Magisterarbeit
zur Erlangung des Abschlusses *Magistra Artium*
Studienfach Kunstgeschichte

Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
Philosophische Fakultät I (Sozial- und Historische Kulturwissenschaften)
Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas

POLITISCH - KÜNSTLERISCHE PRAXISFORMEN

GEGEN GENTECHNOLOGIEN

Oliver Ressler
hybrid video tracks

vorgelegt von:

Mandy Hasenfuß

Erstgutachter:

Prof. Dr. Heinrich Dilly

Zweitgutachter:

PD Dr. Leonhard Helten

Halle, im März 2007

Inhaltsverzeichnis

		Seite
I.	**Einleitung**	3
I.1.	Einführung in die Thematik	3
I.2.	Themenfindung und Fragestellung der Arbeit	6
I.3.	Forschungsstand	9
II.	**Die biotechnologische Revolution: Gesellschaft aus dem Labor**	11
II.1.	Neue Menschen – Neue Kultur: die Träume der Genetik	11
II.2.	*Scientific Community*: wenn aus dem Traum Realität zu werden droht	14
II.3.	Exkurs: *the thing formerly known as art* – Anmerkungen zur BioTechArt	16
III.	**Politisch-künstlerische Praxisformen gegen Gentechnologien**	21
III.1.	Politisch-künstlerische Praxis – Versuch einer Begriffsbestimmung	21
III.2.	Künstlerische Strategien gegen Gentechnologien bis zur Mitte der 1990er Jahre	26
III.3.	Formen aktueller künstlerischer Positionen gegen Gentechnologie	31
III.3.1.	**Oliver Ressler**	31
III.3.1.1.	geGen-Welten. Widerstände gegen Gentechnologien	31
III.3.1.2.	Focus on Companies	38
III.3.1.3.	Die Rote Zora	43
III.3.2.	**hybrid video tracks**	50
III.3.2.1.	BioTechCityLimits – Innovationspotentiale runterrechnen	50
III.3.2.2.	Put On Your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie	58
III.3.2.3.	Gute Gene, schlechte Gene	66
III.4.	Kunst und/oder politische Kritik?	75
IV.	**Resümee**	79
V.	**Anhang**	83
V.1.	Interviews mit den Künstlern	83
V.1.1.	Interview mit Oliver Ressler vom November 2006	83
V.1.2.	Interview mit hybrid video tracks vom Januar 2007	89
V.2.	Literaturverzeichnis	95
V.3.	Bildteil	100
V.4.	Bildnachweis	113
V.5.	Filme	114

I. Einleitung

I.1. Einführung in die Thematik

Zu Beginn der 1990er Jahre kam es in Teilen der Kunstszene Deutschlands zu einer politisch motivierten Perspektivänderung in Bezug auf den Gebrauch von Kunst und – als dessen Folge – zur Rückbesinnung auf politisch-künstlerische Praxisformen. Nachdem in den 1980er Jahren politische und gesellschaftliche Fragestellungen bei der Formulierung von künstlerischen Ansprüchen in den Hintergrund gerückt waren, wurden durch diverse Einflüsse – wie z.B. interventionistische Aktionsformen im Zuge der AIDS-Krise in den USA, Wegfall der deutsch-deutschen Teilung, Zusammenbruch des Kunstmarktes im Dezember 1990 – explizit politische Fragestellungen und Positionierungen neu aufgeworfen und formuliert. Deren Bandbreite war recht vielseitig. Es ging sowohl um die Neubestimmung des Status von KünstlerInnen als KulturproduzentInnen innerhalb der Gesellschaft, als auch um das Problematisieren und Einfordern eines Mitspracherechtes bei Produktions- und Ausstellungsmodi. Gleichzeitig war die Suche nach interdisziplinären Allianzen – also die Einbeziehung von Gruppen und Initiativen, die ausschließlich in politischen und linksmedialen Bereichen tätig waren – sowie die Analyse von Machtsymbolen und das Hinterfragen von staatlichen wie ökonomischen Machtstrukturen konkreter Bestandteil der politischen Neupositionierung von KünstlerInnen.

Eines der neuen Betätigungsfelder der sich politisch neu aktivierenden Kunstszene war und ist bis zum heutigen Zeitpunkt die Thematisierung der gesellschaftlichen Folgen des technologischen Fortschritts in Bezug auf den Einsatz von Gen- und Biotechnologien. Die vorgenommenen Analysen beschränken sich dabei nicht nur auf die Betrachtung von Leitbildern, Erkenntnissen, Erfolgen, Visionen und Hoffnungen aus den Bereichen der Molekular- und Zellbiologie, der Biotechnologie, der Gehirnforschung und der Neurophysiologie, sondern fragen zudem, welchen Anteil die zeitgenössische (BioTech)-Kunst und ihre Präsentation in Ausstellungen bei der Aufrechterhaltung und Etablierung des naturwissenschaftlich geprägten Menschenbildes einnehmen.

Bio- und Gentechnologien beschäftigen sich u.a. mit Genen, ihrer Wirkungsweise und ihrem Überleben innerhalb evolutionärer Prozesse. Über das Gen und seine

Funktionalität ist in den letzten 100 Jahren viel diskutiert und publiziert worden. Bestimmen Gene unser Verhalten, unser Aussehen, unsere physische und psychische Konstitution, also zusammengenommen unser Sein? Trotz der als lautstarke Vermutungen daherkommenden Wahrscheinlichkeiten gibt es eine hartnäckig wirkende Leitmetapher des Gen-Diskurses. Ihr zufolge sind Gene aktiv Handelnde. Nicht nur, dass sie den Organismus beleben, sie setzen seine Entstehung erst in Gang. Der Physiker Erwin Schrödinger konstatierte, dass Gene *„…zugleich Gesetzbuch und ausübende Gewalt, Plan des Architekten und Handwerkers...“*[1] sind. Genetiker können diese strikte Annahme heute nicht mehr aufrechterhalten; aus der *Gen-Aktivität* wurde längst eine *Gen-Aktivierung*. Trotz der neuen Erkenntnisse wird in populärwissenschaftlichen Veröffentlichungen noch immer das Bild des omnipotenten Gens heraufbeschworen. Und längst ist die Universalität des Könnens der Gene in alle Gefilde der Gesellschaft vorgedrungen und hat unser Denken beeinflusst.[2]

Kunst ist eine dieser *Gefilde der Gesellschaft* und so ist es nicht verwunderlich, dass sich KünstlerInnen mit dem Thema Gentechnologie beschäftigen. Gerade KünstlerInnen reagieren – meist intuitiv – auf Prozesse, die innerhalb der Gesellschaft für Veränderungen sorgen. Wissenschaftliche Entdeckungen waren immer ein Motiv der Kunst und nachfolgend der sie reflektierenden Kunstgeschichte. KünstlerInnen dokumentierten, veranschaulichten, ironisierten, fantasierten und visionierten im Laufe der Zeit in vielfältigster Form Themen aus den Bereichen der Naturwissenschaft. Es gab Zeiten, in denen eine gewisse Harmonie zwischen Kunst und Wissenschaft konstatiert werden kann. Am deutlichsten ausgeprägt präsentierte sich diese Harmonie zuletzt in der Renaissance. Leonardo da Vinci ist sicherlich der prominenteste Mann seiner Zeit, auf den die Bezeichnung *Künstler* genauso zutrifft wie *Naturwissenschaftler*. Seine Studien zur Mathematik, Geometrie, Mechanik, Physiologie und Anatomie, aber auch zur Malerei und Bildhauerei sind in vielfältiger Weise überliefert und zeugen von einem fast schon titanischen Drang zur Wissenserweiterung, der sich ganz bewusst im Spannungsfeld vom Körper und seiner technischen Analysierbarkeit aufhält.

---

[1] **Schrödinger, Erwin**: *What is Life?* Cambridge 1944, S. 23 (dt: *Was ist Leben?* München 1987), S. 57.
[2] Siehe dazu beispielsweise bei **Fox Keller, Evelyn**: Das Leben neu denken. Metaphern der Biologie im 20. Jahrhundert, München 1998, sowie **Bartens, Werner**: Die Tyrannei der Gene. Wie Gentechnik unser Denken verändert, München 1999.

Eine derartig konkrete Kooperation zwischen Kunst und sich immer weiter in die technische Richtung ausdifferenzierender Naturwissenschaft ergab sich erst wieder im Laufe des 20. Jahrhunderts. Schon zu Beginn des letzten Jahrhunderts nahm die Technikbegeisterung nicht nur eine bedeutende Rolle innerhalb des gesellschaftlichen Gesamtgefüges ein, sondern ragte auch weit in das Gebiet der bildenden Kunst hinein. Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus und Dadaismus griffen das Thema mit jeweils unterschiedlicher – hier nicht weiter auszuführender – Fragestellung auf. Am Ende des 20. und zu Beginn des 21. Jahrhunderts scheinen diejenigen menschlichen Phantasien zu dominieren, die der (bio)technologischen Dominanz zusätzlich einen Spielraum innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens einräumen. Während aber KünstlerInnen vor gut 100 Jahren noch über neue Erscheinungsformen diskutierten und phantasierten, entdecken sie heute, dass ihnen die handwerklichen und labortechnischen Voraussetzungen zur Schaffung ihrer bisher nur imaginierten Kunstobjekte praktisch zur Verfügung stehen. Auf dem Feld der Molekularbiologie und der Genetik arbeiten heute nicht nur WissenschaftlerInnen, sondern auch KünstlerInnen. Dort können sie eine neuartige Form von Kreativität ausleben, deren Ergebnis lebendige und semilebendige Erscheinungen sind. Erscheinungen, die jenseits dessen liegen, was an *Natürlichkeit* auf diesem Planeten zu finden ist. Genetisch manipuliertes Leben wird zum Kunstwerk erklärt. *„Die bildende Kunst“*, konstatierte schon Leonardo, *„ist von solcher Vortrefflichkeit, daß sie sich nicht nur den Erscheinungen der Natur zuwendet, sondern unendlich viel mehr Erscheinungen als die Natur hervorbringt.“*[3] Daran anschließend sprechen zeitgenössische Publikationen rund um das Thema Informations- und Gentechnologie dem *neuen Wissenschaftler-Künstlertum* eine Wertigkeit zu, die seine bisherige Wirkmächtigkeit innerhalb des gesellschaftlichen Rahmens neu definieren könnte: *„In Zukunft werden Künstler vielleicht nicht mehr nur damit befasst sein, die Kunst neu zu definieren. In der posthumanen Zukunft werden sie sich vielleicht auch damit befassen müssen, das Leben neu zu definieren.“*[4]

---

[3] **Leonardo da Vinci**: Philosophische Tagebücher, hrsg. von Giuseppe Zamboni, Hamburg 1958, S. 83.

[4] **Post Human. Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst**, FAE Musée d´Art Contemporain Pully/Lausanne, Castello di Rivoli Museo d`Arte Contemporanea Rivoli (Turino), Deste Foundation for Contemporary Art Athens, Deichtorhallen Hamburg, hrsg. von Jeffrey Deitch, Feldkirchen bei Hamburg 1992, ohne Paginierung.

I.2. Themenfindung und Fragestellung der Arbeit

Die zeitgenössische Kunst, die sich mit biologisch-technologischer Wissensproduktion sowie deren Bild von Natur und Natürlichkeit auseinandersetzt, bewegt sich zwischen den Polen Begeisterung, Skepsis und Ablehnung. Was innerhalb dieser Pole unter *das Leben neu definieren* verstanden wird, hängt vom Blickwinkel und der Intention der kreativ arbeitenden Akteure ab. Der Autor Michel Houellebecq gab 2001 folgenden allgemeinen, für die hier zur Disposition stehende Thematik aber aufschlussreichen Kommentar ab: *„Die Gegenwartskunst deprimiert mich zwar, aber mir ist klar, dass sie bei weitem der beste Kommentar jüngeren Datums zur Lage der Dinge ist.“*[5] Es scheint, als ob das Gegensatzpaar von künstlerischer Zurückweisung und systemstabilisierender Affirmativität biotechnologischer Sichtweisen genau die Spannungsebene ist, die die derzeitige Kunstszene interessant macht. Durch den wachsenden Hype um KünstlerInnen, die sich der Gen- und Biotechnologie bejahend zuwenden, drohen jedoch radikal kritische Positionen im Kunst- und Kulturbetrieb in den Hintergrund gedrängt zu werden.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich deshalb nur am Rande mit Arbeiten der so genannten *Bio-Artisten*. Eine Anstrengung in diese Richtung wird lediglich unternommen, um auf die Gegenpoligkeit aktionistischer, interventionistischer und kulturalistischer Kunstpraktiken hinzuweisen. Letztgenannte bildet quasi den Gegenpol zur affirmativen Kunst. Neben den mit den Biowissenschaften kollaborierenden KünstlerInnen gibt es einige wenige Kreative, die sich mit dem präsentierten Leitschemata einer scheinbar fest determinierten technologisch fundamentierten Lebensvorstellung nicht zufrieden geben und Ansätze für einen kategorisch emanzipatorischen Ansatz suchen.

Das Thema der Magisterarbeit fand sich im Jahr 2004. Im Rahmen einer der Publikationen des Gen-ethischen Netzwerkes e.V. (GeN), dem Gen-ethischen Informationsdienst[6], erschien im Dezember dieses Jahres das Sonderheft *Kunst und*

---

[5] **Houellebecq, Michel**: Die Welt als Supermarkt, Reinbek bei Hamburg 2001, S. 79.

[6] Das Gen-ethische Netzwerk e.V. (GeN) wurde 1986 von kritischen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, Journalisten, Tierärzten, Medizinern, Politikern und anderen an der Gentechnik interessierten Menschen gegründet. Es vermittelt Informationen und Kontakte zum Thema Gentechnologie und Fortpflanzungsmedizin. Die Aufgabe des Vereins ist die kritische Auseinandersetzung mit diesen Techniken. In der Satzung des Vereins heißt es auszugsweise: *"Der Verein dient der Förderung des Dialogs zwischen Bürgerinnen und Bürgern und Wissenschaftlerinnen*

Gene[7]. Das Heft enthielt Beiträge zu den Disziplinen Kunstgeschichte und Literatur. Zvjezdana Cimerman und Daniel Ammann führten mit ihrem Artikel *Körper, Anatomie und Gene* in die kunsthistorische Diskussion rund um die Themen moderne Genetik und transgene Kunst ein und die Berliner MedienaktivistInnengruppe *hybrid video tracks* schrieb Anmerkungen unter dem Titel *„Kritische Bio(Tech)Kunst?“*. Nachfolgend beschäftigten mich die in *Kunst und Gene* besprochenen Problematiken intensiver, besonders der Aspekt des kreativen Zusammenwirkens von Kunst, Biowissenschaft und Industrie, sowie natürlich die künstlerischen Interventionen, die sich dieser Zusammenarbeit und den daraus folgenden Verheißungen kritisch gegenüber zeigen.

Die hier vorliegende Untersuchung möchte sich der Frage widmen, welche Arten künstlerisch-politischer Praxis gegen Gen- und Biotechnologien derzeit innerhalb der zeitgenössischen Kunst zu finden sind. Wie sehen ihre Vorbilder und Vorläufer aus; was unterscheidet die heutigen Praxisformen von denen der frühen 1990er Jahre? Was genau wird kritisiert und hinterfragt? Innerhalb welches Rahmens sind die künstlerischen Interventionsarbeiten zu finden; institutionell oder subinstitutionell/subkulturell? Mit welchen strategischen Mitteln versucht diese Kunst Wege in die Öffentlichkeit zu finden? Und nicht zuletzt: Handelt es sich um als Kunst aufgewertete politische Kritik oder um mit politischer Kritik aufgewertete Kunst?

Die Berliner MedienaktivistInnen- und KünstlerInnengruppe *hybrid video tracks* produziert Ausstellungen, Videos, Texte und Installationen zu verschiedensten Themenbereichen. Eine Analyse der Internet-Installation *BioTechCityLimits*, die 2004 Teil der in Halle/Saale stattfindenden Werkleitz-Biennale war, ist ebenso Teil dieser Arbeit, wie die im darauf folgenden Jahr entstandene Video-Soap *Gute Gene, Schlechte Gene*. Das Video war zugleich der Beitrag der MedienaktivistInnengruppe am selbstorganisierten und hier ebenfalls zu behandelnden Ausstellungsprojekt *Put On Your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*. Außerdem soll es um den österreichischen Künstler *Oliver Ressler* gehen. Seine *geGen-Welten. Widerstände gegen Gentechnologien* genannte 1998er Plakat- und Ausstellungsserie –

---

und Wissenschaftlern. Er stellt ein kritisches Gegengewicht dar zu den interessenorientierten Selbstdarstellungen aus Wissenschaft, Industrie und Politik".
Die Homepage des Vereins ist zu finden unter: www.gen-ethisches-netzwerk.de

[7] **Gen-ethischer Informationsdienst**, GiD-Spezial Nr. 5, Informationen und Kritik zu Gen- und Fortpflanzungstechnologien, Kunst und Gene, Dezember 2004.

eine Gegenaktion zu den im selben Jahr laufenden *Gen-Welten*-Ausstellungen – steht ebenso im Focus der Untersuchung, wie die 2000er Installation *Focus on Companies*; es handelt sich hierbei um eine im Rahmen des Aachener Ausstellungsprojektes *Modell, Modell…* gezeigte künstlerische Gegenaktion zur zeitgleich in Aachen stattfindenden Ausstellung *Focus on Genes*. Oliver Ressler drehte im selben Jahr das Video *Die rote Zora*. Der Film setzt sich in Interviewsequenzen mit einer in den 1980er Jahren aktiven politisch-militanten Frauengruppe gleichen Namens auseinander. Die Aktionen der Gruppe wendeten sich u.a. gegen Gen- und Reproduktionstechnologien sowie deren Forschungsanlagen in der Bundesrepublik Deutschland.

Während der Beschäftigung mit den Arbeiten und Projekten der hier zu behandelnden KünstlerInnen wurde die Idee geboren, Interviews mit den KünstlerInnen zu führen. Die Ergebnisse der Befragung, die über email-Verkehr stattfand, befinden sich im Anhang der Abschlussarbeit. Die Methode, sich über ein Gespräch auszutauschen schien mir ein günstiges Vorgehen; sie lieferte Informationen und Zusammenhänge, die nur schwer mit publikationsbezogenen Recherchemethoden hätten abgedeckt werden können.

Um den Rahmen der Magisterarbeit nicht zu überspannen, beschränkt sich die Untersuchung auf die politische Kunstpraxis innerhalb Deutschlands und Österreichs. Durch die Auswahl der KünstlerInnengruppen und ihrer Werke ist die hier vorliegende Analyse auf die Jahre 1998 bis 2005 begrenzt. Die politisch-künstlerischen Praxisformen gegen Bio- und Gentechnologien sind jedoch keine Erfindung der späten 1990er Jahre; dementsprechend darf ein Blick auf die Aktivitäten und Projekte, wie sie beispielsweise von *BüroBert* und *minimalclub* initiiert wurden, nicht fehlen. Beide KünstlerInnenkollektive arbeiteten seit den frühen 1990er Jahre im Spannungsfeld von Kunst, Politik und der Kritik an Biotechnologien.

Zur Vorstellung der Problematik wurde Kapitel II. (Die biotechnologische Revolution: Gesellschaft aus dem Labor) eingefügt. In drei Abschnitten werden historische und zeitgenössische naturwissenschaftliche Ansichten und Vorstellungen, sowie ästhetisch-künstlerische Aspekte rund um das komplexe Thema Bio- und Gentechnologien vorgestellt.

Die Arbeit erhebt in keinerlei Hinsicht Anspruch auf Vollständigkeit und Ausschließlichkeit der Interpretation.

I.3. Forschungsstand

Politisch-künstlerische Praxisformen als Raum und Medium des Widerstandes gegen Bio- und Gentechnologien, wie sie hier untersucht werden sollen, sind bisher kaum aus kunsthistorischer Perspektive betrachtet worden.

Wenn in dieser Arbeit die Begriffsformel *politisch-künstlerische Praxisformen* benutzt wird, dann handelt es sich um einen direkten Rückgriff auf die 2002 publizierte Dissertation von Holger Kube Ventura. In *Politische Kunst Begriffe*[8] widmete sich Kube Ventura künstlerischen Strömungen in Deutschland, die sich auf Grund diverser Umstände politisiert hatten[9], selbstorganisierten Organisationsformen zuwandten, sowie eigene politische Sichtweisen mit künstlerischen Konzeptionen zu verbinden versuchten. Die Dissertation beleuchtete die Kunstszene wie auch den Kunstmarkt und integrierte dabei auch *„feldexterne Kontexte“* (Kube Ventura), wie die Technoszene und das WorldWideWeb; die Arbeit gibt einen aufschlussreichen Überblick über die gesamte Szene und Entwicklung der politischen Kunst der letzten Dekade. Sie lieferte daher wichtige Hinweise auf und Anhaltspunkte zu KünstlerInnen, die sich während der von Kube Ventura untersuchten Zeit mit biotechnologischen Aspekten und der Kritik daran auseinandersetzen.

KünstlerInnen, die im Spannungsfeld zwischen Kunst, Politik – und hier besonders mit der Kritik an Biotechnologien – beschäftigt sind und waren, haben in Veranstaltungsreihen, Filmvorführungen, Diskussionsrunden und Ausstellungen versucht über das Anliegen und die Forderungen ihres kritisch-kreativen Schaffens Auskunft zu geben. Die aus diesen Veranstaltungen resultierenden Publikationen sind für die Analyse des technologiekritischen Kunstschaffens in der Bundesrepublik Deutschland von großem Gewicht; sie fixieren einen nicht unwesentlichen Teil dessen, was als aktionistische und interventionistische Kunst betrachtet werden kann. Der 1996

[8] **Kube Ventura, Holger**: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002.
[9] Zu den gesellschaftlichen Umständen der Politisierung in den 1990er Jahren siehe auch Pkt. III.1. dieser Arbeit.

erschienene Sampler *geld.beat.synthetic*[10] stellte konkrete, bis dahin jedoch verstreut gebliebene Praxisansätze feministischer und gesellschaftskritischer Positionen im Technologiekritikzusammenhang her. Die Rolle der affirmativen Kunst bei der Ästhetisierung des Biologischen in unserer Gesellschaft wurde hier ebenso offen analysiert, wie Strategien der kritischen und aktionistischen Kunst bei der Entmystifizierung biologischen Wissens. Im Rahmen der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst e.V. (NGBK) wurde im letzten Jahr die Ausstellung *Put On Your Blue Genes*[11] organisiert. Für die Ausstellung verantwortlich zeichnete die NGBK-Arbeitsgruppe *Blue Genes*; hier waren vor allem die KünstlerInnen der Gruppe *hybrid video tracks* involviert. In Ausstellung und nachfolgender Publikation von *Put On Your Blue Genes* wird die in den letzten Jahren zu beobachtenden Präsenz von Biotechnologie im Bereich der zeitgenössischen Kunst erforscht, sowie der Kooperation von Kunst, wissenschaftlichen Institutionen und *Life-Sciences*-Industrie nachgespürt.

Ingeborg Reichle ist mit ihrer 2005 erschienenen Dissertation[12] der Frage nachgegangen, wie das derzeitige Verhältnis zwischen Kunst und Wissenschaft aus kunsthistorischer Sicht charakterisiert werden kann. Die überaus spannende und facettenreiche Publikation bewegt sich dabei hauptsächlich im Spannungsfeld tendenziell stark affirmativer Kunstrichtungen wie der *transgenetischen Kunst* und der *Artifical Life Art*. Jedoch konnten ihr einige wichtige Anregungen in Bezug auf künstlerische Praxisformen gegen die BioTech-Art entnommen werden.

---

[10] **geld.beat.synthetik. copyshop2. Abwerten bio/technologischer Annahmen**, hrsg. von BüroBert/minimal club, Susanne Schultz u.a. Berlin 1996.

[11] **Put On Your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie**, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Künste e.V. (NGBK), Berlin 2005.

[12] **Reichle, Ingeborg**: Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscienes, Wien/New York 2005.

II. Die biotechnologische Revolution: Gesellschaft aus dem Labor

II.1. Neue Menschen – Neue Kultur: die Träume der Genetik

„*Tantum possumus quantum scimus.*“
(Wir können so viel, wie wir wissen.)

Diesen noch immer gültigen Leitspruch der modernen Wissenschaftsgläubigkeit gab der englische Philosoph und Staatsmann Francis Bacon (1561-1626) einstmals zu Gehör[13]. Das kurze, fast wie ein Urteilsspruch klingende historische Diktum ist heute Ausdruck des herbei gesehnten Vermögens der biologisch ausgerichteten Naturwissenschaft, Forschungsergebnisse und daraus entwickelte Vorstellungen möglichst schnell in materialisierte, verfügbare und veräußerbare Wirklichkeiten umsetzen zu können.

Die experimentelle Vererbungswissenschaft, die in ihren Ursprüngen auf die um 1900 neu entdeckten Mendelschen Vererbungsgesetze (*Versuche über Pflanzen-Hybriden*, 1865) zurückgeht, bekam 1906 von William Bateson (1861-1926) den Namen *Genetik*. Der amerikanische Embryologe Thomas Hunt Morgan (1866-1945) formulierte 1910 die Haupteigenschaften der Genetik; er gründete mit seiner auf die Funktionsfähigkeit der Chromosomen basierenden Theorie die moderne Genetik und interpretierte die Mendelschen Gesetze neu. Morgan und seine Schüler sind die erste Generation von Genetikern, die durch die Auslegung und Formulierung der Gesetze dazu beitrugen, dass die Mehrzahl der nachfolgenden Wissenschaftler dieser neuen Wissenschaftsdisziplin das Gen als unhinterfragbare und materielle Tatsache anerkannte. Nachdem Anfang der 1940er Jahre die chemische Identität der Gene als DNS (Desoxyribonukleinsäure) geklärt werden konnte, gaben 1953 Francis Crick (1916-2004) und James D. Watson (geb. 1926) dieser DNS durch die Veröffentlichung des molekularen Aufbaus eine – bis heute in Fachkreisen umstrittene – visuelle Identität.[14]

---

[13] Francis Bacon hat mit seinen philosophischen Schriften dem empirisch-naturwissenschaftlichen Denken zum Durchbruch verholfen; das Zitat stammt aus dem sog. *Haus-Salomon-Fragment* (entstanden 1614 als Teil der Schrift *Nova Atlantis*). Zitiert nach: **Künzli, Arnold**: Menschen-Markt. Die Humangenetik zwischen Utopie, Kommerz und Wissenschaft, Reinbeck 2000, S. 141.

[14] Siehe dazu sehr detailgenau und mit vielen Literaturhinweisen: **Reichle** 2005, S. 20-23, **Fox Keller** 1998, S. 35f. sowie **Flach, Sabine**: Wissensbilder – Die Doppelhelix als Ikone der Gegenwart, in: **Bippus, Elke/Sick, Andrea** (Hgg.): Industrialisierung, Technologisierung von Kunst und Wissenschaft, Bielefeld 2005, S. 64-82.

Wes Geistes Kind einige Genetiker der ersten und zweiten Generation waren, zeigt sich beim Lesen ihrer utopischen gesamtgesellschaftlichen Vorstellungen. Die so genannten Auto-Evolutionierung des Menschen war für sie ebenso Bestandteil einer nützlichen Theorie, die irgendwann in die Praxis umzusetzen war, wie der Wunsch nach Kontrolle und nutzungsorientierter Umformung und Optimierung allen Lebens auf der Erde. Über die genetische Manipulation von Pflanzen und Tieren sollte binnen kurzer Zeit auch der Mensch selbst ins Licht des alles erkundenden Mikroskops der Wissenschaftler fallen. Einige Vertreter der Fachrichtung ließen sich zu regelrechten Visionen einer neuen menschlichen Gesellschaft verleiten; in Anlehnung an die *technische Ingenieurskunst* war die Rede von einer *biologischen Ingenieurskunst*, die die genetische Manipulation in Richtung Eugenik und Bevölkerungskontrolle zu verschieben begannen. Neben Francis Galton (1822-1911) sind hier vor allem John B. Haldane (1892-1964), Jacques Loeb (1859-1924) und Hermann J. Muller (1890-1967) zu nennen.[15]

Die Zurichtung und biologische Verbesserung des einzelnen Individuums hatte langfristig das Ziel die gesamte menschliche Gesellschaft zu verändern. Der gezüchtete und genetisch manipulierte Mensch war in den Augen der Apologeten der eugenischen Richtung der Vererbungslehre der vollkommen *neue Mensch*; mit seinem Erscheinen würden sich fortan alle Probleme der Gesellschaft quasi von selbst lösen lassen. Die langfristig erhoffte Ausrottung von Armut, Kriminalität und niedriger Intelligenz respektive besonders hoher Intelligenz würde sich – so die Meinung der Verfechter des technologischen Fortschritts – rein positiv auf die Kultur einer Gesellschaft auswirken. Hermann J. Muller plädierte in seinem 1935 erschienen Buch *Out of the Night* z.B. für die künstliche Befruchtung von Frauen mit speziell ausgewählten Spendersamen (die sog. *Eutelegenese*), die aus seiner später gegründeten Nobelpreisträgersamenbank stammen sollten. Ziel war es überragende Intelligenz und Gesundheit zu einem *„Geburtsrecht für alle“*[16] zu machen.

---

[15] Siehe dazu ausführlich: **Weß, Ludger**: Die Träume der Genetik, in: Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert, hrsg. von Lisbeth N. Tallori, Wien 1996, S. 111-118; **Reichle** 2005, S. 20-25; **Künzli** 2000**,** S. 15ff; **Euchner** 2001, S. 160f.; zur Thematik der Eugenik besonders kenntnisreich: **Kühl, Stefan**: Die Internationale der Rassisten. Aufstieg und Niedergang der internationalen Bewegung für Eugenik und Rassenhygiene im 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1997.

[16] Zitiert nach **Weß** 1996, S. 113, Original **Muller, Hermann J.**: Out of the Night. A Biologist's View of the Future, New York 1935, S. 521.

Die Vorstellungen von der genetischen *Aufpeppung* des Menschen und der damit einhergehenden Verbesserung seiner kulturellen Eigenschaften spiegeln sich auch in den Äußerungen der Wissenschaftler wieder, die sich 1962 am CIBA-Symposium beteiligten. 27 Gelehrte (darunter sechs Nobelpreisträger), hauptsächlich aus dem Bereich der Naturwissenschaft, versammelten sich um über die molekularbiologisch gesteuerte auto-evolutionäre Zukunft der Menschheit zu beraten.[17] Der Biologe Sir Julian Huxley (1887-1975)[18] eröffnete das Treffen mit der utopisch gestimmten Vision einer neuen Revolution; diese sollte nicht wie noch bei Marx und Engels gedacht, als politische und soziale Bewegung auf den Straßen und in den Parlamenten ihren Ursprung haben, sondern in den Laboren der molekularen Forschung. Huxley sprach, etwas messianisch klingend, vom *„Land der Verheißungen“*, das mit Hilfe der *„vernunftbegabten, auf Wissen gegründeten Phantasie“*[19] in naher Zukunft Realität werden könnte. Joshua Lederberg, Medizinnobelpreisträger, führte für die auf dem Symposium propagierte, und mit Hilfe von Biotechnik und Molekularbiologie durchzusetzende, eugenisch ausgerichtete Auto-Evolutionierung der Spezies Mensch die Fachbezeichnung *Euphänik* ein. Seine Vision künftigen Menschseins zielte auf einen noch zu entwickelnden technisch-neurologischen Eingriff, der deutlich an das erinnert, was Aldous Huxley in seiner pessimistisch gestimmten Dystopie als Horrorszenario anführte: die Größe des menschlichen Gehirns durch pränatale oder frühe nachgeburtliche Eingriffe zu regulieren[20].

Die Molekulargenetik berührt mit ihrer Wunschvorstellung einer Revolution aus den Laboren zugleich grundsätzliche Fragen der kulturellen Existenz des Menschen. Der Annahme, dass sich sowohl Entwicklung, Verhalten, Denken und Fühlen, aber auch jegliche Kulturprodukte, wie beispielsweise die Kunst und künstlerische Kreativität, allein auf biologische Prozesse zurückführen lassen, liegt eine reduzierte Sichtweise zugrunde. Wenn gesellschaftliches Verhalten, Strukturen und Arten menschlicher Kommunikation ausschließlich als Realisierung eines genetischen Programms interpretiert werden, wird der Schritt zur gezielten Änderung dieser Programme als logische Konsequenz verstanden. Fragen zum Gegenstand der ökonomischen wie der

---

[17] Die Fachbeiträge wurden ein Jahr später in „Man and his future. A Ciba Foundation Volume“ [deutsch: **Das umstrittene Experiment: Der Mensch**, hrsg. von R. Jungk und H.J. Mundt, München 1966.] veröffentlicht.

[18] Julian Huxley ist der Bruder des *Brave New World*-Autors Aldous Huxley. Großvater der Brüder war der darwinistisch orientierte Naturforscher und Philosoph Thomas Henry Huxley.

[19] **Das umstrittene Experiment**: Der Mensch, S. 412.

[20] Siehe ausführlich zu Lederbergs Beitrag: Ebenda, S. 295.

politischen Macht- und Herrschaftsverhältnisses wurden und werden ebenso wenig thematisiert, wie ethische und moralische Implikationen. Abzusehen ist zukünftig, dass Visionen der oben genannten Art, welche zudem innerhalb sich elitär fühlender Kreise ihren Ausgangspunkt hatten, wie selbstverständlich an die Aufrechterhaltung der geistigen Vormachtstellung der eigenen Elitepositionen dachte und noch immer denkt.

II.2. *Scientific Community*: wenn aus dem Traum Realität zu werden droht

Worüber Anfang des Jahrhunderts und in den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts innerhalb des Forschungsbereichs der Genetik noch ausführlich visioniert und spekuliert wurde, erweist sich heutzutage für den naturwissenschaftlichen Forschungsbetrieb, und dort speziell im Bereich der Gentechnologie, nicht nur als wünschenswert, sondern immer deutlicher auch als machbar. Voraussetzung und Grundlage der Verfügbarkeit und Umsetzung ist einerseits der gegenwärtige Trend zur interdisziplinären Verknüpfung des Wissens der Forschungsbereiche Biologie, Chemie, Physik und Biomedizin. Hier kristallisiert sich gegenwärtig ein ganz besonderer Zweig der *Scientific Community* heraus. Die sich derzeit immer weiter ausbreitende *Naturwissenschaftscommunity*, zu der sich immer deutlicher auch Politik und private Wirtschaft durch eine sehr gute finanzielle Ausstattung bekennen, verständigt sich auf internationaler Ebene, in Kommunikationsforen wie Fachzeitschriften, Fachkonferenzen und interdisziplinären Forschungsprojekten. Auf Grund des ausgeprägten Trends sich in Fachkreisen fast ausschließlich über die Verwendung von Fachausdrücken in Fachenglisch zu unterhalten, bleibt die *Scientific Community* weitestgehend von der Öffentlichkeit abgeschirmt. Eine kritische Beobachtung und intensive Auseinandersetzung mit der Materie wird dadurch für weite Teile der Bevölkerung wesentlich verkompliziert. Das Ergebnis ist ein stetiges Unterwandern des Grundsatzes der freien Willensausübung und nachfolgend der demokratischen Mitbestimmungsrechte.

Andererseits wird genau der Teil des Wissens in die Distributionswege der medialen Berichterstattung eingespeist, der auf die vermeintlichen Erfolge aus diesen Fachgebieten verweist.[21] Das ist naturgemäß auch im Bereich der

[21] Dazu passend Jeremy Rifkin: *„Falls jemand sich die Mühe machte, eine Übersicht über die vergangenen zwei Jahrzehnte der Berichterstattung zur biotechnischen Revolution anzulegen – Berichte*

Geisteswissenschaften der Fall. Doch muss auf den Umstand verwiesen werden, dass der Trend der publizierten Forschungsergebnisse der Naturwissenschaften kollektive Vorstellungen und Hoffnungen evoziert, die ein Denken an die menschliche Zukunft ohne naturwissenschaftliche Hilfestellungen gar nicht mehr für möglich erachten. Ergebnis ist, dass die Zukunft des *homo sapiens* kaum noch ohne biologische und technische Unterstützung gedacht werden kann. Reproduktionstechniken, (Xeno)Organtransplantationen, KI-Forschung, Robotik, Neurologie, genetische Veränderungen an Mensch, Tier und Pflanzen sowie Nanotechnologien werden nicht nur von den entsprechenden Fachforschern als Allheilmittel angesehen, sondern inzwischen auch von Politikern[22], institutionalisierten Gesundheitseinrichtungen, Medien und – in Folge dessen – auch von weiten Teilen der Bevölkerung. Besonders brisant sind in diesem Zusammenhang *Akzeptanzbeschaffungsmaßnahmen* bei zukünftigen Generationen. Forschungseinrichtungen, unternehmensnahe Stiftungen und Industrie haben in gemeinsamen Aktionen begonnen in allgemein- und berufsbildenden Schulen die naturwissenschaftliche Ausbildung zu fördern.[23]

Die als *Logik des Heilens* erklärte Argumentation der *Scientific Community* hat es sich zum Ziel gesetzt menschliches Leiden zu beseitigen. Ohne sich wirklich ernsthaft mit den Ursachen der gesundheitlichen Fehlentwicklungen, wie Fettleibigkeit, Krebsleiden, Herz- und Kreislaufstörungen, Unfruchtbarkeit usw., zu beschäftigen, versucht die Forschung meist die Folgen dieser Fehlentwicklungen in den Griff zu bekommen. In

---

aus der Handels- und Wirtschaftspresse und den allgemeinen Medien – , so würde er mit eignen Augen sehen, wie viele Druckseiten und Sendeminuten den Ausführungen der Genetiker und der biotechnologischen Industrie gewidmet waren und wenig Raum und Zeit den legitimen Befürchtungen einer immer größer werdenden Zahl von Kritikern zugestanden wurden." **Rifkin, Jeremy**: Das biotechnische Zeitalter. Die Geschäfte mit der Gentechnik, München 1998, S. 13.

[22] An dieser Stelle kann darauf hingewiesen werden, dass der Trend zur globalen Wissensgesellschaft durch den Gedanken der Wissenskonkurrenz konterkariert wird. Im Namen des Wettbewerbs und der Standortsicherung konkurrieren Staaten untereinander; Ziel ist es möglichst viele spektakuläre wissenschaftliche Erkenntnisse zu verbuchen. Dabei ist es beinahe egal, ob diese Forschungsergebnisse in staatlichen oder in privaten Instituten erzielt werden. Beide Strukturen werden finanziell außerordentlich gut mit staatlichen Subventionen versorgt.

[23] Das Land Baden-Württemberg ist in der Bundesrepublik Deutschland in diesem Bereich federführend. Das Fach *Naturwissenschaft und Technik* wird zurzeit an ca. 20 Schulen getestet. Initiatoren waren neben dem Kultusministerium Vertreter der Firmen BASF, Merck und Degussa. Siehe dazu u.a.: GiD Nr. 177, August/September 2006, Schwerpunkt: Jugend und Gentechnik. Die nächste Generation, Berlin 2006, S. 5ff. Umgekehrt gelingt es inzwischen zudem Schüler direkt in die Forschungseinrichtungen zu holen. Das Land Sachsen-Anhalt betreibt seit dem Jahr 2006 auf dem Gelände des Instituts für Pflanzengenetik und Kulturpflanzenforschung (IPK) Gatersleben das sog. *Grüne Labor*; im Vordergrund stehen eine anwendungsorientierte Heranführung der Schüler an die Thematik der genetischen Veränderungen von Pflanzen. Das *Grüne Labor* versteht sich als Brückenschlag zwischen Schule und Forschung. Siehe zur bundesweiten Vernetzung: www.genlabor-schule.de und speziell zur vom Kultusministerium unterstützen Teilabordnung einer Biologielehrerin, Pressemitteilung des Landes Sachsen-Anhalt vom 01.09.2006: www.asp.sachsen-anhalt.de/presseapp/data/mk/2006/190_2006.htm.

diesem Zusammenhang ist deshalb zu erkennen, dass neben die eugenisch motivierten biopolitischen Gesellschaftsentwürfe zusätzlich die Nachbesserung und Optimierung des Lebens und der Umwelt auf der Agenda stehen. Bestehende Herrschaftsverhältnisse bleiben weiterhin unangefochten; stattdessen werden existente sozioökonomische Strukturen und Machtverhältnisse durch neue Vermarktungsmöglichkeiten im Zuge der sichtbar werdenden Ökonomisierung des Lebendigen stabilisiert.[24]

II.3. Exkurs: *the thing formerly known as art* – Anmerkungen zur BioTechArt

> *„Die tatsächliche Bedeutung des menschlichen Genoms wird nicht allein von Wissenschaftlern bestimmt, sondern auch auf den Feldern der Kunst und Kultur ausgekämpft werden.“*[25]

Künstlerische Kreativität und naturwissenschaftliches Arbeiten sind am Ende des 20. und zu Beginn des neuen 21. Jahrhunderts keine Aktivitäten mehr, die sich gegenseitig ausschließen müssen. Während der englische Physiker und spätere Staatssekretär im *Ministry of Technology* Charles Percy Snow 1959 noch die These vertreten hatte, dass sich Natur- und Geisteswissenschaften in einem unüberwindbaren Spannungsfeld bewegen[26], hatte der schon genannte Medizinnobelpreisträger Joshua Lederberg 1966 in einem Aufsatz der Zeitschrift *The American Naturalist* von einer Zeit geträumt, in der – nicht nur das menschliche – Genom gezielt verändert werden würde, um der Evolution auf die Sprünge zu helfen. Dabei kam nach seinen Vorstellungen der kreativen Fertigkeit eine essentielle Rolle zu: nicht mehr die biologische Evolution sollte das Leben vorantreiben, sondern die Kunst. Berühmt wurde in diesem Zusammenhang das Zitat *„… a useful protein from first premises, replacing evoltion by art…“*[27].

---

[24] **Reichle** 2005, S. 25.

[25] Dr. Eric Lander, US-Genetiker am Whitehead Institut, Center for Genomic Research, in der *New York Times* am 12. September 2000.

[26] **Snow, Charles Percy**: The Two Cultures and the Scientific Revolution, Cambridge 1959. dt.: Die zwei Kulturen: Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz, Stuttgart 1967; diese These relativierte er allerdings 1963 in einem Essay, den er der zweiten Auflage des Buches beigefügt hatte, mit der Einführung des Begriffs *Third Culture*.

[27] **Lederberg, Joshua**: Experimental Genetics and Human Evolution, in: The American Naturalist, Sept.-Okt. 1966, Vol.100, Nr. 915, S. 519-531.

Der Medien- und Kommunikationsphilosoph Vilém Flusser skizzierte zweiundzwanzig Jahre später unter der Überschrift *Curie`s Children* ein ähnliches Zukunftsgebilde. Die Grenzen zwischen Kunst und Technosciences sind in seiner Utopie fast vollständig aufgehoben. Seine theoretischen Vorstellungen sahen die gegenwärtige praktische Verschmelzung von künstlerischer Aktivität mit naturwissenschaftlichem *Know How* voraus:

> *„…jump into a tropical ocean. Down deep you`ll see fields and forests of plantlike creatures whose red, blue, and yellow tentacles sway with the currents, gigantic rainbow-colored snails trailing through the scenery, and swarms of silvery, gold, and violet fish overflying it. This is what our familiar terra firma may someday look like."*[28]

Das Feld derjenigen KünstlerInnen, die derzeit im Grenzbereich von Kunst und Technosciences bzw. Lifesciences arbeiten, ist unüberschaubar groß geworden. Einen recht guten Überblick liefern die jährlichen Veranstaltungen der *Ars Electronica*. Das Linzer *Festival für Kunst, Technologie und Gesellschaft* versammelt seit dem Gründungsjahr 1979 und mit dann eindeutigerer Fokussierung auf die digitale Medienkunst ab Beginn der 1990er Jahre alljährlich eine große Anzahl von KünstlerInnen, die sich in den Bereichen Computeranimation, digitale Musik, interaktive, genetische und transgenetische Kunst aufhalten.[29] Gerfried Stocker, seit 1996 künstlerischer Leiter der *Ars Electronica*, erläuterte im Vorwort des Katalogs zum *Takeover. Who`s doing the art of tomorrow*-Festival 2001, seine Sicht auf eine Kunst, die er als "*formerly known as art"*[30] charakterisiert. Im Zuge der digitalen Revolution habe sich die Kunst – so Stocker – in Aktionsfelder vorgewagt, die außerhalb der Sphären des obligatorischen Kunstbetriebs angesiedelt sind; das Vordringen in die *„Domänen der Technologie und ihrer Geschäftsfelder ist ein wichtiger Beitrag, um jene dringend notwendigen Freiräume zu schaffen, in denen das Unerwartete, das Nichtgeplante, passieren kann."*[31]

---

[28] **Flusser, Vilém**: Curie`s Children, in: Artforum International 16.7, Oktober 1988, S.9ff., Neuabdruck in: **Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine** (Hgg.): LifeScience, *Ars Electronica* 1999, S. 224/225.

[29] Zu interessanten Zusammenhängen bzgl. der Finanzierung des 1999er Festivals – das unter dem Motto *Lifescience* stand – durch den Schweizer Pharmakonzern Novartis siehe: **Put On Your Blue Genes**, ab S. 28f.

[30] **Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine** (Hgg.): Takeover. Who`s Doing the Art of Tomorrow, Wien/New York 2001, S. 12-21.

[31] Ebenda, S. 19.

Explizit wendet sich die *Ars Electronica* vor allem – aber nicht nur – den KünstlerInnen zu, die sich den wissenschaftlichen Feldern der Gen- und Biotechnologie sowie Robotik und Kybernetik offensiv und unvoreingenommen widmen. Den konkretesten Schritt in diese Richtung unternahm erstmals das 1993er Festival. Damals noch von Peter Weibel geleitet, versuchte man mit einem vielseitigen Symposienrahmenprogramm[32] eine scheinbar kritische Auseinandersetzung rund um die Thematik Kunst und ihre Verbindung zum künstlich geschaffenen Leben anzustoßen. Trotz kurzer Blicke auf das Problem des Risikos bei der ganzen Angelegenheit, blieb der Grundton Weibels insgesamt konsequent optimistisch bis unmerklich affirmativ:

> *„Die Ars Electronica 93 beschäftigt sich mit den Ursprüngen des Lebens, wie es entstehen konnte, sich entwickelte und welche Formen Leben in Zukunft möglicherweise annehmen wird, mit allen Chancen, aber auch mit allen Risiken und Gefahren. Nach den sieben Tagen der Schöpfungs-Geschichte beginnt nun der 8. Tag, der Tag danach…"*[33]

Während sich die meisten Arbeiten auf der 1993er *Ars Electronica* noch im Bereich der medialen Hyperpräsentation und spektakulären Simulation des Lebens und seiner vermeintlichen Bauteile (genetische Bilder, synthetisches Leben und virtuelle Kreaturen) befanden, konnte auf der 1999er *Ars Electronica* die Neuschöpfung und Neuformung des Lebens als Kunstwerk in Angriff genommen werden. KünstlerInnen wurden erstmals durch die Neuausrichtung der Kunst in Bereiche der biotechnologischen Anwendungen zum nicht nur imaginierten *Deus artifex*. Die so genannten Bio-KünstlerInnen und BioTech-ArtistInnen[34] schufen in einer Art

---

[32] **Gerbel, Karl/Weibel, Peter** (Hgg.): Genetische Kunst – Künstliches Leben. Genetic Art – Artificial Life, Ars Electronica 1993, Wien 1993. Folgende Symposien wurden auf der 1993 abgehalten: *Artifical Life*, *Gentechnologie*, *Die Lust auf Unsterblichkeit. Kloning, Kryonik und Kosmetik* und *Roboter, Animaten und künstliche Lebewesen*.

[33] Mitherausgeber Karl Gerbel im Vorwort zur Publikation der *Ars Electronica* 1993, Ebenda, S. 6.

[34] Zum Begriff der Biokunst Jens Hauser: *„Bio-Kunst entfaltet sich nicht durch vorgegebene Master-Codes eines determinierenden post-avantgardistischen Manifestes, sondern unterliegt gesellschaftlicher Drift und vielfältigen ästhetischen Umwelteinflüssen. (…) (Bio-Kunst) erweitert sich mit der demystifizierenden Abkehr vom Primat des genetischen Paradigmas als ultimativer Jakobsleiter der Horizont auf andere Felder und Methoden: von Zell- und Gewebekultur, Neurophysiologie, Biorobotik und Bioinformatik über Transgenese, Synthese künstlich erzeugter DNA-Sequenzen und Mendel`scher Kreuzung von Tieren und Pflanzen bis hin zu Xeno- und Homoplansplantationen, biotechnologischen und medizinischen Selbstexperimenten und Zweckentfremdung von Visualisierungs-Technologien der Molekularbiologie"*, Hauser, Jens: Bio Kunst – Taxonomie eines Wortmonsters, in: **Stocker,**

Hyperaffirmativität Kunstwerke, die nicht mehr objekthafte Eigenschaften, sondern längst subjektähnliche Zustände angenommen haben.

Lebende Materie, wie Bakterien, Viren, Zellen und Zellstrukturen, aber auch transgenetisch erzeugte Organismen, bevölkern seitdem nicht mehr nur Laborräume, sondern auch den Kunstraum. Beispielgebend für diese Entwicklung ist der brasilianische Künstler Eduardo Kac und sein in die BioTech-Art eingebettetes Konzept der transgenetischen Kunst[35]. 1999 stellte er dieses Konzept auf zwei Kunstschauen vor (*Invençao* San Paolo und *Ars Electronica* Linz). Von seinen „lebenden Bildern" *Genesis* (1998/1999), *The Eighth Day* (2000/2001), *Move 36* (2004) und *Specimen of Secrecy About Marvelous Discoveries* (2006) ist *GFP-Bunny* aus dem Jahr 2000 (***Abb. 1***) sicherlich bis heute das prominenteste und umstrittenste geblieben. Kac ließ ein transgenetisch verändertes, grün fluoreszierendes Kaninchen namens *Alba* in Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern aus dem französischen *Institut National de la Recherche Agronomique* Jouy-en-Josas herstellen. Die Veränderung der molekularen Grundstruktur bezieht sich auf den Einsatz des *Green Fluorescent Protein*, der DNA-Sequenz einer Qualle aus dem Nordwestpazifik (*Aequorea victoria*), die in die DNA eines Kaninchens eingesetzt wurde. Kac selbst beschreibt das Ergebnis seines *Alba*-Projekts folgendermaßen:

> *"`Alba`, das grüne floureszierende Kaninchen, ist ein Albino. Das bedeutet, dass Alba unter gewöhnlichen Umständen völlig weiß wäre und rosafarbene Augen hätte, da sie kein Hautpigment hat. Alba ist keineswegs immerzu grün. Sie leuchtet nur, wenn sie von der richtigen Lichtquelle angestrahlt wird. Nur wenn sie mit blauem Licht (bei einer maximalen Anregung von 488 nm)*

Gerfried/Leopoldseder, Hannes/Schöpf, Christine (Hgg.): CyberArts 2005: International Compendium Prix Ars Electronica, Ostfildern 2005, S. 188.

[35] *„Transgene Kunst stelle ich als eine neue Kunstform zur Debatte, die mit gentechnischen Methoden arbeitet, um synthetische Gene in einen Organismus oder natürliches Genmaterial von einer Art in eine andere zu verpflanzen und so einzigartige Lebewesen zu schaffen. Die Molekulargenetik gibt dem Künstler die Möglichkeit, das pflanzliche und tierische Genom zu manipulieren und damit neue Lebensformen zu kreieren."* Eduardo Kac in: Transgene Kunst, *Ars Electronica* 99, S. 296-303. Kac formulierte seine transgenetische Kunstkonzeption erstmals 1988 in der elektronischen Ausgabe der Zeitschrift *Leonardo* [**Kac, Eduardo**: Transgenetic Art, in: Leonardo Electronic Almanac, Vol. 6, 1988, Nr. 11]. Weitere Literatur zu Kac: **Kac, Eduardo**: Telepresence and Bio Art: Networking Humans, Rabbits and Robots (Studies in Literatur und Science), University of Michigan Press 2005, **Rossi, Elena Giulia**: Eduardo Kac: Move 36, Paris 2005; sehr informativ und analytisch auch **Reichle** 2005, ab S. 48ff.; nicht zuletzt die Homepage des Künstlers www.ekac.org mit zahlreichen weiteren Literaturhinweisen und Artikeln.

angestrahlt wird erleuchtet sie in einem hellgrünen Licht (mit einer maximalen Emission von 509 nm)".[36]

Das Projekt blieb allerdings bis heute rein diskursiver Art, denn das französische Labor lieferte das Kaninchen *Alba* nie aus; seine Existenz ist bis heute nicht eindeutig belegt. Ein wesentlicher Teil des Projektes – nämlich die Einbettung in den familiären Rahmen zum fürsorglichen Umgang mit dem transgenetisch veränderten Leben beziehungsweise Kunstwerk – konnte nicht verwirklicht werden.[37]

An dieser Stelle könnte man noch auf eine Vielzahl weiterer KünstlerInnen und Werke eingehen, die sich im Spannungsbereich der Bio-Kunst bzw. BioTech-Art bewegen. Das ist jedoch nicht Anliegen der vorliegenden Arbeit. Es soll vorerst dabei bleiben einige der Prominentesten zu nennen. Punkt III.3.2.2. der Arbeit wird durch die Analyse des Ausstellungsprojektes *Put On Your Blue Genes* nochmals auf das Phänomen BioTech-Art eingehen.

- **Tissue Culture & Art Project** (**Ionat Zurr und Oron Catts**) und das **SymbioticA-**Forschungslabor Uni Perth in Australien: unter anderem organische Skulpturen, Manipulation des Wachstums von Zellgewebe, Züchtung von Gewebematerial, Werke (Auswahl): *Disembodies Cuisine – Semi-Living-Food*; *Extra Ear ¼ Scale Project* in Zusammenarbeit mit Stelarc; *Pig Wings*; *Victimless Leather*[38]
- **Stelarc, Australien**: *Extra Ear ¼ Scale Project* (zusammen mit TC & A); *Stimbod-System*; *Internal Body Sculpture* (Stelarc ist seit Jahren darum bemüht die physischen Möglichkeiten seines Körpers mit Hilfe technischer und biologischer Hilfsmittel zu erweitern.)[39]
- **Orlan**, Frankreich: *The Re-Inkarnation of St. Orlan* (Selbsthybridisierung durch chirurgische Eingriffe)[40]
- **Genesis P. Orridge/Jackie Breyer, USA**: *To be extrem* (Das Ehepaar versucht durch diverse Eingriffe chirurgischer, chemischer und technologischer Art sich geschlechtlich einander anzunähern.)[41]

---

[36] Zitat von der Homepage des Künstlers: www.ekac.org/gfpbunnykunstf.html.

[37] Zur Reaktion Kac` auf diese Situation siehe **Reichle** 2005, S. 60. 2002 wurde vom australischen **Tissue Culture & Art Project** der Kongress *Ästhetik der Fürsorge* abgehalten, der sich den wissenschaftlichen, sozialen und künstlerischen Implikationen rund um das Thema neu geschaffenes künstlerisch intendiertes Leben beschäftigte, siehe dazu www.tca.uwa.edu.au/publication/THE_AESTHETICS_OF_CARE.pdf.

[38] www.tca.uwa.edu.au

[39] www.stelarc.va.com.au

[40] www.portalkunstgeschichte.de/events/ausstellungsrezensionen/172.php
www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/read_18.htm

[41] www.genesis-orridge.com/index.php?section=article&album_id=11&id=17

III. Politisch-künstlerische Praxisformen gegen Gentechnologien

III.1. Politisch-künstlerische Praxis – Versuch einer Begriffsbestimmung

Die Praxis, mit künstlerischen Mitteln in Gebiete der Politik respektive politischen Orientierung zu intervenieren, ist in ihrem Ursprung eine mit künstlerischen Mitteln öffentlich gemachte Kritik. Sie ist im weitesten Sinne eine propagierte Gegenöffentlichkeitsstrategie[42], die in kulturellen und künstlerischen Aspekten eine Kategorie des Politischen sieht. Politisch-künstlerische Praxis kann als eine kreative Intervention[43] verstanden werden, die versucht aktivistisch und übergreifend gesellschaftliche Strukturen zu untersuchen, zu analysieren, zu problematisieren, vor allem aber für die Allgemeinheit zu visualisieren. Sie entwickelt einen kritischen Blickwinkel bei der Thematisierung kultureller, wirtschaftlicher, sozialer oder räumlich-funktionaler Zusammenhänge innerhalb der Felder Politik (Staatsform, Kulturpolitik, Ideologie), Kunst (Markt, Institution, Trends, Selbstverständnis als KünstlerIn) und des allgemeinen Diskurssystems (Geschichte, Kritik, Vermittlung). Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass es innerhalb dieser Untersuchungskriterien ganz bestimmte Problemkomplexe sind, mit denen sich der künstlerische Interventionismus besonders häufig beschäftigt; dazu gehören Themen wie Obdachlosigkeit, AIDS, Gentechnologien, Sexismus, Rassismus, Ökologie, Ökonomisierung der Gesellschaft, Urbanistik, die kommerzielle Aneignungen von öffentlichen Räumen, aber auch die Reflexion über die eigenen künstlerischen Aktivitäten und das künstlerische Selbstverständnis in einem sich vor allem über den Kunstmarkt definierenden Kunstbetrieb.

Der Wunsch und die Hoffnung auf Veränderung der Gesellschaft durch Kunst verbindet die politisch-künstlerische Praxis mit den Avantgarde-Vorstellungen im Kunstbereich zu Beginn des 20. Jahrhunderts[44], aber auch mit dem Beuysschen

[42] Zum Prinzip und der Entstehung des Begriffs der Gegenöffentlichkeit: **Oskar Negt/Alexander Kluge**: Öffentlichkeit und Erfahrung – Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1972.

[43] Die Begriffe *politisch-künstlerische Praxis*, *Interventionismus* und *Aktivismus* werden hier aus Vereinfachungsgründen weitgehend synonym verwendet.

[44] Die Dadaisten beispielsweise wollten eine radikale Kunst durch revolutionären Kunst-Aktivismus hervorbringen. Dabei wurde nicht so sehr wert auf die persönliche Inspiration des einzelnen Künstlers gelegt, dafür aber die Objekthaftigkeit des Kunstwerkes in Frage gestellt. Weiterführend: **Kube Ventura, Holger**: Avantgarde, die Revolution, die Linke (sic!) – und ihre Liebhaber, in: Texte zur Kunst, Juni 1999, Heft 34, S. 40-54.

Konzept des Parallelprozesses. Die Formalästhetik eines Kunstwerkes war in Bezug auf die von Beuys propagierte Vorstellung der Sozialen Plastik (Kunst und Politik als komplementäre Systeme) zweitrangig; ihm ging es stattdessen um aktives menschliches Handeln, das zielgerichtet auf eine Umstrukturierung und Formung der Gesellschaft ausgerichtet war. Kunst ist in diesem Zusammenhang vielmehr auch und vor allem eine auf ihre sozialen Konsequenzen hin reflektierte Handlung[45]. Das Beuyssche Konzept ist ohne die Protestbewegungen der 1960er und 1970er Jahre nicht zu denken. Im Spektrum dieses gesellschaftlichen Rahmens wären noch etliche andere Muster einer frühen politisch-künstlerischen Praxis zu nennen. Eine davon ist die sich mit einem starken Anspruch auf Selbstermächtigung definierte *Situationistische Internationale*; eine Gruppierung, die seit 1957 diverse organisatorische und künstlerische Initiativen Europas vereinigte, um dem Prinzip der ästhetischen Zweckentfremdung von Kunstwerken zu huldigen. Für die Situationisten Guy Debord und Gil Wolman war die Orientierung auf einen kritischen und propagandistischen Einsatz von Kunst zur revolutionären Veränderung der Gesellschaft wichtig.[46]

Ausgehend von der Problematisierung neuer sozialer Spannungen wurden politisch-künstlerische Praxisformen zu Beginn der 1990er Jahre in Deutschland wieder entdeckt, nachdem bereits einige Jahre zuvor in den USA und Kanada diverse Projekte im Umfeld von Kunst, Politik und Gesellschaft in Erscheinung getreten waren.[47] Neben

---

[45] Dazu weiterführend: **Lange, Barbara**: Joseph Beuys – Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999.

[46] **Lange, Barbara**: Soziale Plastik, in: DuMont Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, S. 276-279 und **Ohrt, Roberto**: Situationistische Internationale, in: Ebenda, S. 272-276.

[47] In den USA und Kanada gab es bereits in den 1980er Jahren den emanzipatorisch-künstlerischen Fokus auf diverse gesellschaftliche Diskurse. Gerade in Zuge der AIDS-Krise beschäftigten sich viele schwule oder lesbische Gruppen über das Mittel der kreativen Aktion mit den sozialpolitischen und gesellschaftlichen Implikationen der in der Öffentlichkeit weitgehend tabuisierten Probleme der Infizierten. So gab es in der AIDS-Widerstandsbewegung Protest- und Plakatkunstaktionen von *ACT-UP*, *Gran Fury*, *Art + Positive*, *Names-Project* oder *General Idea* zu diesem Thema. Um eines von vielen weiteren Beispielen zu nennen, die letztlich als eine Art Referenzmodell für politisch aktive KünstlerInnen in Deutschland wichtig wurden, können hier noch die von Martha Rosler und *Group Material* von September 1988 bis Juni 1989 in der Dia Art Foundation organisierten *Town Meeting`s* genannt werden. In diesem Rahmen fanden die beiden Veranstaltungsblöcke *Democracy* und *If you lived here…?* statt. *Democracy* hatte vier aufeinanderfolgende Themenkomplexe: Erziehung, Wahlpolitik, kulturelle Partizipation und AIDS. Besonderes Augenmerk wurde auf die Kluft zwischen der Politik des Staates und den Möglichkeiten basisdemokratischen Handelns gelegt. Spezifische Rollenzuschreibungen, wie kreative Produktion, journalistische Dokumentation oder theoretische Kontextualisierung wurden bei der Thematisierung dadurch vermieden, dass jede Ausstellung das Ergebnis von *round-table*-Diskussionen war. KünstlerInnen, politische Gruppen und Lobbyisten waren genauso einbezogen worden wie diverse Fachleute. Die Idee, diese Gruppierungen innerhalb der Strategie der Gegenöffentlichkeit als gleichberechtigte Teile zu präsentieren, kam auch bei *If you lived here…?* zum tragen. 200 Beiträge von KünstlerInnen, TheoretikerInnen und community-AktivistInnen sowie Betroffenen beschäftigten sich – als eine Art Anstoßfaktor für eine kommunikative Auseinandersetzung – mit dem Thema

dem Blick auf die (künstlerischen) Gegenöffentlichkeitsstrategien aus den USA war eine Vielzahl von soziokulturellen, politischen und kunstbetrieblichen Faktoren innerhalb der Bundesrepublik ausschlaggebend dafür, dass eine Re-Politisierung weiter KünstlerInnenkreise eintrat. Neofaschistische Angriffe auf MigrantInnen hatten ebenso zu einer veränderten, weil spannungs- und aggressionsreicheren gesellschaftlichen Situation beigetragen, wie der Wegfall der Ost-West-Teilung oder der Zusammenbruch des Kunstmarktes im Dezember 1990.[48]

Zu Fragen der Selbstorganisation, Netzwerkbildung und des Teamwork sowie zu konkreten und rationalen Kritiken von staatlicher Repression und wirtschaftlichem Kunstkalkül wurden in den 1990er Jahren Aktionen, Projekte und Ausstellungen von Gruppen wie z.B. *BüroBert*, *minimalclub*, *Botschaft e.V.*, *Bismarc Media*, dem *Internationalen Frauenaktionsbündnis* (IFAB), den *Wohlfahrtsausschüssen* und den *WochenKlausuren* organisiert.[49]

Politisch-künstlerische Projekte sind schwer als ein geschlossenes Genre einzuordnen, *„…vielmehr (als) ein extrem offenes Bedeutungskonglomerat, das gleichermaßen Produkte, Handlungen, Diskurse, Institutionen, spezifische Inhalte, Dienstleistungen, Vernetzungsarbeit und Medien mit- und ineinander verflicht.“*[50] Die Vielfältigkeit und die progressive Andersartigkeit der politisch-künstlerischen Aktionsformen sind im herkömmlichen Kunstbetrieb (Museen, Sammlungen, Galerien) aufgrund ihrer teilweise bewusst inszenierten Markt- und Institutionsabgrenzung und des Willens zur Anti-Kommerzialisierung meist extrem schwer verwertbar.

Politisch-künstlerische Aktionen werden im etablierten Kunstbereich – leider oft im Grundton pejorativ – als sog. *low-art* bezeichnet. Im Gegensatz zur *high-art*, die

---

Obdachlosigkeit. Siehe dazu auch bei: **Kube Ventura** 2002, S. 152ff. und **Höller, Christian**: Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst, in: Texte zur Kunst, Nov. 1995, Nr. 20, S. 109-117 sowie **Felshin, Nina** (Hg.): But is it art? The Spirit of Arts as Activism, Washington 1995. Zu den *Town Meeting`s*: **Martha Rosler**: If you lives here…?, in: Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit, hrsg. von BüroBert, Berlin/Amsterdam 1993, S. 73-76 und in `Place Position Presentation Public`, hrsg. von Ine Gevers, Maastricht 1993, **Wallis, Brian** (Hg.): *Democracy* – A Project by Group Material, Seattle 1990, **Ders.** (Hg.): *If you lived here* –The City in Art, Theory and Social Activism – A Project by Martha Rosler, Seattle 1991.

[48] Zum Zusammenbruch des Kunstmarktes und seine Auswirkung auf die Kunstszene siehe **Kube Ventura** 2002, S. 88f.

[49] Eine ausführliche Auflistung, kurze Besprechung und Formierung von Zusammenhängen der politischen Kunstpraxis in den 1990er Jahren findet sich bei **Kube Ventura** 2002, S. 158-207.

[50] **Höller** 1995, S. 110/111.

vornehmlich in Museen und Galerien zu finden ist, sind für *low-art*-Projekte einerseits sozial aktivistisches Engagement kennzeichnend, als auch der damit unmittelbar zusammenhängende Kontakt zur Gesellschaft und deren Problemen. Die kreativen Praxisformen der hier zu besprechenden politisch-künstlerischen Arbeiten sind fast ausschließlich an so genannten *Off*-Orten zu finden. Dabei handelt es sich um selbstorganisierte – höchstens semi-institutionalisierte – Ausstellungshallen, Schauen, Foren und Diskussionsorte.[51] Eine gewisse Ausnahme bildete die von Catherine David kuratierte *documenta 10* in Kassel. Dort wagte man sich 1997 an die Präsentation institutions- und gesellschaftskritischer künstlerischer Arbeiten.[52]

Nicht immer – meist jedoch – handelt es sich bei künstlerischen Arbeiten der beschriebenen Form um Projektarbeiten, in denen KünstlerInnenkollektive, -gruppen oder -arbeitsgemeinschaften tätig werden. Die kooperative Identität und Kreativität steht häufig im Vordergrund, während man sich gleichzeitig bewusst vom Konzept des genialen Künstlerindividuums abwendet.[53] Dahinter verbirgt sich nicht nur eine bestimmte politische Strategie, sondern auch die bekannte *„Foucaultsche poststrukturalistische These vom Verschwinden des individuellen Autors und zeitgemäßen populären Ansichten aus der Kollektivpsychologie über das Brüchigwerden und Changieren fest gefügter Identitäten.“*[54]

Folgt man der Einteilung von Klaus von Beyme, so kann politisch-künstlerische Praxis – so wie sie in dieser Arbeit verstanden wird – in die Kategorie *Gegenmacht von Kunst*

---

[51] Die Abgrenzung zwischen den sog. *On*- und *Off*-Orten gestaltet sich sehr schwierig. Die Grenzen sind eher uneindeutig als eindeutig. Zu den *Off*-Bereichen könnten z.B. folgende Orte zählen: die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in Berlin (NGBK), die Shedhalle in Zürich, das Künstlerhaus Stuttgart, der Münchner Kunstverein, zum Teil auch die Werkleitz-Gesellschaft in Halle/Saale und Galerien wie beispielsweise der Friesenwall 120 in Köln.

[52] Siehe dazu: **Grothe, Nicole**: InnenStadtAktionen. Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt, Bielefeld 2005, hier besonders: documenta X. Eine Retrospektive kritischer Kunst als Standortfaktor, S. 72-82. Und: **Kube Ventura** 2002, S. 77-87.

[53] Zu Kritik an Künstlerkollektiven und Autorkritik Isabelle Graw neuerdings: *„Für die Ebene der künstlerischen Verfahren gilt ebenfalls, dass sich aus dem Optieren für `Kollektive Arbeit` keineswegs automatisch Autorkritik ableiten lässt. Ganz im Gegenteil vermag das Kollektiv im Hintergrund, dem Bild des isolierten Geniekünstlers noch Auftrieb zu geben – siehe etwa die Beuys-Rezeption oder die Art und Weise, wie die* Factory *dem Kult um Andy Warhol zuspielte.“* **Graw, Isabelle**: Was tun und wie leben? in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 3, 2006, S. 57. Wie problemlos derartig progressiv-kritische Konzepte in die sog. *high-art* einwandern können, zeigt die bis Mitte Januar 2007 laufende Ausstellung „Anonym – In the Future No One Will Be Famous“ in der Schirn Kunsthalle Frankfurt/Main.

[54] **Rollig, Stella**: Diskurs, Diskussion, Kommunikation, in: dagegen – dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969, hrsg. von Hans-Christian Dany u.a., Hamburg 1998, S. 274.

eingeordnet werden; sie ist damit eher ein *Dagegensein* als ein *Dafürsein*[55]. In Anlehnung an von Beyme hat Holger Kube Ventura für Arbeiten im recht unübersichtlich gewordenen Rahmen der `politischen Kunst` die wesentlich facettenreichere Kategorie „Kunst mit *politics*" eingeführt[56]. Innerhalb dieser Kategorie ergeben sich laut Kube Ventura verschiedene Praxisformen von politisch-künstlerischen Aktivitäten. Dazu gehören das *Aufzeigen*, *Intervenieren* und *Experimentieren*; weitere Spezifizierungsmöglichkeiten von „Kunst mit *politics*" wären nach Kube Ventura auch das *Draußensein*, das *Verweigern* und das *Anderssein*. Da die drei erstgenannten Kategorien für die Analyse der hier zu besprechenden Arbeiten nützliche Instrumente sind, soll im Folgenden deren inhaltliche Ausrichtung bei Kube Ventura näher spezifiziert werden.

Die Methode des *Aufzeigens* kann genutzt werden, um gesellschaftliche Zu- oder Missstände in Form von Protest, Aufklärung, als Konzept der Gegeninformation, als Agitation oder Propaganda zu spezifizieren und zu analysieren. Die Begleiterscheinung des Klagens fällt ebenso in diese Praxisform wie das Anklagen oder Richtigstellen. *Aufzeigen* kann zugleich auch Informieren sein. Als passendes Beispiel könnte an dieser Stelle der Plakatkünstler Klaus Staeck oder Picassos *Guernica* genannt werden. Dagegen ist Joseph Beuys` *7000 Eichen* (*documenta 7*, 1982) eher unter der Kategorie *Intervenieren* zu subsumieren; Kube Ventura unterscheidet zwischen temporären, benefizartigen Eingriffen und unbefristeten Strukturveränderungen. Beuys Baumpflanzungen würden demnach sowohl zur letztgenannten Komponente zählen (da die Bäume bis heute zu finden sind), als auch als temporär einzustufen sein (da die dazugehörigen Basaltblöcke schon lange nicht mehr sichtbar sind). Als *Intervention* im Benefizzusammenhang würde demnach z.B. auch *Homeless Vehicle* von Krzysztof Wodiczko (***Abb. 2***) einzustufen sein. Sein Obdachlosengefährt aus dem Jahre 1988 ist in Zusammenarbeit mit Betroffenen und Designern entstanden; Wodiczko`s Ziel war es, das Leben der Obdachlosen durch das Mitführen des Wagens zu verbessern. *Homeless Vehicle* beinhaltete sowohl eine Schlafstelle mit Waschbecken und Toilette, als auch Stauraum für weiter verwertbaren Abfall.

Unter *Experimentieren* als dritte Kategorie im Verständnis von `politischer Kunst` bei Kube Ventura, ließen sich *„spielerisch oder partizipatorisch angelegte Projekte mit*

---

[55] **Beyme, Klaus von**: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt/Main 1998.
[56] **Kube Ventura** 2002, S. 18.

Modellcharakter"[57] verstehen. Das *Experimentieren* bleibt stets temporär und symbolisch; es ist nur implizit politisch und findet seine Funktionalität *„im Austesten des osmotischen Potentials zwischen Kunstsystem und anderen Systemen."*[58]

III.2. Künstlerische Strategien gegen Gentechnologien bis zur Mitte der 1990er Jahre

Der mit der politischen Kunstpraxis seit Beginn der 1990er Jahre einsetzende – bisher aber noch nicht genannte – Trend vom visuell erfahrbaren Gegenstand zum Text, deren Folge letztlich die Auflösung der Objekthaftigkeit von Kunstwerken ist, sowie die angestrebte Aufhebung des Warencharakters der Kunst und die zielgerichtete Zusammenarbeit mit politischen Gruppen, ist besonders bei den künstlerisch-politischen Arbeiten zu finden, die sich in den Jahren 1992 bis 1996 kritisch mit dem Thema Bio- und Gentechnologie auseinandersetzten. Die folgende Darstellung der in diese Richtung arbeitenden KünstlerInnen(gruppen) soll lediglich als Überblick verstanden werden; er ist notwendig, um kunsthistorische Zusammenhänge sowie inhaltliche und ästhetische Verschiebungen zwischen den Projekten der frühen 1990er Jahre und denen der späten 1990er respektive der 2000er Jahre deutlich zu machen.

BüroBert[59], ein KünstlerInnenkollektiv, das bereits seit 1987 in Düsseldorf und ab 1990 in Berlin Projekte im politischen Kunstzusammenhang und selbstorganisierten Kontexten durchführte[60], installierte vom 1. bis 29. November 1992 im Kölner Friesenwall 130 (ehemaliges Jazzlokal Päff) einen Projektraum für künstlerische Aktivitäten im Politikzusammenhang namens *Copyshop*[61]. Wie der vollständige Titel

---

[57] **Kube Ventura** 2002, S. 19.
[58] Ebenda.
[59] *BüroBert* ist ein KünstlerInnenkollektiv zu dem u.a. Renate Lorenz [war seit Anfang 1994 Kuratorin der Shedhalle Zürich] und Jochen Becker gehören.
[60] Zu weiteren Projekten siehe auch: **Dany, Hans-Christian/Dorrie, Ulrich/Sefkow, Bettina** (Hgg.): dagegen-dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969, Hamburg 1998, S. 320.
[61] Die Publikation zu den im Projektraum ausgestellten Arbeiten, inszenierten Diskussionen und bereitgestellten Informationsmaterialien erschien 1993 unter dem Titel **Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit**, hrsg. von BüroBert, Berlin/Amsterdam 1993. *Copyshop* ist Teil der neuen Kunst-Polit-Formierung, die ihren Ausgangspunkt im selben Jahr im Kölner *Friesenwall 120* hatte. Als Protestschau veranstalteten die bei der *Art Cologne* abgewiesenen GaleristInnen Tanja Grunert, Michael Janssen, Heike Kempken und Christian Nagel die *Unfair* („die richtige Kunstmesse"); im sog. *Rahmenprogramm* (initiiert u.a. von Stephan Dillemuth) präsentierten anschließend ca. 25 Büros, Fanzines, EinzelkünstlerInnen, Art Clubs und Archive informative Ausstellungen und Initiativen in leer stehenden Ladenlokalen. Eines dieser leer stehenden Lokale war der Friesenwall 130, in den dann *BüroBert* mit *Copyshop* einzog.

der *copyshop*-Initiative – *Texte zu Gegenöffentlichkeit & Gebrauchswert* – andeutet, handelte es sich bei den im Friesenwall präsentierten Arbeiten hauptsächlich um eine Kunst in Form von Texten, also um Informationsangebote, im weitesten Sinne um aufzeigende Informationskunst. Das Ziel der Initiatoren bestand einerseits darin Aufklärungsarbeit zu leisten und Gegeninformationen zu liefern, als auch *„…das öffentliche Interesse für Kunst sowie bestehende Distributionswege als taktische Medien für die politische Arbeit zu nutzen.“*[62] Letztlich ging es natürlich auch darum, die Vernetzungsmöglichkeiten Personen(Gruppen) zu befördern, die sich mit ähnlichen Problemstellungen beschäftigten.

Neben Diskussionen, Gesprächen, Vorträgen, Filmvorführungen und Worksshops zu den Themen Gegenöffentlichkeit, Kunstpraxis um `68, Videoaktivismus, Hausbesetzungen, Alternative Netzwerke und AIDS-Aktivismus in den USA, wurde auch die Thematik Gentechnologie & Gender angeschnitten. Stephen Geene, Mitglied der Künstlergruppe *minimalclub*[63], hielt einen Vortrag unter der Überschrift *Engineering*[64]. Geene`s Vortrag kreiste anfangs um die Begriffe techno/tekkno – sowie dem Nachsinnen darüber, aus welchen Zusammenhängen dieser Begriff heute allgemein bekannt ist (Musik, Computer) und was herkömmlicherweise damit verbunden wird (Künstliches und Synthetisches) – um anschließend den Begriff des *Biotekkno* als Problematisierungsbegriff einzuführen. *„Biotekkno führt dazu, dass Natürlichkeit und synthetische Herstellbarkeit in eins fallen, also dass eine richtige gesunde Verfassung als reine, als reine Verfassung gerade nur darüber möglich ist, dass die Elemente überprüft sind.“*[65] Durch die Einführung des Begriffes wagt er, die Logik des biologischen Bildes und dessen Vermittlungsweise zu hinterfragen. Geene nennt verschiedene Beispiele (schematische Darstellung eines X-Chromosoms in der FAZ, Comic-Serie *Genetic in Cartoons*[66]) und macht anhand dessen darauf aufmerksam, dass sowohl das eigene sprachliche wie psychologische Einbezogensein in die Termini der biologischen Wissenschaften, als auch das Hinterfragen der

[62] **Kube Ventura** 2002, S. 166.
[63] Zum KünstlerInnenkollektiv *minimalclub* gehören u.a. Sabeth Buchmann, Stephan Geene, Elfe Brandenburger, Mano Wittmann; *minimalclub* arbeitet seit 1984 in politisch-künstlerischen Zusammenhängen. Zu weiteren Projekten siehe: **Dany, Hans-Christian/Dorrie, Ulrich/Sefkow, Bettina** (Hgg.): dagegen-dabei, S. 321.
[64] **Geene, Stephan**: Engineering, in: **Copyshop** 1993, S. 116-133.
[65] Ebenda, S. 117.
[66] **Gonick, Larry**: Genetics in Cartoons, Parey 1985. Das Buch beinhaltet eine komikhafte Wiedergabe wissenschaftlicher Modelle und deren Funktionsweisen aus dem Bereich der Genetik bzw. Zell-Biologie. *„Das reizt (…) zum Lachen, der Comic ist aber sehr komplex + genau in der Darstellung des herrschenden Modells.“* **Geene**, S. 119.

Technisierbarkeit des menschlichen Körpers Konstruktionen und Konstellationen sind, die einer Problematisierung bedürfen. Er greift damit den derzeitigen dominanten Status biologischer Wissenserkundung und -darstellung an.

Stephan Geene gelingt mit seinem Informations(kunst)-Vortrag ein erstes Skizzieren der Probleme, die Biotechnologien für das Selbstverständnis der Menschen mit sich bringen können. Deutlich erkennbar ist, dass der Künstler hier zum kritischen Kulturproduzenten geworden ist; ein Kunstwerk der herkömmlichen Art ist nicht zu erkennen, weil es vor allem Recherchearbeit ist, die als Vortrag präsentiert wird. Er gibt damit quasi den Einstieg in eine künstlerische Verfasstheit und dazu in eine politische Fragestellung vor, die KünstlerInnenkollektive in den folgenden Jahren – als die bio- und gentechnologische Forschung auch in Deutschland zur Leitwissenschaft avancierte – weitaus umfassender beschäftigen sollte.

Game Girl/Game Grrl, *Natur*™ und *When tekkno turns to sound of poetry* – heißen die großen Ausstellungs- und Gegeninformationsprojekte im Rahmen der künstlerisch-politischen Aktivitäten der Jahre 1994 und 1995[67]. Die genannten Ausstellungen und ihre einzelnen künstlerisch-politischen Werke und Informationsarbeiten können und sollen an dieser Stelle nicht ausführlich behandelt werden; eine kurze Beschreibung der Art der Präsentationen der politischen Kunstpraxis, der jeweiligen Ansatz- und Kritikpunkte, sowie der Zielsetzungen sollen genügen.

An den Projekten *Game Girl/Game Grrl* beteiligte sich eine große Anzahl von Aktiven[68]. Das Zusammenspiel von KünstlerInnen und Gruppen mit rein politischem, emanzipatorischem oder feministischem Hintergrund hatte den Zweck, Argumente und Hoffnungen, die zurzeit auf Bio- und Gentechnologien projiziert werden, abzuwerten.

---

[67] Den Auftakt für diese Reihe von Ausstellungen bot die von *BüroBert*, Juliane Rebentisch und *minimalclub* organisierte Veranstaltungsfolge *geld.beat.synthetic*, die vom 15. bis zum 19. Dezember 1993 in den *Kunst-Werken* in Berlin stattfand. Die Publikation dazu erschien im Edition ID-Archiv unter dem bereits erwähnten Titel: **geld.beat.synthetic. Abwerten bio/technologischer Annahmen**, hrsg. von Susanne Schulz u.a., Berlin/Amsterdam 1996.

[68] *Game Girl/Game Grrl* fand vom 23.4. – 5.6.1994 in der Shedhalle Zürich statt und war anschließend im Münchner Kunstverein in der Zeit vom 23.9. – 30.10.1994 zu sehen. An den Ausstellungen beteiligten sich u.a. folgende KünstlerInnen und politische Gruppen: Antigena (Zürich) ein Projekt von Frauen gegen Gentechnologie, Bevölkerungspolitik und Fortpflanzungstechnologie; Lutz Bacher (Berkeley) mit der Videoinstallation 'huge uterus'; Frauen und Lesbenarchiv (Zürich), mit einer umfangreichen Materialsammlung zu Frauen und Medizin, zu Gen- und Fortpflanzungstechnologien; Christoph Gödlin und die Fachklasse für wissenschaftliches Zeichnen (Schule für Gestaltung Zürich); Martin Heller, Museum für Gestaltung (Texte); Christoph Then mit der Initiative *Kein Patent auf Leben* u.v.a.

Die kulturalistisch angelegte Analyse von *BüroBert* und *minimalclub* konnte und wollte die eigene Verwicklung in die kulturelle Vermittlung der neuen Technologien nicht leugnen; sie versuchten jedoch diese Verwicklung für die eigenen Ziele produktiv zu machen, indem zur Analyse von mit biotechnologischen Motiven bestückten Bildern (aus der industriellen Werbung, aus Dokumentationen im Fernsehen und aus Zeitschriften), die politische Konkretisierung kam. In der dazugehörigen Publikation heißt es dazu:

> *„…es geht um die Politisierung eines Erkenntnisbereiches (der biologischen Wissenschaften) (…) Ziel ist eine Politisierung von Technologie, indem technologische Konzepte und Bilder auf ihre Abstraktionen, Reduktionen und Wertorientierungen hin untersucht werden, ohne zu verleugnen, dass wir in das Feld Technologie/Synthetik und die davon ausgehenden Attraktionen involviert sind. Eine kritische Neufassung von Technologie erfordert danach, die Ebene der Phänomene zu verlassen und diese als Effekt kulturell verfasster Bilder, Annahmen und Interessen zu sehen: Abwerten und Umdeuten.“*[69]

Der gesamte Veranstaltungskomplex, die künstlerischen sowie politischen Arbeiten von *Game Girl/Game Grrl* hatten zudem das übergeordnete Ziel, einem Mythos zu widersprechen, der ausschließlich Expertenwissen für die Positionierung auf dem Feld der Kritik gegen Bio- und Gentechnologien einfordert.[70]

An *When tekkno turns to sound of poetry*[71] nahmen ausschließlich Künstlerinnen und Theoretikerinnen teil. Die Installationen, Gespräche, Filme und Gastvorträge wurden grundsätzlich auf drei Schwerpunkte beschränkt: Bio-, Kommunikations- und Informationstechnologien, Feminismus und (Konzept-)Kunst. Ein übergeordnetes

---

[69] **geld.beat.synthetic** 1996, S. 32.
[70] Ebenda, S. 4.
[71] Die Ausstellung fand vom 25.6. bis 14.8.1994 in der Züricher Shedhalle und vom 4.2. bis 11.3. 1995 in den *Kunst-Werken* sowie im Kino *Arsenal* mit einer Reihe feministischer Filme in Berlin statt. Folgende Künstlerinnen waren daran beteiligt: Bettina Allamoda (Berlin), Ute Meta Bauer (Stuttgart), Tatjana Beer (Hamburg), Elfe Brandenburger (München), Sabeth Buchmann (Berlin), Eva Grubinger (Berlin), Natascha Sadr Haghighian (Berlin), Judith Hopf (Berlin), -Innen (Hamburg), Christin Lahr (Berlin), Pia Lanzinger (München), Renate Lorenz (Düsseldorf/Zürich), Mo Loscheder (Berlin), Katrin v. Maltzahn (Berlin), coop v. osten (Berlin), Constance Penley (Santa Barbara), Uebung am Phantom: Anke Kempkes/Eva Peters/M.Rinck/Stefanie Schulte Strathaus (Berlin), T.C. Pollmann (Berlin), Juliane Rebentisch (Berlin), Kathrin Röggla (Berlin), Martha Rosler (New York), Waltraud Schwab (Berlin), Mano Wittmann (München). Die Künstlerinnen ordneten ihre Werke allerdings nicht namentlich zu.

Konzept gab es nicht, *„…vielmehr verhalten sich die Arbeiten auf unterschiedlichen künstlerischen, theoretischen und dokumentarischen Ebenen zu Bildern, Erwartungen, Behauptungen und Durchsetzungsstrategien (…)“*[72]. *When tekkno…* untersuchte – und hier gibt es Schnittstellen zu den beiden anderen Projekten – den Kanon akademischer Theoriebildungen, Wissenschaftsbilder, Medienberichterstattungsstrategien und *high tech*-Phänomene in Musik, Film und Fernsehen. Die Ausstellungsinitiative verstand sich als Versuch eines *Themenprojektes*; man arbeitete mit feministischen Ansätzen methodisch Probleme rund um die genannten Schwerpunkte heraus, ohne die Theorien selbst zum Thema zu machen.

Während die drei genannten Projekte in ihren grundsätzlichen Strategien und Konzepten recht ähnlich waren, beschritt *Nature*™[73] einen anderen Weg; das Ziel – die systematische und theoretisch fundierte Widerlegung der in der Gesellschaft dominanten Argumente für *Lifesciences* – blieb bestehen. *Nature*™ zitierte im Design jedoch eine Verkaufsmesse. Die Arbeitsmaterialien, Projekte, Flugblätter, Filme, Plakate und Radiosendungen[74] der KünstlerInnen und politischen Initiativen wurden – ähnlich den bekannten Mustern bei herkömmlichen Messen – in der Shedhalle als *Verkaufsstände* vorgeführt. Die recherchierten Informationen und ausgestellten Arbeiten wurden dadurch zu vermeintlich verwertbaren Produkten. *„Kritik muss Produktform annehmen.“*[75] – hieß es ironisch bei Charakterisierung des Konzeptes von *Nature*™; Argumentation und Design hielten sich also im Bereich des *Fakes* auf und thematisierten so auf eine ganz eigene Weise die Widersprüche kapitalistischer Verwertungslogismen.

---

[72] **geld.beat.synthetic** 1996, S. 192.

[73] *Nature*™ - *Messe gegen Gen- und Biotechnologien* fand in der Shedhalle Zürich vom 8.9. bis 15.11.1995 statt. Folgende KünstlerInnen nahmen u.a. daran teil: Antigena gegen die `Antischwangerschaftsimpfung`; Berliner Frauen gegen Bevölkerungspolitik; e.coli.bri; Kristin Möller mit einer Recherche zum Modell der DNA; Scienes for Life, eine Recherche über den Londoner Pharma-Trust Vacome u.v.a.

[74] *radio*™ war eine in die Shedhalle gestellte Zelt-Radiostation und damit ein Ausstellungsbeitrag zu *Nature*™; in Zusammenarbeit mit dem freien und unkommerziellen Radio LORA Zürich wurden täglich zwischen 17 und 20 Uhr Informationen und Diskussionen rund um die Themen Internet, Risikoforschung, Herztransplantationen, Rassismus usw. gesendet. Das Projekt *radio*™ führte eine Radio-Initiative des Berliner *Botschaft e.V.*, *minimalclub* und *BüroBert* namens `70/90 – 96,0 fm´ fort. Diese hatten im Hamburger Kunstverein Anfang des Jahres 1995 eine öffentlich zugängliche Radiostation im Ausstellungsraum von *dagegen-dabei/Produktion und Strategie in Kunstprojekten seit 1969* installiert. Zum Berliner *Botschaft e.V.* und zum Radio-Projekt `70/90 – 96,0 fm´ siehe: **Dany, Hans-Christian/Dorrie, Ulrich/Sefkow, Bettina** 1998, S. 319/320.

[75] **geld.beat.synthetik** 1996, S. 74.

Bei den genannten Ausstellungsprojekten zur Thematik der Kritik an Gen- bzw. Biotechnologien ist zu erkennen, dass die Strategie der politisch-künstlerischen Praxis vor allem darin besteht, Informationseinheiten in Form von selbst recherchiertem Text, künstlerischen Arbeiten, Plakate, Filme und Diskussionsrunden so anzuordnen bzw. zu organisieren, dass dem interessierten Besucher eine recht breite Palette von Informationen, Gegeninformationen und Gegenagitation präsentiert wird. Die mit solchen Projekten befassten KünstlerInnengruppen sind teilweise zugleich Initiatoren, ausstellende KünstlerInnen(gruppen) als auch PublizistInnen von Recherche-Ergebnissen und der Katalogbeiträgen. Der Künstler wird zum politischen Aktivisten. Umgekehrt werden rein politisch motivierte Arbeiten (z.B. Antigena Zürich oder Gen-ethisches Netzwerk) in Kunstzusammenhänge einbezogen.

III.3. Formen aktueller künstlerischer Positionen gegen Gentechnologien

III.3.1. Oliver Ressler

Oliver Ressler ist ein sehr umtriebiger Künstler. Er arbeitet seit 1994 an Ausstellungen, Arbeiten im Außenraum und Videoproduktionen; seine Werke entstehen vorwiegend zu gesellschaftspolitischen Themen wie Migration, Rassismus, ökonomische Globalisierung, gesellschaftliche Alternativen und Gentechnologien.[76] Damit ist er recht eng mit den neuen sozialen Bewegungen verbunden. Der in Wien lebende Künstler (***Abb. 3***) wurde 1970 in Knittelfeld/Österreich geboren. Er studierte von 1989 bis 1995 an der Wiener Hochschule für angewandte Kunst und war 1998 *Artist in Residence* am *Banff-Centre for the Arts* in Kanada.

III.3.1.1. *geGen-Welten: Widerstände gegen Gentechnologien*

Mit dem in der ersten Hälfte des Jahres 1998 ausgestellten Projekt *geGen-Welten – Widerstände gegen Gentechnologien*[77] widmete sich der Künstler zum zweiten Mal dem Thema Bio- und Gentechnologien von einer gesellschaftskritischen Sichtweise.[78]

[76] Eine Übersicht aller bisherigen Werke, Arbeiten, Projekte und Produktionen findet sich unter: www.ressler.at.

[77] Die Publikation zum Projekt ist in der Reihe ART EXIT erschienen: **geGen-Welten – Widerstände gegen Gentechnologien**, hrsg. von Oliver Marchart, Wien 1998.

[78] Bereits Ende 1995 – also kurz nach Abschluss seines Studiums und fast zeitgleich mit *Nature*™ – entstand eine erste kleinere Installation im öffentlichen Raum mit dem Titel *Letters to nature* (***Abb.***

Resslers *geGen-Welten* sollte in der Öffentlichkeit als Gegengewicht – wie bereits der Name des Projektes deutlich macht – zu den fünf von März 1998 bis Januar 1999 in Deutschland und der Schweiz laufenden *Gen-Welten*-Ausstellungen[79] verstanden werden. Das Werk bestand aus drei miteinander konzeptuell in Verbindung stehenden Teilen: **1.** einer Informationsausstellung im Forum Stadtpark in Graz vom 13. bis 28. März 1998, **2.** der Aushängung einer Plakatserie im Grazer Stadtraum im März 1998 und **3.** der Anbringung von Warnschildern in diversen Galerien und Kunstinstitutionen in Österreich, der Schweiz und Deutschland[80]. Nach Abschluss der Projektreihe in Graz waren Teile der Arbeit an der Wiener *Universität für Bodenkultur* (April 1998), im selbst verwalteten Bochumer Kulturzentrum *Bahnhof Langendreer* (Juni 1998) und im Berliner *Künstlerhaus Bethanien* (Juli 1998) zu sehen.

4,5,6). In den Schaufenstern der Wiener Kunsthalle wurden auf vier Tafeln Nukleinsäure-Sequenzen und ein Erläuterungstext in Leuchtkästen aneinandergereiht; die zu sehenden Zeichenserien einer DNS-Sequenz sind teilweise manipuliert. Der Vorgang der gezielten Manipulation ist allerdings für die BetrachterInnen nicht nachvollziehbar. Zu komplex ist der Vorgang der Sequenzierung, zu theoretisch und abstrakt die Herangehensweise. Ressler übernimmt mit dem Sequenzierungsvorgang ein in der Genforschung angewandtes Prinzip bestehendes Erbmaterial aufzulisten, um es durch gezielte Eingriffe verändern zu können. Ausgangspunkt der Arbeit waren die 1995 im britischen Wissenschaftsmagazin *Nature* unter der Rubrik *Letters to nature* publizierten Arbeiten von Wissenschaftlern. Zu sehen waren dort isolierte Teilbereiche von gentechnischen Forschungsergebnissen. Ressler macht mit seiner Arbeit auf den Umstand aufmerksam, dass es in den Naturwissenschaften Versuche gibt, *„deren Auswirkungen auf die Umwelt nicht kalkulierbar erscheinen. (…) Die Genetik repräsentiert in dieser Arbeit wissenschaftliche Forschung, die trotz fehlender sicherer Kenntnisse über potenzielle Auswirkungen auf komplexe Systeme wie das Ökosystem (…) – nahezu unbeachtet von der Öffentlichkeit und den Medien, zu einem guten Teil staatlich subventioniert – stattfinden kann."* [Ausschnitt aus dem in einem fünften Schaufenster präsentierten Erläuterungstext zu *Letters to nature*] Optisch und damit ästhetisch erinnerte Ressler`s *Letters to nature* z.B. an Arbeiten anderer KünstlerInnen. Ressler verwendete zwar keine individuell zuschreibbaren DNS-Sequenzen für seine Installation, doch denkt man bei der Auflistung der Nukleinsäuren fast automatisch an Arbeiten von Kevin Clarke (USA). Dieser hatte Mitte der 1980er Jahre begonnen das Thema Genetik und Identität künstlerisch zu bearbeiten. 1988 entstand sein *Self-Portrait in Ixuatio* (***Abb. 7***), das die Auflistung seiner eigenen DNA-Sequenz zum Motiv hat. Später folgten weitere Arbeiten ähnlichen Inhaltes. Zu Clarke siehe: **Kevin Clarke: Der unsichtbare Körper**, Museum Wiesbaden 24. Oktober 1999 bis 27. Februar 2000, hrsg. von Volker Rattemeyer, Wiesbaden 1999 sowie **Reichle** 2005, S. 41, 214-218.

[79] **Gen-Welten: Prometheus im Labor?** (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland); **Werkstatt Mensch** (Dresden, Deutsches Hygiene-Museum); **Leben aus dem Labor** (Mannheim, Landesmuseum für Technik und Arbeit); **Vom Griff nach dem ABC des Lebens** (München, Museum Mensch und Natur) und **L`alimentation au fil du gène** (Vevey/Schweiz, Alimentarium) 27.3.1998 – 10./11.01.1999, Bonn 1998. Zusätzliche Publikation dazu: **Amann, Klaus** (Hg.): Natur und Kultur. Gentechnik und die unaufhaltsame Auflösung einer modernen Unterscheidung, Dresden 2000.

[80] Die Warnschilder wurden neben dem Forum Stadtpark in Graz auch in den folgenden Galerien und Kunstinstitutionen gezeigt: **Galerie Artelier** (Graz), **Galerie Fotohof** (Salzburg), **Galerie Klemens Gasser & Tanja Grunert** (Köln), **Generali Foundation** (Wien), **Kunstraum Lüneburg**, **Kunstraum München**, **MAK** (Wien), **NGBK** – Neue Gesellschaft für bildende Kunst (Berlin), **Neuer Kunstverein Aachen**, **Raum aktueller Kunst** (Wien) und **Shedhalle** (Zürich). Ursprünglich hatte Ressler bei 80 Institutionen nachgefragt; positiv reagiert oder zumindest geantwortet hatten aber nur solche Einrichtung, die sich ohnehin mit politisch oder gesellschaftskritisch orientierter Kunst beschäftigen. **Raap, Jürgen**: Oliver Ressler. Gegen-Kampagne. Projekt Gegen-Welten. Widerstand gegen Gentechnologien, 1998, in: Kunstforum International, Bd. 144, 1999, S. 114.

Im Grazer Forum Stadtpark hingen an insgesamt 4 Wänden Informationen aus diversen Bereichen rund um die kritische Beleuchtung der Gesamtproblematik Gentechnologien und ihrer Detailanwendungsgebiete (***Abb. 8***). Die BesucherInnen der Ausstellung wurden anhand von Abbildungen und Texten über gentechnisch produzierte Medikamente, Xenotransplantationen, Reproduktionstechnologien, Humangenetik, Kriminalisierung des Widerstandes, Freisetzungen, genmanipulierte Nahrungsmittel, Gentechnologie in der Landwirtschaft, Kapitalisierung durch Patente und biologische Waffen informiert. Ein umlaufendes schwarzes Band über den Informationen, auf welchem in weißer Schrift diese Teilproblematiken festgehalten worden waren, half sich in der Ausstellung zurechtzufinden. Die Wände, an denen die vielzeilig bedruckten Hinweise und Angaben hingen, waren – ähnlich wie die Plakate und Warnschilder – in leuchtendes Signalgelb getaucht. Oliver Ressler hatte sowohl selbst Recherche- und Informationsarbeit geleistet[81] als auch Arbeiten und Sichtweisen diverser im Feld der Kritik an Gentechnologien arbeitender Gruppen und Initiativen aufbereitet. Im Unterschied zu den genannten Ausstellungen der frühen 1990er Jahre wurden diese Gruppen bei Ressler`s Projekt nicht direkt durch Mitarbeit beteiligt, sondern indirekt durch das Aufzeigen und Vorstellen ihrer Arbeiten. Der Künstler eignet sich das Material der Gruppen an, unterstreicht seine künstlerische Recherche-Kompetenz und tritt insgesamt als Künstler-Kurator auf. Die Flugblätter, Resolutionen, Erklärungen und Aufrufe der politisch arbeitenden Gruppen spielten eine wichtige Rolle, denn das recherchierte Material trug zur erforderlichen Bearbeitung des Problems bei.[82] Die Informationen rund um die Arbeiten, Sichtweisen und Forderungen der Gruppen respektive Initiativen wurden jeweils mit Adressen, Ansprechpartnern und Literaturhinweisen ergänzt, so dass BesucherInnen auch nach dem Verlassen des Forums Stadtpark die Möglichkeit geboten wurde sich selbstständig und über den in der Ausstellung gebotenen Rahmen hinaus zu informieren.

---

[81] Recherchearbeit erfolgte vor allem bei der Beschreibung der Intension seines Projektes im Eingangsbereich der Ausstellung, in der Publikation und bei den intensiven Nachforschungen in den Archiven der politischen Widerstandsbewegungen.

[82] Ausgestellt wurden das Flugblatt der BürgerInneninitiative *HOECHSTer Schnüffler un Maagucker e.V.* zur Kritik an der Herstellung von (Human)Gen-Insulin; das 1992er Flugblatt von *BürgerInnen beobachten Petunien*, einer Kölner Initiative gegen Gentechnologie; der 1997er Aufruf des Gen-ethischen Netzwerkes zu Keimbahnmanipulationen; der Aufruf des *Basler Appells gegen Gentechnologie* für ein sofortiges Moratorium für Xenotransplantationen aus dem Jahr 1996/97; die 1988er Resolution zum 1. österreichischen Frauenkongress über Gen- und Fortpflanzungstechnologien; das Flugblatt *Frauenkampftag* der Gruppe *Antigena* von 1988; die aus dem Jahr 1986 stammende Erklärung der militanten Frauengruppe *Rote Zora*; ein Flugblatt der *Coordination gegen BAYER-Gefahren e.V.* von 1995; die *Wetterauer Erklärung* gegen den Einsatz von gentechnisch manipulierten Pflanzen in der Landwirtschaft (1995); Forderungen für ein vollständiges Verbot von B-Waffen (vom Basler Appell gegen Gentechnologien).

Während des gesamten März 1998 – vor Ausstellungsbeginn und mit Hinweis auf eben diese – wurde im Stadtraum Graz ein recht auffällig wirkendes Plakat platziert (***Abb. 9***). Auffällig deshalb, weil sich der gerahmte und in Blockschrift formatierte Text in schwarzem Kolorit scharf vom mit gelber Warn- oder Signalfarbe dominierenden Hintergrund abhob. Die Worte *Industrie und Wissenschaft* sowie *Achtung – Biologische Gefahr* waren mittels Fettdruck deutlich vom übrigen Text abgehoben und wirkten innerhalb der gesamten Text-Bild-Collage des Plakates als *Eyecatcher*. Das dem Warnzeichen für atomare Gefahr abgeschaute Signum für biologische Gefahr hatte denselben Effekt. In die Mitte des Textes war ein schwarz/weiß gehaltenes Bild eingefügt, dass eine vollständig mit weißer und offensichtlich hermetisch absichernder Arbeitsschutzkleidung (inkl. Kopf-, Hand- und Fußschutz) versehene Person zeigte, die Pflanzen mit Gift besprüht. Das grell gelbe Warndreieck mit dem schwarzen Signum für biologische Gefahr sollte den Betrachter des Plakates offensichtlich darauf hinweisen, dass es sich um die Bekämpfung von in die Außenwelt entwichenen genetisch veränderten Organismen (GVO`s) handeln muss. Außerhalb des Schriftbereiches – im unteren neutral gehaltenen Blickfeld – befand sich der Hinweis auf das *geGen-Welten*-Projekt Oliver Resslers.

Während des gesamten Frühjahres wurden die oben bereits genannten Galerien und Kunstinstitutionen in Deutschland, Österreich und der Schweiz mit dem 3. Teil des Projektes bespielt. An den Wänden waren zum *Industrie und Wissenschaft*s-Plakat noch eines über *B-Waffen-Forschung* sowie *Xenotransplantationen* (***Abb. 10***) gekommen; im quadratischen Format hingen sie in der aus dem Grazer Stadtraum bekannten Warn-Ästhetik in Augenhöhe in den Galerien. Daneben konnten via mitzunehmende Handzettel und Flyer weitere Informationen (eben die Resolutionen, Flyer und Erklärungen, die im Grazer Stadtpark Teil der an den Wänden lesbaren Informationen der politischen Gruppen und Initiativen) von BesucherInnen buchstäblich eingesammelt werden.

Das *geGen-Welten*-Projekt von Oliver Ressler hat einerseits das Ziel das breite, in der öffentlichen Wahrnehmung jedoch so gut wie nicht verankerte Spektrum des Widerstandes gegen Gen- und Biotechnologien aufzuzeigen.

„Meine Projekte sind in vielen Fällen (…) Versuche, bestimmte Individuen, ProtagonistInnen, über ihre politischen Praxen sprechen zu lassen... Andere Sichtweisen in existierende Diskurse einzuschleusen (…) ist besonders spannend dann, wenn diese anderen Sichtweisen von Menschen vorgestellt werden, die in der Regel in medialen Diskursen ausgeklammert werden, zumindest als ernstzunehmend Sprechende.“[83]

Hintergrundinformationen zu speziellen Problemen der Thematik spielen dabei ebenso eine Rolle wie die Forderungen und teilweise auch die Erfolge der politischen Widerstandsbewegung zu benennen. Andererseits geht es dem Künstler um das Aufzeigen der Gefahren, die von Gentechnologien ausgehen können. Dieses Aufzeigen geschieht vordergründig und eindringlich über die Plakate und die Warnschilder, fassettenreicher und nachdrücklicher allerdings über die bereitgestellten Informationen der politischen Gruppen. Ressler wählte Materialien solcher Gruppen, *„die die Erschließung neuer `Investitionsterritorien` für den Kapitalismus aufzeigen und die ökologische und soziale Logik der geplanten zukünftigen Leittechnologie in ihre Analyse einbeziehen.“*[84] Obwohl die Ausstellung in die Themengebiete der Gentechnik(kritik) untergliedert ist, wenden sich die meisten dieser Gruppen *„gegen die weit verbreitete Praxis, in der Bewertung von Gentechnik zwischen einzelnen Detailanwendungen zu differenzieren und lehnen daher Gen-, Bio- und Reproduktionstechnologien in ihrer gesamten Anwendungsbreite ab.“*[85]

Im Gegensatz zu den *Gen-Welten*-Ausstellungen begreift Ressler Gentechnologie als Herrschaftsinstrument. Vor dieser Folie hebt sich das Projekt *geGen-Welten* inhaltlich und ästhetisch stark von der Position der KuratorInnen der *Gen-Welten*-Ausstellungen ab. Der Künstler greift die Großausstellungen bewusst an, wenn er konstatiert, dass es *„…primär um Akzeptanzschaffung für eine schon damals von der Öffentlichkeit kritisierte Technologie ging.“*[86] Wie Ressler in einem achtseitigen Statement zu seiner Kritik an den *Gen-Welten*-Ausstellungen festhält, ist ein wesentliches Mittel zum Erzeugen der Akzeptanz von Gentechnologien das Zeigen von Kunst, die sich

[83] Oliver Ressler im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.
[84] Vorwort in Kat. **geGen-Welten**, S. 6.
[85] Ebenda.
[86] Oliver Ressler im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.

ästhetisch mit eben diesen Technologien auseinandersetzt. Dieses Problem formuliert der Künstler folgendermaßen:

> *„Kunstwerke haben in den* Gen-Welten *nicht nur die Funktion, Gentechnologie `in aufregender Weise` zu illustrieren und damit die visuelle Erlebnisqualität der Ausstellung zu erhöhen, sie werden (…) auch systematisch dafür eingesetzt, in der Ausstellung (wissenschafts-)kritische Positionen abzudecken… Der Vorteil einer künstlerisch artikulierten Kritik, wie sie in Bonn gezeigt wird, liegt auf der Hand: Durch die durchgehende Vermeidung von Sprache in allen ausgewählten Kunstwerken wird Kritik nie explizit ausgedrückt und hat daher auch keinen unmittelbaren Adressaten, wie z.B. einen konkreten Konzern oder eine Regierung.“*[87]

Überspitzt könnte man formulieren: Während *Gen-Welten* `Kunst ohne Kommentare` zu bieten hatte, lieferte der österreichische Künstler `Kommentare ohne Kunst`. Nach einem ersten Blick auf das allgemeine Erscheinungsbild der *geGen-Welten*-Ausstellung in Graz könnte man zu dieser Bemerkung kommen. Doch würde damit der eigentliche Sinn und die Intension der Resslerschen Arbeit vollkommen verloren gehen. Denn der Künstler bedient sich in erster Linie des Konzeptes der Kritik, und zwar der *konkreten Kritik* (Martha Rossler). Das Projekt ist hier die Kunst. Für Ressler ging es um den Einsatz des *„symbolischen Kapitals der Kunst“*[88]. Er geht sinnbildlich vor, in dem er die bei *Gen-Welten* vermisste Auseinandersetzung mit den Risiken der Gentechnologien theoretisch aufzeigt und in die öffentliche Wahrnehmung zu rücken versucht. Seine Arbeiten illustrieren nicht, sie sind in diesem Sinne als ästhetischer Widerpart zu reiner Illustration zu verstehen. Ziel ist es ein *„lesbares Bild“*[89] von Gegenmeinungen und – im Sinne von Kube Ventura`s Spezifizierung – Anklagen und Richtigstellungen zu produzieren.

Ressler`s rückhaltloses *Aufzeigen* spielt mit einem großen Wagnis. Schnell könnte der Vorwurf des Abgleitens ins Plakative, Propagandistische und vielleicht auch Moraline aufkommen. Da aber seine *konkrete Kritik* rigoros auf der Ebene der politischen Agitation angesiedelt ist, greifen Hinweise dieser Art nicht den eigentlichen Kern

---

[87] **Ressler, Oliver**: Gen-Welten, in: Kat. geGen-Welten, S. 80/81.
[88] Vorwort in Kat. **geGen-Welten**, S. 6.
[89] Oliver Ressler im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.

seiner Aktionskunst. Sie laufen ins Leere; Ressler geht es um die *„Ideologisierung des ethischen Diskurses“*[90], also des bewussten und zielgerichteten politischen Einmischens in gesellschaftliche Auseinandersetzungen.

Um die eindeutigen Botschaften seines Projektes *geGen-Welten* in die Öffentlichkeit zu tragen, wählte Oliver Ressler, neben der Ausstellung in Galerien, für sein Plakat *Industrie und Wissenschaft* eine althergebrachte Veröffentlichungsform. Das Plakat war an Litfasssäulen und Haltestellen des öffentlichen Personennahverkehrs in Graz angebracht. Was die Form dieser *Bekanntmachung* von konventionellen Plakatformaten unterschied und die Marketingästhetik der Werbung konterkarierte, war nicht so sehr ihre Direktheit (denn diese Stilblüte hat dort längst Eingang gefunden), sondern die bewusst inszenierte Warn-Ästhetik. Umgekehrt proportional zur Werbung verwendete Ressler für die installierte Informationstafel viel Text und wenig Bild. Das wirkte irritierend und störend. Zugleich wurde dadurch aber der inhaltliche Diskurs über gentechnologische Forschungen angeregt: *„…manche PassantInnen teilten die Aussage, andere nicht. Soweit ich mich erinnern kann, haben manche PassantInnen auf vermeintliche positive Anwendungsbereiche der Gentechnologie in der Medizin verwiesen. Oder es wurde auch kritisiert, dass die Aussage über die Wissenschaft zu pauschal sei.“*[91] Diese Aussagen (wenn es sich vielleicht auch nicht um die Mehrheit der Meinungen handelte) zeigen, dass sein Kunstobjekt *Plakat* im öffentlichen Raum zumindest wahrgenommen wurde. Ob es trotz oder vielleicht auch gerade wegen der irritierenden Ästhetik als *Kunst* betrachtet wurde, kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden; zu bedenken ist aber, dass *„…im bunten Einerlei des Kommerz (…) das Kunstwerk auf eine Wahrnehmung als Kunst nicht hoffen (kann).“*[92]

Als ergänzendes didaktisches und zusätzlich informierendes Medium zu den eigentlichen Ausstellungen und Projekten war ein Rahmenprogramm, ähnlich dem von *Game Girl/Game Grrl*, *Nature*™ und *When tekkno turns to sound of poetry*, konzipiert

---

[90] **Raap, Jürgen**: Oliver Ressler. Gegen-Kampagne, S. 114.
[91] Oliver Ressler im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.
[92] **Strauss, Martin**: Muss es denn unbedingt Kunst sein? Plakatkampagnen von Künstlern. Anmerkungen anhand eines Beispiels, in: O.K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“, hrsg. von **Saxenhuber, Hedwig/Schöllhammer, Georg**, Wien 1998, S. 205.

worden.[93] Oliver Ressler lehnte sich an die Rahmenprogramm-Ideen an, in dem er für sein Projekt eine mit mehreren Teilnehmern besetzte Diskussionsrunde organisierte. Folgende Referate waren vor der Diskussion zu hören:

- **Renate Lorenz** (BüroBert, Berlin) mit *Digital Eingetragenes Warenzeichen. Gentechnikkritik & Kunst/Ausstellungspraxis.*
- **Axel Köhler-Schnura** (Coordination gegen BAYER-Gefahren, Düsseldorf) mit *Stoppt BAYER-Gentechnik!*
- **Lisbeth N. Trallori** (feministische Gentechnik-Kritikerin, Wien) mit *Widerstand adieu? Zur Faszination der Biomacht.*

„Bei der Konzeption dieser Diskussionsrunde war es wichtig für mich, dass die Veranstaltung auf keine pro- und contra Diskussionen hinausläuft, sondern eher als ein Austausch, bei dem unterschiedliche Strategien gegen Gentechnologien diskutiert werden.“[94] Auch hier ist der (leidenschaftliche) Fokus des Projektes eindeutig: nicht das debattenartige Nebeneinander von Argumenten für oder gegen die neuen gentechnologischen Möglichkeiten steht auf der Tagesordnung, sondern die Konzentration auf die eigentlichen Problemstellungen, die sich aus dem gesellschaftlichen Gebrauch der Technologien ergeben sowie auf diverse Mittel und Formen sich dagegen zu wehren.

geGen-Welten erlebte Ende des Jahres 2006 nach 8 Jahren eine Neuauflage. Für die *GenderTopia-Exibition* des *Contemporary Technology Festivals*, das vom 9. bis 16. Dezember in Melbourne stattfand, hat Oliver Ressler alle drei Warnschilder ins Englische übersetzt (Bsp. ***Abb. 11***), sowie zwei weitere angefertigt (*Patente auf Gene* und *Golden Rice*).

III.3.1.2. *Focus on Companies*

Zwei Jahre nach *geGen-Welten* konzipierte Oliver Ressler eine weitere künstlerisch motivierte GEGEN-Initiative zum Thema Gentechnologien. Im Rahmen der im

[93] An dieser Stelle sei vermerkt, dass ein solches Rahmenprogramm inzwischen bei fast allen gängigen Ausstellungsformaten anzutreffen ist. Ohne Diskussionsrunden, Filmabende und Vorträge kommt heute kaum mehr eine Ausstellungsveranstaltung aus.
[94] Oliver Ressler im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.

Frühjahr 2000 stattgefundenen Ausstellung *Modell, Modell...*[95] beteiligte sich der österreichische Künstler mit seinem Beitrag *Focus on Companies*.

Wie sich bei *geGen-Welten* der kritische Impetus bereits im Titel manifestierte, wurde bei *Focus on Companies* in ähnlicher Weise verfahren. Resslers Ziel war es, die konzeptuellen Inhalte der zeitgleich in Aachen stattfindenden *Focus on Genes*-Ausstellung – eine Wanderausstellung des Hygiene-Museums Dresden – kritisch zu befragen[96]. Zu diesem Zweck wurden drei neue Warnschilder mit politischen Kommentaren entworfen (***Abb. 12, 13, 14***). Farbfotos – Werbebroschüren der Firmen entnommen, die auf dem Gebiet der gentechnologischen Forschung und der Vermarktung der Ergebnisse tätig sind – bildeten den Hintergrund für die Plakatserie. In der Projektbeschreibung nannte Ressler die entsprechenden Konzerne: *Novartis*, *Schering*, *Bio-Rad Laboratories* und *Roche*; dieses Aufzeigen ist Teil seiner intervenierenden künstlerisch-politischen Strategie, denn gerade die genannten Konzerne traten als Sponsoren von *Focus on Genes* in Aachen auf.

Die Printserie *Focus on Companies* enthält eine ähnlich starke politische Aussagekraft wie *geGen-Welten*. Ohne Umschweife versucht Oliver Ressler seine Kommentare auf den Farbfotos gerade so zu platzieren, dass der Blick des Betrachters zuerst auf die Schrift gelenkt wird. Aber was kritisiert er genau? Ein Plakat soll an dieser Stelle genauer betrachtet werden. *„Der Markt bestimmt Forschungsbereiche. Pharmakonzerne investieren große Summen in fragwürdige Forschungsexperimente wie die Verpflanzung gentechnisch veränderter Schweineorgane in Menschen. Zugleich sterben Millionen Menschen in der „Dritten Welt“ an Krankheiten, weil die von den*

---

[95] Die Ausstellung fand in Zusammenarbeit des Neuen Aachener Kunstvereins mit Instituten der RWTH Aachen statt.

[96] Die interaktive Wanderausstellung *Focus on Genes* fand in Aachen als Teil der RWTH-Projektwochen zum *Künstlichen Menschen* an der Technischen Hochschule vom 2. Mai bis zum 28. Juni 2000 statt. Die Ausstellung, so ihr Rektor Univ.-Prof. Dr. Burkhard Rauhut, macht ein wichtiges Anliegen der Hochschule deutlich. Denn die Aufgabe der RWTH ist es, *„die technische Entwicklung voranzutreiben und dem Unverständnis entgegenzuwirken.“* In einer Pressemitteilung heißt es dazu weiter: *„Diese Aufgabenstellung korrespondiert in enger Weise mit der Zielsetzung der Dresdener Ausstellungsmacher, das öffentliche Verständnis der Gentechnik zu fördern und das Thema einem breitem Publikum auf verständliche, objektive und spannende Weise zugänglich zu machen.“* Siehe dazu weiterführend: www-zhv.rwth-aachen.de/zentral/dez3_pm2000_pmfocus.htm. Neben der Förderung des öffentlichen Verständnisses für Gentechnologien, wird immer wieder für eine Akzeptanz dieser Technologien geworben. Gentechnische Verfahren und Analysen werden – trotz anders lautender Kommentare – nicht kritisch beleuchtet; im Gegenteil, denn in der Ausstellung heißt es: *„Gentests könnten künftig Grundlage sein für Entscheidungen, die verschiedene persönliche und gesellschaftliche Bereiche betreffen...“* Zur Ausstellung und ihren Inhalten siehe: www.focus-on-genes.de

Konzernen angebotenen Impfstoffe und Medikamente zu teuer sind" – heißt es auf einem Plakat. Was Oliver Ressler hier thematisiert, ist die Paradoxie von offizieller Aussage und Verhalten der in der Gentech- und Pharmabranche tätigen Konzerne. Während in der sog. *Ersten Welt* – durch eben die verwendeten Werbematerialen und unkritische Ausstellungen wie *Focus on Genes* – primär das Bild vermittelt wird, die Konzerne würden für Leben und Gesundheit der Bevölkerung in heilende Forschung investieren, wird deren firmeninterne Politik in der sog. *Dritten Welt* oftmals vollkommen ausgeblendet. Trotzdem wir im Zeitalter der (nicht nur) medialen Globalisierung leben, scheint es offensichtlich kein Problem zu sein, diesen Aspekt nicht zu behandeln. Damit greift der Künstler nicht nur das Ausstellungskonzept von *Focus on Genes* an, sondern das grundsätzliche Verhalten dieser Konzerne; gleichzeitig wird explizit auf das eigentliche Kapitalinteresse der Firmen verwiesen. Ressler deckt damit auf, dass die *„…ökologische und soziale Logik der Gentechnik und ihre globalen, gesellschaftspolitischen Auswirkungen"*[97] weder bei *Focus on Genes* thematisiert worden sind, noch bei der medienwirksam inszenierten Selbstdarstellung der Konzerne eine Rolle spielen. Durch diese frappante Übereinstimmung trete die Verknüpfung von affirmativ ausgerichteter Ausstellung und originären Firmeninteressen deutlich hervor.

Die vom Künstler ausgewählten Werbebilder wurden ähnlich der bereits aus *geGen-Welten* bekannten Optik umgestaltet. Im Original vorhandene Erläuterungen und Texte sind dadurch unkenntlich gemacht, dass sie von signalgelb gefüllten und schwarz gerahmten Textfeldern ersetzt wurden. Ressler hatte für die Platzierung der politischen Querverweise kein einheitliches Muster. Seine Kommentare sind entweder als Doppelbalken im unteren Teil, als Überschrift mit Textteil oder über das gesamte Bild verteilt. Die eigentlichen Werbeaussagen der Broschüren sind sowohl inhaltlich als auch ästhetisch nicht mehr nachvollziehbar. Sie sind zweckentfremdet oder anders: in andere Zusammenhänge eingebettet und damit angeeignet worden. Die Warnästhetik des Textes rückt die ursprüngliche Bildaussage auf eine andere Ebene. Bei oben genanntem Beispiel ist die bildliche Situation zumindest noch so weit deutlich, als dass operierende Ärzte zu erkennen sind. Was und warum sie operieren, in welchem (Firmen)Interesse und ob es ethisch und/oder moralisch für den Einzelnen, aber auch gesamtgesellschaftlich, gerechtfertigt ist, dem wird bekanntlich beim Blick auf

[97] Siehe Homepage des Künstlers: www.ressler.at.

Werbebilder dieser Art keine Beachtung geschenkt. Durch Ressler`s beigefügten Text werden diese Fragen automatisch in den Vordergrund gerückt.

Die Beziehung von Bild zu Text ist bei den Plakaten der Serie *Focus on Genes* zum Teil gelöster und entkrampfter als bei *geGen-Welten*. Bild und Text wirken zwar nicht als optische Einheit und es ergeben sich auch keine harmonierenden Bild-Text-Strukturen. Zu markant sind die politischen Aussagen auf gelber Warnfarbe. Ressler`s eingeschobene Kommentare wirken eindringlich; sie sind im Gesamtgefüge des Plakatdesigns so dominant, dass ihr Überlesen schlichtweg nicht möglich ist. Trotzdem kommt dem Bildhintergrund bei *Focus on Companies* eine große Funktion zu. Das, was hier und da noch zu erkennen ist, untermauert die Aussagen Ressler`s auf eine eigentümliche Weise. Das oberflächliche, rein illustrierende Darbieten von Möglichkeiten, Hoffnungen und Wünschen wird auf seine reale Aussagekraft befragt. Diesem Befragen kann es nicht mehr standhalten, weil die Scheinwelt technologisch determinierter Hoffnungen durch die Texteinschübe Ressler`s offenkundig in Frage gestellt wird. Der Sinn der ursprünglichen Bildbotschaft verkehrt sich und wird ins Paradoxe gezogen.

Focus on Companies und *geGen-Welten* sind künstlerische Arbeiten, die zum Teil im öffentlichen Raum, zum Teil in Galerien installiert worden sind. Es sind Projekte, die die politische Meinung des Künstlers ausdrücken. Vor diesem Hintergrund und zugleich das provokante Design beachtend, sind beide Projekte – zumindest was die Plakate angeht – bewusst für die Aufstellung im öffentlichen Raum angefertigt worden. Ressler`s Konzepte sind in keinem Fall dekorative Kunstware, sie sind vor allem *Informationskunst*. Diese *Informationkunst* hat nicht das Ziel im *White Cube* ausgestellt zu werden; im Außenraum sollen sich interessierte Betrachter finden, die sich angesprochen und – im besten Falle – informiert fühlen. Aber Ressler verlässt die Galerie nicht vollends, denn ein Teil der kompakten Informationen zur Gentechnologiekritik waren in diversen Galerien zu lesen. Interessant ist, dass sich für seine Arbeiten nur Galerien fanden, die – im weitesten Sinne – als sog. *Off*-Orte im subinstitutionellen Gefüge des Kunstmarktes bezeichnet werden können. Denn, wie bereits erwähnt, handelte es sich um Galerien, die sich ohnehin mit politisch oder gesellschaftskritisch orientierter Kunst beschäftigten.

Oliver Ressler konnte in Bezug auf seine politisch-künstlerischen Praxisformen bei *geGen-Welten* und *Focus on Companies* einerseits auf die frühen, sich gegen neue biotechnologische Determinismen wendenden Ausstellungsprojekte der 1990er Jahre zurückgreifen. Besonders auffällig ist die direkte Anlehnung an Projektarbeiten wie *Game Girl/Game Grrl* und *When tekkno turns to sound of poetry*. Die Flut und das Design der bereitgestellten, meist in Form vielzeiliger Erklärungen und Flyer daherkommenden Archivarbeit ähneln sich sehr. Andererseits können Anknüpfungspunkte bei anderen politisch oder sozial motivierten KünstlerInnen(gruppen) wie z.B. bei *Barbara Kruger*, den *Guerilla Girls* oder *Gran Fury* ausgemacht werden. Die gesellschaftlichen Kritikpunkte dieser KünstlerInnen sind recht unterschiedlich und sollen deshalb nicht weiter beleuchtet werden. Worauf hier stattdessen hingewiesen werden soll ist, dass diese KünstlerInnen durch ihre aussagekräftigen Plakate die Möglichkeit nutzten eigene Stellungsnahmen in der Öffentlichkeit zu platzieren. Barbara Krugers *I shop therefore I am* (***Abb. 15***) ist in einem ähnlich intensiven Duktus gehalten, wie sie bei Ressler`s Plakaten zu finden sind. Kruger verwendete für *I shop…* die vergrößerte Schwarzweißdarstellung einer etwas zwischen den Fingern haltenden Hand. An Stelle der ursprünglichen Nachricht setzte die Künstlerin besagten Schriftzug ein. Vor markantem rotem Hintergrund prangt die weiße Blockschrift; mit dem rot/weiß-Farbkontrast versuchte Kruger offensichtlich bekannte Illustrations- und Aufmacherstrategien für ihre appellativen Botschaften zu nutzen.[98] Ähnlich verfährt Oliver Ressler, wenn er eine aus anderen Zusammenhängen bekannte Warnästhetik benutzt, um auf seine eigenen Äußerungen aufmerksam zu machen.

Plakate, die mit reinem Textanteil auskommen, sind u.a. auch von der amerikanischen Frauenkünstlerinnengruppe *Guerrilla Girls*[99] bekannt. Einige ihrer Straßenposter richten sich gegen die etablierte Kunstwelt als eine Männerdomäne (***Abb. 16, 17***). Auf vollständig neutral gehaltenem weißem Hintergrund fallen die in übergroßen Buchstaben gestellten provokanten Fragen oder Anmerkungen in den Überschriften auf. Dort heißt es z.B., dass die Busunternehmen bezüglich des Frauenanteils in ihren

---

[98] Barbara Kruger ist gelernte Zeitschriften-Designerin. Zu Arbeiten Krugers siehe u.a.: **Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute**, hrsg. vom Von der Heydt-Museum und Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal 1991.

[99] Unter dem Namen *Guerrilla Girls* haben sich 1985 Künstlerinnen, Filmemacherinnen und Schriftstellerinnen zusammengeschlossen um ihre für die Öffentlichkeit bestimmten politisch-feministischen Botschaften mit Plakaten, Videos, Filmen und kommerzieller Werbung im Straßenraum zu platzieren. Siehe weiterführend dazu: **Felshin, Nina**: But is it Art? p. 309 – 332.

Unternehmen aufgeklärter wären als die Kunstgalerien New Yorks. Oder es wird von den Vorteilen eines Künstlerinnendaseins gesprochen; die Erklärungen des nachfolgenden Textes (in wesentlicher kleinerer Schrift) erläutern und unterfüttern die Behauptungen oder wenden diese in ihr Gegenteil.

Die amerikanische KünstlerInnengruppe *Gran Fury*, die vor allem durch künstlerische Aktivitäten im Umfeld der kritischen Aids-Diskussion der 1980er Jahren bekannt geworden ist, hatte sich ähnlich gezielt öffentlichkeitswirksame Strategien überlegt. Abfahrtsstellen von Verkehrsbetrieben wurden genutzt, um möglichst viele wartende Passanten zu erreichen. Auf dem Plakat *Woman Don`t Get AIDS, They Just Die From It* (***Abb. 18***), das in den Jahren von 1988 bis 1991 in verschiedenen Sprachen im öffentlichen Raum ausgehängt wurde, dominierte vor allem Schrift. Buchstaben in übergroßer Schrift im oberen und unteren Feld des Plakates zogen den Blick der Fahrgäste an. Ein erläuternder Text zwischen Über- und Unterschrift vertiefte die Thematik. Den Hintergrund bildete die Montage eines Bildes, das Frauen offensichtlich während eines Schönheitswettbewerbs zeigte.

Für Oliver Ressler`s *geGen-Welten* und *Focus on Companies* sowie die hier aufgezählten Referenzwerke muss – um erneut mit Martin Strauss zu argumentieren[100] – zweierlei angenommen werden: Sie sind in der öffentlichen Wahrnehmung meist nicht als Kunstwerke zu erkennen gewesen; vielmehr lösen sich Arbeiten dieser Art in ihrer Umgebung auf, werden Teil des kommerziell dominierten Werbealltags. Aber: innerhalb dieser Auflösungstendenz bleibt ihre politische oder gesellschaftliche Botschaft, ihr *politisches Charisma*[101], unbestritten. Denn durch das Lesen der Schrift des Plakates wird die Aussage, die politische Message, geistig konsumiert und entfaltet so ihre Wirkung.

III.3.1.3. *Die Rote Zora*

Oliver Ressler hatte sich bereits beim *geGen-Welten*-Projekt mit der Frauengruppe *Rote Zora*[102] beschäftigt. Einige ihrer Flyer waren als großformatige Kopien in der Ausstellung zu sehen.

---

[100] **Strauss, Martin**: Muss es denn unbedingt Kunst sein? Wien 1998, S. 205.
[101] Ebenda, S. 198.
[102] Die Rote Zora war eine militante Frauengruppe, die in den 1980er Jahren in der BRD radikale Kritikpunkte an Gen- und Reproduktionstechnologien formulierte. Durch diverse Anschläge auf

Für die Produktion des im Jahr 2000 entstandenen Videos *Die Rote Zora* hatte Ressler seine Nachforschungen zu Kritik- und Arbeitsbereichen der feministisch orientierten Gruppe intensiviert. Bei seiner Recherche hatte er feststellen müssen, dass es keinerlei filmische Dokumentation über die Aktivitäten der Gruppe gab[103]. Der Künstler entschloss sich daher eine politisch-engagierte Videodokumentation als neuen persönlichen Aktionsraum seines politisch-künstlerischen Schaffens zu realisieren. Es handelt sich um eines der ersten künstlerisch und politisch motivierten Videos, die Oliver Ressler produzierte[104].

Die Eingangssequenz des insgesamt 28 Minuten langen Videobandes *Die Rote Zora* zeigt eine junge Frau, die, um eine Ecke biegend, intensiv damit beschäftigt ist einen Zettel zu lesen. Offensichtlich handelt es sich dabei um einen Flyer der Frauengruppe *Rote Zora*; denn während das Bild der lesenden Frau im Hintergrund milchig verblasst, läuft die Kamera langsam über einen dieser Flyer. Eine Frauenstimme intoniert den Text; die Kamera ist nicht bemüht den Text auf dem Flyer visuell für den Betrachter einzufangen, sondern bleibt an den Teilen des Schreibens hängen, an denen die Symbole und narrativen Bildzeichen der Frauengruppe präsent sind (das weibliche Symbol mit dem fünfeckigen Stern, in welchem *Rote Zora* steht (***Abb. 19***); eine vermummte Frau, die einen Presslufthammer bedient usw.). Das Bild der lesenden Frau verschwindet langsam aus dem Hintergrund; es wird durch ein aus den Flyern der

---

Forschungseinrichtungen und Konzerne (Bayer, Schering, Siemens, Hoechst), die im Feld dieser Technologien arbeiteten, geriet die Gruppe unter Terrorverdacht und wurde durch die Bundesanwaltschaft strafrechtlich nach § 129a (Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung) verfolgt. In einer der Flyer der *Roten Zora* heißt es auszugsweise: *Das von der Firma Schering und dem Land Berlin gegründete Genzentrum steht kurz vor seiner Einweihung. Es ist das vierte und letzte der für die BRD geplanten Genzentren, durch die sich deutsche Industrie und Politik ihre Konkurrenzfähigkeit auf dem Technologieweltmarkt sichern wollen. … Thematisch wurde der Forschungsschwerpunkt dem Konzerninteresse angepasst. Dieses Interesse trug noch nie zur Abschaffung von Hunger oder Elend auf der Welt bei, sondern hat diese Probleme erst verursacht…. Wir denken, dass die Gentechnologie in ihrer Gesamtheit bekämpft werden muss. Ausdruck unserer radikalen Ablehnung ist der Sprengstoffanschlag am 17.10. auf das Genzentrum Berlin.* (Quelle: **geGen-Welten – Widerstände gegen Gentechnologien**, S. 29.)

[103] Siehe dazu auch das Interview Oliver Ressler`s mit den österreichischen *Ceiberweibern* unter www.ceiberweiber.at/news/viparch/ressler2.htm.

[104] Die Videografie Oliver Ressler beinhaltet inzwischen folgende Werke: *The Fittest Survive*, 23 Min., engl./dt., 2006, *5 Fabriken – Arbeiterkontrolle in Venezuela*, 81 Min., span./dt./engl., 2006 {mit Dario Azzellini}, *Venezuela von unten*, 67 Min., span./dt./engl., 2004 {mit Dario Azzellini} *Disobbedienti*, 54 Min., ital./dt./engl., 2002 (mit Dario Azzellini} *This is what democracy looks like!*, 38 Min., dt./engl., 2002 *Dienstleistung: Fluchthilfe*, 51 Min., dt./engl., 2001 {mit Martin Krenn} *Die Rote Zora*, 28 Min., dt./engl., 2000.
Eine vollständige Kopie der DVD *Die Rote Zora* liegt im Anhang der Magisterarbeit.

Roten Zora bekanntes pulsierendes Image eines Frauenkopfes ersetzt. Als der intonierte Flyertext sich seinem Ende zuneigt, schwenkt die Kamera auf den Teil des Textes, der einen Anschlag der Frauengruppe bekannt gibt.

Die narrative Struktur des Videos ist stufenweise geordnet. Nachdem die Gruppe über das Vorlesens eines ihrer Bekennungsschreiben vorgestellt worden ist, wird von der Urteilsverkündung an Corinna Kawaters[105] ausgehend, der Weg von den Orten der Anschläge[106], über die Beleuchtung der Gründe des radikalen Vorgehens und die Kriminalisierung des gesamten sozialen und politischen Umfeldes durch Staat und Presse aufgezeigt. Oliver Ressler koppelt dazu in einer audiovisuellen Montage Ausschnitte aus *Rote Zora*-Flyern mit einem Interview der Sozialwissenschaftlerin Erika Feyerabend[107] (***Abb. 20***) , die zu den Ereignissen innerhalb der Kritikerszene der 1980er Jahre spricht, mit – und hierbei handelt es sich um einen zentralen Bestandteil der Dokumentation – einem Interview Corinna Kawaters (***Abb. 21***). Die Interviewsequenzen mit den beiden Frauen wechseln sich ab; dazwischen sind *Found Fottage*-Einblendungen aus einem amerikanischen Spielfilm[108], sowie aus Nachrichtensendungen des deutschen Fernsehens zu sehen, die über die Durchsuchungen und Urteilsverkündungen im Zusammenhang mit den Aktivitäten der *Roten Zora* berichteten. Während der gesamten Spielzeit laufen englischsprachige Untertitel im unteren Bereich des Bildschirmes mit.

Oliver Ressler komponierte in die Erzählstruktur Bildverfremdungseffekte und Farbräume ein. Während einerseits pulsierende Bildelemente eingesetzt werden, um die Deutlichkeit einiger Aussagen zu unterstreichen, benutzte der Künstler – der Warnästhetik seiner *geGen-Welten*-Plakate nicht unähnlich – den gesamten Bildschirm ausfüllende gelbe Farbfelder, auf denen in schwarzer Blockschrift eine bestimmte Stellungnahme zu lesen ist.[109] Ähnlich farb- und wirkintensiv funktionieren die

---

[105] Corinna Kawaters gehörte der Frauengruppe *Rote Zora* an. Sie wurde 1998 als einziges Mitglied der Gruppe nach § 129 a Strafgesetzbuch verurteilt.

[106] Ressler benutzt zur Visualisierung die politische Landkarte der BRD. Die Anschläge werden mit Ort, Datum und Institution visuell mit einem Zora-Stern markiert. Auditiv werden die Anschläge durch das Erschallen von Sprengstoffzündungen verdeutlicht.

[107] Erika Feyerabend ist Sozialwissenschaftlerin und Autorin. Sie arbeitet u.a. für das Gen-Archiv Essen.

[108] Bei dem Spielfilm handelt es sich um Rick Jacobsons *Black Thunder: Die Welt am Abgrund* aus dem Jahr 1998.

[109] Zu lesen ist dort z.B.: *„Der im Zuge der Terrorismusbekämpfung 1976 eingeführte „Ermittlungsparagraph“ § 129a hat sich als sehr effektiv zur Bekämpfung jeglicher linker Opposition erwiesen. Bis heute wurden gegen über 6000 Personen Verfahren nach § 129a eingeleitet, davon eine*

Sequenzen aus offiziellen Nachrichtensendungen; *„… diese Nachrichtenausschnitte über die Aktivitäten der Roten Zora werden (…) vor einem blauen, an die Bluebox erinnernden Hintergrund abgespielt – ein Verweis auf die Konstruiertheit der Kategorie „Objektivität“ und die Verwischung der Grenze zwischen Dokumentation und Inszenierung.“*[110] Die Auskünfte in den Bildberichterstattungen der Nachrichten, die die Konstruiertheit der Verdächtigungen, die Kriminalisierung des Umfeldes und das repressive Vorgehen des Staates nach Ressler`s Ansicht besonders deutlich zeigen, wurden mit einer gelb gehaltenen Wiederholung von bestimmten Worten herausgehoben. So heißt es beispielsweise bei einem offiziellen Nachrichtenkommentar über eine Öffnung einer Verdächtigenwohnung, das möglicherweise eine Tür gewaltsam aufgebrochen wurde; dieses *möglicherweise* erscheint sogleich und in Anführungszeichen gesetzt als eine Art kommentierende Glosse in Form eines *Off*-Kommentars Ressler`s im oberen Bereich des Bildschirms. Während Kawater im weiteren Verlauf des Videos über die einsetzenden Sympathiebekundungen des politischen (und auch unpolitischen) Umfeldes nach den Durchsuchungsaktionen berichtet, pulsiert eine kämpferisch wirkende Gestalt aus den Flyern der *Roten Zora* auf; das Kämpferische wird einerseits durch die Form der Frauengestalt bewirkt, die hoch erhoben eine Faust gen Himmel reckt, andererseits durch die rote Farbe.

Trotz Mischung aus Intervieweinspielungen, Darstellungen aus Fernsehnachrichten, Filmausschnitten und künstlerischen Stilelementen, wie sie beispielsweise in den genannten Verfremdungseffekten zu erkennen sind, kann eine deutliche Tendenz des Videos zur Dokumentation nicht verborgen bleiben. Oliver Ressler präsentiert dem Betrachter sowohl direkte Anschaulichkeit als auch unmittelbare Atmosphäre, in denen vor allem die Positionen der Beteiligten primär sind. Es geht ihm um die Beschreibung von Widerstandspraktiken gegen Gen- und Reproduktionstechnologien und deren Kriminalisierungen durch Staat und Presse, aber auch um den Versuch, die Auseinandersetzung mit den Argumenten der militanten Gruppe zu befördern. *„…Video funktioniert in meiner Arbeit als Kommunikationsmittel“*[111]. Aus Ressler`s Perspektive bietet das Video Raum für die persönlichen Schilderungen und Sichtweisen von direkt oder indirekt beteiligten Frauen. Hier kommen Menschen zu Wort, deren

---

Vielzahl zu den „anschlagsrelevant“ eingestuften Themen Gen- und Reproduktionstechnologien oder Flüchtlingspolitik.“

[110] Oliver Ressler im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.

[111] Ebenda.

Möglichkeiten, sich verbal zu den inzwischen historisch gewordenen Vorkommnissen zu äußern, ansonsten recht eingeschränkt sind. Ihre persönlichen und politischen Motivationen, ihre Denk- und Handlungsweisen kommen in den offiziellen medialen Berichterstattungen so gut wie nicht vor. Ressler bietet den Protagonistinnen des Videos eine Ebene, sich zu erinnern, zu rekapitulieren, zu erzählen, aber auch sich zu erklären.

Der Künstler nutzt in diesem Werk ein weiteres Mal die Möglichkeit des Aufzeigens. Seine Dokumentation widmet sich gesellschaftlichen Festsetzungen und Einschreibungen, die durch offizielle und scheinbar objektive Berichterstattungen in die Gesellschaft einwachsen. Die Zusammensetzung von *Found Footage*-Einblendungen und Einspielungen der Interviews dienen dazu *„…in Bild und Ton Aspekte aus unserer gesellschaftlich konstruierten Wirklichkeit zu lösen und sie (…) zu analysieren.“*[112] Damit kann zweierlei gelingen: den Betrachter des Videos unter Umständen nicht nur eine intellektuelle, sondern auch eine emotionale Ebene bei der Beurteilung der beschriebenen militanten Aktionen der *Roten Zora* einnehmen zu lassen; diese Ebene wäre ihm durch die alleinige Vermittlung über die Nachrichtensendungen verwehrt geblieben. Ressler`s Dokumentationsform (Interviews, Fernsehbilder, Ausschnitte aus Filmen usw.) geht das brisante Thema nicht nur von einer politischen Seite, sondern auch von der gesellschaftsrelevanten Seite an. Gleichzeitig – und dieser Umstand wurde bereits erwähnt – lässt Ressler die beteiligten Frauen (hier stellvertretend die Interviewten) über Motivationen der Taten, die politische Ausgangslage und deren Beurteilung durch offizielle Stellen berichten und informiert den Betrachter damit.

Oliver Ressler hat mit der Produktion von *Die Rote Zora* einen radikal demokratischen Informationsweg eingeschlagen. Er befindet sich hier in einer Traditionslinie mit Arbeiten von VideofilmerInnen- und aktivistInnen, wie sie aus den Zeiten des Aufkommens dieses elektronischen Mediums bekannt sind[113]. Videokunst begann in den frühen 1960er Jahren mit der Kritik an herrschenden Massenmedien, speziell mit der Kritik am Fernseher als medialem Manipulationsmittel. Während in der

---

[112] **Mitzka, Ernst**: Video und Dokumentation, in: Videokunst in Deutschland 1963-1982, hrsg. von Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1982, S. 130.

[113] Yvonne Spielmann weist in ihrer Publikation „Video. Das reflexive Medium“ ausdrücklich darauf hin, dass bis in die frühen 1970er Jahre keine Unterscheidung zwischen Videokunst und Videoaktivismus vorgenommen wurde. Siehe dazu: **Spielmann, Yvonne**: Video. Das reflexive Medium, Frankfurt/Main 2005, S. 128.

Bundesrepublik Deutschland vor allem in den 1970er Jahren künstlerisch anspruchsvolle Dokumentationsarbeiten und Filmkommentare zu gesellschaftspolitischen Themen entstanden[114], begann diese Entwicklung in den USA einige Jahre früher. Oliver Ressler sieht denn auch eher in den Arbeiten amerikanischer FilmemacherInnen Anknüpfungspunkte für seine eigenen Videoarbeiten.

Obwohl filmische Elemente wie Interviews, Musik sowie gar kommentierende Stellungnahmen jeglicher Art bei der Methode des *direct-cinema* fehlen, haben die Dokumentationen des Filmemachers Frederick Wiseman (geb. 1930) Ressler beeinflusst[115]. Wiseman dreht seit Mitte der 1960er Jahre Dokumentationsfilme und gilt spätestens seit Beginn der 1970er Jahre als herausragender Chronist und Analytiker der sozialen Realität in den USA; in seinen Arbeiten werden die Beziehungen einzelner Individuen und ihr Verhältnis zur Gesellschaft, zu Institutionen und zu anderen Individuen (inkl. Tieren) erfasst, sowie Unterschiede zwischen der gesellschaftlich-theoretischen Ebene und sozialer Wirklichkeiten herausgestellt.[116]

Peter Watkins (geb. 1935) drehte 1971 den Streifen *Punishment Park*[117]. Als eine Art Dokument der Revolte der späten 1960er Jahre inszeniert Watkins auf dem Höhepunkt der Proteste gegen die militärische Intervention der USA in Vietnam ein fiktives Szenario, in welchem ein repressives politisches Klima dafür sorgt, dass kritische BürgerInnen, Oppositionelle und KriegsgegnerInnen als Staatsfeinde gebrandmarkt werden. Man verurteilt sie zu Gefängnisstrafen oder alternativ zu drei Tagen im so genannten *Punisment Park*; in wilder Hetzerei durch 80 km Wüstengegend werden sie nach Schauprozessen zu Freiwild erklärt und durch das Personal des Straflagers gnadenlos gejagt und erschossen.

---

[114] Neben vielen anderen wären an dieser Stelle die VideokünstlerInnen Ulrike Rosenbach und Klaus vom Bruch zu nennen. Während Ulrike Rosenbach in ihren frühen Arbeiten u.a. über das mediale Bild der Frau in der Gesellschaft arbeitete, Fragen weiblicher Identität und Entwicklung filmisch experimentell bearbeitete [*Tanz für eine Frau* 1975, *Madonna of the flowers* 1975], thematisierte Klaus vom Bruch u.a. das Verhältnis der bundesdeutschen Gesellschaft zu ihrer Vergangenheit [*Das Alliiertenband* 1982, *Das Schleyerband* 1977]. Beide Künstler nutzten in Zusammenarbeit mit Marcel Odenbach zu Beginn ihrer Videoaktivitäten die Möglichkeit des Recycelns von Fernsehbildern (*found footage*-Technik) und gründeten in Köln *Alternativ Television ATV*, den ersten Fernsehpiratensender.

[115] Oliver Ressler im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.

[116] Wichtige Filme waren z.B. *Hospial*, *Near Death*, *Public Housing*, *Welfar*e, *High School* und *The Store*. Zur Analyse der *High School*-Filme siehe auch die Magisterarbeit von Esther Zeschky zum Thema: Repräsentationsformen des *Direct Cinema* – untersucht an einem Film von Frederick Wiseman (Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaften der Universität Frankfurt/Main): www.publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltext/2006/2529/pdf/Magisterarbeit_Frederick_Wiseman_latest.pdf.

[117] Der Film dufte ob seiner kritischen Haltung zur US-Regierung über Jahre hinweg in den USA nicht gezeigt werden. Die Filme des Regisseurs sind in der Bundesrepublik bis heute weitgehend unbekannt geblieben, so dass es nicht verwundert *Punishment Park* bis heute nur über ausländische Versandmöglichkeiten beziehen zu können.

Während Watkins Film vor allem auf der politischen Ebene durchaus mit Ressler`s Intentionen bei *Die Rote Zora* zu vergleichen ist – auch Watkins war interessiert autoritäre Machtstrukturen aufzudecken – gibt es einen weiteren Film, der in stilistischer und inhaltlicher Sicht mehr Ähnlichkeiten mit der Dokumentation Ressler`s hat. Emile de Antonio, Mary Lampson und Haskell Wexler drehten 1976 den Film *Underground*. Der Film beschäftigt sich mit den sog. *Weathermen*, einer radialen Abspaltung von Studenten aus der amerikanischen Studentenvereinigung SDS. Die *Weathermen* gingen Ende der 1960er Jahre in den politischen Untergrund, um von dort aus ihren – nun militant gewordenen – Kampf gegen staatliche Institutionen und damit gegen den amerikanischen Staat fortzusetzen. Die Bombenanschläge auf Banken, Polizeireviere und Armeeeinrichtungen bezeichnete die Gruppe als *bewaffnete Propaganda*; ähnlich wie bei den militanten Aktionen der *Roten Zora* wurde darauf geachtet keine Menschen zu verletzten oder gar zu töten. De Antonio war in erster Linie an Interviews mit den *Weathermen* interessiert. Diese wurden zwar von den Protagonisten mit dem Rücken zu Kamera gesprochen, sind aber insgesamt so angelegt, dass *Underground* fast wie eine Selbstdarstellung der politischen Gruppe zu verstehen ist. Die Interviewsequenzen werden in *Found Footage*-Technik mit Szenen aus anderen Dokumentarfilmen ergänzt.

Was Ressler mit den VideokünstlerInnen aus den USA verbindet, ist der gewählte Weg: das Medium Video wird als taktisches Gegenmittel zum Mainstream-Entertainment verwendet. Den FilmemacherInnen geht es darum gesellschaftliche Zu- und Missstände, aber auch soziale wie politische Machtstrukturen zu hinterfragen und zu kommentieren. Gruppenspezifische Erfahrungen und individuelle Bewegungsmomente werden zu einem Ereigniskonglomerat verflochten, das als Reaktion auf repressive staatliche Strukturen verstanden werden kann.

III.3.2. hybrid video tracks

Die Berliner Gruppe *hybrid video tracks* ist eine seit 2001 bestehende Kooperation politisch engagierter Performance-KünstlerInnen, MedienaktivistInnen und MedienkünstlerInnen[118]. Die Gruppe produziert neben Installationen und Videos auch theoretische Vertiefungen und organisiert Ausstellungen. Im Jahr ihrer Gründung kuratierten *hybrid video tracks* in der NGBK e.V. Berlin das Ausstellungsprojekt *Videoaktivismus – qu`est-ce c`est?*; Gegenstand der Ausstellung war die Reflexion der Geschichte von alternativen, linken Video- und Medienprojekten. In Zusammenhang mit der Ausstellung hieß es: *„hybrid video tracks sucht nach der Verbindung von ästhetischer und politischer Intention, von professionellem Amüsement und kritischem Dilletantismus.“*[119] Genau in diesem Spannungsfeld bewegen sich auch die folgenden – auf eine kritische Auseinandersetzung mit Gentechnologien zielenden – Werke der Berliner Gruppe.

III.3.2.1. *BioTechCityLimits – Innovationspotentiale runterrechnen*

BioTechCityLimits ist heute ein Kunstwerk, das – anders als stofflich-fassbare kreative Arbeiten – im immateriellen Bereich des Internets angesiedelt ist[120]. Es ist in seiner Form ein rein abstraktes Werk; es generiert sich in einem technologisch verfassten (Kunst)Raum und kann als (Kunst)Werk lediglich am Monitor des Betrachters wahrgenommen werden. *BioTechCityLimits* ist Netz-Kunst (besser Netzaktivismus), folglich eine Form von kreativem Schaffen, von der eines mit Sicherheit gesagt werden kann: *art of being everywhere* – wie der Telekommunikationskünstler Robert Adrian X zutreffend bemerkte.[121] Sobald die technischen Voraussetzungen erfüllt sind, kann das Kunstwerk von Jedem/Jeder jederzeit betrachtet werden.[122]

BioTechCityLimits war nicht von Beginn an als reines Netz-Kunstwerk vorhanden. Im September 2004 konnte *hybrid video tracks* diese Arbeit auf der 6. Werkleitz-Biennale

---

[118] Zu *hybrid video tracks* gehören u.a. Carsten Does, Andrea Keiz, Gabi Kellmann, Oliver Pohlisch, Sibylle Schubert und Kisten Wagenschein.
[119] Siehe dazu www.hybridvideotracks.org/2001/index2.html.
[120] Zur Einführung des Begriffs *Immateriell* in die zeitgenössische Kunstkritik siehe die 1984er Ausstellung im Centre George Pompidou *Les Immateriaux*. Der postmoderne Philosoph Jean-Francois Lyotard – federführend an dieser Ausstellung beteiligt – prägte den Begriff zudem entscheidend in dem 1985 erschienenen Buch *Immaterialität und Postmoderne*.
[121] Zitat aus **Baumgärtel, Tilman**: net.art. Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 2001, S. 11.
[122] Wenn nicht anders angegeben stammen alle Zitate und Bilder im nachfolgenden Text von der Homepage, auf der auch die gesamte Arbeit einsehbar ist: www.hybridvideotracks.org/halle_neu.html.

Common Property – Allgemeingut in Halle/Saale vorstellen.[123] Auf ausdrücklichen Wunsch der Kuratoren konzentrierten sich die MedienaktivistInnen mit ihrem Beitrag auf die lokalen Strukturen und Begebenheiten in Bezug auf Gentechnologien in Sachsen-Anhalt[124]. Auf der Werkleitz-Biennale konnten Besucher den persönlichen Kontakt mit den KünstlerInnen suchen; Werkstattgespräche und ein sog. *hochflexibler Messestand/communication headquarter* ermöglichten das Zusammentreffen. Der Messestand war allerdings von Anfang an als Persiflage gemeint. *„Es ging uns darum, die aufgeblasene Ästhetik von Messeständen und die PR-Strategien des biotechnologischen Netzwerkes in Sachsen-Anhalt zu persiflieren – und zwar bis hin zum Habitus und der Sprechweise ihrer Protagonisten…"*[125] Die sog. Werkstattgespräche, deren Ziel es war, AktivistInnen und KünstlerInnen zu einem persönlichen Austausch zur vorgegebenen Bio-Problematik zu inspirieren, können letztlich als Raumgefüge gesehen werden, in welchem aktivistische Kunst erst im Entstehen begriffen war. Die Betrachter der *BioTechCityLimits*-Installation konnten – wie in den Allan Kaprowschen *Art Enviroments* – selbst zum Akteur und sogar zum Motiv werden[126].

Auf der Eingangsseite zu *BioTechCityLimits - Innovationspotentiale runterrechnen* erklären *hybrid video tracks* den Ansatzpunkt ihrer Arbeit auszugsweise folgendermaßen:

> *„Weltweit werden große ökonomische Hoffnungen in die Entwicklung der Bio- und Gentechnologie gesetzt. Professionelle PR-Kampagnen wenden sich gezielt an die verschiedenen Interessensgruppen und bearbeiten scheinbar differenziert die verbreitete Ablehnung in der Bevölkerung. Gerade strukturschwache Regionen und Städte errichten im gegenseitigen Standortwettbewerb ihre BioTechParks und erklären sich zur BioTechCity.*

---

[123] **Common Property – Allgemeingut**, 6. Werkleitz-Biennale, hrsg. von der Werkleitz-Gesellschaft e.V., Halle 2004.
[124] *hybrid video tracks* im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.
[125] Ebenda.
[126] *hybrid video tracks* sahen ihr Konzept allerdings als nicht aufgegangen an, einerseits, weil sich während der Biennale nur ein einziges Gespräch ereignete, andererseits *„weil die gentechnologische Expertise ungleich verteilt war und der Aktivist eher in seiner Rolle als Vortragender verharrte."* – so die MedienaktivistInnen im Interview zu dieser Arbeit. Gleichwohl konnte der BUND-Vertreter im Werkstattgespräch – wenn auch nicht beabsichtigt – als Performance-Kunstfigur in Erscheinung treten und die eigentlichen KünstlerInnen in den Hintergrund drängen.

War der Genpool der Natur bisher weitestgehend auf der Ebene von "open source" anzusiedeln, basiert im Bereich der Bio- und Gentechnologie das Bestreben zur Profitmaximierung zu wesentlichen Teilen auf einer neuen Privatisierung von Natur und Wissen.“

Die Analyse der bestehenden gesellschaftlichen und ökonomischen Strukturen im Bereich der Biotechnologien wird mit einer kritischen Herangehens- respektive Handlungsweise verbunden. Statt auf *BioTechCitys*, also Standortwettbewerb und visionierte Innovationspotentiale zu setzen, wird der (Gegen)Begriff *BioTechCityLimits* ins Leben gerufen. *Limit* muss in diesem Zusammenhang sowohl als beschränkendes als auch als persiflierendes Element verstanden werden. Es trägt nicht den Anspruch eines Verbotes in sich, sondern kommt eher als kommentierendes Schalkwort daher.

Was den Besucher der Homepage erwartet, ist eine umfassende und kritische Aufarbeitung dessen, was bis 2004 innerhalb der Diskussion über den Einsatz der sog. grünen, roten und weißen Gentechnologie erkundet werden konnte. Dabei stehen vor allem kritische Berichte, Erfahrungen und Hintergrundwissen aus dem sachsen-anhaltinischen Raum im Vordergrund. Links zu vier Themenfeldern – *Biopatente*, *Kommunikationsstrategien*, *Local Players* und *ökonomische Daten* – eröffnen dem Besucher der Homepage die Möglichkeit sich umfassendes Wissen und Einblicke jenseits der alltäglichen Berichterstattung in den Medien, Positionspapieren von Regierungsseite oder Werbematerialien der Industrie anzueignen.

Im Folgenden soll kurz auf einige inhaltliche Schwerpunkte der vier Themenfelder hingewiesen werden, um anschließend zur Analyse und künstlerischen Ausrichtung des Netz-Kunstwerkes *BioTechCityLimits* zu kommen.

Im Schwerpunkt *Biopatente* wird einleitend die Definition des Europäischen Patentamtes (EPA) über die inhaltliche Ausrichtung eines Patentes angeführt. Im nachfolgenden geht es um die *Welthandelsorganisation* (WTO), die *WIPO* (World Intellectual Property Organisation), das *TRIPS*-Abkommen (Trade Related Aspects Of Intellectual Property Rights) und die Problematik der sog. Biopatente; hier werden die Zusammenhänge zwischen globalisierter Handelspolitik im Dienst großer Saatgutkonzerne und den Nahrungsmittel-Hilfsleistungen in die Länder der sog. *Dritten*

Welt aufgezeigt[127]. Es folgen fortlaufende Informationen zu Themen wie EU-Gesetze, Richtlinien und Verordnungen rund um das Patentrecht, die Auswirkungen der Vergabe von Biopatenten auf das gesellschaftliche Allgemeinwohl, Zitate zum Konfliktfeld Biopatente, die Problematisierung der Patentierbarkeit von Leben, Patentierbarkeit von Medikamenten/Produktion von Generika, Patentierbarkeit von gentechnisch-veränderten Pflanzen. Abschließend ist es der MedienaktivistInnengruppe wichtig auf die *Open-Source*-Bewegung der Biotechnologie einzugehen und Informationen zum Widerstand gegen die Methode der Patentierung von biologischen Ressourcen, sowie Forderungen der Gegner der erläuterten Entwicklung aufzuzeigen.

Das Themenfeld *Kommunikationsstrategien* umkreist einen Komplex, der sich mit Konzepten des sozialen Etablierens und der Akzeptanzbeschaffung von Biotechnologien beschäftigt. *hybrid video tracks* stellen dazu anfangs fest:

> *„Gesellschaftliche Zustimmung wird heute in nahezu allen Politikbereichen über professionelle Image- und Kommunikationsstrategien erzeugt. Auch die Einführung neuer, gesellschaftlich umstrittener Technologien, wie die moderne Bio- und Gentechnologie, wird durch professionelle Kommunikationskonzepte von zumeist privaten Public-Relations-Agenturen forciert."*

Ebenfalls zum Eingangsbereich dieses Themenfeldes gehören vier verlinkte Hinweise. Sie fordern den Besucher auf sich ein eigenes Bild von der fehlgeschlagenen *Monsanto*-Strategie zu machen gentechnisch-veränderte Lebensmittel ohne Aufsehen in Supermarktregalen zu platzieren; zweitens gehören die Kommunikationskonzepte von *Burson-Marsteller*, einer weltweit agierenden *Public-Relations*-Agentur, dazu sowie die Presseerklärungen der Landesregierung Sachsen-Anhalts zum Thema Gentechnologie. Drittens findet sich hier eine theoretische Arbeit von *hybrid video tracks*, die den Titel *Informationskrieger. PR-Agenturen im Dienst von multinationalen Konzernen und Lobbyverbänden* trägt. Nachfolgend wird am Beispiel der Firma *Genius* exemplarisch erläutert, mit welchen analytisch ausgefeilten Kommunikationsmethoden

[127] Zum Beispiel heißt es dort: *Die "Hilfslieferungen" für Entwicklungsländer sind nichts anderes als eine Möglichkeit zur Eroberung neuer, bisher gentechnikfreier Absatzmärkte. Und dieses Ziel verfolgt die amerikanische Politik mit aller Macht: Im Mai 2003 hat der US-Kongress beschlossen, Entwicklungsländern AIDS-Medikamente verwehrt werden können, wenn diese die Einfuhr genmanipulierter Lebensmittel verweigern* (www.attac.de).

PR-Agenturen einerseits Öffentlichkeit zu erringen, andererseits die öffentliche Meinung zu Gunsten des gestellten Zieles zu verändern versuchen[128].

Wie bereits erwähnt, wurde die Arbeit *BioTechCityLimits* auf der Werkleitz-Biennale 2004 erstmalig vorgestellt. Im selben Jahr wurde die sog. Biotechnologieoffensive als langfristige Strategie zur Förderung der Biowissenschaften und des Erprobungsanbaus genetisch veränderter Pflanzen ins Leben gerufen[129]. Exemplarisch widmet sich *hybrid video tracks* im Themenschwerpunkt *Local Players* speziell dem Land Sachsen-Anhalt respektive den in diesem Bundesland tätigen Akteuren der Biotechnologie. Zu finden sind hier folgende Interessenvereinigungen und Firmen: 1. Initiative Mitteldeutschland, 2. Bio Mitteldeutschland GmbH, 3. InnoPlanta e.V., 4. Biotech-Gründerzentrum Gatersleben GmbH, 5. Technologie- und Gründerzentrum Halle, 6. IconGenetics GmbH, 7. KWS Saat AG in Einbeck und viele weitere.

Wer als Besucher der Webpage seinen Wissensdurst bis hier hin nicht recht hat stillen können, der kann sich im Themenfeld *ökonomische Daten* über die Marktanteile des kommerziellen Saatguthandels ebenso gut und ausführlich informieren wie über die in der Branche erzielten Umsätze, Beschäftigungszahlen, Anbauflächen, den Anteil von Gen-Saatgut am Agrar-Weltmarkt, Wachstumsraten der grünen, roten und weißen Gentechnologieindustrie, sowie über die Finanzierung des biotechnologischen Wissenschaftsbereiches und der dazugehörigen *Life-Scienes*-Industrien.

Welcher grafischen Mittel und damit welcher Ästhetik bedienen sich *hybrid video tracks* bei der Gestaltung der Webpage? Insgesamt handelt es sich um eine überwiegend textuelle Arbeit, die sich fast so bequem lesbar wie ein Buch darbietet. Der Textanteil ist erheblich höher als der anderer Elemente – zu denen im Fall der *net.art* Bilder, Symbole oder auch Logos zählen. Die Berliner Gruppe hat sämtliche Schriftelemente der Werkleitz-Installation in die Homepage übernommen[130]. Sie ist

---

[128] Dabei werden folgende Eckpunkte analytisch aufgegriffen: 1. Analyse der Ausgangslage, 2. Grundlegende Prinzipien für Kommunikationskonzepte der BioTech-Industrien, 3. Kommunikationsstrategien, 4. Kommunikationstaktik und 5. Evaluation.

[129] Federführend ist in diesem Zusammenhang das Land Sachsen-Anhalt. Siehe dazu auch die Presserklärung vom 5. Mai 2004 unter: www.asp.sachsen-anhalt.de/presseapp/data/mw/2004/059_2005.htm.

[130] Die Homepage lag 2004 begleitend zur Werkleitz-Installation vollständig im Netz vor. Als letztes Update ist der 29. August 2004 angegeben.

den Schritt von der *Zettelästhetik* an der Wand des Ausstellungsraumes im Hallenser Volkspark zur Übersichtlichkeit multimedialer Präsentationswirklichkeit gegangen.

Im oberen Teil der Eingangsseite befindet sich das *BioTechCityLimits*-Logo (***Abb. 22***); das Logo besteht aus drei Elementen: dem Bild einer Mauerkelle, dem stilisierten Schriftzug *BioTechCityLimits* mit der persifliert gemeinten Warenkennzeichung ™ und – aus dem Hintergrund nur blass auf der Oberfläche schimmernd – dem Gesicht eines schelmisch lächelnden Gartenzwerges[131].

Am äußeren linken Rand werden die benannten Themenfelder als Navigationswerkzeuge angeboten. Sie sind blass olivefarben ummantelt; jeder Button ist neben der Benennung des einzelnen Themenfeldes mit einem spezifischen Symbol ausgestattet (***Abb. 23***). Im rechten Bereich wird eine schematisierte Rechnung präsentiert, die auf spielerische Weise versucht darzustellen, um was es *hybrid video tracks* im eigentlichen Sinne geht. In Form einer Kassenzettel-Abrechnung wird dem Besucher – stark vereinfacht und stilisiert – mitgeteilt, dass offensichtlich nichts von den Versprechen der Biotechnologie-Branche übrig bleibt, wenn die Rechnung im Sinne der MedienaktivistInnen aufgemacht wird (***Abb. 24***). Der Kassenzettel kann als Symbol verstanden werden; er steht für eine auf Waren und deren Veräußerbarkeit orientierte Gesellschaftsordnung, der nun die *richtige* (Ab)Rechnung als Nullsummenspiel präsentiert wird.

In der Mitte dieser Eingangsseite sind die bereits genannten Ansatzpunkt der Arbeit formuliert; im unteren Bereich folgen – farblich grau abgesetzt – organisatorische Hinweise für die Zeit der Präsentation auf der Werkleitz-Biennale und nochmals die Button zu den Themenfeldern. Am Ende der Seite folgt der Hinweis: *all rights reserved. BioTechCityLimits is not a registered trademark*; in vollständiger Umkehrung der Idee des Handelsmarkenrechts definiert *hybrid video tracks* den eigenen Anspruch. *BioTechCityLimits* ist keine Ware – die Arbeit ist so unverkäuflich wie im Netz präsent. Das Werk ist als Gegenstück zum Konzept des *geistigen Eigentums*[132] geplant und durchgeführt worden. Alle Informationen liegen sozusagen *open-access* vor, sind ständig für Jedermann/Jederfrau vorhanden und abrufbar.

---

[131] Auf die semiotische Bedeutung dieses dreigeteilten Logos kann an dieser Stelle nicht umfassend eingegangen werden. Die Mauerkelle verweist sicherlich auf eine Arbeit, die Stück für Stück versucht den herkömmlichen Informationsstrudel durch Gegeninformationsarbeit etwas entgegenzusetzen. Diesem Ziel wird auch der Gartenzwerg entgegensehen, dessen guter Laune man seinen heimlichen Eifer um die Sache nicht ansieht.

[132] Das Konzept des *geistigen Eigentums* spielt bei der Diskussion um den biotechnologischen Fortschritt eine wesentliche Rolle. Gensequenzen – in der Natur vorgefunden oder synthetisch produziert – werden *bioprivatisiert* respektive *biopiratisiert*, also von den entsprechenden Firmen und Forschungslabors nach

Beim Durchblättern aller nachfolgend angebotenen Seiten fallen einerseits die stets gleich bleibende Maske mit dem Angebot der Themenfelder auf der linken Seite und das dreiteilige, werk-immanente *BioTechCityLimits*-Logo im oberen Bereich auf. Auf der anderen Seite wird der Besucher durch die konsequente Mischung aus Zitaten, Bildern, Logos, Links und Symbolen in einen Kosmos voller Hintergrundinformationen geführt. Umfangreiche Links verweisen als Verifikationsmöglichkeit auf die Seiten, von denen die Informationen stammen. Das erhöht die Transparenz der von *hybrid video tracks* gesammelten Auskünfte.

BioTechCityLimits ist keine zweckfrei und spielerisch im elektronischen Raum präsente Arbeit, sondern im Gegenteil von einer erstaunlich offensiven politischen Direktheit durchzogen. Fast könnte man denken *„elektronischen zivilen Ungehorsam"*[133] vor sich zu haben. Denn deutlich erkennbar werden herkömmliche Denksysteme, Kommunikationsmechanismen und Zielvorstellungen der *Life-Science*-Branche hinterfragt, bloßgestellt und dekonstruiert. Zu erkennen ist, dass die Behauptungen der gesamten biotechnologischen Branche eine Art pseudoreligiöse Komponente erhalten: denn immer wieder werden die vermeintlichen Vorteile biotechnologischer Anwendungen psalmodiert. Eine kritische Begleitung oder gar eine Umkehr auf dem bisher eingeschlagenen Weg ist nicht denkbar. Das sog. TINA-Syndrom[134] hat Einzug gehalten. Statt des Risikos der Anwendung, wird das Risiko der Nichtanwendung hervorgehoben oder Risikodiskurse der Umweltbewegung in ihr Gegenteil verkehrt.[135]

In allen Themenbereichen hat der interessierte Netzsurfer die Gelegenheit kompakt recherchierte Informationen, aber auch Gegeninformation zu bekommen. *hybrid video tracks* schaffen es deshalb in mancher Hinsicht ein Gegenbild zu entwerfen. Genau dort, wo z.B. Internetadressen von Organisationen und Bündnissen geschaltet werden, die sich ausdrücklich gegen biotechnologische Annahmen und deren Wirkungsweisen

---

ihrer Entdeckung sofort patentiert, um sich die Handelsrechte am Produkt zu sichern. Siehe dazu weiterführend: www.keinpatent.de oder www.biopiraterie.de.

[133] Der Begriff stammt von Netzkunst-Aktivistin Cornelia Sollfrank. Siehe weiterführend: **Baumgärtel, Tilman**: net.art. Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 2001, S. 158ff.

[134] Das TINA-Syndrom ist ein Argument neoliberalen Wirtschaftens, das gern auch von der Politik übernommen wird. Es vermittelt die Vorstellung, dass keine andere Art des Wirtschaftens, keine andere Politik, keine anderen Denkweisen möglich sind. TINA = *There Is No Alternative*.

[135] *hybrid video tracks* zeigen dieses Phänomen im Themenfeld *Local Players* anhand eines Forderungskataloges, den der Geschäftsführer der BIO Mitteldeutschland GmbH Jens Katzek auf einem CDU/CSU-Kongress unter dem Titel *Grüne Gentechnik – Chancen für den Standort Deutschland* im März 2004 aufgestellt und verlesen hatte. Er drehte den Spieß um, in dem er Forderungen an den Ökolandbau stellte.

wenden. *„Das Netz…“* so Tillmann Baumgärtel, *„ist das ideale Medium, um Wissen frei zirkulieren zu lassen…“*[136]. In diesem Sinne funktioniert *BioTechCityLimits* als alternatives Angebot zum bekannt machen und umlaufen lassen von gebündelter strategischer Gegeninformation. *hybrid video tracks`* Netzaktivismus nutzt die verzweigten und vielfältig benutzbaren Distributionswege des *worldwideweb*, um sich einen sichtbaren Anteil an Öffentlichkeit anzueignen. Die Netz-Aktion der Gruppe wird zur Dienstleistung, deren selbstgewählte Aufgabe darin besteht vorgefundene und kritikwürdige gesellschaftliche, ökonomische sowie politische Verhältnisse in die Medien – hier das Internet – zu bringen. Die MedienaktivistInnengruppe interveniert in diese vorgefundenen Verhältnisse, in dem sie zudem das *„Ineinandergreifen von politischen und ökonomischen Netzwerken und die zur Durchsetzung ihrer Interessen verwandten Kommunikationsstrategien“*[137] analytisch reflektiert. Ein kleiner Teil des Netzes wird dabei der Kommerzialisierung entzogen, um politische und künstlerische Vorstellungen aufzuzeigen.

Der Betrachter der Webpage hat keine Möglichkeit in irgendeiner Form selbst interaktiv tätig zu werden. *hybrid video tracks* waren sich bei der Erstellung der Webpage darüber durchaus im Klaren:

> *„Wir hatten nicht den Anspruch, irgendeine Pseudo-Interaktivität zu behaupten, wie sie beispielsweise auch www.transgen.de proklamiert, ein von der Life-Science-Industrie gesponsertes Webprojekt (…) Uns ist sowohl die Kritik an jenen vorgegebenen medialen Interventionsmöglichkeiten oder Rückkanälen, die trotz aller irgendwie proklamierter Interaktivität letztendlich das einseitige Kommunikationsverhältnis doch nicht aufzulösen vermögen, als auch die Problematik mit jenen tatsächlich offenen, nicht moderierten und redaktionell bearbeiteten Diskussionsforen, die an ihrer ungefilterten, oft kaum zu überprüfenden Informationsflut zu ersticken drohen, geläufig. Aus diesem Grund ging es uns mit unserer begleitenden Webpage, um ein ganz schlichtes Informationsarchiv, das weder vorgibt, allumfassend zu sein, noch irgendwelche besonderen Partizipationsmöglichkeiten verspricht.“*[138]

[136] **Baumgärtel, Tilman** 2001. S. 22.
[137] *hybrid video tracks* im Interview zu dieser Magisterarbeit, siehe Anhang.
[138] Ebenda.

Der Informationsweg ist also bewusst eingleisig angelegt. Im Vordergrund steht die Vermittlung von Hinweisen, eigenen Beobachtungen und Erkundigungen. Es steht dem Betrachter frei selbstständig weiter zu recherchieren und das Vorgefundene zu einem komplexen Gefüge eigenen Wissens auszubauen.

III.3.2.2. *Put On Your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie*

hybrid video tracks beschäftigten sich im Jahr 2005 abermals aus einer kritischen Sichtweise heraus mit Bio- und Gentechnologien. Die Gruppe kuratierte eine Ausstellung mit dem Titel *Put On Your Blue Genes*[139]. Der Untertitel *BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie* verweißt auf die Auseinandersetzung mit einem Problem, das bereits in den 1990er Jahren für KünstlerInnen mit Politikinteresse aktuell gewesen war: die Verstrickungen der Kunst mit den Biowissenschaften. Im Sampler *geld.beat.synthetik* hieß es 1996 dazu:

> *„Es ist offenkundig, dass sich die Durchsetzung von Bio/Technologien in einem Bereich abspielt, der sich im engeren und weiteren Sinn als Kultur versteht: sie läuft auch über Darstellungen und Moden im Populärbereich und wurde im Kunstsektor mit einer Reihe von Ausstellungen vorangetrieben.“*[140]

Während 1996 der Blick vorrangig auf die Problemstellung der kulturellen Vermittlung von bio/technologischen Phänomenen durch Kunstausstellungen gelenkt wurde, musste zehn Jahre anerkannt werden, dass sich nicht nur das Ausmaß der Verwicklung künstlerischer Aktivitäten rund um die *Life-Sciences* drastisch erhöht hatte, sondern auch die Art der Verwicklung. Was in den 1990erJahren noch nicht in dem Maße abzusehen war, offenbarte sich zum Ende des Jahrhunderts. Die Präsenz der Biotechnologie im Kunstkontext hatte erheblich zugenommen, denn KünstlerInnen griffen nun selbst zu Arbeitsweisen, die ansonsten nur in bio/technologischen Laboren Anwendung fanden. Walter Benjamin propagierte einst, die Kunst wäre die

[139] Die Ausstellung fand vom 24. September bis zum 23. Oktober 2005 in der NGBK e.V. in Berlin statt. Katalog: **Put On Your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie**, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Künste (NGBK) e.V., Berlin 2005. Der Name des Ausstellungsprojektes wurde laut *hybrid video tracks* einer Textzeile aus einem Pophit namens *Jeans On* von David Dundees entnommen.
[140] Siehe Anmerkung 10.

Statthalterin aller Utopie; er konnte sicherlich nicht ahnen, wie Recht er damit behalten sollte. Denn diese Utopie – so Hans Belting – sei heute in eine *„Technologie abgewandert, in der machbar scheint, was in der Kunst nur ein Stoff der Träume blieb.“*[141] Genau dieser Umstand ändert sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts: Aus einem kleinen Teil der künstlerischen Träume scheint Wirklichkeit zu werden.

In diesem Sinne umreißen die Initiatoren der Ausstellung *Put On Your Blue Genes* ihren kritischen orientierten Focus folgendermaßen:

> *„…mit der Ausstellung und dem vorliegenden Katalog (wird) das Spannungsverhältnis von ökonomischer Abhängigkeit, Technikaffirmation und Kritik an dem neuen Bio-Regime zu beleuchten (sein), in dem sich die mit der Biotechnologie beschäftigte Kunst bewegt und das von den aufwändig finanzierten und gestalteten Ausstellungen mit ihrer vermeintlichen Pluralität der Positionen verdeckt wird. Unser Ausgangspunkt hierfür ist jene Kunst, in der Pipette und Petrischale zu den Werkzeugen des Künstlers geworden sind, die sich also selbst bio- oder gentechnologischer Verfahren bedient…“*[142].

hybrid video tracks reihen sich mit dem Projekt *Put On Your Blue Genes* unter diejenigen KünstlerInnengruppen, die sich nicht nur mit kreativen Arbeiten, sondern mit einer theoretischen Reflexion dem komplexen Thema ihrer Kritik versuchten zu nähern. Das Projekt *Put On Your Blue Genes* bot insgesamt dreierlei: sinnlich wahrnehmbares Ausstellungsrepertoire in Form von künstlerischen Arbeiten in den Räumen der NGBK e.V., diverse Informations- und Diskussionsveranstaltungen während der laufenden Ausstellung als Rahmenprogramm, um die Debatte über Biotechnologien und ihr Verbundensein mit der zeitgenössischen Kunst neu zu forcieren und – nicht zuletzt – der Versuch sich als kuratierende KünstlerInnengruppe zu zeigen. Ein Katalog mit der Dokumentation der wichtigsten Ausstellungs- und Textbeiträge sowie eine umfangreiche Homepage begleiteten das Projekt[143].

An dieser Stelle können nicht alle Ausstellungs- und Textbeiträge analysiert werden. Es muss deshalb bei der Nennung besonders bemerkenswerter Arbeiten der an der

---

[141] **Belting, Hans**: Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg 2005, S. 290.
[142] **Put On Your Blue Genes**, S. 8.
[143] www.blue-genes.de.

Ausstellung beteiligten BioTech-KünstlerInnen bleiben; dies geschieht in Rahmen der Kritik, die *hybrid video tracks* in Form eines Einführungstextes zur BioTech-Art vorgelegt hat. Im Text werden die Arbeiten von BioTech-KünstlerInnen kritisch kommentiert; dadurch entsteht eine Art von Textkunst oder deutlicher: analytisch bewertende Kunstkritik.

Als NGBK-Arbeitsgruppe *Blue Genes* ist die MedienaktivistInnengruppe der initiierende Teil des Projektes gewesen. Es ist deshalb nicht verwunderlich, dass Vorwort und Einführungstext des Katalogs von ihr kommen; der einunddreißig Seiten umfassende Text *Kunst zwischen Affirmation und Kritik der Biotechnologien. Eine Einführung in BioTechArt*[144] ist bemüht aufzuzeigen, mit welchem Selbstverständnis sich KünstlerInnen dieser neuen Kunstgattung zuwenden. Der mit kunsthistorischen wie sozialem Engagement ausgearbeitete Text bezieht sich nicht nur auf die Kunst selbst, sondern versucht gesellschaftliche, historische und soziologische Zusammenhänge einzubeziehen. Diese Zusammenhänge sind für *hybrid video tracks* wichtig, um die Entstehung, Wirkung, aber auch die Einordnung und Kritik an der neuen Kunstgattung definieren und formulieren zu können.

Der Text beginnt mit der Frage, ob derjenige, der das so genannte *Künstler-Gen* besitzt, fit für die Risikogesellschaft ist. Das die Frage nur auf den ersten Blick abwegig ist, merkt der Leser, wenn im Folgenden darauf hingewiesen wird, dass *„eine flexible, am temporären Projekt orientierte Arbeitsweise so genannter Kreativer (…) längst fruchtbar gemacht worden (ist) für eine Prekarisierung der Arbeitsverhältnisse und eine Demontage der Wohlfahrtsgesellschaft.“*[145] Das, was einstmals als Wunsch nach Freiheit artikuliert wurde – so *hybrid video tracks* – ist längst zum Selbstzweck der neuen kapitalistischen Interessen geworden. Die Möglichkeit der Freiheit wurde zum Zwang, die Kosten, vor allem aber die Risiken menschlichen Daseins allein auf das einzelne Individuum abzuwälzen; sozialstaatliche Fürsorgeprogramme – so ein Grundsatz neoliberalen Denkens – werden damit überflüssig. Genom- und genetische Analyse kommen den neuen kapitalistischen Interessen entgegen. Sie *„dienen der ideologischen Absicherung dieser neuen Herrschaftsverhältnisse und fördern die Durchsetzung neuer Selbsttechnologien.“*[146]

---

[144] Der Einführungstext ist eine neue bearbeitete Form des Textes, den von *hybrid video tracks* in der GID-Beilage *Kunst und Gene* im Dezember 2004 veröffentlicht hatten. Siehe dazu Anmerkung 7.
[145] **Put On Your Blue Genes**, S. 13.
[146] Ebenda.

Vor diesem Hintergrund sehen *hybrid video tracks* die Verwicklung der Kunst in die Belange kapitalistischer Interessen. *„Es überrascht nicht, dass (…) Kunst, Erlebnisindustrien und die Life-Science-Konzerne zu einem ununterscheidbaren Konglomerat verschmelzen können: Kulturelle Äußerungen und Erlebnisse werden aus berechenbaren, technologischen Verfahren generiert, die wiederum als ein Akt von Kreativität gefeiert werden.“*[147] Das Generieren neuartiger Kreativität im Kunstbereich ist daran zu erkennen, dass seit Beginn des neuen Jahrhunderts die Zahl derjenigen KünstlerInnen sprunghaft zugenommen hat, die sich Verfahren der biotechnologischen Naturwissenschaft bedienen. Diese KünstlerInnen sind aber nicht nur aus einer affirmativen Haltung heraus oder um neue Gestaltungsmöglichkeiten für sich zu erschließen in wissenschaftliche Labore eingewandert. Einige der KünstlerInnen haben durchaus Interesse, das von den *Life-Sciences* postulierte Bild der neuen Gesellschaft zu hinterfragen oder gar konkret zu kritisieren.

Neben der Charakterisierung eines Ausstellungswesen, dass kritiklos vermeintliche Errungenschaften der Bio- und Gentechnologien mit daran angelehnter künstlerischer Ästhetik zu verbinden versucht, wird den vielfältigen Formen der BioTech-Art nachgespürt.[148] *hybrid video tracks* erinnern zunächst an Pflanzenzüchtungsarbeiten von Edward Steichen und George Gessert[149], um anschließend auf KünstlerInnen(gruppen) einzugehen, die auch zu *Put On Your Blue Genes* eingeladen worden sind. Zu Eduardo Kac´ *Alba*-Projekt und seinem Konzept der transgenetischen Kunst wurde in Punkt II.3. der Arbeit bereits etwas geschrieben. Die Kritik an seinen Arbeiten speist sich für *hybrid video tracks* aus dem Punkt, dass Kac in seinen theoretischen Äußerungen und im Umgang mit seiner Kunst *„kein(en) weitere(n) Gedanke(n) (über) die möglichen sozialen und politischen Implikationen oder Machteffekte der neuen Biotechnologien…“*[150] verliert. Stattdessen gelingt es Kac und weiteren BioTech-KünstlerInnen ihr Interesse voll und ganz auf die ethischen Implikationen und die Fürsorge der neu geschaffenen Wesen zu beschränken. Als Beispiel für KünstlerInnen, die sich in diese Richtung bewegen wird auch das

[147] Ebenda, S. 17.
[148] Während *Techno-Science-Art* als übergeordneter Begriff verstanden werden muss, der sich auf eine Kunst bezieht, die allgemein zwischen Wissenschaft und Technologie angesiedelt ist, fällt unter den Begriff *BioTechArt* auch die *transgenetische Kunst*. *BioTechArt* meint eine künstlerische Praxis, die sich der Methoden und Werkzeuge der Biotechnologie bedient. Siehe dazu auch **Put On…**, S. 19.
[149] Edward Steichen widmete sich in der 1920er und 1930er Jahren in den USA der Züchtung von hybriden Pflanzen. Sein Antrieb war die Vorstellung, dass lebende Organismen Kunst sein können. Seine Züchtungen schafften es 1936 bis ins *Museum of Modern Art* in New York. George Gessert nahm diese Versuche in den 1970er Jahren wieder auf. Steichens und Gesserts Arbeiten gelten allgemein als Vorläufer der transgenetischen Kunst. Siehe dazu auch **Put On…**, S. 19/20 sowie **Reichle** 2005, S. 28.
[150] **Put On Your Blue Genes,** S. 25.

SymbiotecA-Labor angeführt[151]. Die KünstlerInnen dieser Gruppe veranstalteten 2002 den Kongress *Ästhetik der Fürsorge*[152]. Auch hier stand die Frage nach der ethischen Rahmenbedingungen für die neu kreierten (Halb)Lebewesen im Vordergrund; die Schlussfolgerung, die aus dieser Haltung gezogen werden kann, wurde von *hybrid video tracks* folgerichtig erkannt. Sie glauben, dass *„sich hier entgegen aller Aufklärungsrhetorik der unbedingte Wille manifestiert, eben jene Geschöpfe tatsächlich zu schaffen.“*[153]

Der Einführungstext wendet sich abschließend diversen Strategien künstlerischer Kritik an diesen Entwicklungen zu. Nell Tenhaaf wird als Künstlerin genannt, die sich Anfang der 1990er Jahre aus einer feministischen Sicht Biotechnologien kritisch zuwandte. Auch die amerikanische Künstlerin Suzanne Anker gehört zu den feministischen Kritikerinnen. Ihre Bildserie *Golden Boy (Stem Cells)* (***Abb. 25***) aus dem Jahr 2003 war Teil der Ausstellung *Put On Your Blue Genes*[154]. Ebenfalls nach Berlin eingeladen wurde Virgil Wong und seine interaktive Installation *RYT-Hospital* (1997-2003, ***Abb. 26***). Virgil Wong hat sich mit seinem *RYT-Hospital* die perfekt inszenierten Werbeauftritte der *Life-Science*-Branche (hier einer medizinischen Klink) zum Vorbild genommen, um deren Ästhetik und humangenetische Dienstleistungsangebote im Internet zu imitieren. Die *RYT-Hospital*-Homepage bietet das perfekt inszenierte Bild der möglichen Internetpräsenz eines wirklichen Unternehmens und ist auf den ersten

---

[151] Das *SymbiotecA*-Forschungslabor ist an der *School of Anatomy and Human Biology* der Universität of Western Australia Perth (Australien) ansässig. Unter anderem sind Ionat Zurr und Oron Catts als Künstler in diesem Labor tätig. Eines ihrer Projekte ist das *Tissue Culture & Art Project*. Innerhalb des Projektes geht es um die Manipulation des Wachstums von tierischem und menschlichem Zellgewebe sowie um die Züchtung von Gewebematerial für sog. organische Skulpturen. Ein Eingriff in die DNA von Lebewesen erfolgt nicht. Das *TC & AP* ist bekannt geworden mit der performativen Installation *Disembodied Cuisine. Semi-Living-Food*. Sie wurde erstmalig auf der *L`art Biotech* 2003 im französischen Nantes vorgestellt. Einem lebenden Frosch wurden mittels Biopsie Zellen entnommen, die anschließend in einem sog. Bioreaktor zu Froschmuskelsteaks heranwuchsen. Die Besucher der Kunstmesse konnten zusehen, wie sich die lebende Zellmasse vergrößerte. In Terrarien neben dem Bioreaktor erfreuten sich unversehrt gebliebene Frösche ihres Lebens. Höhepunkt der Performance war der Verzehr der künstlich gezüchteten Mini-Steaks. Während eines festlich arrangierten Dinners konnten AusstellungsbesucherInnen die zubereiteten Steaks verzehren. Das taten allerdings nur wenige und einige spieen das Muskel“fleisch“ wieder aus, weil es knorpelig war. *SymbioticA* will die Aktion als ironische Kritik an dem technologischen Versprechen einer *Utopie der Opferlosigkeit* verstanden wissen; einer möglichen Zukunft, in der es auf Grund biotechnologischer Methoden opferloses Fleisch für Vegetarier geben könnte, sehen sie skeptisch entgegen. Siehe dazu weiterführend die Homepage der Künstler unter www.tca.uwa.edu.au/disembodied/dis.html sowie u.a. **Hauser, Jens**: Bio Kunst – Taxonomie eines Wortmonsters, in: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hgg.): HYBRID. living in paradox, Ars Electronica 2005, Ostfildern 2005, S. 191ff.

[152] Siehe dazu weiterführend wie in Anmerkung 37 angegeben: www.tca.uwa.edu.au/publication/THE_AESTHETICS_OF_CARE.pdf

[153] **Put On Your Blue Genes,** S. 25/26.

[154] *Golden Boy* spürt dem höchst umstrittenen Gebrauch embryonaler Stammzellen in der biotechnologischen Forschung nach. Zu den Arbeiten und der Person Ankers äußert sich ausführlich **Reichle** 2005, S. 30ff.

Blick nicht von einer kommerziellen Webpage zu unterscheiden[155]. Zu Recht weisen *hybrid video tracks* darauf hin, dass das Mittel des *Fakes* von künstlerischer Seite inzwischen inflationär verwendet wird. Bedenklich wird der *Fake* als künstlerische Aktion, wenn keine weiterführende Beanstandung der benutzten Objekte sichtbar ist. Wenn *„die durch den Fakes gewonnene Aufmerksamkeit nicht dazu genutzt wird, die sozialen und politischen Machtverhältnisse der kritisierten Technologien zu verdeutlichen und diese gesellschaftspolitisch einzuordnen, verpufft die Wirkung.“*[156]

Anders verhält es sich mit Arbeiten, die als aktivistische Kunst bezeichnet werden können. Dazu gab es bei *Put On Your Blue Genes* theoretische Abhandlungen in Form von Texten[157] und einer politisch-künstlerischen Arbeit des *Critical Art Ensembles* (CAE) aus den USA. Die Gruppe arbeitet seit etwa zwanzig Jahren in unterschiedlichen Medien und diversen Darstellungsmethoden im Grenzbereich von Wissenschaft, Technologie, Politik und Kunst[158]. In *Germs of Deception* (2004) – dem Ausstellungsbeitrag in der NGBK e.V. – beschäftigte sich das CAE mit der Frage, ob die Bedrohung durch biologische Waffen, wie sie z.B. durch die in den USA nach dem 11.September 2001 zu Tage getretenen *Anthrax*-Briefe hervorgerufen wurde, real ist und welchen Nutzen bestimmte gesellschaftliche Kreise aus einem solchen Bedrohungszenario ziehen. In Petrischalen befanden sich unterschiedliche Kulturen von Bakterien (***Abb. 27***). Besucher der Ausstellung konnten diese Bakterien beim Wachstum beobachten. Das CAE bedient sich bei seiner aktivistischen Kritik selbst biotechnologischer Verfahren. Die Gruppe verfolgt eine Art Angstverminderungsstrategie, in dem sie dazu aufruft sich intensiv mit der biotechnologischen Forschung auseinanderzusetzen. Irrationale Ängste sollen gegen spezifisches Wissen um die jeweiligen Vor- und Nachteile der Forschungsergebnisse eingetauscht werden.

Als andere Formen der radikalen aktivistisch-künstlerischen Kritik werden weiterführend die Arbeiten von *BüroBert* und *minimalclub* aus den 1990er Jahren

---

[155] Siehe dazu: www.rythospital.com.
[156] **Put On Your Blue Genes**, S. 35.
[157] Diese Texte sind entweder im Katalog lesbar oder auf der in Anmerkung 142 angegeben Webseite.
[158] Siehe dazu die Homepage der KünstlerInnengruppe: www.critical-art.net. Zum CAE gehören derzeit u.a. Steve Kurtz, Melissa Meshner und Steve Barnes. Das CAE hat im Laufe der Jahre sieben aktivistisch ausgerichtete sog. *BioTech-Projects* geschaffen. Kompakte Informationen dazu unter: www.critical-art.net/biotech/index.html. Zum Projekt Flesh Machine. Die biotechnologische Revolution sehr lesenswert: **Engelmann, Peter** (Hg.): Critical Art Ensemble. Cyborgs & Designerbabys. Flesh Machine: Die biotechnologische Revolution, Wien 1998. Ansonsten u.a.: **Kurtz, Steve – Critical Art Ensemble (CAE)**: Angst und Profit im Vierten Bereich, in: Kunstform International, Bd. 158, 2002, S. 96-107. Die Arbeit *Germs of Deception* ist derzeit in Deutschland noch bis zum 25. März auf dem Spinnerei-Gelände in Leipzig bei der Stiftung Federkiel zu sehen.

erwähnt. *hybrid video tracks* formulieren – in bewusster Abgrenzung zu ihren eigenen Arbeiten und Ansichten – ihre Kritik an diesen frühen politisch-künstlerischen Aktivitäten folgendermaßen: *„Diese Praxis wurde aber letztlich nur im begrenzten Rahmen, von einer städtischen, undogmatisch-linken Szene wahrgenommen, sie blieb marginalisiert“*[159].

Zu *Put On Your Blue Genes* gehörte ein umfangreiches Rahmenprogramm. Fast jeden Tag fanden Veranstaltungen und Diskussionen statt.[160] In den sog. Quasi-Kreationen konnten Besucher unter der Devise *Kochen mit und für Menschen mit Diabetes*, *Kochen mit und für Menschen mit metabolischem Syndrom* oder *Konstituierung eines Archivs zum "Stand der Technik" von nahrhaften Pflanzen* einen fast spielerischen Umgang mit der Gesamtproblematik Gentechnologie und seiner Verbindung zur humanen Ernährung pflegen. Das Angebot der Ausstellungsmacher kann als didaktisch-performativ angelegtes Experiment verstanden werden, dessen Ziel u.a. eine Verwischung der oft strikten Grenzen zwischen Kunst, Kritik und Leben war. Neben den eben genannten Aspekten gibt es einen ernsten Kern der Quasi-Kreationen. Die vom informellen Netzwerk *Die Agentur* angebotenen Kochkurse griffen inhaltlich auf ein von der öffentlichen Hand im Bundesland Brandenburg gefördertes Programm zurück. Es handelt sich dabei um das so genannten Nutrigenomik-Projekt, einem Forschungsverbund von öffentlichen und privatwirtschaftlichen Institutionen, dessen Ziel darin besteht, das Zusammenspiel von humanen Essgewohnheiten und der genetischen Disposition für bestimmte Krankheiten zu untersuchen, um anschließend genetisch veränderte Nahrungsmittel (sog. *functional food*) zu entwickeln. *Die Agentur* hatte es sich mit den in der NGBK angebotenen Kochkursen zum Ziel gesetzt in einem Archiv Alltagswissen über heilsame Kost zu sammeln, um damit Einfluss auf mögliche Patentgenehmigungen zu nehmen.[161] Das *Agentur*-Archiv zum *Stand der Technik* sollte anschließend der Außenstelle des Europäisches Patentamtes in Berlin ausgehändigt werden, um in dessen Archiv zum *Stand der Technik* einzugehen; auf diese Weise sollte *„…die wirkliche Neuartigkeit möglicher genetisch manipulierter Pflanzen,*

---

[159] **Put On Your Blue Genes**, S. 40.

[160] Zum Inhalt des gesamten Rahmenprogramms siehe Webpage: www.blue-genes.de/veranstaltungen.html.

[161] Dem erwähnten Nutrigenomik-Verbund geht es letztlich um die erfolgreiche Anmeldung von Patenten zur Herstellung der *functional food*.

welche das Patentamt überprüfen muss, mit einem alternativen Alltagswissen in Frage gestellt werden."[162]

An die Beschreibung der Konzeption schließt sich die Frage an, welches künstlerisch-politische Ziel die Berliner MedienaktivistInnengruppe mit ihrer Ausstellung verfolgte. *hybrid video tracks* haben diverse KünstlerInnen(gruppen) eingeladen sich an *Put On Your Blue Genes* mit eigenen Beiträgen zu beteiligen; darunter auch solche, die sich explizit der BioTech-Art zugewandt haben. Viele Werke waren bereits aus anderen Zusammenhängen bekannt; sie wurden für das Projekt *Put On Your Blue Genes* nochmals zusammengetragen. Zugleich ist die Möglichkeit einer notwendigen theoretischen Reflexion genutzt worden. Die Textbeiträge des Katalogs belegen dies ebenso eindringlich wie das auf der Webpage vorhandene Textarchiv. Zusätzlich gab das Rahmenprogramm die Gelegenheit des politischen, künstlerischen und/oder gesamtgesellschaftlichen Austausches; nicht nur zwischen den einzelnen KünstlerInnen, sondern auch mit den BesucherInnen der Ausstellung und ausgewiesenen ExpertInnen der Materie Kunst und Biotechnologie.

Die Ablehnung der derzeitigen biotechnologischen Forschungen und deren medial und kulturell gesteuerter gesellschaftlicher Determinierung ist fester Bestandteil der Kritik von *hybrid video tracks*. Ein Phänomen, das bei *Put On Your Blue Genes* allerdings deutlich zu Tage tritt, ist das Fehlen einer fundamental ablehnenden Kritik. Stattdessen hofften die MedienaktivistInnen, *„dass die zum Teil sehr gegensätzlichen künstlerischen Positionen, die wir in der Ausstellung präsentierten, von sich aus zu einer kritischen Auseinandersetzung anregen würden.*"[163] Fast zehn Jahre nach den rigoros-kritischen Ansätzen, die bei *BüroBert* und *minimalclub* zu erkennen waren, sind KünstlerInnen(gruppen) nun scheinbar kompromissbereiter geworden. Ihr *Aufzeigen* und *Intervenieren* lässt gegebene gesellschaftliche, wissenschaftliche und künstlerische Entwicklungen in die Kritik einfließen; die Art dieser Wirklichkeiten wird analysiert und eingeschätzt. Offensichtlich geht sich *hybrid video tracks* nicht um eine Verteufelung oder strikte Ablehnung, sondern um einen konstruktiven Austausch darüber, in welche Richtung die nicht mehr rückgängig zu machende Entwicklung fortan gehen sollte. Deshalb war es wichtig sich mit denjenigen KünstlerInnen und den

[162] *hybrid video tracks* im Interview zu dieser Arbeit. Zum Ausstellungsbeitrag der belgischen *Die Agentur* siehe auch im Katalog von **Put On Your Blue Genes**, S. 111-118.
[163] *hybrid video tracks* im Interview zu dieser Arbeit.

dazugehörigen Theoriebildungen auseinanderzusetzen, die sich unter dem Label BioTech-Art zusammenfassen lassen. *hybrid video tracks* scheint darauf hinweisen zu wollen, dass ein genaueres Hinschauen und Analysieren notwendig ist. Denn nicht alle in diesem Bereich tätigen KünstlerInnen lassen die ethischen, gesellschaftlich-sozialen oder politischen Effekte ihres Tuns ohne Beachtung. Im Falle des CAE wird die Anwendung biotechnologischer Methoden in der Kunst selbst zur Kritik daran.

Nicht zuletzt kann als Zweck von *Put On Your Blue Genes* Institutionskritik ausgemacht werden. *hybrid video tracks* holt BioTech-KünstlerInnen wie Eduardo Kac oder das *SymbioticA*-Labor aus ihren gewohnten institutionellen Ausstellungskontexten heraus, um die Analyse der ethischen und gesellschaftlichen Effekte gezielter angehen zu können. Die Einbettung in einen explizit politischen und kritischen Rahmen lässt die *Schwachstellen* der BioTech-Art, ihren Hang zur Inszenierung, das Spektakelhafte und Affirmative in einem klaren Licht erscheinen.

Fraglich bleibt zuletzt, ob *Put On Your Blue Genes* mehr und anderes Ausstellungspublikum erreicht haben als die bereits genannten Projekte in den 1990er Jahren. Von einer Ausweitung der städtischen linken Szene kann nicht ausgegangen werden, so dass hier lediglich die BesucherInnen zu erwarten waren, die sich ohnedies innerhalb des undogmatischen politischen und künstlerischen Rahmens der NGBK e.V. aufhalten. Aber – und dieser Punkt ist nicht zu unterschätzen – ein größeres Vordringen in die öffentliche Diskussion um die Nutzung von Biotechnologien für künstlerische Aspekte könnte durchaus angestoßen worden sein. Denn Ausstellung, Katalog und Webpage sind – zusammen genommen – als wichtiger analytischer Gegenstand und kritisch-künstlerische Taktik aus der künstlerisch-politischen Praxis nach dem Jahr 2000 nicht wegzudenken.

III.3.2.3. *Gute Gene, schlechte Gene*

hybrid video tracks arbeiteten 2005 nicht nur an der Realisierung des Ausstellungsprojektes *Put On Your Blue Genes*, sondern zugleich an einem eigenen Beitrag zum Thema Gentechnologien, der zudem Teil der Ausstellung wurde. Während für das Projekt in der NGBK e.V. insgesamt die Kategorien *Aufzeigen* und *Intervenieren* überwogen, wurde beim Video *Gute Gene, schlechte Gene* eher das

Element *Experimentieren* in den Vordergrund gestellt. *Experimentieren* wird hier als eine spielerische, temporär stattfindende und symbolische Bezugnahme auf die zu bearbeitende Problematik verstanden.

Die dreiteilige Videoarbeit *Gute Gene, schlechte Gene* wird dem Betrachter als *„Theorie-Trash-Science-Fiction-Video-Soap rund um die phantastische Welt der Biotechnologie & New Economy"*[164] präsentiert. Einige Mitglieder der MedienaktivistInnengruppe schlüpften in dieser selbst inszenierten und produzierten dreiteiligen Arbeit[165] in unterschiedliche Rollen. Die erzählte Geschichte spielt irgendwo zwischen den Zeiten: *„GGSG (Gute Gene, schlechte Gene) scheint sowohl im Hier und Jetzt als auch in der Zukunft und in der Vergangenheit zu spielen."*[166] Diese Ungenauigkeit in Bezug auf die zeitliche Verortung der Geschichte hat seinen Grund: Bei der Erstellung des Drehkonzeptes gerieten – so die MedienaktivistInnen – Fake, Fiktion und reale Welt durcheinander. Allzu häufig kam es vor, dass die gesellschaftlichen Realitäten, die als spektakuläre Übertreibung gedachten Elemente der Arbeit überboten[167]. Bei aller heraufbeschworen zeitlichen Ungenauigkeit kann der Betrachter des Videos durch eine werkinterne Zeitangabe errechnen, wann die Geschichte ungefähr spielt. Spätestens, wenn es im Film heißt: *„im Jahre 183 nach Mendel. Die Biotechnologische Revolution schreitet voran …"* weiß der kundige Betrachter, dass ihm eine Geschichte präsentiert wird, die im Jahre 2050 angesiedelt wird[168].

Wie das eben genannte Zitat andeutet, ist das Geschehen in eine Zeit platziert, in der der Umgang mit biotechnologischen Produkten und Verfahrensweisen alltäglich und für Jedermann zugänglich geworden sind. Der Plot bezieht sich auf Ereignisse in einem

---

[164] Schon der Titel der Videoarbeit deutet in fast schreiend-parodistischer Weise auf den Titel einer bekannten TV-Soap aus dem deutschen Fernsehen hin. Die Bezeichnung *Theorie-Trash-Science-Fiction-Video-Soap* ist Teil der bewusst übersteigerten Werkstrategie von *hybrid video tracks*; theoretische Überlegungen der MedienaktivistInnen in Bezug auf Kritik an Biotechnologien treffen auf billigen Trash in der Produktion des Videos, Science-Fiction-Story trifft auf die banalen Plots einer Soap.

[165] Bis heute sind drei von insgesamt fünf geplanten Folgen verwirklicht worden. Jede Folge hat eine Länge von 20 min.

[166] *hybrid video tracks*: the making of gute gene, schlechte gene oder: was genau ist eine theorie-trash-sf-soap?, in: **Put On Your Blue Genes**, S. 159.

[167] Genannt wird an dieser Stelle beispielsweise der Plan eines Dresdner CDU-Politikers einen DNA-Test für Hunde einzuführen, um des Hundekotproblems der Stadt Herr zu werden. Ebenda.

[168] Wie unter Punkt II.1. der Arbeit erwähnt, veröffentlichte Gregor Mendel seine Abhandlung *Versuche über Pflanzenhybriden* im Jahre 1865.

fiktiven BioTech-Start-Up-Unternehmen; Ziel ist es, den vermeintlichen Boom der BioTech-Industrien im *Life-Science*-Bereich zu beleuchten.

> *„Während der Boom oder Hype um Gentechnologie in den Sphären der Wirtschaft und Wissenschaft schon wieder der Vergangenheit angehört und wir dort bereits im postgenomischen Zeitalter leben, bietet uns die Charakterisierung der Soap als Science-Fiction, als Erzählung über die Zukunft, einen Moment der Verfremdung und einen Freiraum gegenwärtige gesellschaftliche und technologische Entwicklungen und Diskurse experimentell durchzuspielen und (ironisch) zuzuspitzen.“*[169]

Zu diesem Zweck wurde ein hypothetisches Geschehen entworfen, das mit den Mitteln des aus den Unterhaltungsmedien bekannten Genres *Soap* soziale und wirtschaftliche Zustände als *„Kult um Gene, Schicksal und den fortgeschrittenen Neoliberalimus“*[170] nicht nur ironisiert, sondern gelegentlich banalisiert.

In die Handlung wird nachfolgend durch das Erzählen der ersten Folge eingeführt, um anschließend kürzer auf die beiden anderen Teile des Werkes einzugehen. Danach schließt sich eine kunsthistorische Analyse der Arbeit an[171].

Folge 1 beginnt mit einem kurzen Intro vor dem eigentlichen Start des Films. Musik untermalt den Blick auf Fassaden moderner Bürokomplexe. Der Ort der Handlung wird nicht weiter präzisiert. Im Inneren einer der Häuser aus Stahl und Glas suggeriert die Kamera dem Betrachter das spartanisch eingerichtete Büro der Firma *Biofeel*. Die erste Szene zeigt den in diesem Büro telefonierenden Firmeninhaber (Jochen Roller als BT-Boom), der seinem Gesprächpartner am anderen Ende der Leitung – offensichtlich in einer Werbeagentur arbeitend – energisch zu verstehen gibt, welches Ziel die nächste Werbekampagne haben soll: *„Ich möchte, dass Sie eine seriöse Kampagne entwickeln, die auch den skeptischen Kleinanleger überzeugt…“*[172]. Eine ebenfalls im Raum sitzende Sekretärin (Olaf Struve in der Rolle der Dilda, der *guten Seele* der Firma)

---

[169] *hybrid video tracks*: the making of…, in: **Put On Your Blue Genes**, S. 159.
[170] Zitiert aus der Ankündigungsflyer für die erste öffentliche Vorführung der Soap während der Ausstellung im September/Oktober 2005 in Berlin.
[171] Eine kopierte Version der DVD *Gute Gene, Schlechte Gene* befindet sich im Anhang der Magisterarbeit.
[172] Originalzitat aus dem Video.

scheint fasziniert vom schneidigen Auftreten ihres Chef und raunt ein zugleich schmachtendes und hoffendes *„Ach…“* in die Kamera; dazu ertönt eingeblendetes TV-Lachen, wie es aus den Sit-Coms bekannt ist. Die beiden unterhalten sich nach dem Telefonat über den geplanten Börsengang des Unternehmens: ein multinationales Unternehmen namens *Mansanto-Soft* (eine ironische Namensveränderung des derzeit marktbeherrschenden Chemie- und Biotechnologieunternehmens *Monsanto*) ist darum bemüht, die kleine Start-Up-Firma *Biofeel* mit ihrer Aktienmehrheit zu übernehmen. BT-Boom will dies unbedingt verhindern.

Nachdem der Praktikant Thomas Brausig[173] in die Firma eingeführt worden ist, gibt ein *„Repräsentant des nationalen Sicherheitsrates und der eurasiatischen Union“*[174], dargestellt von einem *„austauschbaren missgebildeten Westerwelle-Klon“*[175], ein Statement ab, welches auf das große nationale und biomilitärische Interesse der Regierung an der Unabhängigkeit von *Biofeel* verweist. Ein weiterer Klon gibt bekannt, dass Bioproduktionen der freiwilligen Selbstkontrolle der Firmen unterliegen und einen Warn-Aufdruck enthalten müssen. Dieser Warn-Aufdruck wird nachfolgend eingeblendet: *„Der EAU-Minister für Ethik-Controlling: Bio- und gentechnologische Produktionsverfahren können moralisch-ethische Probleme aufwerfen.“*[176]

In diesen ersten Minuten des Films ist die Grundstruktur des Plots ausgearbeitet. Alle weiteren Ereignisse des Films beziehen sich auf den geplanten Börsengang der Firma, die Übernahmeversuche der feindlichen Firma und die Strategie von *Biofeel* sich gegen diese Übernahme zu wehren.

Trotz der naturwissenschaftlichen Ausrichtung der Firma in Richtung Bio-Produktion ist Firmeninhaber BT-Boom religiösen Ansichten gegenüber nicht abgeneigt. So liegt seine Hoffnung für das Meistern eines wichtigen Gespräches ganz

---

[173] Der Praktikant wird von David Meyer gespielt. Thomas Brausig kommt ursprünglich aus der Subkultur der Biohacker und *open-source*-Bio-Bauern; diese sind keine radikalen Ablehner von Biotechnologien, sondern nur gegen eine private Vermarktung der wissenschaftlichen Erkenntnisse. Im Laufe der zweiten Folge gerät Thomas Brausig mit seiner Praktikantentätigkeit der *Biofeel* von Seiten seiner Familie und Freunden in den Verdacht des Verrates an den alten *open-source*-Grundsätzen. Gleichzeitig verdächtigt ihn BT-Boom für diese Aktivistenszene *diffuse biologische Sabotage* zu betreiben. In der ersten Folge erklärt Dilda Thomas die (Überlebens)Strategie von *Biofeel*: Verlagerung von Arbeitsplätzen ins billigere Ausland (Mongolei, weil China inzwischen auf Grund der Zulassung einer freien Gewerkschaft zu teuer geworden ist), BT-Boom ist nicht nur an Gewinnmaximierung interessiert, sondern an der Verwirklichung seiner Vision. Thomas Herkunft aus der *open-source*-Bewegung stelle kein Problem dar – so Dilda – denn man freue sich bei *Biofeel* gerade auf diese jungen kritischen Querdenker.

[174] Originalzitat aus dem Video.

[175] *hybrid video tracks*: the making of…, in: **Put On Your Blue Genes**, S. 164.

[176] Originalzitat aus dem Video.

und gar in der christlichen Tradition verankert. *„Der Herr wird mich leiten, so wie er es immer getan hat.“*[177]; BT-Boom schaut in stiller Andacht sekundenlang auf eine Zeichnung mit gefalteten Händen, die offensichtlich aus der Feder Albrecht Dürers stammt. Dazu wird begleitend religiöse Musik eingespielt. Dieser augenzwinkernde Hinweis auf christlich-fundamental klingenden Verheißungen, wie sie innerhalb der Befürworterszene von Biotechnologien anzutreffen sind, findet sich an weiteren Stellen der Videoarbeit. Als BT-Boom vor den Aktionären seiner Firma erscheint, um über den geplanten Börsengang zu informieren, verweist er ausdrücklich und gezielt auf die gemeinsame Ausbildung aller Anteilseigner an der *„Christlich-fundamentalistischen Universität für europäische Elitebildung“*[178]. Sein calvinistisches Auserwähltheitsdenken kommt zum Vorschein, als BT-Boom auf den Bio-Punk Ralle (gespielt von Jan Harms) trifft; sein zynisches Fazit nach der Begegnung: der Gott der Schöpfung hat jeden an seinen Platz gestellt. In Folge 2 wird auch der *Biofeel*-Schöpfungspark vorgestellt: *Genetik und Glaube für die ganze Familie. Keine Drogen, keine Krankheiten, kein Sex*. BT-Boom und seine Firma sind die Hauptsponsoren des Vergnügungsparks.

Im Lauf der ersten Folge werden die weiteren Protagonisten vorgestellt. Alle sind Teil der *Biofeel* Geschäftsführung. Die Laborarbeitsplätze sind längst ins Ausland verlagert, nur die Zentrale mit der Geschäftsführung der Firma befindet sich noch im Inland. Neben der Bio-Designerin Lao Tse-Kim[179] tritt auch Cyberia[180] auf. Schließlich arbeitet auch Dr. Rock&Roll[181] – Roll, weil im Rollstuhl sitzend – am Firmensitz. Seine genaue Tätigkeit bleibt im Unklaren. Er wird als griesgrämig und zynisch charakterisiert.

Am Ende der ersten Folge treffen sich alle Mitglieder der Firmenführung im Büro von Dr. Rock&Roll. Der Weg für den erfolgreichen Börsengang scheint frei zu sein. Das muss gebührend gefeiert werden, denn das Gespräch, das BT-Boom am Nachmittag mit *„den wichtigsten Anlageverwaltern und Unternehmenskapitänen“*[182] hatte, sichert *Biofeel* einen guten Start an der internationalen Börse. Da sich die *Biofeel*-

---

[177] Ebenda.
[178] Ebenda.
[179] Lao Tse-Kim kommt aus Südkorea und ist bei *Biofeel* Bio-Programmiererin. Sie wird von Susanne Martin gespielt. Während ihrer Vorstellung singt sie ein Lied, das ihren sozialen (Bildungs-)Hintergrund in Südkorea und ihre Migrationsanstrengungen offenbart.
[180] Cyberia ist ein Cyborg, ein Mensch-Maschinen-Wesen, und arbeitet bei *Biofeel* als Chef-Biodesignerin. Sie wird von dem Franzosen Frédéric Gies gespielt. Cyberia hält bei ihrer Vorstellung (ungefragt) einen Vortrag über Donna Haraways Cyborg-Theorie, über Cyber-Sex und Cyber-Punk.
[181] Die Figur wird von André Ebert gespielt.
[182] Originalzitat aus dem Video.

Mitarbeiter der Firmenleitung als Teil der *Biofeel*-Familie fühlen sollen, schlägt Dilda vor sich im Kreis aufzustellen und den Nachbarn bei den Händen zu fassen. Gemeinsam zelebrieren sie das Firmen-Mantra und gewinnen daraus die *Biofeel-Energie*:

> *„Wer sich im ökonomischen Kampf als schwach erweist und nicht erhalten kann, verfällt der Armut mit ihren ausjätenden Schrecken. Besonders für Dinge wie Krankheits- oder Arbeitslosenversicherung wird der strenge Rassenhygieniker nur ein missbilligendes Achselzucken haben. Der Kampf ums Dasein muss in voller Schärfe erhalten bleiben.“*[183]

Im Abspann werden – wie aus herkömmlichen Soaps bekannt – Fragen aufgeworfen, die ein gesteigertes Interesse der Zuschauer erregen sollen. Dabei werden die in Folge 1 aufgemachten Handlungsstränge berücksichtigt. *„Wird Mansanto-Soft doch noch Biofeel aufkaufen? Wird sich Thomas in seinem neuen Job bewähren? Was werden seine alten Biopunk-Freunde dazu sagen?“* usw.[184]

In **Folge 2** erfährt der Betrachter, dass Bio-Bauern – im Film die Eltern von Ralle und Thomas – genetisch veränderte Lebensmittel herstellen. In der grünen Idylle des Bauernhofes wird ganz offen über diese Dinge gesprochen und selbst geforscht, denn schließlich gehören auch die Eltern zur *open-source*-Bewegung. Dagegen hat *Biofeel* sich gerade ein Patent auf ein Enzym patentieren lassen, das die Wirkungen einer bestimmten Droge rückgängig machen kann. Cyberia hält in der Firma unter den Kollegen wieder ungefragt einen Vortrag über Deleuze-Geschlechteridentitäten-Theorie und Ralle – der einen Computerchip ins Ohr transplantiert bekommen hat – um seinem Bewährungshelfer jederzeit zu ermöglichen ihn zu orten und anzutelefonieren – ist abends auf einer *Organic-Noizze*-Party (*Roit-Rybofunk Makes Your Nucleus Jump*). Die DJane hantiert mit Fleisch- und Organstücken und diversen Flüssigkeiten, mit denen Rave-Musik erzeugt wird. Thomas wird der *diffusen biologischen Sabotage* bezichtigt, aber Lao Tse-Kim setzt sich bei BT-Boom für ihn ein. Schließlich stellt sich heraus, dass die blauen Blattläuse, die überall auf den Pflanzen im Büro zu sehen sind, vom Konkurrenten *Mansanto*-Soft stammen und Thomas nichts damit zu tun hat. Am Ende wird das *Biofeel*-Vertrauensspiel gespielt: Thomas stellt sich in die Mitte des

[183] Ebenda.
[184] Ebenda.

Kreises und kann sich getrost fallen lassen, denn er wird jederzeit von allen aufgefangen. Und auch hier spinnen Anschlussfragen den Faden für die nächste Folge von *Gute Gene, schlechte Gene* fort.

Folge 3 beginnt mit dem konkret gewordenen Konkurrenzkampf zwischen *Biofeel* und *Mansanto*-Soft. Die beiden Firmenchefs haben sich persönlich getroffen, um in Westernart ihren Konflikt in aller Öffentlichkeit (auf einer Straße in Kreuzberg) auszutragen: Mann gegen Mann. BT-Boom gegen McBadGuy. BT-Boom kann seinen Konkurrenten bezwingen, alles was von diesem übrig bleibt, ist ein kleines Häufchen qualmende Asche. Inzwischen musste *Biofeel* die alten Büroräume verlassen und hat mit der üblichen „*get out any time-Opition*“[185] neue Räume angemietet. Lao Tse-Kim singt ein Lied über die Flexibilität der Firma. Während Ralle noch überlegt, was ihm in der letzten Nacht in den Laborräumen der Polizei passiert ist und warum er neben einem Stück Fleisch aufwacht, hat sich die Regierung des Staates (Ministerium für manipulative Medienkompetenz und Verteidigungsministerium) bei *Biofeel* gemeldet und ihr Interesse an der Manipulation des menschlichen Gehirns bekundet. Mittels hormoneller Beschleunigung der Ausschüttung von Neuro-Transmittern soll die Gehirnfunktion von Menschen erweitert werden. BT-Boom wittert ein gutes Geschäft für *Biofeel* und bietet dem Staat eine Umsatzbeteiligung von 50% an. In den neuen Räumen – eine Freifläche – prophezeit BT-Boom einen wunderbaren Fortschritt des Menschen, der sein innerstes Wesen durch die neuen evolutionären Möglichkeiten zu erkennen vermag und sich den Planeten zum Kampf stellt. Dilda kann an dem neuen Projekt nichts Gutes finden und beschuldigt BT-Boom gegen seine eigenen ethischen Grundsätze zu verstoßen. BT-Boom zitiert daraufhin aus einem Schlusswort der ev. Kirche Deutschlands, die in der biotechnologischen Manipulation von Leben durchaus Positives entdecken kann. Inzwischen erinnert sich Ralle, dass er bei der Firma *Bertelsbenz* zu gemeinnützigen Forschungszwecken verurteilt worden war. Er landet nach seinem Trip mit einem so genannten *Bio-Port* (eben jenem Stück Fleisch, das er neben sich fand und das von seiner Stirn gefallen war) in den Räumen von *Biofeel*. Dort bekommen alle schnell mit, dass auch *Bertelsbenz* an der manipulativen Herrichtung des menschlichen Gehirns arbeitet und so zu einem neuen Konkurrenten für *Biofeel* geworden ist. Nach Rücksprache mit neuen Regierungskreisen wird BT-Booms Firma unerwartet mit einem Ethikpreis ausgezeichnet. Die alte Regierung musste

[185] Ebenda.

zurücktreten, weil sie gegen ihre eigenen ethischen Grundsätze verstoßen hatte. Am Ende unternimmt das Büro eine Traumreise über grüne Wiesen und duftende Blumen, um schließlich an einem gigantischen Tor anzukommen, auf dessen Rahmen *Biofeel* zu lesen ist.

Gute Gene, schlechte Gene spielt mit Klischeevorstellungen, wie sie in jeder TV-Soap als elementares Stilmittel zu finden sind: Liebe, Hoffnung, Geschäft, Intrige und Versöhnung. Das Video bietet im weitesten Sinne Erzählkino, in das emotionale Elemente eingebaut sind. Der Betrachter erblickt eine Welt, in der alles als Fiktion daherkommt, in der das Spielerische, Illusorische und Banale die gesamte Länge des Videos präsent ist. Die Welt, in der sich BT-Boom und die Mitarbeiter der Führungsetage von *Biofeel* bewegen, ist eine überspitzt dargestellte Welt. Hyperaffirmativität wird hier Mittel zur Gegenpropaganda. Die *Biofeel*-Welt illustriert eine Zeit, in der biotechnologische Eingriffe an Pflanzen, Tieren und Menschen zur Selbstverständlichkeit geworden sind. Biotechnologie und Marktwirtschaft in Form der *New Economy* sind eine erfolgreiche Symbiose eingegangen. Lediglich einige ethische Grundsätze sind geblieben, wie das Verbot in das menschliche Gehirn einzugreifen; aber das Fallen dieser Grenze ist bereits abzusehen. Im *Gute Gene, schlechte Gene*-Universum ist alles *Bio* geworden. Originär ökologische Begrifflichkeiten sind umetikettiert worden. *Bio* steht nicht mehr für Natur, sondern für eine transformierte, vom Menschen gemachte Umgebung.

hybrid video tracks experimentieren mit subversiver Unterhaltung. Die MedienaktivistInnen loten aus *„wie mit Hilfe der banalen Genre-Notwendigkeiten einer TV-Seifenoper, die zur Leitwissenschaft hochstilisierten Life-Sciences entmystifiziert und die hinter ihr stehenden privatwirtschaftlichen Verwertungsinteressen offen gelegt werden können.“*[186] Sie benutzen und verfremden eine bekannte mediale Veröffentlichungsform um eigene Botschaften zu transportieren. Heutige Visionen, Hoffnungen und Vorstellungen rund um das Thema Biotechnologie dienen ihnen dazu auf unterhaltsame Art und Weise ein Thema zu beleuchten, dass sich ansonsten der öffentlichen Wahrnehmung nur partiell erschließt. Durch die Übertragung ins Lächerliche bekommt das Thema unversehens ein unterhaltsames Element, das sich selbst durch die banale und höchst überzogene Art und Weise der Präsentation

[186] **Put On Your Blue Genes**, S. 13.

karikiert. Unterhaltung wird hier zu politisch-künstlerischer Subversion, deren Ziel neben Banalisierung und Ironisierung auch Entmystifizierung heißt.

> *„Es ging uns von Anfang an um eine Filmgenre-Persiflage, die es uns erlaubt mit den billigsten Effekten und holzschnittartigsten Dialogen Themen anzugehen, die in ihrer tatsächlichen Komplexität zumeist nur in den entsprechenden Expertenzirkeln verhandelt werden. Der Reiz lag für uns darin, völlig disparate Elemente aufeinanderprallen zu lassen: eine Beschreibung von wirtschaftlichen Übernahmeversuchen von einzelnen Unternehmen mit einer Hommage an den Western-Shoot Out von High Noon zu verknüpfen („Ich bin der schnellste Büro-Blaster jenseits des Turbokapitalismus"), einen Gender-Diskurs („Wo sind all die neuen Geschlechter, die man uns immer versprochen hat?") mit eingeblendeten TV-Lachen einer Sit-Com zu versehen, oder eine Migrationsgeschichte als Tanzstück aufzuführen."*[187]

hybrid video tracks stehen mit ihrem Versuch gesellschaftskritische Kunstansätze in filmische Zusammenhänge zu bringen nicht allein. 1994 drehten die MedienkünstlerInnen der Gruppe *Dogfilm*, die aus dem interdisziplinären *Botschaft* e.V. hervorgegangen war, ein humoristisches Kurzvideo von Inhaltsbeschreibungen der Dallas-Serie namens *Soap*. Weitere Projekte – in Zusammenarbeit mit dem deutschen Fernsehen und dem deutsch-französischen Kulturkanal ARTE – folgten; so wurde 1996 *Soap oder das Leben ist eine Seifenoper* gedreht. Der Stil der Gruppe bewegte sich zwischen politisch-engagierter Dokumentation, Videokunst, Kompilation und Inszenierung[188]. Zu erinnern ist zudem auf einer anderen Ebene an die amerikanische Politkunstgruppe ®™*ark*, die dem Element der Unterhaltung beim kritisch-künstlerischen Widerstand großen Spielraum gewährt[189]: *„…was wir machen, ist Unterhaltung. Wir benutzen die Methoden von Werbung und Entertainment."*[190] – so die Gruppe in einem Interview mit Tilman Baumgärtel. ®™*ark* tritt derzeit vor allem finanziell unterstützend für Menschen ein, die *„großen Konzernen kleine Streiche*

---

[187] hybrid video tracks im Interview zu dieser Arbeit.
[188] **Zorn, Peter**: Entwicklung der Medienkunst in Deutschland, Netzpublikation: www.werkleitz.de/html_de/dmk.html.
[189] Siehe dazu die Homepage der Gruppe www.rtmark.com. ®™ark sprich: *arty mark*, sich von *Trademark* und *arty* herleitend. Inzwischen sieht sich die Gruppe nicht mehr nur als Kunstprojekt, sondern vorrangig als politisch motivierter Zusammenschluss von gesellschaftskritischen Menschen.
[190] **Tilman Baumgärtel**: net.art 2.0 – Neue Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 2001, S. 113.

spielen.“[191] Ihre subversiven Tätigkeiten werden geleitet von der Erkenntnis, dass politische Aktivitäten nur in die breite Öffentlichkeit gelangen, wenn sie medial transportiert werden. Dabei verfolgen sie die Strategie, ihre Inhalte möglichst unterhaltsam, überzogen und bis ins Groteske getrieben zu verpacken. *„Heute sind doch sogar die Nachrichten Unterhaltung (…) Man kommt überhaupt nicht ins Fernsehen, wenn man nicht auch unterhaltsam oder komisch ist.“*[192] Langfristig geht es ihnen mit der finanziellen Unterstützung kleiner subversiver Aktionen darum, Widerstand gegen bestimmte gesellschaftliche Entwicklungen möglich, sowie durch das Medienecho, das sich rund um die Wirkung der Aktionen aufbaut und ein wichtiger Bestandteil dieser ist, sichtbar zu machen.

III.4. Kunst und/oder politische Kritik?

Handelt es sich bei den analysierten Werken von *Oliver Ressler* und *hybrid video tracks* um als Kunst aufgewertete Kritik oder um mit Kritik aufgewertete Kunst? Diese Frage ist in der Arbeit noch nicht beantwortet worden. Der Diskurs soll nicht geführt werden, um etwaigem konservativem Schubladendenken, *radical-chic*-Demaskierungen Vorschub zu leisten oder gar eine endgültige, immerwährende Beantwortung anzustreben. Vielmehr scheint es wichtig von Anfang an dem Umstand Beachtung zu schenken, dass – ganz allgemein beginnend – die Beurteilung von Kunstwerken mit starken politischem Impetus vom Blickwinkel des Betrachters abhängt. KunstkritikerInnen und PublizistInnen, die sich seit Jahren innerhalb des kunstbetrieblichen Rahmens der politischen Kunst aufhalten, setzen sicherlich wesentlich fundiertere und weniger emotionale Kriterien bei der Beurteilung eines solchen Werkes an, als ein nicht informierter Galerie- und Ausstellungsbesucher. Kunsthistoriker dagegen werden sich eher methodischer Werkzeuge bedienen und von anderen Prämissen ausgehen als an politischer Kunst interessierte Politiker.

---

[191] Ebenda, S. 106. So bekam die *Barbie Liberation Organisation* Geld dafür, dass sie in einem Supermarkt die Sound-Chips von Barbie- und G.I.-Puppen ausgetauschten; nach dem Wechsel der Chips sagten die Barbiepuppen: *Dead Men tell no lies* und die G.I.-Puppen: *Wanna go shopping?* Vom Videospiel *SimCopter* kamen durch die Unterstützung der Aktivistengruppe verfälschte Versionen in den Handel; ein Programmierer der herstellenden Firma versteckte zwei sich küssende Jungs in den gefakten Versionen. Gesponsert wurde auch eine Fake-Homepage von Jörg Haiders FPÖ (www.fpo.at), auf der Wörter wie *Öffentlichkeit* in *Propaganda* umgewandelt wurden.

[192] Ebenda, S. 113.

Wenn sich KünstlerInnen an die Thematisierung historischer, sozialer oder gesellschaftlicher Problemkonstellationen wagen, hat das – nicht nur im weitesten Sinn – mit kulturpolitischer Selbstermächtigung zu tun. Die Kritik an diesen Konstellationen wandert unter diesen Umständen über den Kulturbegriff in die Kunst ein. Umgekehrt funktioniert Kunstproduktion zugleich als Kulturproduktion in einem bestimmten politisch abgesteckten gesellschaftlichen Gefüge des Gemeinwesens. Kunst ist ein der Gesellschaft immanentes Ausdrucksmittel, quasi eine ästhetische Aktion im Rahmen der sich ständig neu reproduzierenden Kulturgeneration. Dabei können das politische Selbstverständnis von KünstlerInnen und ihre gezielten aktivistischen Interaktionen zu gesellschaftlichen und politischen Themen in ihrer ursprünglichsten und damit reinsten Form als Widerstand begriffen werden. Als Widerstand, der Diskurse anstößt und sich aneignet, die beispielsweise in den Medien – aus welchem Gründen auch immer – nicht angestoßen oder zu wenig diskutiert werden.

Ein gutes Beispiel dafür sind die Streiks und radikalen Performance-Aktionen einiger amerikanischer KünstlerInnen der Jahre 1969/70; sie griffen das New Yorker *Museum of Modern Art* (MoMA) und damit das von seinen Kuratoren propagierte Konzept der *unpolitischen Ethik* an, weil sich bei der Recherche über den Hauptsponsor der Kunst-Institution, der Rockefeller-Familie, herausstellte, dass dieser an der Herstellung chemischer und biologischer Kampfstoffe beteiligt ist.[193]

Künstlerische Positionen, die sich mit Gentechnologien auseinandersetzen, sind nur ein kleiner Teil dessen, was als politisch-künstlerische Praxis bezeichnet werden kann. Die Ebene, die die in dieser Arbeit analysierten KünstlerInnen(gruppen) dieser Richtung erreicht haben, kann als konzentriertes (*Oliver Ressler*) und subversives (*hybrid video tracks*) Hinterfragen hergebrachter, bestehender oder zukünftig zu erwartender Konzepte oder Dogmen naturwissenschaftlichen Denkens bezeichnet werden. Die Frage ist nicht, ob *Oliver Resslers geGen-Welten*-Konzept oder die Video-Soap *Gute*

[193] Die Künstlergruppe *Guerilla Art Action Group* verfasst 1969 ein Flugblatt, auf welchem die Vorwürfe zusammengefasst wurden. Dieses Flugblatt unterstellte, dass das Museum aufgrund seiner Zusammenarbeit mit der Rockefeller-Familie mit *Blutgeld* finanziert würde. Im November 1969 fand deshalb das sog. *Die-in* statt: Mitglieder der Aktionsgruppen simulierten im Museum lautstarke Kämpfe, zerfetzten sich die Kleider und ließen Tüten mit Blut aufplatzen. Diese Form der Institutionskritik erreichte bzgl. des MoMA ihren Höhepunkt, als im Juni 1974 ein Artikel von Eva Cockcroft erschien, der die Kontakte des Museums zur CIA aufdeckte. Der Auslandsgeheimdienst der USA hatte im Rahmen seiner Mission gegen den Kommunismus heimlich einige internationale Ausstellungen finanziert, mit denen das MoMA abstrakte Kunst als *Freiheit und Reinheit* westlichen Kunstverständnisses proklamiert hatte. Siehe dazu weiterführend: **Clark, Toby**: Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert, Köln 1997, S. 129/130.

Gene, schlechte Gene von *hybrid video tracks* überhaupt als KUNST bezeichnet werden können. Spätestens seit Marcel Duchamps *Ready mades* wurde deutlich, dass im Kunst-Kontext alles KUNST sein kann. Kunst wird zur KUNST allein durch die Wirkung auf das Bewusstsein des Betrachters. Das Werk an sich und sein kunsthistorischer Bedeutungshintergrund treten dabei in den Hintergrund. Zur Debatte steht ferner nicht, ob es sich um ästhetisch anspruchsvolle oder weniger gelungene Kunst handelt. KünstlerInnen, die sich zugleich auch als politische AktivistInnen verstehen, werden dieser Art von Beurteilung keinerlei Wert zumessen. Im Gegenteil: politisch-aktivistischen Arbeiten scheint eher eigen zu sein sich bewusst gegen ästhetische Prämissen zu wenden. Der Wunsch nach Auflösung eines bürgerlich-vermarktbaren Kunstwerkes und seiner Begrifflichkeiten scheint sich dabei ebenso zu zeigen wie der Wille zur individuellen politischen Selbstbehauptung.

> *„Wir setzten uns mit den aktuellen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen auseinander, stellen sie in Frage, kritisieren sie und versuchen sie visuell begreifbar zu machen. Eine künstlerische Umsetzung u.a. mit Mitteln der Provokation, der Übersteigerung oder der Verfremdung setzt ein kritisches Nachdenken über ein Thema voraus. Da wir an den Schnittstellen von Kunst, Politik und Widerstand agieren, ist Kritik nicht losgelöst von unserem Handeln zu sehen.“*[194]

Das Zitat verdeutlicht, dass Kunst und Politik für aktivistische KünstlerInnen in bestimmten Fällen nur schwer trennbare Aktionsräume sind. Kunst wird gleichsam zum Medium kritische Öffentlichkeit visuell sichtbar zu machen. Das politisch-künstlerische Kritikbewusstsein in Bezug auf naturwissenschaftliche – hier speziell biotechnologischer – Denk- und Verwertungslogiken und das nachfolgende Formulieren von künstlerischer Kritik an diesen Zuständen, schafft zuweilen inszenierte (Gegen)Öffentlichkeiten. Die sich innerhalb dieser (Gegen)Öffentlichkeiten befindenden Werke sind jedoch – wie jedes Kunstwerk – auf Wahrnehmung angewiesen. Denn ein Kunstwerk existiert – so der kritische Soziologe Pierre Bourdieu – nur in dem Maße, wie es wahrgenommen wird[195]. Nichtwahrnehmen wird zur schlichten Nichtexistenz.

---

[194] *hybrid video tracks* im Interview zu dieser Arbeit, siehe Anhang.
[195] **Bourdieu, Pierre**: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main 1999.

Die amerikanischen MedienaktivistInnen von ®™*ark* handeln mit ihren öffentlichkeitswirksamen und medial inszenierten Aktionen nach der Bourdieuschen Logik. Sie gebrauchen Kunst im Politikzusammenhang strategisch medial; Kunst wird hier benutzt, um explizit dazu aufzufordern gesellschaftlichen Verhältnisse kritisch zu reflektieren. *Oliver Ressler* und *hybrid video tracks* versuchen diesen Weg ebenfalls einzuschlagen. Ihre künstlerisch-politischen Praxisformen gehören gleichermaßen einer aktivistischen Kunstform an. Ein Aktivismus, der Kunst und Politik nicht als zwei sich antagonistisch gegenüberstehende Wirklichkeiten verstanden haben will, sondern – im Gegenteil – Kunst direkt mit Politikverständnis respektive Verständnis gesellschaftlicher Vorgänge in Zusammenhang bringen will. Aktivistische Kunst wird im Fall der Nutzbarmachung ihres künstlerisch-kreativen Potentials zu einer Widerstandsaktivität innerhalb öffentlicher Kulturproduktion. Sie könnte damit zur Hinterfragung gängiger Politik-Konzepte und ihrer wirtschafts- und gesellschaftspolitischen Auswirkungen beitragen.

Politisch-künstlerische Praxisformen bieten – zusammenfassend – beides: sowohl Kunst als auch politische Kritik. Das eine wird weder durch das andere auf- oder abgewertet. Stattdessen stehen diese Handlungsräume für KünstlerInnen des Genres in einem engen Zusammenhang, der nicht getrennt voneinander betrachtet werden kann.

IV. Resümee

Politisch-künstlerische Praxisformen wurden in Deutschland mit Beginn der letzten Dekade des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt. Auf Grund diverser – in dieser Arbeit eingangs genannter – Rahmenbedingungen kam es zu einer sog. Re-Politisierung von Teilen der Kunstszene. Neben vielen anderen politischen Fragestellungen beschäftigten sich einige der neu politisierten KünstlerInnen(gruppen) mit dem von den Naturwissenschaften präsentierten Leitschemata einer scheinbar fest determinierten gentechnologisch fundamentierten Lebensvorstellung. Gene – so die Vorstellung der meisten Biologen – bestimmen letztlich über das Leben. Die biotechnologisch ausgerichtete Forschung, *Life Science* als Verwertungsindustrien der Forschungsergebnisse und die Rolle der Kunst bei der Vermittlung dieser Vorstellungen gerieten in den Fokus der politisch-künstlerischen Praxis.

Oliver Ressler und *hybrid video tracks* sind derzeit Teil dieser politisierten Kunstszene. Im Anschluss an KünstlerInnen(gruppen) wie *BüroBert* und *minimalclub*, die vorwiegend in den 1990er Jahren zum Thema Bio- und Gentechnologien tätig waren und deshalb als Vorläufer der hier untersuchten KünstlerInnen(gruppen) stehen, versuchten sie einerseits den Anschluss an Projekte von *BüroBert* und *minimalclub* zu bewältigen, andererseits aber auch eigene Kritikpunkte künstlerisch zu artikulieren. *Oliver Ressler* und *hybrid video tracks* berufen sich nicht explizit auf ihre Vorgänger; eine Rückwirkung auf ihre eigenen Konzepte, die vor allem im themenspezifischen Hintergrund zu suchen ist, kann dennoch festgestellt werden. Besonders deutlich wird der Zusammenhang, wenn man das *geGen-Welten*-Projekt von *Oliver Ressler* mit *Copyshop*-Initiative von *BüroBert* aus dem Jahr 1993 oder dem Nachfolgeprojekt *geld.beat.synthetic* von 1996 vergleicht. Alle Arbeiten respektive Initiativen haben eine starke Tendenz in Richtung Informationskunst. Die KünstlerInnen wurden quasi zu Kulturproduzenten, in dem sie Texte mit Informationen zu Hintergründen der biotechnologischen Forschung und dazugehöriger Widerstandbewegungen recherchierten und als Kunst präsentierten. Während in den frühen 1990er Jahren eine konkrete Zusammenarbeit zwischen KünstlerInnen und politischen Gruppen des Widerstandes angestrebt und erreicht wurde, kann bei Oliver Ressler`s *geGen-Welten* festgestellt werden, dass seine Texte zwar unterschiedliche Arten und Vorgehensweisen der Widerstandsbewegungen gegen Gentechnologien zeigten, die dahinter stehenden

politischen Gruppen aber nicht ausdrücklich an der Konzeption der Ausstellung beteiligt waren. Ressler eignete sich deren Material an; dieses recherchierte und angeeignete Material trägt zur Bearbeitung des von Ressler problematisierten Themas entscheidend bei. In diesem Sinne ist das Projekt nicht ohne den politischen Teil der Widerstandbewegung zu denken, auch wenn dieser nicht persönlich am Vorhaben partizipieren konnte. Der Trend der frühen 1990er Jahre hin zum „*Produktionsmoment der Kollektivität*“[196], das den offenen Diskurs mit politisch tätigen AktivistInnen in den Vordergrund hob und stark auf Vernetzung setzte, trat hier zu Gunsten des Einzelkünstlertums in den Hintergrund. Diese Feststellung behielt für die 2000er Jahre keine eindeutige Gültigkeit und kann sogar in Bezug auf Arbeiten der MedienaktivistInnengruppe *hybrid video tracks* widersprochen worden. *hybrid video tracks* arbeiteten in den hier besprochenen Arbeiten *BioTechCityLimits*, *Put On Your Blue Genes* und *Gute Gene, schlechte Gene* als AutorInnenkollektiv.

Zwischen *Oliver Ressler* und *hybrid video tracks* bestehen in Bezug auf die Arbeiten zur künstlerischen Kritik an Bio- und Gentechnologien einige Unterschiede. In Anlehnung an Kube Venturas Unterscheidungsmethode aktivistischer Kunstformen, wurde versucht zwischen den Kategorien *Aufzeigen*, *Intervenieren* und *Experimentieren* zu differenzieren. Dabei konnte festgestellt werden, dass *Oliver Resslers* Arbeiten durchgängig der Kategorie *Aufzeigen* zuzuordnen sind. Sowohl in *geGen-Welten* und *Focus on Companies* als auch in *Die rote Zora*, ist der Künstler bemüht Informationen zusammenzustellen, die den interessierten Betrachter anhalten hinter die vorgefertigte Meinung der Medien und Ausstellungsmacher zu blicken, um sich selbst Gedanken über die gesellschaftlichen Verknüpfungen der mit den Biowissenschaften zusammenhängenden Forschungsergebnisse machen zu können. *Oliver Ressler* versucht gleichermaßen aufzudecken und zu warnen. Seine Plakatserien in Warnästhetik vermitteln auf den ersten Blick nicht den Eindruck eines künstlerisch-ästhetischen Objektes. Indes waren die Plakate für den öffentlichen und semi-institutionellen Raum bestimmt; auf eine Wahrnehmung als reine Kunst sind sie bewusst nicht ausgerichtet. Mit dem Video *Die rote Zora* unternahm der Künstler den Schritt die betreffende Thematik aus dem Blickwinkel von Aktivistinnen der 1980er

[196] **Babias, Marius**: Über den strategischen Gebrauch des Politischen im Kunstzusammenhang, Statement vom 14.01.2005 auf der Konferenz *Der Status des Politischen in aktueller Kunst und Kultur. Klartext!* Gesprächsreihe mit internationalen Künstlern, Aktivisten, Kuratoren und Theoretikern, Künstlerhaus Bethanien und Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, 14. bis 16. Januar 2005, Netzpublikation: www.klartext-konferenz.de, S. 3.

Jahre aufzuzeichnen. Auch hier gilt das Motto *Aufzeigen*. Hauptgegenstand der Videoproduktion ist das Interview mit Corinna Kawater – eine der Frauen, die in der militanten Frauengruppe *Rote Zora* aktiv tätig war und Anschläge gegen Forschungszentren in der gesamten Bundesrepublik plante und ausführte. *Ressler`s* Anliegen war nicht auf die Militanz der Gruppe hinzuweisen, sondern ihren von der theoretischen Kritikebene, über die praktische Handlungsebene zur ins Abseits gestellten, gesellschaftlich kriminalisierten und juristisch stigmatisierten Kritikerinnenszene zu verfolgen.

Die Berliner MedienaktivistInnengruppe *hybrid video tracks* arbeitete 2004 das erste Mal an einer künstlerischen Kritik zu Bio- und Gentechnologien. Ihre politisch-künstlerischen Strategien beinhalten sowohl das *Aufzeigen*, *Intervenieren* als auch das *Experimentieren*. Ihr Beitrag zur Werkleitz-Biennale 2004 und die zeitgleich entstandene Internetpräsentation *BioTechCityLimits* sind weitergehend der Kategorie des *Aufzeigens* verhaftet; den von staatlicher und Wissenschaftsseite ausgerufenen BioTechCitys wird eine Rechnung entgegengehalten, die die Standortargumente und Arbeitsplatzspekulationen mit Hilfe der enthüllenden Kommunikationsstrategien der *Public-Relation*s-Unternehmen und Interessenvertretungen als gesamtgesellschaftliches Nullsummenspiel entlarvt. Auch hier wurde Material anderer (aus politischen Zusammenhängen kommender) Widerstandsgruppen recherchiert und als (Informations-)Kunst präsentiert. Die in der NGBK e.V. in Berlin gezeigte Ausstellung *Put On Your Blue Genes* aus dem Jahr 2005 hatte vor allem das Ziel eine fundierte Analyse der derzeitigen BioTech-Kunst zu liefern. *hybrid video tracks* fungierten als Kuratoren, luden BioTech-KünstlerInnen ein, diskutierten mit ihnen und lieferten mit ihrem Einführungstext gleichzeitig einen wichtigen theoretischen Beitrag, um in dieses Feld der Kunst kritisch *zu intervenieren*. Ihr eigener Beitrag zur Ausstellung – die Video-Soap *Gute Gene, schlechte Gene* – versuchte den Gen-Diskurs auf einer subversiveren Ebene anzugehen. Das dreiteilige Video *experimentiert*, indem sich die MacherInnen in eine Welt phantasieren, in der biotechnologische Anwendungen weitestgehend durchgesetzt sind. Spielerisch und symbolisch aufgeladen, wird im Video mit menschlichen Stereotypen, wirtschaftlichen Machtstrukturen und gesellschaftlichen Pseudo-Realitäten ein Level an subversiver Kritik erreicht, das die derzeitig bereits eingetretenen Realitäten auf der gesellschaftlichen Ebene bewusst einbezieht. Neben allem Klamauk und aller Komik wird unverkennbar nach Antworten

auf Fragen gesucht, die die Gesellschaft im nicht mehr abwendbaren biotechnologischen Zeitalter erwarten wird.

V. Anhang

V.1. Interviews mit den Künstlern

V.1.1. Interview mit Oliver Ressler vom November 2006

- *Du bist ein Künstler, der sich vorwiegend mit Themen beschäftigt, die sich jenseits des Prinzips* art pour l`art *bewegen. Deine Projekte haben stets einen sozialen, politischen und/oder wirtschaftlichen Impetus. Welche Kategorie überwiegt für dich als Künstler persönlich: die des Politischen oder die des Künstlerischen. Oder anders gefragt: Willst du eher als politisch aktiver Mensch oder als kritischer Kreativer wahrgenommen werden?*

Diese Unterscheidung stellt sich so für mich nicht, da ich innerhalb meiner künstlerischen Praxis versuche, politisch zu arbeiten bzw. politische Arbeiten in spezifischen Kontexten zu lancieren. Das heißt, bei der Kunst, die mich interessiert und wenn ich selber Kunst produziere, sehe ich keine wirkliche Trennung zwischen dem Politischen und dem Künstlerischen. Ich realisiere die Ausstellungen, Videos oder Projekte im öffentlichen Raum als Künstler und ich bezeichne sie als Kunst, wenngleich es in bestimmten Kontexten – vor allem im öffentlichen Raum – bei manchen Projekten auch nebensächlich sein kann, ob diese als Kunst wahrgenommen werden, oder vielleicht eher als ein politisches Statement gelesen werden.

- *Im Bereich politisch-künstlerischer Praxis zu arbeiten bedeutet vor allem Gegenöffentlichkeiten zu schaffen. Was ist für dich der wesentliche Faktor der Strategie* Gegenöffentlichkeit *im System der Kunstproduktion?*

Klar haben meine Arbeiten mit „Gegenöffentlichkeit“ zu tun. Mir ist es aber wichtig, diese vom klassischen 1968er Konzept der „Gegenöffentlichkeit“ abzugrenzen, dem eine Vorstellung zugrunde lag von der Art wie, dass den Unterdrückten nur die Wahrheit gesagt werden müsse, dann würden sie schon die Verhältnisse umstürzen. So eine Einschätzung ist naiv, die teile ich nicht. Meine Projekte sind in vielen Fällen eher Versuche, bestimmte Individuen, ProtagonistInnen, über ihre politischen Praxen sprechen zu lassen. Wichtig ist, wer aus welcher Position heraus in welchem Rahmen spricht. Andere Sichtweisen in existierende Diskurse einzuschleusen oder meinetwegen „Gegenöffentlichkeiten“ herzustellen ist besonders spannend dann, wenn diese anderen Sichtweisen von Menschen vorgestellt werden, die in der Regel in medialen Diskursen ausgeklammert werden, zumindest als ernstzunehmend Sprechende. Im Fernsehen tauchen ja etwa bestimmte gesellschaftliche Gruppen nur mehr auf, um sie in einen Container zu stecken oder in Talkshows der Lächerlichkeit preiszugeben.

- *1995 hast du dich bei* Letters to nature *– einer Plakatserie, auf der für den Betrachter nicht sichtbar werdende Manipulationen von Nukleinsäureketten zu sehen sind – das erste Mal mit dem Thema Gentechnologien beschäftigt. Welche Umstände haben dich dazu gebracht, ab 1995 zum komplexen Bereich der Gen- und Biotechnologien künstlerisch aktiv zu werden?*

Ich habe mich schon ein paar Jahre zuvor mit ökologischen Themen und Fragestellungen auseinander gesetzt, und da ist Gentechnologie immer wieder aufgetaucht. Es hat mich sehr interessiert, welch schwerwiegende, zum Teil irreversible Eingriffe von ForscherInnen durchgeführt werden, und dass diese weitgehend unsichtbar sind und auch kaum öffentlicher Kontrolle unterliegen. Ein wichtiges Buch war „Ökofeminismus“ von Maria Mies und Vandana Shiva, das mein Bewusstsein für die globalen politischen Dimensionen dieser Technologie geschärft hat. Ich hatte damals, ich glaube so ab 1993, die Wissenschaftszeitschrift *Nature* abonniert. Im hinteren Teil der Zeitschrift gab es die Rubrik „Letters to nature“, in der unter anderem auch Teile von neu entschlüsselten Gensequenzen abgedruckt wurden, die mich auch wegen ihrer Abstraktheit und Unlesbarkeit fasziniert haben – obwohl sie ja aus einer Abfolge von Buchstaben bestehen. 1994 habe ich dann aus einigen dieser in der Rubrik „Letters to nature“ veröffentlichten Gensequenzen, die ich für diesen Zweck von den erläuternden Texten isoliert habe und in ein paar Fällen ebenfalls einer Manipulation unterzogen habe, in einem in einer kleinen Auflage erschienenen kopierten Reader veröffentlicht und in einer anderen Fassung in einer Gruppenausstellung in der Neuen Galerie in Graz präsentiert. 1995 ergab sich die Möglichkeit, „Letters to nature“ als Serie von 5 großformatigen Leuchtkästen in den damals von der Kunsthalle Wien bespielten Schaufenstern gegenüber der Kunsthalle im öffentlichen Raum zu installieren.

- *1994 und 1995 waren Jahre, in denen viele KünstlerInnen und KünstlerInnenkollektive zum Thema Gen/Bio- und Reproduktionstechnologien gearbeitet haben. Zum Beispiel* BüroBert *und* minimalclub *mit Projekten wie* Game Girl/Game Grrl *und* Nature™ *sowie* When tekkno turns to sound of poetry.

Wie haben dich diese Aktivitäten und vor allem die kulturalistische Herangehensweise dieser Akteure beeinflusst?

Ich habe leider keine der genannten Ausstellungen gesehen, hatte aber über Reviews oder Publikationen Kenntnis über die Ausstellungen – und sie sehr geschätzt. Wenn von Seiten der Industrie versucht wird, gentechnologische Anwendungen auch über bestimmte visuelle Codes durchzusetzen, die dann in der Werbung von Pharmakonzernen oder in Werbeausstellungen für Gentechnologie sichtbar werden, ist es natürlich nahe liegend und wünschenswert, dass sich der Kulturbereich kritisch mit diesem Phänomenen auseinandersetzt. Im Vergleich zu den von dir genannten Ausstellungen operiert mein Projekt „geGen-Welten: Widerstände gegen Gentechnologien" mit weniger, gezielt ausgewählten Elementen und stellt nicht ganze Archive in der Ausstellung zur Benutzung ab.

- *Wie kam es zu deinem 1998er Ausstellungsprojekt* geGen-Welten *in Graz? Worum ging es bei dem Projekt und was hast du hinterfragt respektive kritisiert?*

1998 fanden im deutschsprachigen Raum fünf „Gen-Welten-Ausstellungen" statt, die von der Pharmaindustrie mitfinanziert wurden und bei denen es meiner Meinung primär um Akzeptanzschaffung für eine schon damals von der Öffentlichkeit kritisierte Technologie ging. Ich habe damals in Kooperation mit 12 Kunstinstitutionen und Galerien so genannte Warnschilder zu Gentechnologien angebracht und eine (Einzel-)Ausstellung im Forum Stadtpark in Graz realisiert, in der ich primär einen in den „Gen-Welten" ausgeschlossenen Aspekt fokussiert habe, nämlich die Widerstände gegen Gentechnologien.

- *Was war das Ziel deiner künstlerischen Intervention?*

Es gab mehrere Ziele: Einerseits war da der Wunsch, diesen mehrere Millionen teuren „Gen-Welten" Ausstellungen zumindest symbolisch etwas entgegenzusetzen und mit meinem Projekt eine Art Podium zu bilden für Aktivitäten, die sich gegen Gentechnologien positionieren. Andererseits ging es auch darum, auf gewisse in der Öffentlichkeit wenig thematisierte Anwendungsbereiche von Gentechnologien hinzuweisen, um einen Beitrag in der Bewusstmachung von Problemfeldern zu leisten. Wenn man konkrete Widerstandsformen und Beispiele für Interventionen ins Zentrum eines Projekts setzt, hat man natürlich auch den Wunsch, dass damit Anstöße für weitere Aktivitäten gegeben werden, die die Akzeptanz für diese Technik weiter unterminieren. Ich hoffe, dass es durch das Projekt ein paar Menschen bewusst wurde, dass es eine wert- und ideologiefreie Wissenschaft nicht gibt, sondern Wissenschaft immer ein Ausdruck von Machtverhältnissen und Interessen ist, was sich ja wieder besonders gut an den „Gen-Welten" Ausstellungen ablesen lässt.

- *Welcher strategischen Möglichkeiten hast du dich bedient, um Öffentlichkeit zu bekommen und um dein Ziel zu erreichen?*

Ich habe – im Rahmen meiner durch ein sehr knappes Budget begrenzten Möglichkeiten – versucht, eine ganze Reihe von unterschiedlichen Formaten zu bespielen: Die Ausstellung im Forum Stadtpark, in der auch Diskussionsrunden stattfanden; die Plakatserie in Graz, die auf einem unabhängig von der Ausstellung funktionierendem künstlerischen Plakat mit einer klaren Message basierte, die aber auch die Funktion hatte, auf die Ausstellung zu verweisen und ein interessiertes Publikum darüber zu informieren. Dann die erwähnten Warnschilder in den 12 Kunstinstitutionen und Galerien. Ich habe außerdem einen analytischen Text über die „Gen-Welten" Ausstellungen verfasst, der in verschiedenen linken Zeitschriften veröffentlicht wurde. All diese Aktivitäten habe ich versucht, auch in Mainstream-Medien zu lancieren.

- *Wie waren denn die Reaktionen der Leute, die deine Plakate in den Bushaltestellen oder an den Litfasssäulen (als ein Teil des Projektes) wahrnehmen konnten? Hast du irgendein Feedback von den Bürgern der Stadt Graz bekommen? Wenn ja, was konntest du den Kommentaren, auch im Hinblick auf deine eigenen Zielvorstellungen, entnehmen?*

In der Regel bekommt man ein sehr unterschiedliches, breites Spektrum an Reaktionen, wenn man in öffentlichen Innenstadträumen mit dem Medium Plakat arbeitet. Da der Text des Plakates in einer sehr klaren Sprache verfasst habe, gab es eigentlich keine große Diskussion über die Intention des Plakates, manche PassantInnen teilten die Aussage, andere nicht. Soweit ich mich erinnern kann, haben manche PassantInnen auf vermeintliche positive Anwendungsbereiche der Gentechnologie in der Medizin verwiesen. Oder es wurde auch kritisiert, dass die Aussage über die Wissenschaft zu pauschal sei.

- *Du hast nicht nur positive Reaktionen auf dein* geGen-Welten-*Projekt bekommen; ich denke da besonders an den ZEIT-Artikel vom 26. März 1998 mit der Überschrift „Schluss mit dem Fundamentalismus: Die Kritiker der Gentechnik müssen gescheiter werden. Die Industriellen auch". Es war von „rituellen Auseinandersetzungen" der Verfechter und Befürworter der Gentechnik die Rede. Fühlst du dich als fundamental agierender Künstler, der sich nur noch in Ritualen seiner Umwelt mitteilen kann?*

Es ist ja klar, dass die ZEIT politisch woanders steht als ich... Für mich sind solche gewinnorientiert operierenden Medien, die sich über Anzeigen von Konzernen finanzieren, die verbohrten Fundamentalisten, die halt im Moment den Vorteil der Definitionsmacht darüber haben, wer aus welchem Grund als „Fundamentalist" bezeichnet und damit zu einem bestimmten Grad auch aus dominanten gesellschaftlichen Debatten ausgeschlossen wird – und wer nicht.
Außerdem glaube ich, dass zuerst einmal diskutiert werden müsste, was wir unter Fortschritt verstehen, welcher Fortschritt von der Gesellschaft wirklich gewünscht wird und welche Alternativen zum gentechnischen „Fortschritt" bestehen. Gentechnologie geht ja von ihrer Anlage her mit der Suche nach Ein-Faktor-Lösungen einher. Z.B. soll eine Pflanze durch das Einbringen eines Resistenz-Gens gegen einen bestimmten Schädling resistent gemacht werden. Zentrale Probleme wie Umweltverschmutzung oder Unterernährung sind jedoch Mehr-Faktoren-Probleme, bei denen eine Vielzahl verschiedenster Faktoren eine Rolle spielt. Da greift die Gentechnik schon ganz grundsätzlich einfach zu kurz. Gefragt ist vielmehr ein integrales Ineinandergreifen verschiedener gesellschaftspolitischer und wissenschaftlicher Ansätze.
Die einseitige Bevorzugung der neuen Gen- und Biotechnologien durch einflussreiche Kräfte aus Politik, Wissenschaft und Industrie beinhaltet die Gefahr, dass andere, ökologischere und entwicklungsfähigere Alternativen übersehen oder ignoriert werden.

- *Bei den Ausstellungen der frühen 90er Jahre zum Thema Gentechnologien ist das Prinzip des Rahmenprogramms ein wichtiger Bestandteil des Gesamtprojektes gewesen. Gab es so etwas wie Gespräche, Filme, Referate oder Diskussionen bei* geGen-Welten*? Über was wurde referiert und diskutiert?*

Es gab eine ganze Reihe von Führungen und Gespräche. Zur zentralen Diskussionsveranstaltung wurden drei Personen eingeladen: Renate Lorenz, die als Shedhallen-Kuratorin einige der von dir genannten kritischen Ausstellungen zu Gentechnologie mitorganisiert hat, ein Aktivist der *Coordination gegen BAYER-Gefahren*, die bei den Bayer-Aktionärsversammlungen unter anderem auch kritische Fragen zum Gentechnologieengagement des Konzerns stellt, und die österreichische feministische Gentechnologiegegnerin Lisbeth Trallori. Bei der Konzeption dieser Diskussionsrunde war es wichtig für mich, dass die Veranstaltung auf keine pro- und contra Diskussionen hinausläuft, sondern eher als ein Austausch, bei dem unterschiedliche Strategien gegen Gentechnologien diskutiert werden. Alle Vorträge wurden später übrigens in der Publikation „geGen-Welten: Widerstände gegen Gentechnologien" (Hg: Oliver Ressler, Edition Selene, 1998) abgedruckt.

- BüroBert *und* minimalclub *– um bei diesen schon genannten Beispielen zu bleiben – sind als KünstlerInnenkollektive aufgetreten. Unter einem bestimmten Label, dem Kollektivnamen und den manchmal recht kryptischen Projektnamen – konnten zum Thema Gentechnologien arbeitende, sonst aber „nur" politisch tätige Gruppen/Initiativen versammelt und aktiv am Konzept der Ausstellungen beteiligt werden. Dein Konzept wich davon etwas ab. Du trittst erstens unter deinem eigenen Namen auf und zweitens wurden zwar breit gefächerte Informationen aus der Widerstandsbewegung aus- und vorgestellt, aber die Gruppen/Initiativen selbst waren (außer beim Rahmenprogramm) nicht aktiv beteiligt. Woran liegt das? Ist das künstlerische Individuum in diesem Bereich wieder auf dem Vormarsch?*

Wenn man sich die – für mich sehr spannenden – Projekte zu Gentechnologie in der Shedhalle ansieht, fällt auf, dass die einzelnen Beiträge der Ausstellungen wieder von Individuen oder in Kleingruppen zusammenarbeitender KünstlerInnen vor allem aus Berlin realisiert wurden, allerdings die Namen dieser Beteiligten zugunsten des Namens der Institution (Shedhalle) oder der als Label verwendeten Ausstellungstitel in den Hintergrund gedrängt wurden. Das symbolische Kapital, das normalerweise den KünstlerInnen zufällt, wird bei solchen Konstruktionen tendenziell eher den KuratorInnen oder gleich der Institution zugeschrieben, sonst ändert sich nichts Grundlegendes, finde ich.
Ich habe in verschiedenen Projekten mit unterschiedlichen Personen zusammengearbeitet. Für mich persönlich sind in der Regel Kooperationen mit *einem* weiteren Künstler oder Wissenschafter am

produktivsten, da dabei die Kommunikation und der Austausch direkt ohne Umwege erfolgt. Dass ich dieses „geGen-Welten"-Projekt alleine durchgezogen habe, hängt wahrscheinlich vor allem damit zusammen, dass ich als ein in Wien lebender Künstler an diesem Ort mit dieser Thematik etwas isoliert war. Es gab und gibt meines Wissens keinen anderen Künstler in Wien, der/die sich mit der Kritik an Gentechnologie ernsthaft beschäftigt.

- *Die* geGen-Welten-*Ausstellung im Forum Stadtpark in Graz war thematisch und didaktisch gegliedert. Es gab Informationen zu Humangenetik, Xenotransplantationen, Gentechnologie in der Landwirtschaft usw.; unter diesen Kapitelüberschriften waren Plakate oder Flyer angebracht, darunter wiederum viel Text. Welche Gedanken hattest du dir über das Verhältnis von Bild und Text gemacht? Auch in Bezug auf den oft von Kritikern solcher politisch motivierten Ausstellungen gebrauchten Vorwurf der „Zettelästhetik"…*

Die Überlegung war, die Ausstellung primär aus Materialien zusammenzusetzen, die ich aus den Archiven unterschiedlicher Gruppen und Einzelpersonen recherchiert hatte. Mein Wunsch war es, aus dem Material dann ein lesbares „Bild" herzustellen. Den „Zettelästhetik"-Vorwurf bekommt man natürlich oft zu hören. Ich habe diese Ästhetik bei manchen Projekten aus nahe liegenden Gründen verwendet, bei anderen nicht... Die Form und das Format sind Parameter meiner künstlerischen Projekte, die ich gerne von Projekt zu Projekt ändere und variiere!

- geGen-Welten *wird in etwas veränderter Form in diesem Jahr für das* TekniKunst 06 – Contemporary Technology Festival *in Melbourne (9.-16.12.2006) neu „aufgelegt". Welche inhaltlichen und ästhetischen Änderungen gibt es zum 1998er-Projekt und mit welchem Hintergrund bist du bei der Melbourner „GenderTopia" dabei?*

Neben dem Video „Die Rote Zora" werden in Melbourne die für die Präsentation entwickelten englischen Fassungen der drei Warnschilder von 1998 gezeigt. Ich habe relativ lange überlegt, ob man diese nach acht Jahren in dieser Form noch zeigen kann, und habe mich schließlich entschieden, diese vom Inhalt und der Form her relativ unverändert zu belassen. Zusätzlich zu den drei bestehenden Warnschildern (Industrie und Wissenschaft, Xenotransplantationen, B-Waffen-Forschung) habe ich zwei neue entwickelt, die auf weitere Bereiche verweisen („Patente auf Gene" und „Golden Rice").

- *Kommen wir zu einem ähnlichen Projekt, das im Jahr 2000 von dir initiiert wurde. Was unterscheidet und verbindet* Focus on Companies *und* geGen-Welten*? Die „Warnschilder" bei* Focus on Companies *gleichen denen von* geGen-Welten *ja nur auf den ersten Blick, inhaltlich und ästhetisch hat sich da aber einiges geändert.*

Ausgangspunkt von „Focus on Companies" war eine Einladung des Neuen Aachener Kunstvereins, im Rahmen eines größeren Ausstellungsprojekts eine Arbeit zu entwickeln, die in den Instituten der RWTH Aachen gezeigt wird. „Focus on Companies" bezog sich auf die zeitgleich in Aachen stattfindende Ausstellung „Focus on Genes", eine populärwissenschaftliche Wanderausstellung zu Gentechnologie des Hygiene-Museums in Dresden. Das Projekt „Focus on Companies" rückt Konzerne, die die gentechnologische Forschung und Produktentwicklung vorantreiben, ins Zentrum der Kritik. Ausgangspunkt der für die Ausstellung in Aachen produzierten Printserie sind aktuelle Geschäftsberichte von Konzernen wie Novartis, Schering, Bio-Rad Laboratories und Roche, die als Sponsoren von „Focus on Genes" auftreten. Einzelne Seiten wurden ausgewählt, wobei die Originaltexte, die verschiedene Teilbereiche von Gentechnologie thematisieren, durch schwarz umrahmte gelbe Textfelder ersetzt wurden. Im Gegensatz zu den „Warnschildern" des „geGen-Welten"-Projekts stehen bei „Focus on Companies" nicht die von den Technologien ausgehenden Gefahren im Mittelpunkt, sondern die ökologische und soziale Logik der Gentechnik und ihre globalen, gesellschaftspolitischen Auswirkungen. Für diese Bereiche ist in den Publikationen der Konzerne und in „Focus on Genes" kein Platz.
Daher sind die Texte der Konzernbroschüren mit einem politischen Kommentar überdeckt, der Themen aus der Ausstellung aufgreift und andere Perspektiven einnimmt.

- *Mit dem ebenfalls im Jahr 2000 entstandenen Video* Die Rote Zora *widmest du dich ein weiteres Mal dem Thema Gentechnologien. Diesmal hast du die Ebene der Kriminalisierung des Widerstandes bearbeitet und die militante Frauengruppe gleichen Namens in den Fokus genommen. Wie kam es zu dieser Spezialisierung und zur Entstehung des Videos?*

Bereits in der „geGen-Welten" Ausstellung im Forum Stadtpark 1998 waren einige Bekennerschreiben der Roten Zora zu Anschlägen auf Pharmakonzerne oder Forschungsinstitute ausgestellt. Ich habe mich

dann noch weiter mit der Roten Zora beschäftigt und im Jahr 2000 ergab sich dann die Gelegenheit, für die Ausstellung <hers> des Steirischen Herbst das Video zu produzieren. Am Anfang des Videos wird eine besonders signifikante Passage aus einem Bekennerschreiben der Roten Zora vorgelesen, in dem einige Motive deutlich werden. Das Video „Die Rote Zora“ thematisiert primär am Beispiel der für das Video interviewten Corinna Kawater, die wegen der „Mitgliedschaft in einer terroristischen Vereinigung“ in Deutschland verurteilt wurde, wie politische Aktivistinnen, die in ihrem Widerstand gegen ein auf Diskriminierung und Ungleichheit basierendes Gesellschaftssystem das staatliche Gewaltmonopol missachteten, als Terroristinnen verfolgt werden. Dabei hat die Rote Zora nie die Gefährdung von Menschenleben in Kauf genommen, sondern eine ausschließliche Politik der Sachbeschädigung praktiziert. In den 1980er Jahren galt die Kritik von Feministinnen etwa der künstlichen Befruchtung und der vorgeburtlichen Diagnostik, die damals am Beginn der technologischen Entwicklung stand. Es wurde die sofortige Einstellung der Gen- und Fortpflanzungstechnologien in Forschung und in der Praxis gefordert, da mit diesen Techniken neue Abhängigkeits- und Diskriminierungsverhältnisse etabliert würden.

- *Die Videokunst ist seit ihren Anfängen stark mit einer Kritik an den jeweils herrschenden Massenmedien verbunden gewesen. Ulrike Rosenbach, Klaus von Bruch und Marcel Odenbach benutzten in den 1970er Jahren Videoarbeiten als Mittel, um z.B. Gegenöffentlichkeiten herzustellen (Alternativ TV Köln). Oder um ein anderes Beispiel zu nennen: Paper Tiger TV New York. Du selbst bist bei* Die Rote Zora *darum bemüht, „hegemoniale mediale Darstellungen mit ihrer scheinbaren Objektivität“ zu hinterfragen und zu konterkarieren. Welche Videoarbeiten/VideokünstlerInnen sind in diesem Bereich für dich von Interesse gewesen?*

Neben den von dir angesprochenen *Paper Tiger TV,* von denen ich einige Videos kannte, waren es vor allem Dokumentarfilmer wie Emile de Antonio und Haskell Wexler, die mit ihrem Film „Underground“ ein faszinierendes Werk einer gegen-hegemonialen Beschreibung einer militanten Bewegung hergestellt haben. Auch Frederick Wisemans „Direct Cinema“-Filme oder Peter Watkins mit seiner großartigen Doku-Fiction „Punishment Park“ hatten Einfluss auf meine Arbeit.

- Die Rote Zora *dokumentiert sehr stark. Welche (auch technischen) Elemente bestimmen den Inhalt und welcher audiovisuellen Ästhetik bedienst du dich? Was war für dich wichtiger: Bild-, Text- oder Sprechinformation?*

„Die Rote Zora“ (28 Min., 2000) ist eine zentrale Arbeit für mich, da ich mit dieser erstmals ein Video realisiert habe, das nicht im Rahmen einer Installation gezeigt wird, sondern alleine und daher auch in Kontexten außerhalb des unmittelbaren Kunstfeldes gezeigt werden kann. So wurde „Die Rote Zora“ bei zahlreichen politischen Veranstaltungen oder in internationalen Filmfestivals gezeigt.
Die künstlerische Herangehensweise ist ähnlich wie bei einigen meiner späteren Videoarbeiten, nämlich gewisse Menschen über ihre Tätigkeiten und Vorstellungen sprechen zu lassen. D.h., es wurden für das Video bestimmte Gesprächssituationen hergestellt – man könnte auch sagen, *inszeniert –,* die dann von der Kamera aufgezeichnet wurden. Video funktioniert in meiner Arbeit als Kommunikationsmittel, das eine klar umrissene Thematik primär aus der Position von Beteiligten skizziert und damit eine Ebene von Realität identifiziert. Das Video „Die Rote Zora“ zeigt eine spezifische gesellschaftliche Praxis und gibt Einblicke in bestimmte Gedankenwelten. Diese werden im Video durch die medialen Darstellungen von „Terroristen“ als durchgeknallte Wahnsinnige konterkariert. Es werden Ausschnitte aus Spielfilmen verwendet, da die fiktionalen Darstellungen von Terrorismus wieder Rückwirkung auf die Repräsentationen von „Terroristen“ in deutschen Nachrichtensendungen haben. Diese Nachrichtenausschnitte über die Aktivitäten der Roten Zora werden daher vor einem blauen, an die Bluebox erinnernden Hintergrund abgespielt – ein Verweis auf die Konstruiertheit der Kategorie „Objektivität“ und die Verwischung der Grenze zwischen Dokumentation und Inszenierung.

- *Bei Gegenöffentlichkeitsstrategien geht es ja auch immer darum, so viele Menschen wie möglich zu informieren und zu erreichen. Räumst du Videoarbeiten, auch auf Grund ihrer schnellen und billigen Reproduzierbarkeit, mehr Einfluss ein, als den eher temporär laufenden Ausstellungsprojekten und den entsprechenden Publikationen?*

All die unterschiedlichen Formate, mit denen ich arbeite, haben spezifische Vor- und Nachteile. Für mich ist es auch aus diesem Grund wichtig, sowohl mit Plakaten im öffentlichen Raum zu arbeiten, die ein sehr unspezifisches, dafür umso breiteres Publikum adressieren, als auch mit Videos, bei denen im vornhinein nie absehbar ist, welche Teilöffentlichkeiten sie letztendlich zu sehen bekommen, als auch mit dem klassischen Format der Ausstellung, bei dem man mit ganz unterschiedlichen Medien an einer

räumlichen Inszenierung arbeiten und vom Inhalt her sehr in die Tiefe gehen kann. Ich möchte eigentlich keine dieser Praxen missen, und es interessiert mich auch sehr, die diversen Überschneidungen zwischen diesen Formaten auszuloten, also z.B. Details aus einem Ausstellungsprojekt mittels eines Plakats in den öffentlichen Raum zu transferieren.

- *Du sprachst irgendwann einmal von der* Ästhetik des Widerstandes. *Was ist das?*

Das ist lustig, dass du mich auf das ansprichst, da ich das nämlich nie gesagt habe... Wenn ich mich richtig erinnere, habe ich vor einigen Jahren Mal für ein Porträt über mich der österreichischen Tageszeitung „Der Standard" ein Interview gegeben, in der wir natürlich über Ästhetik und auch Widerstand gesprochen haben, allerdings habe ich nie „Ästhetik des Widerstandes" gesagt. Ich wüsste nämlich selber nicht, was das sein sollte... Scheinbar war der Text über das Internet leicht zugänglich, deswegen gibt es auch ein oder zwei weitere Texte, die dieses mir untergeschobene „Zitat" als Zitat von mir wiedergeben. Ich fände es sogar richtiggehend peinlich, allgemein von einer „Ästhetik des Widerstandes" zu sprechen, da das ja implizieren würde, dass widerständische Menschen grundsätzlich mit ähnlichen ästhetischen Mitteln operieren würden. Selbst wenn man nur diese paar Formen des Widerstandes betrachtet, die ich selber im Laufe der Jahre thematisiert habe, zeigt sich ja, dass es – zum Glück – keine durchgehende ästhetische Linie gibt.

- *Welches „Störpotential" räumst du – insgesamt und selbstkritisch gesehen – deinen politisch-künstlerischen Interventionen gegen Gentechnologien ein?*

Die bestehenden gesellschaftlichen Machtverhältnisse machen es schwer, viel mehr als ein paar spezifische Sichtweisen aus einer anderen Perspektive zu lancieren. Die Aufmerksamkeit, die man mit einem gelungenen künstlerischen Projekt erreichen kann ist vielleicht vergleichbar der, die ein kritischer Text in einer Tageszeitung erzielen kann. Zumindest die grüne Gentechnologie wird daher weniger wegen ihrer Kritiker scheitern, als wegen der auf Dauer nicht einlösbaren Versprechen einer Eintragssteigerung oder reduziertem Pestizidverbrauchs. Es gibt ja schon jetzt bereits Anzeichnen dafür, dass sich sogar ForscherInnen und Agro-Konzerne wieder verstärkt der klassischen Züchtung zuwenden.

- *Letzte Frage: Das Anforderungsprofil an Künstler ist in den letzten Jahren erheblich gestiegen. Heutzutage soll ein Künstler/Künstlerin nicht nur der kreative Ideenmensch sein, sondern gleichzeitig Autor, Kritiker, „Vernetzungsfetischist" und Organisator. Selbstausbeutungsaspekte können dadurch zunehmen. Siehst du solche Entwicklungen eher kritisch oder ist das für dich ein akzeptables Bild, weil natürlich auch die Entfaltungsmöglichkeiten und die eigenen Kompetenzen zunehmen können?*

Das Anforderungsprofil ist sogar noch umfassender: Es werden oft auch noch grafische Fertigkeiten, der Umgang mit Kameras und Schnittsoftware, Computerskills, Buchhaltungskenntnisse, Fremdsprachenkenntnisse, soziale Kompetenz und vieles mehr erwartet. Man müsste eigentlich ein Multitalent sein, um den durchschnittlichen Anforderungen auch nur annähernd zu genügen, ein perfekter Prototyp der Ich-AG, für den das Berufsbild des Künstlers ja auch immer wieder als Vorreiter herhalten muss... Viele Leute in meinem beruflichen Umfeld arbeiten eigentlich rund um die Uhr, die Trennlinie zwischen Arbeit und Freizeit verschwimmt zunehmend, und trotzdem verdienen selbst die nach Außen hin als erfolgreich erscheinenden KulturproduzentInnen auf ein Jahr hin umgerechnet oft nicht einmal ein Durchschnittseinkommen. Das Tolle an der künstlerischen Arbeit ist halt, dass man einigermaßen selbst bestimmt die Themen und das Erscheinungsbild der eigenen Tätigkeit definieren kann – was ja auf die große Mehrheit der in einer erzwungenen Selbständigkeit agierenden prekär Berufstätigkeiten anderer Sparten nicht zutrifft.

- *Herzlichen Dank für das Interview.*

V.1.2. Interview mit hybrid video tracks vom Januar 2007

- *Wie seid ihr zu eurem Namen gekommen und wer oder was verbirgt sich hinter diesem Namen?*

Unter dem Titel hybrid video tracks kuratierten wir 2001 eine Ausstellung in der NGBK (Neue Gesellschaft für Bildende Kunst) in Berlin-Kreuzberg, in der die Geschichte einer alternativen, linken Videoarbeit reflektiert und gegenwärtigen Video- und Medienprojekten ein Forum geboten wurde, ihre aktuellen Arbeitsansätze zu präsentieren.
Den Namen haben wir, ein Zusammenschluss von Berliner MedienaktivistInnen und – künstlerInnen, dann beibehalten.

- *Seit ein paar Jahren beschäftigt ihr euch mit Gentechnologiekritik. Was hat euch bewogen speziell zu dieser Problematik zu arbeiten?*

Als hybrid video tracks hatten wir uns bereits zuvor mit Fragen nach einer Formierung von Öffentlichkeit beschäftigt. Im Rahmen eines Projekts in der Hamburger Kunsthalle untersuchten wir insbes. die Rolle von privaten PR-Firmen in kriegerischen Auseinandersetzungen. Damals stießen wir schon auf die Gentechnologie, als eine Art Paradebeispiel für die Entwicklung gezielter Kommunikationsstrategien zur Durchsetzung bestimmter, gesellschaftlich umstrittener Anliegen. Ein zweiter Pfad der uns zur Gentechnologiekritik führte, rührte von unserer Auseinandersetzung mit geistigem Eigentum (Patente, Urheberrechte und Copyrights) her. Gerade in den Life-Science-Industrien fand eine neue Welle der privaten Aneignung natürlicher Ressourcen statt. Unser Interesse an der Gentechnologiekritik speiste sich also zuerst aus einem Interesse an den Life-Science-Industrien und ihren Durchsetzungsstrategien. Schnell wurde deutlich, dass im Bereich der Öffentlichkeitsarbeit dieser Industrien auch Kunst eine besondere Stellung einnimmt.

- *Gibt es in Bezug auf eure Arbeiten zu Gentechnologiekritik Anknüpfungspunkte zu Gruppen wie BüroBert und minimalclub bzw. deren Projekten? Wenn ja, welche?*

Wir hatten natürlich Kontakt zu einigen der damals an den oben genannten Projekten beteiligten. Ebenso wie diesen Projekten ging es uns um ein Infragestellen des genetischen Paradigmas, obwohl sich die gesellschaftlichen Ausgangspositionen seit Mitte der 90er Jahre erheblich verändert hatten (s.u.). Aus diesem Grund lagen bei BioTechCityLimits wesentliche Schwerpunkte auch auf der Frage nach den Kommunikationsstrategien der Life-Science-Branche, dem Patentrecht und den ökonomischen Versprechungen der Biotechnologie. Gerade in Bezug auf letzteres – der Untertitel unserer Arbeit lautete ja auch: „Innovationspotentiale runterrechnen“ - wollten wir deutlich machen, dass entgegen der allgemeinen Durchsetzungsrhetorik, die BioTech-Branche nach Analyse von Marktforschern und Anlageberatern in einer Krise steckte. An Stelle von neuen zukunftsträchtigen Arbeitsplätzen und wirtschaftlichen Synergieeffekten, sprach man dort von einem notwendigen Gesundschrumpfen der Branche und einem damit einhergehenden Arbeitsplatzabbau. Wir waren in Sorge, was zukünftig mit all den leer stehenden BioTech-Parks geschehen sollte.

- *Welche Ziele verknüpft ihr <u>allgemein</u> mit der kritischen Thematisierung von Bio- und Gentechnologien? Geht es dabei um politische oder soziale Ideen wie z.B. Verbraucheraufklärung, Vernetzungsarbeit, Informationsaustausch, um die rein künstlerisch-ästhetische Ebene oder um beides?*

Also, um „konkrete Verbraucheraufklärung“, wie sie beispielsweise mit der Kennzeichnungspflicht für Lebensmittel mit genetisch manipulierten Bestandteilen diskutiert wird, ging es uns nie. Im Gegenteil, wenn man beispielsweise unsere Texte oder Videoarbeit aufmerksam studiert, wird deutlich wie gerade eine so genannte „Verbraucheraufklärung“ mittlerweile Teil der Kommunikationsstrategien der BioTech-Branche ist, die keineswegs mehr auf eine reine Verlautbarungskommunikation, sondern sehr modern auf Transparenz, Einbindung der Kritik u.ä. setzt. Man weiß dort sehr genau, dass, wenn es erst einmal um die Details einer Kennzeichnungspflicht oder irgendwelcher Grenzwerte bei der Verunreinigung der Umwelt mit genmanipuliertem Saatgut durch Auskreuzung geht, nur noch einige wenige Spezialisten dem Diskurs folgen können und wollen. In diesem Sinne ging es uns eher darum, am Beispiel der Bio- und Gentechnologie das Ineinandergreifen von politischen und ökonomischen Netzwerken und die zur Durchsetzung ihrer Interessen verwandten Kommunikationsstrategien zu analysieren. In Bezug auf letzteres spielen natürlich auch ästhetische Fragen eine Rolle, wie z.B. das bewusste Hijacken

alternativer Logos, Namen, Typographien oder die Oberflächenästhetik von Messeständen, Flyern usw., die wir ja in unserer Arbeit ironisch aufgegriffen haben. Im Rahmen unseres späteren Ausstellungsprojekts „Put On Your Blue Genes“ untersuchten wir schließlich explizit die Rolle von Kunst in diesem Durchsetzungsspektakel. Doch dazu später mehr.

- *Mit der Arbeit BioTechCityLimits ward ihr 2004 auf der Werkleitz-Biennale "Common Property - Allgemeingut" in Halle vertreten. Die Arbeit scheint mir auf eine Art offensive Gegeninitiative zu regionalen und überregionalen Entwicklungen innerhalb der Biotechnologiebranche und der Politik hinauszulaufen. Gab es konkrete (politische) Ereignisse, die euch dazu gebracht haben die Entwicklung im Bereich der Bio- und Gentechnologie künstlerisch-kritisch zu begleiten?*

Zum Zeitpunkt der Einladung durch die KuratorInnen der Werkleitz Biennale wurde in Sachsen-Anhalt mit großem Aufwand die Kampagne „Initiative Mitteldeutschland“ initiiert, in der es u.a. darum ging, die Biotechnologie zu einer Schlüsselindustrie in Sachsen-Anhalt zu machen. Konkret zeigten sich diese Anstrengungen im Erprobungsanbau von genmanipuliertem Mais auf vor der Öffentlichkeit geheim gehaltenen Feldern. Auf ausdrücklichen Wunsch der Kuratoren, haben wir unsere Untersuchung auf die lokalen Strukturen und Ereignisse in Sachsen-Anhalt hin ausgerichtet.

- *Wie lange habt ihr recherchiert, um die recht umfangreichen Informationen, die in BioTechCityLimits verarbeitet sind, zusammenzutragen?*

Da gehen die Meinungen auseinander: während einige meinen, wir hätten drei Monate recherchiert, halten andere sechs Monate für realistischer. Oder handelt es sich bei dem längeren Zeitraum womöglich nur um die subjektiv gefühlte Zeit?!
Unter anderem haben einige von uns einen Ausflug zu den Standorten biotechnologischer Forschung in Sachsen-Anhalt unternommen (Gatersleben).

- *Wie kann man sich den „hochflexiblen Messestand/communication headquarter“ vorstellen, den ihr während der Werkleitz-Biennale installiert hattet? Wie war die Reaktion der Besucher auf dieses „Dienstleistungsangebot“?*

Zu Recht setzt du unseren „hochflexiblen Messestand/communication headquarter“ in Anführungsstriche. Im Grunde genommen handelte es sich um einen simplen Zusammenbau einzelner Spanplatten, den wir später auch in unserer BioTech-Soap „Gute Gene, Schlechte Gene“ als portables Büromöbel eingesetzt haben. Es ging uns darum, die aufgeblasene Ästhetik von Messeständen und die PR-Strategien des biotechnologischen Netzwerkes in Sachsen-Anhalt zu persiflieren – und zwar bis hin zum Habitus und der Sprechweise ihrer Protagonisten, wie eine Videoarbeit an unserem Messecounter verdeutlichte. Ergänzt wurde dieser Messestand von einem merkwürdigen Erprobungsanbaufeld, einer Art Blumentopf-Choreografie, auf dem an Stelle von genmanipuliertem Mais ein Schilderwald mit Info-Tafeln wuchs.

Erstaunlicherweise war die Verweildauer derjenigen Besucher, die sich für das Thema Biotechnologie interessierten, sehr hoch und das bereit gestellte Material wurde aufmerksam rezipiert. Obwohl man uns einen hohen Informationsgehalt bescheinigte, wurde die ästhetische Relevanz unserer Installation gelegentlich in Zweifel gezogen und zwar nicht nur von manchem Besucher, sondern auch von einzelnen KuratorInnen. Zum Schluss hieß es von ihrer Seite: schlechte Künstler, aber gute Partygänger.

- *Worum ging es in den sog. Werkstattgesprächen? Welcher Anspruch war für euch damit verbunden?*

Streng gesehen handelte sich nur um ein Werkstatt-Gespräch mit einem Vertreter des BUND Sachsen-Anhalt. Wir wollten AktivistInnen und KünstlerInnen in einen Austausch miteinander bringen. Dies hat nur bedingt funktioniert, weil die gentechnologische Expertise ungleich verteilt war und der Aktivist eher in seiner Rolle als Vortragender verharrte.

- *Der überwiegende Teil des Projektes von BioTechCityLimits ist heute im Internet sehr gut dokumentiert. Ein unvorbereiteter Besucher der Homepage könnte auf den ersten Blick den Eindruck gewinnen, dass sich hier eine rein politische Gruppe bemüht hat Daten und Mitteilungen rund um das Thema Gentechnologiekritik zusammenzustellen. Was macht euren Internetauftritt zu einer künstlerischen Arbeit?*

Wir verstehen den Internetauftritt zu BioTechCityLimits tatsächlich als kritischen Informationspool bzw. als Fakten-Dokumentation zum Thema Biotechnologie mit Schwerpunkt Sachsen-Anhalt. Hier können wir Interessierten Hintergrund-Informationen zum Thema anbieten, die wir zum Beispiel im Ausstellungskatalog zur Werkleitz-Biennale gar nicht hätten unterbringen können.

- *Eine Internetpräsentation hat den Vorteil einen relativ demokratischen Zugriff auf die gelieferten Informationen zu gewähren und stellt damit so etwas wie ein Gegenkonzept zum Prinzip des „geistigen Eigentums" dar, eben „Allgemeingut". Andererseits sieht sich der Besucher/die Besucherin einer einseitigen Kommunikation ausgesetzt, bei der die Möglichkeit zu intervenieren klein ist. Letztlich kann er/sie sich nur informieren. Spielten diese beiden Problemstellungen bei der Erstellung der Homepage für euch eine Rolle?*

Nein, wir hatten nicht den Anspruch, irgendeine Pseudo-Interaktivität zu behaupten, wie sie beispielsweise auch www.transgen.de proklamiert, ein von der Life-Science-Industrie gesponsertes Webprojekt, welches durchaus auch kritische Positionen einzubinden versucht. Uns ist sowohl die Kritik an jenen vorgegebenen medialen Interventionsmöglichkeiten oder Rückkanälen, die trotz aller irgendwie proklamierter Interaktivität letztendlich das einseitige Kommunikationsverhältnis doch nicht aufzulösen vermögen, als auch die Problematik mit jenen tatsächlich offenen, nicht moderierten und redaktionell bearbeiteten Diskussionsforen, die an ihrer ungefilterten, oft kaum zu überprüfenden Informationsflut zu ersticken drohen, geläufig. Aus diesem Grund ging es uns mit unserer begleitenden Webpage, um ein ganz schlichtes Informationsarchiv, das weder vorgibt, allumfassend zu sein, noch irgendwelche besonderen Partizipationsmöglichkeiten verspricht. Immerhin kann der engagierte Nutzer über e-mail mit uns in Kontakt treten, sofern er dies möchte.

- *Inwieweit spielen Motive des Fake, der Parodie oder der Persiflage mit in das Konzept von BioTechCityLimits rein?*

Wie bereits erwähnt, ging es uns mit der Standgestaltung darum, die medialen Werbestrategien der Protagonisten des biotechnologischen Netzwerks zu persiflieren. Die Parodie ist allerdings vom Fake zu unterscheiden. Der Fake setzt auf eine im ersten Moment glaubwürdige Darstellung seines Anliegens, erst im zweiten Moment - vielleicht in einer fortgeführten Übertreibung - löst er eine Irritation aus: „Nein, das kann doch nicht sein." In vielen Bereichen wird der Fake jedoch zunehmend problematisch. Dies insbesondere dort, wo die kritisierten Technologien oder gesellschaftlichen Begebenheiten bereits Realität sind (z. B. bei bestimmten Überwachungstechnologien) und die spielerische Übertreibung mehr zu einer Gewöhnung als zu einer Kritik beiträgt. Ebenso scheint der Fake gerade im Bereich einer BioTech-Kunst, oft eher dem Spektakulären verhaftet zu sein, als einen kritischen Diskurs zu befördern. Dies mag unter anderem daran liegen, dass wir als Laien, kaum mehr unterscheiden können, was tatsächlich Stand und Praxis der Wissenschaft und jeweiligen Technologie ist: aha, Katzen und Hunde werden also in Südkorea geklont; aha, die Realianer klonen bereits Menschen, aha, ein Künstler erschafft einen fluroszierenden Hasen ... alles scheint möglich, wir wissen es nicht.
Im Gegensatz zum Fake ist die Parodie von Anfang an durchschaubar. Sie setzt beispielsweise den Hochglanzoberflächen eine Ästhetik der Armseligkeit entgegen oder baut wie unsere Soap unmittelbar auf Ironie.

- *Das Projekt ist in vier verschiedene, sehr ausführlich behandelte Bereiche unterteilt: Biopatente, Kommunikationsstrategien, Local Players und ökonomische Daten. Könnt ihr kurz sagen, worum es sich dabei handelt und warum euch gerade diese Aspekte der Kritik beschäftigt haben?*

Diese Frage haben wir oben bereits beantwortet bzw. worum es bei diesen vier Aspekten en detail geht, kannst du auf unserer Website nachlesen.

- *Was ist das konkrete Ziel von BioTechCityLimits?*

Auch diese Frage haben wir oben schon beantwortet. Wir unterscheiden eigentlich nicht zwischen allgemeinen und konkreten Zielen.

- *Im Herbst letzten Jahres habt ihr die Ausstellung „Put On Your Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie" in der NGBK Berlin organisiert. Woher stammt der Name des Ausstellungsprojektes und welche Message sollte über den Namen vermittelt werden?*

Hier müssen wir dich leider korrigieren: das Ausstellungsprojekt, dass wir im Herbst 2005 kuratierten nannte sich „Put On Your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie“. Der Name entstammt einer Textzeile aus dem siebziger Jahre Pophit „Jeans On“ von David Dundes. Im Gegensatz zu dem Projekt BioTechCityLimits, welches als eine Arbeit von vielen in einen größeren, nicht auf eine Biotechnologiekritik ausgerichteten Ausstellungskontext stand, wollten wir mit „Put On Your Blue Genes“ als Titel der Ausstellung keine eindeutige Position beziehen, sondern hofften, dass die zum Teil sehr gegensätzlichen künstlerischen Positionen, die wir in der Ausstellung präsentierten, von sich aus zu einer kritische Auseinandersetzung anregen würden. Gleichzeitig sollte dieser Titel etwas Spielerisches und Ironisches andeuten. Während der Pop-Bezug natürlich auf die aktuelle Popularität von, auf den Hype um BioTech-Kunst verweist, spielt der Terminus der „blauen Gene“, die man sich anscheinend einfach mal eben überstreifen kann, auf Eduardo Kacs medienwirksames Projekt „Alba“ an, einem Kaninchen, dass dank eines künstlich eingefügten Quallengens, angeblich grün fluroszieren sollte. Mit „blue“ mag man freilich auch etwas Trauriges, ein „blue feeling“, assoziieren. Aber gibt es überhaupt ein Gen für Traurigkeit? Oder sind wir den Verheißungen und Glücksversprechungen der Biotechnologie einfach nur wehrlos ausgeliefert?
Das Wortspiel Jeans/Genes setzte sich darüber hinaus in der ästhetischen Gestaltung der Ausstellung fort, in der wir u.a. mit einem bestimmten Jeansstoff arbeiteten.

- *1996 hatten BüroBert und minimalclub mit „geld.beat.synthetic. Abwerten bio/technologischer Annahmen“ u.a. auf das Problem des Einfließens biotechnologischer Themen und Darstellungsweisen in die Kunstwelt aufmerksam gemacht und sich die „Sprengung der gesellschaftlichen Bedeutung von Biotechnologie“ vorgenommen. Welches spezifische Konzept habt ihr bei „Put On…“ verfolgt und worin unterscheidet sich dieses vom „geld.beat…“-Projekt?*

Nun, die Projekte von BüroBert und minimalclub sind vor gut über 10 Jahren realisiert worden, zu einem Zeitpunkt als bereits die sozialen Bewegungen, insbesondere auch die zahlreichen feministischen Initiativen gegen Bio- und Reproduktionstechnologien ihren Höhepunkt hinter sich hatten. Demzufolge ist es auch damals nicht gelungen, eine wirklich breitere gesellschaftliche Debatte anzustoßen. Heute sind wesentliche Einsatzgebiete der Genetik und Biotechnologie (z.B. im medizinischen Bereich) gesellschaftlich durchgesetzt; ein kritischer Diskurs ist – vielleicht mit Ausnahme der grünen Biotechnologie in Bezug auf die Freisetzung genetisch veränderter Pflanzen - weitestgehend marginalisiert. Uns ging es aus diesem Grund weniger um eine Fundamentalopposition à la „Gendreck muss weg!“, sondern mehr um eine Thematisierung der mikropolitischen Folgen einer Technologieentwicklung mit der wir offensichtlich dauerhaft konfrontiert sein werden. Wie passt sich beispielsweise die genetische Diagnostik in die Formierung neuer Selbsttechnologien, in den anhaltenden neoliberalen Gesellschaftsumbau ein? Inwieweit werden heute nicht nur die ökonomischen, sondern auch genetische Risiken auf den Einzelne abgewälzt, der sich nun rational gegenüber seiner genetischen Disposition zu verhalten und die entsprechende Vorsorge zu betreiben hat?
Darüber hinaus interessierte uns die Rolle von Kunst in der Durchsetzung der neuen Biotechnologien. Welche Verwicklungen bestehen zwischen den großen BioTechKunst-Ausstellungen und der als Sponsoren auftretenden Life-Science-Industrien? Wie tragfähig sind unter diesen Umständen kritische Ansätze, in denen Künstler sich selbst der Verfahren der Biotechnologie bedienen, um z.B. wie das Tissue Culture & Art Projekt eine ethische Debatte um neue Lebensformen anzustoßen. Wenn der Zug für eine fundamentale Technologie-Kritik abgefahren ist, müssen wir uns dann nicht genauer mit dieser beschäftigen, um als Bio-Hacker auf dem Feld der Genetik oder Biotechnologie selbst Widerstandsstrategien zu finden? (s. z.B. The Critical Art Ensemble, die eine eigene Öko-Biowaffe entwickelt haben mit der genetisch manipulierte Monsanto-Pflanzen angegriffen werden könnten.)

- *Im Rahmenprogramm von „Put On…“ gab es eine ganze Anzahl von theoretisch orientierten Vorträgen, Diskussionsveranstaltungen, aber auch „Quasi Kreationen“ genannte praktische Koch-Kurse für Diabetiker, Krebskranke und Menschen mit Allergien. Welches Ziel habt ihr mit den Kochkursen verfolgt?*

Anders als die von uns als Kuratoren initiierten Diskussionsveranstaltungen waren die Kochkurse Teil der künstlerischen Arbeit, des von uns eingeladenen informellen Netzwerks „Die Agentur“. Ein Ausgangspunkt dieser Arbeit bildete das vom Bund geförderte Nutrigenomik-Projekt, ein in der Region Berlin-Brandenburg tätiger Forschungsverbund von öffentlichen und privatwirtschaftlichen Institutionen. Dieser untersucht das Zusammenwirken von Essgewohnheiten und der genetischen Disposition für bestimmte Krankheiten, um auf der Grundlage von genetisch modifizierten Pflanzen präventiv wirksame Nahrungsprodukte (*functional foods*) zu entwickeln. Neben dem Ziel, die öffentliche Diskussion um die

Gesundheitsrisiken von Genmais und –tomate hinter ihrer Bedeutung für die medizinische Prävention verschwinden zu lassen, geht es diesem Verbund natürlich auch um die erfolgreiche Anmeldung von profitabeln Patenten zur Entwicklung und Herstellung von genetisch manipulierten Nährpflanzen. An diesem Punkt setzte die Arbeit der Agentur an. Indem diese in den von Diabetikern, Krebskranken und anderen Patientengruppen angeleiteten Kochkursen, deren Alltagswissen über heilsame Kost in einem Archiv sammelte, versuchte die Agentur, Einfluss auf mögliche Patentgenehmigungsverfahren durch das Nutrigenomik-Projekt zu nehmen. Das Archiv wurde dem Patentamt Berlin zur Verfügung gestellt, um die wirkliche Neuartigkeit möglicher genetisch manipulierter Nährpflanzen, welche das Patentamt überprüfen muss, mit einem alternativen Alltagswissen in Frage zu stellen.

- *Zu „Put On…" waren auch KünstlerInnen und Gruppen eingeladen worden, die im Bereich der BioTech-Art kreativ tätig sind und die dabei diverse Strategien verfolgen (Entmystifizierung oder z.B. die Ästhetik der Enttäuschung). Zu welchem Ergebnis hat die Ausstellung (inkl. Rahmenprogramm) letztlich geführt, auch in Bezug auf die von euch im Vorfeld formulierten Fragen, wie z.B. die nach der kritischen Reflexionsmöglichkeit einer Kunst, die sich selbst biotechnologischer Verfahren bedient?*

Ich glaube, mensch kann hier nicht, von einem einzelnen Ergebnis sprechen, zu dem die Ausstellung geführt hat – dafür waren die gesamte Ausstellung sowie die dort gezeigten Arbeiten zu komplex bzw. unterschiedlich. Ich persönlich war vielleicht am meisten überrascht von der Ernsthaftigkeit und Genauigkeit, mit der die von uns eingeladenen Mitglieder des Tissue Culture & Art Projekt ihr kritisches Anliegen auch im Rahmen einer Veranstaltung formulierten. Gleichwohl scheint mir, dass sich dieses Anliegen zwar auch in ihrer in der Ausstellung gezeigten Arbeit „Disembodied Cousine" finden mag, aber für viele Rezipienten diese Art der ironischen Entmystifizierung doch nur schwer zu entziffern ist. Wenn wir heute selbst in seriösen Tageszeitungen Meldungen finden, in denen behauptet wird, man habe ein Gen für partnerschaftliche Treue in Mäusen gefunden, dann wird für uns Laien der Fake oder die mit Ironie aufgeworfene provokative Frage kaum mehr erkennbar. Alles ist möglicherweise wahr oder auch nicht; wir können es nicht beurteilen. (s. auch oben die Frage zum Fake)

- *hybrid video tracks waren selbst mit einer dreiteiligen Videoarbeit namens „Gute Gene, schlechte Gene" bei „Put On…" dabei. Ihr habt die Arbeit als Theorie-Trash-Science-Fiction-Vide-Soap bezeichnet. Was ist das und worum ging es in den Filmen?*

Die in einem fiktiven BioTech-Start Up-Unternehmen angesiedelte Soap versuchte, die im öffentlichen Diskurs zur Leitwissenschaft hochstilisierten Life-Sciences und die daran angeschlossenen "Zukunftsindustrien" zu entmystifizieren. Die häufig schon religiös anmutenden Verheißungen der Biotechnologien über das Ende von Hunger, Krankheit und Tod sowie die Versprechungen des Neoliberalismus wurden in den Genre-Notwendigkeiten einer TV-Seifenoper banalisiert, die sich eher um die alltäglichen Fernsehklischees von Liebe, Verrat und Versöhnung drehen. -- Kreuzberg BioPunks Rule OK!

- *Auch hier wieder die Frage: inwieweit spielen Motive des Fake, der Parodie oder der Persiflage im Konzept von „Gute Gene, schlechte Gene" eine Rolle? Und warum wurden diese bei „Gute Gene…" eingesetzt?*

Es ging uns von Anfang um eine Filmgenre-Persiflage, die es uns erlaubt mit den billigsten Effekten und holzschnittartigsten Dialogen Themen anzugehen, die in ihrer tatsächlichen Komplexität zumeist nur in den entsprechenden Expertenzirkeln verhandelt werden. Der Reiz lag für uns darin, völlig disparate Elemente aufeinanderprallen zu lassen: eine Beschreibung von wirtschaftlichen Übernahmeversuchen von einzelnen Unternehmen mit einer Hommage an den Western-Shoot Out von High Noon zu verknüpfen („Ich bin der schnellste Büro-Blaster jenseits des Turbokapitalismus"), einen Gender-Diskurs („Wo sind all die neuen Geschlechter, die man uns immer versprochen hat?") mit eingeblendeten TV-Lachen einer Sit-Com zu versehen, oder eine Migrationsgeschichte als Tanzstück aufzuführen („Das war nicht meine erste Migrationsbewerbung als Just-in-Time-Migrantin.").
Die im öffentlichen Diskurs zur Leitwissenschaft hochstilisierten Life-Sciences und die daran angeschlossenen „Zukunftsindustrien" sollten durch die alltäglichen Fernsehklischees von Liebe, Verrat und Versöhnung einer TV-Seifenoper entmystifiziert und banalisiert werden.

- *Welche (Video)Arbeiten anderer, auch international tätiger KünstlerInnen haben euch bei „Gute Gene…" beeinflusst?*

Wie bereits erwähnt ging es uns mehr um die unterschiedliche Art und Weise des Filmemachens. Einzelne Filmgenre wurden in einen unüblichen Kontext gebracht oder miteinander vermischt. Die Ausgangsfrage lautete vielmehr: „was darf man nach allen Regeln der Filmkunst oder der *political correctness* auf keinen Fall machen?“

- *Gibt es neue Arbeiten von Hybrid Video Tracks, die sich mit dem Thema Bio- und Gentechnologien beschäftigen? Vielleicht die Fortsetzung der Soap….? Das Thema gibt sicherlich noch Stoff für etliche Folgen, oder?*

Es gibt ein Drehbuch für eine vierte Folge von „Gute Gene schlechte Gene“, das sich um das Hauptthema Klonen dreht, insbesondere um Lao Tse-Kims illegal geklonte Schwestern sowie um den Biopunk Ralle, der sich mit seiner Suche nach interessanten Krankheiten dem neoliberalen Gesundheitsregime zu verweigern sucht. Bisher haben wir es noch nicht geschafft, diese Folge zu verfilmen. Das bedeutet ja immer für alle Beteiligten no budget aber viel Zeit investieren. Zur Finissage unserer Ausstellung: “Put on your Blue Genes“ haben wir eine Lesung der 4. Folge mit den „Originalschauspielern“ veranstaltet. Lao Tse-Kims Rolle war nicht ganz einfach, da sie ihre vier Klonschwestern auch lesen musste. Das war sehr lustig.
Ursprünglich war gedacht, dass die Serie von verschiedenen Gruppen, die Lust dazu haben, fortgesetzt wird. Es gab auch schon Interessenten, soweit wir wissen, ist da aber bisher noch nicht viel passiert.

- *Welche strategischen Mittel/Wege geht ihr als politisch agierende MedienaktivistInnen, um in der Öffentlichkeit als „GegenöffentlichkeitsmacherInnen“ wahrgenommen zu werden?*

Die Frage ist, ob eine Unterscheidung in Öffentlichkeit/Gegenöffentlichkeit so haltbar ist. In unserem Text „Die Ballade von ‚öffentlich’ vs. ‚gegenöffentlich’“ haben wir uns damit genauer beschäftigt und kommen dort eigentlich zu dem Schluss, dass diese Kategorien heute eher problematisch sind und wir vielleicht eher von hegemonialen Öffentlichkeiten, temporären Intervention u.ä. sprechen sollten. (siehe www.hybridvideotracks.org/2001/archiv.html)
Ansonsten umfasst unser Repertoire Ausstellungen, Diskussionsveranstaltungen, Videoinstallationen und -clips, Texte, und vieles mehr. Des Weiteren sind uns Austausch und Vernetzung mit anderen Kunstprojekten und politisch engagierten Menschen wichtig.

- *Handelt es sich bei euren Arbeiten allgemein um mit Kunst aufgewertete Kritik oder um Kunst, die im Mantel der Kritik erscheint? Oder anders gefragt: wollt ihr vorrangig Kunst oder vorrangig Kritik machen?*

Mir scheint wir haben einen anderen Kunstbegriff, deshalb stellt sich uns diese Frage einer bewertenden Gegenüberstellung von Kunst und Kritik nicht.
Wir setzten uns mit den aktuellen politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen auseinander, stellen sie in Frage, kritisieren sie und versuchen sie visuell begreifbar zu machen. Eine künstlerische Umsetzung u.a. mit Mitteln der Provokation, der Übersteigerung oder der Verfremdung setzt ein kritisches Nachdenken über ein Thema voraus. Da wir an den Schnittstellen von Kunst, Politik und Widerstand agieren, ist Kritik nicht losgelöst von unserem Handeln zu sehen.

- *Herzlichen Dank für das Interview.*

V.2. Literaturverzeichnis

Amann, Klaus (Hg.): Natur und Kultur. Gentechnik und die unaufhaltsame Auflösung einer modernen Unterscheidung, Dresden 2000.

Ammann, Daniel/Cimerman, Zvjezdama: Kunst und Gentechnologie“, Netzpublikation Basel 1997. www.gentechnologie.ch/pdfs/kunst.pdf

Ault, Julie (Hg.): Art Matters. How the Culture Wars Changed America, New York 2000.

Babias, Marius: Über den strategischen Gebrauch des Politischen im Kunstzusammenhang, Statement vom 14.01.2005 auf der Konferenz „Der Status des Politischen in aktueller Kunst und Kultur. Klartext!“ Gesprächsreihe mit internationalen Künstlern, Aktivisten, Kuratoren und Theoretikern, Künstlerhaus Bethanien und Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Berlin, 14. bis 16. Januar 2005, Netzpublikation: www.klartext-konferenz.de

Bacon, Francis: *Haus-Salomon*-Fragment, in: *Nova Atlantis*, London 1614.

Bartens, Werner: Die Tyrannei der Gene. Wie die Gentechnik unser Denken verändert, München 1999.

Baumgärtel, Tilman: net.art. Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 1999.

Ders.: net.art 2.0 – Neue Materialien zur Netzkunst, Nürnberg 2001.

Becker, Jochen: Abenteuer Forschung, in: Springer, Hefte für Gegenwartskunst, Nr. 3, Okt./Nov. 1996, S. 30-36.

Belting, Hans: Szenarien der Moderne. Kunst und ihre offenen Grenzen, Hamburg 2005.

Bertrand, Ute/Eurich, Claus (Hgg.): Informationsmuster Mensch. Zur Verschmelzung von Informations- und Biotechnologie, Bonn/Dortmund 1992. (Veröffentlichung des Bonner Instituts für Informations- und Kommunikationsökologie)

Beyme, Klaus von: Die Kunst der Macht und die Gegenmacht der Kunst: Studien zum Spannungsverhältnis von Kunst und Politik, Frankfurt/Main 1998.

Bippus, Elke/Sick, Andrea (Hgg.): Industrialisierung, Technologisierung von Kunst und Wissenschaft, Bielefeld 2005.

Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, Frankfurt/Main 1999.

Büttner, Claudia: *Art Goes Publik*. Von der Gruppenausstellung im Freien zum Projekt im nicht-kommerziellen Raum, München 1997.

Butin, Hubertus (Hg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, Köln 2002.

Cathelin, Annie: Le mouvement raelien et son prophete: approche sociologique complexe du charisme, Paris 2004.

Clark, Toby: Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert, Köln 1997.

Daniels, Dieter: Kunst als Sendung: von der Telegrafie zum Internet, München 2002.

Dany, Hans-Christian/Dorrie, Ulrich/Sefkow, Bettina (Hgg.): dagegen dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969, Hamburg 1998.

Dawkins, Richard: Das egoistische Gen, Berlin/Oxford 1994. (engl.: The Selfish Gene, Oxford 1994).

Dekwer, Wolf-Dieter/Pühler, A./Schmid, D. (Hgg.): Römpp Lexikon. Biotechnologie und Genetik, Stuttgart/New York 1999.

Engelmann, Peter (Hg.): Critical Art Ensemble. Cyborgs & Designerbabys. Flesh Machine: Die biotechnologische Revolution, Wien 1998.

Euchner, Walter: Neue Pfade zur Brave New World. Von Biopolitics zum Cyberspace der künstlichen Intelligenzen, in: Modell und Wirklichkeit. Anspruch und Wirkung politischen Denkens, Festschrift für Richard Saage zum 60. Geburtstag, hrsg. von Kühnel, Martin/Reese-Schäfer, Walter/Rüdiger, Axel, Halle 2001, S. 157 – 169.

Felshin, Nina (Hg.): But is it art? The Spirit of Arts as Activism, Washington 1995.

Flusser, Vilém: Curie`s Children, in: Artforum International 16.7, Oktober 1988, S. 9-17ff.

Fox Keller, Evelyn: Das Leben neu denken. Metaphern der Biologie im 20. Jahrhundert, München 1998.

Frieling, Rudolf/Daniels, Dieter (Hgg.): Medien Kunst Aktion – Die 60er und 70er Jahre in Deutschland, Wien/New York 1997.

Dies. (Hgg.): Medien Kunst Interaktion – Die 80er und 90er Jahre in Deutschland, Wien/New York 2000.

Gen-ethischer Informationsdienst, GiD-Spezial Nr. 5, Informationen und Kritik zu Gen- und Fortpflanzungstechnologien, Kunst und Gene, Dezember 2004.

Ders.: Nr. 177, August/September 2006, Schwerpunkt: Jugend und Gentechnik. Die nächste Generation, Berlin 2006.

Gerbel, Karl/Weibel, Peter (Hgg.): Genetische Kunst – Künstliches Leben. Genetic Art – Artificial Life“, Ars Electronica 1993, Wien 1993.

Glikson, Arthur: Der Mensch und seine Beziehung zur Umwelt, in: Das umstrittene Experiment: der Mensch (…) Dokumentation des Ciba-Symposiums 1962 „Man and his future“, hrsg. von Robert Jungk und Hans Josef Mundt, Frankfurt/München 1988.

Gonick, Larry: Genetics in Cartoons, Parey 1985.

Graw, Isabelle: Was tun und wie leben? in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften, Heft 3, 2006, S. 55-59.

Grätz, Philipp Grätzel von: Genetisch manipuliertes Leben als Kunstwerk, Netzpublikation: www.heise.de/tp/deutsch/inhalt/sa/14022/1.html

Grothe, Nicole: InnenStadtAktionen. Kunst oder Politik? Künstlerische Praxis in der neoliberalen Stadt, Bielefeld 2005.

Guggenberger, Bernd: Das digitale Nirvana, Hamburg 1997.

Habermas, Jürgen: Die Zukunft der menschlichen Natur. Auf dem Weg zu einer liberalen Eugenik?, Frankfurt/Main 2002.

Haraway, Donna: Anspruchsloser Zeuge@Zweites Jahrtausend. FrauMann©trifft Onco MouseTM, in: Vermittelte Weiblichkeit: feministische Wissenschafts- und Gesellschaftstheorie, Hamburg 1996, S. 347-389.

Dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen“, Frankfurt/Main 1995.

Dies.: Geburt des Biokapitalismus – 2 Ideologiekritik der Naturwissenschaft – Genfetischismus, in: Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften, Bd. 43, Heft 4/5, 2001, S. 601-614.

Hauser, Jens: Bio Kunst – Taxonomie eines Wortmonsters, in: Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hgg.): HYBRID. living in paradox, Ars Electronica 2005, Ostfildern 2005, S. 188-193.

Höller, Christian: Fortbestand durch Auflösung. Aussichten interventionistischer Kunst, in: Texte zur Kunst, Nov. 1995, Nr. 20, S. 109-117.

Houellebecq, Michel: Die Welt als Supermarkt, Reinbek bei Hamburg 2001.

Kac, Eduardo: Transgenetic Art, in: Leonardo Electronic Almanac, Vol. 6, 1988, Nr. 11.

Ders.: Telepresence and Bio Art: Networking Humans, Rabbits and Robots (Studies in Literatur und Science), University of Michigan Press 2005.

Kelly, Kevin: Der zweite Akt der Schöpfung. Natur und Technik im neuen Jahrtausend, Frankfurt/Main 1999.
Kube Ventura, Holger: Politische Kunst Begriffe in den 1990er Jahren im deutschsprachigen Raum, Wien 2002.
Ders.: Avantgarde, die Revolution, die Linke (sic!) – und ihre Liebhaber, in: Texte zur Kunst, Juni 1999, Heft 34, S. 40-54.
Kühl, Stefan: Die Internationale der Rassisten. Aufstieg und Niedergang der internationalen Bewegung für Eugenik und Rassenhygiene im 20. Jahrhundert, Frankfurt/Main 1997.
Künzli, Arnold: Menschen-Markt. Die Humangenetik zwischen Utopie, Kommerz und Wissenschaft, Reinbeck 2000.
Kurtz, Steve – Critical Art Ensemble (CAE): Angst und Profit im Vierten Bereich, in: Kunstform International, Bd. 158, 2002, S. 96 – 107.
Lange, Barbara: Joseph Beuys – Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer, Berlin 1999.
Lederberg, Joshua: Experimental Genetics and Human Evolution, in: The American Naturalist, Sept.-Okt. 1966, Vol.100, Nr. 915, S. 519-531.
Leonardo di Vinci: Philosophische Tagebücher, hrsg. Giuseppe Zamboni, Hamburg 1958.
Müller-Jantsch, Susanne/Strobach, Stefan (Hgg.): GENiale Zeiten: Kontroversen, Kunst und Kultur zur Gentechnologie, Bremen 2001.
Negt, Oskar/Kluge, Alexander: Öffentlichkeit und Erfahrung – Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit, Frankfurt/M. 1972.
Ders.: Das Technopol. Die Macht der Technologien und die Entmündigung der Gesellschaft, Frankfurt/Main 1991.
Raap, Jürgen: Oliver Ressler. Gegen-Kampagne. Projekt „Gegen-Welten. Widerstand gegen Gentechnologien, 1998, in: Kunstforum International, Bd. 144, 1999, S. 114.
Raunig, Gerald: Grosseltern der Interventionskunst oder Intervention in die Form. Rewriting Walter Benjanmin`s „Der Autor als Produzent“, Netzpublikation: www.eipcp.net/transversal/0601/raunig/de/print
Ders. (Hg.): Kunsteingriffe – Möglichkeiten politischer Kulturarbeit, Wien 1998.
Reichle, Ingeborg: Kunst aus dem Labor. Zum Verhältnis von Kunst und Wissenschaft im Zeitalter der Technoscienes, Wien/New York 2005.
Dies.: Kunst und Biomasse. Zur Verschränkung von Biotechnologie und Medienkunst in den 90er Jahren, in: Kritische Berichte, Nr. 1, 2001, S. 23-33.
Rifkin, Jeremy: Das biotechnische Zeitalter. Die Geschäfte mit der Gentechnik, München 1998.
Ders.: Dazzled by the sciencs. Biologists who dress up hi-tech eugenics as a new art form are dangerously deluded, in: The Guardian, 14.1.2003
Rollig, Stella: Diskurs, Diskussion, Kommunikation, in: dagegen – dabei. Texte, Gespräche und Dokumente zu Strategien der Selbstorganisation seit 1969, hrsg. von Hans-Christian Dany u.a., Hamburg 1998, S. 271-276.
Rosenbach, Ulrike: Video als Medium der Emanzipation, in: Kat. Videokunst in Deutschland 1963-1982, hrsg. von Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1982.
Rossi, Elena Giulia: Eduardo Kac: Move 36, Paris 2005.
Schrödinger, Erwin: *What is Life? Was ist Leben?* München 1989.
Snow, Charles Percy: The Two Cultures and the Scientific Revolution, Cambridge 1959. dt.: Die zwei Kulturen: Literarische und naturwissenschaftliche Intelligenz, Stuttgart 1967.
Spielmann, Yvonne: Video. Das reflexive Medium, Frankfurt/Main 2005.

Stocker, Gerfried/Leopoldseder, Hannes/Schöpf, Christine (Hgg.): CyberArts 2005: International Compendium Prix Ars Electronica, Ostfildern 2005.
Stocker, Gerfried/Schöpf, Christine (Hgg.): HYBRID. living in paradox, Ars Electronica 2005, Ostfildern 2005.
Dies.: Takeover. Who`s Doing the Art of Tomorrow, Wien/New York 2001.
Dies.: LifeScience, Ars Electronica 1999, Wien 1999.
Dies.: Fleshfactor. Informationsmaschine Mensch, Ars Electronica 1997, Wien 1997.
Strauss, Martin: Muss es denn unbedingt Kunst sein? Plakatkampagnen von Künstlern. Anmerkungen anhand eines Beispiels, in: O.K. Ortsbezug: Konstruktion oder Prozess? Materialien, Recherchen und Projekte im Problemfeld „Öffentliche Kunst“, hrsg. von Saxenhuber, Hedwig/Schöllhammer, Georg, Wien 1998, S. 197-205.
Wallis, Brian (Hg.): *Democracy* – A Project by Group Material, Seattle 1990.
Ders. (Hg.): *If you lived here* –The City in Art, Theory and Social Activism – A Project by Martha Rosler, Seattle 1991.
Weß, Ludger: Die Träume der Genetik, in: Die Eroberung des Lebens. Technik und Gesellschaft an der Wende zum 21. Jahrhundert, hrsg. von Lisbeth N. Tallori, Wien 1996, S. 111-118.
Whitehead, Alfred North: Wissenschaft und moderne Welt, Zürich 1949.
Zorn, Peter: Entwicklung der Medienkunst in Deutschland, Netzpublikation: www.werkleitz.de/html_de/dmk.html

Ausstellungen und Projekte

Alternative Art: New York 1965 – 1985: a cultural politics book for the Social Text Collective, hrsg. von Julie Ault (Katalog of a 1996 Exhibition Entitled: “Cultural Economies: Histories from the Aternative Arts Movement, NYC” held at The Drawing Center, New York), New York 2000.
Buchstäblich. Bild und Wort in der Kunst heute, hrsg. vom Von der Heydt-Museum und Kunst- und Museumsverein Wuppertal, Wuppertal 1991.
Copyshop. Kunstpraxis und politische Öffentlichkeit, hrsg. von BüroBert, Berlin/Amsterdam 1993.
Das neue Menschenbild. Zur Konstruktion des Humanen, Podiumsdiskussion vom 03. Mai 2000, veranstaltet vom Zentrum für Kunst- und Medientechnologie Karlsruhe (ZKM) und dem Centre Culturell Francaise Karlsruhe (CCF), 2000. Katalog dazu: **Der Anagrammatische Körper. Der Körper und seine mediale Konstruktion**, Kunsthaus Muerz 1999.
geld.beat.synthetic. Abwerten bio/technologischer Annahmen, hrsg. von Susanne Schulz, Renate Lorenz, Stephan Geene, Sabeth Buchmann, Jochen Becker, Berlin/Amsterdam 1996.
geGen-Welten. Widerstände gegen Gentechnologien, hrsg. von Oliver Marchant, Wien 1998.
Gen-Welten: Prometheus im Labor? (Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland); **Werkstatt Mensch** (Dresden, Deutsches Hygiene-Museum); **Leben aus dem Labor** (Mannheim, Landesmuseum für Technik und Arbeit); **Vom Griff nach dem ABC des Lebens** (München, Museum Mensch und Natur) und **L`alimentation au fil du gène** (Vevey/Schweiz, Alimentarium) 27.3.1998 – 10./11.01.1999, Bonn 1998.
Kevin Clarke: Der unsichtbare Körper, Museum Wiesbaden 24. Oktober 1999 bis 27. Februar 2000, hrsg. von Volker Rattemeyer, Wiesbaden 1999.

Nature™ [CD-Rom], hrsg. von N. Seitz/M. Jans, Berlin 1997/1999?.
Post Human. Neue Formen der Figuration in der zeitgenössischen Kunst, FAE Musée d´Art Contemporain Pully/Lausanne, Castello di Rivoli Museo d`Arte Contemporanea Rivoli(Turino), Deste Foundation for Contemporary Art Athens, Deichtorhallen Hamburg, hrsg. von Jeffrey Deitch, Feldkirchen bei Hamburg 1992.
Put On Your Blue Genes. BioTech-Kunst und die Verheißungen der Biotechnologie, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Künste (NGBK) e.V., Berlin 2005.
Videokunst in Deutschland 1963-1982, hrsg. von Wulf Herzogenrath, Stuttgart 1982.

zitierte Internet-Literatur (geordnet nach dem Erscheinen in der Magisterarbeit, zuletzt gesichtet am 15. März 2007)

www.gen-ethisches-netzwerk.de
www.genlabor-schule.de
www.asp.sachsen-anhalt.de/presseapp/data/mk/2006/190_2006.htm
www.ekac.org
www.ekac.org/gfpbunnykunstf.html
www.tca.uwa.edu.au/publication/THE_AESTHETICS_OF_CARE.pdf
www.tca.uwa.edu.au
www.stelarc.va.com.au
www.portalkunstgeschichte.de/events/ausstellungsrezensionen/172.php
www.thealit.de/lab/LIFE/LIFEfiles/read_18.htm
www.genesis-orridge.com/index.php?section=article&album_id=11&id=17
www-zhv.rwth-aachen.de/zentral/dez3_pm2000_pmfocus.htm
www.focus-on-genes.de/
www.ressler.at
www.ceiberweiber.at/news/viparch/ressler2.htm
www.publikationen.ub.uni-frankfurt.de/volltext/2006/2529/pdf/Magisterarbeit_Frederick_Wiseman_latest.pdf
www.hybridvideotracks.org/2001/index2.html
www.hybridvideotracks.org/halle_neu.html
www.attac.de
www.asp.sachsen-anhalt.de/presseapp/data/mw/2004/059_2005.htm
www.keinpatent.de
www.biopiraterie.de
www.transgen.de
www.blue-genes.de
www.tca.uwa.edu.au/disembodied/dis.html
www.tca.uwa.edu.au/publication/THE_AESTHETICS_OF_CARE.pdf
www.rythospital.com
www.critical-art.net
www.critical-art.net/biotech/index.html
www.blue-genes.de/veranstaltungen.html
www.werkleitz.de/html_de/dmk.html
www.rtmark.com
www.fpo.at
www.klartext-konferenz.de

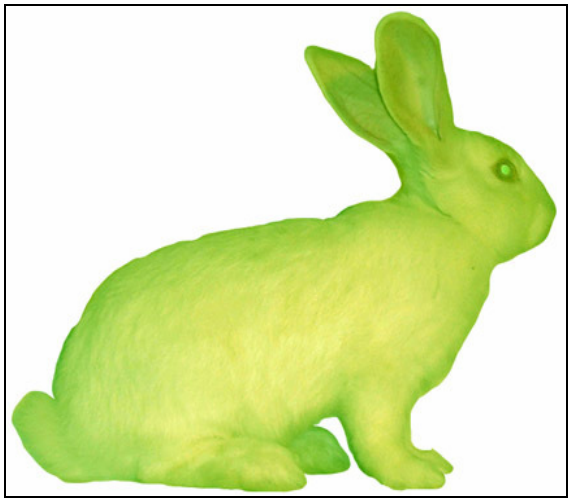

Abb.1: Eduardo Kac, *GFP-Bunny Alba*, 2000

Abb. 2: Krzysztof Wodiczko, *Homeless Vehicle*, 1988

Abb. 3: Oliver Ressler

Abb. 4: Oliver Ressler, *Letters to nature*, 1995

Abb. 5: Oliver Ressler, *Letters to nature*, 1995

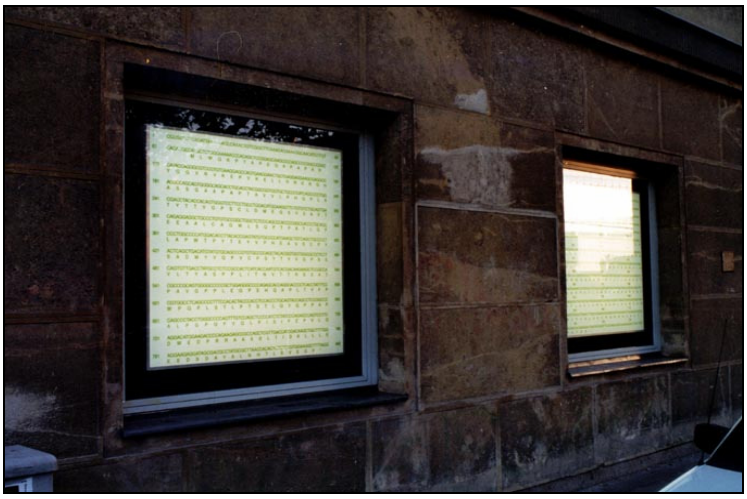

Abb. 6: Oliver Ressler, *Letters to nature*, 1995

Abb. 7: Kevin Clarke, *Self-Portrait in Ixuatio*, 1988

Abb. 8: Oliver Ressler, *GeGen-Welten-Ausstellung im Forum Stadtpark*, 1998

Abb. 9: Oliver Ressler, *geGen-Welten-Plakat im Außenraum*, 1998

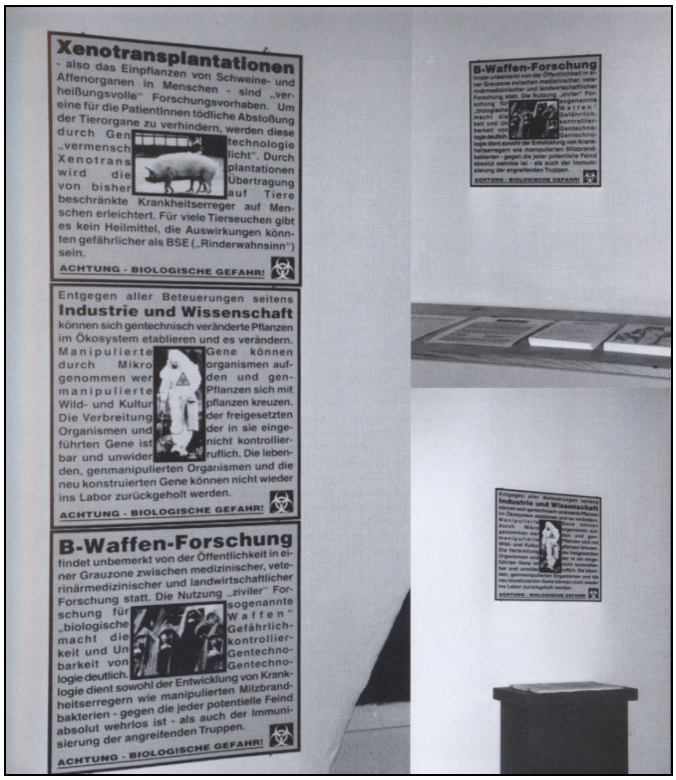

Abb. 10: Oliver Ressler, *geGen-Welten-Warnschilder*, 1998

Abb. 11: Oliver Ressler, *geGen-Welten: Biological warfare research*, 2006

Abb. 12: Oliver Ressler, *Focus on Companies*, 2000

Abb. 13: Oliver Ressler, *Focus on Companies*, 2000

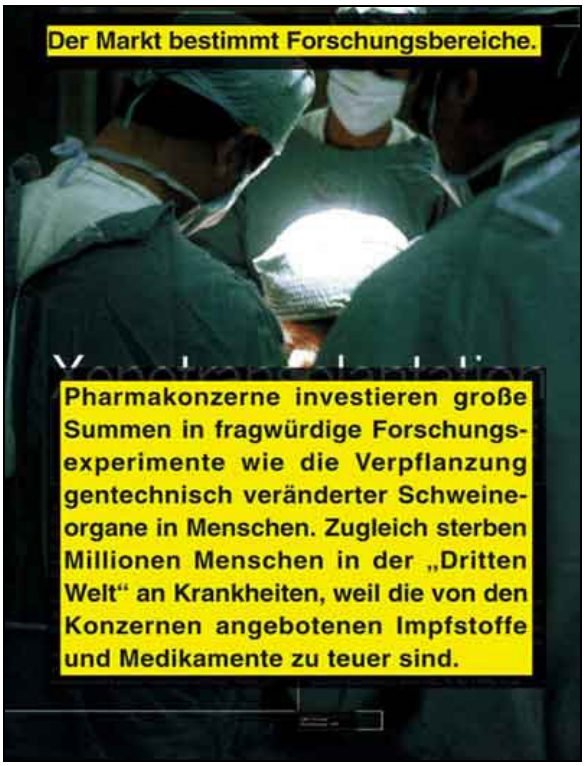

Abb. 14: Oliver Ressler, *Focus on Companies*, 2000

Abb. 15: Barbara Kruger, *I shop therefore I am*, 1987

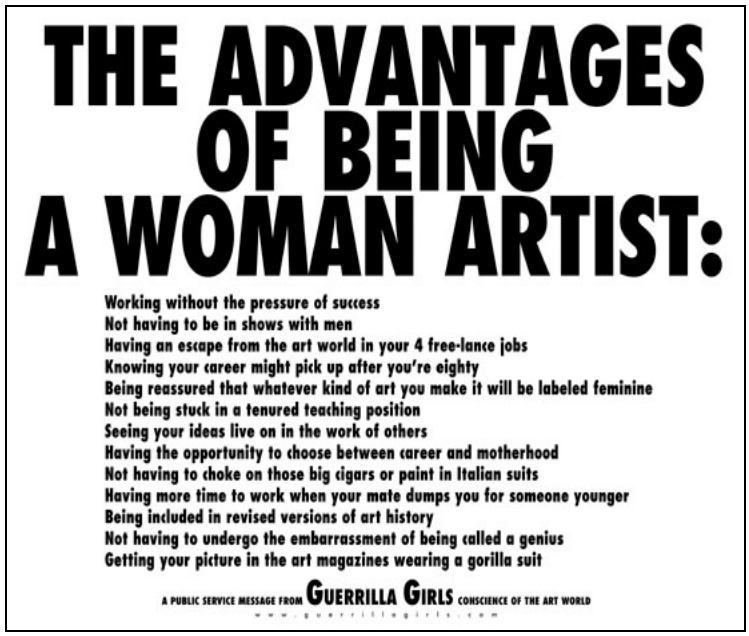

Abb. 16: Guerrilla Girls, *The Advantages of…*, 1988

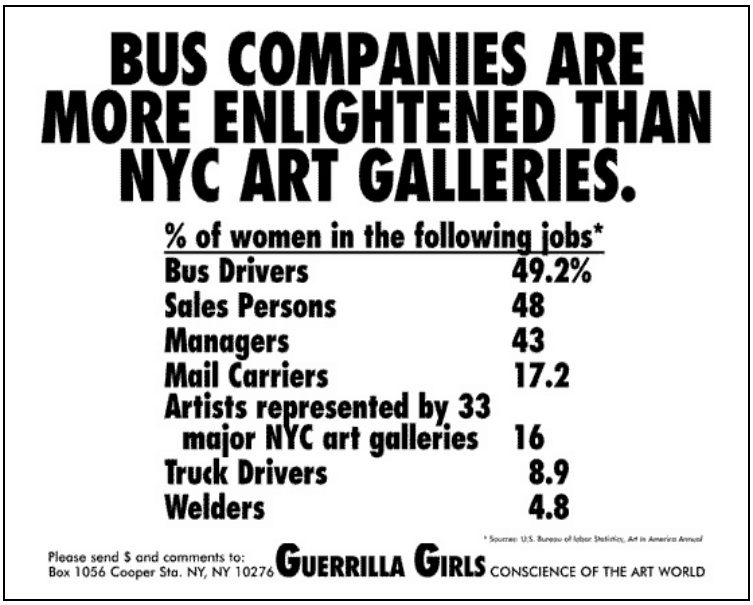

Abb. 17: Guerrilla Girl, *Bus Companies…*, 1989

Abb. 18: Gran Fury, *Woman Don`t Get AIDS, They Just Die From It*, 1988

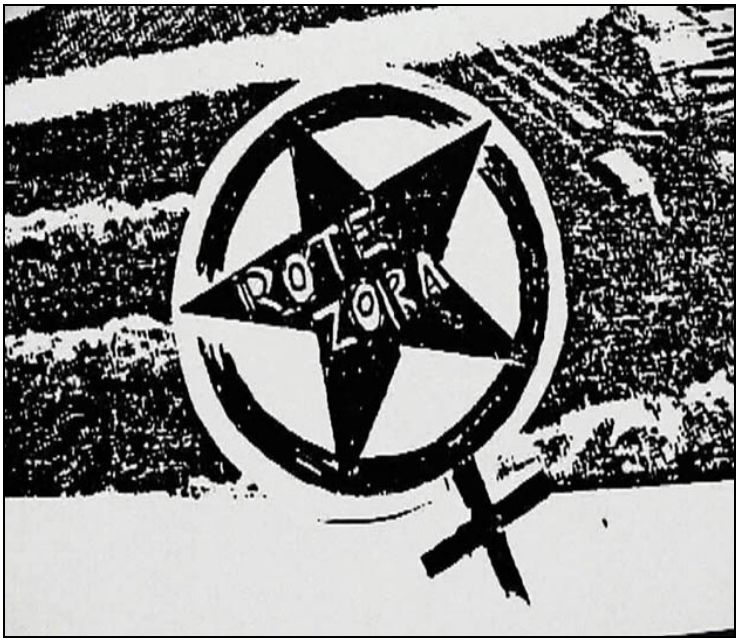

Abb. 19: Oliver Ressler, Filmstill aus *Die Rote Zora*, 2000

Abb. 20: Oliver Ressler, Filmstill aus *Die Rote Zora*, 2000

Abb. 21: Oliver Ressler, Filmstill aus *Die Rote Zora*, 2000

Abb. 22: hybrid video tracks, *BioTechCityLimits*-Logo, 2004

Abb. 23: hybrid video tracks,
BioTechCityLimits-Navigationsbutton, 2004

Abb. 24: hybrid video tracks, *BioTechCityLimits*-Kassenzettel, 2004

Abb. 25: Suzanne Anker, *Golden Boy (Stem Cells)* bei *Put On Your Blue Genes*, 2003

Abb. 26: Virgil Wong, *RYT-Hospital* bei *Put On Your Blue Genes*, 1997-2003

Abb. 27: Critical Art Ensembles (CAE), *Germs of Deception* bei *Put On Your Blue Genes*, 2004

V.4. Bildnachweis

Abb.	Künstler und Werk	Quelle
1	**Eduardo Kac**, *GFP-Bunny Alba*	www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor
2	**Krzysztof Wodiczko**, *Homeless Vehicel*	**Clark, Toby**: Kunst und Propaganda. Das politische Bild im 20. Jahrhundert, Köln 1997, S. 158.
3	**Porträt Oliver Ressler**	www.ceiberweiber.at/news/viparch/ressler.htm
4, 5, 6	**Oliver Ressler**, *Letters to nature*	www.ressler.at/content/view/4/lang,de_DE
7	**Kevin Clarke**, *Self-Portrait in Ixuatio*	**Kevin Clarke**: Der unsichtbare Körper, Museum Wiesbaden 24. Oktober 1999 bis 27. Februar 2000, hrsg. von Volker Rattemeyer, Wiesbaden 1999, S. 69.
8	Blick in die Ausstellung *GeGen-Welten*	www.ressler.at/content/view/10/lang,en_DE
9	**Oliver Ressler**, Plakat *Industrie und Wissenschaft*	Ebenda
10	**Oliver Ressler**, Warnschild *Xeno-transplantation* und *B-Waffen-Forschung*	**geGen-Welten. Widerstände gegen Gen-technologien**, hrsg. von Oliver Marchant, Wien 1998, S. 39.
11	**Oliver Ressler**, *Biological warfare research*	www.ressler.at/content/view/10/lang,en_DE
12, 13, 14	**Oliver Ressler**, 3 Warnschilder *Focus on Companies*	www.ressler.at/content/view/14/lang,en_DE
15	**Barbara Kruger**, *I shop therefore I am*	Courtesy Mary Boone Gallery, New York www.maryboonegallery.com/artist_info/pages/kruger/detail1.html
16, 17	**Guerrilla Girls**, *The Advantages of…* und *Bus Companies…*,	www.guerrillagirls.com/posters/index.shtml
18	**Gran Fury**, *Woman don´t get aids...*	**Ault, Julie** (Hg.): Art Matters. How the Culture Wars Changed America, New York 2000, S. 100.
19, 20, 21	**Oliver Ressler**, Stills aus *Die rote Zora*	Still 19: www.ressler.at/content/view/13/lang,en_GB/ Still 20: www.artefact.mi2.hr/_a03/lang_en/art_ressler_en.htm Still 21: www:artefact.mi2.hr/_a03/lang_en/art_ressler_en.htm
22	**hybrid video tracks**, *BioTechCityLimits*-Logo	www.hybridvideotracks.org/halle_neu.html
23	**hybrid video tracks**, *BioTechCityLimits*-Navigationsbutton	www.hybridvideotracks.org/halle_neu.html
24	**hybrid video tracks**, *BioTechCityLimits*-Kassenzettel	www.hybridvideotracks.org/halle_neu.html
25	**Suzanne Anker**, *Golden Boy*	www.blue-genes.de/pictures.html
26	**Virgil Wong**, *RYT Hospital*	Ebenda
27	**Critical Art Ensemble**, *Germs of Deception*	Ebenda

V.5. Filme

Im Deckel der Magisterarbeit befinden sich Kopien folgender Filme:

1. **Die Rote Zora**, Oliver Ressler, 2000
2. **Gute Gene, schlechte Gene**, hybrid video tracks, 2005