01 2007

Wenn Kunst zu Leben wird

KünstlerInnen-ForscherInnen und Biotechnologie

Claire Pentecost

Übersetzt von Jens Kastner

Im Jahr 2000 sorgte der Künstler Eduardo Kac mit einer Ankündigung, er habe die „Kreation" eines transgenetischen Kaninchens namens „Alba" in Auftrag gegeben, für eine Fernsehmeldung. Zur PR-Kampagne gehörte das ikonische Bild eines Hasen, das fotografisch vergrößert in einem speziellen Lichtspektrum grün aufleuchtete, weil in die Zygote eines der Vorfahren Albas grün fluoreszierendes Protein (GFP) eingesetzt wurde, das der DNA der Qualle *Aequorea Victoria* entnommen worden war. Kac erklärte die gesamten Diskussionen, die sich um das *GFP Bunny* – im Deutschen auch als „Leuchtkaninchen" bekannt geworden [Anm. d. Übers.] – entzünden sollte, wie auch die soziale Integration des Kaninchens über seine Familie, zu seiner Arbeit. Die Kontroverse und die Diskussionen sind in einer Reihe von anschließenden, weit verbreiteten Veröffentlichungen selektiv dokumentiert worden. Die beabsichtigte soziale Integration wurde in eine Kampagne zur „Befreiung Albas" umgewandelt, da das Französische Institut National de la Recherche Agronomique, wo das Kaninchen erschaffen worden war, es bei einem Streit über die genaue Abmachung untersagte, dass das Kaninchen das Gelände verlässt.[1] Die Details dieser kleinen Kontroverse scheinen vom Künstler nicht aufgegriffen worden zu sein, jedenfalls tauchen sie weder in seinem Buch über das Thema, noch auf den Fotos von mit Alba-Geschichten gefüllten und an glamourösen Orten gelesenen Zeitungen auf. Ebenso wenig kommen sie in den interaktiven Bildschirm-Arbeiten vor, bei denen das Publikum aus Alba-Schlagzeilen biotechnologische Schlagworte kombinieren kann.[2]

Für einen Großteil der allgemeinen Öffentlichkeit mag das *GFP Bunny* womöglich der erste Kontakt mit dieser Art von Kunst gewesen sein. In der Kunstwelt, in der KuratorInnen, Instuitutionen und KritikerInnen schnell dabei sind, wenn es darum geht, ihre Fahne auf eine neue Insel im Strom zu setzen, hat es einen Namen hervorgebracht: Bio Art. Das Untergenre existierte bereits für einige Zeit in verschiedenen mehr oder weniger technologischen, mediophilen Formen lange vor y2k. Der erste Exodus von KünstlerInnen weg von der landschaftstragenden Leinwand hin zur natürlichen Umwelt ereignete sich zu einer Zeit, als die BewohnerInnen des Planeten sich des Raumschiffs Erde bewusst wurden, ein Mutterschiff, das selbst der elterlichen Verantwortung bedürftig war. Künstler wie Robert Smithson und Michael Heizer wandten in den 1960er Jahren die Grundsätze der Konzeptkunst und der Minimal Art auf das Feld selbst an. Schon bald florierte ein komplettes Genre, das die erste Generation der Umweltbewegung, des Feminismus und der utopischen Perspektiven der 1970er Jahre in sich aufnahm. Heute integriert die zeitgenössische Kunst, die sich auf die Erdarbeiten dieser früheren Generation bezieht, neue Technologien. Sie tut dies in dem Bewusstsein, dass die Technologie ebenso wie alles andere die Begriffe der menschlichen Beziehung zum Natürlichen bestimmt. Durch nichts wird das deutlicher als durch den von den Biotechnologien forcierten, kometenhaften Aufstieg der Lebenswissenschaften in den fünfunddreißig Jahren seit dem ersten „Tag der Erde" (Earth Day), der 1970 stattfand.

Im Mai 2004 fand ich mich selbst in der Situation wieder, einigen FBI-AgentInnen in Buffalo, New York, den künstlerisch legitimen Gebrauch einer High-Tech-Bio-Ausrüstung erklären zu wollen. Ich war nach Chicago geflogen, um bei meinem Freund Steve Kurtz zu sein, einem Gründungsmitglied des KünstlerInnenkollektivs *Critical Art Ensemble* (CAE), am Tag nachdem dessen Frau plötzlich im Schlaf gestorben war. Als die Polizei kam, um den Tod der Frau zu untersuchen, fanden sie einen Tisch voll mit Laborzubehör. Verwirrt von der

Erklärung, dass Kurtz diese Ausrüstung für seine Kunst benutze, riefen sie die Spezialeinheit zur Terrorismusbekämpfung (Joint Terrorism Task Force). Als ich am nächsten Tag ankam, war auch das FBI eingetroffen, um Kurtz zu verhaften und ihn aus seinem Haus auszusperren, um dann eine Durchsuchung zu veranstalten, bei der sie all seine Forschungsunterlagen inklusive zweier Computer und vieler persönlicher Aufzeichnungen konfiszierten. Ich wurde gemeinsam mit meinem Freund verhaftet und einer Befragung unterzogen. Es war keine neue Erfahrung für mich, dass versucht wurde, mich für diese Art von Kunst zur Rechenschaft zu ziehen, aber der Umstand, dass diesmal ein Freund unter Verdacht des Bioterrorismus stand, gab dem Ganzen doch eine neuartige Dringlichkeit.

Die Verhaftung erwies sich als nicht rechtens und nach 22 Stunden – nachdem es Kurtz gelungen war, seinen Anwalt über das Mobiltelefon zu erreichen – durften wir gehen. Alles, was das CAE in den achtzehn Jahren seiner Geschichte getan hat, war öffentlich, vieles davon wurde mit der Unterstützung renommierter Kunstinstitutionen inszeniert. Die Arbeit des CAE ist sowohl auf seiner Homepage und in einer Reihe von Büchern dokumentiert, die bei Autonomedia Press erschienen sind, als auch in zahlreichen unabhängigen Artikeln.[3] Dennoch wurden viele seiner KollegInnen aufgefordert, das Wesen und die Legitimität dieser Art von Kunst gegenüber der Presse und der Öffentlichkeit zu erklären, als das US-Justizministerium ein Verfahren gegen Kurtz einleitete.

Es wurde schnell offensichtlich, dass der Fall uns Möglichkeiten bot, öffentlich über genau die Inhalte zu sprechen, die die künstlerischen Aktivitäten des CAE an die Öffentlichkeit zu bringen versucht hatten. Das ganze vergangene Jahrzehnt fokussierte sich seine Arbeit in erster Linie auf die Implikationen der verschiedenen Anwendungen der Gentechnik. Die Regierung hatte die Geräte eines mobilen Labors konfisziert, mit dem verarbeitete Lebensmittel auf genetisch veränderte Inhaltsstoffe geprüft werden konnten. Die Forschungen, die sie beschlagnahmt hatten, bezogen sich auf ein neues Projekt, bei dem es um die Verschiebung von Ressourcen aus dem Bereich der öffentlichen Gesundheit zu Bioverteidigungsprogrammen ging. Kurze Zeit nachdem Steve Kurtz' Albtraum begann (er geht weiter, mehr dazu später), machte ich mich daran, nicht nur eine Rechtfertigung für die Beteiligung von KünstlerInnen an den Wissenschaften, sondern auch eine Reihe von Kriterien für solche Unternehmungen zu formulieren. Nimmt man die gegenwärtige Rolle der Lebenswissenschaften als Antrieb für den ökonomischen Goldrausch als ebenso gegeben an wie die Tatsache, dass die technowissenschaftlichen Fortschritte nur einem winzigen Teil der Weltbevölkerung zu Gute kommen, geht es bei der Entwicklung von Kriterien darum, Projekte, die darauf aus sind, diese Entwicklungen zu unterbrechen von denen zu unterscheiden, die sie letztlich stützen.

Ist das Bio- in der Biologie dasselbe Bio- wie in der Biomacht?

Die Explosion kapitalkräftiger Spezialisierungen in der Biologie, insbesondere in den Bereichen Genetik, Bioinformatik und Biotechnologie, ist in hohem Maße eine Funktion dessen, wie die Biologie in die Mechanismen der Doxa unserer Zeit eingepasst ist, in den Neoliberalismus. Als politisch-ökonomische Theorie vertritt der Neoliberalismus, dass Individuen und Gesellschaft am besten gedeihen, wenn die Regierung ihre Funktionen auf die Garantie und den Schutz des Privateigentums, des freien Marktes und des freien Handels beschränkt. Diese Ideologie hat durch ihre Verknüpfung mit den moralischen Begriffen von individueller Freiheit und menschlicher Würde einen außerordentlichen Einfluss gewonnen, gerade im Angesicht derer, die sie als ihre Gegner wahrnimmt: die totalitären Regimes des Kommunismus und, seit dem Ende des Kalten Krieges, den islamischen Fundamentalismus. Auf diese Weise angepriesen, erscheint es als selbstverständlich, den Wunsch nach einem solchen System für den universell menschlichen zu halten.

Mit Hilfe dieser Ideologie wird öffentliches Allgemeingut legal als etwas artikuliert, das einer Partei auf Kosten – wörtlich genommen – einer anderen gehört: Nicht nur reales Vermögen, materielle Produkte und technologische Neuerungen, sondern auch die Grundlagen des Lebens, der Gesundheit und der Sicherheit:

Wissen, Kreativität, Nahrung, Sanitäreinrichtungen, Medizin, Wasser. Folglich haben wir – und das sicherlich nicht nur in den Wissenschaften – eine Transformation der lebendigen Welt in ein unveräußerliches Recht auf Profit sowie in grenzenlose Möglichkeiten erlebt, rechtmäßig Eigentum zu riskieren. Hinzu kommt eine Justiz, die den Unternehmen die Rechte und den Schutz einräumt, der Individuen zukommt, und die diesen Status der Unternehmen dahingehend interpretiert, dass in Fällen, in denen es zu einer konkreten Gegenüberstellung mit tatsächlichen individuellen Personen kommt, die Unternehmen de facto privilegiert werden. Dies alles ist wiederum im Kontext eines Systems von öffentlicher Forschung und von Bildungsinstitutionen zu situieren, die sich, wieder in Übereinstimmung mit den neoliberalen Prinzipien, allmählich ausgebreitet haben und in wachsendem Maße auf Unternehmenspartnerschaften und auf die Erzeugung von patentierten, vermarktbaren Wissensprodukten vertrauen.[4] Dieses ganze System wird dann mittels brutaler Handelsabkommen, in denen die Regimes intellektuellen Eigentums von der weltweit größten militärischen und ökonomischen Supermacht durchgesetzt werden, auf der ganzen Welt verbreitet.[5] Dies ist der gegenwärtige Kontext der Lebenswissenschaften.

Unter dem Neoliberalismus maßen sich die Kräfte des Marktes die Regierung der Vitalität und Fertilität ganzer Bevölkerungen an, die Michel Foucault als Biomacht konzeptualisiert hat. In den Vereinigten Staaten werden in wachsendem Maße Pensionsfonds und Altersvorsorge, Lebensmittelversorgung und Gesundheitsvorsorge, Impfung und Antibiotika, die Kontrolle der Geburtenrate und der verlängerten Lebenserwartung unter dem Primat des Eigentumsrechts und individualisierender Perspektiven in private Zuständigkeitsbereiche transferiert. Die Werbeapparate sowohl der biotechnologischen Forschung als auch der Marktwirtschaft versprechen den Zugang zur idealisierten Norm einer kontinuierlich verbesserten menschlichen Existenz. Auf die Ebene des individuellen Körpers abzielend, wird sie auf der Ebene der Massenmedien verkauft, und Entscheidungen für die gesamte Bevölkerung werden vor der Voraussetzung ihrer umfassenden Verfügbarkeit getroffen. Allerdings, sollte sie sich überhaupt je durchsetzen, wird diese Norm allein für jene zugänglich sein, die über die Mittel verfügen, sie auf dem Markt zu erstehen.

Sicherlich gibt es eine Vielzahl von Arten und Weisen, wie sich KünstlerInnen selbst innerhalb des Panoramas, das ich so eben skizziert habe, einordnen. Ich schlage ein Kriterium vor, das davon ausgeht, dass der/die KünstlerIn sich einem Problem innerhalb der Welt widmen will, in der die meisten Menschen leben: Die Wissenschaft im Dienste des Neoliberalismus entfremdet die NichtspezialistInnen, deren Leben durch ihre kommerzielle Verwertbarkeit tief greifend beeinträchtigt ist. Ich argumentiere hier nicht gegen spezialisiertes Wissen per se, das weiterhin seine Autorität gegenüber den NichtspezialistInnen unter Beweis stellen wird. Es geht um die Rekonfiguration der Wissenschaft, die, während sie immer noch mit dem traditionellen Anspruch ausgestattet ist, der Wahrheit und dem Wohle aller zu dienen, sich an den begrenzten Programmen des Marktes ausrichtet, die eine neue Mitsprache eines großen Teils der Gesellschaft erfordern. Die gegenwärtigen Mechanismen der Entfremdung, die die öffentliche Debatte durchkreuzen, können in drei grundsätzliche Kategorien eingeteilt werden: Erstens Abstraktion und Mystifizierung, zweitens die unklare Art und Weise der – öffentlichen oder privaten – Finanzierung, die letztlich die beteiligten Interessen verschleiert. Und drittens die rechtlichen Instrumente, die dazu geschaffen sind, Wissen als Handelsgeheimnis oder privates intellektuelles Eigentum zu schützen. Diese schließen Patente und Übernahmeabkommen (material transfer agreements, MTA) mit ein, die die Anwendung biologischen Forschungsmaterials als intellektuelles Eigentum regeln. In meinem Schema ist der/die KünstlerIn-ForscherIn jemand, der/die diese Beschränkungen im eigenen und dem Interesse anderer Mitglieder einer entfremdeten Öffentlichkeit durchbricht. Abbildung 1 stellt graphisch dar, wie das gedacht ist:

Abbildung 1

Ich habe mögliche Methoden für KünstlerInnen aufgelistet, die lose mit denen der Entfremdung korrespondieren: (1) Die Bereitstellung wissenschaftlicher Prozeduren in partizipativen Theatern, um eine Erfahrung der Materialität von Wissenschaft zu ermöglichen. (2) Die Aktivierung oder Initiierung über die spezialisierten Wissensfelder hinaus ermächtigt die NichtspezialistInnen dazu, neue Narrative mit der Perspektive auf die wirklich damit zusammenhängenden Herausforderungen zu entwerfen. (3) Während er/sie den/die AmateurIn spielt, bemüht sich der/die Künstlerin darum, Verbündete innerhalb des wissenschaftlichen Feldes und/oder Zustimmung dazu zu finden, „ein/e DiebIn" privatisierten Wissens zu werden, um dieses zu politisieren oder wenigstens dessen Enteignung zu problematisieren.

Ist das Bio- in der Bio Art dasselbe Bio- wie in der Biopolitik?

Obwohl Steve Kurtz einen Unterstützer fand, wurde er als Dieb angeklagt. Sowohl Kurtz als auch sein langjähriger Kollege und Unterstützer, Dr. Robert Ferell, Genetikprofessor an der Universität von Pittsburgh, wurden wegen Postbetrug („mail fraud") und Netzbetrug („wire fraud") angeklagt. Die Gesetze, auf denen diese Beschuldigungen beruhen, haben nichts mit Bioterrorismus zu tun, sondern mit Eigentum.

Angeblich hatte Ferell Kurtz dabei geholfen, drei harmlose Bakterien im Wert von 256 US-Dollar zu besorgen, die normalerweise in biologischen Labors gebraucht werden. Für die Handhabung mancher biologischer Proben gelten bestimmte Regeln, weil sie gesundheitsgefährdende Risiken darstellen. Alle kommerziellen biologischen Proben aber gelten als Eigentum. Sie sind nach dem Übernahmeabkommen (MTA) geregelt, das vom Leiter/von der Leiterin der Forschungsstelle (principal investigator) unterschrieben ist und dazu verpflichtet, das erworbene Material oder irgendeinen Teil davon, dessen Reproduktion (es ist lebendig!) – einmal in den Händen der VerbraucherInnen – nicht mehr zu kontrollieren ist, nicht mit anderen zu teilen, zu reproduzieren, zu verkaufen oder aus der Hand zu geben. Das Teilen von Proben und anderen Materialien ist in der biologischen Forschung allerdings ebenso gebräuchlich wie es das Weitergeben von Musik in einer an digitale Technologie gewohnte Generation von HörerInnen geworden ist.

Auch wenn der Fall von Ferrell und Kurtz wie ein weiterer Unfall erscheinen mag, den der Übereifer der Regierung in „Ausnahmezeiten" verursacht, ist er tatsächlich einer von mehreren Fällen, die auf die potenziell ernsten Konsequenzen hinweisen, die die Unterbrechung des *business as usual* in den Wissenschaften haben können. Hier wird das Ausmaß deutlich, bis zu dem der Bereich des Fachwissens nicht nur von den traditionellen Mechanismen der Professionalisierung, sondern mittlerweile auch durch rechtliche Ausschlüsse geschützt ist, die im Namen des Eigentums (wenn nicht in jenem der nationalen Sicherheit) hervorgerufen werden. Die Durchsetzung der meisten Gesetze ist mehr oder weniger willkürlich und die Entschlossenheit, mit der ein/e „GesetzesbrecherIn" verfolgt wird oder nicht, hängt von der Größe des Eigentums ab, das er/sie auf die Seite geschafft hat oder davon, wie sehr er/sie auf der Politisierung der eigenen Handlung besteht.

Seit etwa einem Jahrzehnt zielt die Arbeit des CAE auf genau diese Art von Problemen bei der Anwendung von Biotechnologie, die ich oben hervorgehoben habe. Die meisten seiner Projekte nehmen die Form partizipatorischen Theaters an, das in Museen, Kulturzentren und Universitäten aufgeführt wird, das aber auch an anderen und so verschiedenen Orten wie Krankenhäusern und Bauernmärkten stattfindet und bei denen Leute aus dem Publikum sich spielerisch Laborpraktiken aneignen und die Frage diskutieren können, welchen Interessen die gegenwärtige Vermarktung und Regulierung dieser Technologien dienen. Seine Projekte sind so beschaffen, dass sie Leuten mit ganz verschiedenen ideologischen Positionen einen Zugang vermitteln, aber in seine Texten weicht es nie den politischen Dimensionen seines Gegenstandes aus oder mystifiziert sie, ob es sich dabei um die eugenischen Tendenzen technologisch unterstützter Reproduktion oder um die Unmöglichkeit der angemessenen Regulierung genetisch veränderter Lebensmittel handelt, die von unabhängigen WissenschaftlerInnen erst getestet werden müssen.

Als ich meine Leitlinien für die Bio Art festlegte, habe ich mich zuerst auf die Frage konzentriert, wie KünstlerInnen NichtspezialistInnen besser die Entscheidungen vermitteln können, die wissenschaftliche Prioritäten antreiben. Bei diesem Prozess musste ich anerkennen, dass die KünstlerInnen zunächst die Grenzen eines anderen, gut gehegten Feldes zu überwinden haben: die der Kunst selbst. Dies mag als weniger dringlich erscheinen. Wenn aber KünstlerInnen ihrem Publikum angesichts der ökonomischen und politischen Bulldozer unserer Zeit Autonomie zugestehen wollen, dann müssen sie sich schon intelligente Strategien zur Überwindung der historischen Erblast einfallen lassen, die sich angehäuft hat, um die meisten NichtspezialistInnen von der Arbeit professioneller KünstlerInnen auszuschließen.

Die Reorganisierung der Werte, die die sozialen und psychischen Brüche des zwanzigsten Jahrhunderts begleitet hat, hat die Öffentlichkeit daran gewöhnt, dass die Kunst sich kontinuierlich auf unerwartetes Terrain begibt. Das heißt sicherlich nicht, dass die Öffentlichkeit versteht oder sich groß darum schert, was KünstlerInnen überhaupt tun. Die Notwendigkeit, die für die bildenden Künste über das gesamte Jahrhundert darin bestand, sich von den Massenmedien und der Unterhaltungskultur abzugrenzen, hat die Sprache und die Logik der hohen Kunst in einer verborgenen, wenn nicht elitären Randposition gehalten, in der Prestige und Kommerz nach ihren eigenen Regeln zu funktionieren scheinen. Die meisten der großen diskursiven und praktischen Interventionen innerhalb der standardisierten künstlerischen Praktiken, die als Bewegungen historisiert worden sind, haben implizit oder ausdrücklich neue oder andere Strategien der Distribution verfolgt, so wie die Innovationen von KünstlerInnen immer auch die Anordnungen der Rezeption durcheinander gebracht haben. Man denke beispielsweise an die ImpressionistInnen und den Salon des Refusés, an Dada und die Ausstellungen surrealistischer KünstlerInnen in Cafés und Cabarets, die Verbreitung von Plakaten und die experimentellen Publikationen; oder an die Fluxus-KünstlerInnen, an die Artist Placement Group, an die Magazin-Beilagen der KonzeptkünstlerInnen, an Performance Kunst, Mail Art, Video Art und Videoaktivismus, Community Art, Netzkunst etc. Allerdings ist alles, was auf der Ebene des Kanons verbleibt, vom Störenden bereinigt und tendiert zu autorisierten Formen der Kreativität und einsinniger, zentralisierter Distribution.

Das Problem ist nicht nur, dass Veränderungen dieser Arrangements die Investitionen von Milliarden Dollar ins Wanken bringen würden, sondern dass sie der Bestätigung anderer Formen von Kunst, anderer KünstlerInnen und anderer kreativer Praktiken bedürfen. Dies wiederum destabilisiert die Aufgabe des gegenwärtigen Distributionssystems, eine verlässliche Unterscheidung zwischen professionellen KünstlerInnen und AmateurInnen zu produzieren. Dies aufrechtzuerhalten, kostet in einer auf demokratischen Idealen aufgebauten Gesellschaft eine Menge Energie und ist vielleicht einer der Gründe, wieso die bildenden Künste zur oben kritisierten „Creative Industries“ marginalisiert werden.

Die Tradition, die unter den Kunstpraktiken als Institutionskritik bekannt ist, wird in erster Linie durch Arbeiten definiert, die das System der Kunst als fortschreitende Spezialisierung kritisieren. Eine genauere Betrachtung dieser Geschichte deutet allerdings darauf hin, dass eine solche Kritik allzu leicht zu einer neuen Welle sich selbst gratulierenden und von InsiderInnen geforderten Wissens wird, wenn nicht ethische Grundlagen in Anschlag gebracht werden, die über eine eng definierte Kunst hinaus reichen. Die Grenzen der Spezialisierung, die alle Kategorien menschlichen Interesses zu deformieren drohen, neu zu ziehen nützt wenig oder nichts, wenn diese Grenzen durch übertriebene ökonomische Spekulation befestigt werden. Während die Spezialisierung des Wissens sicherlich große Dinge hervorgebracht hat, führt die kommerzielle und rechtliche Verankerung des Ausschlusses zu systematischer Ignoranz, verallgemeinerter Entfremdung, Verkümmerung individueller Potenziale und zu langfristigem gesellschaftlichen Schaden angesichts mangelnder Perspektiven. Mein Schema erfordert daher ein Gegenüber bzw. ein zweites Schema, um beiden Disziplinen Rechnung zu tragen, die die Bio Art ausmachen.

Abbildung 2

Kriterien für die Ökologie der Rezeption

Was ich vorschlage, ist weder ein Punktesystem noch eine Check-Liste, sondern eher ein Set von Leitlinien, die dazu gedacht sind, die einzelnen Gründe und Ergebnisse künstlerischer Bemühungen zu beleuchten, die uns normalerweise Dank ihrer eigenen Beschaffenheit auf das Gebiet des Nicht-Quantifizierbaren führen.

Eduardo Kac behauptet, dass sich die Rolle des Künstler/der Künstlerin als SchöpferIn im Zeitalter der Biotechnologie auf das Leben selbst ausweitet. Indem sie sich abermals der Sensationslüsternheit hingab, schien die Presse zudem glücklich darüber, dass sie das Bild des Künstlers mit einer zukunftsträchtigen Industrie in Einklang bringen konnte. Es lässt sich nur mutmaßen, dass es diese Verknüpfung war und der dabei erzeugte, mögliche Eindruck der Verantwortungslosigkeit, den die WissenschaftlerInnen am Institut National in Folge des BSE-Skandals und der Maul- und Klauenseuche, die kurz davor das öffentliche Vertrauen in Großbritannien und der EU angegriffen hatte, vermeiden wollten. Durch seine ganze Verfügbarkeit für die gesamte Öffentlichkeit wurde das *GFP Bunny* zu einem gut gemachten Fetischobjekt, das die Mystifizierung der Kreativität betrieb und die Undurchsichtigkeit der Kooperationen, des Besitzes, der Verteilung des Wissens und des komplexen, in oligarchische Unternehmensstrukturen eingebetteten Status der Biotechnologie unterstützte.

Die Arbeit des CAE bietet ein Gegenbeispiel. Ein anderes ist der Künstler Brandon Ballengée, dessen Projekte ebenfalls davon handeln, wie Orte des Zugangs geschaffen werden, weniger allerdings zu Laboratorien als zur Feldforschung. Für mehr als ein Jahrzehnt hat er in Feuchtgebieten und anderen Ökosystemen seriöse Feldforschung betrieben, um Einfluss auf wissenschaftliche Institutionen zu nehmen, ökologische Wiederurbarmachung voranzubringen und Umwelterziehung zu leisten, indem er seine Funde visuell innovativ dokumentierte. Die Bereiche seiner speziellen Interessen umfassen giftige Algenblüten, die Verringerung und Deformierungen amphibischer Populationen und die Folgen atomarer und chemischer Umweltverschmutzung. Obwohl er seine Arbeiten für ein Kunstpublikum in den entsprechenden Institutionen ausstellt, bindet er in Forschungsphasen und Phasen der Produktion auch den Kontakt zu anderen Bevölkerungsgruppen in seine Arbeit mit ein. Zu diesem Zweck gestaltet er Workshops und lehrt Ökologie, Feldbiologie, Evolution, Genetik und digitale Bildgestaltung an Schulen und – für die breite Öffentlichkeit – in städtischen Parks und auf dem Land, in Museen, Zoos, Tiergeschäften, auf Fischmärkten und in KünstlerInnenresidenzen.[6]

Ausgestattet mit einer formalen künstlerischen und nicht wissenschaftlichen Ausbildung, formuliert er die Tradition des Amateur-Naturforschers neu aus, der einiges zur Forschung beizutragen hat. Nirgendwo scheint das nach wie vor so angemessen wie im immer noch jungen, komplexen und unverdienten Fach Ökologie, das hunderte von Stunden der Beobachtung und der Datensammlung bei der Feldforschung erfordert. Kurz nach seinem Aufkommen im Kontext der Bewusstwerdung über die vom Menschen verursachten Umweltschäden in den 1970er Jahren, begann die Ökologie an den universitären Biologie-Instituten schon wieder an Boden zu verlieren. Es begann der Boom der Biotechnologie und die Veränderungen im Patentrecht sowie bei den Gesetzen zum Technologietransfer, der die Genetik in den Mittelpunkt der Geldflüsse innerhalb der Forschung rückte.

Es ist bezeichnend, dass Ballangées Arbeit sich durch die Zusammenarbeit mit WissenschaftlerInnen und wissenschaftlichen Institutionen entwickelt hat und dass das Feld, das er damit ohne die konventionellen Berechtigungsnachweise betreten hat, ihn offensichtlich ernst nimmt.[7] Bezeichnend ist außerdem, dass er kein professioneller Wissenschaftler ist und dennoch etwas ganz anderes beisteuern konnte, als das, was sein eigener Beruf eigentlich strukturell vorsieht, nämlich die visuellen, symbolischen und kommunikativen Fähigkeiten von KünstlerInnen. Einer anderen Tradition von KünstlerInnen zugehörig, jener, die auf dem „Marktplatz der Ideen“ nicht gerade zu den bevorzugten gehört, schafft Ballangée gesellschaftlich relevante

und wertvolle Ideen und handelt sie neu aus. Das Modell, das er uns anbietet, ist eines der selbst motivierten Aneignung von Wissen, das Werten verpflichtet ist, die die marktgesteuerten Wissenschaften mehr und mehr aufgeben. Allein das ist schon politisch.

Es ist frappierend zu beobachten, wie der Widerstand gegen das, was das Politische genannt wird, sich in einer demokratischen Gesellschaft dermaßen gut einrichten konnte. Denn Demokratie, das Konzept und die Struktur, die angeblich die Macht unserer Regierung über unser Leben (und unseren Tod) legitimiert, ist keine Demokratie, wenn die Leute, die in ihr Leben, allergisch auf alle Formen politischen Lebens reagieren. In den Wissenschaften – zumindest gilt dies für die USA, und sogar für die Sozialwissenschaften – als politisch wahrgenommen zu werden ist gleichbedeutend damit, für jemanden gehalten zu werden, der/die nicht fähig ist, den Schritt von sich selbst zu einer objektiven Position und zurück zu machen – eine Bewegung, die aber augenscheinlich die Basis für die Glaubwürdigkeit innerhalb des Feldes ist. In den Künsten – wo die Erwartungen verantwortliche Entscheidungen meist gar nicht mit einschließen – ist es ein Vorteil, leidenschaftlich, persönlich und meinungsfroh zu sein, aber politisch zu sein wird als das Ende der Kreativität betrachtet. Es erscheint als eine Meinung, die kollektiv und nicht individuell ist, die nicht privat und vor allem nicht frei ist. Denn wie alle Werte in unserer spezifischen liberalen Demokratie wird Freiheit als private Angelegenheit betrachtet und einer der Jobs, den KünstlerInnen zu tun haben, ist es, diese Freiheit auf- und vorzuführen – aber im Großen und Ganzen allzu sehr in jenen Begrifflichkeiten, in denen unsere Gesellschaft sie wahrzunehmen imstande ist.

Als KünstlerInnen können wir beginnen, das Unwahrnehmbare zu formulieren und zwar zu allererst, indem wir uns weigern, eine mehr und mehr auf dem Primat des Privaten – privater Ausdruck, private Gefühle, private Experimente, privates intellektuelles Eigentum, private Verluste, private Spenden, private Ziele – basierende Freiheit auf- und vorzuführen. Insbesondere angesichts der unleugbaren Tatsache, dass eine solche „private“ Freiheitsgarantie ein Privileg für immer weniger Menschen ist, die ohnehin den Löwenanteil an Sicherheit und an ästhetischer Verzückung genießen. In der anmaßenden neoliberalen Psychologie des öffentlichen Lebens hat die Rhetorik der Privatisierung fälschlicherweise die individuelle Freiheit und funktionale Diversität der Individuen gegen alle Formen kollektiver Bemühungen ausgespielt. Wenn die KünstlerInnen noch Einfluss auf die Anwendung der Wissenschaften und die damit verknüpften Biotechnologien ausüben wollen, die zugunsten einer Konzentration der Ressourcen in den Händen einiger Weniger arbeiten, dann müssen sie sowohl die wissenschaftlichen als auch die künstlerischen Praktiken refigurieren.

---

[1] Christopher Dickey: „I Love My Glow Bunny“, in: http://www.wired.com/wired/archive/9.04/bunny.html (22.03.2007).

[2] Vgl. http://www.ekac.org/gfpbunny.html (22.03.2007)

[3] Vgl. http://www.critical-art.net; für weitere Informationen zu diesem Fall vgl. http://www.caedefensefund.org/.

[4] Für einen auszeichneten Überblick über den Einfluss von Unternehmen auf die Universitäten, vgl. Jennifer Washburn, *University Inc.: The Corporate Corruption of Higher Education*, New York 2005 (Basic Books).

[5] Für eine kontinuierlich aktualisierte Quelle zu den Details bilateraler Handelsabkommen, die fernab der Öffentlichkeit verabschiedet werden, vgl. www.bilaterals.org (27.03.2007).

[6] Vgl. www.greenmuseum.org/content/artist_index/artist_id-19.html (27.03.2007).

[7] Ballangée hat Musterproben zu den Sammlungen des American Natural History Museum, des New York State Museum und des Peabody Museum an der Universität Yale sowie am Museum of Vertebrate Zoology in U.C. Berkeley beigesteuert. Er hat darüber hinaus mit Dr. James Barron von der Ohio University Lancaster und Dr. Stanley Sessions vom Hartwick College, sowie mit ForscherInnen vom Natural History Museum in London, der Woods Hole Oceanographic Institution und vielen anderen zusammengearbeitet. 2001 war er für die Mitgliedschaft bei Sigma Xi, der Wissenschaftlichen Forschungsgesellschaft nominiert.