

Der trostlose Garten
Über Züchtung und Glashäuser
im Werk von Klaus Mosettig
Vitus H. Weh

The Forlorn Garden
On Cultivation and Greenhouses
in the work of Klaus Mosettig
Vitus H. Weh

Klaus Mosettig has an exceptional workspace. His studio sits enthroned atop a 1950s municipal housing development in Vienna. It projects into the busy Meidlinger Hauptstrasse pedestrian zone like the bridge of a ship. The outer walls appear to have dissolved into windows all the way round. Light floods in unimpeded from one corner to the other, just like it does in a greenhouse. The shopping street bustles below, but here is escape from the hectic. The crowds of people become very small; it's quite lonely, but a wonderful view compensates for that.

The conception and production of artworks in such a location is not without its drawbacks. Not everything is possible in any atmospheric setting. There are pitches that only permit certain chords – while others are teased out, almost provoked. Can this be called the *genius loci*? On the one hand it sounds like an elated muse's kiss but it could just as easily be an unwieldy dispositif, one of those interweaves of apparatus and power, of what is built and what is thought.

What might once have swayed the planners for the City of Vienna to reserve the top level of their proud Socialist housing developments just for artists' studios? Were they conceived of as the material manifestation of a social superstructure? As subsidised springboards into generous new designs for the world? Did one imagine the great new housing fortresses as cruise ships, and the artist as an intellectual and spiritual captain on the bridge? Privately owned apartment buildings in Vienna or Paris did so around 1900, frequently offering low-cost studios right at the top, raw and cold but with a clear view into the distance.

Today the situation has altered completely. In the major metropolises of the world the top floor is now the most expensive one of all. A view, especially into the distance, is a coveted luxury. Now artists or architects rarely live on the top floor, people who can afford to do so live there instead.

Sometimes, though, even for these people, living in the penthouse is not only a luxury but viewed as a requirement in their daily jobs. An example for this was made public in Vienna recently (early 2006). In the course of the scandal surrounding the enormous losses made on investments by the BAWAG bank it came out that the trade union's own bank was not only paying its managing director an astronomical salary but had also provided him with a penthouse complete with the desired interior design at 'special rates'. In the course of the public outcry over this bank robbery it was hardly noticed that the subsidised lodging of the managing director on the top level alone was indicative of a paradigm shift. To argue the reasons for this only requires a little contemporary jargon: In times of global trading, uncontrolled currency trafficking and intricate speculative manoeuvring, what could be more obvious than to actually place the leader of an institution that ought to react successfully like a ship in the midst of all the turmoil, on a real vantage point? His accommodation is permanently training him, accustoming him to the atmosphere and horizon of his job.

The real scandal for the Austrian trade union movement and the socialist democracy associated with it is that the role of the social lighthouse-keepers has been recast. For hundreds of years the roofs of the cities were symbolically reserved as thinking spaces for social issues. The answers were expected to come from art, literature and architecture. Providing cheap workspaces with good views for the purpose was a matter of general consensus in society. When top-

Klaus Mosettig arbeitet an einem speziellen Ort: Sein Atelier thront als oberste Etage auf einem Wiener Gemeindebau aus den 1950er-Jahren. Wie eine Schiffsbrücke schiebt es sich in die belebte Fußgängerzone der Meidlinger Hauptstraße. Die Außenwände scheinen rundum in Glasfenster aufgelöst zu sein. Wie in einem Gewächshaus flutet Licht ungehindert von einer Ecke zur anderen. Unten wuselt die Einkaufsstraße, doch hier oben ist man dem geschäftigen Treiben entrückt. Die vielen Menschen werden ganz klein, man ist auf eine Art einsam, bekommt aber im Gegenzug einen wunderbaren Weitblick geschenkt.

An solch einem Ort Kunstwerke zu konzipieren und zu produzieren ist nicht ohne Handicap. Nicht in jeder Atmosphäre ist alles möglich. Es gibt Gestimmtheiten, die nur ausgewählte Akkorde zulassen. Manches dagegen wird hervorgehoben, geradezu provoziert. Kann man so etwas „Genius Loci“ nennen? Das klingt einerseits nach beschwingtem Musenkuss, kann aber genauso ein sperriges Dispositiv sein – eines dieser Flechtwerke aus Apparat und Macht, aus Gebautem und Gedachtem.

Was die einstigen Planer der Gemeinde Wien wohl bewogen haben mag, die obersten Stockwerke ihrer stolzen sozialistischen Wohnbauten justament für Künstlerstudios zu reservieren? Waren sie als materialisierter Überbau der Gesellschaft gedacht? Als subventionierte Sprungbretter zu großzügigen neuen Weltentwürfen? Imaginierte man sich die großen neuen Wohnburgen gar als Kreuzfahrtschiffe und den Künstler als einen geistig-seelischen Kapitän auf der Brücke? Auch in privaten Zinshäusern Wiens oder Paris' wurde dies um 1900 übrigens so gehalten: Ganz oben waren oft preiswerte Ateliers, roh und kalt, aber mit weitem, klarem Ausblick.

Heute hat sich die Situation komplett geändert: In den Weltstädten ist die oberste Etage nun die teuerste von allen. Aus- und Weitblick sind begehrter Luxus. Im Dachgeschoß hausen nur mehr selten Künstler oder Architekten, sondern Leute, die es sich leisten können.

Manchmal aber ist selbst für diese das Leben im Penthouse nicht nur als Luxus, sondern als ein für die tägliche Arbeit notwendiges Brain Script konzipiert. Ein exemplarisches Beispiel hierfür wurde in Wien erst jüngst (Frühjahr 2006) publik: Im Zuge der Banken-Affäre um milliardenschwere Spekulationsverluste der BAWAG wurde bekannt, dass die gewerkschaftseigene Bank ihrem Generaldirektor nicht nur ein astronomisches Salär bezahlte, sondern eben auch ein Penthouse samt kompletter Wunscheinrichtung „zu Sonderkonditionen“ zu Verfügung gestellt hatte. Im Zuge der öffentlichen Erregung über diesen Bankraub fiel kaum auf, dass allein schon die subventionierte Platzierung des Direktors im Dachgeschoß ein Paradigmenwechsel war. Die Motive zu argumentieren, bedarf nur ein wenig heutigen Jargons: Was liegt in Zeiten globalisierten Wirtschaftens, entfesselter Geldströme und unübersichtlicher Spekulationsmanöver näher, als den Leiter einer Institution, die wie ein Schiff mitten in diesen Strudeln erfolgreich agieren soll, tatsächlich in einen realen Ausguck zu setzen? Sein Wohn-Dispositiv trainiert ihn dann permanent, gewöhnt ihn an die Atmosphäre und Horizonte seiner Arbeitsaufgaben.

Der eigentliche Skandal für die Gewerkschaftsbewegung und die damit assoziierte Sozialdemokratie ist, dass die Rolle der gesellschaftlichen Leuchtturmwärter neu besetzt wurde. Über hundert Jahre waren die Dächer der Städte symbolisch als Denkstuben für die soziale Frage reserviert. Von Kunst, Literatur und Architektur wurden die Antworten erwartet. Hierfür billige Arbeitsmöglichkeiten mit guter Perspektive anzubieten, war gesellschaftlicher Konsens. Wenn heute höchstverdienenden Finanz- und Wirtschaftsmanagern diese Raum-Subvention zugesprochen wird, bedeutet dies gesellschaftlich, dass nun von ihnen die Antworten erwartet werden. Aber diese erfolgen nicht mehr auf die soziale Frage.

Klaus Mosettig beschäftigt sich in seiner künstlerischen Arbeit mit eben dieser sozialen Frage nach

earning managers in finance and industry are offered this subsidised space today, in a social context it means that now the answers are expected to come from them. But these are no longer answers that apply to social issues.

Klaus Mosettig continues to address precisely such social issues in his work. And he uses his loft in a manner suggested by the architecture, as a greenhouse. To be specific, since 2001 Mosettig has been running a tree school for small apple trees, which he cultivates in tubs and continually attempts to improve. The studio is now rather full, and the whole thing could be mistaken for an art installation. However Mosettig is not interested in creating a picturesque scene but in a sculptural process. He experiments with cross-breeding and refinement, he has metal frameworks for the plants called 'parenting tools', he keeps a careful log of the genealogy, makes drawings documenting the individual measures taken, has attractive light boxes with photographs of the various apple blossoms, 'restwood sculptures' of trees that died (the bark-stripped skeletons of dead subjects of experiments), and the little bottle of Schnapps – distilled from the fruit, as the essence of the entire process. All of this together forms a large 'social sculpture'.

Mosettig uses gardening as a frozen metaphor, as basically the whole of our notion of culture feeds from this source. The Latin word *cultura* (cultivation/growing) has its literal roots in the word *colere* (to tend, to build on). What originally denoted the tending of the soil (agriculture) was transferred to the tending and betterment of mankind's physical and intellectual condition. Instead of apple trees Mosettig could have used fruitflies for his five-year cultural agenda. What spoke for the apple trees was the range of varieties and their names, and not least their sculptural quality.

The term 'social sculpture' used above was coined by Joseph Beuys (1921–1986), an artist who addressed the anthropological with great verve in the 1960s/70s while also being visibly engaged and active in a socio-political context. Beuys used his notion of sculpture in a similar way to Mosettig.* Furthermore he also worked, among other things, with living plants. In Beuys' project for *documenta 8* in Kassel, *7000 Eichen* (7000 Oaks), the concept even envisaged using basalt rods, comparable to Mosettig's 'parenting tools', to be planted next to each oak sapling. The hard stone was also planned as a corrective for the trees, although its effect was to create an enlightening contrast between the living, still-growing tree alongside the cooled and crystallised lava. This combination was intended to make the different physical states all the more clear.

Otherwise, a comparison between Klaus Mosettig's and Joseph Beuys' work tends to reveal the differences in their conceptual orientation. With an optimism typical of his time, Beuys focused on the unfolding of society, on the liberated flow of energy (Fluxus). For Mosettig, the opposite is the case. His metal straightjackets might provide the trees with support against the wind and the weather, but above all they force the branches to go where the artist/the laboratory technician wants them to be. These are traction facilities of love, splicing and grafting are carried out on these orthopaedic beds. But the systems remain closed. On the 'Jungfernapfel' (Virgin Apple) only varieties with girls' names cavort (Elise, Kirstin, Paulared, Cathy, Ivette, Ingrid-Marie, Doris, Maria Wörth, Carmenrenette and Jonica), and on the 'Pilot' are only ones named after places or countries. Another tree was even induced to graft with itself when all the other attempts at cross-breeding with the same variety failed.

wie vor. Und sein Dachgeschoß benutzt er so, wie es architektonisch naheliegt, nämlich als Gewächshaus. Konkret betreibt Mosettig seit 2001 eine Baumschule für kleine Apfelbäume, die er in Trögen heranzieht und kontinuierlich zu veredeln versucht. Das mittlerweile ziemlich angefüllte Atelier könnte man als Ganzes für eine künstlerische Installation halten, aber es geht Mosettig nicht um die pittoreske Szene, sondern um einen skulpturalen Prozess. Mosettigs Zucht- und Veredelungsexperimente, seine „Erziehungswerkzeuge“ genannten Metallgerüste für die Pflanzen, sein akribisches Buchführen über die Zuchtreihen, die Dokumentationszeichnungen der einzelnen Maßnahmen, die hübschen Leuchtkästen mit Fotos der verschiedenen Apfelblüten, die „Endholzplastiken“ aus abgestorbenen Bäumen (es sind die entrindeten Skelette von verstorbenen Probanden), die kleine Flasche mit Schnaps, der als Essenz des ganzen Prozesses aus den Früchten gebrannt wurde: Das alles ergibt zusammen eine große „soziale Plastik“.

Mosettig verwendet die Gärtnerei als gefrorene Metapher, denn im Grunde speist sich unser ganzer Kulturbegriff aus dieser Quelle: Das lateinische Wort *cultura* (Bebauung, Ausbildung) hat seine buchstäblichen Wurzeln im Wort *colere* (hegen, pflegen, bebauen). Was ursprünglich die Pflege und Bearbeitung des Bodens meinte (*agricultura*: Bodenkultur), übertrug sich auf die Pflege und Veredelung der körperlichen und geistigen Anlagen des Menschen (Körperkultur, Geisteskultur). Statt Apfelbäume hätte Mosettig für seinen ursprünglich auf fünf Jahre angelegten Kulturfahrplan auch Fruchtfliegen verwenden können. Was für den Apfelbaum sprach, war die Sortenvielfalt, die Varianz der Sortennamen und natürlich nicht zuletzt seine plastische Qualität.

Der von mir verwendete Begriff der „sozialen Plastik“ stammt wiederum von Joseph Beuys (1921–1986), einem Künstler, der in den 1960er/70er-Jahren das anthropologische Thema mit großer Verve bearbeitete und sich auch exponiert gesellschaftspolitisch engagierte. Beuys verwendete seinen Begriff der Plastik ganz ähnlich wie Mosettig.* Darüber hinaus arbeitete auch er mitunter mit lebenden Pflanzen. Bei Beuys' Projekt für die *documenta 8* in Kassel, *7000 Eichen*, sah das Konzept sogar vor, dass, vergleichbar zu Mosettigs „Erziehungswerkzeugen“, neben jede junge Eiche eine Basaltstele zu pflanzen sei. Der harte Stein war ebenfalls als Korrektiv für den Baum gedacht, allerdings sollte die Wirkung durch aufklärerischen Kontrast erzielt werden: der lebende, noch wachsende Baum neben der bereits erkalteten, kristallisierten Lava – gerade durch die Kombination sollten die unterschiedlichen Aggregatzustände deutlich werden.

Ansonsten lässt der Vergleich zwischen Klaus Mosettigs und Joseph Beuys' Arbeiten eher die Unterschiede in der konzeptionellen Gestimmtheit hervortreten: Beuys stand, in seinem Optimismus durchaus zeittypisch, die Entfaltung der Gesellschaft, das befreite Fließen der Kräfte (Fluxus) vor Augen. Bei Mosettig ist das Gegenteil der Fall. Seine metallenen Korsetts geben den Bäumen bei Wind und Wetter zwar Halt, vor allem aber zwingen sie Äste dorthin, wo sie der Künstler/Laborleiter haben möchte. Es sind Streckbetten der Liebe, an ihnen wird kopuliert und okuliert. Aber die Systeme bleiben geschlossen: Auf dem Jungfernapfel tummeln sich nur Sorten mit Mädchennamen (Elise, Kirstin, Paulared, Cathy, Ivette, Ingrid-Marie, Doris, Maria Wörth, Carmenrenette und Jonica), auf dem „Piloten“ nur Sorten mit Orts- oder Ländernamen. Ein anderer Baum wurde gar angeleitet, mit sich selbst zu kopulieren, alle anderen Zuchtversuche mit dieser Sorte waren zuvor fehlgeschlagen.

Sobald man sich also vom täuschenden Schein der Apfelblüten-Leuchtkästen abwendet, trifft man auf traurige Inzucht und Masturbation. Das ist wahrlich kein fröhlicher Garten: Bereits die Rollwägen für die Baumtröge erinnern mit ihren Metallgerüsten an jene fahrbaren Infusionsgalgen, mit denen in

incest and masturbation. This is truly not a happy garden. With their metal frames, even the carts for moving the trees' tubs are reminiscent of those mobile infusion-gallows dragged listlessly down hospital corridors. They are like the braces that have to be used to screw together and hold broken bones in complicated cases, or the laced corsetry once used to induce posture – as well as intestinal damage and neuroses. However it remains a garden nevertheless. The autoerotic laboratory is a *hortus conclusus*, the former symbol of protected virginity is updated as a pure, polytechnical space.

It looks to me as if Klaus Mosettig has, *avant la lettre*, delivered a dystopic vision on the thesis of the general world interior, Peter Sloterdijk's thesis, according to which Western life is lived within specific comfort spheres (*Inside the Internal Space of World Capital: For a Philosophical Theory of Globalization*, 2005). The basic design for these forms of habitation is similar to that of a greenhouse. These friendly zones with their special climate are to be found around the globe in the form of galleries, shopping malls, museums and resorts. It started with Crystal Palace in London, erected for the 1851 World Exhibition – this, too, not just coincidentally designed by a garden architect in the form of a gigantic greenhouse. According to this thesis, people are not developing into wild animals without constraints, as was believed in the 1960s, but into plants that just want enough watering. The direction could also bring to mind Michel Houellebecq and his novel *Elementary Particles* (1999). The subject matter is asexual reproduction by gene manipulation, the sadness of his characters and the significance of special comfort zones like holiday camps and swinger clubs.

However Klaus Mosettig does allude specifically to another French author. The line of text used to title his complete breeding project stems from Charles Fourier: *The transitions are for the passionate balance what the dowels and mortises are to a framework*. Charles Fourier (1772–1837) was a social theorist and a Utopian Socialist, one could even say that he wrote sexual science fiction. His most enduring work, *Le Nouveau Monde Amoureux*, was completed circa 1820 but first published in its entirety in 1967. This work centres around the idea that social revolution can only succeed in connection with a sexual revolution in the sense of free-love. As an illustration of this line of thinking, Fourier referred to Isaac Newton's laws of universal attraction and the attraction of planets. Just as the stars and the planets are held in harmonic course by a balance between gravitational pull and counterweight, when left to run free the passionate attraction between people works in the same way: the interaction creates a self-ordering social cosmos.

In the course of the revolts of 1968 Fourier's designs were eagerly adopted. Their motto, 'L'imagination au pouvoir', came directly from *Le Nouveau Monde Amoureux*. So too, experiments with communes in the 1970s, such as the *Aktionsanalytische Happening* by Otto Mühl at Friedrichshof in Burgenland, Austria, alluded to Charles Fourier.

The remote, abbey-like complex of the courtyard suited Fourier's term *Phalansterium* (in French, *Phalanstère*, from Gr. *Phalanx*, a military unit, and Lat. *Monasterium*, a community of monks). Fourier imagined this comradesly order as both an economic community and a congregation of love. In the meantime, however, it is sufficiently well-known what excesses of power, trauma and neurotic biographies this kind of cloistered bio-politics has triggered off. Otto Mühl was sentenced to long-term imprisonment for sexually abusing children. Here it is certainly better not to live

Krankenhäusern über die Flure geschlurft wird, sie gleichen Verstrebungen, mit denen komplizierte Knochenbrüche verschraubt und fixiert werden müssen, oder jenen Verschnürungen der Mieder, die früher zu Körperhaltungen, Organquetschungen und Neurosen erzogen. Aber es ist dennoch ein Garten: Das autoerotische Labor ist ein *hortus conclusus*, das einstige Symbol der beschützten Jungfräulichkeit aktualisiert sich als polytechnischer Reinraum.

Mir scheint, Klaus Mosettig hat *avant la lettre* eine dystopische Vision zur These vom allgemeinen Weltinnenraum geliefert. Jener These von Peter Sloterdijk, der zu Folge das westliche Leben in spezifischen Komfortsphären gelebt wird (*Im Weltinnenraum des Kapitals*, 2005). Das Grunddesign dieser Habitate ähnelt Gewächshäusern. Diese freundlichen Zonen mit ihrem Sonderklima findet man heute weltweit in Form von Galerien, Passagen, Museen und Resorts. Den Anfang machte der Londoner Kristallpalast für die erste Weltausstellung von 1851 – auch er nicht zufällig von einem Gartenarchitekten in Form eines gigantischen Gewächshauses entworfen. Der Mensch würde sich dieser These nach nicht zum wilden freien Tier entwickeln, wie es noch in den 1960er-Jahren geglaubt wurde, sondern zur Pflanze, die nur ausreichend gegossen sein will. Von der Gestimmtheit könnte einem auch Michel Houellebecq mit seinem Roman *Elementarteilchen* (1999) in den Sinn kommen: das dortige Thema der asexuellen Zeugung durch Gentechnik, die Traurigkeit seiner Figuren, die Wichtigkeit spezieller Komfortzonen wie Urlauber- und Swingerclubs.

Explizit bezieht sich Klaus Mosettig jedoch auf einen anderen französischen Schriftsteller. Die Textzeile, die sein gesamtes Zuchtprojekt betitelt, stammt von Charles Fourier: *Die Übergänge sind beim leidenschaftlichen Gleichgewicht, was Dübel und Verzapfungen bei einem Fachwerk sind*. Charles Fourier (1772 – 1837) war Gesellschaftstheoretiker und ein Vertreter des Frühsozialismus, man könnte auch sagen, er schrieb sexuelle Science Fiction. Überdauert hat vor allem sein Werk *Le nouveau monde amoureux* („Die neue Liebeswelt“), das um 1820 herum entstand, aber erst 1967 vollständig veröffentlicht wurde. Im Mittelpunkt dieses Werkes steht die Idee, dass eine soziale Revolution nur verbunden mit einer sexuellen Revolution im Sinne der Freien Liebe zum Ziel führen kann. Als Illustration dieses Gedankens stand Fourier Isaac Newtons Theorie der universalen Schwerkraft und Anziehung der Gestirne vor Augen: Wie die Sterne und Planeten durch den Ausgleich von Gravitation und Gegengewichte in harmonischen Bahnen gehalten werden, so bewirke auch die leidenschaftliche Anziehung unter den Menschen, frei gelassen und in ihrem Zusammenspiel, die selbsttätige Ordnung zu einem gesellschaftlichen Kosmos.

Im Zuge der 68er-Revolution wurden die Entwürfe Fouriers begierig aufgenommen. Deren Motto „Fantasie an die Macht“ (frz. *L'imagination au pouvoir*) entstammt direkt der Neuen Liebeswelt. Auch Kommunenexperimente der 1970er-Jahre wie z. B. die Aktionsanalytische Aktion von Otto Mühl auf dem burgenländischen Friedrichshof bezogen sich auf Charles Fourier.

Bereits die abgeschiedene klösterliche Anlage des Hofes passte gut zu Fouriers Begriff des *Phalansterium* (frz. *Phalanstère*, aus gr. *Phalanx*, „Kampfeinheit“, und lat. *Monasterium*, „klösterliche Gemeinschaft“). Fourier imaginierte sich diese genossenschaftliche Ordnung sowohl als Wirtschafts- als auch Liebesgemeinschaft. Mittlerweile ist allerdings genügend bekannt, welche Machtexzesse, Traumata und neurotische Biografien diese Art von klösterlicher Biopolitik ausgelöst hat. Otto Mühl wurde wegen sexuellen Mißbrauchs Minderjähriger zu langjähriger Haftstrafe verurteilt. Da ist es sicher besser, allfällige Sexualexperimente und Machtgesten nicht an Menschen, sondern an Pflanzen auszuleben. Diese sind dem Wissenschaftler/Künstler zwar ähnlich wehrlos ausgeliefert, können sich der Zumutung aber immerhin recht einfach durch ihren Tod entziehen. Auch Charles Fourier hat sich schließlich in dieser

out all kinds of sexual experiments and power gestures on people, but on plants. These might be equally defencelessly subjected to the scientist/artist's will, but can still fairly simply avoid the taxations by dying. Similarly, Charles Fourier let off steam in this parallel world, too. He transformed the Paris apartment where he died in 1837 into a greenhouse full of flowers and plants.

Another character that plays a significant role in connection with monastic and horticultural activity is Johann Gregor Mendel. This Augustinian monk (1822–1884) even attained international fame through his real monastic garden. By using artificial insemination on thousands of beans he succeeded in deriving some of the decisive basics of genetic inheritance. They provided the basis for modern evolutionary biology, and are widely known as Mendel's Laws of Inheritance. Beyond the abbey walls, though, his activities as a beekeeper were less well-known. Mendel experimented with over 50 types of bees from all seven continents. Compared with that the one breed of ants shown by Klaus Moseittig in his exhibition *PROCESSIONAL MINIMALISM* (Wittmann showroom, Vienna) looks all too modest. However, for that, the installation illustrates the extent to which the monk's was a demiurge's gesture. Moseittig presents a formicarium consisting of one large and four small Perspex boxes. The miniaturised greenhouses are linked by tubes and occupied by a colony of forest ants. It is a social sculpture. In the acrylic biosphere the anthill itself, the supply space and the refuse depository are in a permanent state of transformation. With a setting like this, on the one hand Moseittig is making an art historical reference to the pioneers of Minimal Art (Sol LeWitt, Donald Judd etc.) and Process Art (Richard Long, Bruce McLean, Hans Haacke, Dieter Roth etc.), whom he lays over one another like formal foils. On the other hand, it is a melancholy metaphor. Under Moseittig's control the ants work on a Sisyphian mountain, the shape of which the artist can influence to a catastrophic extent by adding material or altering the lighting and temperature. It is also the imploded variation of Walter de Maria's *Lightning Field* (1973–77), which cultivated the natural catastrophe of lightning striking to a state of sublime elegance. In contrast, Moseittig's ant biosphere does not make us shudder, it turns us into voyeurs. And again the dispositif of the penthouse/studio comes to mind. To control a whole populous while looking down at it – at the hustle and bustle – what a godlike, forlorn form of power.

*Beuys distinguished between 'sculpture' and 'the plastic', the latter term alluding to "the organic forming from within". A piece of found stone "where a natural process has occurred" has been formed sculpturally. A bone, however, could be said to have formed as a result of processes between liquids that have solidified – i. e. its form is 'plastic' rather than 'sculptural'. He emphasised that everything in the human physiology eventually solidifies, i.e. originally stems from a liquid process.

Cf. *Joseph Beuys: Life and Works*. Ed. Götz Adriani, Winfried Konnetz, and Karin Thomas. Trans. Patricia Lech. Woodbury, N.Y.: Barron's, 1979.

Parallelwelt ausgetobt: Die Pariser Wohnung, in der er 1837 starb, hatte er in ein Gewächshaus voller Blumen und Pflanzen verwandelt.

Eine andere Figur, die im Zusammenhang von Kloster und gärtnerischer Zucht eine wichtige Rolle spielt, ist Johann Gregor Mendel. Dieser österreichische Augustinermönch (1822–1884) schaffte es aus seinem realen Klostergarten sogar zu Weltruhm. Aus tausenden künstlichen Befruchtungen von Bohnen gelang es ihm, einige entscheidende Grundlagen der Vererbungslehre zu extrahieren. Sie wurden zur Basis der modernen Evolutionsbiologie und als die zwei Mendelschen Gesetze allgemein bekannt. Außerhalb der Klostermauern weniger bekannt wurden hingegen seine Aktivitäten als Bienenzüchter: Mendel experimentierte auch mit über 50 Bienenvölkern aus allen Kontinenten. Dagegen nimmt sich das eine Ameisenvolk, das Klaus Mosettig 2006 in seiner Ausstellung *PROCESSUAL MINIMALISM* (Wittmann Schauraum, Wien) zeigte, geradezu bescheiden aus. Doch dafür führt die Installation die Demiurgengeste des Klosterbruders umso krasser vor: Mosettig präsentiert ein Formicarium, bestehend aus einem großen und vier kleinen Acrylglaswürfeln. Die miniaturisierten Glashäuser sind durch Röhren verbunden und besiedelt von einer Kolonie Waldameisen. Es ist gleich im doppelten Sinne eine „Plastik“: In der Biosphäre aus Plastik transformieren sich der Bruthügel sowie die Ver- und Entsorgungsplätze der Ameisen permanent. Mit solch einem Setting knüpft Mosettig einerseits an kunsthistorische Vorläufer der Minimal Art (Sol LeWitt, Donald Judd u.a.) und Prozesskunst (Richard Long, Bruce McLean, Hans Haacke, Dieter Roth u.a.) an, die von ihm zum Teil wie formale Folien übereinander gelegt werden, andererseits ist es eine melancholische Metapher: Unter Mosettigs Regie arbeiten die Ameisen an einem Sisyphus-Berg, dessen Form der Künstler katastrophisch durch Materialzufuhr, Licht und Temperatur beeinflussen kann. Es ist gleichsam die implodierte Variante von Walter de Marias *Lightning Field* (1973–77), das die Naturkatastrophe des Blitzschlags zur erhabenen Eleganz kultiviert hat. Die Ameisen-Biosphäre von Mosettig lässt uns dagegen nicht erschauern, sondern macht uns zu Voyeuren. Und wieder drängt sich das Dispositiv des Penthouse/Ateliers ins Bild: Ein ganzes Volk zu lenken und gleichzeitig darauf hinab zu schauen – auf das Wuseln und das geschäftige Treiben – welch eine gottgleiche, trostlose Macht.

*„In meiner plastischen Theorie sind es zwei verschiedene Begriffsbezeichnungen: Skulptur und Plastik. Skulptur würde dem deutschen Wort Bildhauerei entsprechen und Plastik würde dem organischen Bilden von innen entsprechen. Oder wenn man es vergleicht: Ein Stück Stein, was ich finde und wo irgendwo durch die Natur ein Prozess daran geschehen ist [...] das würde dem bildhauerischen Element entsprechen. Dagegen, wenn ich einen Knochen finde, würde man sagen, der hat sich gebildet im Grunde aus Flüssigkeitsvorgängen, die erstarrt sind.“

Also alles, was sich in der menschlichen Physiologie später verhärtet, stammt ursprünglich aus einem Flüssigkeitsprozess.“
Joseph Beuys, 1977. Zit. nach Adriani, Konnertz, Thomas: *Joseph Beuys. Leben und Werk*, Köln 1981, S. 340.