



Destination Wien 2015, Kunsthalle Wien, Ausstellungsansicht

Ludwig Seyfarth

EINE WELTGESELLSCHAFT DER BLUMEN

Was wir auf Karin Pliems Gemälden abgebildet sehen, sind zunächst vegetabile Formen, vor allem Blumen. Ohne botanisches Wissen können wir allerdings nur erahnen, dass es sich um Pflanzen aus unterschiedlichsten Regionen und Ökosystemen der Welt handelt, die auf einem Bild versammelt sind.

Aus der Kunstgeschichte kennen wir Zusammenstellungen und Arrangements von Blumen aus der Tradition des Stillebens, innerhalb derer sich das Blumenstilleben von den Niederlanden ausgehend um 1600 weithin etablierte. In einer Vase arrangierte Blumen finden wir zunächst klar geordnet vor dunklem Hintergrund etwa bei Jan Bruegel dem Jüngeren, der auch in der Werkstatt von Peter Paul Rubens für die Blumen zuständig war; später als rokokohaft überbordendes Bouquet in reichem Dekor auf den Gemälden Jan van Huysums aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Édouard Manet, Odilon Redon, Lovis Corinth oder Max Beckmann sorgten dafür, dass das gemalte Blumenstilleben auch in der Moderne eine lebendige Bildgattung blieb. Manchmal füllen die Blumen das Bild weitgehend aus, aber nie so zahlreich und verdichtet wie auf Karin Pliems Gemälden, welche die Künstlerin auch nicht als Stilleben auffasst.

Das fast wissenschaftliche Interesse der Künstlerin an den verschiedenen Blumenarten lässt noch am ehesten an die Stillebenbilder bei der Malerin und Naturforscherin Maria Sibylla Merian denken, die Pflanzen und Insekten so akkurat ins Bild setzt, dass die Grenze zwischen Stillebenkunst und wissenschaftlicher Illustration verschwindet.

Doch einen größeren Unterschied zu Karin Pliems Darstellungsweise kann es kaum geben. Diese erscheint so präzise, dass Kenner die einzelnen Pflanzenarten sicher eindeutig identifizieren können – oder könnten, denn es sind auch viele Gewächse darunter, die in dieser Form letztlich der Fantasie der Künstlerin entsprungen sind. Trotz aller Genauigkeit der Detailwiedergabe sind die mit dem Pinsel gezogenen Formen und auf ihre Gesamtwirkung im Bild abgestimmten Farben eher malerisch als zeichnerisch aufgefasst und mit der Freiheit der Strichlagen in der Tradition der Moderne stehend. Die Kompositionen erinnern dabei weniger an moderne Blumenstilleben als an Bilder, die Blumen in ihrer natürlichen Umgebung zeigen, etwa von Claude Monet oder Emil Nolde, die die Pflanzen in ihrem eigenen Garten malten und sich dabei besonders auf deren intensive und differenzierte Farbigkeit konzentrierten.

„Modern“ erscheint an Karin Pliems Bildern auch, dass sie weitgehend flächenhaft komponiert sind. Den Raum, in dem sich die Pflanzen befinden, können wir selbst nicht sehen, weil ihre Verdichtung den Blick in die Tiefe nur an manchen Stellen freigibt und eine klare räumliche Verortung unmöglich macht. Vergleichbares findet sich traditionell aber auch bei ornamentalen Raumdekorationen, vor allem den „Grottesken“, die von den antiken Wandmalereien inspiriert waren, die man in den ab 1480 ausgegrabenen Ruinenhöhlen (Grotten) auf dem Gelände der Thermen des Titus in Rom entdeckt hatte. In der „grottesken“ Ornamentik verbinden sich stereometrisch-abstrakte und architektonische Formelemente

mit Tier- und Pflanzenmotiven zu immer neuen spielerischen Verkettungen. Nichts ist eindeutig, eines verwandelt sich in das andere. Der Eindruck, dass wir nur einen festgehaltenen Moment in einem sich ständig verändernden Geschehen sehen, entsteht auch bei vielen Bildern Karin Pliems.

Deren ungeheure Detailfülle, bei der man bei mehrmaligem Hinschauen immer wieder Neues entdeckt, was man bisher übersehen hatte, erinnert auch an die um 1500 aufgekommene Bildgattung der „Weltlandschaft“. Die dort dargestellten Städte, Berge, Täler, Flüsse, Seen stehen für das Ganze der Welt, das sich wie auf einem Bild verdichtet zusammengezogen hat. Lassen sich Karin Pliems „Wimmelbilder“, die unterschiedliche Pflanzen aus aller Welt auf einem Bild versammeln, als heutige botanische Weltlandschaften interpretieren? Darauf kommen wir später noch zurück. Zunächst lösen wir den Blick vom motivischen Detail und richten ihn mehr auf die Gesamtkomposition, die dann als eine fast gleichmäßige abstrakte Struktur, ein All Over, erscheint. Gleichwohl gibt es stets kompositorisch hervorgehobene Bereiche, auf die sich der Blick zunächst richtet. Dies bedeutet jedoch keine hierarchische Ordnung, denn alle Bildelemente sind insofern auch wieder gleichwertig behandelt, als dass alles mit allem zusammenzuhängen scheint. Kleine oder kleinste Elemente werden in systematischen Reihen angeordnet oder vernetzt, verkettet, verdichten sich, und dies kann zu völlig unterschiedlichen kompositorischen Spannungszuständen führen.

Auf neueren Bildern wie *Ceres* oder *Cigno con animo riposando* herrscht eine vertikal verankerte oder in einer kreisenden Anordnung beruhigte Gesamtordnung, während sich bei *Incontro con architettura II* in der Mitte ein Durchblick öffnet wie ein durch Bäume oder architektonische Elemente gebildeter Rahmen in einem

Landschaftsgarten. Bei *Unisono* oder *Inbridazione spaziosa*, beide 2013 entstanden, herrscht eine das ganze Bild und die einzelnen Pflanzenformen fast gegeneinander führende Dynamik, die an die frühen abstrakten Bilder Kandinskys oder die *Kämpfenden Formen* von Franz Marc erinnert. Auch entsteht fast der Eindruck eines kosmischen Geschehens.

Die Blumen sind die „Akteure“, Menschen sind auf Karin Pliems Bildern nie zu sehen. Dies scheint einem aktuell an Bedeutung gewinnenden Weltbild zu entsprechen, das Tiere, Pflanzen und die Natur als Ganzes nicht aus der Sicht der Menschen und ihrer Gefühlswelten zu betrachten, sondern autonom zu verstehen sucht. „Ähnliche Grundgedanken wurden schon Mitte des 19. Jahrhunderts formuliert. Der englische Kunstschriftsteller John Ruskin kritisierte die Tendenz des Menschen, seine Gefühle in die Natur zu projizieren, was er „pathetic fallacy“¹ (Vermenschlichung der Natur) nannte. Das von ihm bewunderte Gegenbeispiel war die Darstellungsweise seines Lieblingsmalers William Turner, von der er meinte, dass sie der Natur objektiv gerecht werde.

An eine einzige objektive Sichtweise der Natur glauben wir heute nicht mehr. Aber dass die menschliche Herrschaft und Perspektive auf die Gesamtheit des organischen Lebens relativiert werden sollte, ist eine Ansicht, die auch Carolyn Christov-Bakargiev als künstlerische Leiterin der *DOCUMENTA* (13) vertritt. Ihr nachhumanistisches Weltbild, das alle Lebewesen als gleichwertig ansieht, kam in Aufsehen erregenden Äußerungen wie dieser zum Ausdruck: „Meiner Meinung nach dürfen sich in einer wahren Demokratie alle äußern. Die Frage ist nicht, ob wir Hunden oder Erdbeeren die Erlaubnis zum Wählen erteilen, sondern wie eine Erdbeere ihre politische Intention vorbringen kann.“² Auch andere gemein-

hin gemachte Unterschiede wie dem zwischen menschlichen und tierischen Erzeugnissen, etwa zwischen einem Kunstwerk und einem Bienenstock, lässt Christov-Bakargiev nicht gelten: „Ich denke nicht, dass die Werke der Menschen besser sind als andere Werke. Auch Ihr Körper steckt voller Bakterien, ist besetzt von anderen Lebewesen, Sie sind von anderen Realitäten durchdrungen.“³

In der Realität der Pflanzen, wie Karin Pliem sie uns vorführt, scheinen diese ineinander zu wuchern wie in der freien, nicht von gärtnerischer Hand domestizierten Natur. Aber was auf den ersten Blick wie spontaner Wildwuchs erscheinen mag, entpuppt sich als eine bis ins kleinste Detail durchchoreographierte Ordnung. Es

ist eine Ordnung, die so in der Natur nicht vorkommt, denn das Nebeneinander der Pflanzen aus fernab voneinander liegenden Biotopen ist eine ähnliche Fiktion wie die „Weltlandschaft“. Doch handelt es sich um eine Fiktion, die sich als auch als Metapher für das gelungene Zusammenleben von Menschen aus verschiedensten Kulturen interpretieren ließe. Aber wäre das nicht, mit John Ruskin gesprochen, ein „pathetic fallacy“, eine Projektion menschlicher Gefühle und Verhaltensweisen in die Natur? Man könnte es auch umgekehrt sehen: Vielleicht sollten wir von den Pflanzen lernen, die auf Karin Pliems Bildern ihre Konflikte friedlich austragen, als eine Art botanische Weltgesellschaft, deren Bürgern man wohl ohne Bedenken das Wahlrecht erteilen könnte.

A WORLD SOCIETY OF FLOWERS

At first, what we see depicted in Karin Pliem's paintings are forms of vegetation – primarily floral ones. Without botanical knowledge, however, we can only guess that we are looking at plants from various, very diverse regions and ecosystems around the globe that have been brought together in one image.

We are familiar with art-historical compositions and arrangements of flowers in the still-life tradition. In this context, the flower still life gained great popularity, spreading from the Netherlands around 1600. Initially, well-ordered arrangements of flowers in a vase were set against a dark background as, for instance, in paintings by Jan Bruegel the Younger, who was in charge of flowers at Peter Paul Rubens' workshop; later, in the first half of the 18th century, the paintings of Jan van Huysum depicted exuberant, richly dec-

orated rococo-style bouquets. It is thanks to Édouard Manet, Odilon Redon, Lovis Corinth, and Max Beckmann that the painted flower still life remained a living pictorial genre in the modernist era, as well. Sometimes the flowers more or less fill the picture, but they are never as numerous and concentrated as in Karin Pliem's paintings, which the artist does not conceive of as still lifes.

The artist's almost scholarly interest in various species of flowers bears comparison with still lifes by painter and naturalist Maria Sibylla Merian, whose renderings of plants and insects are accurate to the point where the line between artistic still life and science illustration is blurred. But it would be hard to imagine anything more different from Karin Pliem's form of representation. Apparently, it is

¹ Die zentrale Passage, in der Ruskin seine Kritik am „pathetic fallacy“ darlegt, siehe: *The Works of John Ruskin*, hg. von E. T. Cook und Alexander Wedderburn, London 1900 ff., Band V, *Modern Painters III*, S. 205.

² Interview mit Kia Vahland, *Süddeutsche Zeitung*, 8. 6. 2012 (www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-leiterin-carolyn-christov-bakargiev-ueber-die-politische-intention-der-erdbeere-1.1370514, abgerufen: 5. 7. 2016), S. 1.

³ ebd., S. 2.

so accurate that experts can unequivocally identify individual plant species — or, could, because many of her plants take on shapes that have, ultimately, sprung from the artist’s imagination. Despite the meticulous rendering of details, figures drawn with a brush as well as colors coordinated to enhance the overall effect in the picture are rendered more in the style of a painting than that of a drawing. Along with freely applied hatchings, these elements are rooted in the tradition of modernism. Such compositions are less reminiscent of modernist flower still lifes than they are of pictures showing flowers in their natural environment. Claude Monet and Emil Nolde, for instance, painted plants in their own gardens, focusing particularly on their intense and nuanced colors.



Claude Monet, *Glyzinen*, 1918–20

What also appears “modernist” about Karin Pliem’s paintings is that they are oriented towards pictorial flatness. We cannot see the space her plants occupy, because their dense arrangement allows us to see its depths only in selected areas, rendering clear spatial localization impossible. Similar imagery is, of course, tra-

ditionally found in ornamental interior decoration, above all in the “grotesques,” which were inspired by the classical murals excavated from 1480. They adorned the interiors of caves (Grottoes) in the ruins of the Baths of Titus in Rome. The “grotto-esque” ornamentation brings together stereometrically abstract and architectural formal elements as well as animal and plant subjects in ever-new playful concatenations. Nothing is unambiguous, one transforms into the other. Many of Karin Pliem’s works also leave us with the impression that we only see a captured moment in an ever-changing process.

Even after marveling at their immensely rich details over and over, there will always be elements one has overlooked previously. This is also true of the pictorial genre of the “world landscape” that emerged around 1500. Here, the depicted towns, mountains, valleys, rivers, and lakes represent the world as a whole, which has contracted and condensed to form a single picture. Can Karin Pliem’s “wimmelpictures,” which bring together on a canvas various plants from around the world, be interpreted as latter-day botanical world landscapes? I will return to this issue at a later point.

For now, let us take a step back from the details of subjects and look at the overall composition, which appears as an almost regular abstract structure. Nevertheless, there always are emphasized areas in the composition, which first attract the viewer’s gaze. Yet this does not imply a hierarchical order, because all pictorial elements are also treated equal insofar as everything seems connected to everything else. Small or minute elements are systematically arranged in rows, cross-linked, concatenated or concentrated, and this can result in altogether different compositional states of tension.

In more recent paintings such as *Ceres* or *Cigno con animo riposando*, a vertically anchored or circularly arranged calm, overall order prevails, while in the middle of *Incontro con architettura II*

a space opens up, as if framed by trees or architectural elements, letting us see into a landscape garden. *Unisono* or *Inbridazione spaziosa*, both dating from 2013, are marked by dynamics that take hold of the entire picture and its individual plant forms, almost pitting them against each other — a setting reminiscent of Kandinsky’s early abstract paintings or *Fighting Forms* by Franz Marc. This also creates the impression of something like a cosmic event.

We never see people in Karin Pliem’s paintings, as flowers are the “actors.” This is presumably due to a worldview that currently seems to be gaining ground and seeks to understand animals, plants, and nature as a whole from an autonomous perspective, not from our human standpoint and attendant emotional worlds. Similar fundamental ideas were already put forth in the mid-19th century. British art and cultural critic John Ruskin criticized the tendency of his contemporaries to attribute their emotions to nature, for which he coined the term “pathetic fallacy”¹ (anthropomorphization of nature). As a contrary example he cited the art of representation developed by J. M. W. Turner, his favorite painter. He deeply admired his style, which he saw as objectively doing justice to nature.

Today, we no longer believe in a single objective view of nature. Some argue that human reign over and perspective on the whole of organic life must be put into relative terms, a position championed, among others, by Carolyn Christov-Bakargiev, artistic director of DOCUMENTA (13). She expressed her post-humanist worldview, which sees all living beings as equal, in statements that caused

quite a stir: “It is my opinion that in a true democracy everyone is allowed express their views. The question is not if we should let dogs or strawberries vote, but how strawberries can express their political intentions.”² Christov-Bakargiev also rejects other distinctions commonly made between the products created by humans and animals, for example between a work of art and a beehive: “I don’t think the works of humans are better than other works. Their bodies are also full of bacteria, populated by other living beings, permeated by other realities.”³

In the reality of plants, as presented to us by Karin Pliem, they appear to grow rank into each other, just as in the open countryside that is not domesticated by a gardener’s hand. Yet, what may appear at first sight as spontaneous proliferation reveals itself as an order thoroughly choreographed down to the smallest detail. It is an order not found in nature in this form, the juxtaposition of plants from biotopes located worlds apart is a fiction similar to the “world landscape.” Of course, this is a fabrication that could also be interpreted as a metaphor of the felicitous coexistence of people from vastly different cultures. But wouldn’t that, in the words of John Ruskin, be a “pathetic fallacy,” a projection of human emotions and behavior onto nature? One could also look at it the other way around: Perhaps we should learn from the plants that resolve their conflicts peacefully in Karin Pliem’s paintings, as a kind of botanical world society, whose citizens could be safely granted suffrage.

1 For the central passage in which Ruskin sets forth his critique of the “pathetic fallacy,” see *The Works of John Ruskin*, ed. E. T. Cook and Alexander Wedderburn, London 1900 ff., Vol. V, *Modern Painters III*, p. 205.
 2 Interview with Kia Vahland, *Süddeutsche Zeitung*, June 8, 2012. (www.sueddeutsche.de/kultur/documenta-leiterin-carolyn-christov-bakargiev-ueber-die-politische-intention-der-erdbeere-1.1370514, as of July 5, 2016), p. 1.
 3 *Ibid.*, p. 2.



Drosera con animo riposando, 2015



Natura morta vivente I, 2015





Mysterium Böhmerwald, Egon Schiele Art Center, 2015,
Český Krumlov, Ausstellungsansicht