

AMBIVALENTE GISCHT

Fluide Schäume in Alltag und Kunst

MARCEL FINKE

Dieser Text handelt von einem Material, das luftig und leicht daherkommt und das sich gerade deshalb schwer fassen lässt – in praktischer wie theoretischer Hinsicht. Die Rede ist von fluiden Schäumen. Ein trivialeres und belangloseres Material scheint kaum zu existieren, denn flüssiger Schaum begegnet uns im Alltag laufend: beim Rasieren und Duschen, im Bier oder Cappuccino, bei der Zahnpflege, der Haarwäsche, beim Linsen kochen und Spülen des Geschirrs, bei der Autoreinigung und beim Wohnungsputz, beim Bereiten von Eischnee und so fort. Der Luftikus unter den Materialien wird wegen seiner vergänglichen Banalität und Nebensächlichkeit schnell übersehen. Doch obwohl es seine fragile und fast schwerelose Beschaffenheit nahelegen mag, ist liquider Schaum weder ein theoretisches Leichtgewicht noch ein Thema ohne Substanz. Vielmehr ist er im doppelten Wortsinne subtil: ein zartgliedriges, feines Gewebe aus unzähligen Bläschen, das auf den geringsten Windhauch mit einem Zittern reagiert, und eine knifflige Angelegenheit für das Denken des Materiellen. Fluide Schäume sind »Stoffe in Bewegung«¹, sie sind »im Fluss« und kennen lediglich metastabile Zustände.² Um ihrem prozessualen Charakter gerecht zu werden, bezeichne ich Schaumbildungen im Folgenden als aphrogene Produktionen. Der Begriff der Aphrogenese leitet sich vom griechischen Wort »aphrós«, zu Deutsch: Schaum, ab und verweist auf die dynamische Hervorbringung und die kontinuierlichen Transformationsvorgänge, die zum Lebenszyklus dieses ephemeren Materials gehören. Aphrogene Produktionen sind somit gewissermaßen »Schaumgeburten«, die wachsen und vergehen; sie sind Materialisierungen im Prozess.³

Wie angedeutet, gehören liquide Schäume zu den vernachlässigten, bis dato meist übersehenen Stoffen. Ihre Materialgeschichte ist noch weitgehend ungeschrieben. Dies gilt insbesondere für ihren Einsatz in der Kunst. Aus diesem Grund zielen meine Ausführungen zunächst einmal darauf, die flüssigen Schäume aus ihrem Schattendasein zu holen

1 Vgl. Espahangizi, Kijan/Orland, Barbara (Hg.): *Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt*, Zürich/Berlin 2014.

2 Vgl. Cantat, Isabelle/Cohen-Addad, Sylvie/Elias, Florence u. a.: *Foams. Structure and Dynamics*, Oxford 2013.

3 Vgl. hierzu auch Sloterdijk, Peter: *Sphären III. Schäume*, Frankfurt am Main 2004, S. 27–54.

und zu verdeutlichen, mit welchen Konnotationen und Narrativen sie verknüpft sind. Ich versuche zu zeigen, dass man es hier mit einem Material zu tun hat, das trotz seiner Profanität äußerst ambivalent ist. Zu diesem Zweck werde ich einleitend vier leichtmütige Episoden aus der Alltags- und Populärkultur fluider Schäume wiedergeben, in denen sich bereits die Vielfalt an Bedeutungen und Zuschreibungen erkennen lässt. Anschließend zeichne ich die (vielleicht unerwartet) interessante und mannigfaltige Kunstgeschichte apherogener Produktionen nach. Hierin ist der Schwerpunkt meiner Ausführungen zu sehen, denn ein Überblick über die Verwendung liquider Schäume als Material der Kunst ist bisher Desiderat geblieben.

Ich werde eine Auswahl künstlerischer Positionen vorstellen, die sich die performative und generative Produktivität von Schäumungsprozessen zunutze machen, das heißt flüssige Schäume ›in Aktion‹ vorführen. In den besprochenen Arbeiten gibt das Material in doppelter Hinsicht eine ›Vorstellung‹ von sich; und bei der Realisation dieser Werke ist es kontinuierlich selbst ›mit am Werk‹. Alles in allem beabsichtige ich nicht, eine lineare und bündige Geschichte der Schäume vorzulegen. Mein Text ist viel eher wie das thematisierte Material selbst konzipiert: Er zeigt verschiedene Facetten eines komplexeren Gefüges auf, die sich wie Schaumbläschen berühren (oder auch nicht, dabei aber dennoch in einem Zusammenhang stehen), und die erst als lockere Gemeinschaft den Schaum als Schaum hervortreten lassen.

»SUPER SUDS EXPERIMENT« (1947), ODER: SCHAUM, WÄSCHE, SAUBERKEIT

Am 01. Oktober 1947 forderte die Redaktion des »LIFE Magazine« die Colgate-Palmolive Company dazu auf, eines ihrer jüngsten Werbeversprechen zu beweisen. In mehreren Anzeigen hatte das Unternehmen nicht nur beteuert, die aktuelle Version seines Produkts »Super Suds« sei noch ergiebiger und wirksamer als sein Vorgänger; es hatte zudem behauptet, dass eine einzige Packung des Universalwaschmittels in der Lage sei, ganze Lastwagen, Schulbusse, Straßenbahnen und Eisenbahnwaggons mit Schaum zu füllen. Das »LIFE Magazine« machte sich daraufhin zum Anwalt aller Hausfrauen des Landes und verlangte die Probe aufs Exempel. Das Ergebnis des sogenannten »Super Suds Experiments« wurde anschließend in der Ausgabe vom 20. Oktober 1947 eindrucksvoll von einer Bildstrecke vor Augen geführt.⁴

Die Illustrationen zeigen die ›Experimentalanordnung‹ und geben Einblicke in den Ablauf des Versuchs, der mit nur wenigen Zeilen erläutert wird. Die Leserschaft erfährt, dass die Ladefläche eines Sattelschleppers mit Mulden versehen wurde, in denen sich Wasser und perforierte Rohre befanden, die an einen Kompressor angeschlossen waren. Man verteilte eine Packung des Waschpulvers im Wasser und warf die Maschine an, durch die Luft in die Seifenlauge gepresst wurde. Nach und nach schäumte das Gemisch wie ein »Seidel warmen Bieres«⁵ auf; es türmte sich und wuchs bis zur Oberkante des Anhängers.

4 Vgl. Anonym: Soapsuds prove an adman's claim, in: *LIFE Magazine*, 20.10.1947, S. 24–26.

5 Ebd., S. 24 (eigene Übersetzung).

Doch die Expansion des fluiden Schaums hörte nicht auf, und der Höhepunkt des blubbernden Spektakels kam, so ist zu lesen, als der Vizepräsident der Firma in Gefahr geriet, von der Schaummasse verschlungen zu werden. Nach knapp zehn Minuten war somit der Beweis erbracht, dass Colgate-Palmolive »in der Tat die Wahrheit gesagt hatte.«⁶

»Super Suds« hatte Seifenblasen im Überfluss erzeugt und dadurch demonstriert, welch sagenhaftes Schaumbildungsvermögen das Waschmittel besaß. Über seine Reinigungskraft, die in den Comicstrips der Werbekampagne gerühmt wird, war damit freilich nichts ausgesagt. Die Anzeigen suggerieren dennoch eine einfache Formel: Je mehr Schaum, desto sauberer. Sie versprechen darüber hinaus, dass viel Schaum nicht nur Wohnung, Geschirr und Wäsche besonders rein, sondern auch Hausfrauen besonders glücklich macht. Und deren Ehegatten natürlich auch: »The perfect wife! Gets her husband's shirts really white«⁷, frohlockt einer der Herren dementsprechend in einer »Super Suds«-Reklame. In ihrem Buch »Chasing Dirty« hat Suellen Hoy darauf hingewiesen, dass den Frauen vor allem im US-amerikanischen »Streben nach Sauberkeit« seit dem Ende des 19. Jahrhunderts eine wesentliche Rolle als »Akteurinnen der Reinlichkeit« zukam.⁸ Sie hatten teil an einer gesamtgesellschaftlichen »Hygienisierung des Alltagslebens« in den westlichen Industriestaaten, in der Seife als Massenprodukt zum »Instrument der Sauberkeit«⁹ und Seifenschaum zum Indikator der Säuberung schlechthin wurde. Mit der Etablierung neuer Reinlichkeitsstandards beschränkte sich der Großputz indes weder auf die Kleidung noch auf häusliche Hygiene allgemein, sondern weitete sich zunehmend auch auf den Körper aus. Insbesondere die Werbung verknüpfte Schaum und Körperpflege zu einem Zeitpunkt, da sich Reinlichkeit von einer lediglich prophylaktischen Gesundheitsmaßnahme zum normativen Selbstzweck des »sauberen Individuums« wandelte.¹⁰ Schaum verspricht seither weit mehr als nur Sauberkeit, er verheißt darüber hinaus auch Schönheit, Begehrlichkeit und Erfolg.

»SUDSY SISTERHOOD« (1958), ODER: SCHAUM, SCHÖNHEIT, SCHAULUST

Das »LIFE Magazine« berichtete keineswegs nur über häusliche Schaumangelegenheiten. Ein wesentlich häufiger anzutreffendes Thema der 1940er und 1950er Jahre waren Hollywoods Schönheiten im Schaumbad. Ein Beitrag der Ausgabe vom 16. Juni 1958 widmet sich diesem wiederkehrenden Motiv und stellt eine Galerie dieser »schaumigen Schwes-

6 Ebd. (eigene Übersetzung).

7 Vgl. hierzu die Sammlung an »Super Suds«-Werbecomics auf <http://allthingsger.blogspot.de/search/label/Super%20Suds> [11.04.2016].

8 Beide Zitate aus Hoy, Suellen: *Chasing Dirt. The American Pursuit of Cleanliness*, Oxford 1995, S. XIV (eigene Übersetzung).

9 Beide Zitate aus Brede, Christina: *Das Instrument der Sauberkeit. Die Entwicklung der Massenproduktion von Feinseifen in Deutschland 1850 bis 2000*, Münster/New York 2005, S. 15.

10 Vgl. Daniel, Ute: Der unaufhaltsame Aufstieg des sauberen Individuums. Seifen- und Waschmittelwerbung im historischen Kontext, in: Behnken, Imbke (Hg.): *Stadtgesellschaft und Kindheit im Prozess der Zivilisation*, Opladen 1990, S. 43–60.

ternschaft« zusammen.¹¹ Er versammelt neun Standfotografien planschender Schauspielerinnen und hält fest, dass es sich »für viele Stars ausgezahlt [habe], in Seifenblasen einzutauchen, um für ihre Kunst und sich selbst zu werben.«¹² Die Bestandsaufnahme berühmter Schaumbadenixen ist aber bei weitem nicht vollständig, denn der Topos der Schönheit im Badeschaum gehört fest zum Standardrepertoire des Hollywoodkinos jener Zeit.¹³ Das »LIFE Magazine« selbst hatte in mehreren Heften bildreich über verschiedene Filmaufnahmen informiert, in denen die Aktricien in Badewannenszenen inszeniert wurden.

Eine Ausgabe aus dem Jahr 1939 berichtet etwa über die Verfilmung der Broadway-Komödie »The Women« (Regie: George Cukor, USA 1939) und reproduziert einen Still, der Joan Crawford in einer höchst extravaganten Glaswanne mit plastischem Wellendekor und Telefonanschluss zeigt.¹⁴ Die entsprechende Szene ist im Film gut neun Minuten lang und präsentiert die Protagonistin als rauchenden, verführerischen wie launenhaften »gold digger«, der aus dem Seifenschaum heraus telefonisch seine aktuelle, finanzstarke Affäre koordiniert. Noch schaumiger geht es in einem Beitrag zu, der von den Dreharbeiten zum Film »Margie« (Regie: Henry King, USA 1946) handelt.¹⁵ Bereits das Titelblatt der Ausgabe wird von einem Foto der Schauspielerin Jeanne Crain geziert, die wie eine Schaumbad-Aphrodite eine Seifenblase auf dem Finger balanciert. Im Innenteil ist der Text, der von der Herstellung des dichten Schaums und der fliegenden Seifenblasen Kunde gibt, eher Nebensache. Wichtiger und dominanter sind die Aufnahmen Crains in ihrer überquellenden Wanne. Die dazugehörige Filmszene zeigt die weibliche Hauptfigur bei den kosmetischen Vorbereitungen für einen Ball, in denen das erwartungsfrohe Einschäumen des Körpers mit einem konkreten Ziel verknüpft ist: Gesucht wird die buchstäblich aphrodisierende Wirkung des Badeschaums, welcher, so die Protagonistin, »die Männer mit seinem exotischen Duft berauscht«.¹⁶ Über eine noch pompösere Inszenierung einer Schönheit im Schaumbad hatte das »LIFE Magazine« bereits ein Jahr zuvor berichtet. Eine kommentierte Bildstrecke versorgte die Leserschaft mit Aufnahmen vom Dreh der Musikkomödie »Yolanda and the Thief« (Regie: Vincente Minnelli, USA 1945) und zeigte Fotografien der Hauptdarstellerin Lucille Bremer in einem Meer aus Schaum. Die Filmszene spielt in einem palastartigen Zimmer mit allerlei pseudobarockem Bombast und einer riesigen Marmorwanne, in der die Hauptfigur badet und mit ihrem »Schutzengel« telefoniert, während sie in den sanft wabernden Schaumwolken zu schweben scheint. Nach dem mysteriösen Anruf entsteigt sie der Gischt aus Seifenbläschen, um sich anschließend für ein geheimes Treffen herausputzen zu lassen. Auch in diesem Fall ist das Schaumbad also kein hygienischer Selbstzweck, vielmehr steht es in einem engen Zusammenhang mit der Erotisierung des Körpers und der Steigerung von Begehrlichkeit.

11 Vgl. Anonym: Sandra Joins a Sudsy Sisterhood, in: *LIFE Magazine*, 16.06.1958, S. 71–75, hier S. 71 (eigene Übersetzung).

12 Ebd., S. 71 (eigene Übersetzung).

13 Vgl. Mizejewski, Linda: *Ziegfeld Girl. Image and Icon in Culture and Cinema*, Durham u. a. 1999, S. 41.

14 Vgl. Anonym: The Women. Screen Version of Famous Comedy Unveils the Deluxe Beauty Shop, in: *LIFE Magazine*, 04.09.1939, S. 28–29, hier S. 28.

15 Vgl. Anonym: Science Puts Oomph Into Jeanne Crain's Bubble Bath, in: *LIFE Magazine*, 30.09.1946, S. 12–14.

16 King, Henry (Regie): *Margie*, USA 1946 (eigene Übersetzung).

Die lange Mitgliederliste der »schaumigen Schwesternschaft« führt vor Augen, dass insbesondere Schauspielerinnen der 1940er bis 1960er Jahre oft als Schaum-Spielerinnen inszeniert wurden, die mit der Fantasie des (männlichen) Publikums spielten. Der Schaum als ein Hauch von Nichts fungiert dabei gewissermaßen als visuelles Aphrodisiakum. Denn in der Badewanne sitzt immer auch das Versprechen des nackten, erotischen Leibes, der dem Blick nur vorübergehend entzogen scheint. Zwar ist der weibliche Körper unter dem Schleier aus Seifenbläschen verborgen, doch die Fluidität und Widerstandslosigkeit des Schaums suggeriert, dass er sich jeden Moment lüften und sein Geheimnis preisgeben könnte. Es verwundert deshalb nicht, dass der Seifenschaum – noch bevor er das Hollywoodkino überschwemmte – vor allem in Broadwayrevuen, im Variététheater und in Burlesque-Shows seinen Auftritt hatte. So ist der Topos der Schönheit im Schaumbad schon zu Beginn des 20. Jahrhunderts anzutreffen, wie etwa in den »Ziegfeld Follies of 1909«, einer erfolgreichen New Yorker Nummernrevue, in der die Sängerin Lillian Lorraine den Song »Nothing but a Bubble« in einer schaumgefüllten Badewanne vortrug.¹⁷ Noch vor Lorraine war es der Broadwaystar Anna Held, die um 1900 mit Schaumszenen Furore machte und damit »Vorreiterin der vielen Schauspielerinnen [war], für die der Schaumbadauftritt zu einer beinahe obligatorischen Szene erregender Sensualität wurde.«¹⁸

Auch das »LIFE Magazine« berichtete gelegentlich von derartigen Inszenierungen. Ein Heft, das bereits auf dem Cover mit »Bubble Bath Girls« titelt und dazu drei Schaumgrazien zeigt, informiert die Leserinnen und Leser beispielsweise über die einschlägige Musikrevue »Peep Show«.¹⁹ Spektakulärer Höhepunkt dieses Programms war der Auftritt von 30 Tänzerinnen, in einer riesigen, mit Seifenschaum gefüllten Bühnenkonstruktion. Schaum, Verführung und die Erotisierung des weiblichen Körpers fließen hier in einer Explizitheit zusammen, die in den Filmen der Zeit selten anzutreffen ist. Die Planschereien der Schaum-Spielerinnen kommen unschuldiger daher; sie können ihre Verlockungsabsicht, ihr Spiel mit der (Nicht-)Sichtbarkeit und ihren animierenden Augenreiz gleichwohl kaum wirklich verbergen.

Dass der blütenreine Schaum seine Unschuld und keusche Sauberkeit längst verloren hatte, führt mit einigem zeitlichen Abstand der Film »Tommy« (Regie: Ken Russell, GB 1975) vor Augen: In einer rauschhaften Szene, die in einem makellos weißen Wohnraum spielt, kämpft die Mutter der Hauptfigur einsam mit ihrer Verzweiflung und einem wild gewordenen Fernsehapparat, der unter anderem Bilder aus einer Waschmittelwerbung sendet. Plötzlich ergießt sich aus dem TV-Gerät eine Schaumfontäne, die den Raum flutet und einen Schaumberg entstehen lässt, in den die Protagonistin genüsslich eintaucht. Sie rekelte sich und liebkost ihren Körper, streichelt Brüste und Po, gibt sich ganz der feuchten Schaummasse hin. Überraschenderweise folgt auf den massiven Schaumerguss ein gigantischer Schwall brauner Flüssigkeit, die nun abermals das Zimmer überschwemmt, sich mit dem Schaum vereint und diesen in ein unappetitliches Gemisch verwandelt. Mit zunehmender Beschmutzung wird das Gebaren der Figur noch ekstatischer; sie reibt sich an einem phallusartigen Kissen, mit dem sie sich wild durch

17 Vgl. Mizejewski, *Ziegfeld Girl* (wie Anm. 13), S. 41, 65.

18 Banner, Lois W.: *American Beauty*, New York 1983, S. 186 (eigene Übersetzung).

19 Anonym: Slips, Slurps and Suds. This is how Broadway Creates a Big Bubble Bath, in: *LIFE Magazine*, 21.08.1950, S. 63–64. Von einer ähnlichen Nummer berichtet Anonym: The Wettest Show-Girl Act, in: *LIFE Magazine*, 31.03.1958, S. 87–88.

den Raum wälzt. Die sexuelle Aufladung des Schaums, sein unter dem Unschuldsweiß verborgenes ›schmutziges Geheimnis‹, erfährt hier einen Höhepunkt, der in seiner Überzogenheit daran erinnert, dass fluide Schäume nicht nur im Film mit Begehren, Schaulust, Zeugungs- und Fruchtbarkeitsfantasien verbunden wurde.²⁰

»THE PARTY« (1968), ODER: SCHAUM, SLAPSTICK, SPIEL

Den Umstand, dass Hollywood in den 1940er bis 1960er Jahren nicht nur eine Traumfabrik, sondern auch eine regelrechte Schaumfabrik war, verdeutlichen weitere Beispiele. So etwa die Komödie »The Party« (Regie: Blake Edwards, USA 1968), in der man allerdings auf ein überschäumendes Szenario ganz anderer Art trifft. Im Zentrum der Handlung steht ein Filmkomparse, der auf dem Fest eines Studiobosses für Chaos sorgt. Was als gediegene Dinnerparty startet, gerät allmählich außer Kontrolle und endet zuletzt in einer ausgelassenen Schaumparty, die die extravagante Produzentenvilla in ein brodelndes Tollhaus verwandelt. Der Film nähert sich seiner Klimax, als die Festgesellschaft von einer Gruppe junger Leute mit einem Elefanten besucht wird, den das adoleszente Partyvolk im Pool ordentlich einseift, woraufhin die Schaumberge nur so wachsen. Nach und nach füllt sich das Schwimmbecken, und das fluffige Material verteilt sich im Garten und im Haus, sodass Möbel und Gäste unter der Gischt verschwinden, die Band inklusive Schlagzeug und Klavier wie zwischen Wolken spielt und Gemälde in Sicherheit gebracht werden müssen. Das turbulente Treiben gerät ebenso außer Rand und Band wie die Schaummassen, die überall hinfließen und von der Belüftungsanlage schneesturmartig im Raum umhergepustet werden.

Im Film »The Party« tritt der fluide Schaum nur anfangs in seiner Hauptrolle als domestiziertes Reinigungsmittel auf. Durch den Trubel der ausschweifenden Feier von ihrer eigentlichen Funktion befreit, entwickelt die luftige Substanz ein Eigenleben. Das amorphe Material vermehrt sich unaufhörlich, und sein entfesseltes Wachstum bringt geregelte Abläufe gehörig durcheinander. Der Seifenschaum wird hier als »fröhlich-anarchisch[es] Material«²¹ inszeniert. In vergleichbarer Weise wurde die slapstickartige Tücke der Aphrogenese bereits in der Komödie »The Thrill of It All« (Regie: Norman Jewison, USA 1963) in Szene gesetzt. Der Film scheint die Schaumschlägereien Hollywoods und der Werbeindustrie gezielt auf die Schippe zu nehmen. Im Mittelpunkt steht eine Hausfrau, die zum Star einer Reklame für ›Happy Soap‹ und ›Happy Detergent‹ wird. Glück und Geld bringen ihr die TV-Auftritte ein, leider aber auch Streit mit dem Ehegatten. Als Letzterer in einem Wutanfall mehrere Packungen des Reinigungsmittels in den Pool leert, wird ein aphrogener Produktionsprozess in Gang gesetzt, der das Grundstück der Familie unter einem meterdicken Schaumteppich begräbt. Der Schaum überwuchert den Garten, lässt Bäume versinken und wächst selbsttätig bis hinauf zum Dach des Hauses. Beim Öffnen von Türen und Fenstern ergießt sich die luftige Masse in die Innenräume, sodass die Haushälterin und die Kinder darin verschwinden. Es bedarf letztlich eines Entsorgungsteams und zahlreicher Lastwagen, um den Überfluss an Schaum zu beseitigen.

20 Ausführlicher hierzu Finke, Marcel: Aphrodite oder die Kunst der Schaumgeburt. Seifenschaum als geschlechterkritisches Material, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 57, 10/2014, S. 12–27.

21 Rübél, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012, S. 150.

Eine vergleichbar ungezügelter Gischt hatte bereits ein Vorstadthaus im Film »Bachelor in Paradise« (Regie: Jack Arnold, USA 1961) überschwemmt. Durch eine Unachtsamkeit beim Befüllen der Waschmaschine kommt es auch in dieser Komödie zu einer aphrogenen Springflut, in deren Folge der sprudelnde Schaum die Küche samt Protagonisten verschluckt, ins Wohnzimmer und aus den Fenstern ins Freie schwappt.

Die exzessive Aphrogenese signalisiert in diesen Beispielen, dass etwas aus den Fugen und durcheinander gerät, jedoch auf eine spielerisch-unbeschwerter Weise, die für Gelächter und Ausgelassenheit sorgen kann. Das Störpotenzial der strahlendweißen Schaumflüsse hat nichts Aggressives, es geht stattdessen mit einer kindlichen Heiterkeit (und Leichtsinnigkeit) einher, die die diskrete Ordnung der Dinge auflöst. Sind die Ventile einmal geöffnet, entzieht sich das aphrogene Wachstum der Kontrolle und der überquellende Schaum wird zur Quelle einer (etwas chaotischen) Freiheit – eine Ausnahme-situation, in der vorläufig andere Regeln gelten. Der fluide Schaum wird als ein maßloses, aber gleichwohl liebenswertes Material vorgestellt, dessen Eigensinn letztlich niemandem wirklich wehtut. Man kann sich – in doppelter Hinsicht – nicht daran stoßen. Ohne Sorge kann man sich hingegen von ihm umschließen lassen, auf dass er für den kurzen Zeitraum seiner Existenz die Unterschiede und harten Fakten verwischt und die Grenzen zwischen den Individuen liquidiert: der Schaum als fröhlicher Gleichmacher. Von dieser Fantasie zehrt noch heute jede Schaumparty, jedes Bubble Palooza und gelegentlich auch die Werbung.²²

»SPACE BRAIN« (1976), ODER: SCHAUM, SCHAUDER, ABSCHAUM

Anders als die vorangegangenen Beispiele entwirft das Folgende ein Schreckensszenario. In einer Episode der Science-Fiction-Serie »Space: 1999« hat der Schaum einen spektakulären Auftritt in den Weiten des Weltalls. Der Höhepunkt einer Folge mit dem Titel »Space Brain« (Regie: Charles Crichton, GB 1976) ist ein Kampf gegen eine bedrohliche Schaummasse, ein Kampf auf Leben und Tod. Wie kam es dazu? Die TV-Serie erzählt die Geschichte der Mondbasis Alpha und ihrer Besatzung, die nach einem nuklearen Vorfall, der den Erdtrabanten aus seiner Umlaufbahn katapultierte, durch den Kosmos treibt. In besagter Episode steuert der Himmelskörper auf das titelgebende »Space Brain« zu, einen eigentlich gutartigen Organismus aus pulsierendem Licht, der zahlreiche Galaxien kontrolliert. Der nicht navigierbare Mond (und mit ihm die Crew) fliegt wie eine Kanonenkugel Richtung »Space Brain«, das Gefahr läuft, regelrecht erschossen zu werden. Aus diesem Grund beginnt das Weltraumhirn damit, große Mengen Antikörper abzusondern. Die Masse bedeckt den Mond, dringt in die Forschungsstation ein und stellt die Besatzung vor ein buchstäblich gravierendes Problem. Denn sie sieht zwar wie fluffiger Badeschaum aus, ist aber unheimlich schwer und lebensgefährlich: »In ausreichender Menge [...] kann dieser Schaum alles zerstören«²³, lautet das entsetzte Fazit eines Professors gegenüber dem Basiskommandanten.

22 Siehe hierzu die Kampagne der Firma Sony mit dem Titel »Foam City« aus dem Jahr 2008. Für den Dreh der Werbespots wurde Downtown Miami mit 460 Millionen Litern Seifenschaum überflutet.

23 »Space: 1999«, 1. Staffel, Episode 20 (= »Space Brain«), Regie: Charles Crichton, GB 1976, <https://www.youtube.com/watch?v=H0pIS9VHdA> [06.04.2016], 26:24–26:32 min.

Die Folge mündet in eine circa achtminütige Schaumsequenz voller Dramatik und Suspense. Je näher das bemannte Mondgeschoss dem »Space Brain« kommt, desto mehr Abwehrstoffe gibt die kosmische Intelligenz ab, und desto schwerwiegender wird die Krise auf der Forschungsstation, deren Zerstörung droht. Setzten Filme wie »The Party« ganz bewusst auf Slapstick, entwickelt die Rettungsaktion in »Space: 1999« eine unfreiwillige Komik. So stehen die vom Horror der Schaumattacke gezeichneten Gesichter, die panikartige Geschäftigkeit, die dramatische Filmmusik und der infernalische Lärm in einem amüsanten Kontrast zu der wabernden Brandung aus Seifenschäum, die sich in die Mondbasis ergießt. Das Ganze wirkt stellenweise wie eine aus dem Ruder gelaufene außerirdische Version des »Super Suds Experiments« – und so passt es dann auch, dass »Space Brain« mit einem kollektiven Großputz in der Kommandozentrale endet.

Der übersprudelnde Angriff der fluiden Massen in »Space: 1999« präsentiert den Schaum nicht mehr als heitere, sondern als gefährliche Substanz. Man hat es gewissermaßen mit einem tollwütigen Abschaum zu tun, dessen tödlicher Overflow kaum zu beherrschen ist.²⁴ Trotz seiner Fragilität und Luftigkeit ist das hier übermäßig auftretende und unaufhörlich anschwellende Material eine Last; es entfaltet ein bedrohliches Potenzial, das Schaum und Schauer miteinander vermischt. Dass es sich hierbei keineswegs nur um eine Science-Fiction oder eine rein extraterrestrische Gefahr handelt, veranschaulicht das ganz irdische Problem der Umweltverschmutzung. Völlig real etwa sind die teils riesigen Schaumteppiche, die aus der Eutrophierung oder Verseuchung von Gewässern resultieren. Das »albschaumhafte« Auftreten dieser Gischt, die gelegentlich ganze Landstriche unter sich begräbt, indiziert nun gerade das absolute Gegenteil von Sauberkeit – sie weist auf einen ökologischen Notstand hin. Ein aktuelles Extrembeispiel für eine solche Schaumpest stellen die Ereignisse in der indischen Stadt Bangalore dar: Durch die Verunreinigung des Bellandur-Sees mit ungeklärten Industrie- und Haushaltsabwässern entstand dort ein toxischer Cocktail aus Chemikalien (Ammoniak, Phosphor, Schweröl, Tenside) und Fäkalien, der 2015 in gigantischem Ausmaß aufschäumte. Die stinkenden und hochgiftigen Schaummassen bedeckten See und Kanäle, überströmten Straßen und Brücken, wurden vom Wind in der Stadt verteilt und fingen wegen ihrer Zusammensetzung immer wieder Feuer.²⁵ Der Schrecken dieses ekelhaften Abschaums ist der Fallout eines menschengemachten, ökologischen Desasters, das keiner außerirdischen Unterstützung bedarf und das Aphrogenese als ernsthafte Bedrohung (zum Beispiel der Natur, der Gesundheit) erscheinen lässt.

Wie sich in den Einstiegsbeispielen bereits zeigt, sind fluide Schäume mit verschiedenen, teils gegensätzlichen Narrativen verknüpft. Es handelt sich um ein äußerst ambivalentes Material, dessen Bedeutungen sich zumal im Fluss befinden: So trafen wir auf häusliche

24 Eine ähnlich dämonische Dimension wiesen bereits die Schaumgewächse in der »Doctor Who«-Staffel »The Seeds of Death« (Regie: Michael Ferguson, GB 1969) auf. Die Schaummassen, die eine Art außerirdischen Pilz darstellen sollen, entziehen der Luft Sauerstoff und bedrohen die Welt mit dem Erstickungstod.

25 Vgl. u. a. <http://timesofindia.indiatimes.com/city/bengaluru/Dirty-foam-bubbles-out-of-Varthur-Lake/articleshow/47091168.cms> [06.04.2016].

Hygiene und körperliche Reinlichkeit, auf Schönheits- und Begehrensversprechen, auf Schau(m)lust, Frivolität und Augenreiz, auf Hedonismus und Kinderspiel, auf Freiheit und materiellen Eigensinn, aber auch auf die Drohung, im Abschaum unterzugehen. Zu ergänzen wäre unter anderem der Aspekt der Vergänglichkeit, zu deren Sinnbild die Schaumsubstanzen aufgrund ihrer prekären und ephemeren Natur oftmals gemacht wurden. Im Anschluss an die alte Vanitas-Konzeption des Menschen als ›homo bulla‹ figuriert der Schaum dann die Haltlosigkeit und Fragilität des irdischen Daseins in seiner kollektiven Form.²⁶ All diesen Sinndimensionen begegnet man auf die eine oder andere Weise auch in der Kunst, die das Bedeutungsspektrum der Schäume um weitere Facetten ergänzt und die ihrerseits klar werden lässt, dass aphrogene Produktionen immer in Bewegung und deshalb nicht leicht zu fassen sind.

FLUIDE SCHÄUME UND DIE KUNST DER SCHAUMGEBURT

Die Verwendung fluider Schäume in der Kunst ist bis dato lediglich ansatzweise erforscht. Einer der wenigen, die sich mit dem flüchtigen Material befasst haben, ist Dietmar Rübél, der in seinem Buch »Plastizität« ein Kapitel den künstlerischen »Schaumgebild[en]« widmet.²⁷ Sein Augenmerk liegt dabei vorrangig auf dem Einsatz geschäumter Kunststoffe, das heißt auf *festen* Schäumen. Er geht jedoch auch auf flüssige Schäume ein, und verweist auf David Medalla und Allan Kaprow, die Mitte der 1960er Jahre sehr früh mit den luftig-feuchten Substanzen arbeiteten.²⁸ Während Kaprow in seinem Happening »Gas« (1966) davon Gebrauch machte und den Einsatz von Seifenschaum für ein weiteres Happening (»Self-Service«, 1967) vorsah, kann Medalla als einer der ersten wirklichen Schaum-Künstler gelten. Seit 1963 entwickelte er biokinetische Skulpturen, die er »Bubble Machines« oder »Cloud Canyons« nannte. Es handelte sich dabei anfangs um einfache, weißgestrichene Holzkisten, aus deren Öffnungen unentwegt schaumige Wülste wuchsen. Zeitgleich zur strengen Ästhetik der Minimal Art inszenierten die simplen Konstruktionen die Materie als etwas Lebendiges. David Medallas Schaumarbeiten sind Beispiele der von Gustav Metzger eingeforderten »auto-creative art«, insofern sie die zufällige Aktivität eines Materialisierungs- und Transformationsprozesses zum wesentlichen Bestandteil des Kunstwerks selbst machten. Das spontane Wachstum und der Verfall des Seifenschaums, das heißt das Werden und Vergehen der aphrogenen Produktion, veranschaulichten für den Hylozoisten Medalla unsichtbare, dem Material inhärente Kräfte und Energien, die in ihrer Entfaltung zugleich das künstlerische Werk hervorbringen. Die Arbeit an den »Cloud Canyons«, die nun in vielfältigen Varianten existieren, setzte Medalla bis in die Gegenwart hinein fort: Seine Schaumbildungen blubbern längst nicht mehr nur aus Holzboxen, sondern inzwischen auch aus Glasröhren, transparenten Kunststoffzylindern und konstruktivistischen Plexiglasarchitekturen.²⁹

26 Vgl. Ebert, Bernd: Homo Bulla. Zum Motiv der Seifenblase als Sinnbild der Vergänglichkeit, in: ders./Wullen, Moritz (Hg.): *Der Ball ist rund. Kreis, Kugel, Kosmos*, Ausst.-Kat. Pergamonmuseum Berlin, Berlin 2006, S. 88–95.

27 Vgl. Rübél, *Plastizität* (wie Anm. 21), S. 120–181.

28 Vgl. ebd., S. 148–150.

29 Vgl. Brett, Guy: *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*, London 1997, S. 39–65.

Medalla war in den 1960er Jahren keineswegs der Einzige, der auf das plastische Material fluider Schäume zurückgriff. Nahezu zeitgleich machte sich auch der japanische Künstler Toshio Yoshida die substanzielle Kreativität der Aphrogenese zunutze. 1965 steuerte er etwa eine prozessuale Skulptur zur 15. Gutai-Ausstellung in Osaka bei, deren schaumige Formationen auf das Raumklima und die Bewegungen des Publikums reagierten und sich dadurch permanent veränderten.³⁰ Im selben Jahr konzipierte Yoshida für das (unrealisierte) Open-Air-Kunsthauptfest »ZERO on Sea« eine großangelegte Installation aus Glasgefäßen, die mit Seifenlauge gefüllt und mit Aquariumsbelüftern versehen sein sollten. Die künstlich erzeugten Schaummassen hätten in einem Austausch mit der natürlich entstehenden Gischt des Meeres gestanden, das in unmittelbarer Nähe brandete, und sie wären von der Brise gewiss in der Luft und zwischen den Besuchenden verteilt worden.³¹ In den Schaumarbeiten Yoshidas, der zu den Gründungsmitgliedern der Gutai-Gruppe gehörte, sollte das fluide Material »als es selbst« auftreten, es sollte zum Sprechen gebracht werden, ohne eine von außen bestimmte Form oder Bedeutung auferlegt zu bekommen.³²

Auch verschiedene deutsche Künstler setzten in den 1960er Jahren flüssige Schäume als künstlerisches Material ein. Zu nennen ist hier einerseits der zur Gruppe ZERO gehörende Heinz Mack, der im März 1963 anlässlich einer Ausstellungseröffnung in der Berliner Galerie Diogenes eine »Schaumskulptur« wachsen ließ. Mit einfachen Mitteln (einer großen Schüssel, Seifenlauge, einem modifizierten Staubsauger) initiierte er einen aphrogenen Prozess, dessen Schaumbildung in einem nach und nach verschwindenden Drahtgeflecht aufwärts stieg, sodass zuletzt eine wabernde Säule entstand. Im Rahmen seiner Aktion fungierte die expandierende Ansammlung der Seifenbläschen nicht nur als Kollektivsymbol für die ZERO-Gemeinde, die in ihren Demonstrationen bereits Seifenblasen hatte fliegen lassen. Der Schaum entsprach in seiner strahlendweißen Leichtigkeit und Transparenz darüber hinaus der Lichteuphorie und den Entmaterialisierungstendenzen der Gruppe. Die fortwährende Bewegung dieses prekären Nichts, sein flüchtiges Spiel, bediente obendrein Macks generelles Interesse an dynamischen Prozessen und substanziellen Transformationen. Nur wenig später setzte sich zudem Hans Haacke (unter dem Einfluss der ZERO-Ideen) mit fluiden Materialien auseinander, vorrangig mit Wasser und Luft, aber eben auch mit Seifenschaum. In seiner Arbeit »Foam« (1964) füllte er eine durchsichtige Acrylglasröhre mit Wasser, dem Seifenpulver zugesetzt war und das mit Hilfe eines Handblasebals zum Blubbern gebracht wurde, bis der Schaum aus einer Öffnung austrat und langsam an der Röhre hinabfloss. Vor dem Hintergrund seiner Beschäftigung mit physikalisch-biologischen Kreisläufen inszenierte Haacke die Schaumbildung als aphrogenes Echtzeitsystem, in dem der Schaum eine »Vorstellung« von sich geben sollte.

30 Vgl. Tiampo, Ming: *Gutai. Decentering Modernism*, Chicago 2011, S. 69–70, 150.

31 Die Ausstellung »ZERO on Sea« sollte auf einem Nordsee-Pier in Scheveningen stattfinden; über die Planungsphase kam das Projekt jedoch nie hinaus. Vgl. De Westenholz, Caroline: *ZERO on Sea*, in: Huizing, Colin/Visser, Tijs (Hg.): *NUL = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*, Rotterdam 2011, S. 92–117, besonders S. 108–109.

32 Vgl. hierzu Jiro Yoshiharas Gedanken zur Befreiung des Materials im Gutai-Manifest aus dem Jahr 1956 in Lange-Berndt, Petra: *Materiality. Documents of Contemporary Art*, Cambridge/Mass. 2015, S. 32–34. Zur Thematisierung und künstlerischen Fruchtbarmachung autopoietischer Potenziale des Materials durch Gutai siehe Weltzien, Friedrich: *Von der Fraktur zur Faktur. Gutai und die Gewalt des Schaffens im Kontext europäischer Nachkriegsavantgarde*, in: Hennig, Anke/Obermayr, Brigitte/Witte, Georg (Hg.): *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wien 2006, S. 183–209, besonders S. 204–207.

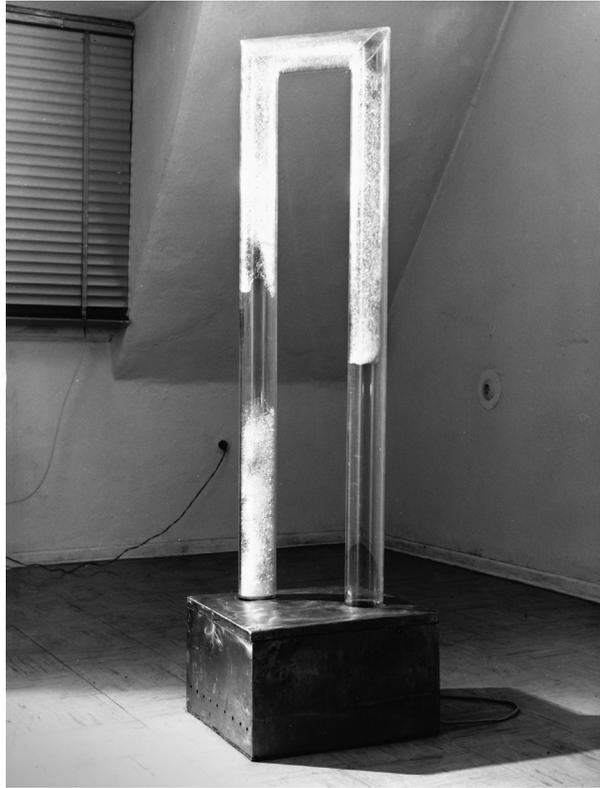


Abbildung 1: Peter Könitz,
»Schaumbogen«, 1967, Edelstahl,
Plexiglas, Gebläsemotor, Seifenschaum,
175 x 55 x 55 cm.

Zur selben Zeit beschäftigte sich auch Peter Könitz mit liquiden Schäumen, allerdings aus einer ganz anderen Motivation heraus als die ZERO-Künstler. In seinen kinetischen, teils motorbetriebenen Skulpturen der 1960er Jahre wird die plastische Form mit unregelmäßigen oder arrhythmischen Bewegungen verbunden, die zu einem gewissen Grad zufällig sind. In diesem Sinne funktionierte zum Beispiel »Prüli« (1967), ein mit Seifenwasser gefüllter und einem Föngebläse kombinierter Edelstahlzylinder. Aus dessen Deckelloch kroch allmählich Schaum, der sich im Raum ausdehnte und sich auf den Fußboden ergoss. Die formbildende Dynamik und kontingente Volumenzunahme der Schaumgeburt kontrastierte mit der Statik und strukturellen Einfachheit des Zylinders, der im Vollzug der Aphrogenese von einem metamorphen Schleier aus Seifenblasen verhüllt wurde. Das Wechselspiel zwischen skulpturaler Form (distinkt, fest, dauerhaft) und plastischem Prozess (diffus, fluide, ephemer) trat in den Arbeiten »Mühle« (1965) und »Schaumbogen« (1967) noch deutlicher zutage (Abbildung 1). Letztere bestand aus einem Edelstahlkubus (inkl. Gebläse) sowie einer transparenten Plastikrohrleitung, in der Seifenschaum zirkulierte. Während die äußere Gestalt der Apparatur unverändert blieb, generierte der aphrogene Materialstrom in deren Inneren fortlaufend softe Gebilde, die sich im Gegensatz zu den rigiden Industriematerialien stetig erneuerten und wandelten.

Das Interesse an flüssigen Schäumen als künstlerischem Werkstoff ebte nach den 1960er Jahren zunächst einmal ab; bis in die 1990er Jahre blieben sie als Material der Kunst selten. Eines der wenigen Beispiele ist die filmisch aufgezeichnete, prozessuale In-



Abbildung 2: Christine Biehler, »120 m über +/- 0 ground floor«, 1999, Installation, Galerie Sequenz, Frankfurt am Main.

stallation »Der Lauf der Dinge« (1987) von Peter Fischli und David Weiss. In der knapp 30-minütigen Kettenreaktion aus Alltagsdingen und Chemikalien kommt fauchenden, spritzenden, brennenden und explodierenden Schäumen eine maßgebliche, generative Funktion zu. Die teils aggressiv-anarchische Dynamik des inszenierten Schaumexzesses mit seinen rasanten Expansionen und zischenden Eruptionen, mit seiner Neigung zur Zerstreuung und zum Überschuss, führt die »plastischen Kräfte formloser Substanzen«³³ und deren »material agency« eindrücklich vor Augen. So sind es in »Der Lauf der Dinge« die aphrogenen Prozesse selbst, die an verschiedenen Stellen der Kausalkette für die In-ganghaltung des Geschehens sorgen.

Wesentlich ruhiger verlaufen die künstlerischen Schaumgeburten seit den 1990er Jahren; sie kommen nun aber in wesentlich größerer Häufung vor. Seither haben zahlreiche Künstlerinnen und Künstler die luftig-feuchten Substanzen für sich entdeckt. In ephemeren Skulpturen und performativen Objekten, ortsspezifischen Installationen und Interventionen, in Happenings, Performances oder raumfüllenden Arrangements kommen liquide Schaumstoffe mehr denn je zum Einsatz. Eine der ersten, die die beinahe versiegte Quelle der Aphrogenese für sich erschloss und den Schaum wieder zum Fließen brachte, war Christine Biehler. Seit Mitte der 1990er Jahre entwickelte sie wiederholt Arbeiten, in denen wachsende und oft stark duftende Seifenschäume in Aktion auftraten. Auf eine besonders einfache wie sinnfällige Weise ist die materielle Eigendynamik des Schaums beispielsweise in ihrem prozessualen Wandobjekt »Venus World« (1996) oder der Rauminstallation »entrInnen – Aphrodite 1« (1996) erzählerisch eingebunden worden.³⁴ Ging es in diesen Arbeiten vornehmlich um genderspezifische Bedeutungen des Schaums, das heißt um Hygienevorstellungen, Zeugungsmythen und Fragen der (künstlerischen) Produktivität, setzten sich andere noch stärker mit Reinheitsgeboten der Kunst und ihrer Institutionen auseinander. So verwandelte sich in »102 m über +/- ground floor« (1999) eine grüne, fluoreszierende Flüssigkeit in eine strahlendweiße Gischt, die für einen Whiteout im White Cube des Galerieraums sorgte (Abbildung 2). Die nach

33 Rübél, *Plastizität* (wie Anm. 21), S. 305.

34 Vgl. Finke, *Aphrodite oder die Kunst der Schaumgeburt* (wie Anm. 20), S. 12–16, 23–26.

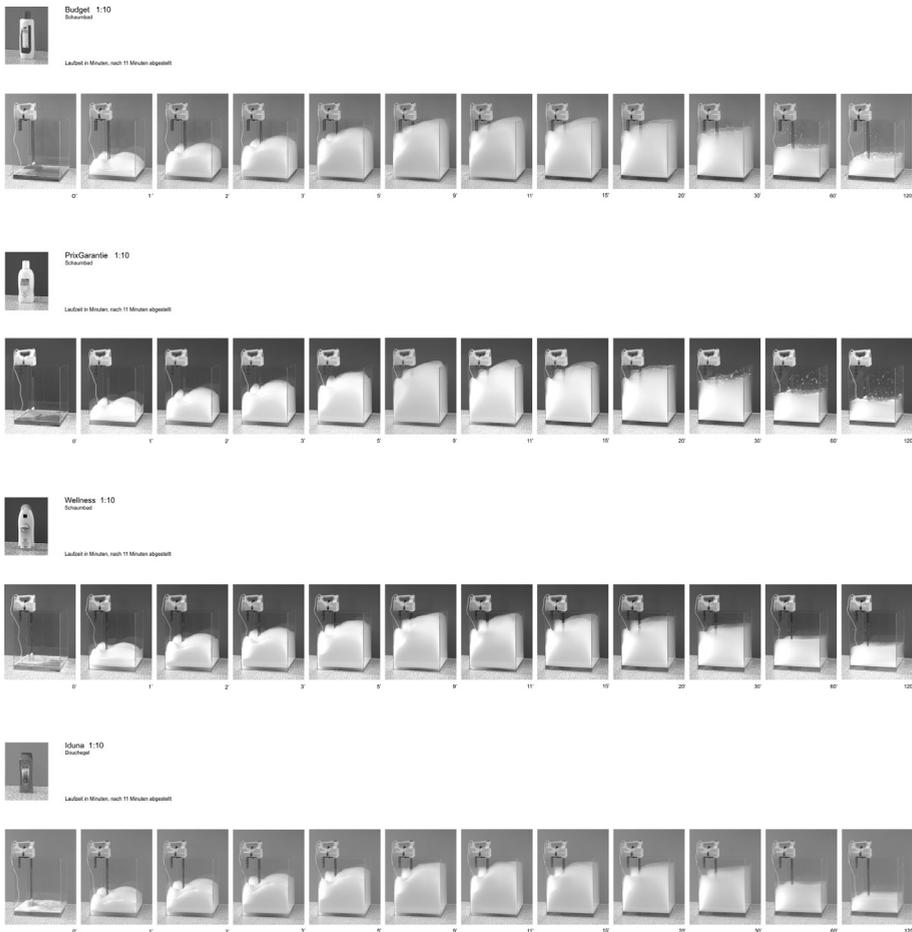


Abbildung 3: Brigitt Lademann, »Test (Badeschäume)«, 2006, Lambda druck, 80 x 81 cm.

Fichtennadeln riechenden Schaumwolken spielten nicht nur augenzwinkernd auf das puristische Ideal eines ›reinen Kunstgenusses‹ an, sondern deuteten mit ihrem Naturbezug auch auf romantischen Kunstkitsch hin. Beides wird als Illusion ausgewiesen, die Biehler permanent unterläuft: zum Beispiel durch die Geräusche der Luftpumpen und die unvermeidliche Rückverwandlung des Schaums in die grüne Lauge.

Ende der 1990er Jahre begann auch Brigitt Lademann in ihrer Werkreihe »Unstete Volumen« damit, hintersinnige Schaumschlägereien zu inszenieren. Anstatt auf die Hilfe von Gebläsen zurückzugreifen, verwendete sie dabei elektrische Rührbesen, um den aphrogenen Materialisationsprozess in Gang zu bringen. So kombinierte die Künstlerin in ihrem Objekt »Reisetasche« (1997) einen klaffenden Weekender für Damen und einen pinken Handmixer, dessen Rührstab im Inneren der mit Lauge gefüllten Ledertasche für solchen Wirbel sorgte, dass dieses Rendezvous in einem schaumigen Höhepunkt endete. Der aufbrausende Akt der Alltagsdinge erinnerte auf ironische Weise an die geschlechterspezifische Erotisierung des Schaums und an den Umstand, dass die Analogie von Aphrogenese und Zeugung (von ›spuma‹ und Sperma) keineswegs nur in der hämatoge-



*Abbildung 4: Luka Fineisen,
»Leichtigkeit«, 2011, Installation,
St. Nikolaus, Wolbeck.*



Abbildung 5: Michel Blazy, »Falling Garden«, 2007, Installation, Kunstraum Dornbirn.



Abbildung 6: Michel Blazy,
»Fontaine de mousse«, 2007,
Mülltonnen, Kompressor, Seifen-
schaum, siehe Farbtafeln.

nen Samenlehre anzutreffen ist.³⁵ Arbeiten wie »Grundregel 6« (1998) oder »Schäume« (2000), in denen die Küchengeräte das Seifenwasser solange quirlten, bis sie von der Schaummasse verschluckt wurden, wiesen die aphrogene Produktion als ein selbstgenügsames Treiben ohne konkretes Ziel aus. Die Betriebsamkeit der Handmixer und das Schaumwachstum kannten kein zweckmäßiges Endergebnis – zumindest keines, das von Dauer wäre. Lademanns Werke betonten die Zugehörigkeit des Schaums zur Welt des Alltäglichen, das heißt ihre Herkunft aus dem trivialen Geschäft häuslicher Putzaktionen. Besonders deutlich zeigte sich dieser Aspekt in »Test« (2006), einer Arbeit, die das aphrogene Potenzial verschiedener Badezusätze, Spülmittel und Allzweckreiniger untersuchte (Abbildung 3). Die Studie dokumentierte das Wachsen und Schrumpfen der Schäume unter den standardisierten Bedingungen einer »Laborsituation«. Lademann veranschaulichte die Resultate ihrer (nicht ganz ernst gemeinten) künstlerischen Schaumforschung in Bildtafeln, deren synoptische Ordnung an Grafiken der Stiftung Warentest oder wissenschaftliche Schaubilder erinnern.

Seit der Jahrtausendwende hat die Zahl aphrogener künstlerischer Produktionen rapide zugenommen. Ein Beispiel hierfür ist Luka Fineisen, die fluide Schäume zwischen 2002 und 2012 mehrfach verwendete. In Arbeiten wie »Genug für Alle« (2002) oder »Topping« (2003) sorgte sie durch Interventionen in die Architektur von Ausstellungshäusern dafür, das große Mengen Schaumsekret aus deren Fenstern und Lüftungschächten traten. Fineisen griff mit ihren Schaumgeburten wiederholt in bestehende räumliche Zusammenhänge ein, so auch in ihrer Installation »Leichtigkeit« (2011), die im Altarbereich der Kirche St. Nikolaus in Wolbeck eingerichtet wurde (Abbildung 4). Die Arbeit bestand aus einer von der Decke des Sakralraums hängenden Wanne, aus der sogar während der Gottesdienste unentwegt Schaumwolken fielen. Auf diese Weise konfrontierte die Künstlerin die christliche Himmelsmetaphorik mit der Realität der Gravitation, der sich jedes Schaumgebilde früher oder später ergeben muss.

35 Vgl. Sloterdijk, *Sphären III. Schäume* (wie Anm. 3), S. 40–48; Lersky, Erna: Die Zeugungs- und Vererbungslehre der Antike und ihr Nachwirken, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Nr. 19, 1950, S. 1225–1425.



*Abbildung 7: Dieter Lutsch,
»Lampenschirm«, 2010, Installation,
Galerie Jarmuschek+Partner, Berlin.*

Auf vergleichbare Weise wurde das Material auch in Michel Blazys Installation »Falling Garden« (2007) genutzt, die das Wachstum und den Niedergang der aphyrogenen Gewächse, das heißt den Lebenszyklus des fluiden Schaums, in Szene setzte (Abbildung 5). Die schaumigen Massen wucherten dort aus Öffnungen im Boden oder ergossen sich aus Durchbrüchen in der Decke, bevor sie über die Ausstellungsdauer hinweg welkten und zu trocknen begannen. Darüber hinaus errichtete der Künstler in seiner Werkreihe mit dem Titel »Bouquet Final« an verschiedenen Orten teils gigantische Badeschaum-Skulpturen. 2012 etwa baute er in der Sakristei des Pariser Collège des Bernardins eine circa sieben Meter hohe Konstruktion aus Baugerüst, Belüftern und mit Seifenlauge gefüllten Blumenkästen, aus denen sich enorme Schaummengen ergossen, die sich am Boden bis auf Menschengröße türmten. Michel Blazy geht es in seinen Arbeiten ausdrücklich um die Lebendigkeit der verwendeten Substanzen sowie deren Verfall – und so wundert es kaum, dass er den Seifenschaum gelegentlich auch aus Müllcontainern und Abfalltonnen sprudeln lässt (Abbildung 6). Nicht nur die formalen Metamorphosen des Materials sind hier von Interesse, sondern dessen Stoffwechsel, das heißt die »metabolischen« Transformationsvorgänge im Inneren des fluiden Schaums, der dadurch zu einer allgemeinen Metapher für die Produktivität stofflicher Wandlungsprozesse wird.



*Abbildung 8: Dieter Lutsch,
»Schaumberg«, 2006, Luftbett,
Kompressor, Seifenschaum, 190
x 132 cm x Höhe variabel, siehe
Farbtafeln.*

Im Vergleich zu den bisher besprochenen Beispielen pflegt Dieter Lutsch einen eher unkonventionellen Umgang mit dem fluiden Material, denn seine aphrogenen Produktionen gewinnen dem Schaum eine verstörende, gelegentlich unappetitliche Dimension ab: So verwandeln sich in seiner Installation »RGB« (2010) wie in einem ambulanten Chemielabor farbige Flüssigkeiten in weißen Schaum, auf dessen Harmlosigkeit man sich nicht so recht verlassen will. Andermal wird ein sich drehender »Lampenschirm« (2010) aus Drahtgeflecht von der Decke herab mit Schaumwürsten bespuckt, sodass ihm eine von innen heraus leuchtende Haube wächst (Abbildung 7). Doch Letztere zersetzt sich fortlaufend, weil Teile der luftigen Substanz keinen Halt finden oder sich wieder verflüssigen. In »Teppichschaum« (2008) schießen im Ausstellungsraum verteilte PVC-Flaschen dünne Schaumschnüre durch die Luft, die auf einem schwarzen Veloursboden wie Würmer oder Ejakulat landen und austrocknen. Lutsch versteht es, sein Material widersprüchliche und irritierende Geschichten erzählen zu lassen; nicht selten geschieht dies mit einem gewissen Witz. So gedeiht in seiner ersten aphrogenen Produktion auf einer Luftbett-Matratze ein »Schaumberg« (2006), der an einen gigantischen Schimmelpilz denken lässt (Abbildung 8). Das Gewächs weckt Erinnerungen an muffige, zu feucht gelagerte Gästebetten, duftet dabei jedoch angenehm frisch nach Badezusatz. Ein ähnliches assoziatives Spiel treibt seine prozessuale Skulptur »Booster« (2008), in der eine silberne Plastikflasche des gleichnamigen Energy-Drinks auf einem Schweiß aus brodelndem Seifenschaum reitet. Die Arbeit schwankt zwischen spritzigem Erfrischungsgetränk und Raumfahrttechnik, denn »Booster« bezeichnet zugleich eine Hilfsrakete, die während des Starts für zusätzlichen Schub sorgt. Doch das Geschoss scheint im Take-off gefangen; sein Bemühen, zur Galeriedecke aufzusteigen, wird von einer unsichtbaren Kraft gehemmt, sein Antrieb erweist sich als bloße Schaumschleu-



Abbildung 9: Mark Porter,
 »Filter #2«, 2008, Aluminium,
 Stahl, Luftpumpe, pigmentierter
 Seifenschaum, ca. 150 x 120 x 90 cm,
 Foto: William Porter, Courtesy Mark
 Porter, siehe Farbtafeln.

derei. Anstatt das Material »als es selbst« in Szene zu setzen, das heißt den aphrogenen Prozess in seiner (künstlerischen) Produktivität vorzuführen, rückt in Lutschs Arbeiten eher das Fluktuieren der Bedeutungen des Schaums ins Zentrum.

Der US-Amerikaner Mark Porter kommt seinerseits zu wunderbar eigenwilligen aphrogenen Erfindungen. Er baut kinetische Schaummaschinen, die an provisorische Laborstellagen oder medizinische Vorrichtungen erinnern. In seinen Apparaturen, die er »performative objects« nennt, weil sie sich in einem »constant state of flux« befinden,³⁶ tritt der Schaum als überschießende (und verunreinigende) Substanz hervor – im wahren Sinne des Wortes. Ein gutes Beispiel hierfür ist »Filter #2« (2008), ein linksch geschweißtes Gestell mit Metallwanne, Sieb, zwei Flüssigkeitsbehältern und Schläuchen (Abbildung 9). Mittels einer Pumpe wird ein rotes Seifengemisch zu Schaum umgewandelt, der aus den Schläuchen herausspritzt, teils aber auch aus den Ritzen und Lecks der gezielt unachtsamen Konstruktion blubbert. Porters Maschine erinnert zwar an einen Infusionstropf, doch ist sie wie alle seine Vorrichtungen von aseptischer Reinheit weit

36 Porter, Mark: *Replication Machines, Territorial Markers and Preliminary Drawings. Recent Works by Mark Porter*, Chicago 2010, o. S.

entfernt. Die Gerätschaften des Künstlers scheinen von rätselhaften Krankheiten befallen; es entsteht der Eindruck, als litten sie an akuten inneren Verletzungen, die sie dazu zwingen, unentwegt schaumiges Blut zu husten. Sie sondern eine farbige Gischt ab, die die Apparaturen selbst, aber auch den Ausstellungsraum besudelt, Pfützen auf dem Galerieboden sowie Schlieren an den Wänden hinterlässt. Porters schaumspiende Maschinen sind schlechte Container; sie können und wollen dem »Fluss des Materials«³⁷ keine Grenzen setzen. Ihre Exkretionen führen die Neigung der (fluiden) Stoffe zur Dissipation vor Augen, das heißt ihre Eigenheit, sich in der Umwelt zu zerstreuen und neue Verbindungen einzugehen.³⁸ In Porters Arbeiten kommen die flüssigen Substanzen jedoch nicht als einladender Badeschaum daher, gegen dessen Annäherung man nichts hätte, stattdessen wirkt das Material in gewisser Weise wie ein Abschaum der aphrogenen Produktion, zu dem man besser auf Abstand geht.

Die Kaskade an Beispielen künstlerischer Schaumgeburten kann den vielfältigen Einsatz dieses Materials lediglich andeuten. Ohne Weiteres ließe sich die begonnene Liste fortsetzen, und sie würde unter anderem Roger Hiorns hoch ästhetisierte Kombinationen aus makellosen Designobjekten (oder schmutzigen Autoteilen) und formlosen Schaumwürsten enthalten. Ebenfalls aufzunehmen wären etwa Kohei Nawa, Angelika Markul oder Maria Gondek, die in Rauminstallationen riesige Schaumlandschaften aufquellen ließen, in denen die Besucher teilweise wandeln konnten. Hinzufügen müsste man auch Céleste Boursier-Mougenot, der Schaum und Sound miteinander verbindet und den französischen Pavillon auf der Biennale in Venedig 2015 in einen klingenden Schaumorganismus verwandeln wollte. Einen Eintrag erhielt zudem Justin Chow, der den liquiden Schaumstoff mit der Kraft seiner Lungen erzeugt, um so seinen Atem plastisch gestalten zu können. Andere wie Amanda Coogan oder Jade Blackstock setzen Seifenschaum in Performances ein, um Weiblichkeit, Geschlechterstereotype oder Rassismus zu thematisieren. Aufzuführen wären darüber hinaus Asif Khan und Stuart Semple, die sich die Leichtigkeit des Aphrogenen zunutze machen und Schaumwolken oder Schaumsmileys durch die Luft fliegen lassen. Ergänzt werden müsste nicht zuletzt das Künstlerkollektiv Marcelle Lapompe, das unter dem Motto »Always ready to foam you!«³⁹ ausgelassene Schaumaktionen im öffentlichen Raum durchführt. Bei alledem handelt es sich gleichwohl um ein lückenhaftes Verzeichnis, denn aphrogene Produktionen gibt es in der Kunst mittlerweile überraschend häufig.

Umso dringlicher ist es, die flüssigen Schäume ernst zu nehmen. Sie sind wichtige Beispiele einer »Kunstgeschichte des Veränderlichen«⁴⁰; und ganz gleich, wie leicht ihre fragilen Gebilde in der Kunst auch daherkommen mögen, in ihnen gären vielfältige und substanzielle Fragen, für deren Klärung eine differenzierte Schaumdeutung von Nöten ist. Letzteres allerdings weniger im Sinne einer Materialästhetik oder Materialikonologie, sondern vielmehr im Sinne einer kritischen Aphrologie, die die Schaumkunst als theoretisches

37 Vgl. Ingold, Tim: Materials against Materiality, in: *Archaeological Dialogues*, Bd. 14, Nr. 1, 2007, S. 1–16, hier S. 7 (eigene Übersetzung).

38 Vgl. Soentgen, Jens: Dissipation, in: Espahangizi/Orland, *Stoffe in Bewegung* (wie Anm. 1), S. 275–283, hier S. 277, 282.

39 Siehe hierzu die Website des Künstlerkollektivs, <http://www.hit-m.org/marcellelapompe/> [06.04.2016].

40 So der Untertitel von Rübél, *Plastizität* (wie Anm. 21).

Objekt heranzieht.⁴¹ Denn insbesondere im Hinblick auf die derzeitigen Debatten über das Materielle oder ›material agency‹ lohnt es sich, ›vom Schaum aus zu denken‹. Wegen seiner spezifischen Stofflichkeit erzwingt er es geradezu, sich von hylomorphen Konzeptionen abzuwenden. Die aphyrogenen Materialisationsprozesse bieten eine Alternative an, indem sie das Überschüssige, Eigensinnige und Transitorische unserer materiellen Welt zu reflektieren geben. Die prekären Produktionen des Schaums gemahnen dabei an das Unabgeschlossene stofflicher Kreisläufe. Von liquiden Schäumen aus besehen, ist das Materielle keine Ansammlung diskreter Objekte, sondern eher eine im Wandel befindliche Mischung, deren vorläufige Konkretionen stets für Dynamiken der Zerstreung, der Umverteilung und des Überlaufens offen bleiben. Insofern wäre eine kunsthistorische Aphrologie auch ein Beitrag zu einer notwendigen Epistemologie des Fluiden.⁴²

QUELLENVERZEICHNIS

- Anonym: The Women. Screen Version of Famous Comedy Unveils the Deluxe Beauty Shop, in: *LIFE Magazine*, 04.09.1939, S. 28–29.
- Anonym: Science Puts Oomph Into Jeanne Crain's Bubble Bath, in: *LIFE Magazine*, 30.09.1946, S. 12–14.
- Anonym: Soapsuds prove an adman's claim, in: *LIFE Magazine*, 20.10.1947, S. 24–26.
- Anonym: Slips, Slurps and Suds. This is how Broadway Creates a Big Bubble Bath, in: *LIFE Magazine*, 21.08.1950, S. 63–64.
- Anonym: The Wettest Show-Girl Act, in: *LIFE Magazine*, 31.03.1958, S. 87–88.
- Anonym: Sandra Joins a Sudsy Sisterhood, in: *LIFE Magazine*, 16.06.1958, S. 71–75.
- Banner, Lois W.: *American Beauty*, New York 1983.
- Brede, Christina: *Das Instrument der Sauberkeit. Die Entwicklung der Massenproduktion von Feinseifen in Deutschland 1850 bis 2000*, Münster/New York 2005.
- Brett, Guy: *Exploding Galaxies. The Art of David Medalla*, London 1997.
- Cantat, Isabelle/Cohen-Addad, Sylvie/Elias, Florence u. a.: *Foams. Structure and Dynamics*, Oxford 2013.
- Daniel, Ute: Der unaufhaltsame Aufstieg des sauberen Individuums. Seifen- und Waschmittelwerbung im historischen Kontext, in: Behnken, Imbke (Hg.): *Stadtgesellschaft und Kindheit im Prozeß der Zivilisation*, Opladen 1990, S. 43–60.
- De Westenholz, Caroline: ZERO on Sea, in: Huizinga, Colin/Visser, Tijs (Hg.): *NUL = 0. The Dutch Nul Group in an International Context*, Rotterdam 2011, S. 92–117.
- Ebert, Bernd: Homo Bulla. Zum Motiv der Seifenblase als Sinnbild der Vergänglichkeit, in: ders./Wullen, Moritz (Hg.): *Der Ball ist rund. Kreis, Kugel, Kosmos*, Ausst.-Kat. Pergamonmuseum Berlin, Berlin 2006, S. 88–95.
- Espahangizi, Kijan/Orland, Barbara (Hg.): *Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissenschaftsgeschichte der materiellen Welt*, Zürich/Berlin 2014.

41 Die Begriffe »Schaumdeutung« und »Aphrologie« verwendet bereits Sloterdijk, *Sphären III. Schäume* (wie Anm. 3), S. 37–38; er hat damit allerdings etwas anderes im Sinn. Zum Konzept des »theoretischen Objekts« vgl. Finke, Marcel: Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?, in: *wissenderkünste*, Online-Publikation des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, Nr. 2, 11/2014.

42 Ausführlicher hierzu vgl. Finke, Marcel: Thinking Through Foam. Art, Agency, Aphrology, in: ders./Weltzien, Friedrich (Hg.): *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials*, voraussichtlich Berlin 2017.

- Finke, Marcel: Aphrodite oder die Kunst der Schaumgeburt. Seifenschäum als geschlechterkritisches Material, in: *Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur*, Nr. 57, 10/2014, S. 12–27.
- Finke, Marcel: Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?, in: *wis-senderkünste*, Online-Publikation des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, Nr. 2, 11/2014.
- Finke, Marcel: Thinking Through Foam. Art, Agency, Aphrology, in: ders./Weltzien, Friedrich (Hg.): *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials*, voraussichtlich Berlin 2017.
- Hoy, Suellen: *Chasing Dirt. The American Pursuit of Cleanliness*, Oxford 1995.
- Ingold, Tim: Materials against Materiality, in: ders.: *Archaeological Dialogues*, Bd. 14, Nr. 1, 2007, S. 1–16.
- Lange-Berndt, Petra: *Materiality. Documents of Contemporary Art*, Cambridge, MA 2015.
- Lersky, Erna: Die Zeugungs- und Vererbungslehre der Antike und ihr Nachwirken, in: *Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlungen der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse*, Nr. 19, 1950, S. 1225–1425.
- Mizejewski, Linda: *Ziegfeld Girl. Image and Icon in Culture and Cinema*, Durham 1999.
- Porter, Mark: *Replication Machines, Territorial Markers and Preliminary Drawings. Recent Works by Mark Porter*, Chicago 2010.
- Rübel, Dietmar: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*, München 2012.
- Sloterdijk, Peter: *Sphären III. Schäume*, Frankfurt am Main 2004.
- Soentgen, Jens: Dissipation, in: Espahangizi, Kijan/Orland, Barbara (Hg.): *Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt*, Zürich/Berlin 2014, S. 275–283.
- Tiampo, Ming: *Gutai. Decentering Modernism*, Chicago 2011.
- Weltzien, Friedrich: Von der Fraktur zur Faktur. Gutai und die Gewalt des Schaffens im Kontext europäischer Nachkriegsavantgarde, in: Hennig, Anke/Obermayr, Brigitte/Witte, Georg (Hg.): *Faktur und Fraktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde*, Wien 2006, S. 183–209.

FILMVERZEICHNIS

- Arnold, Jack (Regie): *Bachelor in Paradise*, USA 1961.
- Cukor, George (Regie): *The Women*, USA 1939.
- Crichton, Charles (Regie): *Space Brain*, GB 1976.
- Edwards, Blake (Regie): *The Party*, USA 1968.
- Ferguson, Michael (Regie): *Doctor Who: The Seeds of Death*, GB 1969.
- Jewison, Norman (Regie): *The Thrill of It All*, USA 1963.
- King, Henry (Regie): *Margie*, USA 1946.
- Minnelli, Vincente (Regie): *Yolanda and the Thief*, USA 1945.
- Russell, Ken (Regie): *Tommy*, GB 1975.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: Könitz, Peter: *Schaumbogen*, 1967, Edelstahl, Plexiglas, Gebläsemotor, Seifenschaum, 175 x 55 x 55 cm, Courtesy Peter Könitz, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- Abbildung 2: Biehler, Christine: *120 m über +/- 0 ground floor*, 1999, Installation, Galerie Sequenz, Frankfurt am Main, Courtesy Christine Biehler, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- Abbildung 3: Lademann, Brigitt: *Test (Badeschäume)*, 2006, Lambdadruck, 80 x 81 cm, Courtesy Brigitt Lademann.
- Abbildung 4: Fineisen, Luka: *Leichtigkeit*, 2011, Installation, St. Nikolaus, Wolbeck, Foto: Achim Kukulies, Courtesy Luka Fineisen.
- Abbildung 5: Blazy, Michel: *Falling Garden*, 2007, Installation, Kunstraum Dornbirn, Foto: Adolf Bereuter, Courtesy Michel Blazy, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- Abbildung 6: Blazy, Michel: *Fontaine de mousse*, 2007, Mülltonnen, Kompressor, Seifenschaum, Ausstellungsansicht Palais de Tokyo, Paris, Foto: Marc Domage, Courtesy Michel Blazy, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- Abbildung 7: Lutsch, Dieter: *Lampenschirm*, 2010, Installation, Galerie Jarmuschek+Partner, Berlin, Courtesy Dieter Lutsch, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- Abbildung 8: Lutsch, Dieter: *Schaumberg*, 2006, Luftbett, Kompressor, Seifenschaum, 190 x 132 cm x Höhe variabel, Courtesy Dieter Lutsch, © VG Bild-Kunst, Bonn 2016.
- Abbildung 9: Porter, Mark: *Filter #2*, 2008, Aluminium, Stahl, Luftpumpe, pigmentierter Seifenschaum, ca. 150 x 120 x 90 cm, Foto: William Porter, Courtesy Mark Porter.