GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Aphrodite oder die Kunst der Schaumgeburt : Seifenschaum als genderkritisches Material

Finke, Marcel

2014

https://doi.org/10.25595/2092

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Finke, Marcel: *Aphrodite oder die Kunst der Schaumgeburt : Seifenschaum als genderkritisches Material*, in: FKW : Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur (2014) Nr: 57, 12–27. DOI: https://doi.org/10.25595/2092.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

// Marcel Finke

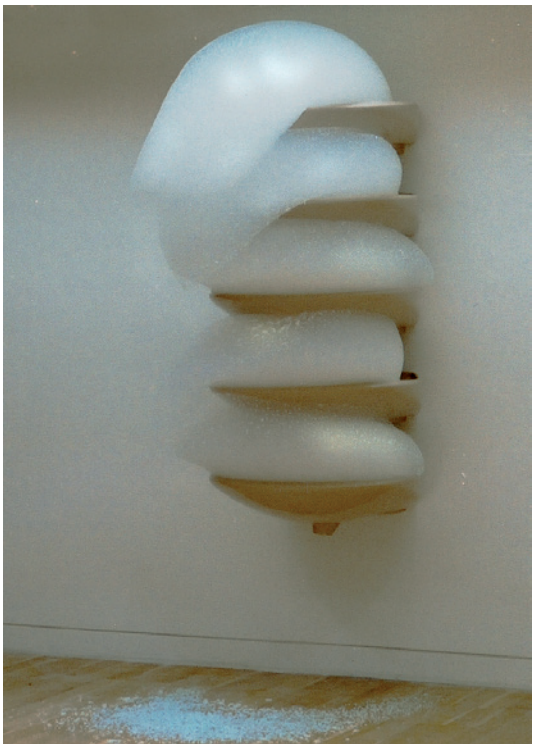
APHRODITE ODER DIE KUNST DER SCHAUMGEBURT. SEIFENSCHAUM ALS GESCHLECHTERKRITISCHES MATERIAL

1) PROLOG: WASCHBECKEN UND SEIFENSCHAUM. *VENUS WORLD* UND KÜNSTLERISCHE PRODUKTION

Ende des Jahres 1996 wehte ein intensiver Duft von Seifenschaum durch das Kunstmuseum Wolfsburg. Verursacht wurde diese olfaktorische Frischekur jedoch nicht durch die fleißigen Anstrengungen des Putzpersonals, sondern durch eine Arbeit der Künstlerin Christine Biehler. Ihr mehrteiliges Wandobjekt *Venus World* ließ sich als Quelle des Reinlichkeit versprechenden Wohlgeruchs ausmachen **(Abb. 1).**

Die Arbeit bestand zum Teil aus fabrikneuen Waschbecken, die Biehler in einem Baumarkt erworben und nahezu unverändert an eine freistehende Wand im Ausstellungsraum montiert hatte. Mit einem Abstand von je 30 Zentimetern waren die Becken wie Regalböden vertikal übereinander angebracht worden. Die schmuck- und makellosen Sanitärkeramiken besaßen weder Armaturen noch waren sie mit Abläufen versehen. Gleichwohl schien in ihnen ein gespenstiger Säuberungsprozess abzulaufen: Alle fünf Becken enthielten Seifenlauge, die über den Tag hinweg mehr und mehr aufschäumte, um dem Publikum langsam wachsende Schaumzungen entgegenzustrecken. Der Schaum türmte sich zunächst, kippte ab einem bestimmten Punkt vornüber, bis das fragile Gebilde gänzlich ins Gleiten geriet und Teile von ihm abfielen, die auf dem Parkett des Museums landeten. Erreicht wurde diese kontinuierliche Expansion des luftigen Materials durch eine Vorrichtung aus Schläuchen, Pumpen und Wasserbehältern, die in der eigens errichteten Stellwand verborgen war. Das Zusammenwirken von technischer Apparatur und chemisch-physikalischem Schäumprozess sorgte dafür, dass die Waschbecken gewissermaßen in die falsche Richtung arbeiteten. Statt Flüssigkeiten aufzufangen und in die Kanalisation ablaufen zu lassen, litten sie im Gegenteil an einer Art sanitärem Reflux. Langsam aber ohne Unterlass quollen Schaumvolumen unbekannter Herkunft aus ihnen hervor, deren glitzerndes Weiß und amorphe Erscheinung in einem deutlichen Kontrast zum Beige der genormten Keramikformen standen.

Wie gesagt nannte Biehler ihre Arbeit *Venus World*. Sie rekurrierte damit einerseits auf die Gottheit Venus, die römische



// Abbildung 01
Christine Biehler, Venus World, 1996, 5 Waschtische, Motoren und Seifenschaum, Kunstmuseum Wolfsburg.

Variante der griechischen Aphrodite, d.h. auf jene Göttin der Liebe und Fruchtbarkeit, die einer Legende nach aus dem Schaum des Meeres geboren wurde. Diesen mythologischen Kontext werde ich weiter unten etwas ausführlicher diskutieren. An dieser Stelle möchte ich zunächst auf einen gänzlich anderen Bezug eingehen, den der Titel herstellt. So lässt sich *Venus World* mit *VW* abkürzen. Es handelt sich hierbei um ein Akronym, das nicht zufällig an einen deutschen Automobilkonzern erinnert. Denn die Arbeit wurde gezielt für eine Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg angefertigt, d.h. für eine Kultureinrichtung, die maßgeblich von der Kunststiftung Volkswagen getragen wird. Vor diesem Hintergrund lässt sich der abgekürzte Titel als augenzwinkernder Hinweis auf ein Unternehmen verstehen, dessen Fabriken dem rationalisierten Kalkül industrieller Massenfertigung unterliegen. Doch die repetitive Herstellung der Automobile, die buchstäblich ‚in Serie' produziert werden, klingt auch im eigentlichen Wandobjekt an. Dort findet sie ein entferntes Echo in der fünffachen Wiederholung der baugleichen Waschbecken, die ebenfalls nichts anderes sind als anonyme Massenware.

Bereits hier lässt sich festhalten, dass Biehlers *Venus World* den Aspekt der (Re-)Produktion auf verschiedene Weise ins Spiel bringt. Zum einen durch ihren Titel, und zwar in doppelter Hinsicht: So erinnert die Nennung von Venus/Aphrodite an die mythische Zeugung bzw. den aphrogenetischen Ursprung der weiblichen Gottheit.[1)] Die Abkürzung *VW* wiederum wechselt das Register vom antiken Mythos hin zur Realität serieller Warenproduktion. Zum anderen werfen auch die Bestandteile des prozessualen Wandobjekts selbst die Frage der Produktion auf: So stehen die verwendeten Waschtische als standardisierte Industrieerzeugnisse in einem Kontrast zu tradierten Anforderungen an künstlerische Schöpfung und Autorinnenschaft. Ähnliches kann über das Material Seifenschaum gesagt werden, wenn auch aus ganz anderen Gründen. Im Verlauf des Aufsatzes werde ich einige dieser Gründe erörtern. Für den Moment genügt mir die Bemerkung, dass die Thematik der Produktion in Christine Biehlers Arbeit nicht nur in einer allgemeinen, sondern darüber hinaus in einer ganz spezifischen Version zum Vorschein kam: *Venus World* inszenierte auf vielschichtige Art die Problematik der *künstlerischen* Produktion und kreativer Schaffensprozesse.

Mit der formalen Gestaltung ihres Wandobjekts spielte Biehler auf ein konkretes kunsthistorisches Beispiel an. Die Rede ist von Donald Judds *stacks*, jenen boxenartigen „spezifischen Objekten"

1) Der Name ‚Aphrodite' leitet sich vom griechischen Wort *áphros* ab, das ‚Schaum' bedeutet. Mit losem Bezug zur Schaumgeburt der Gottheit werde ich daher von *Aphrogenese* oder *aphrogener* Produktion sprechen, wenn es um die generative Bildungsdynamik fluider Schäume geht.

(Judd 1965), die der US-amerikanische Minimalist seit Mitte der 1960er Jahre anfertigte, oder besser: anfertigen ließ **(Abb. 2)**. Neben der vertikalen Ordnung der *stacks* wurde zugleich die mit diesen Konstruktionen verbundene produktionsästhetische Haltung aufgerufen. So zeichnete sich Judds Arbeitsweise durch einen strategischen Verzicht auf Kunstfertigkeit und individuelle Gesten des künstlerischen Schöpfungsaktes aus. Er verwendete industriell erzeugte Materialien und delegierte den Prozess der Ausführung seiner Objekte an spezialisierte Fachbetriebe. Zwar handelt es sich bei seinen in Größe und Form genormten Boxen nicht um Massenprodukte vom Fließband, wohl aber um serielle Fabrikate einer von Anderen realisierten Produktion. Sie sind keine *readymades* aus dem Baumarkt wie die Waschtische in Christine Biehlers *Venus World,* doch hat man es eher mit einer graduellen als mit einer kategorialen Differenz zu tun. Denn wie Sebastian Egenhofer gezeigt hat, partizipierten die Minimal Art und insbesondere Donald Judd an Duchamps Idee des *readymade* als einem der „Gussform der Fabrik" bzw. dem „flüssigen Körper der Serie" (Egenhofer 2008: 132) entnommenen Gegenstand.[2)]

Die Vorstellung, dass amorphe Schaummassen aus seinen *stacks* herausquellen, dürfte für Judd allerdings ein wahrer Graus gewesen sein. Die Weichheit, Unregelmäßigkeit und das fortwährend Unfertige des fluiden Schaums stehen letztlich in einem erheblichen Kontrast zur minimalistischen Formensprache seiner Objekte. Die Fragilität des Seifenschaums, der auf den geringsten Windzug mit Zuckungen reagiert und dessen Formen in ihrem materiellen Werden immer schon dem Verfall preisgegeben sind, lassen sich kaum mit jener „Rhetorik der Macht" (Chave 1991) vereinbaren, die als zentral für die Kunst der Minimal Art beschrieben wurde. Auf den virilen Gestus und das „heroische Pathos" (Rübel 2012: 177) der auf Dauerhaftigkeit und Härte abgestellten Objekte Judds richtete sich bereits seit Ende der 1960er Jahre vor allem die feministische Kritik. Aufgrund der stereometrischen Strenge der Boxen, ihrer immakulaten Erscheinung und kontrollierten Anordnung erkannte man in ihnen „isolierte, autoritäre, unzugängliche Objekt[e]" (Ausst.-Kat. More than Minimal: 11), die ein Trugbild ästhetischer Reinheit und Neutralität vermittelten.

An derartige Kritiken knüpfte Christine Biehler implizit an, insofern sie sowohl die produktionsästhetische Haltung als

2) Duchamps Fountain (1917) kann als Urahn der von Biehler verwendeten Sanitärkeramiken gelten. Doch anders als im Fall des zweckentfremdeten Urinals wurde in *Venus World* auf eine „radikale Singularisierung" (Egenhofer 2008: 135) des eigentlich nur im anonymen Kollektiv existierenden Massenprodukts verzichtet. Durch die fünffache Wiederkehr des baugleichen Waschbeckens bleibt dessen Warenförmigkeit deutlich im Bewusstsein. Eine Art überschäumende Replik auf Duchamps Pissoir präsentierte Biehler in ihrer Aktion *Luftschlösser* (1996), in der aus einem WC-Becken eine Seifenschaummasse wuchs.



// Abbildung 02
Donald Judd, Ohne Titel (DSS 204), 1969, 10 Elemente, je 23 x 101,6 x 78,7 cm, Solomon R. Guggenheim Museum, New York.

auch die minimalistische Formensprache auf ironisch-spielerische Weise brach. Dem Seifenschaum kam dabei eine signifikante Rolle zu. In *Venus World* scheint es, als seien Judds rechtwinklige Kästen von den andauernden Liebkosungen der Schaumzungen rund geleckt worden. Seine kantigen Boxen haben sich in bauchige Waschbecken verwandelt. Hinzukommt, dass die klare formale Organisation der kalkulierten Zwischenräume der *stacks* von den wachsenden Schaumbergen vereinnahmt und gleichsam aufgezehrt wurden. Und selbst die Idee der vermeintlichen Reinheit des ästhetischen Objekts blieb nicht unangetastet. Die hygienische Ästhetik der *stacks* wurde ausgerechnet vom Seifenschaum, dem Indikator der Reinigung schlechthin, in Zweifel gezogen. Der Grund hierfür liegt in dem Umstand, dass der Schaum nach und nach trocknete, sodass sich klebrige Seifenflocken bildeten, die nicht nur auf dem Fußboden landeten, sondern von der Lüftungsanlage durch das gesamte Ausstellungsgebäude getragen wurden. Im Museum geriet der Seifenschaum zu einem Mittel der Beschmutzung, das die Reinheitsgebote der Kunst und ihrer Institutionen missachtete und somit den eigenen, Sauberkeit verheißenden Frischeduft konterkarierte.[3)]

Die Problematik der künstlerischen Produktion wurde in der Arbeit *Venus World* folglich auf mindestens zweierlei Weise aufgerufen: Zum einen durch die Verwendung der Industrieware Waschtisch; hiervon war bereits ausführlich die Rede gewesen. Zum anderen aber auch durch den Seifenschaum und dessen relativ eigenständig ablaufende Materialisierung. Denn den aus der „Gussform der Fabrik“ und dem „flüssigen Körper der Serie“ (Egenhofer 2008: 132) herausgelösten Becken entrann ein langsamer, aber kontinuierlicher Strom des Seifenschaums, dessen ephemere Formen aus dem ‚flüssigen Körper der Seife‘ wie von selbst entstanden. Nicht Biehler war hier als Gestalterin am Werk, vielmehr überließ sie die Entstehung dieses Teils ihrer prozessualen Skulptur der Plastizität des fluiden Materials. Sie bearbeitete keinen bereits vorliegenden Werkstoff, sondern setzte einen überschäumenden Materialprozess in Gang. Vereinfacht könnte man somit sagen, dass die Künstlerin weder die Waschbecken noch die Seifenschaumformen erschaffen hat. Deshalb rücken in *Venus World* nicht kreative Schöpferkraft, subjektive Handschrift oder künstlerische Originalität in den Blick, sondern die variationslose Serialität präfabrizierter Industrieprodukte sowie aphrogene Bildungsvorgänge. Eine Stärke der Arbeit besteht darin, sich überkommenen Vorstellungen von künstlerischer Produktion zu

3) An dieser Stelle möchte ich Christine Biehler für ihre freundliche Unterstützung und ihre Bereitschaft danken, mir über ihre Schaumarbeiten und deren Präsentation Auskunft zu geben. Zudem verweise ich auf ihre Website: www.christinebiehler.de (26. September 2014).

widersetzen und dabei zwei alternative Strategien auf eine einfache wie sinnfällige Weise miteinander zu kombinieren: die Verwendung bereits fertiger Waren (in Form der Waschbecken) und die Nutzung der dynamischen Eigenproduktivität von Materialien (in Form des Seifenschaums).

Im Folgenden werde ich mich auf letztgenannte Strategie, d.h. den Einsatz von Seifenschaum in der Kunst, konzentrieren. Nach einem kurzen Einblick in die noch relativ junge und bisher kaum erforschte Kunstgeschichte fluider Schäume versuche ich, Antworten auf die Frage zu geben, weshalb sich flüssige Schäume als geschlechterkritisches Material anbieten. Ich werde diskutieren, inwiefern Seifenschaum bereits aufgrund seiner spezifischen Eigenschaften und Verhaltensweisen für künstlerische Auseinandersetzungen mit Genderproblematiken geeignet ist – und das vielleicht sogar in besonderem Maße.

2) FLUIDE SCHÄUME IN DER KUNST UND APHROGENE PRODUKTION

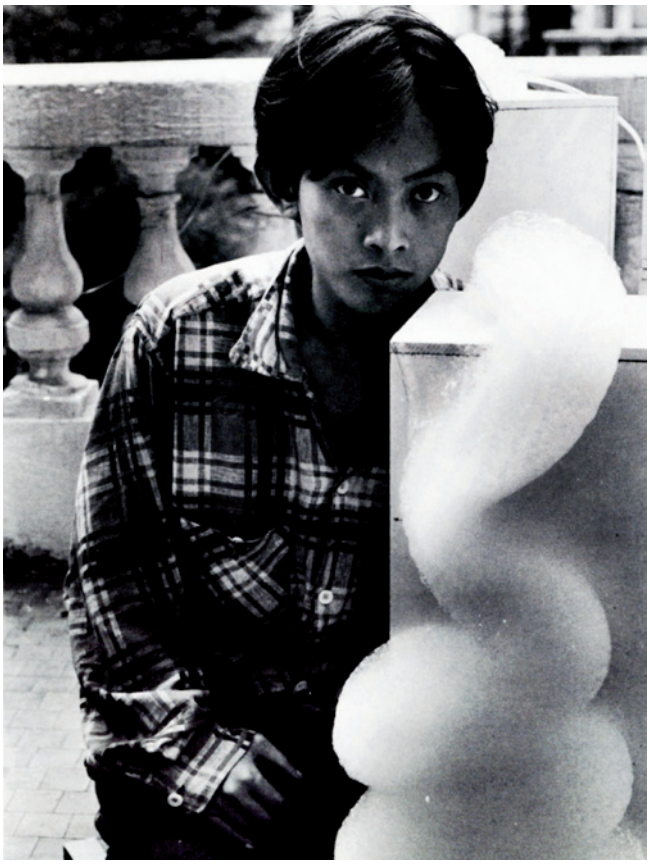
In seinem Buch *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen* hat sich Dietmar Rübel eingehend mit einer Entwicklung der modernen Kunst befasst, die er als deren „‚formlos[e]' Wendung" (Rübel 2012: 7) charakterisiert. Gemeint ist damit jener Übergang „vom Ewigen zum Flüchtigen" (Ebd.: 8) in der künstlerischen Praxis des 20. Jahrhunderts, auf den bereits Monika Wagner in *Das Material der Kunst* (Wagner 2002: 169–268) aufmerksam gemacht hat. Beide weisen darauf hin, dass sich besonders seit den 1950er Jahren eine zunehmende Tendenz zu ephemeren, wandelbaren und liquiden Materialien feststellen lässt. In diesem Kontext ist auch die Verwendung von Schäumen allgemein zu sehen.

Dementsprechend thematisiert Rübel in einem umfangreichen Kapitel auch künstlerische „Schaumgebilde" (Rübel 2012: 120-181). Sein Hauptaugenmerk liegt dabei jedoch auf der Verwendung geschäumter Kunststoffe, d.h. auf *festen* Schäumen. Zwei Grenzfälle stellen die von Rübel ausführlich besprochenen Polyurethan-Arbeiten von César Baldaccini und Lynda Benglis dar (Ebd: 156–181). Beide nutzen ab circa 1970 den auf chemischen Reaktionen beruhenden „performativen Materialisationsprozess" (Ebd.: 166) des Kunststoffs, um amorphe Plastiken zu erzeugen. Der anfangs noch flüssige Polyurethanschaum erstarrte allerdings mit der Zeit und härtete als stabile (Un-)Form aus. Eine Formulierung von Peter Sloterdijk aufgreifend lässt sich sagen, dass der ursprünglich fluide Schaum letztlich der „Rache des Soliden" (Sloterdijk 2004: 28) anheimfiel und der Vorgang des Schäumens still gestellt wurde.

In einer kürzeren Passage kommt Rübel auch auf den Einsatz von Seifenschaum, d.h. einen *flüssigen* Schaum, zu sprechen (Rübel 2012: 148–150). Er verweist darin auf David Medalla und Allan Kaprow, die in den 1960er Jahren das luftige Material wohl zuerst verwendeten. Während Kaprow einmalig in seinem Happening *Gas* (1966) davon Gebrauch machte (Kaprow 2008: 185),[4] kann Medalla wahrscheinlich als der erste wirkliche Schaum-Künstler gelten. Seit 1963 entwickelte er bio-kinetische Skulpturen, die er *Bubble Machines* oder auch *Cloud Canyons* nannte **(Abb. 3)**. Es handelte sich dabei um einfache, weiß angestrichene Holzkisten in unterschiedlichen Formaten, aus deren Öffnungen ohne Unterlass schaumige Wülste wuchsen. Zeitgleich zur strengen Ästhetik der Minimal Art inszenierten die simplen Konstruktionen die Materie als etwas Lebendiges (Vgl. Brett 1995). Medallas Verwendung des Materials Seifenschaum beschränkte sich aber keineswegs auf die 1960er Jahre. Bis in die unmittelbare Gegenwart hinein setzte er die Arbeit an seinen *Cloud Canyons* fort, die nun in vielfältigen Varianten existieren. Seine Schaumformationen blubbern nicht nur aus Holzboxen, sondern auch aus Glasröhren und konstruktivistischen Plexiglasarchitekturen.

Flüssige Schäume und insbesondere der Seifenschaum blieben bis in die zweite Hälfte der 1990er Jahre als Material der Kunst selten. Eines der wenigen Beispiele ist die filmisch aufgezeichnete Rauminstallation *Der Lauf der Dinge* (1987) des Künstlerduos Peter Fischli und David Weiss. In erheblichem Kontrast zum friedlichen Charakter der Schaumströme Medallas, erhielt die prozessuale Dynamik und Aktivität des Schaums in dieser Arbeit eine aggressive Note. In der Kettenreaktion aus Alltagsdingen kommt fauchenden, spritzenden, brennenden oder explodierenden Schäumen eine maßgebliche Rolle für die Inganghaltung des selbstständig voranschreitenden Ablaufs zu (Goldmann 2006: 231–237). Zum Einsatz kam hier nicht allmählich wachsender Seifenschaum, stattdessen war der Schaumexzess bei Fischli/Weiss ein Resultat chemischer Reaktionen, die für rasante Volumenzunahmen und heftig zischende Eruptionen sorgten.

4)
Kaprow hatte auch für sein Happening *Self–Service* (1967) den Einsatz von Seifenschaum vorgesehen. In seinem diesbezüglichen *score* gibt er als mögliche Aktivität an: „Cars drive into filling station, erupt with white foam pouring from windows." Kaprow, Allan (1968): *Self–Service. A Happening.* In: *The Drama Review* 12 (3), S. 160-164.



// Abbildung 03
Clay Perry: David Medalla mit Cloud Canyons No. 2, 1964.

Ab den 2000er Jahren ist eine beachtliche Verbreitung flüssiger Schäume zu beobachten. Seitdem haben zahlreiche Künstler/innen die luftigen Substanzen für sich entdeckt. Als künstlerisches Material hat Seifenschaum – wenn auch in einem überschaubaren Ausmaß – Konjunktur. Man trifft ihn in Skulpturen, Maschinen und prozessualen Objekten an (u.a. bei Christine Biehler, Brigitt Lademann, Roger Hiorns, Dieter Lutsch oder Mark Porter) **(Abb. 4–5)** sowie in Rauminstallationen und Interventionen (u.a. bei Michel Blazy, Luka Fineisen, Kohei Nawa oder Maria Gondek). Ferner findet Seifenschaum in Performances (u.a. bei Amanda Coogan, Mathilde Monnier und Dominique Figarella) sowie in öffentlichen Aktionen (u.a. bei Stuart Semple oder dem Collectif Marcelle Lapompe) Verwendung. Der künstlerische Umgang mit fluiden Schäumen unterscheidet sich mitunter enorm, und sie werden in vielfältiger Weise eingesetzt. Für den vorliegenden Zusammenhang ist Folgendes entscheidend: Zum einen wird deutlich, dass nicht nur Künstler*innen* mit dem soften und vergänglichen Material arbeiten. Es ist kein Werkstoff, der ausschließlich oder gar typisch weiblich wäre. Zum anderen zeigt sich, dass die Verwendung von Seifenschaum nicht per se in geschlechterkritischer Absicht erfolgt. Die damit verbundenen Motive und Zielsetzungen können höchst verschieden sein. Im Anschluss möchte ich diskutieren, inwieweit sich Schäume im Rahmen der Kunst gleichwohl für eine Genderkritik anbieten.



// Abbildung 04
Brigitt Lademann, Reisetasche, 1997, Damentasche, Handmixer und Seifenschaum.

3) FOAM AND GENDER

In seinem Aufsatz *Form and Gender* hat David Summers darauf aufmerksam gemacht, dass die kunsthistorische Kategorie der Form keineswegs neutral ist, sondern auf einer Anzahl geschlechterspezifischer Prämissen beruht (Summers 1993). Das Konzept der Form, so der Autor, sei noch stärker gegendert als jenes der Originalität, der Kreativität oder des Genies (Ebd.: 253). In der zentralen Stellung der Idee der Form innerhalb der Disziplin Kunstgeschichte könne darüber hinaus ein wesentlicher Grund für den lang andauernden Ausschluss der Frauen aus der Geschichte der Kunst gesehen werden. Als besonders problematisch bezeichnet Summers dabei die historisch weit zurückreichende Gegenüberstellung von Form und Materie. Während man Form traditionellerweise männlich konnotiert und mit Rationalität und Aktivität verknüpft habe, sei Materie dem

Wesen nach als weiblich, irrational und passiv konzipiert worden. Zusätzlich habe man das Materielle mit einer negativen Kraft assoziiert, d.h. mit einer eigensinnigen Widersetzlichkeit, die für die Form eine permanente Bedrohung darstelle. Die klassische Kunstgeschichte, so Summers weiter, habe solche Vorstellungen übernommen.

Die von Summers problematisierte genderspezifische Verfassung der Form-Idee wird anhand eines Texts besonders deutlich, dessen Titel zwar ausdrücklich ankündigt, *Die Kategorie der Stofflichkeit in den bildenden Künsten* (Hamann 1943) zu reflektieren, in dem aber dennoch etliche Geschlechterstereotype wiederholt werden, die in das Konzept der Form eingegangen sind. Der genannte Aufsatz stammt aus der Feder von Richard Hamann, der sich darin mit Wölfflins formanalytischer Unterscheidung zwischen dem Linearen und dem Malerischen auseinandersetzt. Hamann hält an diesem Gegensatzpaar fest, ergänzt es aber um einen weiteren Terminus – und zwar um jenen des Stofflichen respektive der Stofflichkeit (Ebd.: 143f.). Wichtig ist, dass das Stoffliche von Hamann dem Linearen – oder wie er es nennt: dem Plastischen – beigeordnet wird. Das Plastische und das Stoffliche bilden für ihn den Gegenpol zum Malerischen. Bereits von Anbeginn wird die Kategorie der Stofflichkeit somit dezidiert als eine Formkategorie aufgefasst; das Stoffliche ist bei Hamann formal geläutert. Demgemäß geht es ihm auch nicht um das eigentliche Material der Kunst, sondern um die Wiedergabe stofflicher Erscheinungs- und Empfindungsqualitäten in Malerei und Skulptur. Dem Material als solchem steht Hamann sogar äußerst skeptisch gegenüber. „Der Stoff“, schreibt er beispielsweise, sei an sich „nicht fähig, Gegenstand künstlerischer Darstellung zu werden. Allein wäre er der formlose Haufen und häßlich bis zur Widerwärtigkeit.“ (Ebd.: 149) Das Stoffliche, heißt es weiter, bedrohe den „Adel der Form“, und es könne im besten Fall den „Reiz der Form“ erhöhen (Ebd.: 149f.).

Stofflichkeit wird von Hamann dann folgendermaßen charakterisiert: Das Stoffliche zeichne sich durch Nachgiebigkeit, Formlosigkeit, Veränderlichkeit und Weichheit aus, es sei dem Wesen nach ohne feste Konturen. Ein signifikantes Merkmal bestehe in seiner Tendenz zum Zerrinnen und Insichzusammensinken. Hinzukomme noch das Molekulare des Stofflichen, d.h. dessen „Geteiltheit, Undichte, Durchlässigkeit und damit Auflösbarkeit in viele Teile“ sowie die „Verschiebbarkeit [dieser] Teile bei



// Abbildung 05
Dieter Lutsch, Booster, 2008, Plastikflasche, Teichbelüfter, Schläuche und Seifenschaum, ca. 70 x 230 cm.

Berührung mit der Hand“ (Ebd.: 146). In einer Passage verbindet Hamann die Kategorie der Stofflichkeit zudem besonders bildhaft mit Momenten der Passivität und Instabilität. Dort lautet es: *„Zur Weichheit und Nachgiebigkeit des Stofflichen gehört das Absinken durch die Widerstandslosigkeit gegen die Schwerkraft, die in hängenden, sackenden, abgleitenden Formen zum Ausdruck kommt. […] Zum Wesen molekularer Stoffmassen […] gehört, daß die von einer Seite durch Windhauch, Druck oder Fall sich in Bewegung setzenden Massen in Wellenbewegungen geraten.“* (Ebd.: 147)

Zu der bereits oben getroffenen Feststellung, dass das Stoffliche in Hamanns Aufsatz immer schon von der Form vereinnahmt ist, lässt sich nun eine weitere Beobachtung hinzufügen. Denn nicht nur wird Stofflichkeit in den Bereich der Form geholt, ihr werden darüber hinaus noch eine Vielzahl an Eigenschaften zugeschrieben, die üblicherweise der Materie oder dem bloßen Stoff attribuiert wurden. Und so wundert es dann auch kaum, dass das Stoffliche (mit all seinen Merkmalen) bei Hamann eindeutig weiblich konnotiert ist. Das Plastische (mit all seinen Merkmalen) hingegen erscheint als männliches Prinzip. Diese Geschlechterdifferenz wird nicht nur in seiner Äußerung deutlich, wonach „die künstlerische Kategorie der stofflichen Wirkung“ vor allem dann zum Tragen komme, wenn „man auf den Eindruck des Weichen hinarbeite, wie etwa bei der Darstellung weiblicher Formen, im Gegensatz zur Muskelhärte des Männlichen“ (Ebd.: 145). Hamann geht noch viel weiter, indem er den Kontrast zwischen dem Stofflichen und dem Plastischen zu einer Opposition von „weiblich-stofflich[er] Schönheit“ und „plastisch-männlich[em] Ideal“ (Ebd.) verklärt. Hamanns Text über die Kategorie der Stofflichkeit ist daher ein beredtes Beispiel für die Übernahme und Adaption überkommener geschlechterspezifischer Formkonzeptionen. Er führt den von David Summers diagnostizierten Umstand vor Augen, dass die Kunstgeschichte die „tiefgreifenden und traditionellen Gendernormen der Idee der Form“ weitergeführt und lediglich an neue Konzepte der Form angepasst hat (Summers 1993: 264).

Ich habe mich aber noch aus einem anderen Anlass dazu entschieden, Hamanns Aufsatz hier zu resümieren: So muss man beim Lesen seiner Beschreibung des Stofflichen unwillkürlich an Seifenschaum denken, und das, obwohl er flüssige Schäume mit keiner Silbe erwähnt. Hamanns Charakterisierung legt nahe, dass der Seifenschaum geradezu prototypisch für das ist, was er

Stofflichkeit nennt. Das Weiche, Fließende, Molekulare, Unstete, Formlose und Lockere sind allesamt Merkmale, die in besonderem Maße auf fluide Schäume zutreffen. Ich verweise auf diese Parallelen selbstredend nicht, um den Seifenschaum nun in den Bereich der „weiblich-stofflichen Schönheit" einzugemeinden oder ihn als ein feminines Material ins Feld zu führen. Ganz im Gegenteil, denn in Kürze soll gezeigt werden, inwiefern flüssige Schäume solche Zuschreibungen durchkreuzen. Was mir an dieser Stelle wichtig erscheint, ist folgender Umstand: Hamanns Text sensibilisiert mit seiner einschlägigen Argumentation dafür, dass ein Nachdenken über die *Stofflichkeit* flüssiger Schäume offenbar mitten in die Geschlechterthematik hineinführt. Und dies gilt nicht erst aufgrund der mythologischen und alltagsweltlichen Aufladung, wie sie zum Beispiel aus Darstellungen der schaumgeborenen Aphrodite oder den unzähligen badenden und putzenden Frauengestalten der Werbung vertraut ist. Es sind die materiellen Eigenschaften und Verhaltensweisen des Seifenschaums, die dafür sorgen, dass sich dieser im Rahmen künstlerischer Praxis als ein Mittel zur Problematisierung von Genderstereotypen anbietet.

Seifenschäume setzen sich aus einer Unmenge winziger Gasbläschen zusammen, die von einem mobilen Flüssigkeitsfilm umschlossen sind. Die Seifenlauge wird durch die Anreicherung mit Luft in ihrer Materialität gewissermaßen ausgehöhlt, weshalb Peter Sloterdijk diesbezüglich von einer „Subversion der Substanz" (Sloterdijk 2004: 28) spricht. Das Material Seifenschaum ist grundsätzlich prozessualer Natur. Es befindet sich in keinem statischen Zustand, sondern ist in thermodynamischer Hinsicht ein metastabiles System, das zur Veränderung tendiert. Aus diesem Grund lassen sich flüssige Schäume auch nicht im eigentlichen Sinne künstlerisch bearbeiten. Seifenschaum ist ein nur bedingt gestaltbarer Werkstoff; er ist vielmehr in gewisser Weise selbst am Werk. Dem wandelbaren Material lässt sich daher auch keine künstlerische Handschrift im engeren Sinne auferlegen. Seifenschaum wird nicht gemacht, sondern wächst und vergeht gemäß seiner ihm eigenen Plastizität.

Gleichwohl wachsen Schaumgebilde in der Regel nicht einfach von sich aus. In den oben vorgestellten Arbeiten zeigte sich, dass es meist einer Apparatur bedarf, um die Aphrogenese in Gang zu setzen. Die Vorrichtungen, Ventile und Behältnisse, der Luftdruck und die Art des verwendeten Spülmittels wirken sich auf die Beschaffenheit des erzeugten Schaums aus, und die Künstler/innen können dies alles nach ihrem Willen arrangieren.

Gleichwohl lassen sich die Bildungen, die der flüssige Schaum vollzieht, nicht vollends determinieren. Dies betrifft sowohl die Mikroebene, d.h. die Ansammlung und Struktur der Millionen von Gasbläschen, als auch die Makroebene, d.h. die sichtbare Gestalt der Schaummasse. Denn die jeweiligen Materialisierungen des Schaums sind auch abhängig von vielen nur schwer zu regulierenden Faktoren wie der Feuchtigkeit und den Bewegungen der Luft, dem atmosphärischen Druck, der Gravitation, der Masseverteilung innerhalb des Schaumgefüges selbst usw. Jenseits der künstlerischen Intention bleibt ein kaum verfügbarer Bereich, ein kreativer Freiraum für das Material. Dies gilt umso mehr, als der Seifenschaum kein Gleichgewicht kennt, sondern einer andauernden Selbstorganisation unterliegt (Vgl. Cantat u.a. 2010). Mit dem ständigen Wandel seiner ephemeren Strukturen geht zugleich eine Änderung seiner rheologischen Eigenschaften, d.h. seines jeweiligen Fließverhaltens, einher. Es ließen sich weitere Belege dafür angeben, dass sich die prekären Produkte der Aphrogenese dem Zugriff eines ästhetischen Gestaltungswillens ein Stück weit entziehen. Als Fazit könnte man notieren, dass sich die Schaumbildungen der häuslichen Reinigungsmittel nur bedingt künstlerisch domestizieren lassen.

Exakt aus diesem Grund widersetzt sich das Material Seifenschaum einer Domestizierung durch die Form. Dabei sind die aphrogenen Produktionen aber keineswegs ‚anti-Form', d.h. gegen jedwede Ausformung gerichtet. Der Seifenschaum präsentiert keine Antiformen, und man kann auch nicht sagen, er sei gänzlich formlos, d.h. er brächte keinerlei Formen hervor. Im Grunde ist das Gegenteil der Fall: Er definiert sich nachgerade durch kontinuierliche Formungs- und Transformationsprozesse, die noch dazu ‚wie von selbst' bzw. autopoietisch abzulaufen scheinen. Die Kunst der Schaumgeburt ist eine dynamische Entwicklung, die weder einen tatsächlichen Abschluss noch eine letztgültige Erfüllung in einer Endform findet. Ihre aleatorischen Formen sind transitorisch, die temporäre Gestalt der Schaumbildungen bleibt Provisorium. Als Material bieten flüssige Schäume keine aufnehmende Matrix, der sich eine stabile Form aufprägen ließe. Anstatt aber die Form einfach abzuschaffen, wird diese als performatives Geschehen vorgeführt, als eine sich materialisierende Formation ohne festen Halt.

Seifenschaum ist auf vielerlei Weise ambivalent. In materieller Hinsicht bewegt er sich sonderbar zwischen dem Fluiden und dem Festen: Einerseits ein flüchtiges Gemisch aus Flüssigkeit und Gas, andererseits ein durchaus kompaktes und konsistentes

Gebilde, das je nach Beschaffenheit und äußeren Bedingungen einige Zeit überdauern kann. Darüber hinaus changiert er zwischen Form und Formlosigkeit: Seine amorphe Gestalt ist schlussendlich Resultat kontinuierlicher Formungsvorgänge ohne eigentlichen Endpunkt. In poietischer Hinsicht schwankt der Seifenschaum zwischen Erzeugnis und eigenständigem Wachsen: Er ist Ergebnis eines von Künstler/innen eingerichteten und in Gang gebrachten Prozesses, der dann ohne deren weiteres Zutun abläuft. Ähnliches gilt für die künstlerische Bearbeitung des Schaums, insofern die Künstler/innen zwar Rahmenbedingungen bereitstellen, der Schaum seine Gestaltung letztlich aber zu einem Gutteil selbsttätig realisiert. Aufgrund solcher Unentschiedenheiten vereiteln fluide Schäume „jeden Versuch statischer Identifikation", wie es in Luce Irigarays Text *Die Mechanik des Flüssigen* heißt (Irigaray 1979: 116). Mit ihren Worten ließe sich außerdem ergänzen, dass es den aphrogenen Bildungen keineswegs an Form mangelt, sondern dass sie „bezogen auf die Einheit [der Form] immer überschüssig" (Ebd.: 122) sind. Als künstlerisches Material könnte Seifenschaum daher einen Beitrag dazu leisten, überkommene Formkonzepte und die darin eingeschriebenen Geschlechternormen aufzuweichen bzw. zu verflüssigen.



// Abbildung 06
Christine Biehler, entrInnen – Aphrodite 1, 1996, temporäre Rauminstallation, Wacker-Fabrik, Mühltal.

4) MYTHEN APHROGENER PRODUKTION Christine Biehlers Arbeit *entrInnen – Aphrodite 1* (1996) soll im Folgenden dabei helfen, das bisher Gesagte zu vertiefen. Mit dieser temporären Installation reagierte die Künstlerin auf eine Raumsituation, die sie in einem alten Fabrikareal vorfand **(Abb. 6)**. Biehler nutzte einen maroden Arbeiterinnen-Waschraum um, wobei sie dessen vorhandene Ausstattung aufgriff. Eine der Wände war noch gefliest und mit fünf nebeneinander angeordneten Waschbecken versehen. Die bereits existierenden Becken wurden auf eine nicht sichtbare Weise verändert, sodass nach Fichtennadeln und Flieder duftende Seifenschaumzungen aus ihnen wuchsen. Der bloße Fakt, in einem Waschsaal auf Seifenschaum zu treffen, durfte an sich nicht weiter verwundern. Irritierend war hier hingegen abermals, dass der

Schaum nicht als Rest einer hygienischen Handlung im Abfluss verschwand, sondern in umgekehrter Richtung aus den Becken herausquoll. Wie in *Venus World* gab es folglich auch in dieser Arbeit Seifenschaum ‚im Überfluss'. Die aphrogene Produktion verlief kontinuierlich, wobei das Wachstum nur langsam vonstattenging. Ab einem bestimmten Punkt wölbten sich die Bänder aus Schaum und kippten vornüber. Sie landeten aber nicht auf dem Fußboden, sondern auf einer dunklen Wasserfläche, da Biehler den Boden schwarz gestrichen und knöchelhoch geflutet hatte. In diesem Wasserspiegel reflektierte sich der ruinöse Raum, den man nur durch die geöffneten Türen besichtigen konnte. Berührten die Seifenschaumzungen die Wasserfläche, lösten sich gelegentlich Portionen ab, die auf dem Wasser als kleine Inseln davonschwammen.

Noch wesentlich stärker als in *Venus World* nahm Christine Biehler in dieser Arbeit den Mythos der Aphrodite auf, die für die Rauminstallation nicht umsonst namensgebend war. Bemerkenswert ist zunächst, dass die Künstlerin auf die Darstellung des weiblichen Körpers und damit auch auf die stark sexualisierte Ikonografie der Liebes- und Fruchtbarkeitsgöttin (Vgl. Hinz 1998; Seifert 2009) verzichtete. In ihrer Bezugnahme beschränkte sie sich auf den Schaum und das Wasser. Zur Erinnerung halte ich noch einmal fest, dass Aphrodite einer Erzählung nach *aus* oder *von* jenem Schaum geboren wurde, der sich infolge der Kastration des Uranos auf der Ägäischen See bildete. Im Mythos entwickelt sich die Entfernung des männlichen Genitals zu einem fruchtbaren Zeugungsakt. Biehlers Publikum blieb dieses blutige Schauspiel glücklicherweise erspart. Die Künstlerin zeigte weder den Vorgang der Entmannung, d.h. den Auslöser der Schaumbildung, noch zeigte sie eine Repräsentation der weiblichen Gottheit, d.h. das Resultat der Schaumbildung. Stattdessen stellte sie das Werden des Seifenschaums vor Augen. Das eigenständige Wachstum ihres künstlerischen Materials trat dadurch in ein Verhältnis zu jenem „Denkbild von einem Schaum, dem nicht nur Formkraft zukommt, sondern auch Geburtsfähigkeit und generative Wirksamkeit […]" (Sloterdijk 2004: 41). Biehlers Installation inszenierte den produktiven Materialprozess des Schäumens und erinnerte damit in doppelbödiger Weise an eine alte „Liaison von Schaum und generativer Potenz" (Ebd.: 40), die sich nicht nur in der europäischen Kulturgeschichte finden lässt.

Die Verbindung von fluidem Schaum und Fruchtbarkeit beschränkte sich zudem keineswegs auf den Mythos, sondern setzte sich seit der Antike auch in biologischen Zeugungstheorien

fort. Besonders eindrücklich ist das Beispiel der hämatogenen Samenlehre, nach welcher Sperma durch eine Erhitzung des Blutes und dessen Anreicherung mit Luft, zustande kommt (Vgl. Lersky 1950: 1344–1417). Sperma ist demnach durch Erregung aufgeschäumtes Blut. In diesem Sinne sprach etwa Aristoteles von der „Schaumnatur des Samens" (Ebd.: 1348). Und noch im 6. Jahrhundert notierte Isidor von Sevilla: „[Der] Samen des Mannes ist der Blutschaum, entsprechend wie wenn Wasser, wenn es gegen Felsen schlägt, weißen Schaum entstehen lässt […]" (Laqueur 1992: 72). Die hier zum Ausdruck kommende Idee der Aphrogenese findet sich aber nicht nur in biologischen, sondern in vergleichbarer Weise auch in künstlerischen Zeugungsmythen. So berichtet u.a. Plinius in seiner *Naturgeschichte* von dem Maler Protogenes, der den Schaum vor dem Maul eines Hundes zufällig dadurch zur Darstellung bringt, dass er einen mit Farbe getränkten Schwamm, d.h. einen festen Schaum, gegen die Bildtafel wirft. Bei dessen Auftreffen auf dem Malgrund wird das ersehnte Abbild des flüssigen Speichelschaums von selbst erschaffen. Ähnliche Geschichten autopoietischer Schaum- und Bilderzeugung existieren auch von den griechischen Malern Apelles und Nealkes (Vgl. Lein 2011). Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Vorstellung vom Schaum als produktivem Zeugungsmaterial verschiedene mythologische, biologische und künstlerische Versionen kennt und weit in die Geschichte zurückreicht. Ihre jüngste Auflage erlebt die Idee u.a. in der Zellbiologie wie etwa bei Lynn Margulis, die den Geburtsort allen Lebens in einer Art primitivem chemischen Ur-Schaum vermutet (Margulis 1998).

Christine Biehler befasste sich in ihrer Installation nicht explizit mit solchen historischen Zeugungsphantasien und Schöpfungsmythen. Ihre Anspielung auf den Mythos der Aphrodite und der Umstand, dass ein signifikanter Teil des Kunstwerks vom Schäumprozess selbst generiert wurde, sorgen gleichwohl dafür, dass ihre Arbeit auch in diesen Horizont einrückt. Dadurch tritt etwas Wichtiges hervor: Eine Auseinandersetzung mit dem produktiven bzw. kreativen Potenzial von Seifenschaum ist nicht unproblematisch. Der Gedanke aphrogener Bildungsvermögen bringt allerlei Ballast mit sich. Es besteht die Gefahr, den fluiden Schaum zu einer mit enigmatischer Zeugungskraft begabten Substanz zu verklären. Dabei liegt das eigentlich Spannende dieses Werkstoffs gerade darin, dass er drei gegenderte Problemfelder miteinander verknüpft, nämlich jenes der Form und jene der künstlerischen wie materiellen Produktivität. Keiner dieser

Bereiche ist neutral, vielmehr weisen alle diverse geschlechtliche Implikationen und Einschreibungen auf. Als Material der Kunst sowie Reflexionsgegenstand der Kunstwissenschaft versetzt der Seifenschaum in die Lage, implizite Gendernormen in Konzepten der Form und der Produktion aufzuspüren. Der flüssige Schaum-Stoff ermöglicht einen geschlechterkritischen Blick, der über das Material an sich hinausreicht.

5) FAZIT Aus genderkritischer Sicht ist das künstlerische Material Seifenschaum ein interessanter Stoff, weil es zentrale Motive der klassischen ästhetischen und kunstpraktischen Diskurse über Material durchkreuzt: Erstens setzt Seifenschaum dem Gedanken der Überwindung des Materials und dem damit verbundenen Primat der Form seine eigene prozessuale Materialisationsdynamik entgegen. Zweitens ignoriert er Rufe nach einer Dauerhaftigkeit des Materials sowie die damit verknüpfte Idee der Beständigkeit der künstlerischen Form. Das prekäre Etwas Seifenschaum kennt aufgrund seiner Wandelbarkeit keine stabilen Formen, sondern nur unabgeschlossene Formations- und Transformationsprozesse. Drittens widerspricht er auf komplizierte Weise der Auffassung des Materials als passivem Medium, das traditionell weiblich konnotiert wurde (Vgl. Wagner 2006).

Fluide Schäume verflüssigen statische bipolare geschlechtliche Differenzsetzungen. So eignet sich der Seifenschaum weder als Symbol männlicher Potenz noch als Symbol weiblicher Fruchtbarkeit. Er ist gewiss kein phallisches Material. Zwar kann er sich im Vollzug seines Wachstums aufrichten, doch nur um wieder in sich zusammenzufallen oder sich aufzulösen. Der Seifenschaum ist aber auch kein maternaler Stoff, der einer Form oder einem künstlerischen Gestaltungswillen einen stabilen Anhalt gewähren würde. Als künstlerisches Material verkompliziert und verwirrt er tradierte Erklärungsmuster mit ihrer zweistelligen Ordnung. Die fluiden Schäume erzeugen eine Art Überschuss, oder besser noch: einen Überfluss, der dichotome Zuschreibungen als entweder weiblich oder männlich unterminiert. Hierin liegt das performative geschlechterkritische Potenzial des Seifenschaums in der Kunst begründet. Er stellt die Fragen der Form, der künstlerischen Produktion wie auch die der Produktivität und Fruchtbarkeit des Materials als zutiefst in die Genderproblematik eingetauchte Fragen heraus. Die ‚Kunst der Schaumgeburt' kann daher weit mehr sein als bloße ästhetische Schaumschlägerei. Christine Biehlers Arbeiten legen dafür ein eindrückliches Zeugnis ab.

// Literatur

Ausst.-Kat. More than Minimal. Feminism and Abstraction in the 70's. Rose Art Museum 1996. Stoops, Susan L. (Hg.), Waltham, Massachusetts, Brandeis University Press, 1996.

Brett, Guy (1995): Exploding Galaxies. The Art of David Medalla. London, Third Text Publications.

Cantat, Isabelle u.a. (Hg.) (2010): Foams. Structure and Dynamics. Oxford, Oxford University Press.

Chave, Anna C. (1991): Minimalism and the Rhetoric of Power. In: Day, Holliday T. (Hg.): Power. Its Myths and Mores in American Art 1961–1991. Indianapolis, Indiana University Press, S. 116–130.

Egenhofer, Sebastian (2008): Abstraktion Kapitalismus Subjektivität. Die Wahrheitsfunktion des Werks in der Moderne. München, Wilhelm Fink.

Goldmann, Renate (2006): Peter Fischli, David Weiss. Ausflüge, Arbeiten, Ausstellungen. Köln, Walther König.

Hamann, Richard (1943): Die Kategorie der Stofflichkeit in den bildenden Künsten. In: Fidder, Erich (Hg.): Neue Beiträge deutscher Forschung. Wilhelm Worringer zum 60. Geburtstag. Königsberg, Kanter.

Hinz, Berthold (1998): Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion. München, Carl Hanser.

Irigaray, Luce (1979): Die Mechanik des Flüssigen. In: Dies.: Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin, Merve, S. 110-124.

Judd, Donald (1965): Specific Objects. In: Arts Yearbook 8, S. 74–82.

Lacqueur, Thomas (1992): Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a. M., Campus.

Lein, Edgar (2011): „Den Geist zu verschiedenerlei Erfindungen zu wecken". Wolkenbilder, Flecken an der Wand und der glückliche Zufall in der Malerei der Renaissance. In: Eberlein, Johann Konrad (Hg.): Spiel Kunst Glück. Die Wette als Leitlinie der Entscheidung. Wien/Berlin, LIT.

Lersky, Erna (1950): Die Zeugungs- und Vererbungslehren der Antike und ihr Nachwirken. In: Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Abhandlung der Geistes- und Sozialwissenschaftlichen Klasse 19, S. 1225–1425.

Margulis, Lynn (1998): Symbiotic Planet. A New Look at Evolution. Amherst, Massachusetts, Basic Books.

Rübel, Dietmar (2012): Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen. München, Silke Schreiber.

Seifert, Martina (Hg.) (2009): Aphrodite. Herrin des Krieges, Göttin der Liebe. Mainz am Rhein, Philipp von Zabern.

Sloterdijk, Peter (2004): Schäume. Frankfurt a. M., Suhrkamp.

Summers, David (1993): Form and Gender. In: New Literary History 24 (2), S. 243–271.

Wagner, Monika (2002): Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne. München, C. H. Beck.

Wagner, Monika (2006): Vom Ende der materialgerechten Form. Kunst im Plastikzeitalter. In: Naumann, Barbara / Strässle, Thomas / Torra-Mattenklott, Caroline (Hg.): Stoffe. Zur Geschichte der Materialität in den Künsten und Wissenschaften. Zürich, vdf Hochschulverlag, S. 229–246.

// Abbildungsnachweis

Abb. 1, 4, 5, 6: Fotos mit freundlichen Genehmigungen der Künstler/innen.
Abb. 2: Ausst.-Kat. Donald Judd. Düsseldorf 2004. Serota, Nicholas (Hg.), Köln, Dumont, S. 198, Abb. 19.
Abb. 3: Brett 1995, S. 2.

// Angaben zum Autor

Marcel Finke ist Kunsthistoriker und Postdoktorand im Graduiertenkolleg *Das Wissen der Künste* an der UDK Berlin. Er promovierte an der Universität Tübingen mit einer Dissertation über die Materialität von Bild und Körper in der künstlerischen Praxis Francis Bacons. Von 2012 bis 2014 war er Mitarbeiter im Forschungsprojekt *Liquid Things* an der Universität für angewandte Kunst Wien. Derzeit untersucht er Epistemologien des Fluiden in der Kunst nach 1950.

// FKW WIRD GEFÖRDERT DURCH DAS MARIANN STEEGMANN INSTITUT UND DAS INSTITUTE FOR CULTURAL STUDIES IN THE ARTS DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE
// REDAKTION // SIGRID ADORF / KERSTIN BRANDES / SILKE BÜTTNER / MAIKE CHRISTADLER / HILDEGARD FRÜBIS / EDITH FUTSCHER / KATHRIN HEINZ / JENNIFER JOHN / MARIANNE KOOS / KEA WIENAND / ANJA ZIMMERMANN
// WWW.FKW-JOURNAL.DE