
Poetik der Seifenblasen

„Schaum“ als Motiv, Material und autopoietische Substanz
in Lyrik und anderen Künsten der Gegenwart

CLAUDIA BENTHIEN, ANTJE SCHMIDT

In Early Modern literature and visual arts, soap bubbles and foam frequently appear as symbols of the subject and its fleeting existence. However, their ephemeral substance also prompted reflections on volatile materiality, characteristic of today's installation and performance art. Recently, foam and bubbles not only reemerge as motifs that adapt Baroque topoi by modelling confrontations with mortality and aesthetic illusion, but are also used to engage in cultural critique: 'foaminess' is used as a metaphor for insubstantiality, for societal phantasmagoria or for suppressed guilt. This article looks at German-language poems from the 21st century to demonstrate how poets have discovered foam as a 'generative principle' that corresponds with the processuality of poetry itself. By taking an interart perspective, these texts are cross-read with similar positions in installation art, theater, film, and cultural philosophy, thereby revealing connections on three levels: between foam as a literary and artistic motif, as a fluid material, and as a multi-dimensional autopoietic substance.

Transparente Seifenblasen tropfen wie ein an ‚Raindance‘-Duschen erinnernder fluider Vorhang von der Decke eines Theaters, ein dichter weißer Seifenschaum dringt durch die Fenster eines Kunstvereins nach außen oder senkt sich klecksend auf den Altar einer katholischen Kirche herab, Filmfiguren schöpfen herabrinne Schaumlachen von einer Wand, ein karger Museumsraum besteht aus nichts als großen, durchsichtigen Blasen auf dem Fußboden.¹ Ob im Theater, in der Kunstausstellung oder im Kinofilm – erstaunlich oft wird man im 21. Jahrhundert mit der ephemeren Substanz von Schaum und Seifenblasen konfrontiert. Dies ist auch in Kunstkritik und kulturwissenschaftlicher Forschung nicht unbemerkt geblieben, unbeachtet blieben aber bislang zwei wichtige Besonderheiten des Phänomens: erstens die mit ihm aufgerufene Epoche des Barock, in der einzelne Seifenblasen ebenso wie Seifenschaum aufs Engste mit dem Topos der ‚Vanitas‘ verbunden wurden, zweitens eine Auseinandersetzung zeitgenössischer Lyrik mit diesen Symbolen und Materialitäten. Da sie dabei in engem Dialog mit anderen Künsten und der Kulturphilosophie der Gegenwart steht, wird diesen beiden Aspekten nachfolgend aus der doppelten

¹ Die Beispiele beziehen sich auf Dimiter Gotscheffs Inszenierung von Brechts *Die Antigone des Sophokles* am Thalia Theater, Hamburg (2011), auf Installationen von Luka Fineisen in einer Ausstellung im Kunstraum b/2, Leipzig (2000), am Gebäude des Kunstvereins Offenbach (2002) und im Kirchenraum von St. Nikolaus, Wolbek (2011) sowie auf den Kinofilm *Kajillionaire* (2020) von Miranda July.

Perspektive von Neuerer deutscher Literaturwissenschaft und Kunstkomparatistik nachgegangen.

Dass die frühneuzeitliche Motivik der flüchtigen Blasengebilde dort, wo sie in den Künsten der Gegenwart aufgegriffen wird, zahlreichen Resemantisierungen bis hin zu eindeutigen Inversionen unterworfen ist, ist die wesentliche These dieses Beitrags.² Es gilt daher nachfolgend – ausgehend zunächst von der barocken Ausgestaltung des Motivs im Zusammenhang mit dem christlichen Vanitas-Topos – zu beschreiben, inwieweit Seifenblasen und Schäume in Lyrik und visueller Kultur der Gegenwart als Material für zeitdiagnostische und kulturkritische künstlerische Positionen ebenso eingesetzt werden, wie fluider Schaum in seiner Qualität als autonomes, generatives Material modelliert wird.

1. Von barocken Luftblasen und rhetorischem Seifenschaum

„Ich seh’ wohin ich seh / nur Eitelkeit auff Erden“, heißt es in Andreas Gryphius’ berühmtem Vergänglichkeitssonett *Vanitas, vanitatum, et omnia vanitas* (1637). Der „leichte Mensch“ wird darin als „Wasserblaß“ bezeichnet, die aufgrund ihrer Fragilität nicht „bestehn“ kann, was in der Klage mündet: „Ach! was ist alles diß / was wir vor köstlich achten! | Als schlechte Nichtigkeit? als hew / staub / asch vnnd wind? | Als eine Wiesenblum / die man nicht widerfind“.³ In Gryphius’ Trauerspiel *Leo Armenius* finden sich ähnlich melancholisch anmutende Verse:

Sterbliche! was ist diß Leben
 Als ein gantz vermischter Traum?
 Diß was Fleiß und Schweiß uns geben.
 Schwindet als der Wellen Schaum!⁴

Diese desillusionierenden Worte beschreiben das Leben als Schein und die durch menschliches Tun geschaffenen Werke als ebenso unreal wie flüchtig: Sie verfliegen wie der luftige Schaum auf den Wellen eines bewegten Meeres.

² Dies steht in Korrespondenz zu den zentralen Forschungsfragen des von der Fritz Thyssen Stiftung finanzierten Projekts *Vanitas in den Künsten der Gegenwart* an der Universität Hamburg und der Hochschule für Bildende Künste, Braunschweig, in dem auch dieser Beitrag entstanden ist. Vgl. Claudia Benthien/Victoria von Flemming (Hg.): *Vanitas. Reflexionen über Vergänglichkeit in Literatur, bildender Kunst und theoretischen Diskursen der Gegenwart*. In: *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27 (2018) 2, S. 1–316; Claudia Benthien/Antje Schmidt/Christian Wobbeler (Hg.): *Vanitas und Gesellschaft*. Berlin, Boston 2021; besonders die Einleitungen beider Bände.

³ Andreas Gryphius: *VANITAS, VANITATUM, ET OMNIA VANITAS*. In: Ders.: *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke 1: Sonette*. Hg. v. Marian Szyrocki. Tübingen 1963, S. 7–8.

⁴ Andreas Gryphius: *Leo Armenius, Oder Fuersten-Mord*. In: Ders.: *Dramen*. Hg. v. Eberhard Mannack. Frankfurt/M. 1991, S. 9–116, hier S. 60.

Schaum wird im Barock semantisch auch mit dem wankelmütigen Glück oder Geschick des Menschen verbunden („Des leichten Glückes Gunst ist wie des Meeres Schaum, | der brauset und zergeht; ist wie ein süßer Traum“⁵) und selbst die sterblichen Überreste eines verbrannten Leichnams werden mit dieser Vergänglichkeitsmetapher belegt, wenn etwa Daniel Casper von Lohenstein die „Todten=Afch“ einen „Schaum der Sterblichkeit“ nennt, der durch „[d]er Winde Gauckelßpiel [...] heylig eingeweiht“ – mithin verflüchtigt – wird.⁶ Schaum und Asche werden hier durch Substanzlosigkeit und Leichtigkeit verbunden, von Meereswogen und Wind erzeugt, vor allem aber bewegt und zerstäubt.⁷

Anknüpfend an das aus der Antike stammende Motiv des *homo bulla* wurde die menschliche Existenz in der Frühen Neuzeit oft mit einer Seifenblase verglichen. Nachdem das Motiv durch Erasmus von Rotterdams populäre Sprichwörterammlung *Adagia* (1508) bekannt gemacht⁸ und von Joos van Cleve in die Malerei eingeführt wurde, findet es sich in zahllosen Varianten. Van Cleves Hieronymus-Bildnis (1521) trägt erstmals die mahnende Inschrift „Homo bulla“, hier noch als „ein auf die Rückwand genageltes Täfelchen“.⁹ In der europäischen Stilllebenmalerei erscheint das Motiv dann in Kombination mit anderen Bildelementen und ist auch in der Genremalerei anzutreffen.¹⁰ Neben erwachsenen Personen, prominent in einem Künstlerelbstporträt von David Bailly,¹¹ sind es auch Kinder, die in der visuellen Kultur der Frühen Neuzeit – und epochen-

⁵ Martin Opitz: Trostgedichte in Widerwertigkeit des Krieges. Buch II. In: Ders.: Gesammelte Werke. Kritische Ausgabe 1: Die Werke von 1614–1621. Hg. v. George Schulz-Behrend. Stuttgart 1968, S. 209–228, hier S. 228.

⁶ Daniel Casper von Lohenstein: Epicharis. In: Ders.: Sämtliche Werke II.2.1: Dramen. Hg. v. Lothar Mundt. Berlin, New York 2005, S. 263–554, hier S. 462.

⁷ Diese Semantik knüpft an einen Bibelvers des Propheten Hosea an: „Denn der König zu Samaria ist dahin wie ein Schaum auf dem Wasser“ (Hos 10,7^{LUT}).

⁸ Vgl. Michael Lobe: Von Seifen- und Spekulationsblasen. Skizze einer „unplatzbaren“ Metapher. In: Forum Classicum 1 (2010), S. 24–31.

⁹ Brigitte Lyman: Sic transit gloria mundi. Ein Glasgemälde mit Seifenblasen als Vanitätssymbol im Schnütgen-Museum. In: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 42 (1981), S. 115–132, hier S. 122.

¹⁰ Vgl. Bernd Ebert: Homo Bulla. Zum Motiv der Seifenblase als Sinnbild der Vergänglichkeit. In: Ders./Moritz Wullen (Hg.): Der Ball ist rund. Kugel, Kreis, Kosmos. Ausst.-Kat. Pergamonmuseum Berlin 2006, S. 88–95, hier S. 91; vgl. Katharina Sykora: Zeitflächen. Cornelis de Vos' Allegorie der Vergänglichkeit und die Seifenblasen der Moderne. In: Victoria von Flemming (Hg.): Barock – Modern? Köln 2010, S. 29–56; Anita Housseini: Die Experimentalkultur in einer Seifenblase. Das epistemische Potential in Chardins Malerei. Paderborn 2017, S. 39.

¹¹ Vgl. Katharina Sykora: Enden und Verfliegen. Schädel, Insekten und zwei Temporalitäten der Vanitas in der zeitgenössischen Fotografie. In: Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 27 (2018) 2, S. 191–205, hier S. 197.



Abb. 1: David Bailly: Selbstbildnis mit Vanitassymbolen.
Öl auf Leinwand, 65×97,5 cm (1651). Museum de Lakenthal, Leiden.

übergreifend bis in die heutige Zeit¹² – als Illustration des Homo-Bulla-Motivs dienen, zum Beispiel, indem sie Seifenblasen hinterherjagen.¹³

Die Gestalt des kindlichen, nackten Putto, der in zugleich fröhlicher und doch melancholischer Manier Seifenblasen bläst, findet sich seit Hendrik Goltzius' Emblem *Quis Evadet* in vielen Varianten.¹⁴

Weil der kleine Junge sich, den gerade entstandenen Seifenblasen nachblickend, auf einen Totenschädel lehnt, während hinter ihm ein Rauchgefäß zu sehen ist, aus dem dichte Wolken emporsteigen, und im Vordergrund eine Lilie sprießt, wird ikonografisch sowohl auf *memento mori* als auch auf Vanitas verwiesen. Der „Gegensatz zwischen Todesvision und blühendem Leben“ wird

¹² So zum Beispiel die fotografischen Arbeiten *Seifenblasen* (1902) von Mathilde Weil und *Homo bulla* (2005) von Julee Holcombe. Siehe die Abbildungen in Ebert: *Homo Bulla*, S. 89 u. 94.

¹³ Vgl. Dorothea Scholl: ‚Vanitas vanitatum et omnia vanitas‘: Das Buch Kohelet in der europäischen Renaissance- und Barocklyrik und Emblematik. In: Dies./Volker Kapp (Hg.): *Bibeldichtung*. Berlin 2006, S. 221–260, hier S. 233f.

¹⁴ Vgl. Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.): *Emblemata*. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Taschenausgabe. Stuttgart, Weimar 1996 [1967], Sp. 1315–1317.



Abb. 2: Hendrik Goltzius: Quis evadet.
Kupferstich, 21 × 15,2 cm (1594). Metropolitan Museum of Art, New York.

bei einem Kind besonders sinnfällig.¹⁵ Goltzius' Kupferstich ist ein lateinisches Epigramm beigelegt, dessen letzte beide Verse wie folgt übersetzt wurden: „Die frische Blume, leuchtend im Frühling und duftend, [] verwelkt plötzlich und die Schönheit vergeht schnell“, was allegorisch auf den Menschen übertragen wird: „So vergeht auch das Leben der eben Geborenen [] und entflieht gleich einer Seifenblase aus leerem Dunst“.¹⁶ Außerdem steht die Seifenblase für die Vergänglichkeit und illusorische ‚Natur‘ des Mundanen, wodurch sie motivgeschichtlich eng mit der Glaskugel als Vanitas- und Fortuna-Symbol für die

¹⁵ Lymant: Glasgemälde, S. 126.

¹⁶ Zit. n. Sykora: Zeitflächen, S. 39.

runde, fragile Welt in ihrer verführerischen Schönheit verbunden ist.¹⁷ Das durch Täuschung und Traum grundierte Homo-Bulla-Motiv weist auch Züge der Selbstreflexivität auf – sichtbar z. B. in Selbstporträts, in denen sich der oder die Malende in der dargestellten Seifenblase oder Glaskugel spiegelt.¹⁸ Es thematisiert und erzeugt Illusion, Verzerrungen von Wahrnehmungen wie auch Multiperspektivität durch die spiegelnde, gerundete Oberfläche.

Neben Schaum und Seifenblasen wurden im Barock für die Semantik der Vergänglichkeit eine Fülle an weiteren Symbolen eingesetzt. Eindrücklich demonstriert Josua Stegmann in seinem Bildreihengedicht *Kurtze Reimen/Von Eitelkeit des menschlichen Lebens* (1627) deren Vielschichtigkeit, zugleich aber auch ihre semantische Redundanz.¹⁹ Gerahmt durch zwei Auftaktverse und ein Schlusscouplet stehen achtzehn parataktische Verse, in denen die ‚Eitelkeit‘ (also Flüchtigkeit) der Welt anhand eines schwindenden Objekts oder Phänomens demonstriert wird. So korreliert das Gedicht die im fünften Vers benannte „Wasserblaß“, die „bald zerrinnt“ mit anderen, ebenso flüchtigen Natursubstanzen wie Staub, Schnee, Nebel, Tau, Eis und Rauch, aber auch mit ephemeren visuellen und auditiven Naturphänomenen – Regenbogen, Morgenröte, Schatten, Blitz, Sonnenstrahl, Klang der Stimme – sowie mit fragilen Dingen: mit einem vom Wind bewegten Blatt, einem zarten Glas, einer Blume und dem ‚Traum‘ als transitorischem Daseinszustand.

Innerhalb dieses Spektrums ephemerer Vanitas-Symbole weist die Seifenblase einige Besonderheiten auf: Sie ist, wie andere der genannten Substanzen, ein Phänomen auf der Grenze zwischen „Materialität und Immaterialität“.²⁰ Als *memento mori* mahnt sie die beständige Todesnähe des Menschen an. Aufgrund ihrer Fragilität kann sie jederzeit zerplatzen, entsprechend sollte der Mensch des Barock stets durch Buße und Gebete auf sein plötzlich eintretendes Ende vorbereitet sein. Weil Seifenblasen mit Luft gefüllt sind, verweisen sie neben Flüchtigkeit auch auf die Substanzlosigkeit des menschlichen Lebens – auf seine mit Demut anzuerkennende ‚Nichtigkeit‘ –, und dienen somit der Warnung vor Hochmut. Die glänzend schöne Seifenblase wirkt wie ‚etwas‘, ist jedoch gefüllt mit nichts als Luft und ist damit das perfekte Symbol der Vergänglichkeit aller irdischer Erscheinungen, der *vanitas mundi* – oder, paradox formuliert: „all things are full of emptiness“.²¹ Dies ein Kommentar Northrop Fries zur Semantik des hebräischen Wortes *häväl*, dem biblischen Ursprungsbegriff der christlichen Vergänglichkeitsvorstellungen, den Dorothea Scholl in ihrer Studie

¹⁷ Vgl. Ebert: Homo Bulla, S. 90.

¹⁸ Vgl. Wayne M. Martin: Bubbles and Skulls: The Phenomenological Structure of Self-Consciousness in Dutch Still Life Painting. In: Hubert L. Dreyfus/Mark A. Wrathall (Hg.): A Companion to Phenomenology and Existentialism. Malden 2006, S. 559–584.

¹⁹ Vgl. Josua Stegmann: Kurtze Reimen/Von Eitelkeit des menschlichen Lebens. In: Ulrich Maché/Volker Meid (Hg.): Gedichte des Barock. Stuttgart 1980, S. 44.

²⁰ Monika Wagner-Egelhaaf: Die Melancholie der Literatur. Stuttgart 1997, S. 90.

²¹ Northrop Frye: The Great Code. The Bible and Literature. London 1982, S. 123.

zur „Windmetaphorik“²² des alttestamentlichen Buches Kohelet zitiert. Scholl legt dar, weswegen unter den divergierenden deutschen Übersetzungen des zunächst in der Vulgata als *vanitas* latinisierten Begriffs – Eitelkeit, Nichtigkeit, Luftgespinst, Rauchwolke, Blase, Atem, Vergeblichkeit, Hinfalligkeit²³ – die des ‚Windhauchs‘ am besten geeignet ist: „Mit dem atmosphärischen Phänomen des Windes assoziiert Kohelet auch das Illusorische und Substanzlose“.²⁴ Dies ist auch eine zutreffende Beschreibung der skizzierten ‚Phänomenologie der Seifenblase‘ als ein mit Luft gefülltes, zwischen Natur und Kultur angesiedeltes Leitsymbol der Vergänglichkeit.

2. Mortalität und Materialität, Ephemeres und ‚Uneigentliches‘: Schaum als Motiv

Viele der in der Frühen Neuzeit entwickelten Semantiken von Schaum und Seifenblasen werden in Lyrik und anderen Künsten der Gegenwart aufgegriffen, zum Teil adaptiert und invertiert. Anhand des Schaummotivs werden insbesondere vier Dimensionen verhandelt, und zwar oftmals miteinander verschränkt: Thematisierungen der menschlichen Mortalität, ästhetische Auseinandersetzungen mit dem Ephemeren und Vergänglichen, Erkundungen von volatiler Materialität sowie Kritik an Uneigentlichkeit und Flüchtigkeit von Alltagskommunikation.

Am Beispiel der vom Bühnen-Firmament ‚herabregnenden‘ trüben Seifenblasen in Dimitter Gotscheffs Inszenierung von Bertolt Brechts *Antigone* (Thalia Theater Hamburg, 2011) erweist sich das Potenzial dieses ephemeren Materials für den Bereich des Theaters. Ebenso flüchtig wie diese Blasen ist der Dampf, der der Erde auf dem Bühnenboden entsteigt – und mit der Antigone (Patrycja Ziółkowska) nicht nur ihren toten Bruder trotz des Verbots durch Kreon (Bernd Grawert) begräbt, sondern auch sich selbst und ihr wunderschönes blaues Kleid bedeckt und befleckt. Währenddessen stimmt sie einen unheimlichen Klagegesang an, mit dem sie symbolisch auch ihren eigenen Tod antizipiert. Korrespondierend zur Bedeutung von ‚Wasserblasen‘ im Barock bilden sich, kontrastierend zu dem in der Mitte von Karin Bracks leerem Bühnenraum befindlichen Erdhaufen, im Verlauf dieses Theaterabends kleine, glitzernde Schaumhügel, die nach und nach aus den ‚sterblichen Überresten‘ der geplatzten Seifenblasen entstehen. Ein sinnfälligeres Symbol für den Verlust von Träumen und das Vergehen von Zeit – und zwar realer, im Theater erfahrener Zeit – lässt sich wohl schwerlich finden.

Auch in Teresa Margolles’ Rauminstallation *En el aire* schweben Seifenblasen auf die Besucher:innen herab, sobald man den Ausstellungsraum betritt. Hier sieht man sie nicht nur auf einer Bühne, sondern wird selbst Teil des Geschehens; die mexikanische Künstlerin inszeniert eine leibhaftige Erfahrung mit dem

²² Scholl: *Vanitas vanitatum*, S. 225.

²³ Vgl. ebd., S. 223–225.

²⁴ Ebd., S. 224.



Abb. 3: Teresa Margolles: *En el aire* (2003). Installation. Seifenblasen, die mit einer Wassermischung hergestellt wurden, mit der die Leichen von Mordopfern nach der Autopsie gewaschen wurden. Ansicht in der Ausstellung *Muerte sin fin*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main, 2004.

ephemerem Material. Durch Luftblasengeräte verteilen sich die unzähligen Blasen gleichmäßig im Raum. Die Installation strahlt auf den ersten Blick Leichtigkeit aus – bis man auf einer Tafel liest, dass die Seifenblasen vorgeblich zur Reinigung von Toten verwendetes Wasser enthalten: Somit operiert das Werk „sowohl mit der Spannung zwischen den an Kinderspiel erinnernden Blasen und den Leichen als auch mit der vom Betrachter empfundenen Mischung aus Unbehagen und Lustigkeit“²⁵ – und erzeugt einen Illusionsbruch im Sinne des barocken *desengaño*.

Wie Katharina Sykora treffend argumentiert, knüpft Margolles an Ikonografie und Semantik des *homo bulla* an, „transformiert sie jedoch in eine wortwörtliche, materielle Lektüre. Indem sie die Körperflüssigkeit von Toten nimmt und sie in die filigranen Gebilde der Seifenblasen verwandelt, die nur sekundenlang existieren, führt sie die Kürze des Lebens vor unseren Augen nochmals theatralisch auf“.²⁶ Es ergibt sich auch eine durchaus politische Lesart, denn Margolles klagt derart die vielen Toten durch Drogenkriminalität und bewaffnete Auseinandersetzungen von Kartellen und Banden mit staatlichen Sicherheitskräften in Mexiko

²⁵ Gabriele Jauregui: Nekropolis. Die Exhumierung der Arbeiten von Teresa Margolles. In: Udo Kittelmann/Klaus Görner (Hg.): Teresa Margolles. *Muerte sin fin*. Ausstellungskat. Museum für moderne Kunst. Ostfildern 2004, S. 133–151, hier S. 142.

²⁶ Sykora: Zeitflächen, S. 53.

an.²⁷ Die oft unschuldig Ermordeten sind hier keine abstrakten Zahlen in den Nachrichten, sondern ‚berühren‘ im Wortsinn – sie gehen sogar unter die Haut, in einer „gleichsam porentiefe[n] Vereinigung der Lebenden und der Toten“.²⁸ Dem ist hinzuzufügen, dass die Lauge zwar in Körper eindringt, Seifenblasen aber aus Luft gebildet werden, die wiederum oft diesen entstammt („Wenn ausgeatmete Luft sonst im Spurlosen verloren geht, so gewinnt [...] die in den Kugeln eingeschlossene Atemluft ein momenthaftes Nachleben“²⁹). Die Materialität der Seifenblasen lässt sie somit zu mehr als bloßen Symbolen der Hinfalligkeit werden, weil sie „eine konkrete leibliche Erfahrung der Vanitas“ erzeugt.³⁰

Die deutschsprachige Gegenwartslyrik recurriert in ähnlicher Weise auf die frühneuzeitliche Schaum-Motivik, um, nun im Medium der Schrift, über existenzielle Illusionen und ihre volatile Beschaffenheit zu reflektieren. Marion Poschmann etwa greift in ihrem Sonett *vage Einsichten* (2010) – schon durch die Wahl der Gattung eine Anspielung an die barocke Tradition – die Schaummetapher auf. Aber nicht nur die Gedichte im Band *Geistersehen*, in dem auch dieses zu finden ist, auch Poschmanns Essays befassen sich wiederholt mit ephemeren Phänomenen wie Nebel, Rauch, Dunst und Wolken.³¹ Die Autorin nutzt darin derartige Substanzen als Metaphern, um (lyrische) Auflösungsbewegungen von Zeit und Raum sowie ein mittels poetischer Sprache erzeugtes Changieren zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit als poetologische Grundsätze ihres Werkes zu skizzieren.³² Lyrik, so schreibt sie in einem Essay über das Werk Peter Huchels, könne eine „Schwebelage“ und damit geisterhafte „Momente zwischen Sein und Nichtsein, Gewißheit und Ungewißheit“ erzeugen.³³ Mit der Zweifelhafteit der eigenen Existenz und ihres Fortbestehens, unter Rekurs auf die barocke Vanitas- und Todesthematik, ist auch *vage Einsichten* befasst. Formuliert als Retrospektive, hinterfragt das artikulierte Ich das eigene Dasein sowie die Gewissheit seiner Wahrnehmungen gleich zu Beginn; Schäume sind dabei Initiatoren dieser empfundenen Auflösungsbewegung, in die die erste Strophe einführt:

²⁷ Vgl. Thomas Macho: *Ästhetik der Verwesung. Zur künstlerischen Arbeit von Teresa Margolles*. In: Ders./Kristin Marek (Hg.): *Die neue Sichtbarkeit des Todes*. München 2007, S. 337–354, hier S. 340.

²⁸ Sykora: *Zeitflächen*, S. 54.

²⁹ Peter Sloterdijk: *Sphären: Mikrosphärologie I: Blasen*. Frankfurt/M. 1998, S. 18.

³⁰ Christian Wobbeler: Mehr als ein „Bild der Eitelkeit“. Über ephemere Materialitäten als (re-)materialisierte Vanitas-Symbole in zeitgenössischen Theaterinszenierungen. In: Stephanie Catani/Jasmin Pfeiffer (Hg.): *Mit allen Sinnen. Künstliche Welten zwischen Multisensorik und Multimedialität*. Berlin, Boston 2021, S. 187–206, hier S. 199.

³¹ Vgl. Marion Poschmann: *Kleiner Nebelkatalog*. In: Dies.: *Mondbetrachtungen in mondloser Nacht. Über Dichtung*. Berlin 2016, S. 71–78.

³² „Wer im Nebel geht, verliert seine Körperlichkeit und weitet sich, er verbindet sich mit der Landschaft und wird selbst zum Nebel [...]. Erst im Nebel läßt sich begreifen, daß die Welt unentwegt ins Unsichtbare kippt [...]“ Ebd., S. 75.

³³ Ebd., S. 73.

sofern es mich hier gab, in diesem Raum voll Schäumen
 war ich ein Badewahn vor weißer Kachelwand
 und meinem Spiegelbild. es schien mir unbekannt.
 ein heller Widerstand in unsichtbaren Träumen³⁴

Im Verlauf des Gedichts finden sich weitere solche Metaphern der Substanzlosigkeit wie „blinde[s] Kondensat“ und „Nebel“, die Wahrnehmungen und Seinszustände als volatil kennzeichnen. Der „Raum voll Schäume[]“, in dem es dampft und sich Kondensat bildet, ist in erster Lesart als Badezimmer mit einer durch ein heißes Schaumbad gefüllten Wanne zu verstehen, jedoch bei genauerer Betrachtung auch als Leichenhaus, in dem Verstorbene für die Obduktion oder Beisetzung vorbereitet werden. Die beiden Isotopien werden überblendet, sodass ein unheimlicher, hybrider Zustand zwischen Ich-Auflösung und körperlichem Tod erzeugt wird. Ähnlich wie bei Margolles entsteht die Allusion der Leichenwäsche. So heißt es im ersten Quartett: „dies war der Stoff, aus dem sich nackte Körper bäumen. | der bleiche Wasserdampf. die ausgetilgte Hand.“ Am Ende des Sonetts erinnert sich das Ich ferner, dass es sich „dort“ sah, „aufgebahrt in meinem Dämmerkleid. | ein grauer Gegenstand, um den die Nebel glitten“. Es hat sich selbst als Objekt wahrgenommen – ob im Zustand des Totseins oder aber als Gegenstand einer Ich-Spaltung, die der fragende Halbvers „wie wäscht man Spiegelbilder?“ andeutet, bleibt offen. Das Spiegelbild jedenfalls „floh“, wie es daraufhin heißt, und „war nur schwer zu mir zurück zu bitten | aus blindem Kondensat in diese Zimmerzeit“. Während am Ende des ersten Terzetts also die Spaltung vollzogen scheint, die auch als Trennung von Körper und Geist interpretiert werden kann, findet sich das Pendant dazu bereits am Ende des zweiten Quartetts: „wie ist die Welt so still in Seifenblasenräumen“. Beide Aussagen zusammen erzeugen die Vorstellung von angehaltener Zeit in einem geräuschlosen Raum – eine Imago des Todes.

Zugleich sind „Seifenblasenräume“ klanglich nur durch einen (durch Luft erzeugten) Plosivlaut von ‚Seifenblasenträumen‘ entfernt, mithin wird so auch die Wendung ‚Träume sind Schäume‘ aufgerufen und damit die frühneuzeitliche Vorstellung des ‚Lebens als Traum‘, die auf die Uneigentlichkeit und Vorläufigkeit weltlicher Existenz zielt. In diesem illusionären „Raum voll Schäumen“ wird (auch für die Lesenden) Sichtbarkeit und abschließende Erkenntnis verhindert, sodass nur die titelgebende ‚vage Einsicht‘ möglich ist – und zwar unter Rückgriff auf ein bestehendes „Bild, ein Fertigteil mit ungewissem Rand“. Dies ist (auch) eine poetologische Wendung, wonach die dichterische Sprache auf ihre ‚Schaumhaftigkeit‘, ihren vexierhaften Charakter, zu prüfen ist.

Hier lässt sich auch auf Poschmanns dreistrophiges Gedicht *Schaum* (2016) hinweisen, das mit den Zeilen beginnt, „Wald schäumt auf. Wieder und wieder

³⁴ Marion Poschmann: *vage Einsichten*. In: *Dies.: Geistersehen. Gedichte*. Berlin 2010, S. 25. Die nachfolgend zitierten Verse entstammen ebenfalls dem Gedicht.

| schäumt Wald auf, verpufft“.³⁵ Erneut scheint Schaum ein Bild für trügerische Wahrnehmungen zu sein, allerdings durch das Bild des Aufschäumens um die affektive Dimension der ziellosen Wut ergänzt. Auch auf eine poetologische Reflexivität, die an melancholische Naturgedichte der Romantik anknüpft, sowie auf Vorstellungen einer Auflösung des Subjekts in der Allnatur wird angespielt:

[...]. Auf Parkbänken sitzen,
in bleichen Ideen von Abend baden. Sich
Wolkenbetrachtungen widmen, den Schichten von Schönheit
in einer Bewußtseinswanne in Übergröße. [...]

Das Ich ist hier, anders als im Gedicht *vage Einsichten*, nicht mehr selbst ein „Badewahn“, sondern sitzt vielmehr in einer „Bewußtseinswanne“, wo es in Ideen und Bildern ‚badet‘ – darunter in Betrachtungen von Wolken, die mit dem Bild des Schaumes überblendet werden, und von denen es sich in der mittleren Strophe passiv „bewandern“ lässt, sodass Schatten auf dem Gesicht vorüberziehen, bis ein „Parkwächter“ am Schluss „alle Wolken“ wie Seifenblasen „platzen“ lässt. Anhand der beiden Gedichte Poschmanns werden die Variabilität und Flexibilität der Schaummetapher wie auch ihre enge Verbindung mit postmodernen Seinszuständen deutlich.

Auf weniger abstrakte Weise verbindet der Slam-Poet Julian Heun – mit dem Vanitas-Motiv der Seifenblase und der Performativität mündlicher Sprache zugleich spielend – den Topos von Uneigentlichkeit und Oberflächlichkeit. Unter dem Titel *Seifenblasenphrasen* (2010) wendet Heun sich in einer Slam-Performance, die via YouTube abrufbar ist, wortreich gegen leeres ‚Gerede‘ – im Alltag, in den Medien usw. – ein performativer Selbstwiderspruch, der möglicherweise eine Anspielung an die weitschweifigen Slam-Poems sein könnte, die sich von der meist knappen und stärker verdichteten Buchlyrik unterscheiden. Die aufgerufene Kritik an leerem Gerede ist bereits ein frühneuzeitliches Sujet, findet sich doch die Formel ‚viel reden und doch nichts sagen‘ immer wieder in Epigrammen und Emblemen³⁶ und auch die Idee des ‚Aufgeblasenseins‘ vermeintlich Wissender kulminiert im Homo-Bulla-Motiv.³⁷ Protagonist von Heuns poetische Stilmittel wie Alliterationen, Assonanzen und Binnenreime einsetzendem Slamgedicht ist hingegen ein bis auf sein ‚Sprachgewand‘ nackter Philosoph, der zunächst erfolglos gegen den allenthalben zu hörenden sinnlosen „Redebrei“ protestiert: gegen die „Wortkaskaden“, die „schäumend, brausend vor sich hin“ gesprochen werden und Worte zu bloßen „Hülsenfrüchten“ und

³⁵ Marion Poschmann: Schaum. In: Dies.: Geliehene Landschaften. Lehrgedichte und Elegien. Frankfurt/M. 2016, S. 14. Die nachfolgend zitierten Verse entstammen ebenfalls dem Gedicht.

³⁶ Vgl. Claudia Benthien: Barockes Schweigen. Rhetorik und Performativität des Sprachlosen im 17. Jahrhundert. München 2005, S. 158–239.

³⁷ Vgl. Scholl: Vanitas vanitatum, S. 243.

„inhaltsleeren Phrasen“ werden lassen.³⁸ Heun verdeutlicht die Scheinhaftigkeit von Alltagskommunikation mit immer stärker ‚aufgeblähten‘ Wortkombinationen, die in klanglich dichten Syntagmen kulminieren: Die Menschen „blasen blasengroße Phrasen, blasen Seifenblasenphrasen über alle Maßen groß“ oder „prallgefüllt mit Phrasengasen rasen Phrasenseifenblasen durch die Welt“. Der Text endet damit, dass der als Outlaw gekennzeichnete Philosoph mit einer Nadel in diese ‚Sprechblasen‘ sticht und sie zerplatzen lässt, was der Slam-Poet bei seinen Auftritten onomatopoetisch abbildet.

Die in diesem Abschnitt vorgestellten Werke aus Theater, Installationskunst, Lyrik und Slam-Poetry verdeutlichen, dass in jüngster Zeit eine medienübergreifende durchaus vielfältige, an der Materialität der Seifenblasen orientierte Symbolik kursiert, die frühneuzeitliche Semantiken resemantisiert. Die vier im Titel des Abschnitts genannten Dimensionen von Mortalität, Materialität, Ephemerem und Uneigentlichem, die für das Schaummotiv in der Gegenwart kennzeichnend sind, wurden jeweils anhand eines Beispiels erkundet, wobei vielfach Überschneidungen in der Semantik deutlich wurden. Während in der Lyrik Poschmanns im Medium der Schrift insbesondere die poetische Dekonstruktion von Illusionen über Beständigkeit und Gewissheit unter Rekurs auf das Vanitas-Symbol des Schaumes thematisiert und performiert wird (die Dimension des Ephemerem), dienen Schaum und Seifenblasen in Theater und Installationskunst der Inszenierung einer zeitlich und räumlich erfahrbaren, existenziellen Flüchtigkeit, die bei Margolles sogar Körpergrenzen auf unheimliche Weise überschreitet. Daher steht bei der *Antigone*-Inszenierung eher die volatile Materialität der Seifenblasen im Zentrum, in der Installation *En el aire*, trotz der Verwendung einer ähnlichen Ästhetik, aufgrund der soziokulturellen Kontexte und des räumlichen Settings eher die Dimension der Mortalität. Kritik an leeren Phrasen und wortreicher ‚Aufgeblasenheit‘ inszeniert Heuns selbst in der Performance sprachlich ‚überschäumender‘ Slam-Text als Spielart einer Uneigentlichkeit, deren Sinnbild die Seifenblase als schön schimmerndes, aber letztlich luftgefülltes Objekt ist. Auffälligerweise wird mit den zarten Seifenblasen und ‚schönen Schäumen‘ bisweilen die Inszenierung eines untergründigen Grauens verbunden, wie mehrfach deutlich wurde.

3. Zwischen (Un-)Reinheit, Abschaum und Schuld: Schaum als Kulturkritik

Waren Schaum und Seifenblasen in der Vanitas-Tradition Sinnbilder für das Flüchtige und Illusorische, entwickeln sich in der neueren deutschsprachigen Lyrik und in anderen Künsten Schäume als kultur- und gesellschaftskritische Allegorien mit einer hybriden Semantik, die Kennzeichen der Vanitas-Motivik

³⁸ Julian Heun: Seifenblasenphrasen [Aufzeichnung eines Liveauftritts] Stuttgart 2010; <https://www.youtube.com/watch?v=UPag9XIOFs4> (14.12.2020).

zeitgenössisch variieren oder gar invertieren. So wird die Schaummetapher im Kinofilm *Kajillionaire* (2020; Regie: Miranda July) zur drastisch-komischen Kultur- und Kapitalismuskritik eingesetzt. Die dort porträtierte kleinkriminelle Familie Dyne lebt in einem heruntergekommenen Großraumbüro im Keller der Seifenfabrik „Bubbles, Inc.“ in Los Angeles. Absurderweise müssen Vater (Richard Jenkins), Mutter (Debra Winger) und die 26-jährige Tochter (Evan Rachel Wood) mindestens einmal täglich zu durch den Produktionsablauf bestimmten Uhrzeiten den von den Wänden herunterlaufenden rosafarbenen Schaum in Kübeln auffangen, weswegen zwar die Miete etwas geringer, aber ihr Tagesablauf durchaus beeinträchtigt ist.



Abb. 4: Miranda July: *Kajillionaire*. Spielfilm, USA 105 Min. (2020). Filmstill, 00:10:20.

Diese ‚Schaumfängerei‘ (‚foam catching‘ heißt es in der Originalfassung) gibt der desolat wirkenden, symbiotischen Kleinfamilie Struktur – und offenbart zugleich die absurden Handlungen, zu denen vermeintlich zum gesellschaftlichen ‚Abschaum‘ zählende Menschen im Turbokapitalismus fähig sind, um sich ihr Grundrecht auf Wohnen zu erfüllen. Weil sie mit den Mietzahlungen nicht hinterherkommen, dem regulären Gelderwerb aber aus ungeklärten Gründen entsagt haben, versuchen sie sich mit Diebstahl, Betrügereien und Gewinnspielen durchzuschlagen. Der Vater bezeichnet diesen illegalen Gelderwerb als ‚Abschöpfen‘ (‚skimming‘), was dem Einfangen des Seifenschaumes semantisch nahekommt, auch wenn es eine Finanzmarktvo­kabel ist.

Die nach einem obdachlosen Lottogewinner benannte Tochter Old Dolio – die Eltern hofften vergeblich, er würde ihr etwas vererben – erkennt dann aber durch eine Begegnung mit der jungen Melanie (Gina Rodriguez), dass sie allein zur Komplizin der kriminellen elterlichen Existenz erzogen wurde, dass ihre Eltern sie ausbeuten und dabei unfähig sind, ihr auch nur ein Quantum Liebe zu geben. Old Dolio bietet Melanie das durch Versicherungsbetrug ertrickte Geld für drei Monatsmieten an, wenn sie ihr die ersehnte Zuneigung zumindest vorspielt. Am Ende jedoch holen sich die Eltern zwei Drittel des Geldes zurück

und setzen so die paritätische Geschäftsbeziehung der Familientrias wieder in Kraft. Neben anderen barocken Thematiken wie Glücksspiel und Verstellungskunst ist der Film durch die symbolische Verschränkung von Schaum, Geld und Gefühlen aufschlussreich. Die Filmsequenzen des durch die Zimmerdecke quellenden rosaroten Schaumes lassen sich entsprechend allegorisch lesen: Los Angeles als Stadt der ‚Traumfabrik‘ Hollywood wird hier zur ‚Schaumfabrik‘. Die dort hergestellten *bubbles* sind keine illusorischen Wunschwelten, sondern schmutzig und penetrant.

Auf vergleichbare Weise invertiert Monika Rincks Gedicht *tour de trance* (2007) die ursprüngliche Semantik des flüchtigen, aber stets schillernd-schönen Schaumes. Es lässt sich in Verbindung mit Ausführungen des Religionsphilosophen Klaus Heinrich zu Schaum als zeitdiagnostischem Begriff lesen. Heinrich wählt ihn seinerseits im Anschluss an Hans Magnus Enzensbergers Langgedicht *schaum*³⁹ (1969) und nennt drei Eigenschaften, die ihn zur „Beschreibung einer heute weit verbreiteten Erfahrung“ von gesellschaftlicher Wirklichkeit – gemeint sind die 1980er-Jahre, aber Rinck überträgt diese Diagnose ins 21. Jahrhundert – geeignet erscheinen lassen:

„Schaum“ hat vor allem drei Vorzüge, die ihn zur Beschreibung einer heute weit verbreiteten Erfahrung tauglich machen: (1) Er ist ungreifbar: wir fassen zu und halten nichts in Händen. Soviel Gestalten er einnimmt, wir können ihm keine geben, die hält. (2) Er ist minderer Realität: z. B. auf dem Wasser treibend, ist er das Wasser nicht, obschon er dieses ganz bedecken kann. Aber er ist doch auch aus Wasser. (3) Er kann ersticken, obschon er gut munden kann. Er kann tödlich sein.⁴⁰

Aufgrund der hier genannten Charakteristika von Schaum – „Ungreifbarkeit“, „verminderte Realität“, „Drohung des Erstickens“ – schlägt Heinrich vor, ihn als treffende „Metapher für Identitätsverlust“ einzusetzen und um die volatile „Struktur der Wirklichkeit“ zu beschreiben.⁴¹ Rinck greift dies auf, indem ihr Gedicht bereits einen Bewusstseinszustand (‚Trance‘) im Titel trägt, der gleichermaßen auf verminderte Verstandestätigkeit und gesteigerte Fokussierung abhebt. Beschrieben werden in den ersten Zeilen zudem eine orientierungslose Weite und bedrohliche Fragmentierung, „wie sich alles drehte, wiederholte, dehnte | und rotierte, die wärme war *a space so vast*, | so katastrophisch groß“.⁴² Und nicht nur das: Die zerfließende (zwischenmenschliche?) „wärme“, wird im Gedicht auch als „arena“ bezeichnet, „worin die trümmer von objekten trieben, | wilde schläge in der ferne, keiner hörte, | jeder fühlte, die wellen der

³⁹ Hans Magnus Enzensberger: *schaum*. In: Ders.: *Landessprache. Gedichte*. Frankfurt/M. 1969 [1963], S. 33–44.

⁴⁰ Klaus Heinrich: *Versuch über die Schwierigkeit nein zu sagen*. 3. Aufl. Frankfurt/M. 1985, S. 73.

⁴¹ Ebd., S. 73–75.

⁴² Monika Rinck: *tour de trance*. In: Dies.: *zum fernbleiben der umarmung*. Gedichte. Idstein 2007, S. 74. Die nachfolgend zitierten Verse entstammen ebenfalls dem Gedicht.

erschütterung“. Angedeutet wird der durch ein Beben entstehende Zerfall von Totalität, aber auch der Zweifel an einem einheitlichen „Sinn des Geschehens“.⁴³ Angelehnt an Heinrichs Schaumkritik beschreibt das Gedicht schließlich eine allumfassende, fortschreitende ‚Substanzlosigkeit‘, die ‚Kausalität, Raum und Zeit‘⁴⁴ umfasst:

[...] es drehte sich jetzt weniger,
als wären die schläge, in dem, was sie sind,
gegenstand der verdünnung, als würde
die zeit, der reißende raum, präzise und
zärtlich vergiftet, in ihrem gewebe stiege
die chemische schwäche, es schäumte,
erstickte, das weiße lager der krusten,
das sich formierte, wird reicher und toxisch
verrauschten die schläge, es dreht sich,
dreht sich unmerklich, und steht.

Die zunächst noch vorhandene rotierende Bewegung mündet in einem – auch gesellschaftlich zu deutenden – Stillstand, der „zeit“ und „raum“, „zärtlich vergiftet“ und exakt die von Heinrich beschriebene Erstickungsgefahr des Schaumes birgt. Rinck macht so „das Stehenbleiben zur Katastrophe [...]“; [stellt] es als Katastrophe [dar]⁴⁵ – und es wird deutlich, dass sich hier die Semantik des Schaumes vom Vergänglichen in ihr Gegenteil verschoben hat. Nicht mehr Verflüchtigung und Zerstäubung, sondern toxische Ablagerungen des ‚verkrusteten‘ Schaumes bedrohen die gewohnte raumzeitliche Realität bis hin zum finalen Stillstand. Dabei spricht das Gedicht nicht nur ‚über‘ diesen Stillstand, sondern bildet ihn, gemäß Rincks Diktum, ein Gedicht sei „das Geschehen selbst“,⁴⁶ auch performativ ab, denn nach 18 Versen im Präteritum ‚steht‘ das Gedicht ganz am Schluss im Präsens.

Die Anspielung des Titels an die ‚Tour de France‘, bekanntlich eines der anspruchsvollsten Straßenradrennen der Welt, lässt sich als Bild für die Wettbewerbslogik spätkapitalistischer Gesellschaften deuten – Menschen, die sich buchstäblich ‚abstrampeln‘,⁴⁷ aber letztlich (um im Bild zu bleiben) nur giftigen Schaum produzieren – Assoziationen an toxische Industrieschäume drängen sich auf – und am Ende darin stecken bleiben, was letztlich den erzwungenen Stillstand herbeiführt.⁴⁸ Katastrophenszenarien des Anthropozäns als Ergebnis

⁴³ Heinrich: Versuch, S. 75.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 84.

⁴⁶ Monika Rinck: Wirksame Fiktionen. Lichtenberg-Poetikvorlesung. Göttingen 2019, S. 37.

⁴⁷ Zu Sport und Selbstoptimierung im Werk Rincks vgl. auch Christian Metz: Poetisch denken. Die Lyrik der Gegenwart. Frankfurt/M. 2018, S. 103–104.

⁴⁸ Dass Rinck in ihren Gedichten und Essays den „Kontakt zu den wichtigen und gesellschaftskritischen Diskursgefügen“ sucht und dabei auch „der Zusammenhang von Leis-

kapitalistischer Lebensweise, wie sie in der zeitgenössischen Lyrik vielfach zu finden sind,⁴⁹ ließen sich hier anschließen, denn auch sie bedrohen buchstäblich die raumzeitliche Realität, wie der Mensch des frühen 21. Jahrhunderts sie gewohnt ist.

Auch Marion Poschmanns Gedicht *Schaumplage* (2010) setzt die Schaummetapher zeitkritisch ein, indem sie retrospektiv ein kritisches Bild der deutschen Nachkriegszeit zeichnet. Ähnlich wie Enzensberger, der 1969 in seinem bereits erwähnten monumentalen Langgedicht *schaum* die Allegorie eines allgegenwärtigen zuckrig-rosafarbenen und zugleich unheilvoll wuchernden Schaumes als universelles Bild linker Kritik an der BRD der 1960er-Jahre entfaltet, porträtiert auch Poschmann eine Gesellschaft, die an einem schieren Übermaß des Schaumes leidet. Aber nicht nur im übertragenen Sinne, sondern ebenfalls realhistorisch wurde die Bundesrepublik seinerzeit von einer ‚Schaumplage‘ heimgesucht: Berge schäumender Substanz weilten unauflöslich an Schleusen und Wehren, verursacht durch den übermäßigen Einsatz von Waschmitteln in Privathaushalten, die das toxische, schwer lösliche Tensid Tetrapropylenbenzolsulfonat (TPS) enthielten.⁵⁰ Dieser feste, aufgestaute und anders als bei Gryphius dezidiert nicht schwindende „Wellen Schaum“ avanciert in der ersten Strophe von Poschmanns Gedicht zur Allegorie für die übermäßigen gesellschaftlichen Versuche, die erdrückende Schuld von sich fernzuhalten und sich gar mit der eigenen (moralisch verstandenen) Reinheit zu brüsten:

damals, mannshohe Waschmittelmauern
 trieben wie Wanderpokale, das waren
 die 50er Jahre, die weißen Reinigungssäulen
 stopften die Schleusen zu. damals:
 (war es so, Mutter?)⁵¹

Doch die „Schaumplage“ – zugleich historisch weit weg und, durch die integrierte Frage an die Mutter, ganz nah – verstopft auch die gesellschaftlichen „Schleusen“. Und so erscheinen alle Bemühungen vergeblich, unbehelligt mit dem privaten Alltag fortzufahren. Dieses bildliche ‚Feststecken im Schaum‘ wird auch in der zweiten Strophe thematisiert:

tungsdenken und Erschöpfung“ eine wesentliche Rolle spielt, hat Christian Metz gezeigt: vgl. ebd., S. 96–97.

⁴⁹ Vgl. Anja Thea Bayer/Daniela Seel (Hg.): *All dies hier, Majestät, ist deins: Lyrik im Anthropozän*. Berlin 2016.

⁵⁰ Vgl. Andreas Heintz/Guido Reinhardt: *Chemie und Umwelt. Ein Studienbuch für Chemiker, Physiker, Biologen und Geologen*. 2. durchges. Aufl. Braunschweig, Wiesbaden 1991, S. 182.

⁵¹ Marion Poschmann: *Schaumplage*. In: Dies.: *Geistersehen. Gedichte*. Berlin 2010, S. 90. Die nachfolgend zitierten Verse entstammen ebenfalls dem Gedicht.

soap operas bedeckten Parkplätze nach
Ladenschluß. sämtliche Vororte voll unbefriedigender
plots, da man an Handlung nicht mehr
glaubte. [...]

Die hypnotische Wirkung des seichten Medienkonsums zur Zerstreuung und Verdrängung von dringlichen Fragen,⁵² historisch unmittelbar nach dem „Zivilisationsbruch“⁵³ des Holocaust und den traumatischen Erfahrungen im Zuge des Zweiten Weltkrieges, findet in diesen Versen ebenso Wiederhall wie der lähmende Charakter der deutschen Kollektivschuld, die jede weitere Handlung ebenso mühsam wie sinnlos erscheinen lässt. Verbunden mit dieser Vergeblichkeitssemantik erscheint der unauflösliche Schaum in Poschmanns Gedicht wie eine invertierte Variante des Vanitas-Motivs: Nicht seine Flüchtigkeit, sondern ausgerechnet seine klebrige Beständigkeit lässt ihn in den ersten beiden Strophen zum gesellschaftskritischen Mahnmal werden.

Während indes das Wasser als im bildlichen Sinne „klamme[s] Gedächtnis“ zwar die verdrängte Erinnerung an Vergangenes noch „lange warm“ hält, stehen am Schluss des Gedichtes Fragen nach der Erkenntnis historischer Tatsachen.⁵⁴ Wie eine vorsichtige Rechtfertigung der wiederholt adressierten „Mutter“, die nun anscheinend selbst spricht, erklingen die letzten Verse. Das undurchdringliche, ziellose Schäumen der Außenwelt wird nun ins Subjekt verlegt und die Seifenblasen erlangen im Zuge dessen ihre fragile Gestalt zurück. Sie zeigen sich zuletzt als vage, aber von Verdrängung bedrohte Ahnung der begangenen und stets individuellen Schuld:

ich war eine leere Duschkabine,
in der Seifenblasen aufstiegen, etwas
Fragiles, das sich dem Bewußtsein
zeigte und sofort wieder zerplatzte.

Dennoch ist das schlussendliche ‚Zerplatzen‘ dieser Bewusstseins-Blasen in der dritten Strophe erneut ein Hinweis auf die Verdrängung dieser latent im Unterbewusstsein vorhandenen und nur gelegentlich an die Oberfläche steigenden Schuld. In den zuvor diskutierten Poschmann-Gedichten war das Ich ein „Badewahn“ oder saß in der eigenen „Bewußtseinswanne“ – nun ist es eine

⁵² In den 1950er-Jahren etablierten sich die ersten regelmäßig ausgestrahlten ‚Seifenopern‘, die ihren Namen den Seifenreklamen in den Werbepausen verdankten, zunächst im US-amerikanischen Fernsehen und in den späten 50er-Jahren auch im deutschsprachigen Raum; vgl. Annekatriin Bock: Fernsehserienrezeption. Produktion, Vermarktung und Rezeption US-amerikanischer Prime-Time-Serien. Wiesbaden 2013, S. 63.

⁵³ Der Begriff geht zurück auf Dan Diner: Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt/M. 1988.

⁵⁴ „(erkenntst du dich wieder?)“ heißt es in Klammern am Ende der zweiten Strophe.

„Duschkabine“: poetologisch gelesen ein Entstehungsraum für die wieder und wieder zerplatzenden Gedanken-Seifenblasen.

Härte und Weichheit der Seifensubstanz bilden auch in Jan Wagners Gedicht *versuch über seife* (2014) Aggregatzustände, die Schuld und (verwehrte) Vergebung symbolisieren. In diesem Text, der gemäß Wagners „Poetik des Scharfsinns“⁵⁵ verschiedene kulturhistorische Traditionen alludiert, steht nicht der flüchtig-fluide Schaum, sondern ein dauerhafter anmutendes Seifenstück im Zentrum. Dennoch wird auch dieses als Gebrauchsgegenstand („ein stück war immer in der nähe“⁵⁶), der zuvörderst der Reinigung dienlich ist, mit der Zeit „weniger, wie fast alles“, was – an die Vergänglichkeit der Substanz gemahnend – als Kommentar im Stil des barocken Vanitas-Topos lesbar ist.⁵⁷ Auf wunderbare Weise liegt das Seifenstück aber gleich im Vers danach „wieder voll | und leuchtend weiß in seiner schale“, auf die Zyklizität der Mondphasen („folgte seinen eigenen phasen“) oder, im übertragenen Sinne und durchaus ironisch, auf den Glauben an die Wiederauferstehung der vergänglichen Materie gemäß christlicher Anthropologie verweisend. Alle Lesarten scheinen möglich, was mit dem in der Forschung beobachteten „Unschärfevermögen“⁵⁸ von Wagners Lyrik zusammenhängt, die darauf zielt, Bilder gezielt zu verwischen – wie hier das Seifenstück und den Mond –, um damit neue gedankliche Verknüpfungen zu ermöglichen.⁵⁹

So wird schließlich erneut eine Verwandlung des alltäglichen Seifenstücks zum Tatwerkzeug beschrieben: Es „wog wie ein stein in der faust, | schäumte auf, wurde weicher: | man wusch sich von kain zu abel“. Derart wird es zum eindrücklichen Symbol für die Schwere der im biblischen Gleichnis des Brudermords thematisierten Schuld, von der man sich vergeblich zu reinigen sucht. Dies geschieht, indem man es mit Wasser bearbeitet und (wie bei Poschmann) ‚aufschäumt‘ – womit der physikalische Vorgang wie auch Kains anschwellende Wut und Eifersucht bezeichnet werden. An dieser Stelle lässt das erstmals im Gedicht verwendete ‚man‘ aufhorchen. Es initiiert die Frage, ob mittels der durch den Plural angedeuteten Kollektivschuld weniger auf biblische Kontexte, sondern vielmehr auf die Shoah verwiesen wird. Insbesondere weckt es Assoziationen zu der entsetzlichen Praktik der Verwertung von Leichnamen in den NS-Konzentrationslagern und zum Herstellen von Seife aus dem Hautfett der Ermordeten. Dieser Spur folgend, lesen sich dann die beiden letzten Strophen wie eine Reflexion über die Wiederkehr verdrängter Erinnerung:

⁵⁵ Metz: *Poetisch denken*, S. 208.

⁵⁶ Jan Wagner: *versuch über seife*. In: Ders.: *Regentonnenvariationen. Gedichte*. Frankfurt/M. 2014, S. 94. Die nachfolgend zitierten Verse entstammen ebenfalls dem Gedicht.

⁵⁷ Eine ähnliche, anders akzentuierte Deutung des Gedichts findet sich in Claudia Benthien: *Die Farbe Weiß in der Lyrik Jan Wagners*. In: Henriette Stahl (Hg.): *Lyrik und Existenz in der Gegenwart/Contemporary Poetry and Existence*. Berlin u. a. 2022 [im Druck].

⁵⁸ Metz: *Poetisch denken*, S. 216.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 216–225.

einmal vergessen, verwitterte sie
 zum rissigen asteroidensplitter,
 doch ruht jetzt feucht und glänzend
 wie etwas, das vom grund des sees
 heraufgetaucht wird, sekundenlang kostbar,

und alle sitzen wir am tisch:
 mondloser abend, duftende hände.

Wenn das Seifenstück in der Vergangenheit zwar vergessen wurde, im Präsenz des Gedichtes jedoch „vom grund des sees“ wieder ans Licht gebracht wird, deutet dieses Bewusstseins-Bild auf das Scheitern des sich Reinigens von Schuld – die Metapher des Reinwaschens wird von Wagner überdies wörtlich interpretiert und so hinterfragt. Entsprechend suggeriert das Schlusscouplet eine nur vermeintliche Abwesenheit des Seifenstücks (Monds, Steins, Asteroidensplitters) wie auch die nur vermeintlich unschuldigen Hände. Mittels der Metaphorik von Seife und Schaum thematisiert das Gedicht eine verkörperte Erfahrung von Schuld und Unheil, wie sie ähnlich am Beispiel der Installation von Margolles deutlich wurde, in der sich der Seifenschaum mit der Haut verbindet. Fragt man sich nun, was die Schuld-Thematik mit Seifenblasen zu tun hat, so bildet erneut die biblische Anthropologie eine mögliche Brücke. Denn Vergänglichkeit des Irdischen gibt es nach christlicher Vorstellung, weil der Mensch die Erbsünde begangen hat. Als Folge der Versündigung im Paradies und der ‚Urschuld‘ altert der Mensch, ist sterblich und fragil: ein *homo bulla*. Und daher kann gemäß Wagners Gedicht die Reinigung mit jener volatilen Substanz, die Vergänglichkeit symbolisiert, nicht zur ‚Entschuldung‘ führen. Gedicht wie auch Kunstinstallation verdeutlichen, dass Schuld und Unschuld nicht ‚substantiell‘ voneinander zu trennen sind.

Während in Poschmanns *Schaumplage* und Rincks *tour de trance* die nun unauflösliche Substanz zur Metapher für ein zähes Dickicht aus Illusions-, Verdrängungs- und Zerstreuungsmechanismen der deutschen Nachkriegszeit und der Gegenwart des frühen 21. Jahrhunderts wird, das gesellschaftliche Aufarbeitung und Verarbeitung erschwert, verhandelt Wagners *versuch über seife* anhand des Dingsymbols und seiner Aggregatzustände auf abstrakterer Ebene Fragen nach (Ur-)Schuld und Vergebung, wobei ebenfalls Assoziationen an die deutsche Geschichte möglich sind. Deutlich wird in den drei Gedichten ein sprachliches Ausspielen der Mehrdeutigkeit der Schaummetaphorik, die ‚tiefgründig‘ und ‚seicht‘ zugleich ist und damit auf gesellschaftlich und individuell Negiertes anspielt. Das wird auch, wie die zitierten Verse zeigen, durch die Betonung der ‚Unschuldssfarbe‘ Weiß in allen drei Gedichten deutlich. Dagegen steht der rosafarbene Seifenschaum im Kinofilm *Kajillionaire* allegorisch für eine dysfunktionale Gesellschaft wie auch die ‚Schaumfabrik‘ Hollywood, die ihre ganz eigenen Illusionen produziert. Stärker als in den abstrakt bleibenden Gedichten überführt der Film den Kampf mit dem Schaum in konkrete Handlungen, die die Absurdität menschlicher Existenz verdeutlichen. In allen hier diskutierten

Beispielen wird die Semantik von Schaum und Seifenblasen kulturkritisch eingesetzt und das (unkontrollierte) Schäumen als bedrohlich inszeniert.

4. Prozesshaftigkeit und Selbstgenerierung: Schaum als autopoietische Substanz

„Nichts als Schaum“ ist das Material von Luka Fineisens Kunstinstallation *Züchtung I* (2002): eine wuchtige, von einer tischförmigen großen Metallwanne, dem Ort seiner Entstehung, hinunterrinnende, herabfallende und sich auch in kleinen Fetzen im Raum verteilende amorphe und in beständiger Bewegung befindliche Substanz.



Abb. 5: Luka Fineisen: *Züchtung I* (2002). Installation. Gebläse, Schläuche, Metall/Acrylglass, Seifenschaum. Ansicht in der Ausstellung *Klasse Kamp 1974–2006*, *Kunstakademie Düsseldorf*, Kunsthalle Düsseldorf, 2006.

„Was da entsteht“, so treffend Johannes Bilstein, „ist [...] die Darstellung eines unablässigen Werdens“.⁶⁰ Auch in diesem Werk changiert die Ästhetik zwischen subtiler Schönheit und latentem Ekel, nicht zuletzt, weil der getrocknete, sich ver-

⁶⁰ Johannes Bilstein: Reichtum zwischen Askese und Opulenz. Zur künstlerischen Arbeit Luka Fineisens. In: Kunstverein Offenburg (Hg.): *Debut: Luka Fineisen*. Ausst.-Kat. Offenburg 2002. S. 24–29, hier S. 25.

härtende Schaum auf den Oberflächen schimmelähnlich wirkende Rückstände hinterlässt. Durch den Titel wird ein expliziter Bezug zur Tradition menschlicher Eingriffe in die Natur hergestellt; dieser wird aus der Tier- und Pflanzenwelt auf physikalische Substanzen übertragen. Die „ununterbrochene Brut von Bläschen“ lässt eine „Welt von durch die Künstlerin in Gang gesetzten Schaum-Gestalten [entstehen], die ständig auszufern und überzulaufen drohen“.⁶¹

Fineisen hat Schaum vielfach eingesetzt, ihn auch unmittelbar in die Architektur von Ausstellungsräumen und -gebäuden eingefügt. So etwa in der am Anfang dieses Beitrags erwähnten Arbeit im Kunstverein Offenburg, wo große Mengen an amorphem Schaumsekret durch die geöffneten Fenster nach draußen drangen,⁶² mit zugleich spielerischer und bedrohlicher Wirkung; changierend zwischen der Symbolik des ‚Reinemachens‘ und des unkontrollierten, toxischen Wucherns, wie es bereits in den lyrischen Werken Poschmanns und Rincks thematisch wurde. Eine Vielzahl anderer zeitgenössischer Künstler:innen verwendet Seifenblasen und Schaum ebenfalls als Materialien, und zwar sowohl in transitorischer Form – künstlich hergestellter Seifenschaum⁶³ oder auch organisch entstehender natürlicher Schaum, z. B. bei Prozessen des Verwesens oder Verschimmeln – als auch in einer anders gearteten Materialität, bei der die zunächst weiche Konsistenz zu etwas Festem gerinnt, etwa bei Polyester-schäumen.⁶⁴ Insbesondere fluider Seifenschaum ist in kunsttheoretischer Hinsicht interessant, wie der Kunstwissenschaftler Marcel Finke ausführt:

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.⁶⁵

Als Beispiel führt er neben Fineisen u. a. die auch gender-theoretisch interessante Installation *Schäume* (2000) der Künstlerin Birgitt Lademann an, in der duftende Schaumberge durch autonom programmierte Handrührgeräte

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Marcel Finke: *Ambivalente Gischt. Fluide Schäume in Alltag und Kunst*. In: Martin Scholz/Friedrich Weltzien (Hg.): *Die Sprachen des Materials. Narrative – Theorien – Strategien*. Berlin 2016, S. 119–140, hier S. 133.

⁶³ Vgl. Dietmar Rübél: *Plastizität. Eine Kunstgeschichte des Veränderlichen*. München 2012, S. 148–150; Marcel Finke: *Aphrodite oder die Kunst der Schaumgeburt. Seifenschaum als genderkritisches Material/The Art of Aphrogenesis. Fluid Foam as Gender-Critical Material*. In: *FKW. Zeitschrift für Geschlechterforschung und visuelle Kultur* 57 (2014), S. 12–27; vgl. Finke: *Ambivalente Gischt*.

⁶⁴ Vgl. Rübél: *Plastizität*, S. 120–181.

⁶⁵ Finke: *Aphrodite*, S. 21.

hergestellt werden – ein prozessuales, sich selbst generierendes Kunstwerk, das ein „selbstgenügsames Treiben ohne konkretes Ziel“ vorführt.⁶⁶ Es sind solche autopoietischen Eigenschaften von Schaum, die seit der Jahrtausendwende auch Einzug in philosophische und literarische Konzepte gehalten haben.

So kritisiert etwa der Philosoph Peter Sloterdijk im Band *Schäume* (2004) seiner monumentalen Reihe zur *Sphärologie* die europäische Bildtradition des Schaumes aus dem Umfeld der Vanitas-Tradition, um die Potenz der Metapher für spätmoderne gesellschaftliche Strukturen zu begründen: Zwar hafte am Schaum aufgrund seiner Phänomenologie als „labiles Gefüge“ „[n]icht zufällig [...] ein Weltalter lang der Makel, als Metapher für das Wesenlose und Unhaltbare dienen zu müssen“, aus dem nichts anderes hervorgehen könne als wiederum Nichtigkeit.⁶⁷ Eine Rehabilitation des unsubstantiellen Schaumes als philosophischem Sujet gegenüber metaphysischem Substanzen denken sei dennoch geboten. Er schlägt vor, „von einer Entdeckung des Unbestimmten zu reden, kraft welcher [...] das Nicht-Nichts, das Beinahe-Nichts, das Zufällige und das Formlose Anschluß an den Bezirk theoriefähiger Wirklichkeiten gefunden haben.“⁶⁸ Anknüpfend an Hesiods Mythos der Fruchtbarkeitsgöttin Aphrodite, der aus dem Meeresschaum geborenen Gottheit, gelte es zu zeigen, dass das „Schaumartige das Zukunftsträchtige sein kann, ja unter gewissen Bedingungen zeugungsmächtig ist.“⁶⁹ Finke nennt Schaum daher im Anschluss an Sloterdijk und unter Betonung seines prozessualen Charakters „aphrogene Produktion“ und spricht vom Vorgang des Schäumens als „Aphrogenese“, ein Begriff, der auf die dynamische Hervorbringung und die „kontinuierlichen Transformationsvorgänge“ verweist, die konstitutiv für das ephemere Material sind.⁷⁰ Anders als in künstlerischen Darstellungen, in denen unter Rekurs auf das Vanitas-Motiv das Verfalls- und Illusionspotenzial des Schaumes im Vordergrund steht, hat es entsprechend in den letzten Jahrzehnten vornehmlich in Installationskunst und Lyrik auch eine Besinnung auf diese aphrogene Vitalität und das autopoietische Potenzial des Schaumes gegeben.⁷¹

⁶⁶ Finke: *Ambivalente Gischt*, S. 133.

⁶⁷ Peter Sloterdijk: *Sphären. Plurale Sphärologie III: Schäume*. Frankfurt/M. 2004, S. 28.

⁶⁸ Ebd., S. 35.

⁶⁹ Ebd., S. 38f.

⁷⁰ Finke: *Aphrodite*, S. 16 u. 21; Finke: *Ambivalente Gischt*, S. 119.

⁷¹ Denn physikalisch gesehen sind fluide Schäume durchaus potente „Vielkammersysteme“, insofern sie prozessuale Formationen aus gasgefüllten Bläschen darstellen, die sich unaufhörlich umschichten, umgruppieren und ineinander zu größeren Blasen zerplatzen; vgl. Sloterdijk: *Schäume*, S. 48 u. 50. In dieser Hinsicht sind sie auch für die physikalische Forschung von Interesse, die sich nicht nur mit naturwissenschaftlichen Visualisierungsverfahren, sondern auch mit künstlerischen Projekten auseinandersetzt. Vgl. Michele Emmer: *Soap Bubbles in Art and Science: From the Past to the Future of Math Art*. In: Ders.: *The Visual Mind: Art and Mathematics*. Cambridge 1993, S. 135–142; sowie Richard Paul Taylor: *The Art and Science of Foam Bubbles*. In: *Nonlinear Dynamics, Psychology, and Life Sciences* 15 (2011) 1, S. 129–136.

In der Gegenwartslyrik findet sich diese prozessuale, generative Gestalt der aphrogenen Produktionen als poetologische Metapher für unterschiedliche Facetten hermetischer Dichtung, zu der die schon besprochenen Texte Rincks und Poschmanns zu zählen sind. Steffen Popp formuliert etwa in seinem Gedicht *Ebenen* (2014) mit deutlich poetologischen Zügen: „Das Generalträumen mag ich | Schaum sein, Drift | ein Seewind mit Augen“.⁷² Anders als in der barocken Deutung wird hier der Zustand des Träumens nicht als illusionsbehaftet, sondern als wünschenswert erachtet: als eine ‚schaum- und windartige‘ Befindlichkeit. In dem programmatischen und zugleich hochgradig experimentellen Essayband *Helm aus Phlox* (2011) verhandelt Popp zudem gemeinsam mit den Lyriker:innen Ann Cotten, Daniel Falb, Hendrik Jackson und Monika Rinck poetologische Fragen unter vielfältiger Bezugnahme auf aphrogene Bildlichkeit und in selbstreflexiver Diktion.⁷³ So plädiert der Essay *Status Quatsch* für eine Ästhetik des „Dazwischen“⁷⁴ – zwischen manischer, ungefilterter poetischer Produktion und strenger Prüfung des Textes durch die Autor:innen.⁷⁵ Vorgestellt wird ein post-surrealistisches Verfahren des halb-automatischen Schreibens.⁷⁶ Als Allegorie dieses produktionsästhetischen Ansatzes und um auf den lustvollen und ausgelassenen Charakter des Schreibens zu verweisen, wird die „Schaumparty“⁷⁷ gewählt. Damit einher geht ein Modell von Autor:innenschaft, bei dem diese:r nicht wie ‚eine Giraffe auf einer Schaumparty‘⁷⁸ Überblick und Weitsicht über das wabernde Textgefüge bewahrt, sondern vielmehr vergnügt in

⁷² Steffen Popp: *Ebenen*. In: Michael Opitz/Erdmut Wizisla (Hg.): *Was immer wird, es wühlt im Hier und Jetzt: im Zwiegespräch mit Volker Braun*. Leipzig 2014, S. 93.

⁷³ Der dem Band *Helm aus Phlox* entstammende Essay „Status Quatsch“ und die in diesem Abschnitt besprochenen Gedichte von Popp, Fellner und Beyer werden auch in einer Online-Rezension unter dem Gesichtspunkt ‚Schaum‘ konstatiert. Vgl. Samuel Hamen: „Schaum sein, Drift/Ein Seewind mit Augen“. Über drei rezente Lyrikanthologien, 01.09.2018; <http://litr.de/2018/09/schaum-sein-drift-ein-seewind-mit-auge-ueber-dre-rezente-lyrikanthologien/> (27.10.2020). Der beim Berliner Merve Verlag erschienene *Phlox*-Band versammelt repräsentative deutschsprachige Lyriker:innen der Gegenwart, deren Werke poetologisch ambitioniert und durch die Einbeziehung zahlreicher Gegenwartsdiskurse geprägt sind. Ausführlich zur Programmatik ‚neuer Lyrik‘, jener federführenden Gruppe von Dichter:innen, die etwa ab dem Jahr 2000 zu schreiben begannen, vgl. Metz: *Poetisch denken*.

⁷⁴ Monika Rinck u. a.: *Status Quatsch*. In: Dies. (Hg.): *Helm aus Phlox. Zur Theorie des schlechtesten Werkzeugs*. Berlin 2011, S. 82–91. Die Essays des Bandes wurden zwar nachträglich anonymisiert, es findet sich allerdings der Hinweis, dass der genannte Essay „Status Quatsch“ auf Grundlage der gemeinsamen Arbeit von Monika Rinck ausgearbeitet wurde, weshalb sie hier und nachfolgend als Erstverfasserin angeführt wird.

⁷⁵ Vgl. ebd., S. 84.

⁷⁶ Zum surrealistischen Konzept des automatischen Schreibens vgl. André Breton: *Erstes Manifest des Surrealismus*. In: Ders.: *Die Manifeste des Surrealismus (Manifestes du Surréalisme)*. Reinbek 1986, S. 9–44, hier S. 24–30.

⁷⁷ Rinck u. a.: *Status Quatsch*, S. 87.

⁷⁸ Vgl. ebd., S. 87f.

den Schaum eintaucht, was zwar „Identitätsverlust[]“ hervorruft, aber auch – je nach Lesart – ein „gesteigerte[s] Leben[]“ des Textes oder des Autors bzw. der Autorin.⁷⁹ ‚Schäumendes Schreiben‘ ist also ein dionysischer und vitaler Akt, der die Auflösung der Kategorie des ‚impliziten Autors‘⁸⁰ im Kunstwerk verspricht.⁸¹

Gefährdet werde das Gelingen eines auf diese Weise entstehenden Textes jedoch durch ein „Überhandnehmen des Bulkigen“⁸² (ein Neologismus abgeleitet vom englischen Adjektiv *bulky*, übersetzt: ‚wuchtig‘, ‚klotzig‘). Dies ist bei einem Textgebilde der Fall, wenn infolge ungehemmten poetischen Leichtsinns Sperrigkeit entsteht⁸³ – anhand des Wortes „BULKY“ wird dieser propagierte poetische Leichtsinn, der in Richtung künstlerischer Anarchie tendiert, im Essay zudem demonstriert. Und mit den performativen Worten „DEBUNK – DEBUNK – DEBUNK – DEBUNK (debunk: remove the humbug and pretence from)“⁸⁴ wird ein gegenüber hermetischer Lyrik topisch vorgebrachter Einwand formuliert und zugleich dekonstruiert: die Aufforderung, das Textgebilde solle des falschen Scheins entkleidet werden und jeglicher ‚Humbug‘ sowie Simulation (etwa von Sinnhaftigkeit, wo in Wirklichkeit nichts vorhanden sei) sollten entfernt werden. Hier wird anscheinend auch ein Barockbezug impliziert, und zwar in der Kritik an einer Kunst, die auf Verfahren der Täuschung (*trompe l'oeil*) abhebt. Im Anschluss an diesen Einwand entfaltet der Essay eine performative Poetik des Gedichts als Aphrogenese:

Doch ruhig. Wir wissen freilich, was ein Einwand ist. Es hat sich etwas aufgeschäumt, das zwar Raum nimmt, aber nur über eine vage Struktur und schon gar nicht über eine stabile Substanz verfügt, Schaum eben. Die Bemühungen um eine Form werden von der dabei ko-emergierenden Gestaltlosigkeit überschäumt. Als Schaum ist sie [die Substanz] ein Oberflächenphänomen und untergehen kann sie nicht.⁸⁵

Liest man dies als poetologischen Kommentar zum Textgebilde, so wird ein Verständnis von Lyrik evoziert, wonach diese „zwar Raum nimmt“ – materiell als Schrift auf Papier sowie immateriell im Geist der Lesenden –, aber dennoch eine bloß „vage Struktur“ aufweist, also analog zu aphrogenen Gebilden als kofragiles und koemergierendes textuelles System nicht als ein stabiles Sinngefüge daherkommt, das sich abschließend interpretieren ließe. Der schäumende

⁷⁹ Ebd., S. 87, Fußnote.

⁸⁰ Dieter Burdorf: Einführung in die Gedichtanalyse. 3. Aufl. Stuttgart 2015, S. 204.

⁸¹ Burdorf versteht unter dem Begriff des ‚impliziten Autors‘ oder des ‚Textsubjekts‘ die sich in der Textstruktur manifestierende interne Sinngebungsinstanz, die vom artikulierten Ich des Textes und dem empirischen Autor zu unterscheiden ist und zugleich als Pendant zu den intendierten Leser:innen des Gedichtes fungiert; vgl. ebd., S. 195 u. 204. Die Auflösung der impliziten Autor:innen-Instanz ist ein rezentes Thema in der Gegenwartslirik.

⁸² Rinck u. a.: Status Quatsch, S. 86.

⁸³ Vgl. ebd., S. 86f.

⁸⁴ Ebd., S. 87.

⁸⁵ Ebd.

Text ist weder nichts – bloße Vortäuschung von Form und Sinn – noch ist er von geschlossener Gestalt. (Es ergeben sich hier recht deutliche Anknüpfungen an Sloterdijk, der nicht nur, wie zitiert, von Schäumen als ‚Nicht-Nichts‘ spricht, sondern demzufolge sie auch koemergierende und kofragile Systeme ohne Mittelpunkt sind.⁸⁶) Vehement wenden die Autor:innen sich daher wie Sloterdijk gegen das dem Vanitas-Motiv inhärente Verständnis, wonach Schaum ob seiner ephemeren Gestalt tendenziell dem Bereich der „Gestaltlosigkeit“⁸⁷ angehöre. Stattdessen entsteht ihrem Verständnis zufolge der Text aus dem Zusammenspiel seiner Bestandteile und ist, wie der fragile Schaum, in stetem Wandel befindlich, etwa wenn einzelne Textblasen sich in der Lektüre stetig umschichten und neuformieren. Dieses vitale ‚Überschäumen‘ ist in der Struktur des koemergenten Textes selbst angelegt. Mit Auszügen aus dem Buch Kohelet sowie aus Gottfried Wilhelm Leibniz’ *Monadologie* (1720) wird zudem argumentiert, dass Gestaltlosigkeit ohnehin nicht existiere, da alles sich in stetem Wandel der Materie befinde: „[W]er Gestaltlosigkeit zu sehen glaubt, wo in Wahrheit Seelenkollektive das Universum choreographieren, hat seinen Blick einfach nicht richtig dimensioniert. Trübheit des Blickes, nicht des Schaums“.⁸⁸ Wo die Leser:innen glauben, nichts zu erkennen, schauen sie nur nicht genau genug hin.

Wie eine Umsetzung der Konzeption aphrogener Lyrik des *Phlox*-Kollektivs muten die Eingangsstrophen eines titellosen Gedichts Karin Fellners (2018) an (die zwar nicht Teil des Kollektivs ist, deren Poetik aber diesen Autor:innen durchaus ähnelt):

Unser Schauplatz: streifig, wüst, hyperaktiv
 nebeneinander gedrückt und wider die Flächenspannung
 Blasen, motus aquatus, sich über-, umschlagend

zugunsten welcher warf die oder der das Los
 in Schaum, multi sermones, scharfrot und welche Akzente
 liegen zwischen dem Über- und dem Entsetzen?⁸⁹

Während in den ersten Versen zunächst die prozesshafte, sich stets vital umschichtende und zum Aleatorischen neigende Aphrogenese als poetologische Allegorie entfaltet wird, lässt sich dies auch als Formprinzip ausmachen. Denn die Verse lassen sich nicht nur linear lesen, sondern auch in ihrer flächigen Anordnung, sodass nicht-lineare, ‚umgeschichtete‘ Lesarten möglich sind (z. B.: ‚unser Schauplatz: [...] |, sich über-, und umschlagend | streifig, wüst,

⁸⁶ Vgl. Sloterdijk: *Schäume*, S. 50.

⁸⁷ Rinck u. a.: *Status Quatsch*, S. 89.

⁸⁸ Ebd., S. 90.

⁸⁹ Karin Fellner: [unser Schauplatz: streifig,]. In: Dies.: *eins: zum andern. Gedichte*, Köln 2019, S. 51.

hyperaktiv | Blasen, motus aquatus | zugunsten welcher warf die oder der das Los⁹⁰). Das poetische Schäumen weist hier ferner einen beunruhigenden Grundton auf. Als Schauplatz ist das blasenwerfende Gebilde „streifig, wüst, hyperaktiv“, sind die Blasen beengt „nebeneinander gedrückt“ und der literarische Übersetzungsprozess wird semantisch mit dem „Entsetzen“ korreliert. Auch die *Phlox*-Autor:innen betonen, dass der aphrogene Text nicht im Geringssten harmlos sei, sondern ob seiner metamorphischen Qualitäten „über seine eigene und durchaus verunsichernde Qualität“ verfüge.⁹⁰ Hier werden Analogien der materialaffinen Gegenwartslyrik zur Installationskunst deutlich, in der mittels Schaum ja ebenfalls Bedrohliches oder anderweitig Unangenehmes mit aufgerufen wird. Während dort der sensitive Schaum u. a. metonymisch für die aktiven oder sich eigenständig ereignenden Transformationsprozesse zwischen Material und Betrachter:in des Kunstwerks steht, ist es in der Lyrik das produktive ‚Schäumen‘ zwischen Sprachmaterial und Leser:in, welches im Konzept des Gedichts als Aphrogenese beschrieben wird. Dem korrespondiert ein an Umberto Eco's Begriff des „offenen Kunstwerkes“⁹¹ erinnerndes Werkverständnis. Dieses ermöglicht eine „kontextuelle[] Interaktion“⁹² der Signifikanten im Prozess der Lektüre, die somit das Potenzial zu vielfacher Sinnproduktion hat – ohne jedoch für wahllose Interpretationen offen zu sein. Und so schreiben auch die *Phlox*-Autor:innen: „Gedichte sind keine Form des Ungeformten. Ungeformte Entitäten, die nichts Eigenes und Distinktes, keine Oberflächenspannung und kein eigenes Streben einzubringen haben, sind völlig unbrauchbar zur Errichtung einer Form.“⁹³ Das Gedicht als ‚Schaum‘ ist fragile Form im Prozess – und es ist autopoietisch,⁹⁴ insofern es sich, losgelöst von seinem:er Autor:in, stetig neu erschafft.

Im Anschluss an diese theoretischen Reflexionen lässt sich Marcel Beyers Gedicht *Modern* (2017) schampoetologisch deuten, da es die eigene transformative Vitalität als Aphrogenese sowie seine jugendliche ‚Schlagkraft‘ inszeniert. In dieser Lesart tritt das Gedicht selbst als potenter Sprecher auf und bedient sich adoleszentem Vokabular („man drischt | sich durchs Nachmittagsleben“⁹⁵). Die verschiedenen Stadien des Schäumens, von der reinen unstofflichen Potenzialität bis hin zum endgültigen Zerplatzen der Blasen in der Luft, werden als erstrebter Prozess durchdekliniert, und können in ironischer Analogie zu ado-

⁹⁰ Rinck u. a.: Status Quatsch, S. 91. In dieser Ausgabe sind die ersten drei Worte des Gedichts inklusive der Satzzeichen fettgedruckt, die hier als textinterner Titel genannt werden.

⁹¹ Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt/M. 1977.

⁹² Valeska von Rosen: Offenes Kunstwerk. In: Ulrich Pfisterer (Hg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft: Ideen, Methoden, Begriffe – Sonderausgabe. Stuttgart 2019, S. 315–317, hier S. 316.

⁹³ Rinck u. a.: Status Quatsch, S. 91.

⁹⁴ Ebd., S. 89.

⁹⁵ Marcel Beyer: Modern. In: Ensemble Modern 46 (2017) 2, S. 14. Die nachfolgend zitierten Verse entstammen ebenfalls dem Gedicht.

leszenten Identitätsmetamorphosen als Inszenierung des ‚Aufschäumens‘ und Vergehens von Bedeutung in diesem sprachreflexiven Gedicht gelesen werden (vom Spülmittel, zum Schaum, zur darin enthaltenen Luft):

[...]. Bin ich

die Spülkraft, will ich Spüli sein,
bin ich das Spüli, lieber doch
der Schaum. Bin ich der Schaum,
wäre ich lieber Luft [...].

Die Luft, traditionell Inbegriff der Leere und des Gestaltlosen, wird indes in ihrer Geringfügigkeit gleich darauf noch überboten: „bin ich || die Luft, möchte ich Lidschlag sein“, heißt es weiter, wobei der ‚Lidschlag‘ auf die ästhetische Kategorie des flüchtigen Augenblicks als Zeiteinheit mit geringster Ausdehnung sowie als Moment der Inspiration rekurriert. Andererseits lässt das Lexem den homofonen Neologismus ‚Lied-Schlag‘ anklingen – der „aufs Gehör [geht]“, wie es gleich zweifach, in der ersten wie letzten Strophe heißt, was für die gewaltige Kraft des Gedichtes steht, die das artikulierte Ich zu verkörpern wünscht. Das Sprachmaterial in Beyers stark rhythmisiertem Text ist so anspielungsreich und montageartig arrangiert, dass sich neben der hier vorgeschlagenen weitere Lesarten plausibilisieren ließen, etwa eine nicht-poetologische, die den Fokus auf die dominante Potenz- und Adoleszenz-Metaphorik legt.⁹⁶ So wird das Ambige und somit potenziell ‚Überschäumende‘ des Gedichtes auch textuell performiert.

Es zeigt sich mithin eine Inversion des Vanitas-Motivs der Blasen und Schäume in der Gegenwartslyrik: Nicht primär ihr plötzlicher Zerfall und ihre Substanzlosigkeit werden hier thematisiert, sondern vielmehr das transformative und schöpferische Potenzial des ‚Nicht-Nichts‘, wie es zeitgleich die installativen und performativen Künste durch den Einsatz von Schaum und Seifenblasen und ebenso die Kunsttheorie entwickeln. Daraus lässt sich auch eine Abgrenzung zur neoplatonischen und christlichen Substanzmetaphysik erkennen. Die Auseinandersetzung mit dem ‚Schaumartigen‘ ermöglicht daher eine Dynamisierung der Konzeptionen von Autor:innenschaft und Werk: Lyrik wird so, wie ähnlich in der bildenden Kunst, als halbstoffliche, fluide Substanz bzw. als offenes Kunstwerk konzeptualisiert. Dies geschieht teilweise auch in Anlehnung an frühneuzeitliche literarische Verfahren, so etwa bei Poschmann, die in poetologischen Texten explizit auf die ‚fluide‘ und sprachskeptische Form

⁹⁶ Neben der Adoleszenz-Metaphorik zählt dazu etwa auch die „Blockflöte“ als Phallus-Symbol, was als eine ironische Anspielung auf adoleszente Masturbation wie auch auf das abgetrennte Glied des Uranos gelesen werden könnte, aus dem die ‚schaumgeborene‘ Aphrodite gezeugt wurde.

bereits der barockmystischen Dichtung verweist.⁹⁷ Die generelle Hinwendung der Künste zum Material und seiner Struktur im Sinne des *new materialism* lässt sich mithin auch in der Lyrik wiederfinden. Die hermetische und sprachreflexive Gegenwartslyrik setzt als Verfahren nicht auf ästhetische Reinheit, Klarheit und Objektivität, sondern auf eine Dynamik des ‚Wucherns‘, ‚Schäumens‘ und den damit einhergehenden Assoziationsreichtum. Selbstverständlich unterscheiden sich die Medialitäten von Lyrik und Installationskunst ebenso stark voneinander wie die jeweils verwendeten und aufgerufenen (Im-)Materialitäten. Während in der apherogenen bildenden Kunst oft besonders voluminöse und darin ebenso bedrohliche reale Schaumformationen erzeugt werden, die sich den Betrachtenden auch leibhaftig annähern, geht es in der apherogenen Lyrik auf materieller Ebene eher um kleine, feine Verfahren der Sprachbildung und um die performative Erzeugung von Polysemien bzw. im übertragenen Sinne ‚schaumartigen‘ Versstrukturen. Die konkrete Bildlichkeit der diskutierten Gedichte jedoch ist oft ebenfalls betont voluminös – bei Rinck: „*a space so vast, | so katastrophisch groß*“; bei Poschmann: ein „Raum voll Schäume[]“ „mannshohe Waschmittelmauern“, ein aufschäumender Wald, eine „Bewußtseinswanne in Übergröße“ usw. – oder sucht, wie bei Beyer, eine ostentative Wucht poetischer Sprache zu suggerieren. Wie speziell dieser Abschnitt verdeutlicht hat, gibt es demnach starke Korrespondenzen zwischen installativen Künsten, theoretischen Diskursen und Gedichten bezüglich Schaum als einer autopoietischen Substanz.

5. Resümee

Verführerisch schillernde, aber letztlich zerplatzende Seifenblasen, zerstäubte Gischt auf dem bewegten Meer und flüchtiger Seifenschaum sind im Barock an der volatilen Materialität der Phänomene orientierte Sinnbilder der scheinbar schönen, jedoch fragilen mundanen Existenz. In ihrer faszinierenden Gestalt stehen Seifenblasengebilde ferner im Rahmen der christlichen Anthropologie allegorisch für die trügerische Illusion, das ‚Beinahe-Nichts‘, das Wesenlose. Der Beitrag hat gezeigt, inwiefern diese Figurationen des Halbstofflichen für die materialaffine Gegenwartslyrik ebenso wie für die Künste wieder interessant geworden sind. Die Transformationen des Motivs reichen dabei von noch eng

⁹⁷ Vgl. Marion Poschmann: *Du ungeseh'ner Blitz. Zur Dichtung Catharina Regina von Greiffenbergs*. Heidelberg 2017, S. 16–18. Dort heißt es auf S. 18 über die barockmystische Dichtung: „Die Dinge gehen in ihrem Benanntsein nicht auf, sie verweisen auf mannigfaltige Bedeutungen, bleiben unergründlich. Sei es Gott, sei es ein Grashalm – jede Sprachskepsis gründet auf der Erfahrung, daß sich das, worauf die Sprache abzielt, immer und unausweichlich entzieht“; vgl. auch Antje Schmidt: *Hermetisch – unberechenbar – melancholisch. Barocktransformation in der Gegenwartslyrik* (Thomas Kling, Marion Poschmann). In: Björn Hayer (Hg.): *Gegenwartslyrik. Entwürfe – Strömungen – Kontexte*. Marburg 2021, S. 71–103, hier S. 91–97.

an der Frühen Neuzeit orientierten Resemantisierungen, die Seifenblasen und Schaum als Bilder für das Illusorische, Substanzlose und Flüchtige der Existenz einsetzen, über stärker historisch informierte und kulturkritische Umdeutungen des Motivs bis hin zu künstlerischen Inversionen, die sich dezidiert gegen die christlich präfigurierte Bedeutung von Blasen und Schaum als nichtig und wesenlos richten.

Lyrik, Theater und Installationskunst adaptieren die mit der volatilen Materie verbundene Semantik, indem sie Seifenblasen und Schaum für teils drastische Konfrontationen mit menschlicher Mortalität inszenieren, etwa wenn Margolles Museumsbesucher:innen mit Seifenblasen konfrontiert, die vermeintlich aus Leichenwaschwasser bestehen oder Poschmann im Sonett *vage Einsichten* das Erlebnis eines Schaumbades als Anlass für Reflexionen über die illusorische und fragile Identität des Subjekts ebenso nutzt, wie sie Vorstellungen des eigenen Aufgebahrtseins und der Leichenwäsche damit verbindet.

Wurde in der Frühen Neuzeit mittels Schaum und Seifenblasen das Trügerisch-Schöne versinnbildlicht, so invertiert sich diese Semantik in Lyrik und Film der Gegenwart hin zu kulturkritischen Imaginationen, wonach Schaum verunreinigend und penetrant gesellschaftliche Missstände indiziert. In dieser Form tritt er etwa im Film *Kajillionaire* als Bild für den vermeintlichen gesellschaftlichen ‚Abschaum‘ und die illusorischen Wunschwelten Hollywoods auf. Die zeitgenössische Lyrik modelliert vergleichbare Bilder eines unheilvoll wuchernden Schaumes – als Bild der Schuld der deutschen Nachkriegsgesellschaft und der Missbilligung oder gar des Ekels an bestehenden (historischen) Verhältnissen –, wie es etwa mit Blick auf Poschmanns Gedicht *Schaumplage* sowie die Argumentation von Heinrich dargelegt wurde. Hier ließen sich weitere Überlegungen im Sinne des *ecocriticism* anschließen, denn unreiner, in seiner Alltagsbedeutung invertierter Schaum ist nicht nur auf der Ebene künstlerischer Fiktion eine virulente Angelegenheit, vergiften doch toxische Schaumteppiche bisweilen ganze Landstriche oder Küsten.

Vollends invertiert wird die tradierte Symbolik von Seifenblasen und Schaum als Sinnbilder des Substanzlosen in der Gegenwart, wenn Schaum – dezidiert als Struktur verstanden und daher auch nicht mehr in Form singulärer Blasen – als autopoietisches Prinzip in Kulturphilosophie und Installationskunst erscheint. Gleichermassen betont die hermetische Gegenwartslyrik, zu der Autor:innen wie Poschmann, Rinck, Fellner oder Beyer zählen, das selbstgenerierende Potenzial des Schäumens. Dies entspricht wiederum fluiden Konzeptionen von Autor:innenschaft und Werk, gewissermaßen einer ‚aphrogenen Poetologie‘, die in der prozessualen und kofragilen Struktur des Schaumes figuriert ist: eine neuartige ‚Poetik der Seifenblasen‘.

*Prof. Dr. Claudia Benthien und Antje Schmidt, M.Ed., Universität Hamburg,
Institut für Germanistik, Überseering 35, Postfach #15, 22297 Hamburg; E-Mail:
claudia.benthien@uni-hamburg.de/antje.schmidt@uni-hamburg.de*