

Marcel Finke

Im Nebel

Fluide Materialien und
die Kunst der Zerstreuung

Wenn Nebelschwaden aufziehen, zeigt sich uns die Welt in einem anderen Licht. Eingetaucht in einen wabernden Strom winziger Wassertröpfchen, machen wir *in situ* die Erfahrung eines im Wortsinne *atmosphärischen* Geschehens (griech. *atmós*, das heißt Dampf, Dunst, Luft), in dem vermeintlich allzu Bekanntes auf neue Weise erscheint, distinkte Ordnungen verschwimmen und Gewissheiten in Fluss geraten. Vorzugsweise ist dieses Phänomen deshalb mit negativen Wirkungen assoziiert worden, etwa der Verschleierung des Eigentlichen, der Auflösung von Gestalten, dem Schwinden von Evidenzen, dem Verlust von (Durch-)Sicht und Orientierung, der Entmaterialisierung des Soliden und so fort. In dieser Lesart verhüllt der Nebel und treibt die materielle Welt in einen diffusen Schwebezustand, in dem sie kaum mehr zu greifen ist – sowohl in physischer als auch epistemologischer Hinsicht.

Im Folgenden möchte ich eine alternative Perspektive vorschlagen. Der Ausgangspunkt meiner Überlegungen sind künstlerische Installationen, in denen Nebel als fluides Material in Aktion tritt, um in doppelter Hinsicht eine Vorstellung von sich zu geben: Einerseits tritt er in einem ästhetischen Zusammenhang als ein sich realiter vollziehendes Materialereignis in Erscheinung; andererseits ermöglichen die Installationen eine Idee von der Komplexität des luftig-feuchten Nebeltreibens, das eine Vielzahl höchst heterogener Faktoren wie auch das Publikum mit einbezieht. Versuchsweise fasse ich diese Arbeiten als technisch-ökologische Assemblagen respektive meteorologische Realzeit-Systeme auf, die im Kontext der Kunst atmosphärische Prozesse in Gang setzen und damit vielfältige Denkanstöße bieten.¹ Anstatt primär deren ästhetische Dimension in den Fokus zu nehmen, werde ich deshalb nach ihrem epistemischen Potenzial fragen. Von Interesse ist hier weniger, was die Dunstschleier unserer Einsicht entziehen, sondern was sie uns im besten Falle wissen lassen. Es gilt nicht abermals das buchstäblich Nebulöse dieser atmosphärischen Situationen zu ventilieren, sondern zu erörtern, was uns der Nebel der Kunst über die »Welt der Materialien«² zu denken geben könnte.

Der Nebel der Kunst

Von der Hegemonie der Sicht zum situativen Eingetauchtsein

Gegen Ende der 1960er Jahre beginnt sich Nebel in den Gefilden der Kunst auszubreiten. Frühe Beispiele für den Einsatz dieses dispersen Materials (oder vergleichbarer Aerosole wie Dunst oder kondensierten Dampfs) finden sich unter anderem bei Robert Morris (*Steam*, 1967), Gotthard Graubner (*Nebelraum*, 1968–72), Preston McClanahan (*Fog Room*, 1968), Joan Brigham (*Fog Mist and Dreams*, 1975) sowie bei Hans Haacke (*Water in Wind*, 1968) und Fujiko Nakaya (*Fog Sculpture*, 1970). Letztere nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als ihre Beschäftigung mit Nebelphänomenen bis heute andauert; mittlerweile hat Nakaya über 60 Nebel-Arbeiten produziert.³ Grundsätzlich lässt sich beobachten, dass die Zahl der künstlerischen Produktionen, in denen realer Nebel eine zentrale Rolle spielt, vor allem seit den 1990er Jahren rapide zugenommen hat. Als Material ist er seither auf verschiedene Weise und in unterschiedlichen Zusammenhängen eingesetzt worden: Zu nennen wären hier etwa Interventionen in den öffentlichen Raum wie im Falle von Ned Kahn (*Breathing Sky*, 1995), Olafur Eliasson (*Thoka*, 1995) oder Luka Fineisen (*Ergänzung und Schicht*, beide 2008); die Verwendung von Dunst als Medium natürlicher Lichtphänomene wie beispielsweise in Olafur Eliassons *Beauty* (1993) oder Suzann Victors *Rainbow Circle* (2013); das Zurückgreifen auf

Nebelschwaden als bewegliche und ephemere Projektionsflächen, das heißt als »weiche Displays«, wie in den Arbeiten von Dmitry Gelfand und Evelina Domnitch (*Wakening Shrouds*, 2000), Peter Weibel (*Dumb Show*, 1969/2006) oder Fujiko Nakaya und Shiro Takatani (*IRIS*, 2001); die Einrichtung von Rauminstallationen kleineren und größeren Ausmaßes, wie sie bei Teresa Margolles (*Vaporización*, 2001), Antony Gormley (*Blind Light*, 2007), Kurt Hentschläger (*Zee*, 2008) oder Ann Veronica Janssens (*Yellow Blue Pink*, 2016) zu finden ist; nicht zuletzt die artifiziellen Wolkenformationen im diffusen Grenzbereich von Kunst und Architektur, so etwa das *Blur Building* (2002) von Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio sowie Tetsuo Kondo's *Cloudscapes* (2011).

Trotz des hohen Nebelaufkommens in der Kunst der vergangenen Jahrzehnte steckt die Auseinandersetzung mit diesem flüchtigen und dispersen Material bis dato noch in den Kinderschuhen; weder ist seine vielfältige Verwendungsgeschichte dokumentiert worden, noch existiert eine kunsthistorische Nebelkunde, die den materiellen Prozessen dieses zerstreuten atmosphärischen Phänomens gebührend Rechnung trägt.⁵ In der bestehenden Literatur wird der Nebel indessen vorzugsweise hinsichtlich seiner visuellen Dimensionen diskutiert, wobei sich zwei Perspektiven unterscheiden lassen: der Anblick aus der Distanz und der eingehüllte Blick. Wird die erste Perspektive eingenommen, das heißt, wird der Nebel von außerhalb beschrieben, charakterisiert man die Schwaden für gewöhnlich als fortlaufendes Spektakel fluktuierender Formen und Muster, das zwar die Einbildungskraft der Zuschauenden anzuregen vermag, Letztere aber sonst nicht weiter behelligt. Wie in Caspar David Friedrichs Gemälde *Wanderer über dem Nebelmeer* (ca. 1818) beschränkt sich der Dunst demgemäß auf eine »duftige Ferne«, deren metamorphische Darbietung sich aus abgerückter Position beobachten lässt. Das Gros der installativen Nebel-Arbeiten ist jedoch nicht (oder nicht ausschließlich) auf Fernsicht hin angelegt; in der Regel sind sie so konzipiert, dass man in sie eintreten und sich inmitten der tanzenden Wasserpartikel bewegen kann. Statt bloßes Schauspiel für distanzierte Augenpaare zu sein, beziehen sie den Körper als Ganzes in die erzeugte atmosphärische Situation ein.

Umso bemerkenswerter ist es, dass in der Literatur auch die Wahrnehmungssituation *im* Nebel vorrangig durch visuelle Aspekte charakterisiert wird – wenngleich unter negativem Vorzeichen. Während der auf Abstand gehende Blick von außen die Sichtbarkeit prozessualer Formbildung betont, hebt der Blick von innen die Formaflösung und die Einschränkung von Sichtbarkeit hervor. Der Eintritt in die Nebel-Arbeiten wird dann mit einem »Eintauchen in die Atmosphäre des Entzugs« gleichgesetzt, in der das Publikum mit einem »Ausfall der Vision« konfrontiert ist.⁷ Diese Lesart verweist mit Nachdruck auf die Limitierung des Sehvermögens durch den Dunst, der visuelle Differenzen aufhebt, die distinkten Konturen der Dinge und Gestalten verschwimmen und die Anschauung ins Vage abdriften lässt. Die Nebelschleier lösen die vermeintlich diskrete Ordnung der Welt in Unschärfe auf und bewirken ein Schwinden der Orientierung, weshalb sich aus dieser Perspektive sagen lässt: »Dunst ist das Medium der Unbestimmtheit par excellence.«⁸ Der Blick wird demnach buchstäblich vernebelt, die visuelle Wahrnehmung eingetrübt und die »Hegemonie der freien Sicht«⁹ außer Kraft gesetzt. Es scheint folglich vor allem die Verunsicherung des Sehens von Interesse zu sein, die bestenfalls mit einer selbstreflexiven Aufmerksamkeit für den eigenen Sehprozess in Verbindung gebracht wird.¹⁰ Dieser Ansicht nach verhüllt der Nebel jedoch

nicht nur das Sichtbare, vielmehr hüllt er auch die Betrachter_innen ein. Die fragwürdige Idee der »Hüllenhaftigkeit«¹¹ suggeriert unterdessen, die Wahrnehmenden seien vom Nebel lediglich umgeben, der sie wie ein mobiles Futteral von außen einfasst; zwar befinden sie sich mitten im atmosphärischen Geschehen, doch scheint sich der Dunst als Schleier oder Filter zwischen ihre Körper und die sichtbare Welt zu schieben. In gewisser Weise hält somit auch der Gedanke des eingehüllten Blicks den Nebel auf Distanz, weil er ihn als trübes, umschließendes Medium vor den Rezipierenden haltmachen lässt und Letztere dadurch zu eingeschränkten Betrachter_innen und Zuschauer_innen macht.

Der Großteil der Nebel-Installationen ist mit einer solchen Sichtweise nicht adäquat zu fassen. Man tritt diesen atmosphärischen Arbeiten letztlich nicht gegenüber, um sie visuell zu konsumieren, vielmehr tritt man körperlich in sie ein, um daran teilzuhaben. Ein Beispiel aus dem Œuvre von Fujiko Nakaya mag dies verdeutlichen: Ihre erste und sicherlich bekannteste *Fog Sculpture* richtete die japanische Künstlerin in Kooperation mit Experiments in Art and Technology bereits 1970 ein, als sie den Pepsi-Pavillon auf der Weltausstellung in Osaka von Nebelschwaden umwallen ließ.¹² Zwei Jahrzehnte und zahlreiche Nebel-Arbeiten später schuf Nakaya mit *Foggy Forest* (1992) ihre bis dato größte permanente Installation in einem öffentlichen Kinderpark in der Nähe von Tokio (Abb. 1, 2).¹³ Angesichts dieses »fog environments« zeigt sich, dass der Dunst nicht auf die Rolle eines Gegenübers beschränkt bleibt, sondern dass er die Anwesenden regelrecht absorbiert. Eingetaucht in das turbulente Treiben der Wasserpartikel werden aus anfänglichen Betrachter_innen und Zuschauer_innen somit Partizipierende, die mit dem Nebelstrom interagieren, seinen fortwährenden Bewegungen und Richtungsänderungen folgen, auf das An- und Abschwollen seiner Dichte reagieren, ihn zu ergreifen, wegzupusten oder zu lichten versuchen und durch die Bewegungen ihrer eigenen Körper Verwirbelungen erzeugen. Weit davon entfernt, lediglich von einer wabernden Hülle umgeben zu sein, scheinen die Teilnehmenden mit dieser atmosphärischen Situation im ursprünglichen Wortsinne verquickt: Sie mischen sich unter den Nebel. Man könnte derartige Arbeiten daher berechtigterweise als immersiv bezeichnen, wobei mit Immersion nun gerade nicht das visuelle Eintreten in eine virtuelle Umgebung gemeint ist, sondern ein tatsächliches, physisches Eingetauchtsein in das materielle Geschehen eines realen Milieus.¹⁴ Insofern ist das Spezifische von Installationen wie *Foggy Forest*, dass sie die Anwesenden vollständig involvieren, das heißt, sie als Partizipierende zu einem Bestandteil der erzeugten Situation machen: Das Publikum tritt nicht einfach in ein Schauspiel ein, sondern ist unumgänglich dazu aufgefordert mitzuspielen.¹⁵





Fujiko Nakaya: *Foggy Forest* (Fog Environment # 47660), 1992,
Installationsansichten, Showa Kinen Park, Tokio



Teresa Margolles: *Vaporización*, 2001, Installationsansicht,
Maße variabel, Galerie Peter Kilchmann, Zürich

Mehr noch: Die körperliche Immersion in die künstlerischen Nebel-
schwaden bedeutet nicht nur, dass das Publikum realiter inmitten des Mate-
rialflusses situiert und folglich mit der atmosphärischen Situation verquickt
ist, sondern dass sich die vermeintliche Grenze zwischen den Partizipierenden
und ihrem dunstigen Milieu als permeabel erweist. Die Absorption in den
Strom der Wasserpartikel hat zur Folge, dass sich die Sphären vermischen
und die Körper regelrecht infiltrierte werden. Das fluide Material umhüllt nicht
lediglich, vielmehr geht es auf Tuchfühlung, überzieht die Körper, dringt in
sie ein. In besonders drastischer Art und Weise wird dieser Umstand von
Teresa Margolles' *Vaporización* (2001) vorgeführt (Abb. 3). Die Installation
macht deshalb so eklatant deutlich, dass der Nebel den Partizipierenden auf
den Leib rückt und in diesen diffundiert, weil die Künstlerin den raumfüllen-
den Dunst unter Zuhilfenahme von Wasser erzeugte, das für die Waschung
von Leichnamen verwendet wurde. Trotz der Desinfizierung des Wassers sorgt
der unumgängliche Kontakt damit für Irritationen, weil hier Grenzverläufe
fraglich werden: Der Nebel aus Leichenwasser zieht in die Kleidung ein,
befeuchtet Hautpartien und Haare, benetzt die Schleimhäute von Mund und

Nase, legt sich auf die Augäpfel und wird mit der Atemluft in das Körperinnere eingesogen – kurz: Man nimmt das zerstäubte Fluidum mit allem, was es mittransportiert, in sich auf.¹⁶ Was für *Vaporización* gilt, hat im Grunde für alle derartigen Arbeiten Gültigkeit, egal ob es sich um ›kontaminierten‹ Dunst handelt wie bei Margolles oder um wohltuendes Inhalat wie in Maria Eichhorns *Meer.Salz.Wasser ...* (1991) – einmal in die Nebelschwaden leiblich eingetaucht, ist eine Abschottung kaum möglich. Aufgrund der Immersion ist der Nebel kein ästhetisches Gegenüber, sondern ein reales disperses Materialgeschehen, das buchstäblich Einfluss auf die involvierten Körper nimmt, in einen Austausch mit ihnen tritt, in sie hineinsickert und sie zu einem Teil eines offenen und wandelbaren atmosphärischen Gefüges macht.

Kunstnebel und Nebelkunst Von der Nachahmung zum meteorologischen Phänomen

Dem oben diskutierten Umstand, dass die Nebel-Arbeiten problematischerweise hauptsächlich vom Sehen und dessen Verschleierung her gedacht werden, korrespondiert die Feststellung, dass derartige künstlerische Produktionen in der Literatur vorrangig in die Tradition der Naturnachahmung gestellt werden. Visualität und Repräsentation bilden einen Konnex, wodurch die Nebelkunst nicht selten als eine rein ästhetische Spielerei mit Kunstnebel charakterisiert oder auf eine von großem »naturmimetischen Ehrgeiz« angetriebene »Wolkenbildnerie«¹⁷ reduziert wird. Das Interesse richtet sich dann zumeist auf die gekonnte »künstliche und künstlerische Simulation atmosphärischer Phänomene«¹⁸, das heißt die Naturtreue der mit technischen Mitteln erzeugten meteorologischen Effekte. Von dieser Warte aus betrachtet, treiben die Nebel-Installationen den Illusionismus auf die Spitze, insofern sie klimatische Prozesse perfekt nachbilden und künstlerisch domestizieren. Oft sind es die Künstlerinnen und Künstler selbst, die eine solche Sichtweise bekräftigen. So hielt etwa Fujiko Nakaya mit Bezug auf ihre Arbeit für den Pepsi-Pavillon (1970) fest: »I wanted dense, bubbling-out fog, as close a *simulation* as possible to natural fog [...].«¹⁹ Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio wiederum erstellten zu ihrem *Blur Building* (2002) eine umfangreiche Publikation, in der auch der hohe technologische Aufwand dargelegt wird, der für die Konstruktion und Instandhaltung ihrer über dem Neuenburgersee schwebenden, begehbaren »künstlichen Wolke« nötig war.²⁰ Darüber hinaus gibt es zahlreiche Nebel-Arbeiten, in denen vor allem die raffinierte Nachahmung und Kontrolle des von Natur aus flüchtigen Wetterphänomens im Mittelpunkt zu stehen scheinen. Exemplarisch hierfür ist *Cloudscapes* (2011), eine Installation von Tetsuo Kondo, die auf dem Gelände des Museum of Contemporary Art Tokyo eingerichtet wurde.²¹ Im Unterschied zum *Blur Building* war die Designer-Wolke in diesem Fall nicht direkt den Unbilden des aktuellen Wetters ausgesetzt, vielmehr wurde sie in einem sechs Meter hohen Container aus transparenten Vinylscheiben präsentiert. In dieser Vitrine, die vom Publikum betreten werden konnte, hielt man den Nebelfetzen durch eine ausgeklügelte technische Regulierung der klimatischen Bedingungen in Form und in der Schweben. Betrachtet man derartige Arbeiten in der Tradition künstlerischer Naturnachahmungen,²² erkennt man in ihnen primär die ultimative Überbietung mimetischer Repräsentation; die Nebelkunst würde somit kein reales natürliches Phänomen vorführen, sondern lediglich dessen meisterhafte Simulation.

Die Frage ist allerdings, ob die nephologischen Produktionen in der Kunst ›echten‹ Nebel tatsächlich nur simulieren, ihn lediglich nachbilden. Oder anders: Wie hilfreich ist es, darin wenig mehr als eine Art avancierten Wolken-Illusionismus zu erkennen? Denn letztlich bilden die Dunstschleier in den künstlerischen Arbeiten nichts ab; sie repräsentieren kein atmosphärisches Phänomen – sie sind selbst eines. Der Nebel ist auch hier das, was er ist: ein dynamisches Treiben von Myriaden kleinster Wassertröpfchen in einem Gemisch mit der ohnehin vorhandenen Luft. Es wäre daher verfehlt zu behaupten, dass durch den Einsatz künstlicher bzw. künstlerischer Mittel zuerst eine Wolkenformation erzeugt wird, die »dann den Unvorhersehbarkeiten der Witterung und der Konkurrenz der real existierenden Wolken [ausgesetzt]« wird.²³ Der Nebel ist kein ästhetisches Objekt, das man herstellt und anschließend mit den äußeren meteorologischen Bedingungen konfrontiert. Zwar wird das Wasser in Nebel-Installationen auf verschiedene Weisen technisch zerstäubt (zum Beispiel unter Zuhilfenahme von Pumpen und Hochdruckdüsen) oder zur Kondensation gebracht, doch findet dies keineswegs in Konkurrenz zur Witterung statt, sondern vielmehr *inmitten* und *mit* dem aktuell herrschenden Klima vor Ort. Man könnte daher sagen, dass der teils erhebliche technologische Aufwand weniger zur Fabrikation eines Kunstnebels betrieben wird, der sich dann in bestehende ›natürliche‹ Verhältnisse implementieren lässt; stattdessen dient er dazu, die meteorologische Situation derart zu modifizieren, dass sich Nebel selbstständig artikulieren kann. Allein der Umstand, dass diverse Apparaturen an der Hervorbringung der Dunstschleier beteiligt sind, erlaubt es nicht, das fluide Materialgeschehen der Nebelkunst als Simulation oder mimetische Repräsentation aufzufassen. Man hat es vielmehr mit einem realen Nebelaufkommen zu tun, zu dessen Zustandekommen auch technologische Faktoren einen Beitrag geleistet haben.²⁴ Die nephologische Produktion in Installationen wie Nakayas *Foggy Forest* (1992) ist emergenter materieller Ausdruck einer komplexen technisch-ökologischen Assemblage.²⁵

Nebulöse Vorstellungen Vom Problem der Form zu dynamischen Realzeit-Systemen

Angesichts der Tatsache, dass in Auseinandersetzungen mit Nebel-Installationen vorrangig auf Fragen der Visualität und der Mimesis abgehoben wird, verwundert es kaum, dass in der Literatur auch das Problem der Form eine maßgebliche Rolle spielt. Letzteres kommt auf verschiedene, teils paradoxe Weise zum Tragen und schwankt zwischen Formenspiel und Formlosigkeit. Wie bereits gesagt, werden mit Blick von außen zumeist die Schönheit und Suggestivkraft der fließenden Formationsprozesse betont. Es ist dann das kontinuierliche Spektakel der wechselnden Muster und ephemeren Ansichten, das die Aufmerksamkeit auf sich zieht.²⁶ Als Beispiel ließe sich Nakayas Verständnis ihrer *Fog Sculptures* nennen, nach dem die Atmosphäre als eine lebendige Gussform aufzufassen ist, die dem Dunst fortlaufend neue Formen aufprägt.²⁷ Die Nebelschwaden mögen zwar keine gestalteten Kunstobjekte im klassischen Sinne hervorbringen, deren plastische Erscheinung stabil bleibt; sie kompensieren dies jedoch durch das Theater morphogenetischer Prozesse, die einen kontinuierlichen Strom flüchtiger Bildungen produzieren. In diesem Sinne hält etwa Anne-Marie Duguet fest: »By working with fog, Nakaya has created an infinite potential of vulnerable, fragile forms that lack clear outlines. She has chosen formlessness [...]«²⁸ Mit dem letzten Satz ist zugleich die

andere Seite der Medaille angesprochen, und zwar insofern, als dem kreativen Spiel der Formen eine Tendenz zur Preisgabe der Form beigelegt wird. Ähnlich argumentiert auch Carolin Höfler mit Bezug auf das *Blur Building* von Diller und Scofidio. Einerseits gehe es im Fall der begehbaren Wolke darum, »dem flüchtigen Material eine Gestalt zu verleihen« bzw. ein »Formbildungsverfahren« zur Geltung zu bringen, das »die Wandlungsfähigkeit der Form« anregt und erhält.²⁹ Andererseits stehe das *Blur Building* für den Versuch, »eine positiv konnotierte Vorstellung des Formlosen zu entwickeln« bzw. »der Form zu entkommen«, kurzum: es gehe um die »Idee der Formflucht«.³⁰

Dieser Gedanke des Wechselspiels zwischen Formwerdung und Formentzug ist – wie oben erwähnt – auch dann besonders häufig anzutreffen, wenn die Situation *innerhalb* des Nebels thematisiert wird: Die sichtbare Welt verschwimmt, Konturen verlieren sich und Objekte zerfließen, nur um beim Nähertreten erneut konkretere Gestalt anzunehmen. Hinzu kommt, dass auch das Nebelkunstwerk selbst keine definierte Form aufweist, das heißt nicht mit Gewissheit angegeben werden kann, wo es eigentlich beginnt oder endet. Seine Grenzen sind unscharf, und zwar in zweifacher Hinsicht: im Verhältnis zu den involvierten Partizipierenden sowie im Verhältnis zu jenem Milieu, in dem es selbst situiert ist und stattfindet. Der erste Aspekt wurde bereits angerissen; er liegt in dem Umstand begründet, dass sich der Nebel mit den Körpern des in ihn eingetauchten Publikums verquickt (und sogar in diese einsickert). Der zweite Aspekt betrifft das Fehlen distinkter räumlicher Grenzen der Nebelschwaden, die sich mal hier, mal dort in die Umgebung verflüchtigen, sodass man keine exakte Scheidelinie ziehen kann. Während in Fällen wie Kondos *Cloudscapes* (2011), Margolles' *Vaporización* (2001) oder Gormleys *Blind Light* (2007) zumindest die Wände des Ausstellungsraums den Dunst teilweise in die Schranken weisen, werden die Konturen bei Installationen unter freiem Himmel vom Winde verweht. In Luka Fineisens *Ergänzung* (2008), dem *Blur Building*, Nakayas *Foggy Forest* und vielen anderen Arbeiten gibt es nurmehr fließende Übergänge und diffuse Ränder, wodurch ihre äußere Gestalt vage und in der Schwebe bleibt. Anstatt in sich eingeschlossen zu sein, ergießen sich derartige nephologische Produktionen in die Welt und erzeugen eine offene atmosphärische Situation, die oft mit der Idee der Formlosigkeit des Kunstwerks assoziiert wird.

Doch stellt sich auch hier die Frage, wie zutreffend es ist, das nebulöse Geschehen solcher Installationen im Zeichen der Form zu verhandeln. Ist das Entscheidende an dieser bewegten Kunst der Zerstreung, dass sie Prozesse der Formung, Transformation und Formaflösung anschaulich macht? Eine Alternative zu dieser Sichtweise eröffnet sich, wenn man auf das Konzept der »Realzeit-Systeme« zurückgeht, das der Künstler Hans Haacke ab den 1960er Jahren entwarf. Haacke entwickelte diesen Gedanken in einer Phase, in der er sich intensiv mit fluiden Materialien wie Wasser und Luft beschäftigte und meteorologischen Effekten nachging.³¹ Nachdem er zunächst Tropf- und Kondensationskästen hergestellt sowie mit gefrierendem Dampf, Seifenschaum und nicht-mischbaren Flüssigkeiten experimentiert hatte, setzte Haacke zwischen 1968 und 1971 auch Dunst und Nebel in seinen Arbeiten ein. Exemplarisch hierfür sind *Water in Wind* (1968) sowie *Fog*, *Swamping*, *Erosion* (1969), die mittels fein zerstäubtem Wasser atmosphärische Situationen im öffentlichen Raum erzeugten. In Rückgriff auf ein ästhetisches Konzept des Kunsttheoretikers Jack Burnham bezeichnete Haacke solche Arbeiten als

Realzeit-Systeme,³² um sie von objekthaften Skulpturen abzusetzen. Anstatt statische und in sich abgeschlossene Konstellationen zu fabrizieren, soll das in Gang gesetzte System ein dynamisches Materialereignis im Hier und Jetzt artikulieren und offen für eine Vielzahl von Einflussfaktoren bleiben. Nach Haacke zeichnet sich ein Realzeit-System dadurch aus, dass es temporär aus dem selbstständigen Zusammenwirken heterogener Komponenten und Prozesse hervorgeht, wandelbar und nicht vollends determinierbar ist, auf seine Umgebung reagiert und mit dieser in einem wechselseitigen Austausch steht (oder gar mit ihr verschmolzen ist).³³ In einem derart konzipierten Kunstwerk wird nichts dargestellt, gibt es keine auf ein ästhetisches Endprodukt zielende Gestaltungsabsicht oder formale Verpflichtungen mehr; stattdessen geben reale physische Gegebenheiten eine Vorstellung von sich. Von dieser Warte aus ließen sich insbesondere die Nebel-Arbeiten als Demonstrationen eines meteorologischen Systems bzw. als mikroklimatische Wetter-Systeme verstehen.³⁴

Greift man dieses Verständnis auf, wird schnell deutlich, dass am Zustandekommen von Installationen wie *Fog, Swamping, Erosion* (1969) eine Fülle höchst unterschiedlicher Elemente und Vorgänge beteiligt ist (Abb. 4): Auf dem Gelände der University of Washington in Seattle hatte Haacke eine Anlage aufgebaut, die mittels Kompressoren, Schläuchen, Rohren und Düsen fortwährend Wasser in Abermillionen winziger Partikel zersprengte. Während das Wasser innerhalb der für alle sichtbaren Apparatur einen unter Hochdruck stehenden Strom bildete, wurde der kontinuierliche Flüssigkeitskörper bei seinem Austritt regelrecht atomisiert, sodass er als feines Spray in alle Richtungen zerstob. Dadurch änderten sich die dynamischen Eigenschaften des zuvor kanalisierten und komprimierten Wassers, das nun als unabhängig voneinander schwebende Tröpfchen in der Atmosphäre flottierte. Sein materiales Verhalten war dabei zunächst abhängig von der Apparatur selbst, und zwar insofern, als Faktoren wie die Austrittsgeschwindigkeit und die erzeugte Tröpfchengröße die Verteilung und die Bewegung der Wasserpartikel beeinflusste. Gleichwohl garantierte die Technik allein noch keinen Nebel; andere Bedingungen kamen hinzu, die vom Künstler nur bedingt reguliert werden konnten. So tritt die nephologische Produktion überhaupt nur dann wirklich in Aktion, wenn das disperse Fluid auf einen für die Nebelentstehung günstigen Wirkungszusammenhang trifft, das heißt, wenn Humidität, atmosphärischer Druck, Sonneneinstrahlung, Windgeschwindigkeit, Temperatur, topografische Bedingungen (z.B. Relief und physische Bodenbeschaffenheit, Vegetation) und dergleichen günstig sind. Ist z.B. die Luft zu trocken oder die Temperatur zu hoch, verdunsten die Tröpfchen zu schnell; ist der Wind zu stark, verweht es die Wasserpartikel, ohne dass sich eine ausreichende Menge zu einer Nebelschwade ballen kann. Erst in diesem diffizilen Zusammenspiel ergibt sich ein flexibles Gefüge heterogener Elemente und Prozesse, die auf diversen Größen- und Zeitskalen und mit variablen Geschwindigkeiten (ko-)operieren. In einem Realzeit-System wie Haackes *Fog, Swamping, Erosion* existiert somit eine Vielzahl an Interdependenzen und Dynamiken, die sich in einer konkreten atmosphärischen Situation manifestieren und nur in ihrem aktuellen Vollzug effektiv sind. Fällt ein wesentliches Element aus oder wird es ungünstig verändert, ist das fragile Nebelereignis schnell dahin.





Fujiko Nakaya: *Foggy Wake in a Desert. An Ecosphere* (Fog Sculpture #94925), 1983, Installationsansicht, National Gallery of Australia, Canberra

Weil die künstlerische Nebelproduktion aber aufs Engste mit einem konkreten Milieu verstrickt ist, seien es Landschaften oder Museumsräume, wirkt sie auch auf dieses zurück. Haackes Installation *Fog, Swamping, Erosion* weist bereit im Titel auf diesen Aspekt hin: Die Dauerberieselung des Geländes, auf dem er seine Anlage errichtet hatte, führte allmählich zu einer Durchnäsung des Erdbodens, sodass sich das zuvor zerstäubte Wasser zu Pfützen und Rinnsalen zusammenschloss, um schließlich hangabwärts zu fließen. Die entstehenden Bäche weichten den Untergrund auf, schwemmten Teile der Erde und des Rasens hinfort und sorgten dadurch für bleibende Inskriptionen eines ansonsten flüchtigen Geschehens. Noch deutlicher wird eine solche Wechselwirkung anhand von Fujiko Nakayas Arbeit *Foggy Wake in a Desert* (1983), die passenderweise den Zusatztitel *An Ecosphere* trägt. Die Installation wurde im Skulpturengarten der National Gallery of Australia in Canberra eingerichtet und ist seit über 30 Jahren in Betrieb; es handelt sich gewissermaßen um ein Langzeitexperiment (Abb. 5).³⁵ Situieret in einer trockenen Landschaft mit ursprünglich wenig Pflanzenbewuchs, sorgte die tagtägliche Nebelproduktion nach und nach für einen Wandel der ökologischen Situation auf dem Gelände. Aus dem Zusammenwirken der Installation und den lokalen Bedingungen resultierte ein Mikroklima, das zu einer Diversifikation von Flora und Fauna führte; das Areal wurde zunehmend begrünt, neue Pflanzen und Tiere siedelten sich an (vermutlich wurden aber auch autochthone Arten vertrieben). Was unter freiem Himmel als willkommener Nebeneffekt erscheinen mag, kann im Ausstellungsraum zu einem Problem werden. Deshalb gehen dort mit der Einrichtung von Nebel-Arbeiten meist konservatorische Vorkehrungen einher, um zu verhindern, dass die feuchten Schwaden ihren zugewiesenen Platz verlassen, andere Kunstwerke gefährden oder die Bausubstanz angreifen. Als offene Realzeit-Systeme haben die nephologischen Produktionen die Tendenz, auf ihre Nachbarschaft auszugreifen und dort materielle Veränderungen zu bewirken – seien sie erwünscht oder auch nicht.

In seinen Überlegungen zu künstlerischen Realzeit-Systemen legte Haacke großen Wert auf die Feststellung, dass die darin wechselwirkenden Vorgänge autonom ablaufen. Immer wieder betonte er die »physikalische Selbständigkeit eines derartigen Systems«³⁶, das gewissermaßen autark nach

seinen inhärenten Gesetzmäßigkeiten operiere. Seiner Ansicht nach funktionieren die »meteorologischen Systeme sogar, wenn überhaupt kein Betrachter vorhanden ist, das heißt, ihr Programm arbeitet unabhängig von jedem Beitrag seitens des Beschauers«. ³⁷ Als Konsequenz sah Haacke die Funktion der Rezipierenden darauf begrenzt, »Zeuge eines Vorgangs zu sein, der sich ohne ihn [oder sie] abspielte«. ³⁸ Caroline A. Jones hat diese Idee der Autonomie und den Ausschluss menschlicher Faktoren zu Recht infrage gestellt und auf den Satz zugespitzt: »Systems was a way to get the human out of Nature's path.« ³⁹ Zwar ist es richtig, dass das meteorologische Phänomen auch ohne Beteiligung des Publikums zustande kommt, das heißt, dass der Dunst selbst dann vorhanden ist, wenn niemand die Installation betritt; es wäre allerdings verfehlt, die Rolle des Publikums innerhalb von Nebel-Arbeiten auf die einer passiven Augenzeugenschaft zu reduzieren. Haackes Rede von »Betrachtern« oder »Beschauern« deutet das Problem bereits an, und zwar insofern, als die Rezipierenden nicht als Bestandteil des von ihnen beobachteten Systems aufgefasst werden. Wie zuvor bereits dargelegt, kann man in die Nebelkunst aber regelrecht eintauchen, wodurch man auch in ihren Wirkungszusammenhang involviert wird. Die Immersion bringt es mit sich, dass die Partizipierenden zu einer weiteren Komponente jenes sich in Echtzeit vollziehenden Systems werden, das sie wahrnehmen (und im Sinne Haackes bezeugen). Damit werden sie zugleich zu einer Einflussgröße, die sich neben anderen Faktoren auf die atmosphärische Situation auswirkt: Ihre Bewegungen verursachen Turbulenzen in der Luft, ihre Körperwärme verändert die Temperatur, ihre Atemluft trägt zur Luftfeuchte bei, ihre Kleidung absorbiert Wassertröpfchen, das Ein- und Austreten aus dem Ausstellungsraum ermöglicht den Zustrom trockener Luft und so fort. Weil sie sich unter den Nebel mischen, leisten die Partizipierenden somit einen Beitrag zum komplexen Gesamtgefüge; sie sind daher ein situativ und leiblich eingebundener Teil des jeweils statthabenden materiellen Ereignisses.

Dissipation

Von der Entmaterialisierung zur Welt der Materialien

Anstatt die künstlerischen Nebelaufkommen als vielschichtige Stoffwechselprozesse zu betrachten, werden sie des Öfteren mit einer doppelten Entmaterialisierung in Verbindung gebracht: Zum einen scheint sich im Nebel die physische Welt in ein diffuses Rauschen schemenhafter Erscheinungen aufzulösen; die Solidität und Greifbarkeit der Dinge wird augenscheinlich eingedampft und zerschmilzt sprichwörtlich zu einer körperlosen »Suppe«. Zum anderen werden die nephologischen Produktionen nicht selten mit der Tradition der Dematerialisierung des ästhetischen Objekts assoziiert. ⁴⁰ Ephemere Phänomene wie Wolken, Dampf oder Dunst entsprechen demzufolge den »Entmaterialisierungstendenzen der Kunst« ⁴¹ und sind eng mit der »Idee der Entmaterialisierung und Überwindung der Schwerkraft und physischen Begrenztheit« ⁴² verknüpft. Am Beispiel der Nebel-Arbeiten zeigte sich hier nach die Dissolution des Kunstwerks als konkretem Artefakt, insofern dieses nun gewissermaßen zu einem Hauch von Nichts vaporisiert wird. Greift man danach, fasst man ins Leere; kaum in der Welt, löst es sich auf – die Nebelkunst als ein »making of nothing« ⁴³. So wie sich die Welt in der »körperlose[n] Materie« ⁴⁴ des Nebels vermeintlich entstofflicht, so scheint sich auch die einstige Materialität des Kunstwerks in eine diffuse Atmosphäre zu verflüchtigen.

Eine solche Sichtweise lässt sich indes allein dann aufrechterhalten, wenn man ihr eine klassische, jedoch längst überholte Vorstellung von (künstlerischem) Material zugrunde legt. Nur wenn Material als passive Ressource und widerständiger Ausgangsstoff künstlerischer Bearbeitung und formaler Gestaltung aufgefasst würde,⁴⁵ ließe sich sinnvoll davon sprechen, dass die Nebel-Arbeiten exemplarische Fälle einer Entmaterialisierung der Kunst darstellen. Mit dieser Haltung würde aber zugleich die Tendenz fortgesetzt, Materialien als Hardware der physischen Welt zu begreifen und sie damit unzulässig zu reifizieren.⁴⁶ Auf das Problem, dass Materialien in theoretischen Auseinandersetzungen mit der »materiellen Welt« oft umgrenzt, vergegenständlicht und damit stillgestellt werden, hat nicht zuletzt Tim Ingold wiederholt aufmerksam gemacht. Er empfiehlt folgende Umorientierung: »In place of the material world, populated by solid objects, our eyes are opened to a world of materials, including earth, air and water, in which all is in flux and transformation.«⁴⁷

Um das quasi fluide Treiben und die Unabgeschlossenheit der »Welt der Materialien« zu beschreiben, entwickelt Ingold sein Konzept des *leaking*, welches den Umstand betont, dass jedes Ding (und auch jedes noch so stabile Kunstobjekt) in seiner Form provisorisch bleibt und auf spezifische Weise undicht ist. Materialien – und mögen sie noch so fest und träge wirken – haben demnach die Neigung, sich über kurz oder lang zu wandeln, den ihnen angewiesenen Platz zu verlassen, sich zu vermischen, neue Verbindungen einzugehen oder sich aufzulösen.⁴⁸ Von diesem Standpunkt aus besehen sind die künstlerischen Nebel keineswegs Anzeichen einer materiellen Welt, die sich ins Nichts verflüchtigt; als Beispiele einer Kunst der Zerstreuung scheinen sie vielmehr gerade die Prozesshaftigkeit und Kreativität der Welt der Materialien zur Diskussion zu stellen. Ihr epistemisches Potenzial liegt womöglich darin, eine Eigenart besonders nachvollziehbar und erlebbar zu machen, die das Materielle generell charakterisiert. Nicht Entstofflichung und eine Abdrift ins Diffuse wären somit das Geschäft der nephologischen Produktionen, sondern im Gegenteil die sehr präzise Konkretisierung und Offenlegung eines zutiefst materiellen Geschehens. Von dieser Vermutung ausgehend, lässt sich mit Timothy Morton nun die Frage aufwerfen: »What does one do with the leakiness of the world.«⁴⁹

Die Idee der Undichtigkeit zielt nicht im engeren Sinne darauf, dass Dinge tatsächlich auslaufen, so wie ein defekter Krug allmählich seinen liquiden Inhalt oder verderbendes Obst Fäulnisflüssigkeit verliert. Es geht dabei vielmehr um eine theoretische Mobilisierung der Materialien, weil Letztere eben nicht reglos in physischer Starre verharren, sondern immer schon »Stoffe in Bewegung«⁵⁰ sind. Betont werden die Eigendynamiken materieller Prozesse, die sich von menschengemachten Grenzen nur bedingt eindämmen lassen. Es ist vor allem dieses Strömen und Zirkulieren der Materialien, das uns die Nebelkunst zu denken nahelegt. Weit davon entfernt, lediglich ein luftiges Nichts in die Welt zu setzen, laden ihre atmosphärischen Situationen zu Reflexionen über die Mobilität und Produktivität von Materialien in komplexen ökologischen Zusammenhängen ein; und sie werfen die Frage auf, inwiefern wir selbst darin involviert sind. Daher verwundert es nicht, dass sich eine programmatische Äußerung Ingolds so liest, als wäre sie unmittelbar auf die hier besprochenen Nebel-Installationen gemünzt:

Like all other creatures, human beings do not exist on the »other side« of materiality, but swim in an ocean of materials. Once we acknowledge our immersion, what this ocean reveals to us is not the bland homogeneity of different shades of matter but a flux in which materials of the most diverse kinds, through processes of admixture and distillation, of coagulation and dispersal, and of evaporation and precipitation, undergo continual generation and transformation.⁵¹

Folglich ist die Rede von der »Entmaterialisierung der Kunst« in Bezug auf die künstlerischen Nebelschwaden nicht deshalb unzutreffend, weil zu deren Erzeugung technische Hilfsmittel wie Pumpen, Schläuche, Rohre und Düsen benötigt werden, sondern weil in diesen Arbeiten ein vielschichtiges Materialereignis im tatsächlichen Vollzug erfahrbar gemacht wird. Was diese Installationen besonders deutlich werden lassen, ist die inhärente Neigung der Stoffe zur Dissipation, das heißt ihre Tendenz, sich überallhin zu verteilen.⁵² Aufgrund des fluiden Treibens der Wasserpartikel, ihrer nicht vorherbestimmbaren Ausbreitung in die Welt und ihrer Bereitschaft, neue Allianzen mit verschiedensten Materialien und Dingen einzugehen (seien es Pflanzen, Erde, Museumswände oder die Körper von Menschen), bietet sich der Nebel als Denkbild an. Oder anders gesagt: Die Kunst der Zerstreung empfiehlt sich als theoretisches Objekt,⁵³ dessen Inanspruchnahme es im Rahmen ästhetischer Zusammenhänge ermöglichen könnte, Einblicke in ökologische Verstrickungen zu gewinnen. Zugleich ließen sich dadurch gewisse Einseitigkeiten der bisherigen kunstwissenschaftlichen Annäherungen an die Nebel-Installationen vermeiden. Zugespitzt formuliert: Die künstlerische Praxis der nephologischen Produktionen wäre dann weit mehr als ein vorrangig auf Problematiken der Visualität und der Form zielendes naturmimetisches Schauspiel der Dematerialisierung; sie würde zu einem Erkenntnisinstrument, das unser Verständnis jener Prozesse zu vertiefen vermag, die unsere Welt der Materialien charakterisieren.

- 1 Ich danke Tim Jegodzinski und Idis Hartmann für ihre hilfreichen Hinweise und Anregungen, die es möglich machten, den flüchtigen Nebel im Rahmen dieses Textes gedanklich einigermaßen in den Griff zu bekommen. Auf den Begriff des meteorologischen Realzeit-Systems, den ich probenhalber von Hans Haacke entlehne, wird weiter unten ausführlicher eingegangen. Die Annahme, die maßgebliche Arbeit der Nebel-Installationen bestehe in der Produktion atmosphärischer Situationen, orientiert sich zum Teil an Überlegungen von Gernot Böhme, für den »der Dunst das plausibelste Phänomen des Übergangs« ist zwischen einer Atmosphäre im meteorologischen Sinne und einer Atmosphäre im ästhetischen Sinne. Siehe Böhme, Gernot: »Dunstabilder«, in: ders.: *Architektur und Atmosphäre*, München 2006, S. 64–75, hier: S. 66.
- 2 Vgl. Ingold, Tim: *Being Alive. Essays on Movement, Knowledge and Description*, London 2011, S. 30.
- 3 Für eine detailreiche Dokumentation ihrer sogenannten *Fog Sculptures* aus den Jahren 1970 bis 2011 siehe Duguet, Anne-Marie (Hg.): *Fujiko Nakaya. Fog, Kiri, Brouillard*, Paris 2012. Darin nicht erfasst sind spätere Nebel-Arbeiten wie etwa *Fog Bridge #72494* (2013), *Veil* (2014) oder zuletzt *London Fog #03779* (2017).
- 4 Vgl. Schmidt, Gunnar: *Weiche Displays. Projektionen auf Rauch, Wolken und Nebel*, Berlin 2011.

- 5 Anstatt von ›Nebelkunde‹ könnte man alternativ auch von einer ›kunsthistorischen Nephologie‹ sprechen (griech. *néphos* – Wolke), die allerdings keine Klassifizierung von Nebelformen im Sinn hätte, sondern danach fragen würde, welche ästhetischen und epistemischen Wirkungen dieses fluide Material in künstlerischen Zusammenhängen entfalten kann.
- 6 Vgl. Grave, Johannes: »Amor als romantischer Landschaftsmaler? Nebel und Schleier bei Goethe und Caspar David Friedrich«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 69, Nr. 3, 2006, S. 393–401, hier: S. 394.
- 7 Schmidt: *Weiche Displays*, S. 90f.
- 8 Böhme: »Dunstabilder«, S. 69.
- 9 Ursprung, Philipp: »Weisses Rauschen. Elisabeth Diller und Ricardo Scofidios *Blur Building* und die räumliche Logik der jüngsten Architektur«, in: *kritische berichte*, Bd. 29, Nr. 3, 2001, S. 5–15, hier: S. 8.
- 10 Vgl. Di Palma, Vittoria: »Blurs, Blots and Clouds. Architecture and the Dissolution of the Surface«, in: *AA Files*, Nr. 54, Sommer 2006, S. 24–35, hier: S. 25.
- 11 Schmidt: *Weiche Displays*, S. 94.
- 12 Vgl. Duguet: *Fujiko Nakaya*, S. 100–107; Klüver, Billy / Martin, Julie / Rose, Barbara (Hg.): *Pavilion by Experiments in Art and Technology*, New York 1972.
- 13 Informationen und Filmmaterial zu *Foggy Forest* (1992) finden sich in Duguet: *Fujiko Nakaya*, S. 198–203, sowie auf der beiliegenden Video-DVD.
- 14 Zu den immersiven Qualitäten von Nebel-Installationen siehe Dogramaci, Burcu: »Water, Steam, Light. Artistic Materials of Immersion«, in: dies. / Liptay, Fabienne (Hg.): *Immersion in the Visual Arts and Media*, Leiden 2016, S. 21–39, hier: S. 31–35, wobei auch hier die Limitierungen des Sehens und der Sichtbarkeit im Zentrum stehen.
- 15 Vgl. Imorde, Joseph: »Das Ephemere. Wolken, Dünste, Nebel«, in: Bohn, Ralf / Wilharm, Heiner (Hg.): *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld 2009, S. 157–170, hier: S. 161. Siehe allgemein Bishop, Claire: *Installation Art. A Critical History*, London 2008, S. 6: »Installation art creates a situation into which the viewer physically enters [...]. [...] [it] presupposes an embodied viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision.« Ihre Definition ist allerdings nicht ganz unproblematisch, da auch Bishop die Partizipierenden als »viewer« und deren Eingetauchtsein vornehmlich als »viewing experience« charakterisiert. Angesichts der Nebel-Installationen greift dies zu kurz, weil es in diesen Arbeiten zu einer richtiggehenden Vermischung von atmosphärischer Situation und Publikum kommt.
- 16 Vgl. Banwell, Julia: *Teresa Margolles and the Aesthetics of Death*, Cardiff 2015, S. 131–136.
- 17 Gleiniger, Andrea: »Unbestimmtes zu Bestimmtem umdeuten. Zur Gegenwart der Wolke als Metapher und Material«, in: *Wolkenkuckucksheim. Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur*, Jg. 19, Nr. 33, 2014, S. 291–302, hier: S. 298f.
- 18 Krüger, Matthias: »Atmosphären im Anthropozän. Olafur Eliassons *The Weather Project*«, in: ders. / Fehrenbach, Frank (Hg.): *Der achte Tag. Naturbilder in der Kunst des 21. Jahrhunderts*, Berlin 2016, S. 39–57, hier: S. 42.
- 19 Nakaya, Fujiko: »Making of ›Fog‹ or Low-Hanging Stratus Cloud«, in: Klüver/Martin/Rose (Hg.): *Pavilion by Experiments in Art and Technology*, S. 207–223, hier: S. 220 [Hervorh. M. F.]. Auch in einem wesentlich späteren Statement bezeichnet Nakaya ihre *Fog Sculptures* dezidiert als Simulationen von natürlichem Nebel, siehe dies.: »Notes, January 1990«, in: Duguet: *Fujiko Nakaya*, S. 7.
- 20 Vgl. Diller, Elizabeth / Scofidio, Ricardo: *Blur. The Making of Nothing*, New York 2002.
- 21 Für Informationen zu der in Zusammenarbeit mit dem Klima-Engineering-Büro Transsolar entwickelten Installation siehe Tetsuo Kondo Architects, URL: <http://tetsuokondo.jp/project/cloudscapes2.html> (letzter Zugriff: 06.02.2018).

- 22 Vgl. u. a. Di Palma: »Blurs, Blots and Clouds«, S. 29–34; Krüger: »Atmosphären im Anthropozän«, S. 47–53.
- 23 Gleiniger: »Unbestimmtes zu Bestimmtem umdeuten«, S. 298.
- 24 Dies ist im Übrigen auch bei dem uns bekannten Wetterphänomen nicht selten der Fall. So braucht es in der Luft verteilte Mikropartikel, die als sogenannte Kondensationskerne dafür sorgen, dass sich die Luftfeuchtigkeit niederschlagen kann; dabei handelt es sich meist um winzige Materialteilchen wie etwa Staub- oder Rußpartikel, die unter anderem durch Industrieabgase oder Kraftfahrzeuge in die Atmosphäre gelangen.
- 25 Für eine Diskussion des Assemblage-Begriffs und dessen Inanspruchnahme für künstlerische Arbeiten, die Materialprozesse in Szene setzen, siehe Finke, Marcel: »Thinking Through Foam. Art, Agency, Aphrology«, in: ders./Weltzien, Friedrich (Hg.): *State of Flux. Aesthetics of Fluid Materials*, Berlin 2017, S. 137–156.
- 26 Vgl. Damisch, Hubert: »Blotting Out Architecture? A Fable in Seven Parts«, in: *Log*, Nr. 1, Herbst 2003, S. 9–26, hier: S. 12.
- 27 Nakaya: »Making of ›Fog‹ or Low-Hanging Stratus Cloud«, S. 207. Dementsprechend versteht die Künstlerin ihre Arbeiten dezidiert als »an interactive sculpture [...] molded by the atmosphere and sculptured by wind from moment to moment, its ever-changing form is a probe in real time of the place where it is created«. Nakaya: »Notes, January 1990«, S. 7.
- 28 Duguet, Anne-Marie: »Naturally Artificial«, in: dies. (Hg.): *Fujiko Nakaya*, S. 30–39, hier: S. 36.
- 29 Höfler, Carolin: »White-out. Verdampfende Formen und verdämmende Räume in der Architektur«, in: Engel, Franz/Hadjinicolaou, Yannis (Hg.): *Formwerdung und Formentzug*, Berlin 2016, S. 233–259, hier: S. 235. An anderer Stelle heißt es, der Dampf führe »eine Formbildung vor« und sei ein »aktives Material, das nicht der Form nachgeordnet ist, sondern selbst formbildend ist«. Ebd., S. 242.
- 30 Ebd., S. 234f.
- 31 Siehe Fry, Edward u. a.: »Hans Haacke – Realzeitsysteme«, in: ders. (Hg.): *Hans Haacke. Werkmonographie*, Köln 1972, S. 8–22, bes.: S. 10–16; Grasskamp, Walter: »Real Time. The Work of Hans Haacke«, in: ders./Nesbit, Molly/Bird, Jon (Hg.): *Hans Haacke*, London 2004, S. 28–81, bes.: S. 35–41. Im Folgenden beschränke ich mich auf Haackes Auseinandersetzung mit physikalischen bzw. meteorologischen Systemen; bekannter ist sicherlich seine künstlerische Auslotung sozio-politischer Systeme ab 1969. Zum Verhältnis zwischen beiden Bereichen siehe Skrebowski, Luke: »All Systems Go. Recovering Hans Haacke's Systems Art«, in: *Grey Room*, Nr. 30, Winter 2008, S. 54–83.
- 32 Burnham, Jack: »Hans Haacke. Wind and Water Sculpture«, in: *Tri-Quarterly Supplement*, Nr. 1, 1967, S. 1–24; sowie allgemeiner ders.: »Systems Esthetics«, in: *Artforum*, Bd. 7, Nr. 1, 1968, S. 30–35. Zum Verhältnis zwischen beiden Positionen siehe Chau, Christina: »Kinetic Systems. Jack Burnham and Hans Haacke«, in: *Contemporaneity*, Bd. 3, Nr. 1, 2014, S. 63–75.
- 33 Siehe hierzu die Selbstäußerungen des Künstlers aus dieser Zeit in Fry: *Werkmonographie*, S. 24, S. 26–53.
- 34 Vgl. Jones, Caroline A.: »Haacke, Systems and ›Nature‹ around 1970. An Art of Systems/Systematic Art«, in: Paldam, Camilla S. (Hg.): *Art, Technology and Nature. Renaissance to Postmodernity*, Farnham 2015, S. 211–224, hier: S. 216, die Haackes *Kondensationswürfel* (1963, später auch als *Weather Cube* ausgestellt) als ein »microclimate system« bezeichnet. Obgleich sich Jones nur beiläufig mit den Nebel-Arbeiten befasst, trifft ihre Formulierung besonders auf diese zu. Auch Burnham: *Hans Haacke*, S. 9, spricht bereits von »weather events«, womit aber auch er nicht die Nebel-Installationen meint, sondern Wind-Arbeiten wie *Blue Sail* (1965).
- 35 Vgl. Duguet: *Fujiko Nakaya*, S. 168–170.
- 36 Haacke (1967) zit. nach Fry: *Werkmonographie*, S. 33.
- 37 Haacke (1968) zit. nach ebd., S. 45.
- 38 Haacke (1971) zit. nach ebd., S. 60.

- 39 Jones: »Haacke, Systems and ›Nature‹ around 1970«, S. 211. Obgleich man ihrer allgemeinen Argumentation folgen kann, geht Jones mit ihrer Zuspitzung etwas zu weit, da sich bei Haacke verstreut auch Hinweise finden lassen, inwiefern der »Beschauer« in einem Austausch mit dem jeweiligen System steht.
- 40 Vgl. exemplarisch Lippard, Lucy: *Six Years. The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, New York 1973.
- 41 Westheider, Ortrud: »Dampf«, in: Wagner, Monika / Rübél, Dietmar / Hackenschmidt, Sebastian (Hg.): *Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn*, München 2002, S. 60–64, hier: S. 62.
- 42 Gleiniger: »Unbestimmtes zu Bestimmtem umdeuten«, S. 298.
- 43 So der Untertitel der Begleitpublikation zum Nebel-Pavillon auf der Expo.02 in Yverdon-les-Bains; Diller/Scofidio: *Blur*.
- 44 Schmidt: *Weiche Displays*, S. 89.
- 45 Vgl. hierzu die Charakterisierung des historischen Begriffs in Wagner, Monika: »Material«, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 3, Stuttgart 2001, S. 866–882.
- 46 Vgl. Espahangizi, Kijan / Orland, Barbara: »Pseudo-Smaragde, Flussmittel und bewegte Stoffe. Überlegungen zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt«, in: dies. (Hg.): *Stoffe in Bewegung. Beiträge zu einer Wissensgeschichte der materiellen Welt*, Zürich 2014, S. 11–35.
- 47 Ingold: *Being Alive*, S. 16.
- 48 Ingold, Tim: »Bringing Things to Life: Material Flux and Creative Entanglements«, in: Finke/Weltzien: *State of Flux*, S. 21–37.
- 49 Morton, Timothy: *Ecology Without Nature. Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge/Mass. 2007, S. 159.
- 50 Vgl. Espahangizi/Orland (Hg.): *Stoffe in Bewegung*.
- 51 Ingold: *Being Alive*, S. 24.
- 52 Vgl. Soentgen, Jens: »Dissipation«, in: Espahangizi/Orland (Hg.): *Stoffe in Bewegung*, S. 275–283. Dass sich solches dissipatives Verhalten keineswegs allein bei fluiden Stoffen finden lässt, wird in der Regel dann deutlich, wenn uns die Materialien Probleme bereiten: Zu denken wäre etwa an Feinstaubverschmutzung, die globale Verteilung des Mikroplastiks oder die Luftkontamination durch Asbest. Auch im Kunstkontext existiert hierfür ein beredtes Beispiel: die Ausstellung *Sunflower Seeds*, die Ai Weiwei 2010 in der Tate Modern einrichtete. Der Künstler hatte den Fußboden der Turbinenhalle mit über 100 Millionen Porzellan-Sonnenblumenkernen bedeckt und das Publikum eingeladen, sich nach Belieben auf diesem Untergrund zu bewegen. Nach kurzer Zeit wurde das Betreten untersagt und die Besuchenden hinter eine Absperrung verbannt, da das ständige Aneinanderreiben der Kerne feinste Keramikpartikel freisetzte, die sich überallhin zerstreuten und deshalb als Gesundheitsrisiko eingeschätzt wurden. Man hatte folglich nicht bedacht, dass auch feste Stoffe zur Dissipation neigen.
- 53 Für ausführlichere Erläuterungen hierzu siehe Finke, Marcel: »Denken (mit) der Kunst oder: Was ist ein theoretisches Objekt?«, in: *wissenderkünste*, Online-Publikation des Graduiertenkollegs »Das Wissen der Künste«, Nr. 3, November 2014. URL: wissenderkuenste.de/172 (letzter Zugriff: 27.05.2017).