

Der japanische Komponist und Medienkünstler Yutaka Makino bezeichnet seine kargen klanglich-visuellen Räume als Environments und eröffnet damit zwei mögliche konzeptionelle Annäherungen an sein Werk. Einerseits machen sich die audiovisuellen Arbeiten des Künstlers direkt die Erfahrung der Wahrnehmenden im Raum zunutze und nehmen damit Bezug auf die ästhetischen Experimente bildender Künstler in den 1960er Jahren wie Robert Irwin, James Turrell, Douglas Wheeler, Les Levine und andere, die den Akt und die Erfahrung der Wahrnehmung selbst als das Kunstwerk bezeichnen und nicht als unveränderliches Objekt. Robert Irwin verkündete bereits 1967: »Wir haben es hier mit den Grenzen einer Erfahrung zu tun, nicht mit den Grenzen der Malerei [...] wir haben uns entschieden, diese ganz spezielle Erfahrung aus dem gesamten Spektrum möglicher Erfahrungen als ›Kunst‹ zu bezeichnen, weil ihr besondere Aufmerksamkeit zuteil wird, wenn sie so ein Schild umgehängt bekommt. Vielleicht bedeutet ›Kunst‹ ja nicht mehr als das [...] diese innere Einstellung.«<sup>1</sup>

Makinos Environments nehmen außerdem insbesondere Bezug auf die aktive Wahrnehmung als Handlung, die sich zwischen der Welt und den Teilnehmern und Teilnehmerinnen abspielt. Makinos Experimente erinnern in dieser Hinsicht an eine andere Sorte von Einflüssen: An die ökologische Psychologie von James J. Gibson, der die berühmte These vertrat, dass es die Umwelt selbst und nicht deren Repräsentation im Gehirn sei, die der Wahrnehmung die Affordanzen (Handlungsanregungen) anbietet, mit denen diese eine ständig im Fluss befindliche, instabile Welt begreift.<sup>2</sup>

\*

Im ersten Raum *Conflux*<sup>3</sup> werden die Besucherkörper nach und nach von einem dichten Nebel eingehüllt, der die Vorherrschaft des Auges langsam, aber sicher beendet. Während der Nebel die Sehfähigkeit erstickt, treten andere Sinneseindrücke in den Vordergrund: Temperaturveränderungen an der Schwelle von kalt zu warm, ein feuchter Film auf der Haut, Klangvibrationen, die von überall und nirgendwo zugleich zu kommen scheinen. Mit einem Mal kristallisieren sich Muster in der dickflüssigen Luft heraus. Diese Muster sind allerdings nicht Produkt des Raums oder des Mikroklimas kleiner Wolken, die den Raum sättigen. Sie sind vielmehr Phantasmagorien – von den Betrachtern und Betrachterinnen selbst erzeugte Trugbilder –, die durch das Verschmelzen von Nervensystem, Gehirn und sich

Chris Salter

## Sechs Atmosphären

Die skulpturalen Szenarien aus Klang und Licht von Yutaka Makino

kontinuierlich veränderndem, monochromem Nebelfeld ohne Tiefe oder Bewegungsrichtung entstehen. Doch auch diesen Phantasmagorien ist kein langes Leben beschert, sie lösen sich im immer weiter um sich greifenden Ganzfeld aus konturlosem Grau auf.



Yutaka Makino, geb. 1976, Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD (Foto: Annet Delfgaauw)

Im zweiten Raum *The Conditions of the Process*<sup>4</sup> treten die Besucher durch einen schmalen Eingang in ein pechschwarzes Nichts. Der Körper bewegt sich in vollkommener Finsternis durch einen zickzackförmigen Tunnel, dessen Decke und Wände mit dickem, schallschluckendem Schaumstoff verkleidet sind. Jedes Geräusch, jedes Echo wird sofort absorbiert. Der Körper sucht nach irgendeiner Art Orientierung in dieser Umgebung, in der die Wahrnehmung außer Kraft gesetzt ist. Immer noch tastend und nach Gleichgewicht suchend stehen die Besucher auf einmal in einem blendend weißen – einem mit Leuchtstoffröhren indirekt erleuchteten Raum, in dem jede Ähnlichkeit mit einer klassisch euklidischen, geometrischen Struktur vom Licht ausgewaschen wird. Die Raumecken scheinen sich aufzulösen und dem grellen Licht entgegen zu wölben. Gleichzeitig verändern sich die aus den Wänden und der Decke dringenden hohen Töne, je nachdem, wo die Besucher und Besucherinnen stehen und wohin sie ihren Kopf wenden. In dieser kognitiven Blindheit tappen sie orientierungslos umher, bis sie wieder in den leeren schwarzen Raum gelangen. Maximaler Kontrast zum grellen Weiß. Die Schwärze des Nichts versetzt Auge und Körper durch die erneut dichotomen Wandlungen abermals einen Schock: 31

1 Robert Irwin/Matthew Simms (Hrsg.), *Notes Towards a Conditional Art*, Los Angeles 2011, S. 33-34.

4 daadgalerie Berlin, 2011

2 Vgl. James J. Gibson, *An Ecological Theory of Perception*, Ithaca 1962.

3 *MaerzMusik* Berlin 2011, im Club Berghain.

5 TU Berlin 2011

von Geräusch zu Stille, von Whiteout zu Totalverdunkelung, von Reflexion zur Absorption. Im dritten Raum *Temporal Object #1*<sup>5</sup> betritt jeweils eine Besucherin/ein Besucher allein eine sehr große schalltote Kammer, einen Raum, in dem sämtliche Klangreflexionen geschluckt werden. Während man über eine harte Metallplattform geht, wird das Auge von drei punktförmigen Lichtquellen geblendet; der Körperumriss des Eintretenden wird in Licht gebadet und wirft riesengroße Schatten auf eine unregelmäßig geformte Wand. Ein auf den Besucher gerichteter Nahfeldmonitor (ein Lautsprecher, der nahe an der Abhörposition steht und Direktschall ohne Raumreflexion hören lässt) gibt eine Serie pulsierender Töne ab, die immer schneller aufeinanderfolgen und schließlich einen durchgehenden Ton erzeugen. Der Ton erklingt kein zweites Mal, sondern wird immer weiter gedämpft, bis er ganz erstickt. Drei auf die Plattform zeigende Richtlautsprecher vollziehen dieselbe Abfolge von Einzeltönen hin zu einem kontinuierlichen Ton. Da diese Richtlautsprecher nur einen stark fokussierten Ausschnitt des klanglichen Umfelds beschallen, durchschreiten die Besucher und Besucherinnen sich ständig verändernde, unsichtbare Klangschattierungen. Das Ohr nimmt den Schalldruck gedämpfter Klänge in der Luft wahr, während die fremdartigen akustischen Eigenschaften des Raumes die einsame menschliche Gestalt klein erscheinen lassen: Eine Umkehrung der platonischen Höhle – das Schattenbild verrät die Wahrheit, während die akustischen Illusionen ein Trugbild erschaffen.

7 Kunstverein Harburger Bahnhof, Hamburg 2013

8 daadgalerie Berlin 2012

Im vierten Raum *Temporal Object #2*<sup>6</sup> sitzen die Besucherin/der Besucher auf einem Stuhl in der Mitte eines stockdunklen Environments. Vor ihr/ihm an der Wand befindet sich ein gerichteter Lautsprecher. Darüber hängen rechteckige Paneele in verschiedenen Größen. Direkt vor dem Stuhl aufgestellte Monitorlautsprecher senden Pulse aus. Wie zuvor beschrieben nimmt der Abstand zwischen den einzelnen Pulsen immer weiter ab, bis das Ohr einen durchgehenden Ton wahrnimmt. Doch anders als im dritten Raum, in dem der Klang im Augenblick seines Entstehens bereits erstickt wird, entstehen in dieser Umgebung Echos, werden verstärkt und quer durch den Raum geschickt. Eine zweite Tonserie beginnt. Genau wie bei der ersten reduziert sich auch hier kontinuierlich das Intervall zwischen Ton und Stille. Die Töne prallen wie Strahlen an den reflektierenden Oberflächen ab und umschwärmen zusammen den Kopf des Zuhörers, was den Eindruck multipler Räume und Zeiten hervorbringt. Die Sequenz wird von einer Serie von Tönen beendet, die frontal

32 aus dem gerichteten Lautsprecher an der Wand

kommen. Die punktgenaue Fokussierung dieser pulsierenden Töne gibt dem Raum eine wiederum ganz neue Gestalt und ruft den Eindruck hervor, der Klang entstamme nicht länger der Umgebung, sondern entspringe direkt dem eigenen Ohr und Kopf.

Der fünfte Raum: *Waveguide*<sup>7</sup>. Beim Betreten und Herumlaufen in diesem Raum geraten die Besucher und Besucherinnen in ein akustisches Kreuzfeuer, das von drei an der Zimmerdecke hängenden schwarzen Scheiben ausgesandt wird. Sie wirken wie schwarze Löcher, sind aber gerichtete Lautsprecher an beweglichen, mechanischen Armen, die ununterbrochen akustische Töne abfeuern, wobei sie zu rotieren und ihre Position zu verändern scheinen. Die Töne prallen von den weiß verputzten Wänden ab und erzeugen ein ständig sich veränderndes Labyrinth von Reflexionen, ein akustisches Crescendo räumlicher Verläufe in den Ohren der Zuhörenden, die zwischen den von den drei Scheiben produzierten, sich unaufhörlich verschiebenden, fein fokussierten Strahlen umherwandern.

Im sechsten Raum *Atmosphere*<sup>8</sup> bewegen sich die Besucher und Besucherinnen ohne jede Anleitung in einem fast leeren Raum. Manche laufen die ganze Zeit hin und her, während andere stehen bleiben, sich an eine Säule lehnen oder, vertieft ins Zuhören, in Gedanken versunken auf dem Boden sitzen. In der Mitte des Raums steht ein fremdartiger Apparat, dem sich die wenigsten der Zuhörer nähern. Mit seiner seltsam zwölfseitigen Form wirkt das Objekt wie Müll aus einer interplanetaren Raumstation oder der Abraum eines geschlossenen Militärlabors. Aus den zwölf Lautsprecherelementen des Objekts dringen Töne – wie in den anderen Räumen auch einzelne Pulse, die allmählich zu einem kontinuierlichen Ton verschmelzen. Jeder der Lautsprecher sendet dabei leicht voneinander abweichende Frequenzen aus, sodass die Atmosphäre im Raum mit Klängen gesättigt wird, die aus unterschiedlichen Richtungen zu kommen scheinen. Bei ihrem Eintritt in die Luft modulieren sie einander und vermischen sich, erzeugen Formen, Muster, Löcher und Kurven in der Luft. Die Fusion zwischen dem Hörapparat des Ohrs und der Maschine produziert verstörende Differenzen.

\*

Makino beschreibt seine künstlerischen Arbeiten mit Worten wie Verhalten, Prozess, Dynamiken, Atmosphäre. Der Begriff Atmosphäre – so argumentierte der deutsche Psychiater Hubertus Tellenbach im Hinblick auf deren Verhältnis zu den Sinnen, beschreibe vor allem

»ein Mehr«, etwas, das über die momentane Erfahrung hinausgeht, das aber – unserer Empfindung nach – dem Atmosphärischen angehört. Eine Person strahlt eine Atmosphäre »wie eine sie umgebende Wolke« aus und besitzt zugleich eine »Sensibilität für Atmosphäre«: »Nur in der Resonanz von anderen, die auf unsere atmosphärische Ausstrahlung reagieren, empfinden wir die Natur unseres eigenen Wesens [...] durch das Medium der Atmosphäre, die wir fortwährend von anderen wahrnehmen.«<sup>9</sup> Tellenbach beschreibt dieses Atmosphärische als gefühlt oder geahnt, es wird nicht bewusst begriffen oder artikuliert. Zugleich beschäftigt er sich auch mit Atmosphären, die nicht-menschlichen Ursprungs sind wie die von »Kirchen, Krankenhäusern, Schulen und Baracken«, die beim Betreten ganz typische Gerüche (und Geräusche) verströmen. Atmosphären entstehen in prä-individuellen menschlichen Situationen. In Makinos Arbeiten gehen sie auch von nicht-menschlichen Entitäten aus wie den Bewegungen von Druckwellen, wenn sie auf Oberflächen treffen, dem Verhalten von Lichtstrahlen und Luftströmungen oder dem intensiven Fluss nicht-organischer Signale und Substanzen jenseits der Schwelle menschlicher Subjektivität und Wahrnehmungsfähigkeit.

Auch wenn wir uns beim Begriff der Atmosphäre zunächst meist Naturphänomene vorstellen, wie zum Beispiel die Bewegungen von Wetterfronten, Wellen, Staubteilchen oder dem flüchtigen Geruch von Bäumen in der Luft, sind Yutaka Makinos Atmosphären künstlich konstruiert und werden innerhalb der technisch-experimentellen Rahmenbedingungen des Atelier-Labors realisiert. Der Medienwissenschaftler und Wissenschaftshistoriker Henning Schmidgen weist darauf hin, dass das Labor eine technisch-soziale Umgebung und Einrichtung ist, die die »Ausrichtung auf die materielle Praxis der Wissensgewinnung« beinhaltet und in welcher experimentelle Verfahrensweisen die Konstruktion und Formung des gewonnenen Wissens prägen.<sup>10</sup> Makinos durch technisch-wissenschaftliche Instrumente und Verfahren (Computer, schallschluckende Räume, überlagernde Lautsprecher, Audio Analyzer und Signalgeneratoren) hervorgebrachten Environments erzeugen die Verschränkung von Instrumenten, Phänomenen und Besuchern mit verschiedenen Kräften: semiotischen, materialbedingten, sozialen, technischen und wahrnehmungsbezogenen.

Auch wenn diese Atmosphären mit den künstlichen Instrumenten des Labors erzeugt werden, ist ihr Ziel nicht nur, den Akt der menschlichen Wahrnehmung zu katalysieren und bewusst zu machen, sondern auch, Affekte

zu produzieren, die zwischen wahrnehmenden Menschen und den Aktionen der Materie verlaufen. In diesem Punkt verweisen sie auf das Argument des Psychoanalytikers und Philosophen Félix Guattari, Affekte seien prä-individuell und unterlägen »Schwellenüberschreitungen und Wechseln in Intensität und Polarität«<sup>11</sup>. Makinos audiovisuelle Versuchsanordnungen wollen Guattaris Überzeugung, dass Affekte allgegenwärtig sind und Mächte und Handlungsmöglichkeiten besitzen, die uns ansprechen und »durch uns sprechen«, in Materie umsetzen. Doch der Fokus auf dem Affekt, auf jenen immateriellen Bewegungen, die »vor« der Einschreibung der Identitäten installiert sind und sich in Übertragungen manifestieren, die sowohl in Hinsicht auf ihre Herkunft als auch ihr Ziel nicht verortbar sind«, bedeutet für Guattari zugleich notwendigerweise eine Hinwendung zur ästhetischen Produktion und Erfahrung. In dieser Sphäre des Ästhetischen wirken Makinos Arbeiten und produzieren Affekte, die überall und nirgends zugleich sind.

Die Tatsache, dass Guattari sich nicht mit Subjekten oder Objekten beschäftigt, sondern mit der Produktion von »Subjektivität« als Aspekt der ästhetischen Sphäre, vermittelt uns eine neue Herangehensweise, wie wir die Materialien betrachten können, die Makino in seiner Arbeit einsetzt. Die Klangexplosionen bei fast völliger Reglosigkeit, die kaum wahrnehmbaren Veränderungen des Lichts und das Verhalten der baulichen Materialien fordern Systeme und Prozesse der Sinnkonstruktionen bei den wahrnehmenden Menschen heraus. In seiner Annäherung an den Begriff einer »polyphonen oder heterogenen Subjektivität«, die alle Arten von Materialien auf der Welt mit einbeziehen könnte, klammert Makino die Welt der Objekte nicht aus der Welt der Subjekte aus, er reduziert die Hierarchie zwischen Menschen und nicht menschlichen Dingen nicht. Stattdessen sucht er, genau wie Guattari, nach einem radikalen Weg, die menschliche Wahrnehmung durch ihre Destabilisierung und die Begegnung mit etwas, das größer ist als der Mensch, neu zu definieren – »ein Heraufbeschwören des Komplexen, eine Prozessualität in den Geburtswehen, einen Ort des stets veränderlichen Werdens.«<sup>12</sup> ■

(Erstveröffentlichung in: Yutala Makino, *Relational Conditions*, hrsg. von Julia Gerlach für das Berliner Künstlerprogramm des DAAD, erschienen 2015 im Kehr Verlag Heidelberg. Wir veröffentlichen eine leicht veränderte Version dieses Textes, mit freundlicher Genehmigung des DAAD und des Kehr Verlags.)

11 Félix Guattari, *Ritornellos and Existential Affects*, in: Gary Genosko (Hg.), *The Guattari Reader*, Oxford 1996, S. 158.

9 Hubertus Tellenbach, *Tasting and Smelling – Taste and Atmosphere – Atmosphere and Trust*, in: *Journal of Phenomenological Psychology*, 12/2 (Fall), 1981, S. 221.

10 Vgl. Henning Schmidgen, Stichwort *Labor*, abgerufen unter <http://www.ieg-ego.eu/de/threads/crossroads/wissensraeume/henning-schmidgen-labor> (2011).

12 Ebd. S. 160.