

Jochen Bonz¹

***Russell-ism* – Eine performative Kulturtechnik der Spätmoderne**

Für Holger Dordrecht und Andi Schoon

Benannt nach dem US-amerikanischen Musiker Arthur Russell (1952 - 1992) bezeichnet *Russell-ism* eine performative Kulturtechnik. Ihr unmittelbares semantisches Umfeld bilden andere Verfahren zur Erzeugung von Sichtbarkeit oder Atmosphäre, wie das *Sampling* nach Eshun (1999), das *Rendering* nach Chion (1994), der *Groove* in Diedrich Diederichsens (1995) Definition oder auch die Idee der *Artikulation* in der Akteur-Netzwerk-Theorie Bruno Latours (2002).

1. Arthur Russell

Das Werk Arthur Russells bewegt sich zwischen avantgardistischer klassischer Musik, Songwriting und – und hierfür ist er heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, vor allem bekannt – experimenteller Prä-House Music Discotracks. Da Russell zu seinen Lebzeiten zwar ein von anderen und auch so unterschiedlichen Künstlern wie Allen Ginsberg, Philipp Glass, David Byrne, John Hammond, Larry Levan und Walter Gibbons hoch geschätzter Musiker war, allerdings nur ein Bruchteil seiner Aufnahmen zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurde und diese offenbar auch auf nur relativ geringes Interesse stießen, seit 2004 jedoch eine Reihe von Wiederveröffentlichungen (*World Of Echo* (2004), *Another Thought* (2006)), Compilations (*The World Of Arthur Russell* (2004), *Calling Out Of Context* (2004), *First Thought Best Thought* (2006), *Love Is Overtaking Me* (2008)), Coverversionen (Jens Lekman, Tracey Thorn) sowie der Dokumentarfilm *Wild Combination* (2008) erschienen sind und sein Werk außerdem insbesondere in der Post-Techno-Szene begeistert rezipiert wird, lässt sich Russell in gewisser Weise als ein zeitgenössischer Musiker begreifen. Oder zumindest: die von ihm geprägte Ästhetik lässt sich als eine *zeitgenössische* auffassen.

Die folgenden Zitate von und vor allem über Russell, Linernotes der erwähnten Compilations und Re-Issues entnommen, mögen die Charakteristika dieser Ästhetik vermitteln.

¹ Die Ausarbeitung des *Russell-ism* als einer Idee sowie die Lektüre der im Folgenden referierten kulturwissenschaftlichen, kulturtheoretischen Texte erfolgte im November 2008 im Rahmen eines Toolbox-Workshops an der **Hochschule der Künste Bern** unter Mitwirkung von *Daniela Fichte*, *Peter Bigler*, *Martina „Chili“ Romer* und *Mirjam Spolder*. Der Workshop hatte eine intensive Arbeitsatmosphäre und war mir ein großes Vergnügen.

„When Arthur died in 1992 he left an overwhelming archive of over 1000 tapes of various configurations and states of completion in addition to more than 1000 pages of lyrics, poetry and manuscript. The tape library includes reels of orchestral music, live performance, pop and country tunes, and multiple tracking of his disco work (over 40 tapes alone of “Let’s Go Swimming”)! The library also includes alternate versions of material that was released as “24-24 Music” (1982), “Tower Of Meaning” (1983), “Instrumentals” (1984), “Another Thought” (1994), and the classic 12” singles issued under Dinosaur L, Loose Joints, and Indian Ocean. ¶When not writing and recording, Arthur spent much of his time listening to his own music. Travelling through New York with his Walkman, he would spend hours strolling through the Lower East Side and over to the Hudson River, listening for new ideas, absorbing the ambience of the city streets. Several hundred cassette tapes exist, filled with dozens of compositions that were worked and re-worked in various arrangements and ensembles.” (Steve Knutson, Linernotes: *Calling Out Of Context*)

“The lyrics of Arthur’s songs often express his memories and observations combined with thoughts of love and hope. He accomplishes that with both tenderness and humor. His notebooks are filled with such phrases and ideas gleaned from his walks around NYC, bits of conversations overheard at a restaurant, kids playing on the street, catchphrases from advertisements, and dialogue from news and television programs. As they developed into songs I was always listening for those heartfelt thoughts of his.” (Tom Lee, Linernotes: *Love Is Overtaking Me*)

“After listening to tapes of *World Of Echo* as well as foreign language singing, I’ve enjoyed the musical effect of words as sounds, but where the meaning is not totally withdrawn.” (Arthur Russell, Linernotes: *World Of Echo*)

Steve D’Acquisto, DJ, Gallery, NY, Autor des Textes von “Is It All Over My Face”, überzeugte Mel Cheren von West End Records, Aufnahmen zu finanzieren. Über die Sessions wird er von Chris Menist in den Linernotes der Soul Jazz Records-Compilation “The World Of Arthuer Russell” zitiert mit: “We thought we were making ‘The White Album’! We cut fourteen reels of 24 track tape! We just did song after song and songs became other songs. We had nine people live in the studio for the basic tracks and in the second session we had thirteen people. The tapes flowed continuously. Some of our takes are on two reels. There were two 24 track machines and when one was coming to the end I said to Bob Blank (the engineer) ‘Put another reel on and we’ll edit it together.’”

In den selben Linernotes wird Bob Blank mit folgenden Worten zitiert: “Arthur was very determined and focused. He had songs ready to record, and was very prepared. He came into the studio and sat at the electric piano (...) and began playing and singing his music. As

the rhythm section started to play along getting a feel, I'd get a nod from Arthur and began rolling the tape.' ¶ 'Arthur believed that a musician's first impulse, or first instincts, were the closest to that musician's centre. Rather than give them a set part, many times he'd let them just play and that would be the take. It was very jazz, or free... in fact his sessions often reminded me of those that I did with artists like Art Pepper and Ornette Coleman – they were very spontaneous.' ¶ Of course, this was the kind of music that I personally gravitated towards. The actual multi-track tapes of the Loose Joints sessions, for instance, ran into hours of music. At times it got very disorganised as musicians lost track of the feel, or as folks stopped and started. But that was the magic... how they interrelated."

Will Socolov von Sleeping Bag Records: "I remember Arthur driving me crazy about the different mixes. He was always coming up with another one for me to listen to. Arthur was a very spiritual guy. He'd watch the sunset and he'd have six cassettes with him and he'd be continuously changing them in his Walkman, just listening to them to see which was the better mix. Which after a while made me want to kill him because every time we'd pick a mix that we'd want to use, he'd come up with another one!"

Don Christensen, Produzent / Kompilator von Another Thought (1993/2006): „I was honored to participate in the making of this CD in 1992. Arthur Russell's music is so rich, so inspiring that the challenge of sorting through hundreds of hours of recordings became a privilege."

2. Eine Annäherung an Russell-ism über den Begriff der Performanz / performativer Kultur nach Fischer-Lichte

Russell-ism lässt sich zunächst kennzeichnen durch die von Fischer-Lichte (2004) am Beispiel der Performance „untitled event“ beschriebenen Kriterien einer performativen Kultur. Die Performance fand 1952 unter Beteiligung von Künstlerinnen und Künstlern aus so verschiedenen Disziplinen wie der Bildende Kunst, Musik, Tanz und Dichtung statt. Es wirkten unter anderem John Cage, David Tudor, Jay Watts, Robert Rauschenberg, Merce Cunningham und Mary Caroline Richards mit. Die Performance fand im Rahmen einer Summerschool des Black Mountain College statt. Im Speisesaal des College „waren die Stühle für die Zuschauer jeweils in vier Dreiecken angeordnet, deren eine Spitze in die Mitte des Raumes wies, ohne eine andere zu berühren. In der Mitte blieb so ein großer Raum frei, auf dem sich allerdings nur sehr wenige Aktionen abspielten. Er fungierte eher als ein Durchgangsraum. Zwischen den Dreiecken waren breite Gänge freigelassen, die ... den ganzen Raum durchmaßen.“ (Ebd.: 277)

Kriterium 1: Die Mitte ist leer. Anstatt eines Zentrums gibt es, wie im Weiteren deutlich wird, Bewegungen am Rand sowie durch die Mitte hindurch.

Die beteiligten Künstler tragen simultan Reden und Gedichte vor oder tanzen durch die Gänge, spielen auf einem präparierten Klavier, gießen Wasser von einem Eimer in einen anderen, spielen Schallplatten auf einem Grammophon, neben dem zunächst ein Hund sitzt, der im Laufe der Vorführung beginnt, bellend herumzurennen, spielen auf verschiedenen Musikinstrumenten oder projizieren Dias und Filmausschnitte auf Wände und die Decke. Diese verschiedenen Elemente der Performance stehen erkennbar in keinem kausalen Zusammenhang.

Kriterium 2: Die Simultanität „verschiedene(r) gleichzeitig präsentierte(r) Elemente“ (ebd.: 282) und Ereignisse ohne kausalen Zusammenhang.

Auf den Stühlen der Zuschauer stand zunächst je eine Kaffeetasse. Ein Verweis auf den Ort der Ereignisse, der allerdings vage und zunächst unvollständig blieb, denn Kaffee wurde erst am Ende, zum Abschluss der Performance, ausgeschenkt. „Wenn der Zuschauer sich setzen wollte, musste er mit der Tasse eine Handlung vollziehen, auf die sie nicht verwies.“ (Ebd.: 281)

Der Zuschauer war in eine Situation versetzt, die durch die Möglichkeit bestimmt war, „die vor seinen Augen und Ohren ablaufenden Aktionen als Material zu betrachten und die Art ihres Vollzugs zu beobachten oder auch den einzelnen Handlungen Bedeutungen beizulegen, die ihm aufgrund seiner spezifischen Wahrnehmungsmuster, Assoziationsregeln, Erinnerungen, Diskurse u.a. einfielen.“ (Ebd.: 281) „(D)ie unterschiedlichsten sinnlichen Eindrücke, Affekte, Assoziationen und Reflexionen“ (ebd.: 283) werden so in den Zuschauenden ausgelöst.

Kriterium 3: Die Zuschauenden werden zu Handelnden (vgl. ebd. 283: Zuschauen als „kreative Handlung“) und damit zu Elementen der Performance unter anderen. Sie gehen mit den Tassen um, sie können „die Aktionen weder strikt isoliert voneinander noch ohne Bezug auf andere Zuschauer wahrnehmen, ohne dass sich doch die einzelnen Aktionen kausal aufeinander bezogen noch auch die Perspektiven auf andere Zuschauer vorgegeben bzw. gesteuert worden wären.“ (Ebd.: 282)

Fischer-Lichte begreift die genannten Aspekte über das Ereignis der Performance hinaus als Kennzeichen einer Kultur des Performativen und grenzt diese ab vom wesentlichen Kennzeichen des damaligen Theaters, das sie über seine Referenzialität bestimmt: In ihr gehen die Handlungen der Beteiligten in der Darstellung, Wiedergabe, Inszenierung eines im

Grunde den in der Situation Anwesenden in seinen Bedeutungen bereits bekannten „Textes“ (ebd.: 293), einer „fiktiven Welt“ (ebd.: 280), auf.

Kriterium 4 ist entsprechend: Während in der dem Theater entsprechenden wesentlich referenziellen Kultur ein fiktiver Raum immer schon den Subjekten vorausgeht – im weiteren, sozialen Sinn verstanden als die *Konventionen* einer Kultur, ihre Traditionen, ihre Wissenskanons, ihre symbolische Ordnungen etc. – besteht die Funktion der Performance gerade darin, eine den in der Situation Anwesenden gemeinsame Welt erst hervorzubringen im Zusammenspiel der bereits genannten Kriterien. Hiermit ist ein weiteres Kriterium verbunden:

Kriterium 5: Während referenzielle Kulturen dauerhaft sind (verpflichtend, verbindlich, fest, beharrend), da sie ein Archiv besitzen, sind performative Kulturen flüchtig, vergänglich und vergesslich.

Von Fischer-Lichte werden also „Performances als modellhaft für Kultur“ erachtet. In dieser Betrachtungsweise entsteht ein Fokus, wie sie schreibt, auf „die Tätigkeiten des Produzierens, Herstellens, Machens und auf die Handlungen, Austauschprozesse, Veränderungen und Dynamiken, die sowohl die jeweiligen Akteure und deren Materialien als auch die jeweiligen kulturellen Ereignisse überhaupt erst konstituieren.“ (Ebd.: 293).

Ich werde der Funktionsweise des Performativen im Folgenden weiter nachgehen. Nicht zuletzt dem „spürbaren performativen und sprachlichen ‚Überschuss‘“ (ebd.: 291), den Fischer-Lichte Performances attestiert, nachspürend.

3. Walkmanhören

Mein zweiter Ansatz zur Definition des Russell-ism besteht darin, das Walkmanhören Russells ernst zu nehmen. Dies führt mich zu Michael Bulls (2006) einflussreicher, auf zahlreichen Interviews basierender Studie über Formen der Verwendung von „personal stereos“. In ihr gebraucht er unter anderem die Kategorie des Blickes, um zu erfassen, was die Walkmanhörenden in dieser kulturellen Praxis finden: „gaze“, auch „auditory gazing“ (ebd.: 73).

In seinen Ausführungen unterscheidet er zwischen drei Weisen, in welchen er Blicke mit dem Walkmangebrauch verbunden sieht.

1) In einer kulturellen Situation, die durch eine große Nähe des Individuums zu ihm unbekanntem anderen Menschen gekennzeichnet ist, kann die Funktion des Walkmanhörens darin bestehen, die aus dieser Situation resultierenden unangenehmen Empfindungen durch

alternative Empfindungen zu ersetzen, indem die Musik im Hörenden eine „eigene Welt“ evoziert (vgl. ebd.: 75f.). Das Subjekt des Walkmanhörens distanziert sich auf diese Weise unter anderem von Ängsten, die von der Anonymität einer urbanen Umwelt ausgehen können, von dem Unbekannten und davor, sich im Unbekannten selbst zu verlieren. Die Distanzierung kann sich außerdem auf eine als gleichförmig, wie automatisch ablaufende, langweilig und leer empfundene Alltagswirklichkeit beziehen.

Mit dieser ersten Form des Blickes, die ein Nicht-Hinsehen ist, eine Verschließung des Individuums gegenüber der äußeren Realität, entsteht mit der „eigenen Welt“ im Hören auch eine Sicherheit. Der Walkman wird von Bull in diesem Zusammenhang als „security fix“ (ebd.: 75) bezeichnet, der die eigene Subjektivität erhält.

2) Ursprung eines Blickes ist hier zunächst nicht der personal stereo user. Die Anderen schauen vielmehr auf ihn oder sie – und diesem Blick entzieht sich die Walkmanhörerin (vgl. ebd.: 77). Sie hat den Eindruck unsichtbar zu sein. Mit dem Unsichtbarwerden ist dann die Entstehung eines Blickes der Walkmanhörenden verbunden: eines ungestörten, omnipotenten, allmächtigen Blickes. Bull bezeichnet ihn als Blick des Voyeurs und führt an, dass hiermit ein narzisstisches Moment verbunden sei (vgl. ebd.: 78).

Wenn Bull im Folgenden erkennen lässt, dass es beim Unsichtbarwerden darum geht, die Interaktion mit den Anderen zu vermeiden, mit anderen Worten: sich aus dem Wirkungsbereich gesellschaftlicher Konventionen herauszunehmen, erinnert dies stark an Sartres Blicktheorie. In ihr bildet das voyeuristische Schauen die Ausgangssituation, die durch das Hinzukommen eines Anderen aufgelöst wird. An die Stelle des schieren Blickens, des Ganz-beim-Gesehenen-Seins tritt im Individuum die Scham, eine Entfremdung gegenüber den Dingen. Sein Interesse – und damit das, was es gerade noch war, ist vom Blick des Anderen aufgelöst. Im Fall des Existenzialisten besteht die Reaktion nun nicht darin, sich den vom Blick des Anderen transportierten Konventionen zu unterwerfen, sondern die Auflösung festzuhalten und auf sich zu nehmen, dass der Mensch und seine Welt im Grunde genommen keine Bedeutung besitzen. Auf dieser Grundlage verachtet der Existenzialist diejenigen, die an Konventionen gebunden sind.

Der Unterschied zwischen Bulls Darstellung und Sartres Überlegung besteht darin, dass es bei Bull zwar belästigende Blicke und den Wunsch, nichts mit anderen zu tun zu haben, gibt. Aber es geht kein Appell, keine *Anrufung* (Althusser) von den Konventionen aus, sie scheinen keine Bindungskraft zu besitzen. Ebenso sind auch die Walkmanhörenden nicht durch den Hass gekennzeichnet, den Sartres Existenzialisten auf die Konventionen empfinden. Vielmehr sind sie gegenüber ihrer Umwelt gleichgültig oder fürchten sich vor ihr.

3) Beim Walkmanhören kann auch ein Blick entstehen, ein klareres Sehen der Realität. Indem eine mannigfaltige, auditive Ablenkung entfällt, an deren Stelle bekannte Sounds treten, und außerdem ein Abstand zu den Dingen eingenommen wird, fokussiert/zentriert sich der Blick. Bulls Beispiel sind Radfahrer, die sich mit Walkman in komplizierten Verkehrssituationen sicherer fühlen, auch wenn sie nicht deutlich hören, was um sie herum geschieht.

Im anschließenden Buchkapitel stellt Bull Effekte des Walkmanhörens dar, die seine Interviewpartner mithilfe von Vergleichen mit Filmischem beschrieben haben. Erstaunlicherweise verwendet Bull hier nicht mehr die Konzeption des Blickes. Nicht nur die feministische Filmtheorie (Laura Mulvey, Kaja Silverman, Joan Copjec, Henrike Hölzer) würde dies nahe legen, auch sein Material tut es. Die Äußerungen der Interviewten, die Bull hier zu fünf Falldarstellungen komprimiert, bringen auf unterschiedliche Weise zum Ausdruck, dass der Effekt des Walkmanhörens darin bestehen kann, sich *gesehen* zu fühlen.

- Glücklich geht die Walkmanhörerin nachts durch leere Strassen, wie durch Filmszenen. Auf ihr ruht der Blick der Zuschauer.
- Die Realität wird mit Atmosphäre eines bestimmten Filmes eingefärbt, wenn dessen Soundtrack gehört wird. Der Blick des großen Anderen der Welt, in der diese Atmosphäre vorherrscht, ist im Subjekt des Walkmanhörens anwesend.
- Die Realität wird als potentiell Abenteuer erlebt durch entsprechende Musik. Der hier wirksame Blick ist einer, der das Subjekt als potentiellen Helden anerkennt.
- Handlungsfähigkeit entsteht im Walkmanhörenden über Identifikationen mit Filmrollen. Der Blick geht hier von der entsprechenden fiktiven Figur aus. (Vgl. ebd.: 85f.)

4. Atmosphäre

Die Effekte des Walkmanhörens lassen sich zusammenfassend am ehesten als Atmosphäre bezeichnen. Nach Böhme ist Atmosphäre „etwas Unbestimmtes, schwer Sagbares“ (Böhme 2006: 21). Sie ist unbestimmt, wenn man sie mit den referenziellen Modi vergleicht, die etwa Strukturalismus und Poststrukturalismus fokussiert haben: die symbolische Ordnung, Diskurse im Sinne Foucaults, in welchen artikuliert ist und Bedeutung besitzt, was in ihrem Rahmen eben artikuliert ist und Bedeutung besitzt. Das ist mit der Atmosphäre anders. Wie Böhme bemerkt ist sie allerdings *nicht* unbestimmt im Hinblick auf das, was der Begriff

Atmosphäre tatsächlich zu bezeichnen vermag: ihren Charakter (vgl. ebd.: 22). „Unbestimmt sind Atmosphären vor allem in Bezug auf ihren ontologischen Status. Man weiß nicht recht, soll man sie den Objekten oder Umgebungen, von denen sie ausgehen, zuschreiben oder den Subjekten, die sie erfahren. Man weiß auch nicht so recht, wo sie sind. Sie scheinen gewissermaßen nebelhaft den Raum mit einem Gefühlston zu erfüllen.“ (Ebd.: 22)

Ein weiteres Kennzeichen der Atmosphäre ist demnach ihre Räumlichkeit. Böhme spricht, in Anlehnung an Benjamins Aurabegriff, von „räumlich ergossene(r) Gefühlsqualität“. (Ebd.: 27)

Ein anderes Kriterium ist ihre Präsenz (vgl. ebd.: 24f.). Am Beispiel einer blauen Tasse spricht Böhme über Atmosphäre als „eine Weise, in der die Tasse im Raum anwesend ist, ihre Präsenz spürbar macht“. (Ebd.: 32) Die Atmosphäre strahlt „auf die Umgebung der Tasse“ (ebd.) aus, „tönt“ (ebd.) sie.

„Das Ding wird so nicht mehr durch seine Unterscheidung gegen anderes, seine Abgrenzung und Einheit gedacht“, wie etwa im Strukturalismus und Poststrukturalismus mit ihrem Fokus auf die referenzielle Dimension von Kultur. Es wird nun über seine Ausstrahlung, seine Ausdehnung gedacht, kurz: „durch die Weisen, wie es aus sich heraustritt.“ (Ebd.: 33) Sie bezeichnet Böhme als die „Ekstasen des Dings“ (ebd.: 33).

Böhme beschäftigt sich nicht damit, wie das Ding zu seinen Ekstasen kommt – in dem Sinne: wie es ein Individuum als ein Subjekt der von ihm verbreiteten Atmosphäre erreicht, vielleicht auch: erzeugt.

In Roland Barthes (2007) Theorie der Fotografie und speziell seinem Begriff des *punctum* finden sich Hinweise, wie sich die Wirkungsweise der Ekstasen der Dinge vorstellen lassen kann. Barthes fragt sich, was ihn an Fotografien anspricht; was den *stillen Jubel* auslöst, den er im Angesicht mancher Fotografien empfindet. Allgemein charakterisiert er sie als ein *Durcheinander aus Techniken und Motiven* (vgl. ebd.: 24), durch „Zufälligkeit und das Rätselhafte“ (ebd.: 25), sowie als eine „ungewisse Kunst“ (ebd.: 25).

Das Angesprochenwerden durch eine Fotografie ist für Barthes eine „Gefühlsregung“, eine „Stimmung“ (ebd.: 26), die er näher bezeichnet als „Erregung“ (ebd.: 26), „Fest“ (ebd.: 26), „Lust“ (ebd.: 37), „Schmerz“ (ebd.: 37), auch als den „Druck, des Unsagbaren, das gesagt werden will“. Etwas würde in ihm zum „Klingeln“ (ebd.: 28) gebracht, beseele (ebd.: 29) ihn. Dass es sich hier um eine tiefe Gefühlsebene handelt, wird etwa deutlich, wenn Barthes die von der Fotografie ausgelösten Stimmungen als Affekte bezeichnet. Deren Größe sei, was zähle (vgl. ebd.: 30). Sie wird auch kenntlich in Umschreibungen wie, es sei wie das Bohren in einer alten Wunde, die Berührung eines erotischen Punktes oder das Angesprochenwerden einer verschwiegenen Mitte (vgl. ebd.: 25).

Was ihn an manchen Fotografien dermaßen anspricht ist in der Regel ein Detail, ein Element. Dieses bezeichnet er als das punctum. Ein Element, das „wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor (schießt), um mich zu durchbohren.“ (Ebd.: 35) Es füge eine Verletzung zu, einen Stich, ein Mal, eine Wunde, springe ins Auge. (Vgl. ebd.: 35f.)

Neben seiner Kraft, seiner Gewalt, charakterisiert Barthes das punctum näher als zufällig und unbeabsichtigt (vgl. ebd.: 57). Es sei in der Fotografie anwesend als ein Teilobjekt, das eben mit dem Gesamtobjekt aufgenommen worden sei, unvermeidlich, weil es zu der gegebenen Zeit am gegebenen Ort anwesend war. Damit kann ein weiteres Charakteristikum des punctum das Weltmäßige sein: das punctum bringt eine ganze Welt mit sich. Barthes bezeichnet diesen Aspekt als die „expansive Kraft“ (ebd.: 55) des punctum. So reißt ihn der Lehm Boden einer Straße auf der Abbildung eines blinden Geigers mit sich fort in Erinnerungen an derartige Straßen, Landschaften, Ereignisse, die er vor Jahren in Rumänien und Ungarn erlebte. Das Mitgerissenwerden beschreibt Barthes als eine körperliche Angelegenheit: „(I)ch erkenne, mit jeder Faser meines Leibs, die kleinen Ortschaften wieder, durch die ich vor langer Zeit auf Reisen in Ungarn und Rumänien gekommen bin.“ (Ebd.: 55) Prousts Idee der *mémoire involontaire* klingt hier deutlich an.

Eine Körperlichkeit, die etwas Unsagbares, Unaussprechliches hat, zieht sich außerdem durch die Elemente, die er als Beispiele für punctums angibt: die schlechten Zähne eines Jungen, schmutzige Fingernägel, die „spatelförmigen, zugleich weichen und scharfrandigen Fingernägel“ (ebd.: 55) Warhols, ein verdrehter Fuß. In Bezug auf die Motive der Fotografien handelt es sich bei diesen Elementen um völlig Nebensächliches. Ebenso wie die Affektgeladenheit verweisen sie auf das Jenseits der Konventionen als dem Ursprung des punctums. Barthes selbst grenzt das punctum von einer an den Aussagen der Fotografien orientierten Betrachtung ab, die er als *studium* bezeichnet. Dieses bewegt sich im Bereich des Referenziellen; Barthes spricht von Codierung (vgl. ebd.: 60). „Was ich benennen kann, vermag mich nicht zu bestechen.“ (Ebd.: 60)

Die zwei wesentlichen Kennzeichen des punctum, heftige Erinnerungen auszulösen und mit nicht codierbarer, unkonventioneller Körperlichkeit verbunden zu sein, findet sich auch in der Filmtone-Theorie Michel Chions in dessen von Žižek begeistert rezipierter Theorie des *rendu* oder *Rendering*. Chion (1994) beobachtet am Film, dass nicht Geräusche, die realistischer Weise bestimmte Handlungen und Ereignisse begleiten, im Film als Ton wiedergegeben werden. Denn sie würden nicht überzeugen. Stattdessen, und hierin besteht das *Rendering*, bringt der Ton die Gefühle zum Ausdruck, die mit entsprechenden Ereignissen und Situationen verbunden werden. Als Sound hat er in sich einen „Mikrokosmos“ zu konstituieren (vgl. ebd.: 110). Das zweite Kennzeichen ist die schiere Materialität. So

beschreibt Chion etwa, dass das in einem Film vorkommende Pianospiele mehr Präsenz besitzt, wenn es nicht perfekt gespielt wird oder auch wenn Nebengeräusche, wie etwa das Klackern von Fingernägeln auch hörbar sind. Chion führt dies nicht näher aus, es lässt sich aber leicht folgende Logik hinter seiner Beschreibung erkennen: während das perfekte Klavierspiel in seiner Konventionalität in der Konvention, der Verständlichkeit, gewissermaßen verschwindet (es wird ganz Zeichen, würde Diedrich Diederichsen formulieren), bleibt mit den nicht-bedeutungshaften Geräuschen ein Überschuss vorhanden, übrig, im Raum. Weil er nicht in den Bereich des Referenziellen zu verweisen vermag, betont er die Gegenwart.

5. Schluss

Die von Fischer-Lichte beschriebene Performance, wie auch Arthur Russells Musik, besteht aus einer Mannigfaltigkeit von Elementen, die gleichzeitig anwesend sind, jeweils für sich und ineinander wirken, aber nicht ein abgeschlossenes Ganzes bilden, das sich als solches referenziell erfassen ließe. Überschuss ist, wie Flüchtigkeit, ihr Wesen. Was die Elemente der Musik als Ekstasen im Sinne Böhmes und mit den bei Barthes und Chion beobachteten Mitteln der Mikrokosmen und der schieren Materialität erzeugen, ist deshalb nichts, das sich als Zeichen eines Bedeutungszusammenhangs lesen ließe, sondern Atmosphäre.

Bei Russell hat die Atmosphäre die Besonderheit, gewissermaßen unendlich zu sein.

Immerzu fertigt er neue Variationen seiner Stücke an, neue Abmischungen, neue Zusammenstellungen, Kombinationen verschiedener Versionen verschiedener Stücke. Mit ihnen im Ohr geht er dann stundenlang durch die Stadt.

Im Walkmanhörenden vermag ein Blick zu entstehen, wie sich in Bulls Interviewmaterial gezeigt hat. Ein Blick, den die Musik erzeugt, transportiert. Seine Funktion besteht darin, dem Subjekt des Walkmanhörens die Gewissheit zu geben, gesehen zu sein. Mit anderen Worten: da, vorhanden zu sein – für jemand anderen. Dieser Andere ist in den von Bull beschriebenen Fällen keine konkrete Person, vielmehr: in der sozialen Realität ist er gar nicht realisiert. Sein Medium ist die Musik, ist ästhetischer Natur.

Am Ende des Durchgangs durch eine Reihe zeitgenössischer kulturtheoretischer Überlegungen und kulturwissenschaftlicher Beschreibungen hat sich nun ergeben, die Atmosphäre und diesen Blick als ein- und dasselbe aufzufassen. In einer nicht- oder wenig-referenziellen, dafür performativen Kultur, in der sich Subjektivität nicht im Ausgang von Gewissheiten traditionaler, konventioneller, wertemäßiger etc. Referenzen zu konstituieren vermag, bilden die Atmosphären und die in ihnen wirksamen Blicke eine Alternative. Um es

deutlich zu sagen: eine Alternative zur Entstehung von Subjekten in Abhängigkeit von symbolischen Ordnungen, Diskursen. Die so entstehende Subjektivität ist freilich sehr viel fragiler. Im Gegensatz zu klassischen Identifikationen in symbolischen Ordnungen, die mit der Internalisierung des diese Ordnung repräsentierenden Blickes verbunden sind, muss der Blick der Atmosphäre permanent erzeugt werden.

Wie in den Beispielen Barthes und Chions deutlich wurde, handelt es sich nicht um den Blick Sartres, der, psychoanalytisch gesprochen, ein Blick einer ödipalen oder postödipalen Welt ist. Die direkte Körperlichkeit, die Unsagbarkeit und das unverbindlich mikrokosmische verweisen darauf, dass der Blick des Russell-ism ein präödipaler Blick ist: der Blick einer liebenden Person, die das Individuum als alles sieht, als das es sich selbst sieht. Auch der allen beschriebenen Phänomenen inhärente Narzissmus weist hierauf hin.

Das Subjekt des Russell-ism schafft sich demnach nicht selbst, wie das in naiven Theorien spätmoderner Subjektivität oft anklingt (Stichworte: *Patchwork-Identität*, *Identitätskonstruktion*). Aber es schafft die Bedingungen, in denen der Blick, der ihm die Gewissheit gibt, zu sein, entstehen kann. In Performance-artigen Situationen.

Bibliografie

- Barthes, Roland (1980) 2007: Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Böhme, Gernot (1995) 2006: Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik, Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Bull, Michael (2000) 2006: Sounding Out The City. Personal Stereos And The Management Of Everyday Life, Oxford und New York: Berg
- Chion, Michel (1990) 1994: Audio-Vision. Sound On Screen, New York: Columbia University Press
- Diederichsen, Diedrich 1995: Sampling in der Popmusik, in Hans Ulrich Reck und Mathias Fuchs (Hg.): Sampling. Ein Symposium der Lehrkanzel für Kommunikationstheorie an der Hochschule für angewandte Kunst in Wien, Lehrkanzel für Kommunikationstheorie, S. 44-50
- Eshun, Kodwo (1998) 1999: Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction, Berlin: ID Verlag
- Latour, Bruno (1999) 2002: Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft, Frankfurt a. M.: Suhrkamp

Diskografie

Arthur Russell 2008: Love Is Overtaking Me, Audika Records / Rough Trade

- (1994) 2006: Another Thought, Orange Mountain Music

- 2006: First Thought Best Thought, Audika Records

- (1986) 2004: World Of Echo, Audika Records / Rough Trade

- 2004: Calling Out Of Context, Audika Records / Rough Trade

- 2004: The World Of Arthur Russell, Soul Jazz Records

Filmografie

Matt Wolf 2008: Wild Combination. A Portrait Of Arthur Russell, Brooklyn, N.Y: Plexifilm
Productions