Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (1999)

Heft: 56: Collaborations Ellsworth Kelly, Vanessa Beecroft, Jorge Pardo

Artikel: Indexicality concrète : the aesthetic politics of Christian Marclay's gramophonia = Indexikalität concrète : Überlegungen zu Christian Marclays "Grammophonie"

Autor: Levin, Thomas Y. / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-681065

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Indexicality Concrète

THOMAS Y. LEVIN

Consider for a moment the theoretical ramifications of that trenchant reworking of the technologies and products of the late capitalist music industry popularized by black pop culture as "mix and scratch." Transforming corporate commodities into occasions for a new, real-time artisanal performance practice, "scratching" literally and figuratively reads these artifacts against the grain, making them "say" things they never did before. Appropriating the—appropriately named—gramophone stylus as a creative and expressive writing instrument, the scratch DJ simultaneously foregrounds the inscriptional status of the recordings s/he employs/plays through strategic sampling and violations of their teleological structure, refusing the linearity of the record's acoustic spiral in favor of a percussive, rhythmic writing/rewriting that obeys the dictates of a higher "groove" in a performative act that could be read as staging (in a rather splendid allegorical move) the refusal of that—literally—straight and narrow spiral path. Something very remarkable is going on here: an aesthetic redemption of that very sound—the familiar abrasiveness of the gramophonic scratch—that for so long was synonymous with technological failure, an acoustic event that only recently was still disturbing enough to require one to interrupt a recording before it had run its course.

This shift is historically overdetermined, taking place as it does beginning in the early eighties at the very moment that the technological era of the scratch—the era of the analogic recording—had effectively become an anachronism. In the current CD era, the gramophone record has been displaced by a digital recording medium that, while hardly without its own conditions of failure (now called tracking or sampling errors), certainly eliminates the scratch as a signifier of breakdown. One can do all sorts of strange and violent things to CDs,[1] but thanks to oversampling, a scratch simply is not what it used to be: In the age of digital recording and playback, the sound of error has changed significantly. This has had various consequences: The moment the scratch is no longer the signal of malfunction but is instead the almost nostalgic trace of a bygone era of mechanical reproducibility, one can say that it has become auratic, and as such it suddenly becomes available for aesthetic practices of all sorts. Indeed, the practice of scratch, in its celebration of the physicality of the interface, points to the defining characteristic of this now largely historical episteme of

THOMAS Y. LEVIN teaches philosophy, media, and cultural theory at Princeton University. He is currently working on a study of the aesthetic politics of surveillance.

The Aesthetic Politics of Christian Marclay's Gramophonia

acoustic inscription—tactility, the analogic or indexical trace that has been effectively eliminated by the material conditions of digital recording.

If scratch culture—with its insistence on the physicality of the interface—can be understood as both a playful mourning for the era of indexical inscription and a celebration of the wide range of possibilities that this anachronism has opened up, the same is true of the proliferation of work on gramophoniana well beyond the borders of the pop world and into the domain of so-called high culture. During the eighties, in the wake of the extensive centennial celebrations of the "invention" of the phonograph in 1977,[2] there was a striking increase of work by visual artists on issues of acoustic (and specifically gramophonic) inscription, much of which was chronicled in a groundbreaking exhibition entitled "Broken Music" at the DAAD Galerie in Berlin in 1989. What this show compellingly demonstrated—not least by means of the extensive artist biblio-discography in its superb and largely unprecedented catalogue[3]—was that, far from being a mere centennial fad, the exploration of the gramophonic medium as a site for alternative acoustic and visual practices has had a long, distinguished, and generally overlooked history. The deliciously heterodox character of this creative exploration of the techno-logics of mechanically reproduced sound by means of artistic practices of all sorts—often involving (and at times combining) visual and sonic performance, sculpture, and graphic elements—may well have contributed to its invisibility, due, at least in part, to its incompatibility with the segregationist tendencies of the reigning classificatory imperatives of both the art world and a certain history of art. Yet despite its comparative critical neglect, the practice of creative gramophonia (for lack of a better term) remains a remarkably vital—and increasingly acknowledged—domain of contemporary artistic activity. And while one could discuss a wide range of contemporary work in this context—such as the installations and "imaginary records" of the Canadian artist Raymond Gervais[4] or Paul De Marinis's striking and highly suggestive retro-futurist sound installation entitled THE EDISON EFFECT, featuring gramophonic cylinders and other early media "read" by lasers[5]—there is probably no body of work more consistently, indeed obsessively, engaged in working through the theoretical and expressive dimensions of sonic mechanical reproducibility than the prolific, rigorous, playful, and endlessly inventive oeuvre—ranging from performances, installations, and sculptures to CDs, videos, and curatorial activities—of the New York based artist and turntablist Christian Marclay.[6]

Christian Marclay with Phonoguitar, 1983 / mit Grammophon-Gitarre. (PHOTO: STEVEN GROSS)

P./S. 165: CHRISTIAN MARCLAY, ARRANGED AND CONDUCTED, 1997, guards uniforms / ARRANGIERT UND DIRIGIERT, Uniformen der Museumswächter; WALL OF SOUND, 1997, installation view, works from the collection of the Kunsthaus Zurich, upholstered chairs / KLANGWAND, Werke aus der Sammlung, mit diversen Stoffen bezogene Stühle, Kunsthaus Zürich, 1997.

In the last few years, Marclay has put together shows based on acoustic themes at the Whitney Museum at Phillip Morris in NYC ("Pictures at an Exhibition," 1997) and the Kunsthaus Zurich ("Arranged and Conducted," Summer 1997).[7] He has also shown his work at the Venice Biennale (AMPLIFICATION, a set of six diaphanous scrims of found snapshots of people playing music that was hung in the Chiesa di San Stae in 1995); performed with various other DJs (including DJ Olive, the Audio Janitor, and Otomo Yoshihide); and has released a CD entitled *Records 1981–1989* (Atavistic Records, Chicago: ALP62CD) that collects some of his more obscure recordings and rare performances. On the assumption that most readers here are more likely to be familiar with Marclay's work as a visual artist, and given my conviction that the issues Marclay's work explores remain quite consistent across the wide ranging modalities of his interventions, I will focus more on the literally and figuratively gramophonic dimensions of his wide-ranging creative output.

Nowhere is the engagement with mechanically reproduced sound more efficiently catalogued than in Marclay's 1984 video entitled (appropriately) RECORD PLAYERS,[8] which was included in a recent evening of performance and video that he curated at Manhattan's Knitting Factory (and which also featured his improvisations with the singer Shelley Hirsch and the Chinese pipa player Min Xiao-Fen, as well as videos and performances by Lee Ranaldo of Sonic Youth). The first thing one sees—and hears—in RECORD PLAYERS—whose very title names in its polysemy the re- or dis-placement of audio technology (the record player or gramophone) by ludic per-

formance practices—are a field of long-playing records, those charming acoustic anachronisms, being gently scratched by the fingers of numerous hands, the materiality of the barely visible spiral grooves of the gramophonic surfaces rendered audible by a literally digital rubbing against the grain. But the harmlessness of this opening is deceptive. Soon the mild topical performance of vinylity—the signature gesture of turntablism (be it the avant-gardist recasting of the moves of the club DJ or Marclay's more radicalized variants which include beating the record against the tone-arm or against the record player itself)—gives way to another, more dramatically percussive movement: After having been scratched and then rubbed against each other, the records are now subjected to a set of increasingly aggressive operations. The gentle high-pitched rustle extracted from the physicality of the LP's topographic structure is quickly replaced by the characteristic warbling that results from waving the semi-flexible discs in the air like fans, teasing out sound from that very distorted condition—the warp—which was the guarantee of disfunctionality in a bygone gramophonic era.

But this is only a prolegomenon to the even more brash acoustics of these same sound carriers being bashed against each other until finally—pushing the LP's warp capacity beyond its limit—there erupts the violent staccato which is the sonic signature of the discs being shattered into pieces. Here—in a gesture that is the exact inversion of Marclay's UNTITLED (1987) that foregrounded the fetishism of the vinyl disc as such by means of a limited and signed edition of grooveless, 12 in. records with blank gold labels individually presented in elegant, ultrasuede drawstring pouches[9)]—the materiality of the gramophone record as thing—in this case the brittleness of the disk itself—is again harvested for its sonic yield. For those who have ever wondered what it sounds like when you break a record in half would be fascinated by the vast aural array of rhythmically—almost fugally—edited instances of this transgressive gesture that marks the dramatic highpoint of the performance. What is not immediately evident is that this very gesture—albeit under more controlled conditions—is

also the mode of production for Marclay's corpus of *Recycled Records* from the early 1980s, gramophonic montages constructed out of pieces of other (broken) LPs that are then carefully cut to size and glued together to form a composite whole. In a manner reminiscent of Milan Knizak's Fluxus practice of abusing records by burning, scratching, painting, cutting, and then re-assembling them, Marclay creates gramophonic hybrids which—thanks to the liberal use of colored vinyl—work not only as compelling visual artifacts which materialize the DJ's practice of gramophonic mixing, but also as functional sound carriers which, when played, render their own material heterogeneity readable in the form of regular and clearly audible pops and skips.

In the final section of Marclay's video, the dropping of the acoustic shards onto the floor signals the transition to the comparatively calmer, but semiotically dense performative coda which involves systematically stepping and walking on the vinyl detritus, literally impressing upon the grooves another chance inscription whose aleatory singularity (no two records are marked by the same footsteps) stands in marked contrast with the LP's status as a mechanically reproduced multiple (every record is an example of a set of identical iterations). Here again the video invokes a strategy that informs a number of Marclay's other works, best exemplified, perhaps, in RECORD WITHOUT A COVER (1985)—a record of Marclay's works which was sold without sleeve or dustjacket and with an explicit admonition not to provide it with either—and in FOOTSTEPS (1989) in which Marclay "tiled" a gallery floor with 3500 identical LPs of recorded sounds of footsteps which visitors walked over during the six weeks of the installation; the one-sided records were then boxed and sold as a limited edition of "unique" artifacts.[10] Each LP combines recorded footsteps (present as indexical gramophonic traces) and the acoustic consequences of the random surface abrasions caused by—equally indexical—traces of the actual gallery visitor's footsteps. The resulting—sonically compelling—*mis-en-abîme* of indexicality not only translates into material terms the theoretical stakes of Marclay's turntablist activities—the encounter of prerecorded and "real-time" indexicalities—but also simultaneously reveals both

CHRISTIAN MARCLAY, FOOTSTEPS, 1989, 3500 vinyl records, installation, Shedhalle Zurich / SCHRITTE, 3500 Vinylschallplatten.

his "live" and his artefactual practices as performative presentations of the central semiotic signature of gramophonic inscription—that is the index.

On the surface, as it were, it might look as if Marclay is simply replacing the delicate decryption technology which is the gramophonic stylus with a more crude interface, one that attempts to "read" the gramophone record in different—and seemingly more violent—ways. And yet as any audio technician will confirm, the violence of the latter—scratching, etc.—differs only in degree and not in kind from the former, seemingly "proper" scansion of the acoustic grooves. For each time a gramophone needle traces its path through the hills and valleys of the LP's prerecorded acoustic spiral, what is actually—albeit largely imperceptibly—happening is that the grooves are not only being degraded (they wear out, as everybody knows from the sad fate of their favorite all-too-often-played LP) but they are also inscribing the present moment of the playback, the acoustics of the playback environment, into the vinyl palimpsest. In other words, every playing of any gramophone record is also already a scratching, a defacement, a particularization of the multiple. The foregrounding of that gesture of particularization—wresting singu-

larity out of, or imposing it onto the order of iterability, making a unique object out of the mechanically reproduced multiple, be it by means of performance, installation, or any other sort of strategic violence—is, I would argue, at the core of all of Marclay's work. And it is here that one discovers nothing less than a staging of the central (indexical) logic of the gramophonic order, the condition of the LP as trace of both whatever is recorded on it and of the vagaries of its subsequent performance history. Marclay's oeuvre thus also turns out to be a systematic exploration of the very economy of technologized memory—the involuntary mnemonic specificity of the acoustic patina—which is forever lost in the age of digital acoustic inscription.

1) The new possibilities of CD sampling errors—which have been explored recently by avant-electronic groups such as Oval—have long been the focus of the Japanese Fluxus artist Yasunao Tone, as systematically demonstrated in his 1997 CD *Solo for Wounded CD* (Tzadik/New Japan). For some interesting reflections on the techno-pragmatics of gramophonic vs. CD error production, see the discussion between Marclay and Tone in *Music* (NYC) No. 1 (1997), pp. 39–46.

2) See, for example, *Le Magasin du Phonographe* (Brussels, 1977), *Le Phonographe a Cent Ans 1877–1977* (Paris, 1977), as well as special issues of audio magazines such as *Studio Sound* 9:6 (June 1977), *Son* (July–August 1977), and others.

3) Ursula Block and Michael Glasmeier, eds., *Broken Music. Artists' Recordworks* (Berlin: DAAD and Gelbe Musik, 1989). The illustrated "Artists' Recordworks: A Compendium" takes up almost 200 pages of the now out-of-print volume. A year earlier Block also co-curated an exhibit with Marclay at the Emily Harvey Gallery in NYC entitled "Extended Play" in which the catalogue came in the form of a 45 rpm disk-sized box containing loose pages, each devoted to one artist. For a more text-based compendium from almost the same time, see Dan Lander and Micah Lexier, eds., *Sounds by Artists* (Toronto: Art Metropole & the Walter Phillips Gallery, 1990), a collection of writings on and by sound artists including a "Sound Page" by Marclay which consists of a bound (and consequently unplayable) flexidisk without a hole. The neo-gramophonic fascination evident here is also manifest in a renewed focus on phonographic issues in the work of a wide range of contemporary cultural theorists including, to name just a few, Friedrich Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter* (Stanford University Press, 1999); Avital Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech* (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1989); Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York/London: Routledge, 1993); Douglas Kahn and Gregory Whitehead, eds., *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde* (Cambridge, MA/London: MIT Press, 1992), and *Essays in Sound*, vols. 1 & 2 (Darlinghurst, NSW: Contemporary Sound Arts, 1992/1995).

4) Raymond Gervais' series of impossible records entitled *Disques de l'Imaginaire* are conceptual sound pieces in which he imagines the acoustic encounter of deceased musical figures from radically different historical epochs.

5) Shown at the San Francisco Art Institute and numerous other venues, De Marinis's exhibition, "The Edison Effect" was accompanied by a CD *Listener's Companion* (Het Apollohuis, Eindhoven: ACD 039514).

6) For an extensive chronology of Marclay's solo and group exhibitions, a bibliography of reviews and catalogues, as well as a discography and listing of his collaborations and group projects, see the catalogue entitled *Christian Marclay* published by the DAAD Galerie in Berlin in collaboration with the Fri-Art Centre d'Art Contemporain in Fribourg (Switzerland), 1994.

7) See especially the playful and generously illustrated burlesque edition of *züritip* which accompanied the Zurich exhibit.

8) Based on a performance that took place at The Kitchen in 1982.

9) UNTITLED (RECORD WITHOUT A GROOVE), (Geneva/NY: Ecart Editions, 1987).

10) The acoustic content of the LPs—which had been recorded for the event in the deserted halls of The Clocktower in New York City but were then glued to the floor of the Shedhalle Zurich—could not be heard in the installation and was simply suggested by the title.

CHRISTIAN MARCLAY, RECYCLED RECORDS, 1984, collage / REZYKLIERTE SCHALLPLATTEN, Collage.

CHRISTIAN MARCLAY, AMPLIFICATION, 1995, mixed media installation with 6 found photographs and 6 photographic enlargements on scrim, San Staë, Venice Biennale 1995 / VERSTÄRKUNG, 6 gefundene Photos und 6 Vergrösserungen auf Baumwollgaze. (PHOTO: PIERRE-ANTOINE GRISONI, MORGES)

CHRISTIAN MARCLAY, LOOK SHARP, 1991, record covers and thread, 40½ x 20" / HEISS AUSSEHEN, Plattenhüllen und Bindfaden, 102,9 x 50,8 cm.

Indexikalität Concrète

Überlegungen zu

THOMAS Y. LEVIN

Vergegenwärtigen wir uns kurz die theoretischen Folgen der konsequenten Umfunktionierung von Technologien und Produkten der spätkapitalistischen Musikindustrie, die durch die schwarze Popkultur als «Mix und Scratch» bekannt wurde. Scratching, das ein gewöhnliches Massenerzeugnis zum Ausgangspunkt einer real-zeitlichen neuen, handwerklichen Performance-Praxis macht, liest diese ursprünglichen Werke buchstäblich und bildlich «gegen den Strich» und entlockt ihnen völlig neue Aussagen. Wenn der mit der Scratch-Technik arbeitende DJ die Grammophonnadel wie ein kreatives Schreibinstrument einsetzt, unterstreicht er die Qualität der Platte als beschreibbares Medium durch sein strategisches Sampling und die Missachtung der vorgegebenen teleologischen zeitlichen Abfolge. Der Linearität der akustischen Spirale zieht er die perkussive, rhythmische Einschreibung/Wiedereinschreibung vor und folgt dabei gleichsam einer «höheren Verheissung» in einem performativen Akt, der (durch eine wunderbar allegorische Bewegung) Ausdruck seiner Ablehnung der buchstäblich zu direkten und engen Spur ist. Was hier stattfindet, ist wirklich bemerkenswert: eine ästhetische Rehabilitierung genau jenes Geräuschs, dem der altbekannte grammophonische Kratzer zugrunde liegt, der bisher ein Synonym für technisches Versagen und deshalb tabu war; ein akustisches Ereignis, das bis vor kurzem noch bewirkte, dass die Platte vom Teller genommen wurde.

Diese Veränderung ist durchaus historisch überdeterminiert, da es in den frühen 80er Jahren stattfand, genau als die technische Ära der Nadel und das heisst der analogen Aufnahmetechnik tatsächlich anachronistisch wurde. In der gegenwärtigen Ära der CD ist die Schallplatte einem digitalen Aufnahmemedium gewichen, und obwohl auch dieses nicht vor Fehlern gefeit ist (man nennt sie jetzt Tracking- oder Sampling-Fehler), gehört der Kratzer als Indiz für technischen Defekt endgültig der Vergangenheit an. Man kann mit einer CD die absurdesten und aggressivsten Dinge anstellen,[1] aber dank der Technik des Oversampling ist ein Kratzer nicht mehr, was er einmal war; im Zeitalter der digitalen Aufnahme- und Abspieltechnik klingen Fehler bedeutend anders. Das hat verschiedene Auswirkungen: Im Augenblick, in dem der Kratzer nicht mehr als Zeichen eines Defekts funktioniert, sondern zur fast nostalgischen Spur einer vergangenen Ära der mechanischen Reproduzierbarkeit wird, erlangt er eine Art Aura, die ihn plötzlich für alle möglichen ästhetischen Praktiken interessant macht. Indem es

THOMAS Y. LEVIN unterrichtet Philosophie, Medien- und Kulturtheorie an der Princeton University. Er erstellt gerade eine Arbeit über die ästhetischen Strategien der Überwachung.

Christian Marclays «Grammophonie»

Christian Marclay, photo by Dominik, Art at the Anchorage, Creative Time, 1997.

der Physikalität der Schnittstelle diesen enormen Stellenwert einräumt, verweist Scratching auf die wichtigste Eigenschaft dieser inzwischen weitgehend historisch gewordenen Form akustischer Inskription – auf die Taktilität der analogen oder indexikalischen Spur, die durch die materielle Beschaffenheit der digitalen Aufnahme erfolgreich eliminiert wurde.

Wenn man die auf der Physikalität der Schnittstelle beharrende Scratch-Kultur sowohl als spielerisches Beklagen der Ära der indexikalischen Inskription wie als Feier der – durch eben diesen Anachronismus – neu entstandenen Möglichkeiten verstehen kann, so gilt dasselbe auch für viele andere Arbeiten im Bereich der Grammophonie, die jenseits der Popwelt, im Bereich der sogenannten Hochkultur anzusiedeln sind. Im Anschluss an die ausgedehnten Hundertjahrfeiern 1977 zu Ehren der «Erfindung» des Phonographen[2)] gab es in den 80er Jahren eine schlagartige Zunahme von Arbeiten bildender Künstler, die sich mit der akustischen (und vor allem phonographischen) Inskription beschäftigten. Viele davon wurden 1989 in einer bahnbrechenden Ausstellung mit dem Titel «Broken Music: Artists' Recordworks» in der DAAD-Galerie, Berlin, dokumentiert. Diese Ausstellung bewies, nicht zuletzt durch ihre ausführliche Künstlerbibliographie und -diskographie in dem grossartigen, in seiner Art beispiellosen Katalog,[3)] dass die Beschäftigung mit dem Grammophon als Medium und Ort alternativer akustischer und visueller Experimente, unabhängig von den Jubiläumsfeiern, eine lange, bemerkenswerte, wenn auch oft unbeachtete Geschichte hat. Das erfreulich Unkonventionelle dieser kreativen Erforschung der Techno-Logiken des mechanisch reproduzierten Klangs durch verschiedenste künstlerische Verfahren – visuelle und akustische Performance, skulpturale und graphische Elemente (gelegentlich auch kombiniert) – mag zu ihrer Nichtbeachtung beigetragen haben; teilweise ist diese wohl auch auf ihre Unvereinbarkeit mit dem Hang zur Ausgrenzung einer in rigiden Kategorien denkenden Kunst- und Kunsthistoriker-Szene zurückzuführen. Doch trotz der Vernachlässigung durch die Kritik ist die kreative «Grammophonie» (in Ermangelung einer besseren Bezeichnung) ein erstaunlich vitaler und je länger, je mehr auch anerkannter Bereich der zeitgenössischen Kunst. Man könnte in diesem Zusammenhang über ein breites Spektrum

zeitgenössischer Werke sprechen – etwa über die Installationen und «imaginären Schallplatten» des kanadischen Künstlers Raymond Gervais[4] oder Paul De Marinis' sensationelle und höchst suggestive retro-futuristische Klanginstallation THE EDISON EFFECT, bei der Grammophonzylinder und andere frühe Medien per Laser[5] «gelesen» werden –, es gibt jedoch kein Werk, das sich so konsequent, ja obsessiv mit den theoretischen und expressiven Dimensionen mechanischer Klangwiedergabe beschäftigt wie das umfangreiche, gleichzeitig strikte und spielerische, unendlich erfindungsreiche Œuvre des in New York lebenden Künstlers und «Turntablisten» Christian Marclay.[6]

In den letzten Jahren hat Marclay verschiedene Ausstellungen zu akustischen Themen gestaltet, sowohl im Whitney Museum bei Philip Morris in New York («Pictures at an Exhibition», 1997) und im Kunsthaus Zürich («Arranged and Conducted», Sommer 1997).[7] Marclay war auch an der Biennale in Venedig vertreten – 1995 in der Kirche San Staë, mit «Amplification», einem Set von sechs durchsichtigen Gazen mit zufällig entdeckten Schnappschüssen von musizierenden Personen –, ist zusammen mit anderen DJs (wie DJ Olive, The Audio Janitor und Otomo Yoshihide) aufgetreten und hat eine CD mit dem Titel *Records 1981–1989* auf den Markt gebracht (Atavistic Records, Chicago: ALP62CD), auf der einige seiner weniger bekannten Aufnahmen und seltenen Performances versammelt sind. Da die meisten Leser Marclay vor allem als visuellen Künstler kennen dürften und da sich seine Themen durch das ganze Spektrum seiner Aktivitäten hindurchziehen, konzentriere ich mich im Folgenden auf die – wörtlich und bildlich gesprochen – phonographischen Dimensionen seines Œuvres.

Nirgends kommt Marclays Begeisterung für den mechanisch reproduzierten Sound deutlicher zum Ausdruck als in seinem 1984 fertig gestellten und passend benannten Video RECORD PLAYERS (Plattenspieler),[8] das er vor kurzem auf einem Performance- und Videoabend in Manhattans Knitting Factory zeigte (an dem auch Improvisationen von Marclay mit der Vokalistin Shelley Hirsch und der chinesischen Pipa-Spielerin Min Xiao-Fen sowie Videos und Performances von Lee Ranaldo von Sonic Youth auf dem Programm standen). In RECORD PLAYERS – dessen mehrdeutiger Titel schon auf das Verdrängen oder Ersetzen von Audiotechnologien durch eine spielerische Performance-Praxis verweist: Record Player kann das Gerät oder die Person sein – sieht und hört man als Erstes ein ganzes Feld von Langspielplatten, jene faszinierenden akustischen Anachronismen, die von den Fingern zahlreicher Hände leicht angekratzt werden, wobei die Stofflichkeit der kaum sichtbaren Spiralrillen der Plattenoberflächen durch ein im wörtlichen Sinn digitales, d. h. von Fingern ausgeführtes Reiben gegen den Strich hörbar gemacht wird. Doch die Harmlosigkeit der Anfangssequenz täuscht. Die sanfte topologische Inszenierung der Vinylität – die typische Geste am Plattenteller (sei es die avantgardistische Umfunktionierung der klassischen Bewegungen des Club-DJs oder Marclays eigene radikalere Variante, bei der die Platte gegen den Tonarm oder den Plattenspieler selbst geschlagen wird) – wird bald von einer sehr viel dramatischeren, schlagenden Bewegung abgelöst: Die zerkratzten und anschliessend gegeneinander geriebenen Platten werden jetzt einer Reihe von zunehmend aggressiven Handlungen unterworfen. Auf das leichte, der Materialität der Plattenoberfläche entlockte Schwirren folgt das charakteristische Vibrieren halbflexibler Platten, die wie Fächer in der Luft bewegt werden. Das dabei entstehende Geräusch wird genau durch jenen verbogenen Zustand – die Krümmung – produziert, der im Zeitalter des Grammophons Garantie für eine Funktionsstörung war.

Aber das ist nur der Auftakt zu einer viel extremeren Akustik derselben Tonträger, die so lange gegeneinander geschlagen werden, bis die Flexibilität der LP ihre Grenzen erreicht hat und ein heftiges Stakkato hörbar wird: die Klangsignatur einer in Stücke geschlagenen Platte. Auch hier wird für akustische Zwecke auf die Stofflichkeit der Platte als Sache – in diesem Fall auf ihre Brüchigkeit – zurückgegriffen, eine Geste, die die genaue Umkehrung von Marclays Arbeit OHNE TITEL (1987) ist, bei der die Fetischisierung der Vinylplatte durch eine limitierte und signierte Edition von rillenlosen 12-Inch-Platten mit unbedrucktem Goldlabel illustriert wird, die einzeln in eleganten, weichen Wildlederbeuteln mit Kordel präsentiert werden.[9] Alle, die schon immer wissen

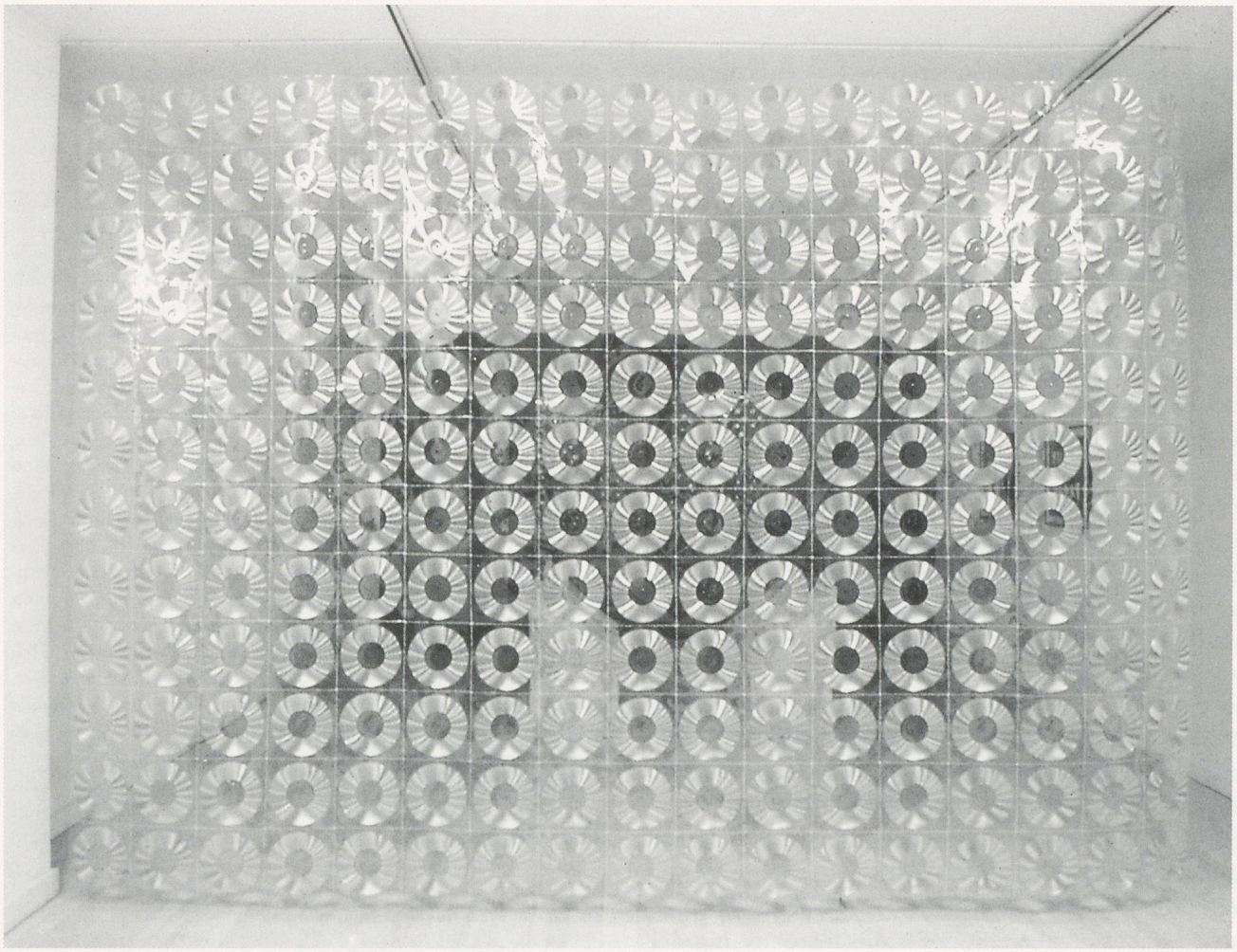
CHRISTIAN MARCLAY, UNTITLED, 1990, melted vinyl records, dimensions variable /
OHNE TITEL, eingeschmolzene Vinylschallplatten.

CHRISTIAN MARCLAY, UNTITLED, 1992, record covers, 47" in diameter / OHNE TITEL, Plattenhüllen, Durchmesser 119,4 cm.
(PHOTO: MARGO LEAVIN GALLERY)

CHRISTIAN MARCLAY, BERLIN MIX, 1993, performance / BERLINER MIX, Performance im Strassenbahndepot, Berlin.

wollten, wie es klingt, wenn man eine Platte zerbricht, werden fasziniert sein von dem enormen Reichtum an rhythmischen, beinahe schon fugenähnlichen Beispielen dieser transgressiven Geste, die den dramatischen Höhepunkt der Performance darstellt. Weniger augenfällig ist, dass diese Geste, wenn auch unter strikteren Bedingungen, jene der Produktionsweise von Marclays Serie der *Recycled Records* (Rezyklierten Platten) aus den frühen 80er Jahren ist. Es handelt sich dabei um phonographische Montagen aus zerbrochenen und anschliessend sorgfältig zurechtgeschnittenen und zu einem mosaikartigen Ganzen zusammengeklebten Platten. Auf eine Art, die an Milan Knizaks in den 50er Jahren angewandte Fluxus-Methoden erinnert, an das Versengen, Zerkratzen, Bemalen, Zerschneiden und Zusammensetzen von Platten, erschafft Marclay grammophonische Zwitterwesen, die sich dank des verschwenderischen Umgangs mit buntem Vinyl nicht nur als überzeugende visuelle Artefakte erweisen, die den Mix des DJs sichtbar machen, sondern auch als Klangträger funktionieren, da sie beim Abspielen ihre eigene stoffliche Vielfalt in Form von regelmässigen und deutlich hörbaren Knatter- und Gleitgeräuschen lesbar machen.

Im letzten Teil von Marclays Video signalisieren die auf den Boden fallenden Plattenscherben den Übergang zu der etwas ruhigeren, semiotisch aber genauso dichten, performativen Coda, die mit einem systematischen Herumtrampeln auf dem Vinylabfall einhergeht, wobei den Rillen im wörtlichen Sinn eine andere – beliebige – Inskription aufgepresst



CHRISTIAN MARCLAY, SOUND SHEET, 1990, Flexi discs and thread, 108 x 144" / KLANGTUCH, Flexidisks und Bindfaden, 274,3 x 265,8 cm.

wird, deren eher beiläufige Singularität dem Status der LP als mechanisch reproduzierbarem Multiple (jede Platte ist ein Beispiel für ein identisches Set von Wiederholungen) diametral entgegengesetzt ist: Keine zwei Platten werden von den Tritten auf dieselbe Weise beschädigt. Auch hier verweist das Video auf eine Strategie, die für viele Arbeiten Marclays charakteristisch ist, das beste Beispiel sind vielleicht die 1985 entstandene RECORD WITHOUT COVER (eine Platte mit Werken Marclays, die ohne Cover oder Schutzhülle verkauft wurde und mit dem Hinweis versehen war, dass auf beides zu verzichten sei) und FOOTSTEPS (1989). Bei Letzterem bedeckte Marclay den Boden einer Galerie mit 3500 identischen, mit dem Geräusch von Tritten bespielten LPs, auf denen die Besucher während der sechs Wochen der Installation gehen mussten; anschliessend wurden die nur auf einer Seite spielbaren Platten verpackt und als limitierte Edition von «Unikaten» verkauft.[10] Jede LP verbindet aufgezeichnete Tritte (als indexikalische Grammophonspuren gegenwärtig) mit den akustischen Konsequenzen der durch die genauso indexikalischen Trittspuren verursachten Beschädigungen der Oberfläche. Die daraus resultierende, klanglich überzeugende Höllenfahrt der Indexikalität übersetzt nicht nur die theoretische Basis von Marclays Tätigkeit als Grammophonkünstler (das Aufeinandertreffen von aufgenommenen und «realzeitlichen» Indexikalitäten) in eine physikalische, materielle Form, sondern enthüllt auch seine Performance- und Installationspraktiken als performative Präsentationen der zentralen semioti-

schen Signatur der phonographischen Inskription – des Index.

Oberflächlich betrachtet scheint Marclay einfach nur die empfindliche Ablesetechnologie der Grammophonnadel durch ein gröberes Verfahren zu ersetzen, bei dem die Schallplatte auf andere, scheinbar gewalttätigere Art «gelesen» wird. Und doch wird jeder Soundtechniker bestätigen, dass diese Gewalttätigkeit sich nur graduell vom «korrekten» Abtasten akustischer Rillen unterscheidet. Denn jedesmal, wenn eine Grammophonnadel ihren Weg über Hügel und Täler der vorher aufgenommenen akustischen Spirale der LP verfolgt, werden die Rillen nicht nur abgenutzt (man denke an die allzu oft gespielte Lieblingsplatte), sondern auch der Moment des Abspielens, die umgebende Akustik der Wiedergabe wird in das Vinylpalimpsest eingeschrieben. Mit anderen Worten, j e d e s Abspielen bedeutet Kratzer, Beschädigungen, also eine individuelle Prägung des Multiple. Diese Hervorhebung der individuellen Prägung – das Singuläre wird der iterativen Ordnung abgerungen oder aufgezwungen und macht aus dem mechanisch reproduzierten Multiple ein Unikat, sei es mittels Performance, Installation oder anderen gezielt gewaltsamen Einwirkungen – scheint im Mittelpunkt von Marclays Œuvre zu stehen. Man entdeckt dabei nicht weniger als die Inszenierung der zentralen (indexikalischen) Logik des Grammophons, die LP als Palimpsest, als Gedächtnis, als Spur dessen, was auf ihr aufgenommen wurde, sowie der Wechselfälle ihrer späteren Performance-Geschichte. Marclays Œuvre stellt sich als systematische Erforschung der Abläufe des technologisierten Gedächtnisses heraus – als die unbeabsichtigte mnemotechnische Besonderheit der akustischen Patina, die im Zeitalter der digitalen Aufzeichnung für immer verloren gegangen ist. *(Übersetzung: Uta Goridis)*

1) Mit den neuen Möglichkeiten von CD-Sampling-Fehlern, die erst in jüngster Zeit von zur elektronischen Avantgarde gehörenden Gruppen wie Oval erforscht wurden, hat sich der japanische Fluxus-Künstler Yasunao Tone schon längere Zeit beschäftigt, wie seine 1977 erschienene CD *Solo for Wounded CD* (Tzadik/New Japan) beweist. Interessante Betrachtungen zur Fehlerentstehung bei Platten und im Vergleich dazu bei CDs findet man in dem Gespräch zwischen Christian Marclay und Tone in *Music* (NYC), No. 1 (1997), S. 39–46.

2) Vgl. dazu *Le Magasin du Phonographe,* Brüssel 1977; *Le Phonographe a Cent Ans – 1877–1977,* Paris 1977, sowie u. a. die Sondernummern von Magazinen wie *Studio Sound* 9:6, Juni 1977, oder *Son,* Juli/August 1977.

3) Ursula Block und Michael Glasmeier (Hrsg.), *Broken Music. Artists' Recordworks,* DAAD und Gelbe Musik, Berlin 1989. Das reich bebilderte *Artists' Recordworks: A Compendium* macht beinahe 200 Seiten des inzwischen leider vergriffenen Katalogs aus. Ein Jahr davor hatte Block zusammen mit Marclay in der Emily Harvey Gallery in New York eine Ausstellung organisiert mit dem Titel *Extended Play,* deren Katalog die Form einer Singlehülle hatte und aus losen Blättern bestand, die jeweils einem Künstler gewidmet waren. Mehr Text enthält das ungefähr zur selben Zeit erschienene, von Dan Lander und Micah Lexier herausgegebene Kompendium *Sounds by Artists* (Art Metropole & Walter Phillips Gallery, Toronto 1990), eine Sammlung von Texten von Klangkünstlern und über Klangkünstler, einschliesslich einer «Sound Page» von Marclay, die aus einer mit eingebundenen (und folglich nicht spielbaren) flexiblen Platte ohne Loch besteht. Die wieder erwachte Grammophonbegeisterung zeigt sich auch in dem breiten Spektrum von Arbeiten zeitgenössischer Theoretiker, die sich alle mit phonographischen Themen befassen. Um nur ein paar Namen zu nennen: Friedrich Kittler, *Grammophon, Film, Typewriter,* Brinkmann & Bose, Berlin 1984; Avital Ronnel, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech,* University of Nebraska Press, Lincoln/London 1989; Mick Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses,* Routledge, New York/London 1993; Douglas Kahn und Gregory Whitehead (Hrsg.), *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-Garde,* MIT Press, Cambridge, Mass./London 1992), und *Essays in Sound,* Band 1 & 2, Contemporary Sound Arts, Darlinghurst, NSW 1992/1995.

4) Raymond Gervais' Serie unmöglicher Platten mit dem Titel *Disques de l'Imaginaire* sind konzeptuelle Soundstücke, in denen er sich die akustische Begegnung zwischen nicht mehr lebenden Tonkünstlern aus völlig unterschiedlichen Epochen vorstellt.

5) De Marinis' im San Francisco Art Institute und an vielen anderen Orten gezeigte Ausstellung «The Edison Effect» wurde durch die CD *Listener's Companion* ergänzt (Het Apollohuis, Eindhoven, ACD 039514).

6) Eine ausführliche Chronologie von Marclays Einzel- und Gruppenausstellungen, eine Bibliographie der Zeitschriften und Kataloge sowie eine Diskographie und eine Aufstellung von Gemeinschafts- und Gruppenprojekten findet man im von der DAAD-Galerie, Berlin, zusammen mit dem Fri-Art Centre d'Art Contemporain, Fribourg (Schweiz), 1994 herausgebrachten Katalog *Christian Marclay.*

7) Vgl. die dazu erschienene amüsante und reich bebilderte Parodie auf den *züritipp* (die Freitagsbeilage des Zürcher *Tages-Anzeiger* zu den aktuellen kulturellen Veranstaltungen in und um Zürich).

8) Basiert auf einer Performance von 1982 in The Kitchen.

9) UNTITLED (RECORD WITHOUT A GROOVE), Ecart Editions, Genf/New York 1987.

10) Der akustische Inhalt der LPs, die zu diesem Anlass in den verlassenen Hallen des New Yorker Clocktowers aufgenommen und anschliessend auf den Boden der Shedhalle in Zürich geklebt wurden, konnte in der Installation nicht gehört werden, sondern wurde nur durch den Titel suggeriert.