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

**Herausgeber:** Parkett

**Band:** - (2004)

**Heft:** 70: Collaborations Christian Marclay, Wilhelm Sasnal, Gillian Wearing

**Artikel:** Christian Marclay's cochlear implants = Christian Marclays Innenohr-Implantate

**Autor:** Sherburne, Philip / Opstelten, Bram

**DOI:** https://doi.org/10.5169/seals-680023

**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:** 16.07.2025

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

*CHRISTIAN MARCLAY, MEMORY LANE, 2000, vinyl records, installation, P.S.1 Contemporary Arts Center, New York / GEDENKWEG, Schallplatten.*

# CHRISTIAN MARCLAY'S

*PHILIP SHERBURNE*

Taking the musical world as his primary material, Christian Marclay fuses the documentary with the imaginary, merging the public and private worlds of listening. Many sound artists have traversed the limits of silence—beyond John Cage, of course, see Francisco López, or Reynols, or Richard Chartier—but Marclay's work is different. It either emits sound or it does not. His inaudible works may be said, metaphorically, to hum with cultural resonances, but this is ultimately only a metaphor. A great deal of Marclay's output, possibly the majority of it, is visual or plastic in nature. And yet even this is as much about sound—about the cultural universe of sound—as any recording; perhaps more so, because it concerns the ubiquity of sound in culture. Marclay's work is about the socially inscribed "flip side" of sound; it is about the very fact that I could use the phrase "flip side" as unthinkingly as I just did, realizing only as I typed it that the term derives from records, and is thus infinitely apropos for use here.

Before we consider Christian Marclay in more detail, two recent incidents serve as coincidental introductions to his work. Widely reported in the North American media, they hone in on Marclay's practice as surely as the turntable stylus winds concentrically toward the center of the disc.

Several weeks ago, I received an email—a forward of a forward of a forward, in the curiously passive manner of Internet activism—alerting me that unscrupulous businessmen were planning an act of wanton destruction, and enlisting my assistance in opposing them. A company called Master Tape Collection had come into possession of the original studio master of Elvis Presley's "That's All Right," recorded during the 1954/55 Sun Sessions, and was planning to cut the tape into two-inch segments, mount the strips on commemorative plaques, and sell them to collectors for $ 495 a pop.

The uproar, reported the following week in *The New York Times,* was not surprising, and the *Times* article quoted both horrified archivists and defensive Master Tape representatives, who alleged that the tape's deterioration had rendered it unplayable.[1] (The archivists, though,

*PHILIP SHERBURNE* is a San Francisco-based critic, photographer, and DJ.

*CHRISTIAN MARCLAY, CHRISTIAN MARCLAY AT THE ST. REGIS (IMAGINARY RECORDS), 1981, paint, Letraset on record cover / Farbe und Letraset auf Plattenhülle.*

# COCHLEAR IMPLANTS

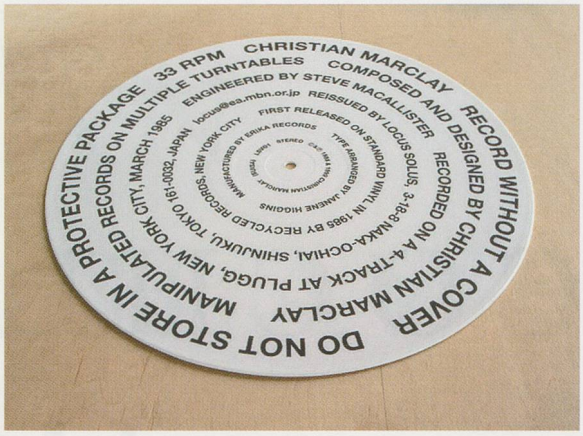
seemed to have the stronger argument: as fragile as the tape might be, that was no excuse for shredding and selling it, denying future attempts at preservation or reconstruction.)

Less than a week later, an unrelated story in *The New York Times* reported another curious incident in the annals of sound recording. Digging for rare funk LPs in a thrift store, two record collectors had stumbled upon a trove of handmade records credited to an unknown artist named Mingering Mike. The sleeves were painstakingly faked, complete with hand-lettered liner notes, spine titles, nonexistent catalogue numbers, and occasionally even shrink wrap and price stickers; the records themselves were but cardboard discs with hand-drawn grooves and labels. Mingering Mike, it turned out, was a real person, if not the accomplished recording artist his imaginary records made him out to be; a dreamer with fantasies of fame, he had produced his archive of covers, he said, so that "if it all came together one day, I'd be ready."[2)]

Anyone familiar with Marclay's work will immediately be reminded of certain examples from his "Imaginary Records" series as well as the poster project FALSE ADVERTISING (1994). In "Imaginary Records" like CHRISTIAN MARCLAY AT THE ST. REGIS (1981), the artist doctored mass-produced record sleeves by blotting out the performers' names with his own; for FALSE ADVERTISING, he designed fake concert posters billing himself in any number of contexts—jazz saxophonist, heavy metal guitarist—and wheat-pasted the handbills all over town. Both projects offered a pastiche of the graphic styles associated with various musical genres, and perhaps played with common teenage dreams of fame. (As an adolescent, I fashioned intricate logos for many an imaginary band that I was sure would one day propel me into the spotlight.) Mingering Mike had taken the Art Brut approach to the same idea, using his creations to insert himself in the pop-culture spectrum—even if his only audience, until two crate-diggers came along, was in his own imagination.

The Elvis incident, while hardly such a feel-good tale, resonates just as surely with Marclay's approach to the recorded object. The story struck me for the way it highlighted a number of issues—the fragility of the recorded object, the status of the original within a system of mechanical reproduction, the desire to own the aura by means of a relic—which

have remained unresolved since Walter Benjamin articulated them in his critical touchstone, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*. For the duration of his career, Marclay has worked deep within this nexus of issues, exploring the space where music, mechanical reproduction, popular culture, commodified desire, and the imaginary collide.



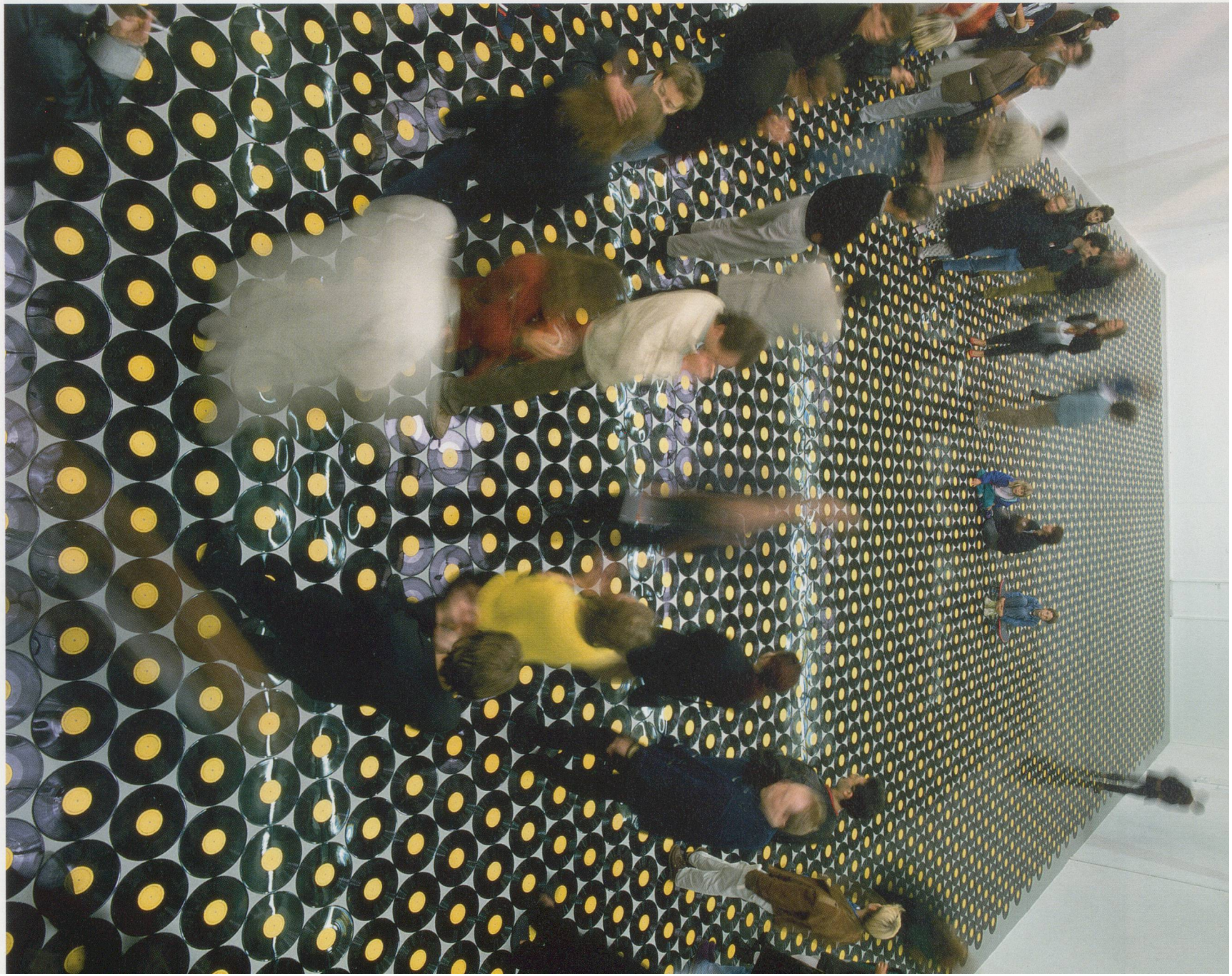

*CHRISTIAN MARCLAY, RECORD WITHOUT A COVER, 1985, re-issue of 1985 LP by the artist / SCHALLPLATTE OHNE HÜLLE, Neupressung einer 1985 entstandenen LP des Künstlers.*

Marclay's projects may never have aroused quite the anxiety that the Master Tape incident did—quite to his credit, I might add—but he has often alluded to this kind of object-oriented anxiety in his work. FOOTSTEPS (1989), for example, covered a gallery floor with 3,500 records, requiring museumgoers to walk upon them. For anyone who came of age in a pre-digital era, such an action is tantamount to asking a patriot to tread upon the flag. RECORD WITHOUT A COVER (1985) was simply a vinyl record containing one of Marclay's recordings, distributed and sold as indicated. Designed to be damaged in its commercial journey from the pressing plant to the consumer's home, it thumbed its nose at the fetishization of the vinyl object even as it reveled in its very material being, soaking up traces of its experience on the market in the form of scuffs and clicks, and becoming perhaps the most literal example of "pop music" ever. Perhaps even more pertinent to the Master Tape incident is Marclay's SECRET (1988)—an update of Duchamp's A BRUIT SECRET (With Hidden Noise, 1916)—, a 7-inch metal master disc with an affixed padlock, short-circuiting the system of mechanical reproduction and forever sealing the sounds within, which nonetheless remain tantalizingly visible in the grooves on the record.

While both "real life" stories' correspondence to certain of Marclay's works may be accidental, the way they harmonize with his practice underscores an important point. Marclay, who has often referenced Duchamp, is frequently noted for his sculptural use of readymade objects, from collaged record covers to cut and glued vinyl discs to actual musical instruments like the conjoined tuba and pocket trumpet in LIP LOCK (2000). But reading outward from his work to Mingering Mike and then to the Master Tape Collection—or perhaps it would be better to say, cross-cutting between the three—it becomes apparent that Marclay's entire career consists of readymade interventions that put the subtlest spin on everyday activities. By framing them, putting them on a pedestal, as it were, Marclay highlights our own participation in a never-ending system of cultural circulation. This is profoundly fitting, of course, for an artist tutored as much in the DIY trenches of late seventies punk rock as in the traditions of Duchamp and Fluxus. Despite the theoretical complexity and art historical allusions of much of Marclay's work—even his first band, The Bachelors, Even, was named after a Duchamp sculpture—it resonates as powerfully as it does because it retraces the aesthetic choices and emotional investments of its audience.

Marclay is routinely described as a "sound artist." This is due in part to the fact that his work, which spans sculpture, DJing, performance, painting, installation, video, and more, takes as its primary subject matter the world of recorded music and its accompanying imagery—even though he often works silently, through allusion alone. Marclay's reputation as a sound artist is also no doubt due to the fact that sound art is enjoying unprecedented institutional acceptance. But Marclay is not a traditional sound artist. Instead of constructing sonic installations or recording CDs of abstract tone investigations, he typically divides his

*CHRISTIAN MARCLAY, FOOTSTEPS, 1989, 3500 vinyl records, installation, Shedhalle Zürich / FUSSSTAPFEN, 3500 Schallplatten.* (PHOTO: WERNER GRAF)



*CHRISTIAN MARCLAY, FALSE ADVERTISING, 1994, poster series / FALSCHE WERBUNG, Plakatserie.*

work between live DJ performances and visual and plastic artworks with no audible content at all. There are exceptions: among his video and installation pieces, VIDEO QUARTET (2002), UP AND OUT (1998), TAPE FALL (1989), and GUITAR DRAG (2002) all contain audio elements. But, crucially, even his sound-inclusive works are not about sound per se. If most "sound art" is about sound's relationship to space, Marclay's work is always about music as a locus of mediated information, cultural capital, and overdetermined signs.

Seldom—almost never—does Marclay work with sound that does not signify musically. The only piece that comes to mind is TAPE FALL, in which a reel-to-reel recorder perched on a ladder and missing its take-up reel slowly spills its tape in a growing pile below; as it runs, it plays back the sound of running water, an unusually mimetic sound within Marclay's oeuvre. But even here, this naïve soundtrack is overdetermined, and what flows is not a flow (*pace,* Gertrude Stein) but rather a pool of allusions intermingling references to the water music of Cage, Satie, Takemitsu, and others.

There is a substrain within Marclay's work that concerns itself with telephones—either in sculptural configurations like BONEYARD (1990) or in video work like TELEPHONES (1995), in which Marclay has spliced together numerous cinematic fragments of people speaking on telephones. Even here, though, sound fills a communicative (or miscommunicative) role. Likewise, UP AND OUT, which marries the soundtrack from Brian De Palma's *Blow Out* (1981) to the visuals of Michelangelo Antonioni's *Blow-Up* (1966), plays out like a triple detective flick in which the audience's role is to fill in the gaps between sound and vision.

Even when considering Marclay as a DJ—and Marclay, a formidable performer, is the godfather of an entire movement of experimental turntablists working today—few commentators actually discuss the s o u n d of his work, preferring to concentrate on his technique (multiple turntables, frenetic jump-cuts) and material (such as the thousands of Christmas records utilized since 1999 in his ongoing performance project THE SOUNDS OF CHRISTMAS). In part this is because Marclay's recordings, by intention, are incomplete—their real-

*CHRISTIAN MARCLAY, THE SOUNDS OF CHRISTMAS (1999– ),*
*ongoing performance project / WEIHNACHTSKLÄNGE, andauerndes Performanceprojekt.*

ization happens only in a live context. While he rehearses certain transitions and prepares his records by affixing tape and stickers to create anticipated loops, most of his performance is unplanned. Notably, his discography features few studio recordings; most of his recorded output is in the form of collaborative improvisations with other instrumentalists.

While sound artists like Stephen Vitiello, Richard Chartier, or Francisco López concentrate on sound's spatial, textural, and immersive properties, Marclay's work as a DJ has tended to be primarily allusive in nature, whether remixing artists from Jimi Hendrix to Louis Armstrong on his *More Encores* (1988) record or zigzagging from genre to genre within the ensembles like John Zorn's. Marclay's allusive effects outstrip even his intentions. As he once explained to me, discussing his performances, "People recognize things that I'd never played. Because they were expecting recognition, I would create this dense mix and they would recognize a recording, and they would come up after the gig and say, 'Oh, you played this...' Well, no."[3] Even the ghosts in Marclay's music come singing of the known world. In his silences resonate the strains of a version of an Elvis song nevermore to be reproduced; in his dizzying collisions of familiar songs, even Mingering Mike might hear his own voice rumbling deep in the mix.

1) Robin Pogrebin, "All Shook Up Over Cutting and Selling of Elvis Tape," *The New York Times,* January 28, 2004.
2) Neil Strauss, "A Well-Imagined Star," *The New York Times,* February 2, 2004.
3) Conversation with the author, November 5, 2003.

# CHRISTIAN MARCLAYS

*PHILIP SHERBURNE*

*CHRISTIAN MARCLAY, "PARDONNE MOI CE CAPRICE D'ENFANT," (IMAGINARY RECORDS), 1995.*

Christian Marclay, dessen grundlegendes Arbeitsmaterial aus der Welt der Musik stammt, verbindet das Dokumentarische mit dem Fiktiven und verschmilzt die öffentliche mit der privaten Welt des Hörens. Zahlreiche Klangkünstler haben die Grenzen der Stille überschritten – John Cage natürlich, aber auch Leute wie Francisco López, die argentinische Band Reynols oder Richard Chartier –, Marclays Werk aber ist anders. Es kann Geräusche aussenden oder auch nicht. Im übertragenen Sinn könnte man sagen, dass seine nicht hörbaren Arbeiten von kulturellen Resonanzen widerklingen, doch ist dies letztlich eben nur eine Metapher. Ein grosser, vielleicht sogar der überwiegende Teil von Marclays Werk ist dem Wesen nach visuell oder plastisch. Dennoch geht es auch in diesen Arbeiten ebenso sehr um Klänge – um das k u l t u r e l l e Universum der Klänge – wie bei jeder Plattenaufnahme, ja vielleicht sogar noch stärker, weil sie die kulturelle Allgegenwart von Klängen ansprechen. Marclays Werk handelt von der gesellschaftlich geprägten «Kehrseite» der Klangwelt – in passender Anspielung auf die Schallplatte könnte man auch sagen: von der «B-Seite».

Bevor wir näher auf Christian Marclay eingehen, sollen uns zwei Begebenheiten aus jüngster Zeit als uns vom Zufall bescherte Einführung in sein Werk dienen. Sie wurden von der nordamerikanischen Presse weitherum zur Kenntnis genommen und kreisen Marclays künstlerische Praxis genauso zielsicher ein, wie die Nadel am Tonarm in konzentrischer Bewegung aufs Zentrum der Scheibe zugleitet.

Vor mehreren Wochen erhielt ich eine E-Mail – eine, in der seltsam passiven Art der Internet-Aktivität x-fach weitergeleitete Nachricht –, die mich darauf aufmerksam machte, dass skrupellose Geschäftsleute einen Akt mutwilliger Zerstörung planten, und um meine Mithilfe bei der Vereitelung dieses Vorhabens bat. Eine Firma namens Master Tape Collection war in den Besitz der Originalstudioaufnahme von Elvis Presleys «That's All Right» gelangt, einer Aufnahme aus der Zeit der Sun Sessions 1954–55, und plante, das Tonband in

---

*PHILIP SHERBURNE* ist Kritiker, Photograph und DJ und lebt in San Francisco.

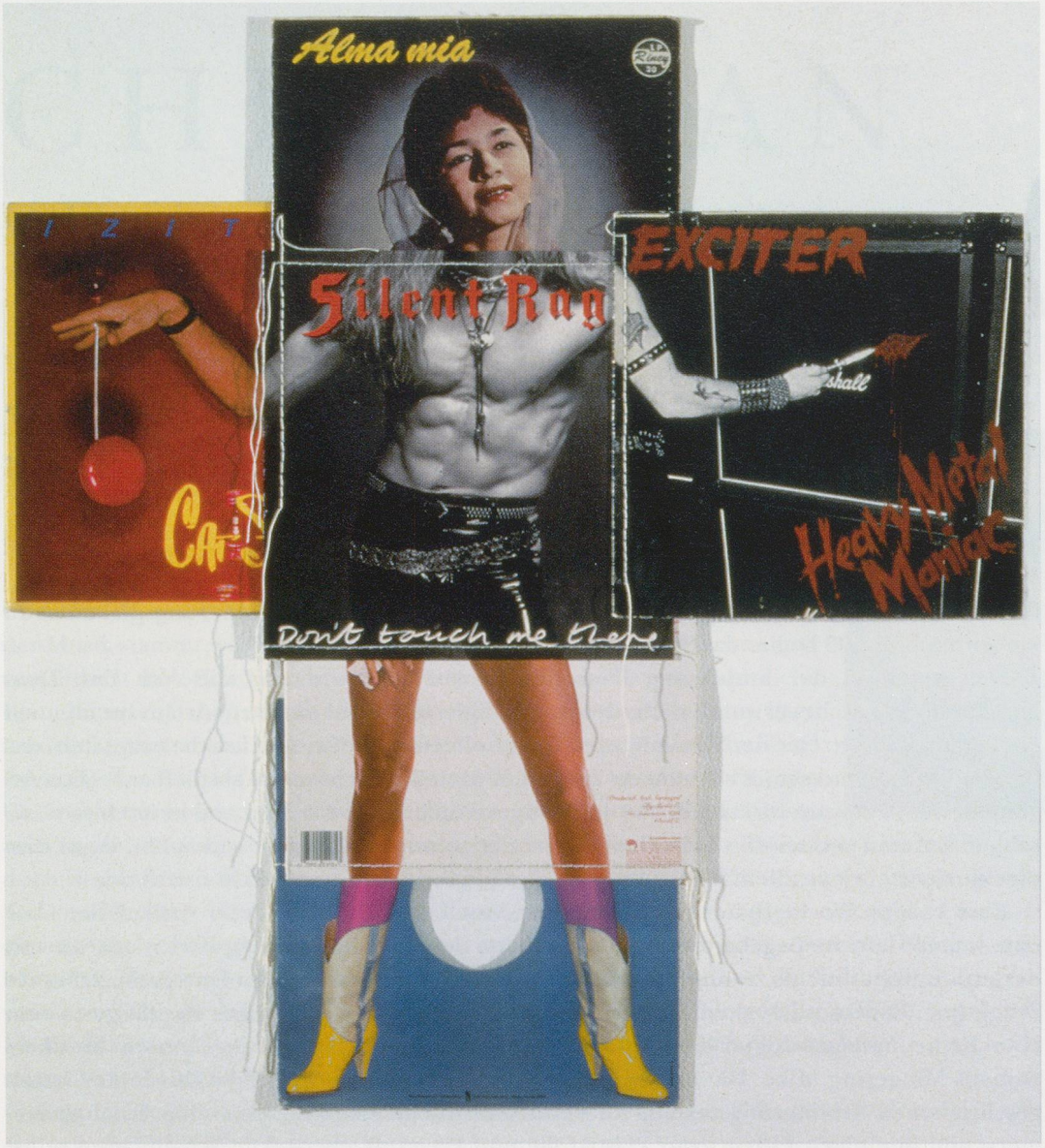
# INNENOHR-IMPLANTATE

fünf Zentimeter lange Schnipsel zu zerschneiden, diese dann auf Erinnerungsplaketten zu kleben und für 495 Dollar das Stück an Sammler zu verkaufen.

Der Aufschrei der Empörung, über den in der Woche darauf die *New York Times* berichtete, war nicht verwunderlich; der Artikel zitierte sowohl entsetzte Archivare als auch apologetische Vertreter der Firma Master Tape Collection, wobei Letztere behaupteten, das Band sei auf Grund seines schlechten Zustandes ohnehin nicht mehr abspielbar.[1] (Das Argument der Archivare wirkte jedoch stichhaltiger: Auch wenn das Tonband in noch so miserablem Zustand sei, sei dies kein Grund, es zu zerschnippeln und zu verkaufen, denn dies vereitle definitiv jede allenfalls später mögliche Konservierung oder Rekonstruktion.)

Eine knappe Woche später erschien in der *New York Times* ein anderer Artikel, der über eine weitere kuriose Begebenheit in den Annalen der Tonaufzeichnung berichtete, die mit der ersten weiter nichts zu tun hatte. Zwei Plattensammler waren beim Durchstöbern eines Secondhandladens nach alten Funk-LPs mit Sammlerwert auf eine echte Rarität gestossen: eine Reihe handgefertigter Schallplatten mit Aufnahmen eines unbekannten Musikers namens Mingering Mike. Die Plattenhüllen waren minutiös nachgebildet, bis hin zu handgeschriebenen Erläuterungstexten, Rückenbeschriftung, nicht existierenden Katalognummern und in einigen Fällen sogar Plastikfolie und Preisaufklebern. Die Schallplatten selbst waren blosse Pappscheiben mit von Hand aufgemalten Rillen und Labels. Mingering Mike war, wie sich herausstellte, eine real existierende Person, wenn auch nicht der begnadete Musiker, als den seine fiktiven Platten ihn darstellten, sondern ein Phantast, der vom Ruhm träumte und seine eigene Plattenserie geschaffen hatte, um, wie er sagte, «bereit zu sein für den Fall, dass eines Tages alles zusammenpasst».[2]

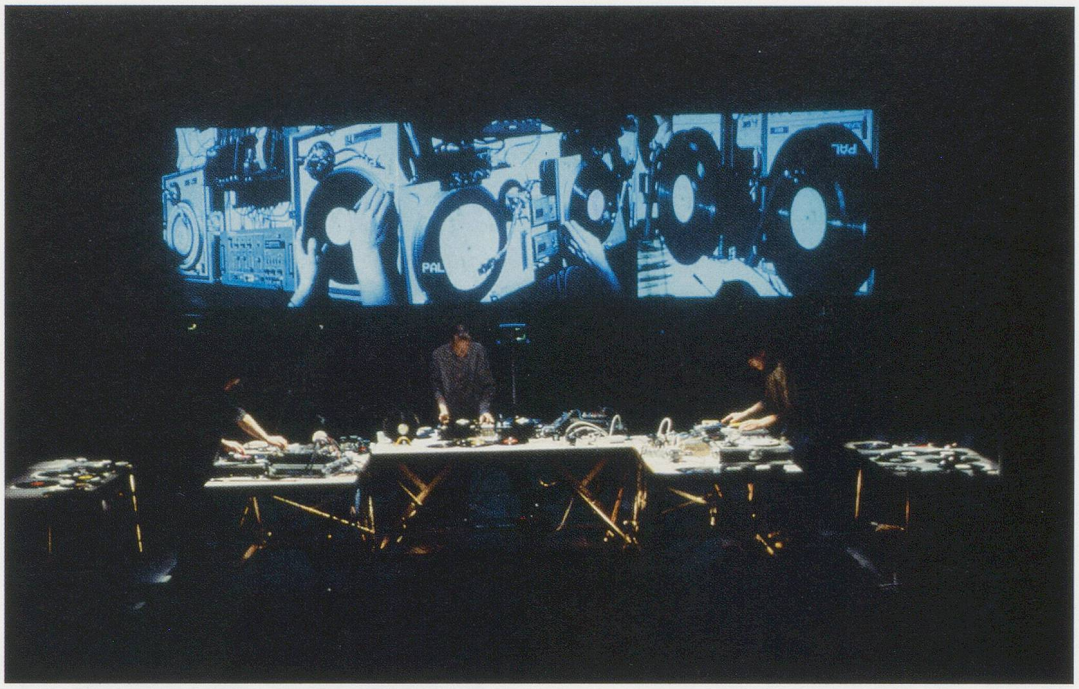
Wer Marclays Werk kennt, wird sich sogleich an bestimmte Beispiele aus der Serie *Imaginary Records* (Fiktive Schallplatten) sowie an sein Plakatprojekt FALSE ADVERTISING (Falsche Werbung, 1994) erinnert fühlen. Bei den *Imaginary Records,* etwa CHRISTIAN MARCLAY AT THE ST. REGIS (1981), verfremdete er kommerziell hergestellte Plattenhüllen, indem er die Namen der Musiker durch seinen eigenen Namen ersetzte. Für FALSE ADVERTISING entwarf er fiktive Konzertplakate, auf denen er seinen eigenen Auftritt in völlig verschiedenen




*CHRISTIAN MARCLAY, ALMA MIA, 1991, record covers and thread, 33 x 31" / Plattenhüllen und Bindfaden, 83,8 x 78,8 cm.*

Kontexten ankündigte – als Jazzsaxophonist ebenso wie als Heavymetal-Gitarrist –, und verteilte diese in der ganzen Stadt. Beide Projekte imitierten die graphischen Gestaltungsstile, die man mit den verschiedenen Musikrichtungen in Verbindung bringt, und spielten vielleicht auch mit den üblichen Starphantasien von Teenagern. (Als Heranwachsender entwarf ich aufwendige Logos für manch eine fiktive Band, die mich eines Tages, da war ich mir sicher, ins Scheinwerferlicht des Ruhms katapultieren würde.) Mingering Mike hatte mit den Mitteln der Art Brut dieselbe Idee verfolgt und sich mit Hilfe seiner Kreationen unter die Popstars eingereiht, auch wenn sein Publikum lediglich in seiner eigenen Phantasie existierte, zumindest bevor die beiden Spürnasen auf den Plan traten.

Die etwas weniger heitere Geschichte mit den Elvis-Bändern erinnert nicht minder unverkennbar an Marclays Umgang mit Tonaufzeichnungen. Was mich an dieser Geschichte



*djTRIO, Christian Marclay, DJ Olive, Erik M., February 2000, Centre Georges Pompidou, Paris. (PHOTO: B. PREVOST)*

beeindruckte, war, dass sie eine Reihe von Problemen ins Blickfeld rückte – die Zerbrechlichkeit des Aufgezeichneten; den Stellenwert des Originals innerhalb eines Systems mechanischer Reproduktion; das Bedürfnis, über ein Relikt (eine Reliquie) in den Besitz der damit verbundenen Aura zu gelangen –, welche, seit Walter Benjamin sie in seinem Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* erstmals auf den Punkt brachte, ungelöst geblieben sind. Marclay hat sich im Lauf seiner künstlerischen Laufbahn eingehend mit diesem Themenkomplex auseinander gesetzt und den Bereich untersucht, wo Musik, mechanische Reproduktion, Massenkultur, verdinglichtes Begehren und das Imaginäre aufeinander prallen.

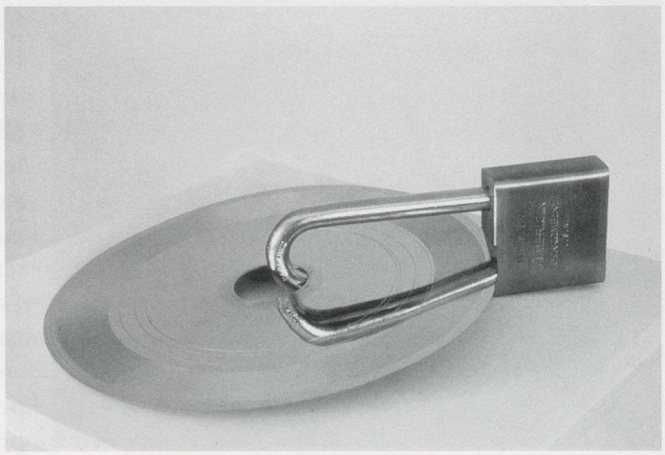
Marclays Projekte mögen nie so viel Aufregung ausgelöst haben wie der Vorfall um das Originalband von Elvis – und das spricht wohlgemerkt durchaus für ihn –, er hat in seiner Arbeit jedoch oft auf solche objektbezogenen Ängste Bezug genommen. So bedeckte er etwa für die Arbeit FOOTSTEPS (Fussstapfen, 1989) den Fussboden eines Ausstellungsraums mit 3500 Schallplatten, so dass die Museumsbesucher auf die Platten treten m u s s t e n. Jedem, der in vordigitaler Zeit aufgewachsen ist, muss solch ein Akt genauso ungeheuerlich erscheinen wie einem Patrioten die Aufforderung, die Nationalfahne mit Füssen zu treten. RECORD WITHOUT A COVER (1985) war einfach eine Vinylplatte mit einer Aufnahme von Marclay, die wie der Titel sagt, ohne Hülle vertrieben und verkauft wurde. Die Platte, deren Beschädigung auf dem Handelsweg von der Plattenpresse zum Plattenspieler des Konsumenten vor-

*THE BACHELORS, EVEN, performance at / Auftritt im P.S. 122, New York, 1980. (PHOTO: PAULA COURT)*

programmiert war, mokierte sich über die Fetischisierung des Vinylobjektes, obwohl sie gleichzeitig ihre eigene Materialität zelebrierte, indem sie die Spuren dessen, was ihr im Handel widerfuhr, in Form von Kratzern und Klickgeräuschen in sich aufnahm und so vielleicht zum besten Beispiel von «Popmusik» im wahrsten Sinn des Wortes wurde. Eine Arbeit, die einen vielleicht noch deutlicheren Bezug zur Affäre um das Elvis-Tape aufweist, ist SECRET (Geheimnis, 1988) – Marclay nahm damit Duchamps A BRUIT SECRET (Mit verborgenem Geräusch) aus dem Jahr 1916 auf und übertrug es in seine zeitgemässe Form: die metallene Originalpressung einer Singleplatte, an der ein Vorhängeschloss angebracht war, so dass das System der mechanischen Reproduktion kurzgeschlossen wurde und die Klänge, die als Plattenrillen nach wie vor sichtbar lockten, für alle Zeiten unerreichbar eingeschlossen waren.

Die Analogie dieser beiden «wahren» Geschichten zu einzelnen Arbeiten Marclays mag zufällig sein, aber dass sie so gut zu seiner künstlerischen Praxis passen, macht etwas Wichtiges deutlich. Marclay, der oft Duchamp zitiert, ist bekannt für seine Skulpturen aus Readymade-Objekten, von seinen Collagen aus Plattenhüllen oder zerschnittenen und zusammengeleimten Vinylplatten, bis hin zu eigentlichen Musikinstrumenten wie in LIP LOCK (2000), einer mit einer Taschentrompete verschweissten Tuba. Wenn wir aber von Marclays Werk ausgehend auf Mingering Mike und die Master Tape Collection schauen – oder vielleicht treffender ausgedrückt: alle drei miteinander kurzschliessen –, so wird klar, dass Marclays gesamte Künstlerlaufbahn aus solchen Readymade-Interventionen besteht, die alltägliche Aktivitäten mit einem subtilen Dreh «verfremden». Indem er ihnen einen neuen Rahmen gibt, sie gleichsam auf einen Sockel hebt, rückt Marclay unsere eigene Beteiligung am unendlichen System des kulturellen Kreislaufs ins Blickfeld. Das passt natürlich ausgezeichnet zu einem Künstler, der seine Sporen auf dem *Do-it-yourself*-Schlachtfeld des Punkrock der 70er Jahre abverdient hat, aber auch mit Duchamp und Fluxus grossgeworden ist. Und obwohl theoretische Komplexität und kunsthistorische Anspielungen für weite Teile von Marclays Werk kennzeichnend sind – selbst seine erste Band (*The Bachelors, even*) ist nach einer Skulptur Duchamps benannt –, verdankt es seine starke Ausstrahlung der Tatsache, dass es den ästhetischen Vorlieben und dem emotionalen Engagement seines Publikums nachspürt.

Marclay wird gewöhnlich als «Klangkünstler» bezeichnet. Das ist zum Teil darauf zurückzuführen, dass das zentrale Thema seines Werkes, welches plastische Arbeiten, DJ-Auftritte, Performance, Malerei, Installationen und Video umfasst, die Welt der aufgezeichneten Musik und der damit verbundenen Bildsprache ist – auch wenn er oft ganz auf den Ton verzichtet und nur mit Hilfe von Anspielungen arbeitet. Sein Ruf als Klangkünstler ist zweifellos auch darauf zurückzuführen, dass diese Sparte sich gegenwärtig einer nie dagewesenen institutionellen Anerkennung erfreut. Marclay ist jedoch kein Klangkünstler im herkömmlichen Sinn. Statt Klanginstallationen aufzubauen oder abstrakte Klangexperimente auf CD aufzunehmen, wechselt er in seiner Arbeit hin und her zwischen Liveauftritten als DJ und Bildern oder plastischen Arbeiten, welche keine hörbaren



*CHRISTIAN MARCLAY, SECRET, 1988, metal disc and padlock, disc 7" diameter / GEHEIMNIS, Metalldisk, Durchmesser 17,8 cm, Vorhängeschloss.*

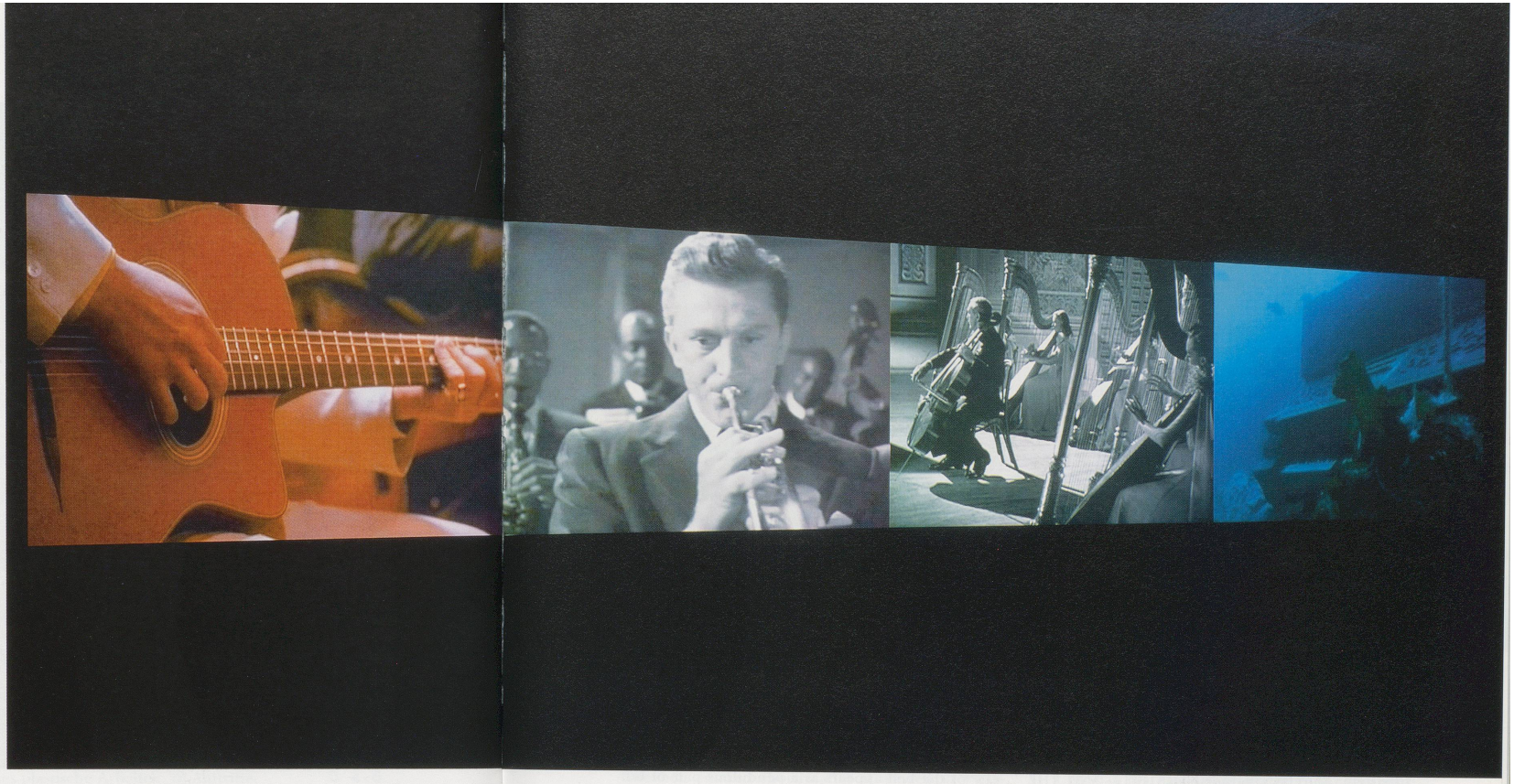
*CHRISTIAN MARCLAY, TAPE FALL, 1989, Revox player, audio tape, ladder / TONBANDFALL, Revox-Tonbandgerät, Tonband, Leiter.*

Elemente enthalten. Es gibt Ausnahmen: Videoarbeiten und Installationen wie VIDEO QUARTET (Videoquartett, 2002), UP AND OUT (Auf und aus, 1998), TAPE FALL (Tonbandfall, 1989) und GUITAR DRAG (Gitarrentravestie, 2002) weisen alle Audioelemente auf. Entscheidend ist aber, dass es selbst bei den Arbeiten mit Ton nicht unbedingt um den Ton als solchen geht. Während «Klangkunst» meist das Verhältnis von Klang und Raum thematisiert, dreht sich Marclays Werk immer um die Musik als Ort der vermittelten Information, des kulturellen Kapitals und der überdeterminierten Zeichen.

Marclay arbeitet selten oder nie mit Klängen aus dem nicht-musikalischen Bereich. Die einzige Arbeit, die mir dazu einfällt, ist TAPE FALL, bei der ein Tonbandgerät mit Ab- aber ohne Aufwickelspule am oberen Ende einer Leiter angebracht ist. Das Tonband läuft, gleitet zu Boden und türmt sich allmählich zu einem Haufen. Dabei gibt es das Geräusch fliessenden Wassers wieder, ein für Marclays Werk ungewöhnliches, mimetisches Geräusch. Doch selbst hier ist die naive Tonaufzeichnung überdeterminiert, und was fliesst, ist hier – Gertrude Stein zum Trotz – kein Fluss, sondern vielmehr ein Wust von Zitaten und Anspielungen auf die Wassermusik von Cage, Satie, Takemitsu and anderen.

Es gibt eine Seitenlinie in Marclays Werk, die sich mit dem Telefon befasst, sei es in skulpturalen Arrangements wie BONEYARD (Friedhof, 1990) oder einer Videoarbeit wie TELEPHONES (1995), in welcher der Künstler Szenen aus bekannten Filmen zusammenmontiert hat, die klingelnde Telefonapparate und Menschen beim Telefonieren zeigen. Doch selbst da spielt der Ton vor allem eine kommunikative (oder die Kommunikation störende) Rolle. Und auch die Arbeit UP AND OUT, die den Soundtrack von Brian De Palmas *Blow Out* (1981) mit den Bildern aus Michelangelo Antonionis *Blow-Up* (1966) verknüpft, funktioniert wie ein Krimi mit drei Ebenen, wobei das Publikum aufgefordert ist, die Kluft zwischen Ton und Bild zu schliessen.

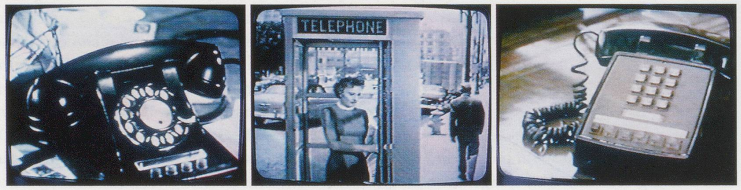
Selbst unter den Kritikern, die sich mit Marclay als DJ befassen – und Marclay ist dank seinen beeindruckenden Auftritten der geistige Vater einer ganzen Bewegung heute aktiver experimenteller DJ-Virtuosen –, gehen nur wenige wirklich auf die Klangkomponente seines Werks ein, meist steht stattdessen sein technisches Vorgehen (mehrere Plattenspieler und jähe *jump-cuts*) im Mittelpunkt, oder aber sein Material (etwa die Tausenden von Weihnachtsplatten, die seit 1999 in seinem laufenden Performanceprojekt THE SOUNDS OF CHRISTMAS Verwendung fanden). Das hängt auch damit zusammen, dass Marclays Tonaufnahmen be-



*CHRISTIAN MARCLAY, VIDEO QUARTET, 2002, 4-channel DVD projection with sound, 96 x 480" / VIDEOQUARTETT, 4-Kanal-DVD-Projektion mit Ton, 243,8 x 1219,2 cm. (PHOTO: STEPHEN WHITE)*

wusst unvollständig sind: Erst im Kontext des Live-Auftritts gelangen sie zur vollen Realisation. Marclay probt zwar bestimmte Übergänge und bereitet seine Platten vor, indem er sie mit Klebstreifen und Aufklebern versieht, um bestimmte Loops herbeizuführen, der grösste Teil seiner Darbietung ist jedoch nicht geplant. In seiner Diskographie finden sich denn auch nur wenige Studioaufzeichnungen; die meisten seiner Aufnahmen, sind gemeinsame Improvisationen mit anderen Instrumentalisten.

Während Klangkünstler wie Stephen Vitiello, Richard Chartier oder Francisco López sich auf die räumlichen Eigenschaften, die Strukturen und die Tiefendimension von Klängen konzentrieren, arbeitet Marclay als DJ vor allem mit Zitaten, etwa beim Remix verschiedener Musiker von Jimi Hendrix bis Louis Armstrong auf seiner Platte *More Encores* (1988) oder beim Wechsel zwischen den Musikrichtungen mit Ensembles wie dem von John Zorn. Dabei entstehen zum Teil unwillkürliche Bezüge, die so gar nicht beabsichtigt waren. «Die Leute erkennen Sachen wieder, die ich nie gespielt habe», erklärte er mir gegenüber einmal, als wir über seine Auftritte sprachen. «Weil sie damit rechneten, etwas wiederzu-




*CHRISTIAN MARCLAY, TELEPHONES, 1995, stills from the 7 ½-min. video / Bilder aus dem 7 ½-minütigen Video.*



erkennen, machte ich einen besonders komplexen Mix, und sie glaubten prompt, eine bestimmte Aufnahme wiederzuerkennen, kamen nach dem Gig zu mir und sagten: ‹Ah, du hast das und das gespielt.› – Tut mir Leid, nein.»[3] Selbst die Geister in Marclays Musik singen von der Welt, wie wir sie kennen. In seinen stillen Momenten hallen die Klänge eines Elvis-Songs nach, der sich nie mehr reproduzieren lässt, und im Schwindel erregenden Aufeinanderprallen vertrauter Songs hört vielleicht sogar Mingering Mike seine eigene Stimme im Dickicht des Mixes rauschen.

*(Übersetzung: Bram Opstelten)*

1) Robin Pogrebin, «All Shook Up Over Cutting and Selling of Elvis Tape», *The New York Times*, 28. Januar 2004.
2) Neil Strauss, «A Well-Imagined Star», *The New York Times*, 2. Februar 2004.
3) Christian Marclay im Gespräch mit dem Autor, 5. November 2003.