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 : wise cracks = Bruchstellen und Gedankensprünge

Autor: Schaffner, Ingrid / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680024

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

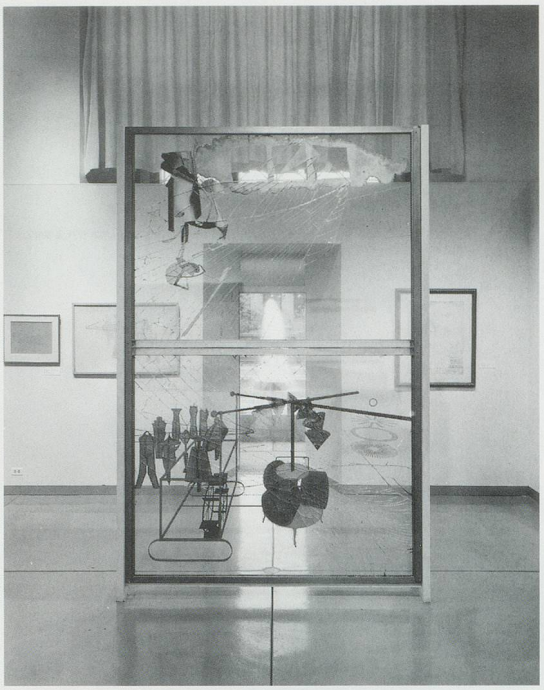
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 24.01.2026

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



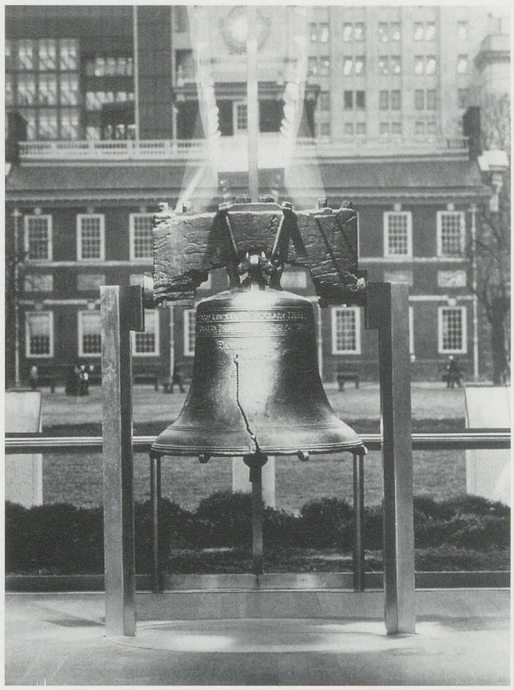
MARCEL DUCHAMP, THE LARGE GLASS during the Duchamp retrospective exhibition in Philadelphia, 1973 / DAS GROSSE GLAS während der Duchamp-Retrospektive in Philadelphia. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

INGRID SCHAFFNER

Wise Cracks

Christian Marclay's project THE BELL AND THE GLASS (2003) is composed of coincidences and correspondences that build to an exquisite state of tension between two Philadelphia monuments, both cracked. At one point in the installation's two-screen video projection, we watch Marcel Duchamp tell an interviewer how THE LARGE GLASS (1915–23) came to be shattered—"do you remember how it happened in 1926?"—juxtaposed with an image of light streaming through the magnificent fissure in the Liberty Bell. The relationship quickly gets erotic. The silhouette of the bell appears as a pendulous pair of buttocks, or a vagina—complete with clitoris, given the little round plug in the crack near the lip. The two projections are stacked vertically on top of one another, like the panes of Duchamp's famous work, the full title of which is THE BRIDE STRIPPED BARE BY HER BACHELORS, EVEN (THE LARGE GLASS). The curvaceous bell (or *belle*) appears on the top screen, which corresponds to "The Bride's Domain," according to the work's complex iconography. On the bottom screen, in the lower portion relegated to those pathetic little gizmos, "The Bachelor Apparatus," is Duchamp. Looking admiringly up at his work, he muses, "The more I look at it, the more I like it. I like the breaks the way they come, the cracks."

INGRID SCHAFFNER is Senior Curator at the Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia, where she is currently working on an exhibition about "nothing."

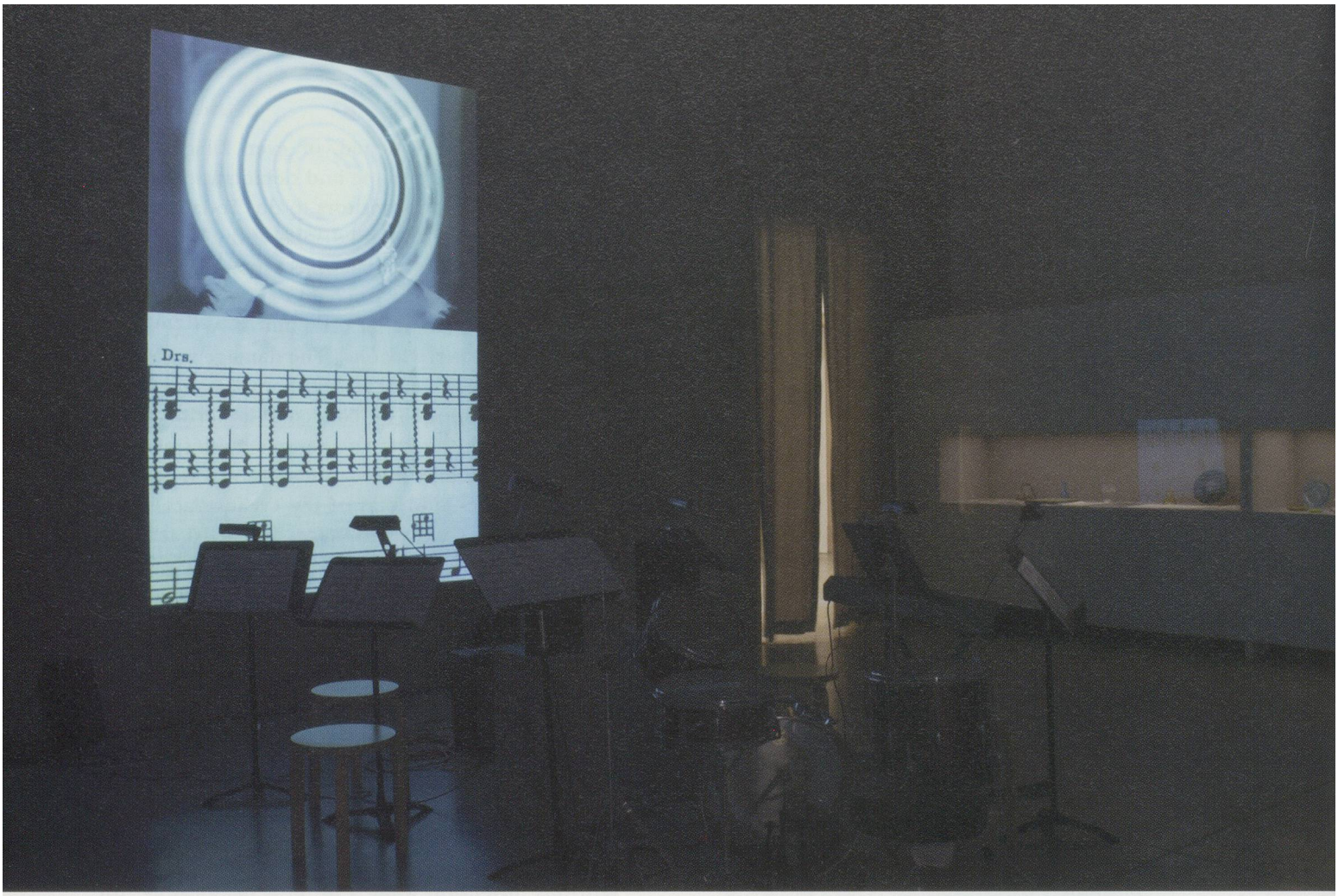


Liberty Bell in Liberty Bell Pavilion in front of Independence Hall, Philadelphia, 1976 / Die amerikanische Freiheitsglocke in ihrem Pavillon vor der Independence Hall.
(PHOTO: INDEPENDENCE HALL, PHILADELPHIA)

The bell cracked shortly after it arrived in Philadelphia from England, but was recast in 1753. Never a pretty-sounding thing, it tolled frequently to summon colonists, who were complaining about the awful noise as early as 1772. On July 8, 1776, the bell rang to summon citizens to the first public reading of the Declaration of Independence. Only then did the common bell begin its apotheosis into a national symbol—though not exclusively of liberty. (The abolitionist, women's suffrage, and civil rights movements all adopted the bell as a sign of equality denied.) By 1835, it was considered too fragile to strike regularly, though the exact circumstances of the bell's second cracking are not precisely known. Until 2001, when someone struck it with a sledgehammer, the bell could be touched, or even kissed—something which its skirt shape and democratic meaning seemed to call out for visitors to do. Today it stands out of reach, mute, and on display at the Liberty Bell Center (since 1976) like an object in a museum.

By the time Marcel Duchamp's LARGE GLASS arrived at the Philadelphia Museum of Art (PMA) in 1954, its cracks were legend. The damage was discovered in 1931, five years after the work was returned from an exhibition. The collector Katherine Dreier was devastated: this was Duchamp's masterpiece, an exquisite and coarse summation of the erotics, strategies, mechanics, and play of the creative act, which had taken him six years to make. The artist accepted the event with alacrity. After all, he had declared the piece had reached a "definitive stage of incompletion" in 1921, but not that it was done. He was thus at liberty to continue a process that could now incorporate the work's destruction into its formal and conceptual context. In 1936 he spent three months tenderly ministering to the fractured work of art, sandwiching it between two sheets of heavy glass. Since the two panes of glass had been traveling and bouncing on top of one another, the cracks mirrored each other in such a way that Duchamp observed a "curious intention that I'm not responsible for, readymade intention, in other words, that I respect and love." Today THE LARGE GLASS stands in front of a window, as part of a permanent installation of works by Duchamp that constitutes one of Modernism's pilgrimage destinations.

Christian Marclay had made the reverential journey from New York many times, prior to a coincidental pair of invitations. The first came in 2001 from Relâche, Philadelphia's new music ensemble under the artistic direction of Thaddeus A. Squire, who approached Marclay about their "Future Sounds" series of new work. A conceptual artist with a Duchampian turn of mind, Marclay has always been as involved with making sounds as objects. When he came to New York in 1977 to study art, he hooked into the punk and downtown club scene. (During the eighties he even played in a band called The Bachelors, even.) The second came from the PMA, where curator Ann Temkin asked him to participate in their Museum Studies series of artist's projects based on the



CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003, video score installation / DIE GLOCKE UND DAS GLAS, Videoinstallation.
(PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

permanent collection. As synthesized by Marclay into one project, THE BELL AND THE GLASS has four constituent parts. Besides the video projections, there are display cases filled with objects compiled by the artist of Duchamp material (from the museum) and souvenir glass Liberty Bells (from historic collections and e-bay), and an artist book (edited by PMA curator Susan Rosenberg). This book and the video became a musical score based on the pitch of Duchamp's voice transcribed into musical notes and played by members of Relâche, who also improvised by taking cues from the video. Altogether, these parts produced a constellation of collaborations and associations—visual and acoustic, silly and profound, found and forged—too dynamic to be contained by any single form or, for that matter, description.

Take just a quick flip through the artist book. In Marclay's picture essay, you'll find scores for old time ditties, like "You're A Grand Old Bell," and musical compositions by Marclay based on Duchamp's statements about the GLASS. A 1969 press photo of two lovely patriots ceremoniously cleaning the bell after it served as the backdrop for an anti-Vietnam War protest appears next to Man Ray's 1920 photograph of THE LARGE GLASS, titled DUST BREEDING. The photograph was taken of the surface of the glass after it sat around in Duchamp's studio for five years. A shower-curtain version of THE LARGE GLASS (by artists Victor Bouillon and Susan Emerling) stands page-to-page with a showerhead in the form of the Liberty Bell (from Ronald Reagan's bathroom). Turn to the essay, a transcription of a conversation

between Marclay, Squire, Temkin, and Thomas Y. Levin, a professor of Germanic languages, to overhear an erudite repartee that links the glass to the bell by way of the toilet that Duchamp, who considered plumbing and bridges America's great contribution to culture, dubbed a FOUNTAIN (1917). They touch on war (bells and cannons were manufactured by the same foundries), religion (cracks are like wounds, to be revered), and individual freedom (Duchamp and the bell both speak of it). Meanwhile, the entire transcript is peppered with many annotations, a textual trellis of side-notes and subsequent footnotes by the participants that adds further twists (the theorist Paul Virilio, who observed that every technology contains its own accident, originally trained as a stained-glass artist).

Packed with information, apropos and elliptical, the book is to THE BELL AND THE GLASS as THE GREEN BOX (1934) is to THE LARGE GLASS. Duchamp intended his box of facsimile notes to function as a guide, sparking the conceptual links which he considered the essential experience of the work, and distracting the viewer from the painting's "retinal aspect that I don't like." THE GREEN BOX is the better known of two companion pieces, the second being IN THE INFINITIVE (THE WHITE BOX). Issued as an edition in 1967, it's no coincidence that THE WHITE BOX came out two years before The Beatles' *White Album.* The album's famously monochrome cover was actually a conceptual work of art by Richard Hamilton, the translator of Duchamp's 1934 box of notes into English. Nor is it by chance that Marclay, who once crocheted and stuffed a pillow with The Beatles' complete taped works, made his own "White Album." In 1990, he had time-battered Hamilton jackets blind embossed with lyrics to create his *White Album* series. But now we're drifting... always a hazard when one starts following the riffs in Marclay's art.

To return to THE BELL AND THE GLASS, the printed patter of the catalogue is nothing compared to the video, which spins at a light pace over the two screens that merge and separate into a seamless, looping whole. There are clips from all kinds of films: silent (a lady robot, a mechanical bride, from *Metropolis*), Hollywood (Tarzan dropping from a vine, which of course reads in this context like a crack). There is documentary footage of Duchamp ("I didn't care," he twinkles) as well as Marclay's own tape (hands piecing together Liberty Bell and LARGE GLASS jigsaw puzzles—the latter Marclay had to make for the purpose). There is an overall pulse (the throb of a Rotorelief, the spin of a roulette wheel), orchestrated to a spare symphony of sounds (a pneumatic hiss, the scratch of a glazier's wheel) with a leitmotif of water (as transparent as glass). There is a sexual narrative (imperious "brides" teasing pathetic "bachelors") that escalates (lots of running up and down staircases—though not by any nudes), churns (Duchamp's CHOCOLATE GRINDER, 1914), climaxes (real chocolate squirting into vibrating Liberty Bell molds), then concludes in scenes of kissing couples collapsing into union. You can almost hear the bells peal. That is, if your head hasn't exploded.

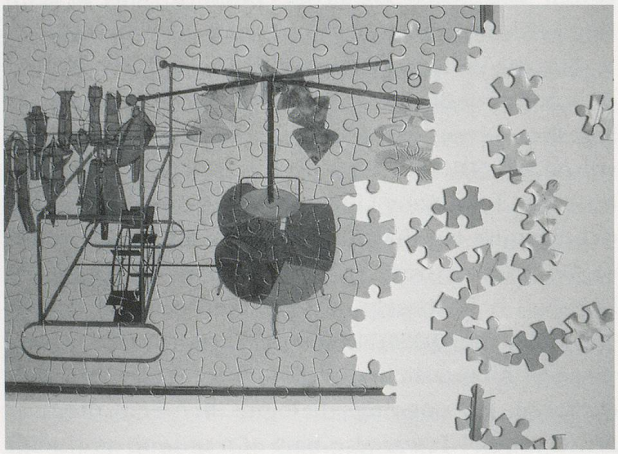
With every element of THE BELL AND THE GLASS, Marclay creates so much syntactical energy, it's almost a relief to turn away. I knew it was time to switch off the flywheel when I found myself trying to make something more of the coincidence that just moments before encountering it in Marclay's work, I had just been listening to a recording of Marcel Duchamp's music, which I discovered at the bottom of a box of forgotten CDs. Yet again, this is the work's great success. The pressure Marclay produces by connecting two things that ultimately have nothing to do with one another, is enough to create exactly that thing which has been seen to unite them. The more the Liberty Bell and THE LARGE GLASS come together, the closer one's conceptual capacity to keep them either together or apart comes to cracking.

For the collage artist Joseph Cornell, the notion of "correspondences" was the glue that held his art together—even when there was no adhesive involved. His DUCHAMP DOSSIER (1942–53) is a portrait based on many kinds of evocative ephemera—a dry-cleaning tag that Cornell probably snatched out of Duchamp's trash, various images of the Mona Lisa—all held loosely in a battered cardboard box. (In 1999, the DOSSIER was displayed as the centerpiece of a fantastic exhibition held at the PMA that explored an ongoing dialogue between the two artists' work.) It was also part of a unique and small

body of work within Cornell's oeuvre, one that posed a question, a question which also comes up with THE BELL AND THE GLASS: how do you not make collage? How do you make art that contains all the vast correspondences one detects and collects from across modern and contemporary culture—like Marclay, Cornell was as avid for book, music, film, popular, entertainment culture of all kinds, as he was for art—without gluing things down? According to the DOSSIER, which has more in common with the art historian Aby Warburg's open-ended picture atlas than with the rest of Cornell's collage, the answer is archiving. Archiving is also the essential impulse behind THE BELL AND THE GLASS. But Marclay's new work takes this approach to making art in the age of mechanical reproduction and pitches it into a digital practice.

As visually complex as it appears, the video component of THE BELL AND THE GLASS was made on a home computer and edited using Final Cut Pro. You might say it was stitched together, thereby calling to mind Marclay's sewn record jackets of the early nineties. These put together the famous (male) faces of music with nameless (female) bodies that sell music, to create a truly exquisite corpus of work. Stitching is also the way to make a sampler, a practical example of needlework that gives a homey, feminine origin for the hip-hop, homeboy technique of making music by mixing it, scratching it, off records. And as hip-hop exploded into mainstream culture, so does sampling become the predominant construct of our day. It's part of the syntax of everyday life: scanning, streaming, scrolling. And while collage is an aesthetic of fragments and ruptured meaning, sampling is about the potential for making sense from correspondences, however discordant or coincidental. Performing as a DJ and as a musician who plays turntables, Marclay has been sampling for years: a recorded piece from the eighties, DUST BREEDING (1982), used four turntables to make a sampler-style chamber piece. But this is just a minor note compared to his most recent VIDEO QUARTET (2002) where he has orchestrated both the sounds and the images from hundreds of Hollywood films into a seamless four-screen panoramic projection. At the end of this fourteen-minute epic, people clapped. In its way, THE BELL AND THE GLASS is also a remarkably accessible and entertaining work of art. Sampled off the Liberty Bell and THE LARGE GLASS, it is an extremely site-specific work. It's hard to imagine it being as scintillating an experience viewed outside of Philadelphia, where the presence of the objects themselves is part of the resonance of the piece. And here seems to be an opportunity to applaud the artist, who, in being invited to make a fresh work, created a new monument for a city that loves its breaks.

CHRISTIAN MARCLAY, THE SYMMETRY, 2003
musical score with text from Duchamp interview /
SYMMETRIE, Partitur mit Text aus dem Duchamp-Interview.
(FROM "THE BELL AND THE GLASS,"
ARTIST BOOK, PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)



CHRISTIAN MARCLAY, jigsaw puzzle prototype of
THE LARGE GLASS, 2003/ DAS GROSSE GLAS-Puzzle, Prototyp.
(PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

THE SYMMETRY

Marcel Duchamp interviewed by James Johnson Sweeney, Philadelphia, 1955.

♪ =320
♩. = 107
♩ =160
♩ =140
♪ =280
♪ =200

The more I look at it the more I like it I like the breaks the way they come the cracks do you re-

5

♩ =140
♪ =280

mem-ber how it hap-pened in nine-teen-twen-ty six In uh Brook-lyn? They put

8

♪ =200
♪ =170

the two panes on top of one a-no-ther on a truck flat not know-ing they were they were car-ry-ing and

10

♩ =100
♪ =210
♩ =105

bounc-ing for six-ty miles in-Con-nec-ti-cut. So that's what hap-pened but the more I look at it the

15

♪ =165

more I like the cracks be-cause they're not like shat-tered glass. They have a shape. There's a sym-me-try in the

22

♪ =94

crack-ing, the two crack-ings are sym-me-tric-ally di di di dis-posed and there's

30

more int... al-most an in-ten-tion there, an ex-tra have - - cu-ri-ous in-ten-tion that I'm not re-

35

spon-si-ble for, rea-dy-made in-ten-tion, in o-ther words, that I re-spect and love.

CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003: CHOCOLATE BELL, installation view / DIE GLOCKE UND DAS GLAS: SCHOKOLADEGLOCKE. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

INGRID SCHAFFNER

Bruchstellen und Gedanken-sprünge

Christian Marclays Projekt THE BELL AND THE GLASS (Die Glocke und das Glas, 2003) besteht aus Zufällen und Entsprechungen, welche eine feine Spannung zwischen zwei Kunst-Ikonen Philadelphias erzeugen, die beide geborsten sind beziehungsweise Sprünge aufweisen. In der Videoprojektion auf zwei Leinwänden, die Teil dieser Installation ist, taucht in einer Szene Marcel Duchamp auf und erklärt einem Interviewer, wie LE GRAND VERRE (Das grosse Glas, 1915–23) zu seinen Sprüngen kam: «Erinnern Sie sich noch, wie das 1926 passiert ist?» Gegenüber sieht man ein Bild, auf dem das Licht durch den wunderbaren Sprung in der Freiheitsglocke strömt. Bald entwickelt sich daraus eine erotische Beziehung. Der Umriss der Glocke gleicht einem Paar birnenförmiger Pobacken oder einer Vagina samt Klitoris, denn im Spalt neben der Lippe befindet sich ein kleiner runder Pflock. Wie die Glasplatten in Duchamps berühmtem Werk – mit dem vollständigen Titel LA MARIÉE MISE À NU PAR SES CÉLIBATAIRES, MÊME (LE GRAND VERRE) / Die Neuvermählte, selbst von ihren Junggesellen entkleidet

INGRID SCHAFFNER ist Senior Curator am Institute for Contemporary Art der University of Pennsylvania, wo sie eine Ausstellung über «nichts» vorbereitet.

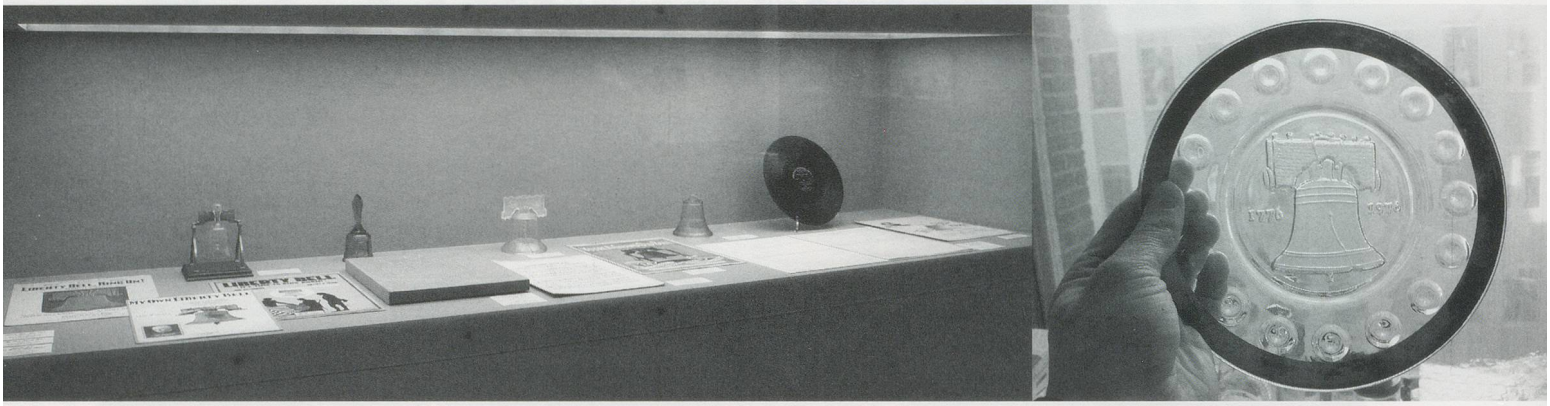
(Das grosse Glas) – sind auch die projizierten Bilder vertikal aufeinander gestapelt. Die Schöne (Glocke) mit ihren Kurven (vgl. das Wortspiel *bell / belle*) erscheint auf der oberen Leinwand, welche in der komplexen Bildsprache dieser Arbeit der «Domäne der Braut» entspricht. Duchamp ist auf die untere Leinwand verbannt, die den erbärmlichen kleinen Dingern zugeordnet ist, die die «Junggesellenmaschine» ausmachen. Er blickt bewundernd zu seinem Werk hoch und sinniert: «Je länger ich es betrachte, desto besser gefällt es mir. Mir gefällt, wie die Bruchstellen verlaufen, diese Risse.»

Die Glocke war in Philadelphia kurz nach ihrer Ankunft aus England zersprungen, wurde aber 1753 wieder neu gegossen. Sie hatte nie einen schönen Klang, wurde jedoch häufig geläutet, um die Kolonisten zusammenzurufen, die sich bereits 1772 über den schrecklichen Lärm beklagten. Am 8. Juli 1776 rief sie dann die Bürger zur ersten öffentlichen Verlesung der Unabhängigkeitserklärung. Erst zu diesem Zeitpunkt begann der Aufstieg der ganz gewöhnlichen Glocke zum nationalen Symbol – das durchaus nicht nur die Freiheit verkörperte. (Gegner der Sklaverei, Frauenrechtlerinnen und AnhängerInnen der Bürgerrechtsbewegung betrachteten die Glocke eher als Symbol einer vorenthaltenen Gleichheit.) 1835 hielt man es bereits für zu riskant, sie regelmässig zu läuten, aber es ist nicht bekannt, wann und warum die Glocke zum zweiten Mal gesprungen ist. Bevor sie 2001 mit einem Vorschlag-

CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003: GLASS OBJECTS, installation view / GLASOBJEKTE. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

hammer attackiert wurde, durfte man sie auch berühren, ja sogar küssen – wozu ihre Rockform und demokratische Aura ja auch buchstäblich einluden. Seit 1976 steht sie als Museumsstück stumm und unberührbar im Liberty Bell Center in Philadelphia.

Als Duchamps LE GRAND VERRE im Jahr 1954 im Philadelphia Museum of Art (PMA) eintraf, waren seine Risse bereits legendär. Entdeckt hatte man den Schaden 1931, fünf Jahre nachdem die Arbeit von einer Ausstellung zurückgekommen war. Die Sammlerin Katherine Dreier war untröstlich: Schliesslich handelte es sich um Duchamps Hauptwerk, eine einzigartige, krude Summe aller erotischen Momente, Strategien, Mechanismen und Möglichkeiten des kreativen Aktes, an dem er sechs Jahre lang gearbeitet hatte. Der Künstler selbst nahm es eher erheitert zur Kenntnis. Schliesslich hatte er 1921 erklärt, die Arbeit habe ein «endgültiges Stadium der Unfertigkeit» erreicht, nicht aber, dass sie vollendet sei. Es stand ihm also frei, einen Prozess fortzusetzen, der die Zerstörung des Werkes in dessen formale und abstrakte Konzeption integrierte. 1936 widmete er sich drei Monate lang liebevoll dem beschädigten Kunstwerk und legte es zwischen zwei schwere Glasscheiben. Da die beiden Glasplatten beim Transport aufeinander gelegen und gegeneinander gestossen waren, standen ihre Bruchstellen in einem spiegelbildlichen Verhältnis zueinander, und Duchamp sah darin eine seltsame Intention, für die er nichts könne, quasi eine Readymade-Intention, die er respek-



CHRISTIAN MARCLAY, THE BELL AND THE GLASS, 2003, installation view, Philadelphia Museum of Art / DIE GLOCKE UND DAS GLAS. (PHOTO: PHILADELPHIA MUSEUM OF ART)

tiere und die ihm gefalle. Heute steht LE GRAND VERRE vor einem Fenster des Museums, und zwar im Rahmen einer permanenten Ausstellung der Werke Duchamps, welche mittlerweile zu einer Pilgerstätte der Klassischen Moderne geworden ist.

Auch Christian Marclay war mehrmals dorthin gepilgert, bevor er zufällig gleich zwei Einladungen nach Philadelphia erhielt. Die erste kam 2001 von Relâche, Philadelphias neuem Musikensemble unter der künstlerischen Leitung von Thaddeus A. Squire, der im Zusammenhang mit seiner neuen Reihe *Future Sounds* (Zukunftsklänge) mit Marclay Verbindung aufnehmen wollte. Als Konzeptkünstler im Sinne Duchamps, hatte Marclay sich schon immer gleichermassen mit Sound und mit Objekten beschäftigt. Als er 1977 zum Kunststudium in New York eintraf, tauchte er tief in die Punk- und Downtown-Club-Szene ein. (In den 80er Jahren spielte er sogar in einer Band namens *The Bachelors, even.*) Die zweite Einladung kam von der Kuratorin des Philadelphia Museum of Art, Ann Temkin: Sie bat ihn, bei einem Museumsstudienprojekt mitzumachen, einer Projektreihe, in deren Rahmen sich Künstler mit der ständigen Sammlung des Museums auseinander setzen. Die aus diesem Anlass von Marclay zu einer einzigen Arbeit kondensierte Installation THE

BELL AND THE GLASS besteht aus vier Grundelementen. Neben den Videoprojektionen gibt es Vitrinen, die der Künstler mit Duchamp-Material (aus den Beständen des Museums) und gläsernen Souvenir-*Liberty-Bells* (aus historischen Sammlungen und E-bay-Angeboten) gefüllt hat, sowie ein (von PMA-Kuratorin Susan Rosenberg herausgegebenes) Künstlerbuch. Aus Buch und Video wiederum entstand ein Musikstück, dem die in Notenschrift transkribierte Tonaufnahme von Duchamps Stimme zugrunde liegt; einige Musiker von Relâche spielten das Stück und liessen sich vom Video zu Improvisationen anregen. Insgesamt ergeben diese Elemente (die visuell und akustisch, albern und tiefschürfend, zufällig und manchmal auch an den Haaren herbeigezogen sind) ein komplexes Gebilde von Kollaborationen und Assoziationen, das von einer solchen Dynamik ist, dass es unmöglich in einer einzigen Form (geschweige denn Beschreibung) erfasst werden könnte.

Beim Blick in das Künstlerbuch findet man in Marclays Bildessay Notationen alter Lieder, etwa von «You're A Grand Old Bell», und musikalische Kompositionen des Künstlers, denen Duchamps Äusserungen zu LE GRAND VERRE zugrunde liegen. Neben einem Photo mit dem Titel DUST BREEDING (Staubvermehrung), das Man Ray 1929 von LE GRAND VERRE gemacht hatte, ist ein Pressephoto von 1969 abgebildet, auf dem zwei liebenswerte Patrioten feierlich die Freiheitsglocke reinigen, nachdem sie als Hintergrund für eine Demonstration gegen den Vietnamkrieg hat herhalten müssen. Rays Bild zeigt den Zustand der Glasplatte, nachdem das Werk fünf Jahre in Duchamps Atelier herumgestanden hatte. Eine Duschvorhangversion von LE GRAND VERRE (von Victor Bouillon und Susan Emerling) erscheint Seite an Seite mit einem Duschkopf in Form der Freiheitsglocke (aus Ronald Reagans Badezimmer). Aber wenden wir uns dem Text zu – einer transkribierten Unterhaltung zwischen Marclay, Squire, Temkin und Thomas Y. Levin, einem Germanistikprofessor – um in den Genuss eines intelligenten Schlagabtausches zu kommen, in welchem das Pissbecken (LA FONTAINE, 1917) von Duchamp, für den sanitäre Anlagen und Brücken die grösste zivilisatorische Leistung Amerikas darstellten, als Verbindungselement zwischen Glas und Glocke bezeichnet wird. Der Krieg kommt zur Sprache (Glocken und Kanonen wurden in denselben Giessereien hergestellt), aber auch die Religion (Sprünge sind wie Wundmale mit Ehrfurcht zu behandeln) und die Freiheit des Individuums (sowohl bei Duchamp wie bei der Glocke geht es um diese). Die gesamte Transkription ist mit Anmerkungen übersät, die ein textuelles Gitterwerk aus Randbemerkungen und Fussnoten aller Beteiligten bilden, das wiederum ganz neue Aspekte eröffnet (so war beispielsweise der Philosoph Paul Virilio, der bemerkte, dass jede Technologie ihre eigenen Unfälle in sich berge, ursprünglich Glaskünstler).

Das mit relevanten und kryptischen Informationen gespickte Buch ist für THE BELL AND THE GLASS, was LA BOÎTE VERTE (Die grüne Schachtel, 1934) für LE GRAND VERRE. Duchamps Schachtel mit den Faksimiles handschriftlicher Notizen sollte eine Art Anleitung sein zum Wachkitzeln der gedanklichen Zusammenhänge, die für ihn das Wesentliche des Werks darstellten; sie sollte den Betrachter vom rein optischen Eindruck, der ihm nicht gefiel, wegführen. LA BOÎTE VERTE ist das bekanntere von zwei Begleitwerken; der Titel des zweiten lautet À L'INFINITIF (LA BOÎTE BLANCHE) – Im Infinitiv (Die weisse Schachtel). Es kam 1967 als Edition heraus, und es ist kein Zufall, dass LA BOÎTE BLANCHE zwei Jahre vor dem *Weissen Album* der Beatles erschien: Das berühmte monochrome Albumcover wurde nämlich vom Konzeptkünstler Richard Hamilton gestaltet, der Duchamps Zettelkasten von 1934 ins Englische übersetzt hatte. Genauso wenig ist es ein Zufall, dass Marclay, von dem auch ein gehäkeltes und mit Tonbändern sämtlicher Beatles-Songs gefülltes Kissen stammt, sein eigenes «Weisses Album» machte. 1990 hatte er für seine *White Album*-Serie mehrere, im Lauf der Zeit ziemlich abgegriffene Plattenhüllen von Hamilton in farblosem Prägedruck mit lyrischen Texten versehen. Doch wir schweifen ab... diese Gefahr besteht immer, wenn man den verschlungenen Motiven in Marclays Kunst nachspürt.

Aber kommen wir auf THE BELL AND THE GLASS zurück: Die gedruckte Version des Katalogs lässt sich natürlich überhaupt nicht mit dem Video ver-

gleichen, das leichthin über die beiden Leinwände flimmert, die sich zu einem nahtlosen, eine Schleife bildenden Ganzen vereinen und alsbald wieder trennen. Es kommen Ausschnitte aus allen möglichen Filmen vor: aus Stummfilmen (ein weiblicher Roboter und eine mechanische Braut aus *Metropolis*), Hollywoodfilmen (Tarzan, der sich an einer Liane heruntergleiten lässt, die in diesem Kontext wie ein Sprung im Bild wirkt). Hinzu kommt dokumentarisches Filmmaterial von Duchamp («Mir war das egal», sagt er augenzwinkernd), aber auch Marclays eigene Aufnahme (Hände, die Puzzles von der Freiheitsglocke und LE GRAND VERRE zusammensetzen – Letzteres musste Marclay erst selbst anfertigen). Man hört ein ständiges Pulsieren (das Pochen eines Rotoreliefs, das Surren eines Roulette-Rads), das zu einer kargen Klangsymphonie (ein pneumatisches Zischen, das Kratzgeräusch eines Glasschneiders) mit dem Leitmotiv Wasser (transparent wie Glas) komponiert ist. Es gibt auch eine sexuelle Thematik (gebieterische «Neuvermählte», die ziemlich klägliche «Junggesellen» aufzureizen suchen); diese gewinnt an Momentum (hektisches Auf und Ab in Treppenhäusern – aber keine nackten Menschen), kocht hoch (Duchamps BROYEUSE DE CHOCOLAT / Schokoladenmühle, 1914), kommt zum Orgasmus (echte Schokolade spritzt in die vibrierenden Gussformen der Freiheitsglocke) und endet mit Szenen sich küssender und vereint zu Boden sinkender Paare. Man kann beinah die Glocken läuten hören, vorausgesetzt, der Kopf ist einem nicht geplatzt.

Mit jedem Element von THE BELL AND THE GLASS setzt Marclay so viel syntaktische Energie frei, dass man sich fast erleichtert abwendet. Mir wurde bewusst, dass ich das Rad anhalten musste, als ich es nicht länger als Zufall ansehen wollte, dass ich mir, kurz bevor ich Marclays Videoprojektion sah, eine Aufnahme von Marcel Duchamps Musik angehört hatte, auf welche ich in einer Schachtel mit vergessenen CDs gestossen war. Aber genau dies macht den Erfolg des Werkes aus. Der Druck, den Marclay erzeugt, indem er zwei Dinge miteinander verbindet, die eigentlich nichts miteinander zu tun haben, genügt, um genau das entstehen zu lassen, was sie offensichtlich einmal verbunden hat. Je mehr sich Freiheitsglocke und LE GRAND VERRE annähern, desto mehr sprengt es unser Begriffsvermögen, sie entweder zusammenzubringen oder aber auseinander zu halten.

Für den Collagekünstler Joseph Cornell waren «Korrespondenzen» das Bindemittel, das seine Kunst zusammenhielt – auch wenn keinerlei Kleber im Spiel war. Sein DUCHAMP DOSSIER (1942–53) ist ein Porträt aus vielen aufschlussreichen, Alltagsgegenständen – etwa dem Etikett einer chemischen Reinigung, das Cornell wahrscheinlich aus Duchamps Abfall gefischt hatte, oder diversen Mona-Lisa-Bildern –, die lose in einem alten Karton aufbewahrt wurden. 1999 bildete das DOSSIER den Mittelpunkt einer grossartigen Ausstellung im Philadelphia Museum of Art, die den ständigen Dialog im Werk dieser beiden Künstler zum Gegenstand hatte. Und es bildet auch eine einzigartige kleine Einheit innerhalb von Cornells Œuvre, welche eine Frage aufwirft, die sich auch im Zusammenhang mit Marclays THE BELL AND THE GLASS stellt: Wie lässt sich eine Collage vermeiden? Wie kann man Kunst machen, die all die weit reichenden Korrespondenzen erfasst, die sich in der modernen und zeitgenössischen Kultur finden – wie Marclay begeisterte sich auch Cornell nicht nur für bildende Kunst, sondern auch für Bücher, Musik, Film, Populärkultur und jede Art von Unterhaltung –, ohne die Dinge festzunageln? Cornells DOSSIER zufolge, das mehr mit dem offenen Bildatlas des Kunsthistorikers Aby Warburg gemeinsam hat als mit seinen übrigen Collagen, lautet die Antwort: durch Archivieren. Das Archivieren ist auch die treibende Kraft hinter THE BELL AND THE GLASS. Aber Marclays neue Arbeit übernimmt diese Methode künstlerischer Gestaltung im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit und erweitert sie zu einem digitalen Verfahren.

Trotz seiner visuellen Komplexität entstand der Videoteil von THE BELL AND THE GLASS auf einem einfachen Personalcomputer und für den Schnitt wurde das Programm Final Cut Pro verwendet. Man könnte meinen, der Film sei zusammengeheftet, was wiederum an Marclays zusammengenähte Plattenhüllen aus den frühen 90er Jahren erinnert. Jene kombinierten die Gesichter berühmter (männlicher) Musikstars mit namenlosen verkaufsfördernden (weiblichen) Körpern und liessen so etwas wirklich

Aussergewöhnliches entstehen. Zusammengestückelt wird auch beim Musiksampling, ein anschauliches Beispiel von Handarbeit, das auf den weiblichen, hausgemachten Ursprung des Hip-Hop verweist, bei dem Musik gemacht wird, indem man sie mixt und buchstäblich von den Platten kratzt. Und wie der Hip-Hop in der Massenkultur aufging, setzt sich auch Sampling allgemein als beherrschendes Verfahren unserer Zeit durch. Es ist längst Teil unseres Alltags: Wir scannen, streamen und scrollen. Und während die Collage eine Ästhetik der Fragmente und der aufgesplitterten Bedeutung ist, geht es beim Sampling um die Möglichkeit, aus Korrespondenzen einen Sinn herauszufiltern, sei er noch so widersprüchlich und zufällig. Marclay, der als DJ und Musiker am Plattenteller stand, hat Jahre lang gesampelt: In einer Aufnahme aus den 80er Jahren, DUST BREEDING (1982), setzte er vier Plattenspieler ein, um eine Art Kammermusik im Sampler-Stil zu erzeugen. Dies war jedoch nur ein bescheidenes Beispiel im Vergleich zu seinem jüngst entstandenen VIDEO QUARTET (Videoquartett, 2002), in welchem er aus den Klängen und Bildern von Hunderten von Hollywoodfilmen eine nahtlose Panoramaprojektion auf vier Leinwänden komponierte. Am Ende dieses vierzehnminütigen Epos klatschte das Publikum. Aber auch THE BELL AND THE GLASS ist ein bemerkenswert leicht zugängliches und unterhaltsames Kunstwerk. Mit seiner Kombination von Freiheitsglocke und LE GRAND VERRE ist es gleichzeitig extrem ortsspezifisch. Es würde wohl ausserhalb von Philadelphia, wo die Präsenz der Originalobjekte einen grossen Teil seiner Wirkung ausmacht, kaum dieselbe Faszination ausüben. Auch dafür gilt es, dem Künstler Beifall zu zollen: Er hat mit seinem kreativen Beitrag eine weitere Ikone für eine Stadt geschaffen, die ihre eigenen Brüche liebt.

(Übersetzung: Uta Goridis)

CHRISTIAN MARCLAY, THE BEATLES, 1989, magnetic audio tape, 9 x 18 x 12" / Magnettonband, 22,9 x 49,8 x 30,5 cm.