

Der Klang der Maschine

Benjamin Sprick

»Eine Maschine ist ein Wesen, das funktioniert.«¹

»Eine Maschine funktioniert, indem sie sich auflöst.«²

Wenn in einer Komposition zeitgenössischer Musik eine technische Maschine zum Einsatz kommt, ist das immer auch mit dem Aspekt einer gewissen Unkalkulierbarkeit verbunden. In John Cage's *Rozart Mix* (1965) beispielsweise, ermöglicht die Verschaltung mehrerer Tonbandmaschinen eine Collage von Kindergeräuschen, Hundegebell und unverständlichen Sprachfetzen, deren Zusammenklang sich je nach Aufbau des technischen Ensembles immer wieder neu artikuliert. Iannis Xenakis' algorithmische Komposition *S. 709* (1979) generiert die musikalische Struktur (bzw. das, was von dieser noch übrig geblieben ist) durch eine grafische Computerschnittstelle, deren akustische Übersetzungsleistungen jedoch mit stochastischen Unwägbarkeiten verbunden sind. Brigitta Muntendorf's Komposition *Play me back and forth* (2016) schließlich, läuft nicht nur in Bezug auf ihren formalen Aufbau mehr oder weniger »maschinell« aus dem Ruder. Sie lässt durch einen konsequenten Einsatz von Loop-Maschinen und pianistisch hervorgerufenen »kickdrums« auch die Entscheidung zusehends schwieriger werden, ob sich eben dieser Ablauf des Werkes in der Zeit vorwärts oder rückwärts bewegt.³

Und auch, wenn in jedem dieser einzelnen »Fälle« näher zu bestimmen wäre, was genau mit »Maschine« gemeint ist, und auf welche Weise die Kräfte des Maschinischen im Werk wirksam werden, lässt sich vorläufig konstatieren, dass eine Maschine ein musikalisches Kunstwerk ebenso ästhetisch einschränkt, wie sie es formalen Erweiterungen zugänglich macht. Stets führt die Maschine in die Musik ein gewisses formales Ungleichgewicht ein und setzt sie den virtuellen Kräften klanglicher Deterritorialisierungen aus, die sich im Werk selbst in Form von Sprüngen und Brüchen aktualisieren. Die kompositorisch-interpretatorische Arbeit wird auf diese Weise seltsam unproduktiv, um sich zugleich in und durch die Maschine zu vervielfältigen.

Der Maschinenraum

Eine solche Doppelbewegung lässt sich auch in Kyle Egrets (*1992) 2020 uraufgeführter Komposition *A Workshop in Concert* ausmachen, die die historisch gewachsene Beziehung von

»Musik« und »Maschine« zugleich ästhetisch vertieft, wie sie ihr eine politisch-ironische Wendung zu geben versucht. Das Fortschrittsparadigma der historischen Avantgarden, das sich in Theodor W. Adornos berühmt-berüchtigtem Konzept einer »geschichtlichen Tendenz des musikalischen Materials«⁴ festgeschrieben hat, wird hier einerseits kritisch zurückgewiesen; die Komposition folgt in Bezug auf strukturelle Komplexität eher einfach gehaltenen Fluchtlinien.⁵ Auf der anderen Seite wird der politische Impetus des Avantgardistischen beibehalten, der sich immer auch in so etwas wie einer gewissen »Unzeitgemäßheit« zeigt; gegenüber dem inzwischen stark kommerzialisierten Neue Musik-Betrieb wirkt das Werk wie eine heilsame Erholung auf dem Boden materialistischer Tatsachen.

A Workshop in Concert ist für das technische Maschineninventar einer voll ausgestatteten Holzwerkstatt konzipiert, die als Aufführungsort allein deshalb als geeignet erscheint, weil die dortigen Maschinen zu schwer sind, um abgebaut und anderswo wieder aufgebaut zu werden. Es wird in *A Workshop in Concert* nicht nur an Fräse und Bohrer musiziert, sondern auch im sozialen Setting einer Werkstattsituation, was den »hybriden« Avantgardismus Egrets zusätzlich unterstreicht. Maschinenlärm und musikalischer Klang, gezielte handwerkliche Aktion und musikalisch motivierte Interpretation reichen sich hier im Wortsinne die Hände, zu deren Schutz Egret allerdings in der Partitur des Werks beigelegten »Anleitung« auffordert: »Vorsicht Finger nicht absägen!«⁶ Der ironisch-ernstzunehmende Hinweis macht auf den Umstand aufmerksam, dass es sich bei einem Konzert in einer Werkstatt zugleich um eine neue, als auch um eine risikobeladene und ungewohnte Spielstätte handelt, die für die Aufführenden mit gewissen Unwägbarkeiten verbunden ist. Entweder sind ihnen die Maschinen nicht vertraut, die zur musikalischen Klangproduktion verwendet werden sollen. Oder die musikalischen Zeichen in der Partitur erscheinen als rätselhaft, die zu der künstlerisch eingefassten Bedienung der Maschinen anleiten. Der Komponist entscheidet daher, die Aufführung selber zu dirigieren und die einzelnen Aktionen mit energischen Gesten anzuleiten.⁷ Der Titel *A Workshop in Concert* lässt sich also auch auf die in der Werkstatt performativ umgesetzte Aufführungspraxis beziehen, bei der der Komponist tat-

[1] Gilbert Simondon, *Die Existenzweise technischer Objekte*, aus dem Französischen von Michael Cuntz, Zürich: diaphanes 2012, S. 123.

[2] Anne Sauvagnargues, »Machines, comment ca marche?«, in: *Chimères* (Ausgabe Nr. 77, 2012), S. 35–46 [Übersetzung B. S.].

[3] Die hier begonnene Auflistung ließe sich beliebig fortsetzen und mit diversen historischen Beispielen in Resonanz versetzen. Von Arseny Avraamov's *Sirenen-Symphonie* über Luigi Russolo's *Intonarumori* bis hin zu aktuellen Kompositionen von Johannes Kreidler und Alexander Schubert: es existiert ein ganzes »Bestiarium« des Maschinischen in der Musik, dessen historisch fundierte Geschichte allerdings erst noch geschrieben werden müsste.

[4] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* [= Gesammelte Schriften], Band 12, herausgegeben von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schulz] Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 9.

[5] Das wird besonders durch eine Fassung des Werkes für Gitarre deutlich, die der Konzeption als konzeptionelle Skizze vorausging.

[6] Kyle Egret, *A Workshop in Concert* (Partitur).

[7] Gut nachzuvollziehen ist die musikalische Anleitung in einer Videodokumentation des Werkes, die in vielerlei Hinsicht sehr aufschlussreich ist.

kräftig in die konkrete klangliche Entstehung seines Werkes involviert ist. Egrets Werk zeigt sich dabei als nahezu vollständig auf seinen Aufführungsort abgestimmt. Ein Rhythmus klangvoll agierender Maschinen breitet sich in der Werkstatt aus bzw. aktualisiert sich in dieser, um dadurch ihren Nutzungsort gleichermaßen musikalisch zum Sprechen zu bringen.

Musik und Werkstatt

Laut *Etymologie-Duden* handelt es sich bei einer Werkstatt um einen »Arbeitsraum, besonders eines Handwerksbetriebes, in dem meist alle zur gewerblichen Herstellung oder Reparatur einer Ware notwendigen Arbeitsgänge durchgeführt werden.«⁸ Eine feinmechanische Werkstatt ist dabei anders aufgebaut als die Werkstatt eines Tischlers oder einer Schuhmacherin. Konzerte finden in Werkstätten in der Regel nicht statt, es sei denn, es handelt sich um die Räumlichkeiten eines Geigenbaubetriebes, wo inmitten des handwerklichen Instrumentariums besonders stimmungsvoll musiziert werden kann. Als *Werkstattkonzert* wird in der Regel ein Konzert bezeichnet, in dem sich die ausführenden Musiker/-innen mehr als gewöhnlich in die musikalischen Karten schauen lassen. Fragen sind dann erlaubt und auch bestimmte Zwischenrufe zugelassen, die Atmosphäre erscheint als insgesamt aufgelockert und frei. Bisweilen kann die Musik in einem Werkstattkonzert in ihrem Entstehungsprozess nachvollzogen werden, zum Beispiel wenn eine öffentliche Probe abgehalten oder ein Werk schlicht mehrfach gespielt wird, abgewechselt von gewissen »Moderationen«.

In Kyle Egrets akustischer Klangwerkstatt *A Workshop in Concert* laufen die Dinge nun ganz offensichtlich etwas anders ab. Der »Star« ist hier ganz eindeutig nicht ein wie auch immer verfasstes Medium der Interpretation (Konzertpianistin, Sänger, Dirigent/-in), sondern ein Ensemble technischer Maschinen, die von einem dreiköpfigen Musiker/-innen-Team mehr oder weniger präzise in Gang gesetzt und am Laufen gehalten werden. Die Maschinen geben dabei insofern den Takt vor, als dass sie die sie Bedienenden durch ihre diversen Knöpfe und Schaltungen an ganz verbindlich festgelegte Schritt- und Aktionsfolgen binden. Der Wechsel der Musiker/-innen zu jeweils anderen Maschinen während der Aufführung ist akkurat in die Partitur des Werkes eingezeichnet. Auch andere Aktionen erfolgen sehr präzise weshalb es, wie es in der »Anleitung« heißt, »[g]enau wie beim Musizieren in einer Gruppe mit herkömmlichen Instrumenten [...] entsprechend oft geprobt werden [muss], damit alle Musiker/-innen mit dem Stück vertraut sind.«⁹ Das Werk ist somit vorgegeben und es generiert den zu transportierenden Sinn aus sich selbst heraus. Gleichzeitig konzentriert es die Werkstatt in gewisser Weise auf sich selbst, weil deren technisch-maschinelle Beziehungen zum Klingen gebracht werden. Das *Werkstattkonzert* ist auf diese Weise keine Metapher mehr. Hier findet im wahrsten Sinne das *Konzert einer Werkstatt* statt, eines handwerklichen Raums, dessen virtuelle Klanglichkeit bislang unhörbar geblieben ist. Welche Rolle spielen bei dieser Hörbarmachung von Kräften, die für sich selbst unhörbar sind die Maschinen? Welche ästhetische Dimension ließe sich in ihnen finden?

MM

MM HIER KÖNNTE MAN NOCH DEN ABSATZ FÜLLEN

Maschinenbegriffe

Der Begriff der »Maschine« ist in philosophischer Hinsicht ein Januskopf. Zum einen beschreibt er ein technisches und in gewisser Weise logisch-sinnfälliges Gebilde, das gewissen rationalen Kriterien gehorcht und nur schwierig von Begriffen wie Werkzeuginstrument Apparat oder Automat abgegrenzt werden kann. Zum anderen eignet er sich wie kaum ein anderer Begriff zur Metaphorisierung: es gibt wenig Zusammenhänge, die sich nicht in gewisser Hinsicht auch als »maschinisch« fassen lassen, wovon eine ganze Armada maschinischer Begriffe in der deutschen Sprache zeugt.¹⁰ Seit ihrem Auftauchen in der philosophischen Terminologie ist die Maschine immer auch mit unfassbaren, wundersam magischen oder bedrohlichen Phänomenen verknüpft. Sie wird zum Sammelbecken undurchdringbarer, aber dennoch in ihrem Zusammenwirken als geplant vorgestellter Zusammenhänge gemacht. Dabei scheinen zwei Konstituenten wesentlich zu sein: das Funktionieren der Maschine und ein durch sie zu erreichender Effekt.¹¹ Mit Maschinen auf diese Weise terminologisch in Kontakt zu treten, heißt in eine Welt der Vielheiten einzutreten, in der sich verschiedene Bedeutungen, historische Entwicklungen und künstlerische Adaptionen überlagern. Denn eine Maschine ist immer auch eine soziale Angelegenheit.

Tritt eine Maschine nun in einem musikalischen Kunstwerk wie Egrets *A Workshop in Concert* an zentraler Stelle in Erscheinung, um zu dessen wichtigster Protagonistin zu werden, dann verstricken sich beide Seiten, das heißt die manifest technisch-mechanische und die metaphorisch-symbolische Dimension des Begriffs, noch mehr ineinander als sie es ohnehin schon sind. Technische Funktion und akustische Metapher des Technischen ist wechseln hier in einem ästhetischen Spiel permanent die Rolle, um mit den anderen Elementen der Komposition in einen unablässigen Austausch zu treten. Im Klang der Maschinen selbst artikuliert sich somit die Frage, ob die Musik hier für die Maschinen oder die Maschinen für die Musik gemacht wurden. Der wahrnehmbare Klang und die zur seiner Erzeugung in Anschlag gebrachte Vorrichtung treten in eine ästhe-

[8] Friedrich Kluge, »Werkstatt«, in: *Etymologisches Lexikon der deutschen Sprache*, New York: de Gryuter 1998, S. 887.

[9] *A Workshop in Concert*, Partitur.

[10] So gibt es »Beatmungsmaschinen« ebenso, wie es eine »Geldvernichtungsmaschine« gibt, ein »Maschinenkode« lässt sich von einem »Maschinenmenschen« abgrenzen. Eine »Maschinerie« ist etwas, das quasi-automatisch abläuft, während als »maschinisch« bezeichnet wird, wer technokratisch ist. Der Übergang zu »Instrument«, »Werkzeug«, »Apparat« oder »Automat« ist dabei mit allen entsprechenden Adjektiven und Verben – fließend.

[11] Wolfgang Ritter et al. (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, »Maschine«, Sp. 1234–37. »Eine einfache Maschine«, so Simondon in seinem Aufsatz »Die technologische Einstellung«, »ist ein Übertragungssystem, das die Identität einer bewegenden Arbeit mit einer widerständigen Arbeit für jenen Sonderfall festsetzt, dass die Verschiebung als umkehrbar angenommen wird, also im Zustand des Gleichgewichts der Kräfte. Wenn jedes Teil der Maschine diese Übertragung strikt ausführt, ist es gleichgültig, wie groß die Zahl der Teile ist: Es vollziehen sich lediglich Änderungen in der Richtung der Kräfte [...]«. Gilbert Simondon, »Die technische Einstellung«, in: Erich Hörl (Hg.), *Die technologische Bedingung. Beiträge zur Beschreibung der technischen Welt*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2011, S. 74f.

tische Zone der Ununterscheidbarkeit ein, was eine sinnvolle Abgrenzung von Handwerk und Kunst als unmöglich erscheinen lässt.

Akustische Phänomenologie der Holzverarbeitung

In *A Workshop in Concert* wird gleich ein ganzes Arsenal von holzverarbeitenden Maschinen akustischen zum Einsatz gebracht, das sowohl untereinander, als auch mit den Musiker/-innen in vielfältige Formen der Kommunikation tritt. Eine Kölle *Tischfräse* F 45 beispielsweise, Baujahr 1996, die sich durch eine Modulation ihrer Umdrehungszahl auf die Töne eines C-Dur Dreiklanges C, E und G einstimmen lässt interagiert mit der *Oberfräse* Zimmermann FAZ 1, die mit der Arbeitsgeschwindigkeit von 7400 Umdrehungen ein *As* intonieren kann, während die *Standbohrmaschine* Genko ATB 20 ein lupenreines *H* präsentiert. Das einleitende *Adagio* von *A Workshop in Concert* wird dementsprechend vom *Walzenschleifer* Zimmermann OZS mit einer tiefchromatischen Tendenz auf *As* eröffnet, bevor die *Oberfräse* Zimmermann FZ 1 in Engführung unisono mit einsetzt. Der erste echte rhythmische Impuls geht dann in Takt 14 von der *Langlochbohrmaschine* Kölle L 2 aus, die mit einem etwas zu tief intonierten *E* (–4 Hz) energisch im Abstand einer übermäßigen Quinte ins musikalische Klanggeschehen einsteigt. Ein taktmäßiges Metrum ist dabei deutlich zu erkennen, das am Ende des Satzes jedoch durch ein *rallentando* verlangsamt werden soll. Der zweite Satz des Werkes, mit der Vortragsbezeichnung »*ad libitum*« überschrieben, trägt Züge eines atmosphärischen Intermezzos, das den virtuellen Raum der Holzwerkstatt durch eine wandernde Klangbewegung in den Fokus der Aufmerksamkeit rückt. Die *Bandsäge* Kölle B 80 muss hier zunächst in quasi-freier Improvisation »hochgefahren« werden, was vom *Abrichter* Kölle AH 50 durch schleifende *Glissandi* kommentiert wird. Im *Finale* schließlich, gerät der *Vorschub* Haffner in den Fokus der Aufmerksamkeit, da er das zuvor rhythmisch gleichmäßig agierende Duo aus Standbohrer und Dickhobelmaschine durch ein schnell gestoßenes, nervös-insistierendes Geräusch konterkariert.

Während sich der hörbare Klang der Komposition in experimentelle Regionen vorwagt, die sich an der Schnittstelle von »Klang«, »Geräusch« und »Lärm« bewegen, ist ihre Partitur verhältnismäßig konventionell gehalten. Ihre grafische Anordnung gleicht einer Mischform aus Tabulatur und normaler Notenschrift, die blockartige notationelle Einträge auf drei horizontalen Linien verteilt, welche sich als durch halbtaktige vertikale Linien gleichmäßig strukturierte zeigen. Der durch elektronischen Strom ermöglichte Klangstrom der Maschinen wird dabei zeiträumlich nachgeahmt, was dem grafischen Setting insgesamt etwas Rudimentäres und »Holzschnittartiges« verleiht. Im Gegensatz zur gewöhnlichen Notenschrift hat ein Notensystem bei Egret nur drei Linien, was mit den jeweils drei beteiligten Maschinen korrespondiert, die von drei Musiker/-innen, im Rahmen dreier, voneinander abgesetzter Sätze bedient werden. Durch die Abbildungen des Maschinenraums und symbolgebundenen Zuweisung des maschinenmäßigen Instrumentariums, trägt die Partitur insgesamt Züge eines Arbeits- oder Produktionsplans. Sie wird zum »Klang-« oder »Montage-Bild«, das musikalische Produktionsbedingungen durch die Erfindung ei-

nes grafischen Codes im Sinne einer musikalischen Experimentation bzw. eines Diagramms verräumlicht, dabei eigene Mittel der Verschriftlichung erfindet und diesen »graphonischen« Versuch in die Gestalt eines offenen Aufführungsprogramms überführt.

Mittel und Zweck

Im ersten Band von *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* konstatiert Karl Marx: »Eine Maschine, die nicht im Arbeitsprozess dient, ist nutzlos.«¹² Eine Maschine ist für Marx ein Arbeitsmittel, mit dem Arbeitsgegenstände bearbeitet werden sollen.¹³ Bleibt sie ungenutzt, oder wird sie unproduktiv zweckentfremdet, dann verfällt sie schnell »der zerstörenden Gewalt des natürlichen Stoffwechsels. Das Eisen verrostet, das Holz verfault. Garn, das nicht verwebt oder verstrickt wird, ist verdorbene Baumwolle.«¹⁴ Die »lebendige Arbeit«, so Marx weiter, muss die Dinge der Welt ergreifen, »sie von den Toten erwecken, sie aus nur möglichen in wirkliche und wirkende Gebrauchswerte verwandeln. Vom Feuer der Arbeit beleckt, als Leiber derselben angeeignet, zu ihren begriffs- und berufmäßigen Funktionen im Prozess begeistert«, werden zwar auch sie »verzehrt«, »aber zweckvoll, als Bildungselemente neuer Gebrauchswerte, neuer Produkte, die fähig sind, als Lebensmittel in die individuelle Konsumtion oder als Produktionsmittel in neuen Arbeitsprozess einzugehn.«¹⁵ In anderen Worten: Die industrielle Maschine »konsumiert« den von ihr verarbeiteten Stoff, um ihm in produktiver Weise eine weiterführende Form zu verleihen. Sie verbraucht dabei ihre stofflichen Elemente, ihren Gegenstand und ihr Mittel, »verspeist« dieselben und ist also immer auch ein Konsumtionsprozess. Da vorhandene Produkte nicht nur Resultate, sondern auch Existenzbedingungen des Arbeitsprozesses sind, ist andererseits »ihr Hineinwerfen in ihn, also ihr Kontakt mit lebendiger Arbeit, das einzige Mittel, um diese Produkte vergangener Arbeit als Gebrauchswerte zu erhalten und zu verwirklichen.«¹⁶

Alles sieht hier so aus, als würde sich Marx einer aristotelischen Logik des Werks (érgon) fügen, die tatsächlich etwas Unbezwingbares zu haben scheint und übrigen in jeder »Werk«-Stätte ihr gespenstisches Unwesen treibt. »Unentwegt«, so stellt Hans-Joachim Lenger in seinem Buch *Marx zufolge. Die unmögliche Revolution* fest, »mortifiziert sich die Unruhe der Arbeit

[12] Karl Marx, »Arbeitsprozess und Verwertungsprozess«, in: ders., *Das Kapital. Erster Band*, Berlin: Dietz 1954, S. 198f.

[13] Diese Auffassung unterstreicht Marx wenig romantisch, wenn er die mit der industriellen Revolution verbundenen Konsequenzen am Beispiel der sogenannten »Werkzeug-Maschine« konkretisiert: »Die Maschine, wovon die industrielle Revolution ausgeht, ersetzt den Arbeiter, der ein einzelnes Werkzeug handhabt, durch einen Mechanismus, der mit einer Masse derselben oder gleichartiger Werkzeuge auf einmal operiert und von einer einzigen Triebkraft, welches immer ihre Form, bewegt wird.« Erst dann bedingt die »Erweiterung des Umfangs der Arbeits-Maschine und der Zahl ihrer gleichzeitig operierenden Werkzeuge [...] einen massenhafteren Bewegungsmechanismus.« Marx, »Maschinerie und große Industrie«, in: *Das Kapital. Erster Band*, S. 396.

[14] Marx, *Das Kapital. Erster Band*, S. 198f.

[15, 16] Ebd.

auch bei Marx im Arbeitsprodukt; überall wird, was die Arbeit vermag, vom wirklichen Resultat her gedacht, das sich ins Werk setzt.«¹⁷ In Marx' eigenen Worten heißt das: »Der Prozess erlischt im Produkt. Sein Produkt ist ein Gebrauchswert, ein durch Formveränderung menschlicher Bedürfnisse angeeigneter Naturstoff.« Die Arbeit hat sich somit immer schon mit dem Gegenstand verbunden. Sie ist vergegenständlicht, und der Gegenstand ist verarbeitet. »Was aufseiten des Arbeiters in der Form der Unruhe erschien, erscheint nun als ruhende Eigenschaft, in der Form des Seins, aufseiten des Produkts. Er hat gesponnen und das Produkt ist ein Gespinnst.«¹⁸ Derart übersetzt sich jede Möglichkeit der Arbeit schließlich in die Wirklichkeit eines Produkts. Die lebendige Tätigkeit erlischt im toten Gegenstand und kommt hier zum Abschluss.¹⁹

In Egrets *Concert* läuft das Ganze nun ganz offensichtlich etwas anders ab. Die künstlerische Arbeit, zu der die Musiker/-innen durch eine vom Komponisten hinterlegte Partitur angestiftet werden, nutzt weder die zuhandenen Maschinen in einer im marxischen Sinn zweckgerichteten Weise, geschweige denn, dass sie sich in einem wie auch immer »fertigen« Klangprodukt beruhigen würde. Im Gegenteil: der Prozess der Klangproduktion ist stets dabei von Neuem einzusetzen, indem er auf die ästhetischen Fluchtlinien des künstlerischen Gesamtprozesses zugeht und reagiert. Eine klangliche Unruhe macht sich in der Holzwerkstatt breit, die keine vorzeitige »Mortifikation« des dort statthabenden Werks produktiv beruhigen könnte. Die Maschinen entfernen sich vielmehr zusehends von ihrer ursprünglichen Bestimmung, Mittel eines wertschöpfenden Zwecks zu sein. Sie werden *als Maschinen* beredt, indem sie ihr klangliches Potential in metrisch mehr oder weniger koordinierten Weise ausschöpfen.

Wenn technische Maschinen im Rahmen eines ästhetischen Geschehens wie in Kyle Egrets *A Workshop in Concert* an zentraler Stelle als Klangproduzentinnen eingesetzt werden, ist es zunächst schwierig »Werk« und »Werkstatt« auseinanderzuhalten. Einerseits funktionieren die Maschinen der Holzwerkstatt einwandfrei, wenn durch ihre Bedienung, wie in der Partitur notiert, bestimmte Klangereignisse zielgerichtet und konsequent hervorgerufen werden. Andererseits verfehlen die Maschinen im Rahmen der Klangproduktion zunehmend ihre ursprüngliche Bestimmung, Teil eines rationalisierten Prozesses der Holzverarbeitung zu sein. Die im Rahmen der Klangproduktion »abfallenden« Holzprodukte beispielsweise, sind nur noch schwer weiterzuverarbeiten, da sie eher die Spuren einer klanglichen Recherche, als diejenigen einer funktional verwirklichten Rohstoffbeherrschung tragen. Die Maschinen funktionieren in Egrets Holzwerkstatt in eigentümlicher Weise also ebenso, wie sie ihre immanente Funktionalität verfehlen. Eine rein technische Koordination von »Mitteln« und »Zwecken« scheint zeitweilig ausgesetzt zu sein, ohne dass der Werkstattzusammenhang dadurch in reiner Beliebigkeit versinken würde. Eine Ökonomie des Nutzens, die den maschinellen Ablauf leitet und koordiniert, scheint hier aufgetrennt zu sein und gleichsam einem »Virus des Ästhetischen« ausgesetzt. Die konzertierende Werkstatt funktioniert zugleich, wie sie ihre Funktionsweise im Rahmen eines Konzertes zeitweilig auszusetzen scheint. Wie ist dieser Prozess einer ästhetisch motivierten »Decodierung« zu begreifen?

Die Wunsch-Maschine

In ihrem Buch *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie I* beziehen sich Gilles Deleuze und Félix Guattari an einer Stelle auf Marx' Diskussion relativer Unterschiede zwischen Arbeitsgegenstand und Arbeitsmittel, an der sie die jeweiligen Funktionsweisen der von ihnen als »Wunsch-Maschinen« [*machines désirantes*] und »Technik-Maschinen« [*machines techniques*] voneinander abgegrenzten Maschinentypen zu verdeutlichen versuchen.²⁰ Technik-Maschinen funktionieren, so Deleuze und Guattari, lediglich unter der Bedingung ihres störungsfreien Verlaufs, weshalb ihre spezifische Grenze der Verschleiß ist. »Marx kann sich auf diese einfache Prämisse stützen und zeigen dass das System der technischen Maschinen auf einer eindeutigen Unterscheidung zwischen Produktionsmittel und Produkt beruht dank derer die Maschine dem Produkt Wert und nur solchen zusetzt, den sie in dem Maße selbst verliert wie sie sich abnutzt.«²¹ Die Wunsch-Maschinen demgegenüber »stören« fortwährend ihren Funktionsablauf: sie laufen nur als gestörte: dem herzustellenden Produkt »pflöpft« sich hier in gewisse Weise das Produzieren auf. »In der Kunst kommt diese Eigentümlichkeit oft darin zur Anwendung, dass wirkliche Gruppenphantasien geschaffen werden, die die gesellschaftliche Produktion mit der Wunschmaschine gewissermaßen kurzschließen und damit in die Reproduktion der technischen Maschinen eine Störfunktion einführen.«²² Der Wunsch des Musiker/-innentrios, die Holzwerkstatt zur Klangmanufaktur umzumodeln, befällt also in gewisser Weise den technisch vorstrukturierten Prozess, um dadurch so etwas wie eine freie Improvisation sich durchquerender ästhetischer Begehrensgefüge zu ermöglichen.

Nur dasjenige hat, wie sich sagen ließe, in den Künsten einen »Sinn«, das heißt eine Richtung und auch ein Ziel, was nicht so entsteht, wie es schlussendlich funktionieren wird. In Anwendung der marxischen Terminologie kann zwar auch die Wunsch-Maschine als Arbeitsmittel verstanden werden, jedoch nur unter der Voraussetzung, dass man diesem Arbeitsmittel die besondere Eigenschaft zugesteht, nicht auf einen von ihm getrennten Gegenstand einzuwirken. Denn, wie der Wissenschaftshistoriker und Medientheoretiker Henning Schmidgen deutlich macht: »Der Gegenstand, den die Wunsch-Maschine als Mittel bearbeitet, ist die Wunschmaschine selbst.«²³ Um ein Beispiel auf dem musikalischen Bereich zu nennen: Bereits bei Maurice Ravel findet sich eine Vorliebe für das Verwirrende und Störende gegenüber dem Verschleiß: er ersetzt das Zeitlupen-

[17] Hans-Joachim Lenger, »Die Barbarei der Arbeit«, in: ders., *Marx zu Folge. Die unmögliche Revolution*, Bielefeld: transcript 2004, S. 148.

[18] Marx, *Das Kapital. Band I*, S. 195.

[19] Lenger, *Marx zu Folge*, S. 148.

[20] Vgl. Gilles Deleuze / Félix Guattari, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris: Les Éditions de Minuit 1972, S. 38f. Ausführliche analysiert und mit Begriffen von Jacques Lacan kontextualisiert wird Deleuze und Guattaris Terminologie in: Henning Schmidgen, *Das Unbewusste der Maschinen. Konzeptionen des Psychischen bei Guattari, Deleuze und Lacan*, München: Fink 1997, S. 75 ff.

[21] Ebd.

[22] Deleuze/Guattari, *L'Anti-Œdipe*, S. 41.

[23] Schmidgen, *Das Unbewusste der Maschinen*, S. 79.

tempo und das allmähliche Verklingen durch schroffe Einschnitte, Verzögerungen, Erschütterungen, lässt Töne zerspringen.²⁴ Auch in *A Workshop in Concert* werden die Technik-Maschinen insofern in Wunsch-Maschinen verwandelt, als ihre ursprünglich vorgesehene Funktionsweise ästhetisch transformiert wird. Sie werden als Maschinen zur Erzeugung von musikalischem Klang begriffen und behandelt und bringen in diesem Zusammenhang merkwürdige und unvorhersehbare Holzprodukte hervor. Sie wirken nicht mehr auf ein von ihnen getrenntes Holzobjekt ein, sondern verbinden sich mit diesem in einer gemeinsamen Bewegung der Klangproduktion.

Das ästhetisch-maschinische Paradigma

Dass künstlerische Arbeit gelegentlich wenig produktiv sein kann, ist keine Neuigkeit, insbesondere nicht für die Künstler/-innen selbst. Zumindest entzieht sie sich einer Kalkulation von »Kosten« und »Nutzen« und verschwendet gelegentlich ihr zugesprochene Ressourcen. Im Falle von Egrets *A Workshop in Concert* kommt es zu einer eigentümlichen Misch- bzw. »Hybridform« aus Kunstwerk und handwerklicher Operation, weil mit der Werkstatt eine Konzertstätte gewählt wird, die anschließend auch wieder in ihren »normalen« Betrieb genommen werden kann. Die reproduktiven Ressourcen der Werkstatt werden genutzt, um die Aufführung zu ermöglichen – inklusive ihres Werkstattleiters, dem während der Aufführung allerdings nur eine »dienende« Funktion zukommt. Das Werk ist also in gewisser Weise auf seinen Aufführungsort zugeschnitten, was allerdings nicht ausschließt, dass es – unter erheblichem organisatorischen Aufwand – auch an einem anderen Ort aufgeführt werden könnte.

Auch die akustischen Wunsch-Maschinen in *A Workshop in Concert* entstehen somit erst während ihrer Konstruktion. Sie formieren sich, wenn man so will, *indem sie verwendet werden*, weil der durch sie erzeugte Klangraum auf ihre eigene Funktionsweise zurückwirkt und diese prägt. Durch die permanente Selbstproduktion und Selbstreproduktion werden sie »reine Maschinen«, die nur noch ihren eigenen Betrieb zum Gegenstand haben.²⁵ Was bei ihrer technologischen Entwicklung aus ihnen ausgeschlossen wurde, ist genau diese Form der Selbstbezüglichkeit, die für Egrets akustische Wunsch-Maschine charakteristisch ist. Eine Wunsch-Maschine, so ließe sich zusammenfassen, scheitert im Funktionieren.²⁶ Sie produziert künstlerischen Sinn, indem sie ökonomischen Mehrwert vorbeiziehen lässt, aus dieser besonderen Form der Zweckentfremdung gewinnt sie ihren ästhetischen Reiz.

[24] In Ravel's *Sonate pour violon et violoncelle* etwa, 1920–22 komponiert, kommt es im zweiten Satz »Très vif« zu einem regelrechten »Kurzschluss« im kompositionstechnischen Maschinenraum. Die musikalische Form nimmt hier die Gestalt einer sich zusehends intensivierenden Spirale an, die allerdings durch ihre eigenen Störungen ins Straucheln gerät: »Ravels Spiralen sind keine auf das immer »schneller, höher, lauter« begrenzte, abstrakt taxonomische Vorgänge, sondern neigen – qua Intensivierung und Verkürzung – von vornherein auch zu Verzerrung, Übersteuerung und Zerstörung.« Volker Helbing, »Kompositorische Replik. Ravels Duosonate (2. Satz) als Positionsbestimmung zu Beginn der 1920er Jahre«, in: Ulrich Tadday (Hg.), *Maurice Ravel (= Musik-Konzepte. Neue Folge 154)*, München: Edition Text + Kritik 2011, S. 38–62, hier: S. 49.

[25] Schmidgen, *Das Unbewusste der Maschinen*, S. 78.

[26] Vgl. zum Beispiel die Arbeiten von Jean Tinguely, der zwischen 1960 und 1970 vier Aktionen durchführte, bei denen sich Skulpturen und Installationen selbst zerstörten, zum Beispiel die *Homage to New York* im Museum of Modern Art, wo sich am 17. März 1960 eine autodestruktive Maschine, aus mannigfaltigem Material, (etwa 80 Fahrradradern, einem Klavier, Kinderwagen und verschiedenen Maschinenteilen: insgesamt eine 16 m lange, weiße Installation) vor einem hochkarätigen Publikum in einem etwa 30 Minuten dauernden Happening selbst zerlegt. Die Selbstzerstörung ging allerdings nicht komplett planmäßig über die Bühne. Ein Feuerwehrmann muss eingreifen, als das Klavier in Flammen aufgeht.