**[MA]**

**Steinschlag als Experimentum Mundi – Crossreading / Crosslistening**

von Thomas Düllo

Steineklopfer

Wie klingt die Musik von Frank-Martin Strauß aka FM Einheit? Wie Gustave Courbets Bild „Die Steinklopfer“, hätte dieses eine Tonspur. Der Protopunk Courbet, der lange als „gefährlicher Revolutionär“ und „grober, betrunkener, schenkelschlagender Provokateur“ galt (Berger 1980: 92), was im Grunde egal und eine Legende ist, malt seine Steinklopfer von hinten. Anonymisiert, eines individualisierten Gesichts entkleidet – wie The Clash auf dem Cover von „London Calling“. Postheroisch, zumindest verschoben gegenüber dem intertextuellen Vorbild, dem Cover der ersten Elvis Presley-LP. Die Steinklopfer sind vor allem eins: Abkömmlinge eines Handwerks, verwachsen mit der steinigen Landschaft des französischen Jura mit dem dominierenden Kalkstein und mit Mergel.

Felsen sind die hervorstechendste Konfiguration dieser Landschaft. Sie verleihen Identität, bieten dem Blick Anhaltspunkte. Die zutage tretenden Felsen erzeugen die Präsenz der Landschaft. Gesteht man dem Begriff seine volle Tragweite zu, kann man von *Steingesichtern* sprechen. Die Felsen stellen den Charakter, die Seele der Gegend dar. Proudhon, der aus der gleichen Gegend stammte, schrieb: „Ich bin reines Jurakalkgestein.“ Courbet, prahlerisch wie immer, behauptete, daß er in seinen Bildern „sogar die Steine zum Denken bringe.“ […] Courbet malte alles – Schnee, Fleisch, Haar, Fell, Kleider, Borke – so, wie er es gemalt hätte, wenn es ein „Steingesicht“ gewesen wäre. […] Er war der einzige große Maler [seiner Zeit, T.D.], der die gewollte Unwissenheit der Kultivierten in Frage stellte. (Berger 1980: 90 f.; 95)

F.M. Einheit macht seine ganze Musik – nicht nur auf dem Debut „Stein“ (1980) oder bei zahlreichen Performances bis heute –, als klopfte er auf Stein oder auf die eigens geformte Rieseneisenfeder. Und bei aller Breite und Vielfältigkeit seines Werks, seiner Ausdrucksformen und der gewählten Genreformate, er gehorcht immer noch dem Manifest der „Genialen Dilletanten“: „Keine Musik soll das sein, sondern […] primitive Arbeit, beruhigend und entspannend. Der Tag darf nicht nutzlos vergehen.“ (Laufer, in: Müller 1982: 26) Und doch ist dies auch Musik und beruhigt nicht nur. Oder? – Ein zeitgenössischer Kommentar zum ersten Hamburger Konzert der Einstürzenden Neubauten mit FM Einheit verneint die Frage: „Das ist doch keine Musik. Das ist Ekstase. Das ist Verzweiflung. Ein letztes Gefühl. Der letzte Tanz. Zuckendes Fleisch, ihr könnt es sehen.“ Vor 40 Jahren, wohl doch kein letztes Mal. (Maeck 1982: 113)

Sonischer Futurismus, geerdet

Die Musik von Alice Coltrane und Sun Ra, Underground Resistance, George Russel, Tricky und Martina kommen von dort draußen. Sie ist dem Menschlichen entrückt; sie kommt aus der Zukunft. Alien Music ist ein synthetischer Rekombinator, eine angewandte Technologie der Kunst, die den Grad der Fremdheit und des Befremdeten erhöht. Optimiere die Exzentritätsquote! Synthetisiere dich selbst! (Eshun 1999: 00 [-006])

Nein, FM Einheit, das ist wohl keine Alien Music. Aber eine „Sonic Fiction“, von der Kodwo Eshuns Buch „Heller als die Sonne“ ebenfalls spricht. Man höre nur den jeweiligen Anfang der beiden Tracks von George Russels „Electronic Sonata for Souls Loved by Nature“ (1968). Das Klavier hämmert einen Rhythmus wie auf Stein geklopft (Track 1), der zweite Track startet mit handgeschlagenen Trommeln, die „raschelnde Brücken intermittierender Rhythmen“ auswerfen (Eshun 1990: 01 [004]), um am Ende in eine sonische Kakophonie zu münden, die den Kulminations-Drones mancher Performances von FM Einheit verwandt sind. Russel nennt das, worauf es hinausläuft, ‚vertikale Form‘.

„In diesem afrikanischen Drumchor ist ein Drummer das mythische Schwerezentrum, während die anderen langsam Schicht um Schicht komplexe Rhythmen auf dieses tonale Zentrum legen. Das Ganze entwickelt sich eigentlich überhaupt nicht auf der Horizontalen; es entwickelt sich in der Komplexität und der Dichte. Es ist vertikale Energie, die fortwährend anwächst, sich ballt.“ (George Russel, zit. bei Eshun 1999: 01 [005 f.])

Der Drumchor komplexifiziert den Beat in verteilte Polyrhythmaschinen, verwobene Netzwerke von polar-kontra-kreuzweise-verstolperten Rhythmen, die wie verstreute Architektur künstlichen Lebens funktionieren, indem sie emergentes Bewußtsein erschaffen. […] Bei George Russel – wie bei Stockhausen, Coltrane und Holger Czukay – bedeutet der Rückgriff auf ghanesische, indische oder vietnamesische Vergangenheiten einen Vorgriff auf eine neue Zukunft. Einer ART zuzuhören, die Evolution der Technologie in den nächsten 5 Jahrhunderten zu hören. (Eshun 1999: 01 [006])

Das mag sich bei FM Einheit oftmals unmittelbarer anhören als in der sonischen Alien Music, wenn er mit dem Hammer oder der elektrischen Bohrmaschine Steine, Kiesel, Schotter und Mörtel in Schwingung setzt, aber auch bei ihm geht es wie bei dem sonischen Futurismus Eshuns um „Maschinenmusik“, weil hier „Musik die Kunstform ist, die am meisten von Technik unterfüttert, rekombiniert und rekonfiguriert wird“ (ebd. 00 [-002]).

Nun ist das mit der Unmittelbarkeit so eine Sache. Denn FM Einheit vollzieht eine Drehung. Nicht nur dreht sich der elektrische Bohrer in den Stücken des Steinhaufens und auf dessen biegsamer Blechunterlage; nicht nur dreht sich der Bohrer entlang der sich selbst drehenden Eisenfeder, die 4 m lang oder länger ist; nicht nur wird der Gummi- oder Eisenhammer umgedreht und dessen Holzstiel zum Schlaginstrument; bei dieser „Intermaterialität“ (Strässle 2013: 15) drehen sich nicht nur diese halb mechanisch, halb elektrisch erzeugten Eisen-, Schutt- und Steinklänge innerhalb eines elektronischen Drone-Rahmens (wie im Konzert mit Ex-Faust-Mitglied Hans-Joachim Irmler an den Tapes und Keyboards), sondern es geht grundsätzlich um eine Drehung weg vom Unmittelbaren. Das macht ein Vergleich deutlich.

Experimentum Mundi – Drehung übers Unmittelbare hinaus

Der zeitgenössische italienische Musiktheater-Komponist Georgio Batistelli führt seit 40 Jahren ein Stück auf, dem ein Konzept zugrunde liegt, das in der Nähe von FM Einheits Steineklopfmusik angesiedelt ist. Zunächst. Dann wird die Differenz in der Ähnlichkeit bemerkbar.

Batistelli berichtet in einem Portrait des Bayrischen Rundfunks (abrufbar in der Mediathek der ARD), wie er, aufgewachsen in einem Dorf südlich von Rom, eines Tages in eben diesem Dorf ein Schlaggeräusch hört, das aus einer Handwerkstätte kommt. Das geschulte Ohr des Avantgardisten schließt diesen handwerklichen Rhythmus mit etwas kurz, was er bei Stockhausen gehört hat: nämlich asymmetrische (Werkstatt-)Geräusche. Das ist das, was Stockhausen unter Rhythmus versteht. Zahlreiche Krautrockmusiken – allen voran Can – stehen in dieser Tradition. Batistelli mixt nun seine Ideen. Er greift auf den asymmetrischen Rhythmus der Handwerker seines Dorfes zurück und legt darüber eine Komposition. Diese beiden Ebenen – Handwerksgeklopfe und eine durchkomponierte Musik – werden durch eine dritte Ebene – eine Ebene der Texte – flankiert, indem Schauspieler spröd-sachliche Texte über verschiedene Handwerke aus Diderots/D’Alemberts Enzyklopädie sprechen, aber wie „Märchen“, so Batistelli. Dieses aufklärerische Werk war unter anderem angetreten, gegen mythische und religiöse Autoritäten das Menschengemachte zu benennen und zu systematisieren. Deshalb die zahlreichen Handwerke- und Gewerkebeschreibungen in der Enzyklopädie. Batistelli führt sein Musiktheater nunmehr seit 40 Jahren auf, und immer sind mehr als ein Dutzend Handwerker\*innen aus seinem Dorf (oder ihre Nachfahren) mit auf der Bühne. Straßenarbeiter verlegen auf der Bühne eine gepflasterte Straße, ein Zementmischer rührt Zement an, ein Steinmetz bearbeitet mit Hammer und schmalem Meißel einen Steinblock. Am Ende wird der kollektive asymmetrische Rhythmus dichter, die strenge Komposition lauter und instrumentenreicher, Gesang und Sprechtexte bekommen einen dröhnenden Charakter. Batistelli nennt seine Komposition „Experimentum Mundi“ in Anlehnung an Diderot und D’Alembert.

Soweit die Ähnlichkeit zu FM Einheit. Jetzt die Drehung und die Differenz. Wo ein Teil von Batistellis Komposition und Performance Unmittelbarkeit des Handwerklichen anpeilt – echte Handwerker\*innen aus seinem Dorf performen rhythmisch auf ihren angestammten Werkzeugen und Materialen, und die Texte der Enzyklopädie evozieren den materialen Sachverstand der Handwerkskunst –, da betreibt FM Einheit die Drehung als Experiment. Die Dekontextualisierung der Handwerksarbeit, die Batistelli vornimmt, vollzieht sich bei FM Einheit am Material selbst. Er zerlegt es, er entlockt ihm andere, unerhörte Töne. Stein klingt, Schotter wird geschüttet, rinnt durch die Hände von Einheit aufs bewegliche Blech. Die Bohrmaschine bohrt nicht, sondern reibt sich an dem Steinmaterial, verschiebt, legt sich in den Steinhaufen hinein, bewegt sich entlang der Eisenfeder, liebkost sie, schlägt sie, dehnt sie, wird Schlag-, nicht Bohrstock. Und zwar in einer Improvisation, die natürlich ihren Ausgangsvorgaben wie jede improvisierte Musik folgt (Einheit spricht in einem Interview von einem „Gerüst von drei bis vier Motiven“), wiederholbar ist und ihre Cluster hat, aber eben doch freier, verschiebbarer, stets neu kombiniert in ihren Klang- und Rhythmusgesten verfährt und oftmals im Dialog und in der Spannung mit einem elektronischen Teppich.

Im Grunde ist Batistellis Aufgreifen der Handwerksklänge mimetisch und FM Einheits Steinschlag abstrakt, denn dieser abstrahiert nicht nur vom ursprünglichen Gebrauch, sondern auch von der kanonischen Ikonik der tradierten Handwerkskunst. Dies ist kein vertontes Freilichtmuseum. Nicht, ich mache Musik mit Steinen und Federn, sondern (im gleichen Interview): „Ich arbeite mich ab an Steinen und Federn“. Dabei werden unter anderem Hohlziegel zerschlagen, aber stets drastisch und zärtlich zugleich. Eine prometheische Geräusch- und Klangarbeit. Weniger polyrhythmisch, eher als asymmetrischer Geräuschrhythmus. Weniger Polysemantik (wie Stifters sanftes Gesetz der „Bunten Steine“ und im Stein-Lapidarium des Wissens bei Bühler/Rieger, das den „vielfältigen semantischen Dimensionen“ der Steine verpflichtet ist – Bühler/Rieger 2014: 11), eher Ein-Semantik von Hammer und Stimme, wie FM Einheit betont. Deshalb liegt bei ihm weniger das Experimentum Mundi der Enzyklopädisten vor wie beim erinnernden Batistelli, sondern das aufbrechende Experimentum Mundi, von dem der Utopiephilosoph Ernst Bloch in seinem gleichnamigen Buch gesprochen hat – quasi eine Summe seines Denkens. Und dieses Experimentum Mundi nimmt seinen Ausgang bei der Denkfigur „Drehung übers Unmittelbare hinaus“ (Bloch 1977: 13). Das kann man materialtheoretisch, anthropologisch, erkenntnistheoretisch, medientheoretisch, zeit- und utopiet-heoretisch oder kunsttheoretisch verstehen. Wie auch immer: Der Mensch als Zwischenweltler, als Distanzkünstler, als Mittelbarkeitsarbeiter. Bei Bloch heißt das immer auch Vorschein-Ästhetik, die Kunst und das Denken eines „Noch-Nicht“ (15) an der Latenzfront des Neuen. Blochs gleichermaßen expressionistische wie marxistisch-utopische Rhetorik mag sich heute etwas befremdlich anhören, aber dieses Noch-Nicht – so meine Lesart – öffnet den Zeithorizont nach vorne in einer allzu breiten Gegenwart, die unter anderem Gumbrecht diagnostiziert. Und diese Öffnung hat etwas zu tun mit der Drehung übers Unmittelbare hinaus, die auch FM Einheits Stein-Musik verspricht. Deshalb lässt sich Blochs Experimentum Mundi auch mit FM Einheits Musik kurzschließen. Diese im Ohr, wäre das Folgende aus Blochs „Experimentum Mundi“ daran zu verproben:

DREHUNG IM BLICK. Wir sehen jedenfalls nicht, was wir leben. Was gesehen werden soll, muß vor uns gedreht werden. Erst dadurch können wir es uns hinhalten und bleiben darin nicht unmittelbar. […] Solches Abhalten von uns läßt eine Sache erst wahrnehmend betrachten, ja erst er-leben. Erleben selber setzt die Drehung des zu Erlebenden vor uns voraus. So ist alles derart Faßliche auch höher gelegen als der und das sich noch allzu Nahe, das sich noch allzu unmittelbar bleibt. […] Das Unmittelbare […] kann gerade durch erstarrende Drehung gänzlich entfremdet und verdinglicht werden. […] Aber andererseits gibt es auch keine mögliche Vermittlung, wenn die unmittelbare Nähe des Eindrucks nicht verlassen wird. […] Das Gegenständliche selber hat ohnehin schon genug an diesem sich Unmittelbaren an sich. Das noch Zerstreute in uns zeigt sich an diesem Erfaßten ohnehin ebenfalls, zuckend, als Jetzt und wieder Jetzt und im Raum das viele streunende Nebeneinander. (Bloch 1977: 13 f.)

So mag auch den Klangexperimenten von FM Einheit jene utopische Geste des Noch-Nicht eingeschrieben sein, von dem Bloch spricht. Natürlich ist das Krach und Lärm, und man hört immer noch die Industrial- und Noise-Tradition durch. Das, was Einheit seinen Steinhaufen und der Eisenfeder – seiner einseitigen Monsterbasssaite – entlockt, hat einen asymmetrisch-rhythmisierten, bisweilen zärtlichen Klang. Dieser ist

[…] die wirkliche Bauparole unserer voll Novum gärenden, versuchenden Zeit und Welt mitten im Zusammenhang, ja kraft seiner die Offenheit zum Noch-Nicht, also das offene System […] samt Unterbrechung, Details, Montage; denn weder ist aller Tage abschließender Abend, noch aller Abende fixer Tag. (Bloch 1977: 28)

Inversionen

Die Drehungen ins Mittelbare und Offene, die FM Einheit vollzieht, sind konkret und beobachtbar. Der umgedrehte Hammer, der schiebende und reibende Bohrer, der hörbare Sand, der auf das biegsame Blech fällt, das wurde bereits erwähnt. Aber auch sonst arbeitet FM mit Inversionen etablierter Dichotomien – darin durchaus ein Strukturalist, der Dichotomien entdeckt, sie zerlegt, bisweilen umkehrt. Man sehe nur, wie FM Einheit in nicht wenigen seiner Performances den erwartbaren Krach und die Zerstörung des Materials auffängt, indem er sich ganz nah und zärtlich an Stein, Mörtel, Schotter und Staub legt. Das Harte wird eben nicht nur hart behandelt, sondern geradezu weich, respektvoll, liebevoll. Das Leise ihm abhorchend, nachhorchend – bis zur nächsten Interruption. Fast schmeckend. In Adalbert Stifters Steinzyklus „Die bunten Steine“, der im Nachklang der jüngeren Ding- und Objektforschung und der Latourschen Akteur-Netzwerk-Theorie wieder neu gelesen wird, heißt es in der Erzählung „Katzensilber“ anlässlich der Rettung von ein paar Kindern vor tödlichen Hagelschlag, indem sie unter einem Reisigbündel Schutz fanden: „Nur weiche Dinge widerstanden, wie die durch die Schloßen zerstampfte Erde und die Reisigbündel“ (Stifter o.J.[1969]: 210). Das ist bei Stifter programmatisch im Sinne des „sanften Gesetzes“ gemeint, von dem die Vorrede zu „Die bunten Steine“ spricht (9). Das mag man moralisch interpretieren, ist aber auch Teil von Stifters Materialästhetik. Bei FM Einheit jedenfalls wird nicht nur der Künstler in seinen Gesten weich und geschmeidig im Umgang mit seinem Material, er enthärtet auch den Stein zu Sand, der flüchtig, amorph und beweglich wird.

Solche Inversionen eröffnen „Unendlichkeitsfigurationsphantasien“ (Bühler/Rieger 2014: 192), wie man sie bei den naturwissenschaftlich und zugleich naturmagisch orientierten Romantikern wie Novalis oder dem romantischen Physiker Ernst Florens Chladni findet, über den Jean Paul sagt: „wir Alle [sind] nur Klangfiguren aus Streusand“ (zit. nach Bühler/Rieger 2014: 193).

Inversiv ist nicht nur der Umgang mit dem Stein-Material, sondern mit den Klangschlaginstrumenten wie Hammer oder Eisenfeder. Der Hammer wird holztönig durch Verwendung seines Stiels. Die leichte Feder ist nicht nur Industrieprodukt, sie ist auch monströs und nicht für jeden Aufführungsort geeignet. Sie ist leicht und schwer, laut und leise zugleich. Nur schwer in Schwingung zu bringen, dann aber drone-doomig. Bühler/Rieger verweisen in ihrem Steinbuch – „Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens“ – auf eine vergleichbare Inversionstechnik im Buch „Pierres“ (1966) des französischen Philosophen und Soziologen Roger Caillois hin:

Bei Caillois‘ Schriften dreht sich solchermaßen die Opposition von lebendig und leblos, denn es seien die Menschen, welche die Steine, die noch als gebrochene ganz seien, um ihre Dauerhaftigkeit, ihre Härte, ihren Starrsinn und Glanz beneideten. (Bühler/Rieger 2014: 17)

Feder und Stein werden unter FM Einheits Händen dynamisch. Auf dem Cover der LP „Stein“ (1990) – unter anderem mit Katharina Franck, Voov, Caspar Brötzmann, Blixa Bargeld und Ulrike Haage – purzeln Lehmfiguren (gebrannte, vom Feld geklaute Lehmklumpen, wie die Linernotes zum Stück „Educavao“ beichten), ein Jeep, versteinerte Meerestiere und Insekten oder kleinere Steine durch einen imaginären, schwarzen Raum wie die Atome bei Lukrez nach kleinen Bewegungsabweichungen. Inversion erzeugt Bewegung, aber auch das benachbarte Prinzip des Détournements und der Zweckentfremdung. Auch hier wieder der Effekt: Drehen über das Unmittelbare hinaus.

Im Wort *détournement* steckt das Verb „tourner“: drehen oder wenden. *Détournement* kann die Umleitung einer Straße bedeuten, die Verführung Minderjähriger oder die Veruntreuung von Geldern. Etwas wird seines ursprünglichen „Sinns“ beraubt und in eine andere Richtung gewendet: So ist das *détournement* eine gewaltsame Operation; es entleert sein Material und belegt es mit einer neuen, ihm fremden Bedeutung; es dissoziiert Aussagen, Bilder, Sätze und fügt sie auf neue Weise zusammen. Das détournement ist die bevorzugte Technik des Allegorikers und Melancholikers Debord. Es erfüllt mehrere Funktionen: Es dient der Aufladung mit rätselhafter Bedeutung ebenso wie der Zerstückelung und Mortifikation des nur vermeintlich Lebendigen im Spektakel. (Etzold 2009: 1995)

Das kann bei FM Einheit nicht nur das Détournement von allerlei Schlagwerken bedeuten, sondern auch der Stimme. Als historisches Dokument einmontiert oder als Gesang, Sprechgesang, als Exklamation. Manisch, monoton, redundant, mit kleinen Loops, defetischisierend. Im Münchner Stadtraum und an anderen Orten betreibt FM Einheit auch das Debordsche dérive. Er streunt und driftet durch den urbanen Raum und sammelt Stadtgeräusche, mit denen er dann wieder musikalisch experimentiert.

Eine andere, aber auch dem Rhythmus verpflichtete Zweckentfremdung hört man bei Tom Waits. Freilich im poptauglicheren und melodieorientierteren Kleid. Initiiert mit der Platte „Bone Machine“, konzentriert sich Tom Waits‘ Werk auf dem Label Anti-Records ganz der rhythmischen Indienstnahme von Knochen. FM Einheits Steine und Feder sind Tom Waits‘ Knochen – von der Stimmverfremdung ganz abgesehen. Und zwar auf den Anti-Records-Alben „Mule Variations“ (1999), „Alice“ und „Blood Money“ (beide 2002). Nimmt man „Bone Machine“ (1992) dazu, alles nur wenig zeitversetzt und somit in Nähe von FM Einheits Album „Stein“ (1990). Waits war früh an field recordings und alten Rhythmusinstrumenten und rostigen Saiteninstrumenten interessiert. Eher imperfekt, das ist Waits‘ Vision des recordings – es sollte am besten im ersten take sitzen. Schief, verstimmt, kaum geprobt. Und die drums „bashy and trashy and imprecise“ (Simmons 2022: 64). Sicherlich ist FM Einheits Rhythmuskonzept und -praxis von anderem Kaliber als das von Waits, aber Zweckentfremdung und die perkussive Dominanz – auch mittels der benutzten Nicht-Instrumente – lassen doch eine Reihe aufmachen. In dieser befinden sich dann qua perkussiver Dominanz und asymmetrischer Rhythmik unter anderem Charlie Mingus, Sun Ra (durchgehend auf der Platte „Atlantis“ von 1969, konzentriert auf die Rhythmusarbeit des Hohner Clavinets und auf Schlagwerk/Congas), George Russel, Captain Beefheart, Tom Waits, Einstürzenden Neubauten, FM Einheit, Throbbing Gristel und natürlich Can, Faust, PIL. Mit einigen der Genannten hat Einheit dann ja auch kooperiert.

Steinerne Ortsfavoriten, deep time und mittelbare Gegenwart:

Karst/Jura und Sauwald/Böhmischer Wald

Das Crossreading und Crosslistening dieser Miniatur stiftet gute Nachbarschaftlichkeit im Gleichzeitigen wie Ungleichzeitigen und ist in diesem Verfahren Aby Warburg verpflichtet. Dabei wage ich affirmative, offensive Assoziationen und bewege mich in entfernteren Nachbarschaften zu FM Einheit oder zeichne naheliegende Analogien nach. Welchen Zeithorizont streift die Steinklangkunst von FM Einheit? Die Zukünftigkeit, das Noch-Nicht hatten wir bereits skizziert. Im politisch-historischen Kontext weckt die Perkussionsarbeit von FM Einheit Erinnerungen an den faschistischen Trommelwirbel der 30er und 40er Jahre (zum Beispiel in den Stücken „Das Ende einer Diskussion“ oder „Anna“ auf der LP „Stein“; in „Mogadischu“ erfolgt der Rückgriff auf den Deutschen Herbst 1976). Andere Stücke auf „Stein“ gemahnen an Lessings Aufklärungsgesten aus „Nathan der Weise“. Man hört Steinklang, auch wenn er gar nicht intoniert wird. Aber deep time, von der John McPhee gesprochen hat (vgl. Bühler/Rieger 2014: 14) und die sich beim vermeintlich überzeitlichen Thema ‚Stein‘ aufdrängt? Der zerlegende Strukturalismus, den FM Einheit auf der Bühne mit seinen Steinhaufen aufführt, scheint nicht direkt an der Geologie der Zeit interessiert zu sein. Woher kommen die Steine auf der Bühne? Ist es unwichtig, welches Geröll da bearbeitet wird? Was für eine Art von Sand das ist? Für die Materialität des Klangbildes ist dies sicherlich nicht unwichtig, aber Geologie der Zeit? Und doch öffnet sich hier ein Assoziationsraum für die Hörerin und den Hörer, der ich ja auch bin. Und ich sehe und höre die Steinklopferei von Einheit und verknüpfe sie mit Texten und durch sie eröffneten Bilder in meinen Kopf. Und beim wiederholten Zuhören und Zuhören von Einheits Steinperformances identifiziert mein Rezeptionsrepertoire wiederkehrende Ortsfavoriten und ihre literarischen Repräsentationen. Es ist diese eine gute Nachbarschaft, von der Aby Warburg während seiner Suchen, Funde und Missfunde in Bibliotheken sprach und dem Prinzip der Serendipity gehorcht, das nicht nur dem Zufall gehorcht. Auf meinem Schreibtisch jedenfalls lagen wiederholt und gleichzeitig während des Hörens von FM Einheit-Musik oder während meiner youtube-Besuche von FM Einheit-Auftritten Bücher von Esther Kinsky, Paul Nizon, Uwe Dick, Peter Handke und John Berger, die das Stein-Thema explizit berührten und nicht ganz naheliegende, aber auch nicht abwegige Nachbarschaften stifteten. Oder ich habe ihn nachgespürt. Sie galt es zu heben und offenzulegen. Denn hier gibt es Ortsfavoriten für deep time-Geologie, wenn Handke den Geologen Sorger durch das steinige Gelände eines Erdbeben- und Katastrophenparks schickt („Langsame Heimkehr“ von 1979) oder Esther Kinsky Stimmen zur Erdbebenkatastrophe in den Friaulischen Alpen sammelt („Rombo“ von 2022). Oder wieder Peter Handke, wenn er – auf den Spuren Cézannes – die Felslandschaft der Montagne Saint-Victoire in der Nähe von Aix-en-Provence durchkämmt („Die Lehre der Saint-Victoire“ von 1980) und immer wieder die Slowenische Karstlandschaft durchwandert und seziert. Oder wenn John Berger in seiner Wahlheimat Haute-Savoie händische Arbeit der lokalen Bauern beschreibt, wenn er Courbets Verankerung im kalksteinhaltigen Jura bestimmt oder im spanischen Binnenland den Schutt charakterisiert. Oder wenn Paul Nizon in Rom vor allem das steinerne Rom identifiziert. Oder wenn Uwe Dick noch einmal Stifters Böhmerwald besichtigt und bewohnt, vor allem den Sauwald mit seinen Kristallen. Oder wenn Italo Calvino von einer Sandsammlung fasziniert ist. Hier nun deren Montage, eine Gemengelage von klangästhetischen, poetologischen und geologischen Aussagen – unkommentiert:

Esther Kinsky im Friaulischen Karst und an der schottischen Schieferküste

„Einer der wenigen Erscheinungen, welche fast immer die Erdbeben begleiten und sie oft ganz kurz vorher ankündigen, besteht in einem eigenthümlichen unterirdischen Geräusch […] aus dem rollenden Tone einer aneinander hängenden Reihe von Explosionen, […] dasselbe erzählt man auch von Calabrien, wo man diese gefürchtete Erscheinung *il rombo* nennt“. (Ein Zitat des Geologen Friedrich Hoffmann von 1838, das die Geländeerzählerin Esther Kinskys an den Anfang ihres Steinbuchs „Rombo“ stellt, Kinsky 2022: 9)

[…] Später wird jeder von dem Geräusch [des Erdbebens in der Karstlandschaft Friauls von 1976, T.D.] reden. Vom *Rombo*. Mit dem es anfing. Mit dem alles anders wurde, wie man so sagt, mit einem Schlag, dabei war es eher ein Stoß […]. Summend, surrend, grollend, murmelnd, donnernd, polternd, rauschend, sausend, kollernd, pfeifend, dröhnend, brüllend. (Kinsky 2022: 44)

Deep Time. Wo bleibt die spur der fingerkuppe verzeichnet, das kurze tastende handanlegen an die furche, wo granit und schiefer aneinander begegnen, […] wo ausbruch und stauchung aufeinandertreffen, die beiden regeln der erdwerdung sich seite an seite finden, wange an wange, und so verharren, reglos, immer. (Esther Kinsky besucht das Sedimentgestein vor der Westküste Schottlands, im Lyrikband „Schiefern“, Kinsky 2020: 20)

Steinschrift. Schreiben auf Schiefer. […] schreiben als das enden wollende : das erscheinen und schwinden begleitet vom klang der reibung zwischen hart und weich dem hergebenden und dem nehmenden : wörter aus zweilerlei stein. (Kinsky 2020: 75)

Peter Handke Geologe Sorger und deep time in einem Erdbenkatastrophenpark

Der Park war nichts Gepflegtes; es handelte sich einfach um das bei einer Katastrophe zerrissen und weggerutschte Areal, das dann zum „Park“ erklärt worden war […]. Dieser bildete eine lehmige, bis auf die Büsche kahle Buckellandschaft mit vielen von den Spaziergängern eingetretenen Kreuz- und Querpfaden, wobei aus den einstigen Erdrissen Täler entstanden waren, die zum Teil als Hohlwege, in Schlangenlinien zwischen den Buckeln verliefen. […] Er skizzierte eine Erdstelle, die durch das Beben aus dem tieferen Untergrund an die Oberfläche gekehrt worden war […]. Aufgeregt merkte er, wie sich der formlose Lehmhaufen verwandelte und zu einer Fratze wurde. („Langsame Heimkehr. Erzählung“, Handke 2018: 495 f.)

John Berger und die (Un-)Sichtbarkeit des Schutts

Spanische Geographie regt zur Skepsis gegenüber dem Sichtbaren an. Es läßt sich kein Sinn darin finden. Das Wesentliche liegt woanders. Das Sichtbare ist eine Form des Verfalls, Erscheinungen sind eine Form von Schutt. (Berger 2014: 69)

Paul Nizon steinernes Rom

Mich interessiert entschieden nicht die Baugeschichte und nicht die Ausstattung, nicht die einverbauten vielen frühen Kirchen […], nicht die investierte, dauernd korrigierte Geistarbeit der Planung, die Gedanken- und Kunst- und Kraftleistung der sich ablösenden Baumeister und Generationen. Mich interessiert der Stein, aus dem Gras wächst, während … Der Stein, in dessen Schatten ich vor der Sonne kusche, der Stein, an den ich meinen Körper lehne, dem ich im Körper mich anvertraue, wenn ich nachts vorbeikomme und aus Säulen auf Säulen und Platz schaue. Ich halte mich an den Stein, der alles andere enthält. Ich halte mich an die Agglomeration, unentwirrt. (Nizon 2009: 51 f.)

[…] Geschichten in Stein laufen unaustauschbar nebenher. Steinwort, Steinschritt. Schweigen in Stein. Steingewicht lebensgeduldig. Man kommt nie herein in die Stadt, man kommt heran an den Stein. Stein, an den wir uns also halten. (Ebd. 73)

Uwe Dicks Sauwald (Böhmen)

Diese chemisch extrem unterschiedlich zusammengesetzten Gesteinsarten müssen kraft gebirgsbildender Vorgänge mechanisch zusammengeführt werden, gequetscht und geschuppt in einer riesigen Knautschzone […]. Jeder Kristall – Grant, Andulasit, Plagioklas, … ist eine unendliche Geschichte; die Synthese zahlloser Einzelbeobachtungen führt uns vom Kleinen der Kristalle zu ihrer Biographie. (Dick 2022: 566 f.)

[…] Brdović verlangt vom Gedicht eine *Kristallgitterstruktur*, horizontale, vertikale, diagonale, aberrative Lesarten also, *Sinn-Fenster einer Kristallstufe*, wie er seine prismatischen Objekte nannte, die mit jeder Drehung andere Allusionen spiegeln. (Ebd. 516)

Italo Calvinos gesammelter Sand

Es gibt jemanden, der sammelt Sand. Er reist durch die Welt, und wenn er an einem Meeresstrand kommt, an einen Fluß oder einen See, in eine Wüste oder eine Heide, klaubt er eine Handvoll auf und nimmt sie mit. […] der feine graue Sand vom Plattensee, der blendenweiße vom Golf von Thailand […] über die winzigen, ebenfalls schwarzweißen Steinchen vom lukanischen Mehl bis zu dem weißen, mit lila Schnecken durchsetzen Mehl von Turtle Bay bei Malindi in Kenia. […] die Vitrine der Sandsammlung [war] die unscheinbarste, aber auch geheimnisvollste, diejenige, die am meisten zu sagen haben schein, wenn auch durch die in ihren Gläsern eingefangene opake Stille. (Calvino 2016: 9)

Baudrillard: Stimmungswert Material?

Holz, Stein und Erz werden heute von Beton, Formica und Polystyren verdrängt. Diese Evolution abzulehnen und den warmen und menschlichen Substanzen der Gegenstände von einst nachzutrauen, hat keinen Wert. Denn jeder Gegenüberstellung von Natur- und Kunststoff wie von traditionellen und lebhaften Farben ist doch bloß ein Moralisieren. In Tat und Wahrheit sind die Substanzen nur, was sie sind: Es gibt keine echten und unechten, keine natürlichen und künstlichen. Warum sollte auch der Beton weniger „echt“ sein als der Stein? (Baudrillard 2001: 51)

Coda

FM Einheit liebt Steinhaufen und ihren Klang. Er spricht von der „Berührung“ von, mit und durch Steine. Zu vermuten ist, er liebt auch Beton, dieser verpönte, dann in der ästhetischen Theorie der Architektur in den letzten Jahren geliebte Baustoff des Brutalismus – Ausstellungen wie „SOS Brutalismus“ (Elser 2017) oder Schriften wie „How To Love Brutalism“ (Grindrod 2018) belegen diese Haltungskehre. Es ist davon auszugehen, dass FM Einheit eine solche Kippfigur gar nicht vollziehen musste, arbeitete er doch immer schon mit Schotter und Geröll, den der Baustoff Beton enthält.

Steinklang und Steinschlag sind in der hier vorbrachten Perspektive ein Beitrag zum „Weltexperiment“ (Bloch 1977: 242) und aktivieren ein „*materielles Logikon*“ (243) gedrehter, verschobener, asymmetrischer Rhythmen und sonischer Versuche in der Latenz des Noch-Nicht – mittels eines akustischen „Staunes am Unscheinbaren“ (244) wie im Fall der klingenden Steinhaufen.

Zitierte Literatur

Baudrillard, Jean: Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen. Frankfurt/New York 2001.

Berger, John: Das Leben der Bilder oder die Kunst des Sehens. Berlin 1980.

Berger, John: Begegnungen und Abschiede. Über Bilder und Menschen. Frankf./M. 2014.

Bloch, Ernst: Experimentum Mundi. Frage, Kategorien des Herausbringens, Praxis. Frankf./M. 1977 (=Bd. 15 der Gesamtausgabe).

Bühler, Benjamin/Rieger, Stefan: Bunte Steine. Ein Lapidarium des Wissens. Berlin 2014.

Calvino, Italo: Gesammelter Sand. Essays. Frankf./M. 2016.

Dick, Uwe: Sauwaldprosa. Göttingen 2022.

Elser, Oliver (Hg.): SOS Brutalismus. Eine internationale Bestandsaufnahme. Frankf./M. 2017.

Eshun, Kodwo: Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction. Berlin 1999.

Etzold, Jörn: Die melancholische Revolution des Guy-Ernest Debord. Zürich, Berlin 2009.

Grindrod, John: How to Love Brutalism. London 2018.

Handke, Peter: Peter Handke Bibliothek, Prosa 2. Berlin 2018.

Kinsky, Esther: Schiefern. Gedichte. Berlin 2020.

Kinsky, Esther: Rombo. Roman. Berlin 2022.

Maeck, Klaus: Die große Untergangsshow mit Einstürzenden Neubauten. Oder: Chaos, Sehnsucht & Energie. In: Rock Session 6. Magazin der populären Musik. Herausgegeben von Walter Hartmann und Gregor Pott. Reinbek bei Hamburg 1982, S. 116-129.

Müller, Wolfgang: Geniale Dilletanten. Berlin 1982.

Nizon, Paul: Canto. In: Romane, Erzählungen, Journale. Frankf./M. 2009, S. 47-157.

Simmons, Sylvie: On the Right Track. In: MOJO 12/2022, S. 58-65.

Stifter, Adelbert: Die Bunten Steine. In: Werke in drei Bänden, Bd. I. Wiesbaden o.J. [1969].

Strässle, Thomas: Pluralis materialitatis. In: Thomas Strässle et al. (Hg.): Das Zusammenspiel der Materialien in den Künsten. Theorien, Praktiken, Perspektiven. Bielefeld 2013: 7-24.