

Ulrich Mosch

Lärm als ästhetisches Phänomen

1 Vgl. dazu beispielsweise Manfred Sader, *Lautheit und Lärm. Gehörpsychologische Fragen der Schall-Intensität*, Göttingen 1966; Rupert Taylor, *Noise*, Harmondsworth 1970 und August Schick: *Schallbewertung. Grundlagen der Lärmforschung*, Berlin [u. a.] 1990 sowie weitere dort angegebene Literatur. ↑

2 So etwa von Ludwig Jacobowski in dem Gedicht *Großstadt-Lärm*, zuerst veröffentlicht in: *Im steinernen Meer. Großstadtgedichte*, Ausgewählt von Oskar Hübner und Johannes Moeglin, Berlin-Schöneberg 1910; wiederabgedruckt in: *Deutsche Großstadtlyrik vom Naturalismus bis zur Gegenwart*, Hrsg. von Wolfgang Rothe, Stuttgart 1988, S.96. ↑

3 Dieser wichtige Aspekt kann hier nicht weiter verfolgt werden. Die Folgen des übermäßigen Gebrauchs akustischer Reproduktionsmittel für

Wenn man mit jemandem über Lärm spricht, bedarf es nicht umständlicher Erklärungen, was das sei. Assoziationen betäubenden Straßenlärms, eines donnernd startenden Flugzeugs, der Maschinenhalle einer Fabrik oder des Stimmengewirrs, Gelächters und der lauten Musik, die von einem Fest in Nachbars Wohnung herübertönen, werden sich wohl bei jedem unschwer einstellen. Technisch bedingte Geräusche und Lärm gehören heute zu den elementaren Erfahrungsgegenständen unserer alltäglichen Lebenswelt. Mittlerweile sind sie fast allgegenwärtig geworden, ihre Intensität nimmt immer weiter zu. Wird von Lärm gesprochen, so geht es in der Regel um diesen Aspekt, um Schädigung von Ohr und Psyche, um Lautstärke und um Störung der für Mensch und Tier mindestens zeitweise notwendigen Ruhe. Und bekämpft wird das Übel mittels behördlicher Verordnungen mit Lautheitsgrenzwerten für Geräuschemissionen.¹

Der solchen Bemühungen zugrundegelegte Lärmbegriff unterschlägt allerdings eine wesentliche Bedeutungskomponente, die aus der Geschichte des deutschen Wortes »Lärm« stammt: Entstanden schon im Frühneuhochdeutschen aus einem italienischen Ruf zu den Waffen (all'arme), hat sich im Wort »Lärm« neben der Lautheit das Bedeutungsmoment des »Aufstörenden« oder »Verstörenden« erhalten.

Viele Sprachen kennen zwar wie das Deutsche das Wort »alarm(e)«, das sprachgeschichtlich aus derselben Wurzel stammt, nicht aber ein direktes Pendant zu »Lärm« mit entsprechender Bedeutung. Im Englischen wie in den romanischen Sprachen gibt es keine Unterscheidung zwischen Lärm und Geräusch; für beide Phänomene wird dasselbe Wort verwendet.

Lärm ist kein absolutes Phänomen, sondern in doppelter Hinsicht ein relatives. Ob Geräusche oder Klänge als Lärm aufgefaßt werden oder nicht, hängt einerseits vom akustischen Kontext ab, andererseits aber auch entscheidend von der subjektiven Befindlichkeit des einzelnen Menschen. Was von einem Rockkonzert oder einer feucht-fröhlichen Geburtstagsfeier nach außen an die unbeteiligten Ohren zufällig betroffener Nachbarn dringt, wird meist als Lärm empfunden und nicht etwa als willkommene akustische Beteiligung. Für die Konzertbesucher wie für die Geburtstagsgäste ist es aber wesentlicher Bestandteil des Ereignisses und

das
Wahrnehmungsvermögen
des Menschen war
Gegenstand eines
Vortrages, den Heinz-
Klaus Metzger unter dem
Titel *Die Diktatur des
Schalls* auf den
Darmstädter
Ferienkursen für neue
Musik 1992 gehalten hat.
Mit demselben
Fragenkreis beschäftigt
sich auch Rüdiger
Liedtke, *Die
Vertreibung der
Stille*, München 1989. ↑

4 Aus dem
Amerikanischen von Kurt
Simon und Eberhard
Rathgeb, Frankfurt am
Main 1988; dt.
Übersetzung von *The
Tuning of the World*,
Toronto und New York
1977. ↑

5 Ebd. S.249 f. ↑

6 Augsburg 1991;
erschieden erst im
Frühjahr 1992. ↑

7 Frankfurt am Main
1991. ↑

wird vielleicht nicht einmal als besonders laut wahrgenommen. Offenbar wirkt sich die emotionale und aktive Beteiligung entscheidend auf das Empfinden aus. Mit Grenzwerten ist daher Lärm schwer beizukommen. Allenfalls akute Gefährdungen des Gehörs oder Schäden durch Dauerbelastung lassen sich damit begrenzen, nicht aber die individuell verschiedene Belästigung, die oft auch bei geringeren Lautstärken empfunden wird.

Lärm ist aber durchaus nicht nur die verstörende und belästigende Begleiterscheinung von Maschinen und menschlichem Tun, der sich das Ohr nicht verschließen kann. Lärmen kann auch eine sehr lustvolle Sache sein. Das weiß jeder, der einmal ein Kind mit größtem Vergnügen auf einen Topf oder Eimer schlagend Klänge erzeugen hat sehen oder Erwachsene, die ihr Motorrad aufheulen lassen oder Silvester viel Geld mit Knallerei verpulvern.

Schon früh regte die sinnliche Erfahrung des Phänomens auch zu künstlerischer Gestaltung und ästhetischer Reflexion an. Am Vorabend des Ersten Weltkrieges, in einer Zeit, als die schnell wachsenden Großstädte durch den Ausbau von Verkehrsmitteln und Industrie längst auch zu Zentren des Lärms geworden waren, propagierten die italienischen Futuristen eine Kunst, die sich nicht mehr am tradierten Kanon orientierte, sondern an den neuen Erfahrungen in einer technisch und sozial stark veränderten Welt. Der Futurist Luigi Russolo, der Erfinder der »Intonarumori«, schrieb 1913 in einem Manifest über *Die Geräuschkunst*: »Wenn wir eine moderne Großstadt mit aufmerksameren Ohren als Augen durchqueren, dann werden wir das Glück haben, den Sog des Wassers, der Luft oder des Gases in den Metallröhren, das Brummen der Motoren, die zweifellos wie Tiere atmen und beben, das Klopfen der Ventile, das Auf und Ab der Kolben, das Kreischen der Sägewerke, die Sprünge der Straßenbahn auf den Schienen, das Knallen der Peitschen und das Rauschen von Vorhängen und Fahnen zu unterscheiden. Wir haben Spaß daran, den Krach der Jalousien, der Geschäfte, der zugeworfenen Türen, den Lärm und das Scharren der Menge, die verschiedene Geräusche der Bahnhöfe, der Spinnereien, der Druckereien, der Elektrizitätswerke und der Untergrundbahnen im Geiste zu orchestrieren.« Wie die anderen Futuristen forderte Russolo eine radikale Erneuerung der Kunst aus dem Geiste jener grundlegend neuen Erfahrungen, mit denen die technische Welt die Menschen konfrontierte. Daß in einer futuristischen Musik an die Stelle von Tönen Geräusche mit ihrer unendlichen Vielfalt treten sollten, läßt sich als Reaktion auf die neue Erfahrungswelt verstehen.

Mit der Entwicklung der Metropolen seit dem frühen 19. Jahrhundert war ein Erfahrungsraum mit ganz eigener Dynamik entstanden, dessen Diskontinuität künstlerisch zu bewältigen nicht nur die italienischen Futuristen herausforderte, sondern viele Künstler ganz unterschiedlicher Strömungen zu neuen künstlerischen Lösungen anregte, so etwa Alfred Döblin zur Verwendung von Montagetechniken im Roman. Neben der ungeheuren Bilderflut, die auf die Menschen in der Großstadt einstürzt, gehörte zu diesem Erfahrungsraum auch eine neue, mehr und mehr technisch geprägte Geräuschwelt von wachsender Intensität und Vielfalt. Maschinen aller Art, sei es zur industriellen Produktion, zum Bau, zum Transport von Menschen und Waren oder auch zu Vergnügungszwecken, erzeugen als Abfallprodukt eine vielfältige

Geräuschkulisse. Bis heute blieb ein Topos, was schon damals gelegentlich in Versform gefaßt worden ist²: den Lärm der Großstadt zu ihren Kennzeichen zu zählen und der beschaulichen Stille des Ländlichen entgegenzusetzen. Inzwischen haben sich die Verhältnisse allerdings so einschneidend gewandelt, daß dieser Topos allmählich die Erfahrungsgrundlage zu verlieren droht. Denn nicht nur in den Städten ist der Lärm inzwischen häufig bis an die Grenzen des physisch und psychisch Erträglichen angewachsen und überdeckt nahezu vollständig jedes Naturgeräusch. Mit der wachsenden Mobilität durch das Auto und der zunehmenden Technisierung von Landwirtschaft und Handwerksberufen ist der Gegensatz von Stadt und Land auf allen Ebenen im Schwinden begriffen. Und durch die Angleichung der Lebensumstände nähert sich auch die Geräuschwelt des ländlichen Raumes den städtischen Verhältnissen unüberhörbar an.

Der Zeitraum, in dem sich entwickelte, was heute als ganz selbstverständlich hingenommen wird, ist relativ kurz. Noch vor 250 Jahren war die Geräuschwelt weitgehend durch natürliche, lokal oder zeitlich begrenzte Schallphänomene geprägt – das Tosen der Brandung oder das Rauschen eines Wasserfalles, das Heulen des Sturmes oder das Donnern eines Unwetters. Erst mit der fortschreitenden technischen Zivilisation und Industrialisierung haben Geräusche aller Art die Alltagsumgebung des Menschen förmlich durchsetzt und, was die Natur an Geräuschen hervorbringt, weitgehend verdrängt oder überdeckt. Vielfach noch nicht als einzelne, wohl aber in der ungeheuren Massierung, die mit ihrer zunehmenden Verbreitung über alle Lebensbereiche einherging, haben sie zu jener Lärmglocke geführt, über die allenthalben geklagt wird. Der geradezu dramatische Wandel der Geräuschwelt, in der Menschen lebten und heute leben, und das Anwachsen des Lärms sind die Kehrseite der beschleunigten technischen Entwicklung und ihrer Errungenschaften. Und der Umfang, in dem man heute bereit ist, Lärm in Kauf zu nehmen, wirft ein Schlaglicht auf die Bedeutung, die die Technik für alle Lebensbereiche erlangt hat.

In diesem Prozeß erscheint die Möglichkeit der Schallreproduktion mit technischen Mitteln, die seit der Erfindung des Phonographen und seiner Nachfolgesysteme seit gut hundert Jahren gegeben ist, und des weiteren die Möglichkeit drahtloser Übermittlung an nahezu jeden beliebigen Ort seit den zwanziger Jahren fast als Randphänomen, auch wenn sie im Blick auf die Erfahrungswelt und das Wahrnehmungsvermögen der Menschen ganz Entscheidendes verändert haben, indem sie heute weite Bereiche unseres Alltags mitprägen und zur Lärmbelastung nicht unwesentlich beitragen.³

Davon, daß die neue Erfahrungswelt der Großstadt, Lärm und Geräusche eingeschlossen, nicht nur bei den Futuristen schon früh zu ästhetischer Reflexion herausforderte, war schon die Rede. Unter besonderen Voraussetzungen kann Lärm wie jedes andere Wahrnehmungsphänomen zum Gegenstand ganz eigener ästhetischer Erfahrung werden. Eingelöst wurde die revolutionäre Forderung Luigi Russolos nach einer »Geräuschkunst« allerdings weniger von den Futuristen selbst, deren Stück-Konzeptionen sich nicht entschieden von tradierten programm-musikalischen Vorstellungen entfernten, sondern erst nach und nach von Komponisten wie Edgard Varèse, George Antheil und dem frühen Cage, die in

ihren Werken der zwanziger, dreißiger und vierziger Jahre einen zunehmend erweiterten Instrumentalapparat zur Geräuscherzeugung verwendeten, oder später, nach dem Kriege, von der »Musique concrète« und der elektronischen Musik. Stücke, in denen nicht allein die Klangqualität von Geräuschen, sondern die nackte physische Gewalt des Lärms hörend und dazu auch taktil erfahrbar ist in Form von Körperschwingungen, die förmlich in den Bauch gehen, wurden erst viel später vor allem im Bereich der sogenannten U-Musik in Rock, Pop und Punk mit Hilfe der elektrischen Klangverstärkung realisiert, gelegentlich auch in Werken der sog. E-Musik.

Geräusch- oder Lärmsequenzen als ästhetische Phänomene zu begreifen, bedurfte es erst grundlegender Verschiebungen im Musik- bzw. Kunstbegriff. Am radikalsten hat solche Verschiebungen wohl John Cage bewirkt. In der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte er einen rein subjektiven Musikbegriff, der nicht mehr durch Bezug auf die Schönheitsidee oder auf die Instanz eines wie auch immer bestimmten musikalischen Materials objektiv zu bestimmen sucht, was als Musik gelten kann, sondern allein vom Subjekt aus. Konsequenz eines solch erweiterten Musikbegriffes, dem letzten Endes alles, was der Mensch als Klangkunst ansehen kann, als solche gilt, ist die Möglichkeit, auch Alltagsgeräusche und Lärm oder überhaupt jedes Klanggebilde, und seien es die Geräusche des Publikums im Konzert oder beliebige Laute und Geräusche unserer Umwelt, zum Gegenstand ästhetischer Erfahrung zu machen. Was ursprünglich vielleicht als störend oder belästigend empfunden wurde, bleibt allerdings davon nicht unberührt: Es bleibt Lärm oder Geräusch, weil die störenden und aggressiven Klangeigenschaften sich ja nicht verändern, und bleibt es doch nicht, weil die Intention des Wahrnehmenden sich auf die klangliche Erscheinung richtet.

II

In jüngster Zeit sind zum Thema Lärm eine Reihe von Büchern in deutscher Sprache erschienen. Auf ganz unterschiedliche Weise beschäftigen sich drei Autoren, deren Bücher hier besprochen werden sollen, mit den kulturgeschichtlichen und ästhetischen Aspekten des Lärms.

R. Murray Schafer: *Klang und Krach*

In deutscher Übersetzung erschien 1988 unter dem Titel *Klang und Krach: Eine Kulturgeschichte des Hörens* ein kulturkritisches Buch von R. Murray Schafer⁴. Ausgehend vom Problem der Lärmüberflutung heute, skizziert der Autor die Umrisse einer neuen Disziplin, die er in Anlehnung an das Industriedesign »Akustikdesign« nennt: das ist bewußte, letzten Endes umwelthygienisch motivierte Gestaltung unserer akustischen Umgebung unter ästhetischen Gesichtspunkten. Das Buch ist viergeteilt: Zwei detailreichen und sehr interessanten historischen Teilen zur Entwicklung sogenannter »Lautsphären« (Schafer) – das sind bestimmte, in der Regel geographisch begrenzte, kulturell vermittelte und historisch veränderliche Klangwelten, in denen Menschen leben – stehen zwei systematische Teile gegenüber, die von der Analyse solcher Lautsphären handeln und einige Grundbegriffe des

»Akustikdesigns« exponieren. Im letzten Teil erläutert Schafer:

»Um zu verstehen, was ich mit Akustikdesign meine, betrachte man die globale Lautsphäre als eine riesige Musikkomposition, die sich rings um uns unaufhörlich entfaltet. Wir sind gleichzeitig ihre Zuhörer, ihre Spieler und ihre Komponisten. Welche Laute wollen wir erhalten, verstärken, vervielfachen? Wenn wir das wissen, werden die langweiligen oder destruktiven Laute so auffallend, daß wir genau bestimmen können, warum wir sie ausschalten müssen. Nur ein völliges Verstehen der akustischen Umwelt kann uns die Ressourcen an die Hand geben für eine Verbesserung der Orchestrierung der Lautsphäre. Akustikdesign ist nicht nur eine Sache für Akustikingenieure. Es ist eine Aufgabe, welche die Energie vieler Leute erfordert, von Fachleuten, Amateuren, jungen Menschen – von allen, die gute Ohren besitzen; denn das weltumfassende Konzert ist immer zu hören und die Plätze im Auditorium sind eintrittsfrei.«⁵

Anzustreben sei eine »auditive Kultur«, die letzten Endes zwar Aufgabe jedes einzelnen Menschen sein müsse. Zu erreichen sei eine solche Kultur aber nur mit Hilfe geschulter Akustikdesigner, deren Aufgabe es wäre, die Menschen anzuleiten zu einem bewußteren Umgang mit der akustischen Umwelt, eine Aufgabe, die Schafer den Komponisten als »Architekten des Klanges« zugedacht hat.

Problematisch erscheint an Schafers Überlegungen weniger die Grundidee, die Umwelt klanglich zu gestalten, die im Kleinen in Klanginstallationen und akustischen Environments inzwischen – das Buch ist in der Originalausgabe bereits 1977 erschienen – vielfältige Realisationen erfahren hat. Problematisch ist vielmehr die Frage der Kriterien, nach denen »destruktiver« und »erhaltenswerter« Schall unterschieden werden könnten. Hinter Schafers Entwurf steht, gepaart mit einer Portion naiven Fortschrittsglaubens, eine puristische Ästhetik, die sich letztlich am bloß Angenehmen orientiert und durchaus ambivalent ist. Geboren aus der Einsicht, daß man gegen den Lärm, der immer mehr ins Kraut schießt, weder mit totalen Verboten, noch mit selektiver Lärmbekämpfung etwas ausrichten kann, wird aus der Not eine Tugend gemacht und angestrebt, den vorhandenen Lärm »besser zu orchestrieren«. Ob »Akustikdesign« damit mehr Erfolg haben wird als selektive Lärmbekämpfung, kann man bezweifeln. Genauso gut, wie zu einer wirklichen Reduktion der Lärmbelastung und zu einer angenehmeren Lautsphäre beizutragen, könnte »Akustikdesign« in manchem Fall ausgenützt werden, um, pointiert gesagt, das Schlechte besser zu verpacken, und so zum Handlanger einer nach anderen Gesetzen sich vollziehenden Entwicklung zu werden. Daß es so womöglich helfen könnte, mit dem Lärm eines jener Momente zu unterdrücken, die uns ständig daran erinnern, daß Technik nicht immer nur zum Segen Menschheit und Natur wirkt, sondern ihren Preis hat, kommt Schafer gar nicht in den Sinn. In den Dimensionen, in denen Schafer denkt, müßte der Entwurf einer solchen Disziplin eingebettet sein in umfassende und kritische Überlegungen zum Verhältnis Mensch, Natur und Technik, aus denen erst die Kriterien zu gewinnen wären.

Fraglich ist auch, ob sich eine »Kunst« – wenn man Schafer folgt, der »Akustikdesign« ausdrücklich so bezeichnet – utilitaristisch von außen gesetzten

Zwecken unterordnen ließe oder ob sie nicht als Kunstform unweigerlich eine Eigendynamik entwickeln würde und auch Schrilles und Lärmiges zu erfinden sich nicht scheute, wie es mit Klangskulpturen und akustischen Environments längst geschehen ist.

Obwohl es sich in Schafers Entwurf letztlich um eine Ästhetisierung der Klangumwelt dreht, kann Lärm als ästhetisches Phänomen gar nicht in den Blick kommen. Der Anerkennung des Lärms mit seiner physischen Gewalt und Aufdringlichkeit als besondere ästhetische Qualität steht das letzten Endes ökologische Ziel der Bemühungen Schafers entgegen. Der Lärm der Kunst wie das Lärmen als lustvolles Tun müßten wohl beide dem Purismus geopfert werden oder wären allenfalls an entsprechend abgeschirmtem Orte zugelassen.

(Den Übersetzern ist ihre zugegebenermaßen bei diesem Thema terminologisch knifflige Arbeit nicht immer gelungen, ein Umstand, der das Lesevergnügen erheblich beeinträchtigt. Gelegentliche wörtliche Übertragungen, wo Fachbegriffe zur Verfügung gestanden hätten, wie »Triade« anstelle von »Dreiklang« oder »Ethnomusikwissenschaftler« statt »Musikethnologe« stoßen auf, stören aber weit weniger, als immer wieder anzutreffende ernsthafte Mißgriffe, wo je nach Kontext zu entscheiden war, ob »noise« mit »Geräusch« oder mit »Lärm« oder einfach mit »Rauschen« zu übersetzen ist oder »sound« mit »Ton«, »Klang« oder »Schall«. So hat Helmholtz keineswegs bei Schall, der sich aus aperiodischen Schwingungen zusammensetzt, von Lärm gesprochen, sondern von Geräusch, und in der Informationstheorie spricht man nicht von Lärm, der ein Signal beeinträchtigt, sondern von Störungen oder Rauschen.)

Klaus Hübner: *Lärmreise*

In weniger globalen Dimensionen beschäftigt sich das Buch *Lärm-Reise: Über musikalische Geräusche und geräuschvolle Musik* von Klaus Hübner, das in einem kleinen, auf Bücher über Rockmusik spezialisierten Verlag 1992 erschienen ist⁶, mit verschiedenen Kunstformen, die sich mit Lärm in irgendeiner Weise assoziieren lassen. Das Spektrum reicht von Neuer Musik über Pop, Punk und Performance bis hin zu Klangskulptur und Hörspiel. Weitgehend unsystematisch sind, um nur einige zu nennen, Kapitel über Futurismus, Musique concrète, Rock-Avantgarde, Pop, Computermusik und Neue Musik, über Gruppen wie The Plasmatics und Einstürzende Neubauten sowie über einzelne Künstler wie Gerhard Rühm, Laurie Anderson, John Cage und John Zorn aneinandergereiht. Nicht in jedem Fall wird verständlich, warum ein Künstler überhaupt erscheint, so etwa im Falle Nonos, der unter der Überschrift »Sechs kleine Lärmeleien« mit Steve Reich, Meredith Monk, György Ligeti, Darius Milhaud und Hans-Karsten Raetze zusammengefaßt ist.

Mit dem Vorzug des Buches, ästhetische Phänomene in großer Breite vorzustellen, ist eine Schwäche eng verbunden. Die im Titel benannte Form der Darstellung – eine Reise, die zahlreiche Aspekte flüchtig berührt, sich aber wenig mit ausgreifenderen analytischen Überlegungen aufhält –, obwohl der Heterogenität des Dargestellten durchaus angemessen, läßt den Leser häufig unzufrieden zurück. An vielen Stellen, wo nur Deskription zu finden ist, hätte man

sich mehr gedankliche Durchdringung gewünscht, ebenso mehr Reflexion über die leitenden Begriffe. Allzuoft verschwimmt nämlich der Lärmbegriff mit dem Geräuschbegriff. Beides hätte dem Autor erlaubt, die Reise besser zu strukturieren, und womöglich sprachliche und gedankliche Unebenheiten zu vermeiden geholfen, die offenbar darin ihren Grund haben. Dennoch entsteht ein durchaus interessantes Vexierbild, ohne aber tiefere Einsicht in Zusammenhänge zu geben.

So problematisch die Darstellung auch sein mag, eine Grundthese, die schärfer herauszuarbeiten sich lohnen würde, schimmert immer wieder durch: daß nämlich Schallerscheinungen, die normalerweise als Lärm aufgefaßt werden, offenbar in ganz unterschiedlichen kulturellen Bereichen reflektiert und in ästhetischen Zusammenhängen einer neuen Erfahrung zugänglich werden. Bereits das zu Anfang des Buches gleichsam als Motto zitierte Gedicht »Lärmschutz« von Christian Morgenstern, in dem es um Lärm als Schutz vor fremdem Lärm und vor dem eigenen Gehörtwerden geht, gibt einen Fingerzeig in diese Richtung. Es gibt die Perspektive vor für die weitere Argumentation: Lärm ist nicht nur Abfallprodukt, das es zu bekämpfen gilt, sondern ein Phänomen, das auch Funktionen zu erfüllen vermag, ganz verschiedene, wie man schon bei Morgenstern sieht, darunter auch ästhetische. Zu den von Hübner behandelten Phänomenen eröffnet das zweifellos einen wichtigen Zugang.

Ulrich Holbein: *Der belauschte Lärm*

Auf völlig andere Weise setzt sich Ulrich Holbein in seinem Buch *Der belauschte Lärm*⁷ mit dem Thema auseinander. In Form eines literarisch-philosophischen Spiels wird mit den verschiedensten Techniken, allen voran der Montage, aus kulturgeschichtlichen Funden und Versatzstücken zum Stichwort »Lärm« ein facettenreiches Bild gestaltet. In jedem der vier Hauptteile, die Lärm, Musik, Wort und Stille gewidmet sind, werden die verschiedenen Aspekte des jeweiligen Themas in literarische Formen umgesetzt: von verschiedenen Erzählformen, Fabel und Hymnus über eine Diskussion fiktiver Personen, Gespräche über Epochen hinweg zwischen historischen Personen und Collage bis hin zu musikalischen Formen und Typologien. Welche Gestaltungsform gewählt wird, bestimmte der Gegenstand. So wird das unterschiedliche Verhalten der Menschen zum Lärm in Form einer Typologie der Lärmenden thematisiert. Die sieben Typen, vom Lärmfetschisten über den Unempfindlichen und den Zwecklärmer bis hin zum Geräuschempfindlichen, diskutieren im anschließenden Kapitel in einer fiktiven Diskussionsrunde über ihre Ansichten über Lärm. Die Zeitgestalt der morgendlichen Geräusche eines Mietshauses ist als musikalische Form, als Lärmfuge, beschrieben, die Überlegungen zur Entwicklungsgeschichte des Hörens sind nach dem Modell der Schöpfungsgeschichte gestaltet und die Gedanken zum Verhältnis von Lärm, Stille, Musik und Wort in eine politische Fabel gefaßt, die von den Beziehungen dieser vier »Länder« untereinander erzählt.

Was den ästhetischen Standpunkt angeht, so hat Holbein aus der spätestens mit Cage sich durchsetzenden Einsicht, daß der Musik-oder Kunstbegriff relativ ist und sich auch allein subjektiv bestimmen läßt, die vollen Konsequenzen gezogen:

Lärm wird in allen möglichen Formen als ästhetisch erfahrbarer Gegenstand vorgeführt, nicht nur in jener erwähnten Lärmfuge.

Bei aller Virtuosität, mit der der Autor fast den gesamten Kanon literarischer Gestaltungsformen und -techniken aufruft und so amüsant das Buch trotz mancher Manierismen zu lesen ist, auf den ersten Blick scheint es doch über weite Strecken bloßes Spiel zu sein. Das ungemein vielfältige Bild, das vor dem Geiste des Lesers entfaltet wird, ist aber wohl als Plädoyer für den Reichtum des Lärms zu verstehen, der sich entfaltet, wenn man ihn belauscht – ganz in Cages Sinne.