

## Transkribiertes Interview mit Lasse-Marc Riek vom 28.05.2009

**Matthias Ferkau:** **Wie bist du dazu gekommen, dich mit Geräuschen und Soundscapes zu beschäftigen?**

**Lasse-Marc Riek:** Es gibt unterschiedliche Möglichkeiten wie ich diese Frage beantworten könnte, aber ich gehe bis in meine Kindheit zurück. In der Kindheit gab es die erste Hörsensibilisierungen durch die Familie. Wir haben innerhalb der Familie viel Musikimprovisation gemacht. Als Kinder konnten wir natürlich noch nicht auf den Instrumenten spielen, sondern haben lediglich frei, ohne Noten, mit den Instrumenten experimentiert, sie irgendwie zum klingen gebracht. Wir wurden dazu angehalten Geräusche, Laute zu machen. Mal Lärm zu machen, mal eine imaginäre Sinfonie zu komponieren, alles war erlaubt. Das hat mich wahrscheinlich unbewusst dazu motiviert, mich mit Geräuschen zu beschäftigen. Richtig bewusst wurde mir das Interesse an Geräuschen und Tönen erst, als ich später versucht habe mich in der visuellen Kunst zu etablieren.

Einen wirklichen Dialog zwischen Geräusch und Ästhetik gab es innerhalb meiner Familie natürlich nicht. Meine Eltern habe mir also nicht gesagt, nehme mal diesen Soundscape war. Das gab es in keinster Weise. Eher sogar eine Abneigung, als ich damit anfing, mich beruflich mit dem Gebiet auseinander zusetzen. Dann hieß es, das sei brotlos, erfolglos, braucht niemand, kann niemand etwas mit anfangen. Es ist keine Musik. Aber ich wurde ja durch die Musik an Geräusche herangeführt. Diese Überlegungen ist sehr spannend, ob Geräuschmusik zur Musik werden kann. Kann man Geräusche wirklich als Musik bezeichnen? Diese Frage möchte ich an dieser Stelle aber noch gar nicht beantworten.

**Matthias Ferkau:** **Was ist für dich eine Soundscape-Komposition? Wo fängt die Komposition an?** Im Prinzip ist das Aufnehmen von Geräuschen dasselbe, wie der Prozess des Fotografierens. Man zeichnet etwas mit Hilfe eines Apparates auf. Dieser Apparat verzerrt durch seine technischen Eigenschaften bereits das „natürliche“ (Klang)Bild der Umgebung.

**Lass-Marc Riek:**

Da gab es schon viele Streitgespräche und auch Schriften, ob der Aufzeichnungsprozess nicht vielleicht schon der kompositorische Vorgang ist. Pierre Henry und Pierre Schaeffer wollten in der *musique concrète* diesen Kontext lösen. Dort hat man mit der Tapemusik, mit dem Aufnehmen von Geräuschen und den Möglichkeiten sie zu verändern, kompositorisch gearbeitet, aber mit einem ganz anderen Vokabular, als es in der „klassischen Musik“ der Fall ist. Die Handlung, also zum Beispiel das Spulen und Einweichen des Tonbandes, ist in diesem Fall bereits ein kompositorischer Vorgang.

Den Begriff der Soundscape Komposition hat Barry Truax erfunden und das erste Mal ins Gespräch gebracht. Hildegard Westerkamp geht in einem Artikel, der Zeitschrift MusikTexte, darauf ein und versucht darzustellen welche Schwierigkeiten es bei dem kompositorischen Vorgang gibt. Sie sagt unter anderem, dass der Aufnahme von Soundscapes immer eine Handlung vorausgehen muss.

Meine eigene Interpretation ist eigentlich sehr viel radikaler und die teile ich mit einer wachsenden Menge an Aktiven, dieser Gattung, im Feld. Die intellektuelle Handlung, wo man zuhause eine Herangehensweise für die jeweilige Soundscape Komposition plant und anfängt über das Thema zu schreiben, sich mit den Problematiken etc. auseinanderzusetzen, etwas zu konstruieren, da fängt eigentlich die Komposition bereits an.

Diese Handlung ist eigentlich der Versuch, die Komposition abzuholen, zu vermengen mit neuen Techniken, die genauso wichtig sind. Dass man sich als Komponist bezeichnen darf, ohne eine klassische Ausbildung gemacht zu haben, resultiert ja daraus, dass in dieser Form noch gar nicht oder nur wenig gelehrt wird. Langsam kommen diese Sound Studies Zweige, ob es in Saarbrücken oder in Berlin ist, das ist ein Hype und in anderen europäischen Städten wird das viel mehr betrieben. Vor allem passiert die Sensibilisierung mit Fieldrecordings, das würde ich ebenfalls als Komposition begreifen.

Eine Klanglandschaft kann alles und überall sein. Diese Geräusche können auch politisch, soziologisch oder philosophisch von uns interpretiert und hinterfragt werden.

**Matthias Ferkau:**

**Muss man Soundscapes politisch, soziologisch oder philosophisch interpretieren, wenn man mit ihnen arbeiten möchte?**

**Lass-Marc Riek:**

Nein, aber man kann sie so interpretieren. Man kann sie natürlich auch als eine Form von Musik betrachten. Hier auf diesem Platz hören wir zum Beispiel Dopplereffekte von vorbeifahrenden Autos, Fahrgeräusche von Fahrrädern, Kommunikationslaute von Menschen, von Vögeln. Gerade in diesem Gebiet spielen sie oft Vogelgeräusche [über Boxen] ein, um ein Gefühl von Natur zu vermitteln oder die Vögel zu vertreiben. Das alles hören wir hier und das alles ist eine Komposition, wenn wir es als solche hören wollen. Und das ist natürlich auch abhängig vom jeweiligen Hörer.

Derjenige Hörer, der Soundscapes als Musik begreift, der ist abgeholt worden. Der sitzt nicht in der zweiten Reihe eines Konzertes, um als mittleres Bildungsbürgertum, die Interpreten oder die Akustik zu bewerten. Es geht ihm eher darum Erfahrungen für sich selbst zu sammeln, wie klingt seine Umwelt, sich mit anderen Menschen darüber auszutauschen. Wir sitzen hier und können über die akustische Umwelt diskutieren, wir können sie werten und analysieren. Die Beschäftigung mit Soundscapes kam aus der Wissenschaft und den theoretisch, analytischen Schriften und Überlegungen der kanadischen Forscher. Die Forschungsprojekte hatten ja auch erstmal gar nicht viel mit Kunst zu tun. Das wurde erst zur Kunst als Leute das so wahrgenommen und als Gesamtprodukt, als eine Form der Dokumentation, auf Vinyl gepresst haben. Das ist keine wissenschaftliche Arbeit mehr, sondern ein Artwork. Das Archivieren und das Verarbeiten von Geräuschen gehört für mich erstmal nicht zur Komposition. Das sind Schritte die danach passieren. Nach der eigentlichen Komposition, also nach der geistigen Auseinandersetzung mit der Klanglandschaft und dessen Aufnahme.

Bevor sich die heutigen Akademien ernsthaft mit dem Thema Soundscapes auseinandergesetzt haben, gab es bereits eine sehr große Verbreitung unter Autodidakten und Unprofessionellen, die sich mit Fieldrecording, Geräuschen und Klängen beschäftigt haben. Über Internetforen wurde international kommuniziert, sich ausgetauscht und Treffen organisiert.

Das ist überwiegend außerhalb der Universitäten, der Akademie passiert. Ich denke es ist eine wichtige Beobachtung, dass das Fieldrecording als Kunstform nicht elitär begründet wurde, sondern sich aus Communities gebildet hat.

**Matthias Ferkau:** **Ich würde jetzt gerne auf das Problem der subjektiven Wahrnehmung jedes Einzelnen beim Hören von Soundscapes eingehen.** Mein erstes Soundscape-Konzert, auf der Tagung in Sankt Pölten, erinnerte mich stark an die Konzertsituation in einem "klassischen Konzert". Ein paar Leute hatten die Augen geschlossen, andere schauten durch die Gegend, wieder andere lasen das Programmheft, andere konzentrierten sich auf die Klänge. Das Vogelzwitschern habe ich als Klangstereotype empfunden. Sind diese Klangstereotype nicht austauschbar? In wieweit spiegelt die Aufnahme dann den Ort noch wider?

**Lass-Marc Riek:** Ich denke dass Vogelzwitschern muss einem nicht gefallen, aber im Bereich der Bioakustik, die sich nur mit dem Monitoring und dem Mikrophonieren von Tierarten beschäftigt, öffnet sich ein wahnsinnig großes Feld, gerade im Bezug auf Vögel. Den Vorwand kenne ich von mir selbst auch, ja das sind Vögel, oder noch besser Vogelzwitschern...abgehakt.

Manche Klangwelten der Natur klingen wie elektroakustische Musik. Ein Beispiel hierfür wären Unterwasseraufnahmen von Orcas. Wir bekommen gerade die ersten Rezensionen rein und da sind einige Leute dabei, die sich sofort distanzieren und sagen, das ist nicht „my cup of tea“. Da ist ein Orca drauf... das ist wie Rossmann, Drogerie, die Ästhetik der Walgesänge. Die bewerten lediglich das Cover der CD und blocken sofort ab.

Zu hören ist jedoch nicht nur der friedliche Gesang von Walen, sondern deren Jagdlaute, also existenzielle Geschichten, die sich einem offenbaren, wenn man sich auf das Hören einlässt. Das ist bei Vögeln ähnlich. Da sind Klangwelten die sich erst eröffnen, wenn du dich als Hörer öffnest.

Im „Industrial“-Bereich werden zum Beispiel nur Arbeitsgeräusche von Maschinen und so weiter verwendet. Zum Teil auch stehende Töne, so genannte „Drones“. Die kommen zustande, wenn man Städte aus der Ferne aufnimmt oder mehrere Geräuscherzeuger parallel laufen lässt. Diese stehenden Töne gab es in der Neuen Musik auch und da sagen auch einige Leute, ne das ganze „Industrial-Zeug“ interessiert uns nicht. Es gibt sehr viele Musiksparten, die sich darüber definieren. Die machen alle sehr viel im Bereich des Fieldrecordings und erstellen Kompositionen im klassischen Sinne. Die vermischen im Prinzip alles, trotzdem ist es für den Hörer eine Einladung sich zu positionieren und das fällt gar nicht so leicht, weil es sehr viele Bereiche gibt die sich offen gestalten.

Das Soundscape oder das Fieldrecording dokumentieren eher als das sie komponiert werden. Sie sind eher noch in der Wissenschaft verankert, als dass sie vielleicht künstlerisch etwas zeigen wollen.

Das „Gute“ und das „Schlechte“ einer Aufnahme, wenn man es moralisch ausdrücken möchte, spielt eine untergeordnete Rolle. Dass Vogelzwitschern in den beiden Stücken, die wir auf der Tagung gehört haben, sind wichtig für diese Habitate. Dort gibt es diese Vögel, sowie die Glocken. Die sind einem vielleicht ästhetisch näher als die Vögel, aber es gab auch Schwäne zu hören, die gerade gestartet und gelandet sind. Es gab unterschiedliche Grillen- und Heuschreckenarten zu hören. Bei der Komposition des Japaners war das Element Wasser im Vordergrund. Die Klanglandschaft war also eher fließend. Das sind alles Dinge die einen beruhigen, aber auch ganz schön auf die Nerven gehen können. Oder man hört einen rauschenden Wasserfall. Man hört nur Rauschen, muss ich mir das anhören? Wann schalten wir ab und wann bleiben wir dabei? Wenn man sich ausschließlich nur mit den Lauten der Vögel beschäftigt, um sich in diesem Bereich zu sensibilisieren, öffnet sich wie im Jazz oder der klassischen Musik ein neuer Hörraum. Man hört dann nicht nur Vogelzwitschern, sondern man hört dann das Kleine, das im Großen integriert ist. Das können auch Flugzeuggeräusche sein.

**Matthias Ferkau:**

**Wie konzipierst du deine Stücke? Wie verläuft die gedankliche Auseinandersetzung mit den Ideen, Konzepten und dem Arrangieren der Kompositionen?**

**Lass-Marc Riek:**

Das ist immer sehr unterschiedlich. Das sind zu Beginn meistens sehr banale Ideen, sowie sie in jeder Kunstform vorkommen. Man braucht einen Impuls und die nötige Motivation sich einem Themenkomplex zu nähern. Ich kriege Signale gesendet, die für mich interessant sind und die sind in ihrer Form meistens akustischer Art.

Es gibt ein Kirchen-Projekt von mir, wo ich Innenaufnahmen von Kirchen mache, um zu schauen wie das Lärm- und Stilleverhältnis in Kirchen heute aussieht. Zum einen weil die Kirche auch weiterhin dafür einsteht, dass die Kirche ein stiller, ein ruhiger Ort sein soll.

Aber sie steht auch unter einem gewissen Zugzwang der Modernisierung und der Kommerzialisierung des Glaubens, der Religion. Die Kirche wird dadurch im Inneren lauter und manchmal dominiert sogar der Lärm. Dies zeigen meine Studien, die ich schon über Jahre durchführe. Man könnte auch aus diesen aufgenommenen Daten eine Statistik erstellen und diese dann genau auswerten, aber das ist für mich eher ein Nebenprodukt, das nach dem jeweiligen Interesse genutzt werden kann.

Wenn man zum Beispiel bei einer Demonstration aufnimmt, dann ist man dazu gezwungen sich dem Ganzen auch künstlerisch zuwenden zu können. Das ist sehr abhängig von der Umgebung in der man sich befindet und aufnimmt. Wenn man denn aufnimmt. Ich benutze ausschließlich Aufnahmen die ich selber gemacht habe. Das heißt ich bin Vorort, habe die ersten Erfahrungen gesammelt und Skizzen entworfen. Das ist die einfachste Art, Form bezogen zu arbeiten, wenn man in dieser Soundscape-Philosophie bleiben möchte. Man versucht den Ort darzustellen und zu reinterpretieren. Ich komme aber nicht aus dieser „klassischen Soundscape-Bewegungen“ sondern ich komme aus der freien Kunst oder eher noch aus der bildenden Kunst. Das ermöglicht mir einen eher distanzierten Blick auf gewisse Tatsachen, die ich dann versuche umzuformen.

Das geht soweit, dass wir im Projekt "Series Invisible" mit gelöschten Aufnahmen arbeiten. Es ist egal ob das Material eine gute Klangqualität aufweist, es ist eher wichtig was für ein Ort aufgezeichnet wurde. Es geht nicht darum ob da ein Vogel zwitschert oder ob da jemand schreit oder ob da etwas wundervolles zu hören ist. Es geht darum, an dem Ort zu sein und Tonaufnahmen durchzuführen, um sie später zu verhören, sie wieder zu löschen. Dieser Vorgang wird dann notiert. In einer Liste existiert am Ende dann nur noch die Schrift.

Am Ende kommt keine wunderschöne Komposition von einem schönen Waldgebiet oder von der Wüste heraus, sondern übrig bleibt lediglich eine Textur, eine Schrift. Die dann belegt, dass man den Ort, an einem bestimmten Datum aufgenommen und dann an einem anderen Tag wieder gelöscht hat.

Das ist eine Arbeit, die hätte ich vor 10 Jahren nicht machen können. Vorher mussten die anderen Bereiche alle abgearbeitet werden. Kompositorische Arbeiten mit Zeitverläufen, mit Ansammlungen, die zeigen das sich Dinge vergrößern oder auch verkleinern können. Das sind ganz herkömmliche traditioneller kompositorische Mittel.

Man versucht eine Landschaft darzustellen, nur durch ihre klanglichen Mittel, ohne dass es große Erklärungen seitens des Komponisten geben muss. Die Klanglandschaft erzählt ihre eigene Geschichte. Es gibt auch Langzeitaufnahmen von einem Gebiet, die immer wieder gemacht werden, um zu schauen was ändert sich dort. Das offene Gebiet des Geräusches bietet sehr viele Möglichkeiten zur Interpretation, auch für die Reflexion des Künstlers selbst.

Man kann auch Hörspaziergänge anbieten und Menschen zu einem Ort führen und ihnen die Möglichkeit geben, auf Dinge zu hören, die sie ansonsten überhören würden. Nehmen wir zum Beispiel diesen Platz auf dem wir uns gerade befinden. Er würde einer 12 Kanal Situation im Studio entsprechen. Das muss man in einem Tonstudio erst einmal so aufbauen und simulieren können. Also warum sollte man dann nicht eine Gruppe von Menschen hierher schicken.

Das ist mein Angebot an sie. Nutzen Sie es, hören Sie zu? Dann werden die Hörer zu Aktiven und ob das Ganze dann Kunst ist, das ist nicht meine Position darüber zu entscheiden und auch nicht darum zu bitten. Das ist etwas Freies. Das ist etwas, das ich gar nicht beantworten kann, weil es sich mit jeder Komposition mit jedem Ort verändern kann.

**Matthias Ferkau:** Viele Künstler, die sich mit dem Thema Soundscapes auseinandersetzen, sträuben sich gegen eine Visualisierung der Soundscapes, deren primäres Ziel eine „Sensibilisierung des Hörens“ darstellt. **Mir stellt sich an diesem Punkt aber die Frage, wie kann ich ein Soundscape-Konzert genießen, bzw. daran teilhaben, wenn die Komposition aus Geräuschen besteht, die ich nicht decodieren kann?** An dieser Stelle fand ich den visuellen Aspekt, sei es jetzt ein Bild oder ein Media Soundscape, ganz interessant. Dadurch entsteht eine Wahrnehmungsverknüpfungen im Gehirn, man wird stutzig und reflektiert die visuellen und akustischen Reize auf eine ganz neue Art und Weise.

**Lass-Marc Riek:** Die Frage ist, wo siedelt man sich an? Als Macher oder Konsument von Soundscapes? Ich vertrete die Meinung, dass das alles sehr offen gehalten, vielleicht jedoch nicht bewusst offen gehalten ist. Die offene Anlage der Soundscapes bringt Schwierigkeiten und Konflikte mit sich. Das Ganze wird angreifbar, aber es ist an einem Punkt auch autark, nämlich in dem es die Angebote macht und das ist der wesentliche Punkt, auf den man sich konzentrieren muss. Was ich bei radikalen Herrschaften sehe die sagen, wir brauchen kein Bild, ist eine Angst sich in einer Disziplin etwas wegnehmen zu lassen. Ich selbst brauche auch kein Bild, denn das habe ich lange genug in der bildenden Kunst gemacht. Geräusche sind für jeden da. Die können wir alle hören, wenn wir uns für Sie öffnen. Das ist mit dem Sehen übrigens genauso. Wenn ich das Bild, die Landschaft sehen möchte, mach ich die Augen auf. Es gibt Soundwalks, die werden mit verbundenen Augen durchgeführt. Das macht man um den HörernInnen, die visuell geprägt sind, vor allem hier in West- Mitteleuropa, die Chance einige Filter wegzulassen. Für mich persönlich gibt es kein Interesse das zu visualisieren. Auf der Seite der Labelarbeit ist das etwas anderes. Natürlich bin ich dann auch motiviert Projekte, die auf mehreren Sinnesebenen arbeiten, wie zum Beispiel die Bukarest-Fragmente, zu unterstützen. Ich habe kein Problem solche Produktionen durchzuführen. Ich stehe hinter dem Projekt, so ist es geschlossen und so macht es Sinn. Auch in dieser Form des Produktes. Oftmals liefern zu solchen Projekten auch Ausstellungen. Wenn wir nocheinmal das „Series Invisible“ Projekt aufgreifen, das ich mit Christoph Korn zusammen umgesetzt habe, dann ist es auch eine Kritik an dieser Soundästhetik. Wenn der Sound vorschreibt, das es kein visuell-



es Bild geben darf, das hat ja alles kaputt gemacht. Wir löschen daher auch das Geräusch. Es gab von vielen Leuten, die täglich auf dem Gebiet arbeiten, radikalste Gegenwehr und Kritik. Weil wir dem Maler den Pinsel weggenommen haben. Wir sagen wir haben etwas aufgenommen, es ist etwas zu hören, wir sagen euch aber nicht was es war, wir haben den Aufwand betrieben ist wieder zu löschen. Und wir gehen noch einen Schritt weiter, wir schreiben auf, das und wann wir etwas gelöscht haben. Das erzeugt eine Irritation auch auf der Handlungsebene. Erst fahre ich nach Paris und nehme an einem Grab eines Philosophen auf, fahre dann zurück nach Frankfurt und lösche es dort. Habe ich nun viel Kunst gemacht, habe ich nur die Umwelt belastet oder mag ich gerne hören oder mag ich gerne löschen? Das sind alles Fragen die wir damit provozieren. Das bleibt dann bei den Leuten hängen die sich nicht frei bewegen können, die sich nicht öffnen können. Eine Meinung kann ich haben, eine Position auch, aber anderen verbieten so etwas zu tun oder das Ganze zu bewerten, ist ein schwierige Angelegenheit.

**Matthias Ferkau:** **Der Vorgang des Fieldrecordings hat mich an die Herangehensweise eines Ethnologen erinnert, der sich einen Ort aussucht, sich in ihm bewegt, ihn erforscht und anschließend beschreibt und reflektiert.** Dein Stück "maritim concrete", das ich auf der Tagung gehört hatte, war eine ganz andere Form von Soundscape.

**Lass-Marc Riek:** Die Idee des Stückes war es, den hoch frequentierten Ort der Hamburger Landungsbrücken, die von vielen Touristen besucht werden, als einen überhörten Klangraum darzustellen. Es gibt für Touristen viele Möglichkeiten sich im Hamburger Hafen aufzuhalten: Würstchen essen, die Fähre nehmen oder die Wasserbusse benutzen, um eine Hafentrundfahrt zu machen. Da ist ständig etwas in Bewegung. Das sind ganz viele Laute die wir in diesem Stück nicht hören. Und genau darum geht es. Es ist eine Art archäologischer Aspekt, man gräbt nach Geräuschen die im ganzen unter gehen, obwohl sie z. T. sehr laut sind, die dort einfach ausgeblendet werden. Das soll jetzt kein Vorwurf sein, aber der einfache Tourist, der aus dem Bus steigt und ein Foto von den Landungsbrücken macht, hat in der Regel kein Interesse daran sich 20 Minuten mit mir hinzusetzen, um sich die quietschenden und ächzenden Geräusche der Landungsbrücken anzuhören. Es wird zwar von den Leuten gehört, aber es ist ja ein Ha-

fen der so klingen muss, das wird akzeptiert. Da wird keine Kritik geäußert. Da geht es nicht um Lärm, sondern es ist der Hamburger Hafen, der ist halt so und da wird dann ein Filter draufgelegt. Mir ging es darum dies zu extrahieren und zu zeigen, dass es wert ist einen Fokus darauf zulegen. Durch die akustische Lupe, das Mikrofon, kann man entdecken, wie viel Musikalität in solchen Klangräumen steckt, die ansonsten verschüttet sind, in diesem Fall durch menschliche Akzente. Die Schönheit der Hafenklänge, der Geräusche, das bildet bei dieser Arbeit nicht den Fokus. Man hört ab und zu eine Tröte, ein Horn. Man hört ein Wasserschlagen ein Glucksen, doch hört man viel stärker die kleinen laute von Funktionen, die geboren werden. Das ist das Wichtige und Wesentliche der Komposition. Dass man auch Funktionslaute in Schönheit betrachten kann. Diese wiederum, resultieren aus Holzpuffern, Metallpuffern und aus Scharnieren, das sind alles Geräusche die wir dort hören können.

**Matthias Ferkau:** **Musik ist immer an die Zeit gebunden. Wie wählt man eine Zeitspanne für eine Soundscape-Komposition aus?** Wie entscheidet man wann ein Stück beginnt und wann es endet? Wählt man die Zeitpunkte wahllos aus?

**Lass-Marc Riek:** Also wahllos macht man ja sowieso gar nichts. Man ist ja von Gründen getrieben und auch geprägt. Man versucht sich eine gewisse Distanz zu verdeutlichen. Es gibt natürlich die Möglichkeit den Rahmen vorher festzulegen. Durch gewisse Umstände. Das kann einen administrativen Hintergrund haben, das kann einen organisatorischen Hintergrund haben oder man kann sich limitieren auf die Minuten oder die Anzahl der Minuten, die man von dem Aufnahmemedium zu Verfügung gestellt bekommt. Es gibt ganz kurze Laute und wenn man davon nur sechs Signale hat, dann wird das ganze Stück nicht 80 Stunden gehen können. Gerade wenn man nicht „loop“ basiert arbeitet und nur ein rares Klangersammelsurium hat, limitiert das Material die Länge des Stückes. Ein weiterer Punkt ist der Spannungsaufbau den man nicht auf ewig hinauszögern kann. Das Material müsste genug Spannung liefern, um das Stück auch über mehrere Stunden interessant zu gestalten. Als Beispiel möchte ich noch mal an mein Stück „maritim concrete“ anknüpfen. Da wäre es schwierig, wenn man das ganze auf acht Stunden ausdehnen wollte. Selbst die härtesten Zuhörer würden dann abschalten.

Wenn man eher integrative Töne verwendet, könnte man auch eine Installation konzipieren die über Jahre geht. Die Töne die uns umgeben, haben wir gelernt zu akzeptieren. Es gibt sehr viele leise und filigrane Töne die in der Luft sind. Die akzeptieren wir als unendliche Dauerbeschallung, die wir akzeptieren und nicht hinterfragen ob das Kunst ist, sondern wir nehmen Sie einfach so mit. Es ist also nichts willkürliches dabei sondern eher der Zwang, der sich aus dem Material heraus ergibt. Eine lange Zeitaufnahme erhöht die Wahrscheinlichkeit, dass es ganz tolle Highlights gibt. Sozusagen Kompositorische Leckerbissen, die auch immer natürlich klingen. Die Erfahrung des Einzelnen trägt natürlich auch zur Dauer eines Stückes bei. Wer viel gehört hat, hat eine Vorstellung und ein Gefühl dafür, wie lange man sich in so einer Klangumgebung wohl fühlt. Dann muss auch wieder eine Entscheidung getroffen werden; sollen sich die Hörer und Hörerinnen wohl fühlen oder sollen sie bedrängt werden?

**Matthias Ferkau:**

Ich würde jetzt gerne zu Murray Schafer überleiten. Er unterteilt die Klangsphäre in Hi-Fi und Lo-Fi. Mir ist aufgefallen, dass viele Soundscapes nur mit Hi-Fi Umgebungen arbeiten. Es werden selten Lo-Fi Aufnahmen verwendet, obwohl sie ja eigentlich auch Bestandteil der Lautsphäre sind. **Gibt es ein Beispiel dafür, dass sowohl Hi-Fi als auch Lo-Fi Klänge kombiniert und gegebenenfalls gegenübergestellt werden?**

**Lass-Marc Riek:**

Solche Kompositionen gibt es sowohl als auch. Einige Künstler editieren diese Geräusche heraus, wie ich es bei maritime concrete gemacht habe. Es wird versucht ein gewisses Ziel mit der Selektion zu erreichen, daher verwenden manche Künstler Lo-Fi oder Hi-Fi Aufnahmen oder stellen diese gegenüber. Der Adressat hat es dann leichter die Message aus dem ganzen herauszulesen. Aus der Klang ökologischen Ecke gibt es auch sehr emanzipierte Arbeiten, die Hi- und Lo-Fi miteinander vermengen. Ich selbst habe auch schon so gearbeitet. Einer der ersten Veröffentlichungen auf Grünrekorder vermischt S-Bahngeräusche und Vogelzwitschern. Das sind natürlich nicht beliebige Vögel, sondern Vögel, die vom Klag her bekannt sind, die in gewisser Weise einen Namen haben. Die S-Bahnen haben ja auch eine Nummer. Mir war es wichtig diese beiden unterschiedlichen Klangwelten aneinander zu koppeln, ein Wechselspiel der Lautatmosphären zu schaffen.

Man hört jedoch alles in einer editierten Form. Das kann man völlig auslassen oder miteinander verknüpfen. Es gibt eine Arbeit von Patrik Franke, einem Ornithologen. Er beschäftigt sich viel mit Bioakustik und sitzt gerade an einer Arbeit, wo er genau diesen Aspekt im Zusammenspiel untersucht. Er verwendet neben den extrahierten Aufnahmen auch noch solche von rufenden Amphibien, einem Reaktor, Generatorgeräusche und mischt diese ganzen Aufnahmen mit einem Punkkonzert gegen Rechts. Es gibt in dem Stück ein klangökologischen Aspekt und einen musikästhetischen Aspekt, viele Arbeiten gehen spielerisch mit diesen Aspekten um. Auch Francisco Lopez hat ganz viel in dem Bereich gemacht. Es gibt eine CD nur mit Luftgeräuschen, von Luftmaschinen (Klimaanlagen) in Gebäuden, die heißt Buildings. Dann gibt es noch eine Arbeit mit Aufnahmen des Regenwaldes. Eine ganze CD nur mit den Geräuschen des Regenwaldes, allerdings hört man auch die stehenden Töne von Maschinen, die ununterbrochen ihre Arbeit verrichten. Lopez geht es nicht um die Schönheit der Klänge, sondern er präsentiert lediglich ihren Reichtum. Daneben stehen Personen wie zum Beispiel Walter Tilgner, den ich sehr schätze. Tilgner war einer der ersten, der mit einem Kunstkopf, Aufnahmen gemacht hat. Er weist ausdrücklich auf den Lärm hin, den er aus seinen Aufnahmen rausgeschnitten hat. Es war in der 80er Jahren ein Statement zu sagen: Wir haben bewusst darauf geachtet diese Lärmsituationen raus zu schneiden. Es wurde in den 1980 Jahren als störend empfunden. Heute geht man spielerisch mit diesen Geräuschen um und konnte dieser Ethik ein Stück weit entrinnen.

**Matthias Ferkau:**

Eine von Murray Schafers Thesen ist, dass die ganze Welt als musikalische Komposition verstanden werden kann. Beim Lesen hatte ich jedoch den Eindruck, dass er seine Theorie durch die klangökologischen Aspekte wieder begrenzt. Eine Offenheit der Klänge, die nur so lange offen ist, wie die Klänge und Geräusche einen Informationsgehalt besitzen, also Hi-Fi Umgebungen. Ein anderer Widerspruch ist: Sind Aufnahmen von Soundscapes und auch Soundscape-Kompositionen nicht ebenfalls „schizophone“ Klangereignisse? Über das Internet werden beispielsweise Klänge auf der ganzen Welt verteilt und Soundscape-Kompositionen bereitgestellt.

**Lass-Marc Riek:** Es gibt große Widersprüche denke ich. Nicht nur in seinen Schriften. Als ich seine Bücher entdeckt habe, war das für mich sehr wichtig. Es war eine große Motivation und fungierte als eine Art Verteilerstation für viele andere Auseinandersetzungen und Bezugnahmen zu anderen wissenschaftlichen Gebieten. Schafer hatte zu dieser Zeit einen gewissen Standpunkt vertreten, den er zum Teil vielleicht bis heute noch verteidigt. In unserer heutigen Zeit gehen wir anders mit dem Thema um, aber das liegt daran, dass wir heute 20 Jahre zurückschauen können. Wir haben 20 Jahre lang Erlebnisse und Erfahrungen gesammelt und die Auseinandersetzung weiterentwickelt, das darf man nicht vergessen. Das ist bei vielen Schriften so, die statisch sind. Sie kommen aus einer bestimmten Zeit. Man kann sie ergänzen mit folgenden Schriften oder selber welche verfassen, aber man schreibt immer aus der Zeit, aus der man selbst kommt. Zu seiner Zeit gab es einen stark aufkommenden Flugverkehr, den er als störend empfunden hat. In 100 Jahren ist es vielleicht verpönt Geräusche von sich zugeben. Dann wird das geahndet und bestraft. Dann ist die gesamte Diskussion um die akustische Ökologie Geschichte und man kann nur noch herleiten was einmal war, ansonsten interessiert das niemanden mehr. Schafer hat einen Impuls gegeben und der muss gar nicht der Ausschlaggebende sein. Man sollte den Menschen vermitteln, Geräusche und Lärm bewusst zu hören, um ihnen klar zu machen: An welchem Lärm kann ich mich noch erfreuen oder zumindest akzeptieren. Auch die Lärmforschung ist sehr einseitig. Das geht alles in Richtung von Hörinitiativen. Die Künstler und Künstlerinnen machen noch zu wenig. Sie sind wahrscheinlich aus der der Soundscape-Forschung und dieser Ästhetik heraus geboren, aber vielleicht gibt es auch noch neue Formen und Methoden. Da muss man drüber nachdenken.

**Matthias Ferkau:** **Geht es bei Soundscape-Kompositionen darum, eine gewisse Position, eine ökologische Anschauung zu verteidigen und zu vertreten, um sich so von anderen Strömungen, wie zum Beispiel von der musique concrète zu distanzieren ?**

**Lass-Marc Riek:** Ich glaube nicht. Vielleicht ist das nur das Bild, dass man von außen wahrnimmt. Ich denke schon, dass sie sich untereinander austauschen. Im Bezug auf meine Labelarbeit existiert überwiegend ein spielerischer Umgang mit ganz unterschiedlichen Impulsen.

Aus ästhetischer Sicht können die sich auch schneiden, doppeln, kritisieren oder aber auch korrespondieren. Wir bieten diese Auseinandersetzung an, um eine gewisse Kulturarbeit zu erfüllen. Und darin liegt für mich auch der wesentliche Punkt. Egal ob es sich um musique concrète oder die Soundscape-Bewegung handelt, die Komposition an sich bildet nur einen Aspekt. Sie verfolgen unterschiedliche Intentionen und können dementsprechend auch dahin abzielen, andere Arbeiten kritisch zu hinterfragen.

Es gibt ganz viele Soundscape-Arbeiten, die ebenfalls mit diesen Stilmitteln und Herangehensweisen spielen, um Dinge aufzuzeigen. Das erlebt man wenn man im Feld arbeitet. Klangphänomene spielen eine große Rolle. Diese Klangphänomene wirken schon von sich aus fremd, so dass es uns nicht leicht fällt deren Herkunft zu bestimmen. Es gibt Geräuschwelten die man erst entdecken muss und die findet man durch eigene Erfahrungen und werden dementsprechend auch aus den eigenen Erfahrungen heraus umgesetzt. Zum Beispiel habe ich eine Zeit lang mit nicht hörbar Geräusche gearbeitet. Mit Klängen, die sich im Ultraschall Bereich befinden. Mit den Lauten den Fledermäusen oder mit denen von Lichtquellen. Diese Klänge werden mit Hilfe eines Ultraschalldetektors hörbar gemacht. Durch relativ einfache technische Möglichkeiten werden Daten wie Radioquellen in der Luft runtergerechnet, verlangsamt und dann für uns Menschen mit einem hörbaren Signalen vermengt. Das ist dann eine Auslegungssache: Ist das noch natürlich, ist das Natur? Ultraschalllaute von Fledermäusen hören sich an wie die Klicks in Cutmusic. Die gesamte editierte Musik, im Techno oder Elektro-Bereich, könnte sehr viel lernen von Fledermausrufen oder den Jagdlauten von Orcas. Das war auch eine der Motivationen, warum wir die Aufnahmen veröffentlicht haben. Es klingt einfach sehr anders und man könnte meinen es handelt sich dabei um Laptopmusik. Musik generiert durch puredata (Software). Ich mache oft die Erfahrung, dass sich Menschen oft nicht vorstellen können, dass solche Klänge in der Natur existieren. Sie halten sie für bearbeitet und verfremdet, aber das sind sie nicht. Die Klänge sind mit technischen Hilfsmitteln aufgenommen, aber ist es schon eine Bearbeitung, wenn man Geräte entwickelt, mit dessen Hilfe man die Klänge hörbar macht, die einem sonst verborgen bleiben? Es hat sehr viel künstliches. Nach der Hörbarmachung kommt der Umgang damit.

Manche Geräusche kann man als Hörer schlecht einordnen. Das ist mit ganz vielen Klängen in der Natur so. Inwieweit handelt sich dabei letztendlich nicht doch um konkrete Musik, die vielleicht konkreter ist als die *musique concrète* an sich?

Diese Gattungen unterscheiden sich sicherlich in der Herangehensweise, was ja auch die wichtigere Komponente aus der Sicht der Komposition heraus wäre. Die Soundsape-Bewegung versucht eher den Dialog zu finden, zu entdecken, zu erforschen, zu spiegeln, zu präsentieren und die Klänge anschließend zu archivieren.

Die *musique concrète* ist eine eher stark künstlerische Form, die benutzt wird, um alte Formen aufzubrechen, denn es gab eine geschichtliche Verbindung zu den vorausgegangenen Formen. Und ob die nun wirklich alle dasselbe meinen, das ist eine These, der man nachgehen kann, aber dann müsste man noch mehr Befragungen machen. Meine Erfahrung ist, dass man sich in beiden Bereichen aufhalten und spielerisch mit den Klängen arbeiten kann. Vielleicht erzeugt und erreicht man durch diese Herangehensweise mehr, als aus Zwang auf einer DIN A4 Seite ein Konzept darzulegen und sich quält wie ein Kunstsklave. Das ist für mich persönlich alles uninteressant. Wir sind jetzt in einer Zeit, wo man alle Disziplinen schon durchgespielt hat. Jetzt sollte man danach fragen was war gut daran? Was kann ich übernehmen, was zitiere, was kritisiere ich? Am Ende sind es nur kleine Details, die letztendlich die Art der Komposition definieren. Was übernehme ich? Was kopiere oder zitiere ich? Was kritisiere ich? Am Ende sind es ganz kleine Dinge, die diese Unterscheidung ausmachen. Diese kleinen Dinge sind wichtig für den Austausch untereinander, denn damit leiden sie ein Stück weit in ihrem eigenen Metier.

**Matthias Ferkau:**

Vielen Dank für das Interview.