

Yanik Soland im Gespräch mit Ines Tondar

IT: *Walking on Rubber Eggshells* heisst deine erste umfassende institutionelle Einzelausstellung im Kunsthaus Baselland. Lass uns mit der neuen, gleichnamigen Soundarbeit beginnen, für die du über mehrere Wochen hinweg komponiert und Aufnahmen eingespielt hast. Sie wird als LP veröffentlicht und ist zugleich Hauptbestandteil und verbindendes Element deiner Auslage. Wie gehst du bei einer Komposition vor, der in deinem Fall häufig etwas Kooperatives und Improvisiertes innewohnt? Du arbeitest ja mit einem grossen Klangarchiv, welches einen wesentlichen Teil deiner Praxis ausmacht und das fortlaufend erweitert wird. Welche musikalischen Skizzen, Klänge oder Melodien trägst du zusammen?

YS: Ich verbringe in meinem Studio sehr viel Zeit damit, Klangexperimente und Improvisationen auf unterschiedlichen Instrumenten aufzunehmen und zu archivieren. Der Gedanke des Archivs ermöglicht es mir, in jedem Klangexperiment eine Bedeutung zu finden, weil ich weiss, dass die Klänge zu einem späteren Zeitpunkt zum Beispiel in einem Filmsoundtrack oder in der Musik für ein Theaterstück Verwendung finden könnten. Ich archiviere auch jegliche Aufnahmesessions mit befreundeten Musiker*innen, die ich oft seziere und kleine Ausschnitte davon in einem anderen Zusammenhang wieder verwende. Für mein neues Soloalbum, das jetzt hier im Rahmen dieser Ausstellung entstanden ist, hatte ich klare Klangvorstellungen und dafür drei Musiker*innen zu kurzen Aufnahmesessions in mein Studio eingeladen. Mit der Flötistin Phoebe Bognar beispielsweise habe ich das Mikrofon aufgebaut und sie einfach improvisieren lassen. Erst beim Kompositionsprozess habe ich dann die Aufnahmen angehört, einzelne Ausschnitte bearbeitet, Tonhöhen verändert und neue Melodien daraus gebaut. Mich inspiriert dieser Arbeitsprozess mit dem Archiv sehr, da ich so nie vor einer weissen Leinwand stehe. Die Komposition ist also eine Mischung aus Archivmaterial, Improvisationen mit Künstler*innen und ergänzendem, neu aufgenommenem Material wie zum Beispiel einem Chor oder einem japanischen Koto.

Bei der Komposition dieser Platte hatte ich einerseits die Räumlichkeiten des Kunsthaus Baselland im Hinterkopf, und andererseits war es mir wichtig, dass die Musik auch als eigenständiges Produkt funktionieren kann. So habe ich die Kompositionen, die ich aus vielen Einzelteilen zusammengebaut hatte, nun wieder auseinandergenommen

und als eigenständigen Soundtrack für die Ausstellungsräume neu zusammengesetzt. Dabei war mir wichtig, dass die einzelnen Klänge, die über unterschiedliche Lautsprecher abgespielt werden, asynchron zueinander laufen, sodass sich der Soundtrack ständig neu zusammensetzt und in den verschiedenen Räumen erfahrbar wird.

IT: Könntest du deine anfänglichen Klangvorstellungen noch ein bisschen genauer beschreiben und erläutern, wie die Besonderheiten des Raums und der Architektur darin eingeflossen sind?

YS: Die Räumlichkeiten des Kunsthaus Baselland sind aufgrund ihrer Beschaffenheit sehr hallig und nicht für das laute Abspielen von Sound konzipiert. Die Akustik erinnert ein wenig an eine Kirche oder eine Lagerhalle, wo das Arbeiten mit präzisen und rhythmischen Sounds eine Herausforderung ist. Das Arbeiten mit Stimme und chorischen Elementen ist da als erste Idee aufgetaucht. Zudem wollte ich bewusst mit Stille und Pausen arbeiten, sodass sich einzelne Klänge über die Zeit und als Echo durch die Räume bewegen können und somit eine weitere Körperlichkeit bekommen. Japanese Court Music war da eine grosse Inspiration. Da werden einzelne Schläge sehr präzise gesetzt, Flöten- und Saitenklänge entfalten sich und bekommen ihren Platz in der Akustik des Raumes. Zudem ist eines der neu entwickelten Instrumente direkt in die Architektur des Kunsthause verwoben, indem eine Stahlsaite durch eine bestehende Wand gezogen wurde, wobei das Loch in der Wand die Tonhöhe der Saite bestimmt.

IT: Das Archiv, auf das du bei deinen vielen Projekten zurückgreifst – seien es Listeners, Performances, Konzerte oder aber Theaterstücke und Filmmusik –, hat mittlerweile sicherlich ein grosses Volumen. Gibt es eine Ordnung? Sortierst du chronologisch, wie in einer Art Tagebuch, oder sind es mehr die Klänge, die eine Struktur vorgeben?

YS: Ich archiviere hauptsächlich chronologisch, mit den jeweiligen Titeln und Nummern im Namen. Für jedes Jahr lege ich einen neuen Ordner an. Zusätzlich habe ich einen weiteren Ordner mit allen zusammengetragenen Exports von unterschiedlichen Musikprojekten, die ich dann in Genres wie zum Beispiel „Soundscapes“, „Melodies“ etc. aufteile. Wenn ein Sound schon einmal in einem Projekt verwendet wurde, markiere ich diesen Export mit der Farbe Rot und notiere mir, in welchem Projekt und welchen Ausschnitt in einer separaten Textdatei. Mein System funktioniert für mich so noch relativ gut, aber

ich merke langsam, dass in Zukunft ein neues System herauss, mit dem ich schneller spezifische Sounds finden kann.

IT: Jetzt sind eigens für die Ausstellung neue Werkgruppen entstanden, die sich im Obergeschoss zu einer klingenden Landschaft verweben. Kannst du uns durch die einzelnen Räume mitnehmen?

YS: Im ersten Raum habe ich eine mit Luft gefüllte Skulptur entworfen, ausgehend von der Idee, dass sich die Raumakustik durch die sehr niedrige Decke der Skulptur, unter der die Besucher*innen hindurchgehen müssen, zunächst ganz anders anfühlt. Hinter dieser Skulptur ist auch ein Lautsprecher platziert, der die Skulptur in unregelmässigen Abständen zum Vibrieren bringt. In den zwei weiteren Räumen steht jeweils ein selbstgebautes Instrument aus Holz mit eingebauter Elektronik. Beide sind ähnlich wie eine E-Gitarre aufgebaut (mit Tonabnehmern, Stahlsaiten und Gitarrenverstärker), allerdings vom japanischen Instrument Koto inspiriert. Die Instrumente werden während zweier Performances aktiviert, sind aber auch im normalen Ausstellungsbetrieb „aktiv“. Das heisst, die Gitarrenverstärker sind eingeschaltet und die Instrumente können unter Umständen die Bewegungen der Besucher*innen aufnehmen und die Saiten in Schwingung versetzen.

IT: Jetzt funktioniert diese Ausstellung, wie du schreibst, gleichermassen als Setting für die beiden Live-Auftritte und als Auslage, die selbstständig, sprich ohne deine Aktivierung, besucht werden kann. Was interessiert dich an dieser Gleichzeitigkeit und welche Besonderheiten bringt sie vielleicht mit sich? Zum Beispiel führt die räumliche Anordnung dazu, dass ihr während des Konzerts teilweise keinen Blickkontakt haben könnt, sondern sozusagen blind aufeinander reagiert?

YS: Mich interessiert das Spiel mit Kontrolle beziehungsweise Kontrollverlust sehr. Ein Grund, warum ich Improvisation in der Musik so sehr liebe, ist, wie schnell dabei viele Entscheidungen getroffen werden müssen, sodass die eigene Idee von Ästhetik oder Klang nicht hinterfragt werden kann. Die Vorstellung, dass die Ausstellung auch ohne meine Aktivierung sozusagen ein Eigenleben führt und jede Besucher*in einen individuellen Soundtrack erfährt, gefällt mir gut. Blickkontakt wird für die Performance eine grosse Rolle spielen, insbesondere auch, weil die erste Performance während der Vernissage stattfinden wird und das bekanntlich ein akustisch nervöser Anlass ist. Ich denke, vieles wird sich über das Gehör abspielen und darüber funktionieren, dass jeweils unterschiedliche Performer*innen musikalische Einsätze geben.

IT: Bei deinen Aufnahmen und Live-Performances spielst du oft unterschiedliche Instrumente, die du in manchen Fällen selbst entwickelt und gebaut hast. Wann bekommt ein Objekt für dich einen klanglichen Charakter, und wodurch entsteht dieser? Gibt es Formen, Materialien oder Volumen, die wiederkehrend für dich interessant sind?

YS: Grundsätzlich interessieren mich Grössenverschiebungen, zum Beispiel dadurch, dass durch den Einsatz von Kontaktmikrofonen kleine Instrumente gross und präsent wirken, oft auch Instrumente, die nicht als solche gedacht sind und die ich mit kleinen Manipulationen oder Ergänzungen zu einem Instrument umfunktioniere. Zum Beispiel habe ich den Tisch-Zen-Garten meiner Grossmutter zu einem Mini-Koto umfunktioniert, indem ich Gummibänder um den kleinen Kasten gespannt und Wäscheklammern als „Stege“ unter die Gummibänder geklemmt habe, um die Tonhöhe verändern zu können. Dieses Instrument habe ich in unterschiedlichen Kontexten verwendet, beispielsweise während meines Musikstudiums, und ständig versucht, aus den sehr limitierten Möglichkeiten möglichst viele unterschiedliche Klangqualitäten herauszuholen. Interessant wird ein Objekt für mich vor allem dann, wenn es einerseits verschiedene Tonhöhen erzeugen kann und damit andererseits auch interessante abstraktere Klänge damit möglich sind.

Materialien, die sich wiederholen, sind u. a. Gummibänder, unterschiedliche Werkzeuge wie Spachtel, Stimmgabeln, kleine Rechen und Bürsten, aufblasbare Objekte, Objekte mit Löchern und farbige Gläser. Bei den farbigen Gläsern vergesse ich manchmal für einen Moment meinen klanglichen Anspruch an das Objekt und lasse mich eher von der Schönheit des Glases leiten.

IT: Möchtest du abschliessend noch ein paar Worte zum Titel *Walking on Rubber Eggshells* sagen?

YS: Ich habe einen Titel gesucht, der einerseits einen Klang beschreibt, ihn zugleich aber auch verändert – in diesem Fall, indem er ihn verstummen lässt. Die Redewendung „wie auf Eierschalen laufen“ hat mich schon länger interessiert, weil sie eine soziale Situation musikalisch beschreibt. Bei der Ausstellung im Kunsthaus können Schritte auf dem Boden unter Umständen einen Klang aktivieren oder eine Berührung den Klang verändern. Diese Fragilität interessiert mich und lädt dazu ein, sich mit dem eigenen Körper in der Ausstellung zu verorten und die Wahrnehmung für kleinste Veränderungen zu öffnen.