

Ich bin eine Außenseiterin.

Mein Geburtsort ist Taiwan, meine Eltern stammen vom chinesischen Festland. Von den Taiwanesen werden wir ausländische Provinzler (foreign-province people) genannt. Nachdem ich in Kanada aufgewachsen bin und vierzig Jahre hier gelebt habe, fragen mich die Leute immer noch: »Woher kommst Du?«

Ich sehne mich danach, irgendwo dazuzugehören.

Musik hat die Fähigkeit, etwas universell, aber abstrakt auszudrücken. Sie wurde zu meinem Werkzeug für Kommunikation. Ich suche nach einem bedeutungsvollen Ausdruck, der unter der Oberfläche über Grenzen hinausreicht, eine Sprache, die aus dem Wesen des Seins kommt. Seit 1979 habe ich chinesische Musik, mittelalterliche und klassische Dichtung, insbesondere die Ideologie, Philosophie und Notation der guqin-Musik studiert (guqin = chinesische siebenstimmige Zither). Die damit verbundenen Kenntnisse und das Material, das sich angesammelt hat, verschmolzen miteinander und wurden zu einem wichtigen Teil meiner kreativen Stimme.

In den letzten Jahren habe ich acht Stücke eines auf elf Teile konzipierten Zyklus, *Voices in Time*, vollendet. Jedes Stück repräsentiert darin eine besondere Zeit der chinesischen Geschichte, die ihrerseits unsere Zeit reflektiert, unsere eigene Existenz. Die elf Stücke dieses Zyklus sind:

*In the Beginning was the End* für Akkordeon, Cembalo (1989), Zeitraum: 3000-2255 vor unserer Zeitrechnung • *Hsieh Lu Hsing* für Guzheng, Er Hu, di/shao (1991), Zeitraum: 2205-770 vor unserer Zeitrechnung • *entends, entends le passé qui marche ...* für Klavier, soundfile (1992), Zeitraum: 221 vor-220 nach unserer Zeitrechnung • *Tangram* für Baßklarinette, Cembalo, soundfile (1992), Zeitraum: 221-265 nach unserer Zeitrechnung • *Voices in Time* für großes Ensemble, soundfile und live-Elektronik (1991-94), Zeitraum: 618-907 nach unserer Zeitrechnung • *Fei Yang* für Streichquartett, Akkordeon (2000), Zeitraum: 960-1279 • *arrow of being, arrow of becoming* für Streichquartett (1997), Zeitraum: 1271-1368 • *Parting at Yang Kuan* für Er hu, Guzheng, Marimba (2004), Zeitraum: 1368-1644 • *Four Winds from Heaven* für Frauenchor (2005), Zeitraum: 1644-1911 • *Secret of the Seven Stars* für 8-kanalige elektroakustische Musik (2005), Zeitraum: Gegenwart • *and the end is the beginning* für gemischten Chor, Kinderchor, großes Ensemble, soundfile (2006), Zeitraum: Zukunft.

Alle Kompositionen in diesem Zyklus streben nach einer Balance zwischen Elementen der Kontinuität und Elementen von Verände-

Hope Lee

## Eine Tür, durch die wir gehen müssen

rung. Musikalisches Material, Form und Kompositionstechnik sind Ergebnisse dieser Suche. Jedes Stück enthält Beispiele chinesischer Dichtung oder von guqin-Musik, die in dem entsprechenden Zeitraum geschrieben worden ist. In einigen wird die Intonation eines klassischen Gedichts als Melodiezeile oder guqin-Musik als melodisches Motiv übertragen, in anderen basiert das rhythmische Material auf dem Reim der ausgewählten Gedichte oder der qin-Musik des entsprechenden Zeitraums. In *entends, entends le passé qui marche ...* wird die Stimme ähnlich mündlich überliefertem Gesang eingesetzt, bei *Voice in Time* und *Tangram* enthalten die soundfiles natürliche Geräusche wie die von Wasser und Wind. Die Kompositionen sind außerdem durch das Timbre des guqin beeinflusst – durch unterschiedliche Timbres auf einer Note oder einer Gruppe von Noten, durch die Assoziation von Klang und Naturbildern, die zugleich einen charakteristischen Ausdruck oder eine bestimmte Bedeutung haben. Alle Kompositionen spiegeln jenes »Himmel (Erde) und Menschen sind eins« der chinesischen Philosophie. Musik, wie alle Künste eine Reflexion der Natur, ist in der Lage, menschliche Gefühle in Zeit zu transformieren.

*Voices in Time*, das fünfte Werk, ist der Wendepunkt des Zyklus. Viele Ideen aus den bisherigen vier Stücken treffen hier zusammen und laufen in neue Richtungen weiter. Viele der zuvor nur angedeuteten musikalischen und ideologischen Gedanken werden hier präsentiert. Die Klangquellen der soundfiles in *Voices in Time* umfassen Wasser, mündlich überlieferten Gesang und Guzheng (chinesische 21-26seitige Wölbrettzither). Jede Klangquelle interagiert mit dem instrumentalen Teil, wird durch das Stück hindurch verwandelt und verbindet die von der äußeren Natur angeregte akustische Sinnlichkeit mit der inneren Sensibilität und Empfindsamkeit. In den soundfiles verwandeln sich die Klänge fließenden Wassers, aufgenommen im zeitigen Frühling im Vorgebirge der Kanadischen Rocky Mountains, allmählich in tropfende Klänge, beeinflusst vom stetigen Puls der Instrumente (tiefe Streicher, Baßklarinette, Timpani), die die Vorstellung von Regentropfen oder Tränen suggerieren. An dieser Stelle verlagert sich der



in der Natur verankerte Brennpunkt des Stückes von außen nach innen. Auch der mündlich überlieferten Gesang erfährt eine Veränderung, verwandelt sich von einer meditativ tiefen vokal-artikulierten Stimme zu einer beklemmenden, schreienden Stimme, »gesungen« von den hohen Streichern; nach diesem Wendepunkt kommt es zu einer Konzentration von Intensität, begleitet von soundfiles mit mündlich überliefertem Gesang und Klängen der Guzheng. Jene akustische Klangtransformation, generiert aus den soundscapes, Elektroakustik und Instrumenten, bringt verschiedene emotionale Bereiche zum Ausdruck: die Unschuld, sich nach dem Unerreichbaren zu sehnen, Angst, Zufriedenheit, Leiden an dem, was für immer verloren ist ... Es ist eine immerwährende Stimme, deine und meine, die der Gegenwart und die der Vergangenheit.

Ähnlich wie die sieben Teile von unterschiedlicher Größe und Gestalt in dem chinesischen Puzzlespiel Tangram sind in *Tangram* (1992) sieben musikalische Gesten, Einfälle von Materialorganisation, Dauern (in Proportion zur geometrischen Gestalt des Dreiecks beim Tangram-Spiel, das zum Beispiel die Hälfte des Wertes [der Zeit] eines Quadrates einnimmt) der Baßklarinette und dem Cembalo zugeteilt. Beispiele dafür sind: Baßklarinette: a (Quadrat) = Choraltexur (multiphonic); b (mit der Spitze nach oben gerichtetes Dreieck) = aufwärts steigende Linie, bis sie einen hohen, reinen Ton erreicht; c (mit der Spitze nach unten gerichtetes Dreieck) = Krebs davon; d (Parallelen) = absteigende Akkorde; e (spitzwinkliges Dreieck) = Kombination von c und b usw. Cembalo: a = Fragmente einer wellenförmigen Geste; b = Pedaltöne (mit langen Verzierungen in tiefem Register); c = Pedaltöne (mit langen Verzierungen in hohem Register); d = aus dem Ton G gewonnene Akkorde, addierte / subtrahierte / alternierende Töne gemäß den Tönen einer neuen Reihe & Klangvorstellung usw. Die Struktur von *Tangram* bildet sich durch eine Fokussierung der sieben Segmente in der Reihenfolge a-e-f-b-g-d-c. Die soundfiles mit sehr differenzierten Klangfarben schlagen eine Brücke zwischen den beiden Instrumenten und suggerieren farblich und räumlich die Möglichkeit einer anderen Dimension.

Mein interdisziplinäres Interesse und meine Anschauung von Kreativität als ein endloses Abenteuer der Erforschung, der Untersuchung und des Experimentierens haben ihren Niederschlag in zahlreichen multimedialen Projekten gefunden. Eines der jüngsten ist *one thousand curves – ten thousand colours* (1997), eine fünf- und sechzig Minuten dauernde Multimedia-  
12 präsentation, die akustische und elektroaku-

stische Musik mit bewegten Bildprojektionen verbindet, eine Zusammenarbeit mit dem Komponisten David Eagle. Die Idee für dieses Projekt lieferte Marguerite Yourcenars Geschichte *How Wang-Fo Was Saved*. Wang-Fo ist ein Maler der Han-Dynastie, der das Wesen der Natur erkennen und dieses mit einer erstaunlichen Lebendigkeit malen kann. In der Geschichte wächst der Sohn des Kaisers vollkommen isoliert, nur umgeben von den Gemälden Wang-Fos, im kaiserlichen Palast auf. Nach dem Tod seines Vaters verläßt er erstmals den Palast und sieht in der realen Welt nur Häßlichkeit. Er befiehlt Wang-Fo, in den Palast zu kommen, um noch mehr Bilder zu malen, bevor dieser blind geworden sei und ließ ihn zur Strafe, weil er sich getäuscht glaubte, allein im Palast zurück. Wang-Fo begann, eine Ozeanszene zu malen, bei der das Wasser auch im Palast immer höher steigt. In seinem Bild besteigt er ein Boot und wird von seinen Schülern fortgerudert. Obwohl diese Erzählung das Potential für eine theatralische, opernhafte oder auch für eine Videoarbeit hat, sind das alles keine Genres, die wir für unsere Arbeit bevorzugen. Lieber wollten wir ein musikalisch-visuelles Environment schaffen, in dem die Geschichte zwar dargestellt und verallgemeinert, durch die Verbindung von Musik und Bildern jedoch auf ihr Wesen zurückgeführt wird, so daß das zugrunde liegende Thema hervortritt: daß die Verschmelzung von Fantasie und Wirklichkeit ein unentbehrlicher Teil der kreativen Weltwahrnehmung des Künstlers ist. Die Arbeit des Künstlers kann eine Tür sein, durch die wir gehen, um zu einem tieferen Verständnis über uns selbst und unsere Welt zu gelangen.

Im Jahre 2001 wurde *one thousand curves – ten thousand colours* als choreographierte Tanzversion im Rahmen des CanTai-Festivals erstmals in Taiwan aufgeführt. Damit ging mein Traum in Erfüllung, ein Projekt zu schaffen, bei dem meine Musik Künstler anderer Kunstgenres inspiriert, dem Stück weitere Dimensionen hinzuzufügen.

In all den Jahren bin ich durch meine Auseinandersetzung mit der chinesischen Tradition, gerade im Kontext westlicher Kulturen, zu einem »cross-culture explorer« geworden.<sup>1</sup> Jetzt, an der Wende zum 21. Jahrhundert, in einer Zeit der Globalisierung, ist die Ausdrucksweise von sich überschneidenden Kulturen ein Trend auf allen Gebieten geworden, sowohl in künstlerischen als auch kommerziellen Bereichen.

Musik hat mir die Tür geöffnet. Ich bin nicht länger mehr eine Außenseiterin. ■

(Übersetzung aus dem Englischen: Gisela Nauck)

1 Den Begriff prägte Michael Schulman 1988 in einem Interview mit mir für das CAPAG-Magazin.