

Odila Schröder

Besetzte Heimat – Heimat neubesetzt

Das musikalische Schaffen des Komponisten Jiang Wenye im japanisch-besetzten Beijing (1937–1945)

Die Frage nach musikalischer Praxis im Kontext von Krieg und Besetzung und der damit verbundenen Ent-Heimattung oder plötzlich nationalistischen Be-Heimattung hat in den vergangenen Jahren neue Aktualität gewonnen.¹ Dabei fällt der Blick leicht auf die Konstruktion nationaler Musiken – im Kontext von Krieg und Besetzung handelt es sich dabei oft um Musik des Widerstandes: Nicht selten wird Nation erst oder gerade im Konflikt konstituiert bzw. konstruiert. Auch in der Volksrepublik China sind Widerstandslieder, komponiert und gesungen im sogenannten »anti-japanischen Widerstandskrieg« (1937–1945) zu einem wichtigen Bestandteil der nationalistischen Erinnerungskultur geworden. Die Nationalhymne der Volksrepublik China, die auf ein anti-japanisches Lied zurückgeht, ist das vielleicht prominenteste Beispiel dafür. Bei Musik andererseits, die während dieses Krieges in den japanisch-besetzten Teilen Chinas entstand, wird oft der Bezug auf ihre komplexe historische Verortung in der Analyse ausgespart. Und Musik, die gar die Kollaboration mit der japanischen Besatzungsmacht und die Unterstützung der neuinstallierten Besatzungsstaaten² propagierte und entsprechend nach dem Krieg als volksverräterisch zensiert wurde, ist weitgehend in Vergessenheit geraten. Es ist diese sehr partikuläre (Heimat-)Musik – Musik der Besatzer –, die in diesem Aufsatz intensiv betrachtet werden soll.

Kriegszeiten sind immer auch Momente der Entwurzelung. Auch im Falle des zweiten Sino-Japanischen Krieges (1937–1945; der erste fand in den 1890er-Jahren statt und endete mit dem Sieg Japans) schuf Flucht und Vertreibung, Hintergrund für eine hohe Mobilität, die sich einerseits in individuellen Biografien spiegelt, und andererseits die (politische) Geografie in den Fokus historischer Narrative rückt. Einerseits folgte auf die Invasion und den initialen Moment der Entwurzelung für viele eine Zeit, in der es galt, Heimat immer wieder (neu) zu (re) konstruieren. Gerade in den besetzten Gebieten und in Kollaboration stellte sich diese Frage mit besonderer Intensität, da die Fremdherrschaft herkömmliche Referenzrahmen für die Bestimmung von Heimat aus den Fugen hob. So konkurrierten verschiedene politische Entitäten und Ideologien um den Heimatbegriff, etwa die Vorstellung von einem (erst im Entstehen begriffenen) Nationalstaat (die Republik China in japanischer Hand), einer Region (Pan-Asien),³ oder einer transnational zusammengehörigen Gruppe (etwa einer von den japanischen Besatzern vielbeschworenen »Gelben Rasse«, die als Leidensgemeinschaft gegenüber westlich-imperialistischen Eingriffen definiert wurde).⁴ Und andererseits wird die Geschichte von Neuer Musik in China bis heute entlang der kriegszeitlichen Grenzen zwischen japanisch-besetzten Gebieten, Gebieten unter der Kontrolle der Nationalen Volkspartei (Guomindang 國民黨) und den Gebieten der

1 Peter Jungblut: *Skandalös, unfassbar, unerträglich*, in: *BR Klassik*, <https://www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/kommentar-lahav-shani-muenchner-philharmoniker-von-festival-ausgeladen-gaza-krieg-100.html>.

2 Ich nutze hier den von Timothy Brook eingeführten Begriff um die unter japanischer Besetzung etablierten staatlichen Strukturen zu beschreiben, die auch, aber eben nicht nur, der Kollaboration dienen, vgl. Timothy Brook: *Collaboration: Japanese Agents and Local Elites in Wartime China*, Cambridge MA 2005, S. 12–13.

3 Thorsten Weber: *Embracing »Asia« in China and Japan: Asianism Discourse and the Contest for Hegemony, 1912–1933*, (= Palgrave Macmillan Transnational History Series), London 2018; Craig A. Smith: *Chinese Asianism, 1894–1945* (= Harvard East Asian Monographs 444), Cambridge 2021.

4 Frank Dikötter: *The Discourse of Race in Modern China*, Oxford [u. a.] 1992.

Stefan Menzel und Eva Zöllner

Abschiedstränen und die mandschurische Fremde

Heimatmodellierungen in koreanischen Yuhaengga und japanischen Ryūkōka der Zwischenkriegszeit

In der Zeit zwischen dem russisch-japanischen (1904–1905) und dem zweiten Sino-Japanischen, auch Pazifischen Krieg (1937–1945) verändert sich die politische Topografie Ostasiens grundlegend. Infolge der Annexion Koreas durch das japanische Kaiserreich und dessen wachsender Präsenz in der Mandschurei entsteht ein transkultureller Raum, der u. a. infolge des raschen Ausbaus von Verkehrsinfrastruktur zu Migrationsbewegungen und erhöhter Mobilität nicht nur von Japanern, sondern auch von Koreanern und Han-Chinesen führt. Bevor das Agieren in diesem Raum ab den 1930er-Jahren von politischen Ideologien überwölbt wird,¹ werden Erfahrungen mit der transkulturellen Weitung der ostasiatischen Lebenswelt über neue Medien wie populäre Lieder öffentlich artikuliert, die über Radio und Schallplatten weite Verbreitung finden.² Am Beispiel von je zwei koreanischen und japanischen Schlagern (kor. Yuhaengga 유행가 und jap. Ryūkōka 流行歌, wörtl. populäre Lieder) aus den späten 1930er-Jahren³ möchte dieser Beitrag die Transformation japanischer und koreanischer Heimatvorstellungen infolge dieser territorialen Verschiebungen ergründen.

Dabei sollen vier Aspekte hervorgehoben werden: 1) setzen wir einen topischen Fokus auf Hafenstädte und die Mandschurei. Erstere werden als Knotenpunkte des transnational und -kulturell vernetzten Ostasiens wahrgenommen, letztere ist das Migrationsziel zahlreicher Koreaner und Japaner der Zeit. 2) Soll durch den Vergleich weiblicher und männlicher Perspektiven sowie deren textlich-musikalischer Inszenierung ein Gender-Aspekt in die Untersuchung eingeflochten werden. Auf ästhetischer Ebene nehmen wir 3) textanalytisch spezifische, emotional aufgeladene lyrische Bilder in den Blick, für die wir den Begriff der emotionalen Impulsbilder etablieren möchten, während wir 4) musikanalytisch auf die Verwendung unterschiedlicher vokalmusikalische Idiome oder Gesangstile eingehen werden. In der Gesamtschau dieser vier Aspekte diskutieren wir abschließend die Rolle von Yuhaengga und Ryūkōka als Heimatmodellierungen in einer Zeit erhöhter transkultureller Verflechtungen.

I – Tränen im Hafen – »Mokpo-ui Nunmul« und »Wakare no burūsu«

Mokpo-ui Nunmul und *Wakare no burūsu* eignen sich für eine vergleichende Betrachtung, da beide Lieder die Szenerie konkreter ostasiatischer Hafenstädte beschwören und aus einer weiblichen Perspektive Abschied und Einsamkeit thematisieren. Deutlich wird dies bereits bei einer Gegenüberstellung der ersten beiden Strophen: *Mokpo-ui Nunmul* (목포의 눈물, dt. Tränen von Mokpo) wurde 1935 veröffentlicht und von Son Mok-in (손목인, 1913–1999) komponiert, der Text stammt von Moon Il-seok (문일석, unbekannt). Interpretiert wurde das Lied von Lee Nan-young (이난영, 1916–1965) die 1916 in der Hafenstadt

1 Vgl. u. a. Tobias Scholl: *Die Konstruktion von Gleichheit und Differenz. Der Kolonialdiskurs einer gemeinsamen Abstammung von Japanern und Koreanern, 1910–1945*, München 2018.; Jeremy A. Yellen: *The Greater East Asia Co-Prosperty Sphere. When Total Empire Met Total War*, Ithaca 2019.

2 Michael Robinson: *Broadcasting, Cultural Hegemony, and Colonial Modernity in Korea. 1924–1945*, in: *Colonial Modernity in Korea*, hgg. von Gi-Wook Shin und Michael Robinson, Cambridge 1999; NHK Hōsō Bunka Kenkyūjo: *The History of Broadcasting in Japan*, Tokio 1967.

3 Eine Einführung in die Repertoires bieten: Minobu Shiozawa: *Shōwa no ryūkōka-monogatari. Satō Chiyako kara Kasagi Shizuko, Misora Hibari he* (Eine Geschichte der Shōwa-Schlager. Von Chiyako Satō über Shizuko Kasagi bis Hibari Misora), Tokio 2011. Young-hoon Lee: *Uri dongne yuhaenggadeul* (Unsere lokalen Schlager), Seoul 2025.

Nannan Chen

»Bruder Jakob«: Ein chinesisches Heimatlied?

Bruder Jakob (frz. *Frère Jacques*) ist ein weltweit verbreitetes Kinderlied mit zahlreichen Versionen in verschiedenen Sprachen. 2014 fand die französische Musikwissenschaftlerin Sylvie Bouissou heraus, dass das Lied ursprünglich von Jean-Philippe Rameau als einfacher Kanon (»Timbres«) für die geselligen Zusammenkünfte des Männer-salons »Société du Caveau« komponiert worden war.¹ Auch in China ist das Lied wohlbekannt. Im Gegensatz zu vielen europäischen Fassungen, die den ursprünglichen Textinhalt in die jeweilige Zielsprache übertragen, wurde das Lied dort mit immer neuen Texten versehen und existiert entsprechend in zahlreichen Versionen mit jeweils unterschiedlichem Inhalt. Heute am bekanntesten ist eine Kinderlied-Fassung, die von zwei sonderbaren Tigern erzählt (*Liangzhi Laohu* 两只老虎 *Zwei Tiger*), dem einen fehlen die Ohren, dem anderen fehlt der Schwanz. Die Bekanntheit des Liedes bei Chinesen unterschiedlichster Herkunft lässt sich anhand zweier Anekdoten veranschaulichen: Einigermaßen verblüfft waren einige chinesische Studierende – darunter auch die Verfasserin – als sie in den 2010er-Jahren in der Koblenzer Innenstadt einen deutschen Jungen das Lied singen hörten: Wieso kannte er ein chinesisches Kinderlied?² Andererseits erinnert sich ein deutscher Besucher an seinen ersten Besuch in Taiwan 1978, bei dem das Lied bei einem internationalen Studierendentreffen einer einigermaßen irritierten französischen Delegation, die gerade *Frère Jacques* als altes französisches Liedgut vorgetragen hatten, von den taiwanesischen Teilnehmern als Replik auf Chinesisch vorgetragen wurde.³ Wie nun kam

es dazu, dass das Lied für ganz unterschiedliche Protagonisten als Heimatlied fungiert?

I – Das »Lied der Nationalen Revolution«: eine chinesische Nationalhymne?

Eine frühe chinesische Fassung der Melodie von *Bruder Jakob*, das *Lied der Nationalen Revolution* (国民革命歌 *Guomin Geming Ge*), spielte eine wichtige Rolle im Prozess der kulturellen Integration der Melodie in China. Die früheste bekannte Veröffentlichung des Liedes findet sich 1925 in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Chinesische Soldaten* (中国军人 *Zhongguo Junren*, vgl. Notenbeispiel 1 auf Seite 144⁴). Es geht in dem Text des Liedes (vgl. Tabelle auf Seite 144⁵) darum, mit Hilfe einer »nationalen Revolution« das Vaterland, China, aus den Fängen der Kriegsherren und Imperialisten zu retten; China sollte auch Teil der modernen Nationenstaaten der Welt werden, die sich seit dem späten 19. Jahrhundert zunehmend etablierten. Dafür musste die Einigung des schwachen und völlig zersplitterten Reiches erreicht werden – eine »Nationale Revolution« musste erwirkt werden, die sich also sowohl gegen die imperialistischen Mächte als auch gegen die inländischen Kriegsherren richtete, die unterschiedliche Teile Chinas regierten.⁶ Denn seit dem

Protests – Doppelkopf: Am Tisch mit der Sinologin Barbara Mittler, Gastgeber: Thomas Plaul, HR2 8. und 12.5.2026, <https://www.hr2.de/programm/doppelkopf/doppelkopf-mit-barbara-mittler-sinologin,epg-doppelkopf-2990.html>.

1 Sylvie Bouissou: *Jean-Philippe Rameau. Musicien des Lumières*, Paris 2014, S. 153–156.

2 Zur Tatsache, dass das Lied in China sehr häufig als »einheimisch« angesehen wird, vgl. Dana S. Bourgerie: *Eating the Mosquito: Transmission of a Chinese Children's Folksong*, in: *Chinoperl* 16:1 (1992), S. 133–143, hier S. 138.

3 Aus einer E-Mail-Konversation zwischen Thomas Weyrauch und Barbara Mittler (14.5.2025 und 16.2.2026) zur Radiosendung *Stille ist in China eine Form des politischen*

4 Anonym: 国民革命歌 (*Lied der Nationalen Revolution*), in: 中国军人 (*Chinesische Soldaten*) 1 (1925), S. 45. Eigene Transkription. Zur Erleichterung des Vergleichs mit dem Notenbeispiel 2 wurden die ursprünglichen Noten von C-Dur nach F-Dur transponiert.

5 Ebd. Alle Übersetzungen sind Eigenübersetzungen der Verfasserin.

6 Zum Nationalismus im frühen 20. Jahrhundert in China vgl. Joseph Fass: *A Few Notes on the Birth of Nationalism in China*, in: *Archiv Orientalni* 32 (1964), S. 376–382, und Barbara Mittler: *The Nature of Chinese Nationalism: Reading Shanghai Newspapers, 1900–1925*, Kapitel 6, in: A

Motoya Minari

Opposition zur deutschen Musik?

Die Begründung einer japanischen »Nationalmusik«

Um 1930 kam im Bereich der japanischen Kunstmusik eine Debatte um die Begründung einer japanischen »Nationalmusik« auf. Was aber wurde darunter verstanden? Der folgende Beitrag befasst sich mit der Entstehung sowie der Etablierung dieses Diskurses und versucht dabei zu erläutern, wie »westliche Musik« (jap. kurz Yōgaku 洋楽 zu Seiyō Ongaku 西洋音楽) dazu herangezogen wurde.

I – Die Einführung »westlicher Musik« in Japan

Nach der Öffnung Japans in der Mitte der 1850er-Jahre und der Abschaffung des bisherigen Feudalsystems war die neue Meiji-Regierung (1868–1912) bestrebt, einen Zentralstaat aufzubauen, an dessen Spitze nicht mehr das vom obersten Heerführer angeführte Shogunat, sondern der Kaiser stehen sollte. Weil die Umsetzung einer einheitlichen Grundschulbildung ebenfalls zum Modernisierungsprozess des Landes gehörte, erließ das 1871 gegründete Kultusministerium im folgenden Jahr das Gesetz zur allgemeinen Schulpflicht. Auch »Singen« (唱歌) und »Instrumente spielen« (奏楽) wurden dabei als Unterrichtsfächer genannt, waren jedoch mit dem folgenden Vermerk versehen: »Diese fehlen vorläufig (当分、之ヲ欠ク)«. ¹ Dies wiederum lag hauptsächlich daran, dass es zu jenem Zeitpunkt weder ausgebildete Lehrkräfte noch geeignete Lehrbücher gab. ²

1879 gründete das Kultusministerium ein musikpädagogisches Institut namens »Referat für Musikforschung« (音楽取調掛), das einen

Lehrplan für den schulischen Musikunterricht erarbeiten sollte. Der Institutsleiter Izawa Shūji 伊澤修二 (1851–1917) war der Auffassung, dass die größtenteils mündlich überlieferte Musik Japans ungeeignet für den schulischen Gebrauch sei. Pragmatismus ließ ihn die schriftlich vermittelte Musik aus dem Westen zu bevorzugen, um die rasche Umsetzung einer landesweit einheitlichen Schulerziehung zu ermöglichen. Die von seinem »Referat« herausgebrachte *Liedersammlung für die Grundschule* (小学唱歌集, 1881–1884) gilt als eines der ältesten, heute noch erhaltenen Musiklehrbücher in Japan, die im europäischen Fünfliniensystem notiert sind. Die Lieder dieser Sammlung wurden als »übersetzte Lieder« (翻訳唱歌) bekannt, obwohl es sich faktisch um die Entlehnung von Melodien handelte, u. a. aus dem englischen, amerikanischen und deutschen Liedgut, ³ denen recht frei übersetzte Originaltexte oder komplett neue Texte hinzugefügt wurden. ⁴ Die Rezeption solcher »westlicher Musik« in Japan war von Anfang an eigennützig motiviert: Die japanische Regierung nutzte sie, um Elemente konfuzianischen Denkens, einschließlich der Treue zum Kaiser, in die Gesangstexte einfließen zu lassen und setzte diese Musik damit als Instrument zur Vermittlung ihrer Staatsdoktrin ein. ⁵ Z. B. wurde der christliche Gott in Christian Fürchtegott Gellerts Text bei der Übersetzung ins Japanische

³ Vgl. 安田寛他 (Yasuda Hiroshi u. a.): 『仰げば尊し 幻の原曲発見と「小学唱歌集」全軌跡』 (*Aufblicken und ehren. Die Entdeckung der Originalkomposition und die Geschichte der »Liedersammlung für die Grundschule«*), Tokio 2015, S. 294.

⁴ Vgl. ebd., S. 29.

⁵ Vgl. 佐藤慶治 (Satō Keiji), 「英語楽曲を原曲とする翻訳唱歌の歌詞分析: 『小学唱歌集』を中心として」 (*Eine Studie über übersetzte Lieder, die den englischen Liedern entstammen: Mit Schwerpunkt auf der »Liedersammlung für die Grundschule«*), in: 『地球社会統合科学研究』 (*Integrierte Wissenschaften für globale Gesellschaftsstudien*) 1 (2014), S. 19–28, hier S. 19.

¹ 塚本宏子 (Tsukamoto Hiroko): 「芸術教育としての音楽教育」 (*Musikerziehung als Kunsterziehung*), in: 『京都聖母女学院短期大学研究紀要』 (*Forschungsbericht des Kyoto Seibo Junior College für Frauen*) 38 (2009), S. 36–48, hier S. 37.

² Vgl. ebd.

Tobias Janz

Performing Otherness.

Oder: Warum Masaaki Suzukis Interpretation der Bach-Motetten nicht »japanisch« klingt

Im März 2017 fand in Tokio der 20. Kongress der International Musicological Society (IMS) zum Thema »Musicology: Theory and Practice, East and West« statt. Mehrfach wurde betont, wie wichtig es sei, dass sich, 90 Jahre nach Gründung der IMS, der wichtigste internationale Dachverband der Musikwissenschaft nun erstmals in einem asiatischen Land, überhaupt in einem Land außerhalb Europas und Nordamerikas, versammelte. Es mag sein, dass vor dem Hintergrund dieses (inzwischen nicht mehr so selbstverständlichen) Geistes der globalen Öffnung eines der Konzerte des Rahmenprogrammes einen bleibend starken Eindruck auf mich gemacht hat. Noch geplagt vom Jetlag und der umständlichen Anreise hörte ich im großen Saal der Universität der Künste am dritten Tag des Kongresses ein Konzert mit Chor- und Instrumentalwerken von Gallus Dressler, Johann Jakob Froberger, Johann Rosenmüller und dann vor allem Heinrich Schütz sowie als Schlussstück Bachs Motette *Komm, Jesu, komm*, aufgeführt von einem klein besetzten Vokalensemble mit ContinuoBegleitung und wenigen Solostreichern. Solisten der Aufführung waren Mitglieder des *Bach Collegium Japan (BCJ)*, Professoren an der Universität der Künste und Vertreter der dortigen Abteilung für Early Music. Ich kannte die maßstabsetzenden Aufnahmen des *BCJ* seit langem, die der *Geistlichen Chormusik* von Schütz, die von Bachs Motetten und nicht zuletzt die 2017 gerade abgeschlossene Gesamtaufnahme der Kantaten. Eine derartige Zusammenstellung ausgesuchter deutscher Barockmusik in Japan zu hören kam also alles andere als unerwartet. Abgesehen von meiner dem Jetlag geschuldeten Orientierungslosigkeit muss damals, so scheint es mir rückblickend, aber doch auch der Ort des Konzertes für mich einen Unterschied gemacht haben, und dies, obwohl (oder gerade weil?) ich Japan seit den späten 1990er-Jahren in familiärer

Verbindung regelmäßig besucht hatte: die Tatsache, diese so protestantisch mitteleuropäische und biografisch seit der Kindheit vertraute Musik nicht nur in dieser japanischen Interpretation, sondern an diesem Ort, im damaligen Jetzt und Hier zu hören. Musik ist eben nicht nur organisierte Klangstruktur, sondern in ihrer Präsenz immer auch von der Situation und Situierung, dem Heimat- und Fremdheitsgefühl derer abhängig, die sie machen oder hören.

Von diesem persönlichen Erlebnis ausgehend soll es in diesem Beitrag etwas grundsätzlicher um die transnationalen Horizonte der Alten Musik und ihre »Heimaten« in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gehen – »Alte Musik« mit großem »A« verstanden im doppelten Sinne als historisches Repertoire von Werken aus der Zeit vor 1800 und als heutige Form der Aufführungspraxis. Ganz offensichtlich handelte es sich bei dem Konzert in Tokio 2017 in dem Sinne um ein transnationales Ereignis, dass sich hier mindestens zwei heute national konnotierte Traditionen berührten und mischten – eine im deutschsprachigen Raum des 17. und 18. Jahrhundert verankerte Kompositionstradition und eine institutionell im Japan des 20./21. Jahrhundert zu verortende Aufführungstradition. Alles andere als klar ist die Frage, was die »national-kulturelle« Lokalisierbarkeit einer musikalischen Tradition oder Praxis – ihre Wahrnehmung als »deutsch« oder »japanisch« – für diese und für das musikalische Hören bedeutet. Haben wir es mit subjektiven Projektionen, stereotypen Vorstellungen, Formen essentialistischen Denkens zu tun, die an »die Musik selbst« nicht heranreichen? Oder mit nachweisbaren musikalischen Sachverhalten, die nicht allein subjektive Gefühle von Zugehörigkeit und Fremdheit auszulösen vermögen, sondern über das Phänomen und seinen ästhetischen Sinn entscheiden?

Barbara Mittler

Zerrissen – Auf der Suche nach Heimat

Lam Bun-Ching und ihre Kammeroper »Wenji – Eighteen Songs of a Nomad Flute«

Walter und Ulrike Nufbaum gewidmet

»In an age of violent cultural clashes, Wenji stands quietly between opposed worlds to ask the question of us all: What is home?«¹ »Die Grenze zwischen Heimat und Fremde ist nicht statisch, sondern seit jeher durchlässig und flexibel. Sie wird individuell definiert und nicht von außen gesetzt oder vorgeschrieben, ihre Verlaufsform wird in je eigenen Handlungen und Denkweisen gestaltet. [...] Heimat ist stets ein individueller Prozess.«² Grenzüberschreitungen und ihre Folgen sind nicht nur gegenwärtig in aller Munde. Dabei werden einerseits Ängste geweckt, andererseits der Schmerz und die Schwierigkeiten heruntergespielt, die solche Grenzüberschreitungen für den Einzelnen darstellen, und drittens ihr Nutzen vergessen: die Entgrenzungen und Horizonterweiterungen, die sie nicht nur für einzelne, sondern für viele, sogar diejenigen, die an einem Ort bleiben, bedeuten können. Obwohl nun aber Grenzüberschreitungen eigentlich nicht die Ausnahme, sondern eher die Regel sind im menschlichen Erleben – und das nicht erst in unserer Gegenwart – bleiben sie eine Herausforderung. Eine transkulturelle Perspektive erlaubt es, die sich aus migratorischen Bewegungen ergebenden, immer wieder neuen und wechselnden Ausgrenzungen und, eng damit verbunden, als Kehrseite der Medaille, (Nicht-) Zugehörigkeitszuschreibungen, also Praktiken der Be- und Entheimatung in der langen Geschichte der Menschheit zu betrachten. Dabei lässt sich erkennen, wie essenziell wichtig und gleichzeitig wie vergänglich und also doch flexibel solche Grenzziehungen – und damit verbunden die Suche nach Heimat(en) – sind.

Dieser Aufsatz nimmt die Kammeroper *Wenji – Eighteen Songs of a Nomad Flute* 文姬 – 胡笳十八拍 der in New York und Paris ansässigen und in Macau und Hongkong aufgewachsenen Komponistin Lam Bun-Ching 林晶晶 (*1954) in den Blick,³ in der genau diese Fragen nach Ein-, Aus- und Abgrenzung, nach Be- und Entheimatung, gestellt werden, übersetzt in musikalische Praxis. Die erschütternde Geschichte der dichtenden Wenji soll exemplarisch als Ausgangspunkt dienen für eine Auseinandersetzung mit Fragen von Migration und Vertreibung, von Dislokation und Isolation und damit verbunden von Heimat(-losigkeit), die gegenwärtig in Europa und Asien gleichermaßen eine wichtige Rolle spielen.⁴

I – Zerrissen – Auf der Suche nach Heimat: Der Text

Die Kammeroper spielt in der Han-Zeit (2. Jahrhundert) und erzählt die Geschichte der historischen Cai Wenji 蔡文姬, einer jungen, begabten Chinesin, Tochter eines gelehrten Staatsmanns und selbst Dichterin und Musikerin, die zunächst behütet aufwächst in der kosmopolitischen Kaiserstadt Chang'an 長安 (heute Xi'an 西安), bevor sie von »barbarischen Nomaden« (Hunnen, chin. *Xiongnu* 匈奴) in die Mongolei verschleppt wird. 12 Jahre lang lebt sie in der Ferne, bis ein Gesandter aus China kommt, um sie zurückzuholen in die geliebte

3 Dieser Aufsatz folgt der chinesischen Praxis, den Nachnamen vorzustellen.

4 Eine Ausstellung zu Lams Oeuvre *be.longing.home – The worlds of Composer Lam Bun-Ching* war 2024/25 in der CATS-Bibliothek in Heidelberg zu sehen: <https://doi.org/10.25354/belonging-home>. Eine frühere Ausstellung (2009), die ihre gemeinsame Arbeit mit Gunnar Kaldewey zeigt, ist hier festgehalten: <https://www.sino.uni-heidelberg.de/conf/kaldewey2009/overview.htm>.

1 Rinde Eckert, Regisseur der Uraufführung von *Wenji – 18 Songs of a Nomad Flute*, New York 2002.

2 Christiane Wiesenfeldt: *Musik und Heimat*, Kassel 2025, S. 153f.