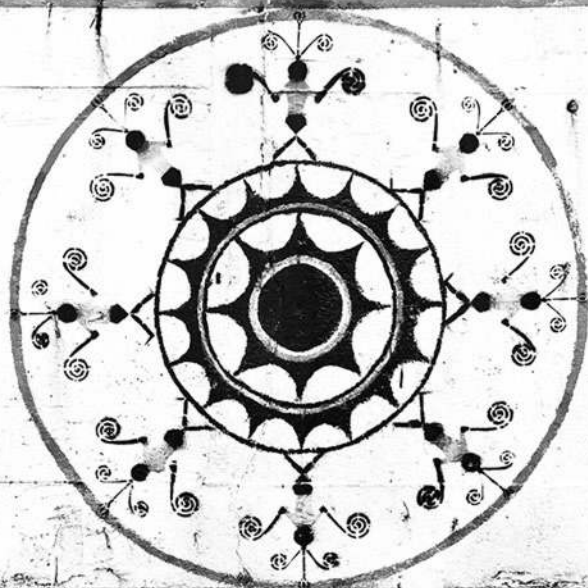


Wei-Ya Lin

LIEDER, GEISTER UND TABUS

Zum soziokulturellen Wandel
der Musiktradition bei den Tao in Taiwan



[transcript] Kultur und soziale Praxis

Wei-Ya Lin
Lieder, Geister und Tabus

Wei-Ya Lin (PhD), Bratschistin und Ethnomusikologin, leitet zur Zeit gemeinsam mit Johannes Kretz das vom österreichischen Wissenschaftsfonds (FWF) geförderte Projekt creative (mis)understandings (2018-2022) an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw). Zugleich lehrt sie dort im Bereich des künstlerischen Doktoratsstudiums (Dr. artium Programme), das sie 2020 mitbegründete. Sie ist Lehrbeauftragte am Institut für Komposition und Elektroakustik an der mdw sowie am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien. Seit 2013 ist sie mit der Planung und Durchführung von Projekten beschäftigt, die an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Kunst angesiedelt sind und auf aktivistischen Ansätzen beruhen. Ihre Forschungsschwerpunkte sind Musik der indigenen Gruppen Taiwans, Musik und Minderheiten, auditive Ontologie, angewandte Ethnomusikologie und Artistic Research.

Wei-Ya Lin

Lieder, Geister und Tabus

Zum soziokulturellen Wandel der Musiktradition bei den Tao in Taiwan

[transcript]

Das Buch wurde durch die »mdv_Publikationsförderung für Nachwuchswissenschaftler_innen« der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw) mitfinanziert.



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-Non-Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium ausschliesslich für nicht-kommerzielle Zwecke. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de>)

Um Genehmigungen für die Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen,

wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

© 2021 transcript Verlag, Bielefeld

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Wei-Ya Lin

Innenlayout: Wei-Ya Lin

Lektorat: Benita von Behr

Korrektorat: Benita von Behr

Notensatz: Oliver Weber

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-4855-3

PDF-ISBN 978-3-8394-4855-7

<https://doi.org/10.14361/9783839448557>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort und Danksagung | 7

Einleitung | 9

1 Theorien und Methoden | 15

1.1 Stand der Forschung | 15

1.2 Forschungsziele und -fragen | 23

1.3 Theoretische Grundlagen | 25

Ontologien | 25

Ansätze für (Musik-)Ethnografie | 32

1.4 Methodik | 34

Feldforschung – teilnehmende Beobachtung | 34

Transkription und Analyse | 43

2 Die Tao | 61

2.1 Zur Herkunft und Geschichte der Tao | 64

2.2 Umgang mit den natürlichen Ressourcen | 74

2.3 Soziale Organisation | 79

Familie | 80

Alter | 85

Gender | 85

2.4 Weltbild der Tao | 92

Götter | 94

Pahad | 96

Anito | 97

Ngiling und *allag* | 99

Ahehep no tao, Feste und Rituale | 99

Das Christentum und seine Auswirkungen
auf die Sozialstruktur | 112

2.5 Tabus | 117

Makaniaw und *miraraten* | 119

Die Beziehung zwischen *makaniaw* und den traditionellen Liedern
der Tao | 129

3	Musik im Leben der Tao	143
3.1	Traditionelle Musik	143
	Melodietypen des individuellen Singens	149
	<i>Anood</i>	150
	<i>Manood</i>	162
	<i>Mapalaevek</i>	171
	<i>Ayani</i>	181
	<i>Raod</i>	192
	Sprechgesang	200
	Mehrstimmiger Gesang – <i>kariyag</i>	208
3.2	Kirchenlieder	217
	Musik der katholischen Kirche	218
	Musik der presbyterianischen Kirche	223
3.3	Lieder in anderen Kontexten	226
	Lieder auf Japanisch	226
	Liedbeispiel auf Chinesisch aus der Karaoke-Singpraxis	231
	Tao-Sänger in der populären Musikszene Taiwans	233
4	Conclusio	239
4.1	Zusammenfassung der Ergebnisse	239
4.2	Thesen zur musikalischen Identität der Tao	242
4.3	Soziokultureller Wandel in der Musiktradition der Tao	244
5	Quellennachweis, Transkriptionen und Verzeichnisse	247
5.1	Literatur und Quellen	247
5.2	Transkriptionen	263
5.3	Liste der beiliegenden Aufnahmen	319
5.4	Abbildungsverzeichnis	326
5.5	Tabellenverzeichnis	329
5.6	Liste der Tao-Kontakt- und Gewährspersonen und SängerInnen	334
5.7	Chinesisches Zeichenglossar	336

Vorwort und Danksagung

Tao (達悟) und Yami (雅美) sind die Bezeichnungen¹ für eine der 16 indigenen Gruppen Taiwans (台灣). Es gibt heute ungefähr 5.000 Tao, die meisten von ihnen leben auf ihrer Heimatinsel Lanyu (蘭嶼) südöstlich der Hauptinsel Taiwans.

Dieses Buch »Lieder, Geister und Tabus: Zum soziokulturellen Wandel der Musiktradition bei den Tao in Taiwan« ist eine Überarbeitung meiner Dissertationsschrift »Musik im Leben der Tao: Tradition und Innovation« aus dem Jahr 2015. Es fasst meine Forschungsergebnisse zur Musik im Leben der Tao zusammen und gibt Einblicke in die Beziehungen zwischen der Musikpraxis und dem lokalen Tabusystem der Tao. Ziel ist es, den soziokulturellen Wandel der Musiktradition der Tao darzustellen.

Die Arbeit basiert auf diversen ein- und zweimonatigen Forschungsaufenthalten, die ich zwischen Juli 2007 und September 2010 auf Lanyu verbrachte. Aus meinem Dissertationsprojekt sind zwei angewandte Projekte hervorgegangen, die 2014 bzw. 2016 im National Taiwan Theatre in Taipeh aufgeführt wurden: das Konzert-Projekt *Soundscape of the Human Beings* (Lin 2021) und das Tanztheater-Projekt *Maataw – the Floating Island* (Lin 2016).

An erster Stelle bedanke ich mich bei meinen Eltern. Ohne ihre finanzielle und mentale Unterstützung wäre es unmöglich gewesen, die für die vorliegende Arbeit nötige aufwendige Forschung zu betreiben. Weiters bedanke ich mich bei allen Tao, die mir ihre Zeit, Geduld, ihr Vertrauen und ihre Freundschaft schenken, mir ihr Wissen über das Singen und Musizieren großzügig darlegten und mir trotz meiner Naivität und Unwissenheit am Anfang der Feldforschungsperioden vieles erklärten. Besonders danken möchte ich den Familien Lin (林) und Shih

1 Auf die Bezeichnungen »Tao« und »Yami« komme ich am Anfang vom Kapitel 2 eingehender zu sprechen. Da die meisten Tao lieber als »Tao« bezeichnet werden möchten, bevorzuge ich diese Bezeichnung im vorliegenden Buch.

(施) aus dem Dorf Ivalino, die mich als nahestehende Freundin der Familien ansahen, während meines Aufenthaltes auf der Insel Lanyu² auf mich aufpassten und mich wie ein eigenes Kind behandelten. Mein Dank geht außerdem an Tsung-Ching Chou (周宗經)³ aus dem Dorf Imorod und Chien-Ping Kuo (郭健平) aus dem Dorf Iraralay. Ohne ihre Unterstützung bei der Übersetzung aus der Tao-Sprache ins Chinesische wären die Erkenntnisse über die traditionellen Tao-Lieder in der vorliegenden Arbeit unmöglich zu gewinnen gewesen.

Bei meinen FachkollegInnen und FreundInnen Ardian Ahmedaja, Bernd Brabec de Mori, Marc-Antoine Camp, Rinko Fujita, Leberecht Funk, Shirai Kei, Johannes Kretz, Marko Kölbl, Lukas Park, Hande Sağlam, Jürgen Schöpf und Oliver Weber bedanke ich mich für ihre langjährige Begleitung beim Verfassen dieser Arbeit bedanken. Der fortlaufende Austausch mit ihnen hat sich auch für mein weiteres Berufsleben als äußerst fruchtbar erwiesen. Prof. Dr. Svanibor Pettan, der Gutachter dieser Arbeit, schenkte mir oft seine Pausen während unserer Begegnungen bei Tagungen und Workshops, um über die Dissertation zu sprechen. Dafür danke ich ihm herzlich.

Besonderer Dank gilt meiner Doktormutter und Mentorin Prof. Dr. Ursula Hemetek am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für ihren Zeit- und Energieaufwand, die kompetente und inspirierende Betreuung sowie das vorbehaltlose Teilen ihrer persönlichen Erfahrungen. Vor allem von ihrer Expertise im Bereich der Musik von Minderheiten und der angewandten Ethnomusikologie konnte ich profitieren und so meine eigenen Projekte initiieren.

2 Ich verwende in meiner Arbeit neben dem chinesischsprachigen »Lanyu« auch die deutsche Übersetzung »Orchideeninsel«.

3 Die Tao verfügen seit 1951 neben ihren indigenen Namen auch über chinesische Namen. In dieser Arbeit verwende ich in der Regel die chinesischsprachigen Tao-Namen. Nur in Ausnahmefällen, etwa wenn ein Tao auch in Taiwan unter seinem indigenen Namen bekannt ist, verwende ich diesen.

Einleitung

Als ich im Juli 2005 zum ersten Mal die Insel Lanyu (蘭嶼) besuchte, traf ich den Tao-Aktivist Chien-Ping Kuo (郭健平). Er war in den 1980er-Jahren einer der führenden Köpfe der *YZM-Bewegung* (原住民運動). *YZM* ist die Abkürzung für *yuan zhu min* (原住民), was so viel wie »indigene BewohnerInnen« bedeutet.

Wesentliche Anlässe für die Gründung der *YZM-Bewegung* waren die massive Assimilationspolitik vonseiten der Regierung und das Unverständnis gegenüber den Indigenen und ihrer jeweiligen Kultur vonseiten der Han-Mehrheitsbevölkerung. Diese haben auf Taiwan zu einem raschen Zerfall der indigenen Gesellschaften geführt (vgl. Rudolph 2003: 83). Bereits ab den 1950er-Jahren wurde es verboten, indigene Sprachen zu sprechen. Traditionelle Kleidung sollte nicht mehr getragen werden und die indigene Bevölkerung sollte sich von ihren religiösen Praktiken distanzieren. Weitere Motive für die Gründung der *YZM-Bewegung* waren die Marginalisierung und Diskriminierung der indigenen Gruppen seitens der taiwanesischen Regierung. Ziel der Bewegung war eine Stärkung der Rechte der Indigenen.

Trotz der *YZM-Bewegung* hat die damalige Assimilationspolitik tiefe Wunden in die Kultur der Tao geschlagen. Tao, die jünger als 50 Jahre sind, können heute nicht mehr fließend mit älteren Personen in der Tao-Sprache kommunizieren und machen im Alltag ausschließlich vom Chinesischen Gebrauch. Vor der Demokratisierung Taiwans in den 1980er-Jahren war es den Tao verboten, in staatlichen Einrichtungen, darunter auch Schulen, ihre austronesischen Muttersprachen zu sprechen. Eltern begannen mit ihren Kindern auf Chinesisch zu kommunizieren, da sie dachten, dies wäre zum Vorteil ihrer Kinder. In der heutigen Pflichtschulausbildung wird den indigenen Sprachen nach wie vor nur eine geringe Bedeutung beigemessen. Da ältere Tao (ab 80 Jahre) unter dem Einfluss einer japanisch geprägten Schulerziehung aufwuchsen und kaum Chinesisch

verstehen, ist es jüngeren Tao oftmals nicht möglich, mit diesen eine Konversation zu führen, die über das Floskelhafte hinausgeht.

In einem Interview erzählte mir Chien-Ping Kuo über das radioaktive Atommülllager auf der Insel und die damit verbundenen Machenschaften der Regierung, weiters auch über das respektlose Verhalten vieler Han-TouristInnen den Tao gegenüber. Im Jahr 1980 errichtete die *Taiwan Power Company* (台灣電力公司) in Kooperation mit der taiwanesischen Regierung auf der Insel Lanyu eine »Zwischenlagerstätte« für schwach radioaktiven Atommüll. Den Tao-Repräsentanten, die damals noch kaum die chinesische Schriftsprache beherrschten, waren die Auswirkungen des mit den Regierungsvertretern abgeschlossenen Vertrags in ihrer Tragweite nicht verständlich. Zudem wurde das Vorhaben von der *Taiwan Power Company* bewusst irreführend als »Fischdozenfabrik« (魚罐頭工廠) bezeichnet (siehe Rudolph 2003: 103–106).

Ich hatte vor dem ersten Treffen mit Kuo das Atommülllager besucht. Dort wird allen BesucherInnen ein 18-minütiger Film über seine Entstehungsgeschichte präsentiert, untertitelt auf Chinesisch und Englisch. Der Film beschreibt die harmonische Zusammenarbeit zwischen den LagerbetreiberInnen und der Inselbevölkerung, außerdem betont er die öffentlichen Kompensationsleistungen des Unternehmens, die vor allem in die Infrastruktur der Insel fließen und der Kulturförderung dienen. Der Film verschweigt jedoch die negativen Reaktionen und Ansichten vieler Tao in Bezug auf das Atommülllager. Seit 2009 wurde von der taiwanesischen Nationalen Akademie der Wissenschaften (auch als *Academia Sinica* bekannt) bestätigt, dass radioaktive Substanzen außerhalb des Lagers nachgewiesen wurden (mehr siehe 2.1).

Das Ziel meines ersten Besuches als Bratschistin und Komponistin im Jahr 2005 war, Musik und damit verbundene ästhetische Vorstellungen der Tao (sowie weiterer fünf indigener Volksgruppen auf der taiwanesischen Hauptinsel) zu erkunden und als Inspiration für mein eigenes kompositorisches Schaffen zu verwenden. Für die Geschichte und die kulturellen Hintergründe der Tao interessierte ich mich zum damaligen Zeitpunkt noch nicht. Ich bewunderte aber die egalitäre Haltung und den nachhaltigen Umgang der Tao mit ihrer Lebensumgebung sowie ihr damit verbundenes Wissen und ihre Weisheiten.

Obwohl ich eine Han-Taiwanessin aus der urbanen Mittelschicht bin, war mir das Ausmaß des Diskriminierungs- und Marginalisierungsprozesses, unter dem die indigenen Bevölkerungsgruppen Taiwans zu leiden hatten, nicht bekannt. Der aus dieser Erkenntnis resultierende Schock und mein Entsetzen über die Politik der han-taiwanesischen Mehrheitsbevölkerung gegenüber Indigenen und ihren Lebensgrundlagen motivierte mich dazu, sowohl in meiner Diplomarbeit

2006 als auch in meinem darauffolgenden Dissertationsprojekt (2007–2015) weiter über die Gesellschaft und Musik der Tao zu forschen.

In vielen aural-oralen Gesellschaften existiert kein Wort für »Musik« im Sinne einer instrumentale und vokale Klangäußerungen umfassenden Kategorie, auch nicht in der Sprache der Tao. Stattdessen verwenden die Tao das Wort *mianoa-nood*, welches man zwar als »singen« oder »aufführen eines Liedes« verstehen kann, aber nicht im Sinne einer Bühnenaufführung. Auch haben die Tao keine Instrumentenbau-Tradition. ForscherInnen und Außenstehende verwenden oft den Begriff »traditionelle Musik«, um die traditionellen Gesangspraktiken der Tao zu beschreiben.

Die traditionellen Lieder sind ein zentrales Medium, um Emotionen, Erfahrungen und Wissen zu bewahren und weiterzutradieren, sowohl für ein Individuum als auch für eine soziale Gruppe. In religiöser Hinsicht sind die Lieder das Hauptmedium für die Kommunikation zwischen den Tao und Nicht-Menschen (Begriff aus Brabec de Mori und Seeger 2013: 269–286). Somit ähneln die Funktionen dieser Lieder denen von Büchern in Gesellschaften mit schriftlicher Überlieferung.

Die traditionelle Singpraxis der Tao wird im Allgemeinen streng durch das lokale Tabukonzept reguliert. Als Konsequenz des Tabubrechens verstehen die Tao, dass man von Geistern bestraft wird. Dabei sind das Übermitteln eines fiktiven Liedtexts, der Diebstahl von Liedtexten oder das Überspringen von Personen der korrekten Überlieferungshierarchie innerhalb einer Familie streng verboten. Die Zeit, der Ort, die Aufführenden, Zuhörenden und die Reihenfolge, wer welche Inhalte von wem überliefert bekommt, sind streng reguliert. Auch dürfen die Liedtexte keinen Ausdruck von Selbstlob beinhalten. Aufgrund der ausgeprägten aural-oralen Überlieferung und des Fehlens von Schriften bis in die späten 1960er-Jahre spielen die traditionellen Lieder noch eine bedeutende Rolle. Allerdings droht heute diese Musiktradition zu verschwinden. Dafür gibt es zwei Hauptgründe.

Erstens: Wegen der schlechten Lebensbedingungen der Tao baute die taiwanische Regierung in den 1960er-Jahren ohne Rücksicht auf die Wetterbedingungen und geografischen Gegebenheiten der Orchideeninsel moderne Betonhäuser und zerstörte die alten Wohnhäuser, die bis dahin als Zentren der Überlieferung und Praxis traditioneller Gesänge gedient hatten. Zweitens: Tourismus ist heute die wirtschaftliche Haupteinnahmequelle der Tao. Für viele Tao entsteht dadurch ein Identitätsdilemma, da sie einerseits die Traditionen ehren und achten, aber andererseits ihren ökonomischen Status mit der profitorientierten Haltung der Mehrheitsbevölkerung Taiwans auf eine Linie bringen wollen. Nach

dem Abschluss der Pflichtschule sind die nunmehr erwerbsfähigen EinwohnerInnen Lanyus hauptsächlich damit beschäftigt, Geld auch außerhalb der Tourismussaison auf der taiwanischen Hauptinsel zu verdienen. Verbunden mit dem Wunsch vieler Tao, sich an taiwanische Gesellschaftsnormen und Wertvorstellungen anzupassen, verursachen solche Bedingungen unausweichliche und oft sehr rapide Veränderungen der traditionellen Kultur wie etwa der traditionellen Gesangspraktiken. Aufgrund dessen beherrschen die Tao, die heute jünger als 65 sind, kaum noch traditionelle Gesänge.

Andererseits finden sich seit den 1950er-Jahren auf Lanyu Einflüsse aus der Musikpraxis verschiedener christlicher Glaubensrichtungen, die von den Tao als etwas »Eigenes« aufgefasst werden. Heute lässt sich eine kulturelle Beeinflussung der traditionellen lokalen Musikpraxis durch diverse Musikstile der taiwanesischen Hauptinsel feststellen. In der globalisierten Welt der Gegenwart spielt außerdem die mediale Verbreitung von Musik im Allgemeinen eine wichtige Rolle. Aber sämtliche wissenschaftliche Quellen über die Musik der Tao sind ausschließlich auf deren traditionelle Gesänge ausgerichtet. Gegenwärtige Musiktypen und -praktiken wie Kirchenlieder, Karaoke oder populäre Musikstile bleiben unerwähnt. Diese Lücke versuche ich mit der vorliegenden Arbeit zu schließen, die sich dem soziokulturellen Wandel der Musikpraktiken bei den Tao widmet. Diesen habe ich über einen Zeitraum von zehn Jahren, von 2005 bis 2015, dokumentiert, archiviert und analysiert, u.a. während wiederholter ein- bis zweimonatiger Aufenthalte auf der Insel Lanyu zwischen Juli 2007 und September 2010.

Der geografische Rahmen meiner Feldforschungen wird durch das traditionelle Siedlungsgebiet der Tao bestimmt, das auf der Insel Lanyu liegt, die etwa 80 Kilometer südöstlich von der taiwanesischen Hauptinsel entfernt ist. Aufgrund beschränkter Bildungsangebote und limitierter Arbeitsplätze auf Lanyu leben heute viele Tao vorübergehend oder auch permanent in taiwanesischen Großstädten wie Taipeh, Taichung, Kaohsiung und Taitung. Aus Platzgründen müssen die musikalischen Kulturen der nach Taiwan migrierten Tao in dieser Arbeit jedoch unberücksichtigt bleiben. Die Hauptforschungsfrage ist, ob und inwieweit sich der Stellenwert und die Funktion von Musik im Leben und in der Gesellschaft der Tao angesichts unterschiedlicher von außen kommender Einflüsse verändert haben.

Zunächst stelle ich im Kapitel 1 die herangezogenen Theorien und Methoden vor – wie der Stand der Forschung ist (siehe 1.1), auf welchen theoretischen und methodischen Ansätzen und Debatten diese Arbeit beruht, wie das Forschungs-

projekt gestaltet ist (siehe 1.2 und 1.3) – und beschreibe meine methodischen Vorgehensweisen (siehe 1.4).

Im Kapitel 2 gebe ich einen Überblick über diverse Aspekte des soziokulturellen Lebens bei den Tao, die in der Gesangspraxis und im musikalischen Handeln sowie in den traditionellen Liedtexten der Tao direkt erkennbar sind. Hierbei handelt es sich um die Geschichte Lanyus (siehe 2.1), die naturräumliche Umgebung der Insel, ihre Bedeutung und ihr Stellenwert für die Tao (siehe 2.2) und die soziale Organisation der Tao (siehe 2.3), wobei insbesondere Faktoren wie die Alters- und Geschlechtersegregation hervorzuheben sind. Außerdem spielen diverse rituelle Praktiken und weltanschauliche Vorstellungen im musikalischen Erleben der Tao eine wichtige Rolle (siehe 2.4). Ferner werde ich aufzeigen, dass ein Zusammenhang zwischen dem lokalen Tabusystem und den Veränderungen in der Musiktradition der Tao besteht (siehe 2.5).

Im Kapitel 3 werden konkret die Liedtexte und verschiedenen Musikstile, die im gegenwärtigen Leben der Tao zu finden sind, vorgestellt. Dies erfolgt anhand von Beschreibungen unterschiedlicher Aufführungskontexte, musikalischen Transkriptionen und Analysen. Die Resultate dieser Forschung werden dann im Kapitel 4 diskutiert und zusammengefasst. Dabei stehen die Themen über die Relation zwischen Musik und Identität und über die Beziehung zwischen dem lokalen Tabusystem und dem soziokulturellen Wandel der Musiktradition im Vordergrund.

Parallel zum wissenschaftlichen Anspruch auf neue Erkenntnisse verfolgt diese Arbeit ein weiteres Ziel. Dieses besteht darin, die kulturell identitätsstiftende Bedeutung von Musik stärker ins Bewusstsein zu rufen, sowohl für die Tao selbst als auch für Außenstehende, sodass Wissen und Weisheiten in diesem Liedgut der Tao erhalten bleiben.

1 Theorien und Methoden

1.1 STAND DER FORSCHUNG

Während der japanischen Kolonialzeit in Taiwan (1895–1945) versuchten Ethnologen und Linguisten aus Japan, die Musik der Tao in ihren Schriften zu dokumentieren. Sie hinterließen allerdings nur wenige Dokumentationen mit Notenschriften oder Transkriptionen. Eine Ausnahme war der Musikpädagoge, Komponist und Ethnomusikologe Kurosawa Takatomo, der 1943 fast tausend Gesänge und instrumentale Stücke verschiedener indigener Gruppen Taiwans aufnahm, von denen ungefähr 200 in transkribierter Form vorliegen (Lu 2003: 97).

Nachdem Kai-Shek Chang (蔣介石) 1946 die Macht in Taiwan übernommen hatte (siehe 2.1), installierten er und sein Kabinett ein nationalistisches Ideal, nach dem die Bevölkerung Taiwans Nachkommen von »Kaiser Yan und Kaiser Huang« (炎黃子孫) seien. Damit war gemeint, dass alle InselbewohnerInnen ihre Wurzeln in Festland-China haben. Die unter dem nationalistischen Paradigma in Taiwan aufgewachsenen Komponisten Wei-Liang Shih (史惟亮) und Tsang-Houei Hsu (許常惠) wurden während ihrer Musikstudien in Spanien, Österreich und Frankreich in den 1950er-Jahren von Komponisten wie Béla Bartók (1881–1945) oder Edward William Elgar (1857–1934) inspiriert, die ihrerseits den in Europa bestehenden nationalistischen Idealen an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert anhängen. Das damalige in Taiwan und Europa verbreitete nationalistische Denken beeinflusste Shih und Hsu in ihrer Arbeit und stieß sie an, nach jahrelanger Ausübung europäischer Kunstmusik darüber zu reflektieren, was ihre »eigene« Musiktradition sei. Daraufhin initiierten sie 1966 die *Volkslieder-Sammeln-Bewegung* (民歌採集運動), durch die in Taiwan erstmals ethnomusikologische Feldforschungen betrieben wurden. Mitglieder der Bewegung riefen zu einer Revitalisierung chinesischer Musiktradition auf und suchten nach einer eigenen (chinesischen) musikalischen Identität. Das Sammeln und Erforschen nationaler Musiktraditionen galt als ein notwendiger Schritt, um die zeit-

genössische chinesische Musik weiterzuentwickeln (Chen 2010: 17). Ein Jahr später, 1967, errichtete Shih das *Forschungszentrum der Chinesischen Musik* (中國民族音樂研究中心) in Taipeh, wodurch die Ethnomusikologie endgültig in Taiwan Fuß fasste (vgl. Liao 2005). Seitdem begannen EthnomusikologInnen in Taiwan, die Musiktraditionen ihres Landes anhand von Methoden der Feldforschung zu erheben (vgl. Hsu 1982: 53–55).

Allerdings fehlte es in der musikalischen Forschung an einer grundlegenden Sensibilität im Umgang mit indigenen Traditionen: Die Musikpraktiken der verschiedenen indigenen Gruppen wurden miteinander verglichen, ohne die jeweiligen Lebenskontexte zu berücksichtigen. Die chinesischsprachige Magisterarbeit »Forschung über die Musik der Yami, Lanyu« von Bo-Ming Wu (吳博明) (1976) sowie auch die Schriften von Hsu Tsang-Houei (1980a, 1980b, 1982, 1987, 1988, 1992) sind Beispiele hierfür.

Die spezifisch musikalischen Merkmale der traditionellen Gesänge der Tao wurden im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in diversen Schriften diskutiert (Lu 1970; Chiang 1973; Wu 1976; B. Lu 1982; C. Lu 2005; T. Hsu 1980a, 1980b, 1982, 1992; T. Hsu und Y. Hsu 1988; Su 1983; Hurworth 1995; Wu 1999; Y. Lu 2004, 2005, 2006, 2007; Lu und Kuo 2007). Der größte Teil davon stammte von taiwanesischen MusikwissenschaftlerInnen und EthnomusikologInnen und wurde auf Chinesisch veröffentlicht. Sämtliche Quellen waren ausschließlich auf die traditionellen Gesänge der Tao ausgerichtet. Andere Musikstile wie Kirchenlieder, Karaoke oder populäre Musik¹, die bereits seit Jahrzehnten von den Tao praktiziert wurden, fanden keine Erwähnung.

Zwischen den 1970er- und 1990er-Jahren gab es eine Reihe von AutorInnen (Lu 1970; Chiang 1973; Wu 1976; Su 1983; Y. Hsu und T. Hsu 1988; Hurworth 1995), die sich mit der Kategorisierung der traditionellen Lieder der Tao beschäftigten, um systematische Vergleiche zwischen den Musiktraditionen verschiedener ethnischer und sozialer Gruppen Taiwans zu ziehen. Dabei gingen sie von den Kategorisierungen aus, die Kurosawa Takatomo zuvor in seiner Studie (1973)² über indigene Gruppen Taiwans erstellt hatte. Sie befragten die Tao etwa nach ihren Arbeits-, Liebes-, Tanz-, Ritual- und Zeremonieliedern (vgl. Lu 2003: 106). Ein Überblick über diese bereits unternommenen Kategorisierungs-

1 Im Kapitel 3 werden die hier genannten Musikstile detaillierter behandelt.

2 Diese Studie trägt den Titel »Musik der taiwanesischen Indigenen« (台灣高砂族の音楽) und ist 1973 in Tokyo vom Verlag Oyama Yami (雄山閣) veröffentlicht worden. Das Buch umfasst die Ergebnisse von Kurosawa Takatomos Forschungsreise nach Taiwan im Jahr 1943.

versuche ist erforderlich für die Gestaltung und Fortentwicklung der Forschungsfragen in meiner Arbeit (siehe 1.2).

Die Kategorisierungsversuche wurden hauptsächlich ausgehend von verschiedenen Melodietypen der traditionellen Lieder der Tao unternommen. Grundsätzlich gibt es nur eine limitierte Anzahl von Melodietypen³ in den traditionellen Gesangspraktiken der Tao. Die Wahl der Melodietypen ist kontextabhängig und richtet sich u.a. nach den Liedtexten. Dabei verstanden die damaligen ForscherInnen, dass ein Melodietypus mit einer Musikgattung gleichzusetzen sei. Z.B. wurde ein im Liebeslied-Melodietypus gesungener Liedtext ausschließlich in die Gattung der Liebeslieder eingeteilt. Aus heutiger Sicht stellt dies einen gescheiterten Versuch dar, eine theoretische Verallgemeinerung im Bereich der Kategorisierung von traditionellen Liedrepertoires der Tao zu etablieren. So führte Syun-Syun Su (蘇恂恂) in ihrer Magisterarbeit (1983) acht verschiedene Melodietypen auf, die sie als *anowod* (Lieder), *rawod* (Rituallieder), *mikariyag* (Händeklatsch-Lieder), *karosan* (Ruderlieder), *mivaci* (Hirscheschlag-Lieder), *ganam* (Tanzlieder), *manowod* (Wiegenlieder) und *mabaririna* (Liebeslieder) bezeichnete. Greg Hurworth (1995) teilte genauso wie Su in acht Melodietypen auf, nur statt *karosan* (Ruderlieder) hob er *mirarawud* (auf spiri-tuelle Kraft bezogene Lieder) hervor. Dagegen fehlten die Melodietypen *manowod* (Wiegenlieder) und *mabaririna* (Liebeslieder) in Rung-Shuns Wu (吳榮順) Arbeit (1999). Er teilte die traditionellen Liedrepertoires der Tao somit in sechs Kategorien ein (Wu 1999). Die ForscherInnen berücksichtigten den soziokulturellen Kontext, in den die von ihnen gesammelten Lieder eingebettet waren, oft nur auf mangelhafte Weise. Sie gingen von einer festen Zuschreibung zwischen Melodietypus und Anlass aus und übersahen dabei, dass viele Melodietypen sich in diversen Kontexten wiederfanden.

Meine Forschung bei den Tao hat ergeben, dass bestimmte Melodietypen in bis zu drei verschiedenen soziokulturellen Kontexten verwendet werden können, in denen ihnen unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen zukommen. Hinzu kommt, dass die Gesangspraktiken der Tao zum Teil strengen Taburegelungen unterliegen. Als Konsequenz aus dem Tabubrechen folgt im Verständnis der Tao eine Strafe der Geister. Auch die Familienmitglieder der Regeln brechenden Person können ihrer Vorstellung nach von Unglück oder Tod betroffen werden. Um dies zu umgehen, verwenden die Tao bisweilen »unangemessene« Melodiety-

3 »Melodietypus« ist in dieser Arbeit als ein melodisches Konstrukt definiert, das eine charakteristische Form und Struktur beinhaltet. Ich wähle diesen Begriff, um ein bestimmtes Melodiekonstrukt zu bezeichnen, mit dem Ziel, es von »Melodie« bzw. »Melodieführung« zu differenzieren (siehe auch 3.1).

pen, die eigentlich anderen situativen Kontexten vorbehalten sind. Z.B. dürfen Weihelieder (*mapazaka* und *avoavoit*) für ein traditionelles Haus mit vier Türen nicht außerhalb des Kontextes vom Einweihungsfest im Wohnbereich gesungen werden. Denn wenn die Geister ein solches Lied hören, verstehen sie es so, dass sie auf ein Fest eingeladen sind und deswegen eine Opfergabe wie rohes Fleisch erwarten. Durch die Verwendung eines nicht dafür »angemessenen« Melodietypus bezwecken die Tao, ihre Geister in die Irre zu führen. Ziel ist, dass die Geister nicht von der Singmelodie angelockt werden und die Bedeutung des Liedes nicht verstehen können.

Weiters wird durch eine Auflistung der emischen Bezeichnungen von 17 Melodietypen, angefertigt von Tsung-Ching Chou (周宗經)⁴ am 19. Mai 2009, deutlich, dass in den vorangegangenen Publikationen zur traditionellen Musik der Tao nicht alle Liedarten und Melodietypen aus den Repertoires der traditionellen Lieder Berücksichtigung fanden. So werden in Chous Auflistung Lieder aufgeführt, die die Tao beim Fischen, Unkrautjäten oder während der Hirseernte singen, die die oben genannten AutorInnen jedoch nicht behandelt haben. Den taiwanesischen EthnomusikologInnen waren zwar Einweihungslieder von Häusern mit vier Türen, Kinderlieder und Begräbnislieder dem Namen nach bekannt, doch hatten sie keine Gelegenheit gehabt, diese genauer zu untersuchen. Die fehlenden Angaben zu bestimmten Liedertypen lassen sich möglicherweise auf die außenstehende Position früherer ForscherInnen zurückführen. Für sozial nicht Eingeweihte ist es sehr schwierig, bestimmte kulturelle Praktiken der Tao in Erfahrung zu bringen. So habe ich selbst erst im Jahr 2019, nach 14 Jahren Forschung bei den Tao, das erste Mal ein Begräbnislied hören und aufnehmen können.

Bis Ende der 1990er-Jahre wurde eine Unterscheidung zwischen emischer (Innensicht einer bestimmten Gruppe) und etischer (Außensicht) Perspektive⁵ in

4 *Anohod* (Lieder), *raraod* (Rituallieder), *avowavoit* und *mapazaka* (Rituallied während des Hausfertigungsfestes mit vier Türen), *kalakalamat* (langsames Lied) und *lolobiten* (schnelles Lied), *kazosan* (Gäste-Empfangslied während Hausfertigungsfesten), *mag-nam* (Tanzlieder), *ayani*, *mapalaevak* und *omiririna* (drei Liebeslieder-Melodietypen), *manohod* und *milolay* (Wiegen- und Schaukellieder), *Mivaci*-Melodien (Hirsestampf-, Baumfällen- oder Ruder-Lieder), *mirawarawat* (Lieder gesungen während dem Fischen, Unkrautjäten oder der Hirseernte), *anohod no kankan* (Kinderlieder) und *osokan* (Begräbnislieder).

5 Das Begriffspaar »emisch« und »etisch« und das damit verbundene analytische Modell werden im Abschnitt 1.4 »Positionierung im Feld« genauer erklärt.

Eine emische Perspektive einzunehmen und die damit verbundenen Musiktranskriptionen und -analysen zu erstellen, ist ein zentraler Ansatz der vorliegenden Arbeit. Dafür erweisen sich zwei Studien in theoretischer und analytischer Hinsicht als bedeutsam. Die erste Studie stammt von dem britischen Musikwissenschaftler und Ethnomusikologen Greg Hurworth. Er versuchte während zweier Feldforschungsperioden im Rahmen seines Dissertationsprojekts, welche 1977 und 1979 stattfanden, möglichst viele traditionelle Lieder der Tao aufzunehmen. Seine Audio-Dokumentationen umfassen insgesamt 183 Lieder mit 55 SängerInnen aus sechs verschiedenen Dörfern (Hurworth 1995: 279), von denen er Transkriptionen erstellte. Die Resultate seiner Forschung sind bedeutsam und fundamental für meine Arbeit und sie beeinflussten die Gestaltung meiner Forschungsfragen. So stellte sich mir z.B. die Frage, ob die Funktion oder Bedeutung der Musikpraxis sich im Laufe der Zeit verändert; und ob die musikalische Praxis sich innerhalb des soziokulturellen Kontextes der Tao vollzieht oder ob Einflüsse aus der Außenwelt einen prägenden Einfluss auf ihre Musik ausüben (mehr siehe 1.2).

In seiner nicht publizierten Doktorarbeit⁶ »An Exploratory Study of the Music of the Yami of Botel Tobago, Taiwan« (Hurworth 1995) erkannte er Mikrintervalle bzw. Intervalle, die kleiner als ein Halbtonabstand sind, als ein wichtiges Merkmal der Tao-Musik. In früheren Schriften wurden diese in musikalisch-analytischer Hinsicht nicht berücksichtigt. Auch stellte er anhand seiner Transkriptionen fest, dass Lieder eines bestimmten Melodietypus (bzw. melodischen Konstrukts) von Dorf zu Dorf unterschiedlich sind, weil diese innerhalb der Familien von den vorherigen Generationen patrilinear weitergegeben wurden (Hurworth 1995: 449). In einer späteren Phase seiner Forschung legte er fünf Kriterien für die Definition der Repertoires fest (Hurworth 1995: 170), welche in meiner Arbeit als Ausgangspunkte für das Verständnis der Aufführungskontexte von Musikpraxis und Musikethnografie der Tao dienen. Diese sind:

1. Autorschaft des Liedes (stammt es von den Vorfahren oder ist es selbst gedichtet?)
2. Inhalt (sowohl Liedtexte als auch melodische Konstrukte)
3. Zeitpunkt der Durchführung
4. Geschlecht der SängerInnen
5. Alter der SängerInnen

6 Es war möglich, über das Fernleih-Angebot der Bibliothek der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien eine Kopie dieser Arbeit zu bekommen.

Aufgrund der Vielzahl seiner Aufnahmen war Hurworth in der Lage, das von ihm transkribierte und analysierte Material einem detaillierten Vergleich zu unterziehen. Auf diese Weise konnte er eine wichtige These verifizieren, nämlich dass die EinwohnerInnen aller sechs Inseldörfer ihre jeweiligen Varianten und jeweils eine spezifische Reihenfolge von Haupttönen in den Singmelodien verwenden. Gleichzeitig sticht die individuelle Kreativität als Merkmal der Singpraxis heraus. Dies sind bedeutsame Resultate für die Musikforschung über die Tao, die ein Fundament für nachfolgende Forschungen bildeten.

In der auf Chinesisch erschienenen gemeinsamen Publikation »Tao's Moonlight Concert: Singing Party with Handclapping« (2007) von der Musikwissenschaftlerin Yu-Hsiu Lu (呂鈺秀) und dem Tao Chien-Ping Kuo wurden die Lieder der Tao zum ersten Mal aus der emischen Perspektive von Kuo dargestellt. Er übersetzte und analysierte die Liedtexte von *kariyag* (Händeklatsch-Lieder) und gebrauchte dabei emische Terminologien. So bedeutet *inindansya* z.B. »Wege mit vielen Biegungen« und beschreibt »schönes Singen«. Hierunter verstehen die Tao eine Form des Singens, bei der Melodien mit vielen Verzierungen gesungen werden (Lu und Kuo 2007: 81). Die Begriffe *meyvatavata* und *paolin* bezeichnen jeweils die »führende Stimme« und die »antwortenden Stimmen« im Ablauf von *kariyag* (Händeklatsch-Lied) (Lu und Kuo 2007: 75). Die AutorInnen versuchen somit, sowohl die Ästhetik der gedichteten Liedtexte und die lokalen Klangvorstellungen während des Singens herauszuarbeiten als auch die Bedeutung von *kariyag* in der Gesellschaft der Tao zu interpretieren.

Sozial- und kulturanthropologische Studien, insbesondere ethnografische Schriften, stellen einen weiteren wichtigen Zugang dar, um traditionelle Lieder der Tao zu verstehen. Insbesondere solides Wissen über Sozialstrukturen der Tao hilft bei der Interpretationsbildung musikalischer Praxis. Z.B.: Wer singt mit wem zusammen? Was bedeutet dies für alle Beteiligten? Und: In welchen Kontexten kommen welche sozialen Normen durch Lieder zum Ausdruck?

Eine 1962 auf Chinesisch erschienene Studie von Ping-Hsiung Liu (劉斌雄) und Hui-Lin Wei (衛惠林) über die gesellschaftliche Struktur der Tao ist bedeutsam für die Tao-Forschung im Allgemeinen. Sie basiert auf einer dreieinhalbmonatigen ethnografischen Feldforschung. Darin sind verschiedene Themen wie z.B. die sozialen Strukturen der Tao, die Weitergabe des Besitzes, gesellschaftliche Arbeitsteilung, die auf Fischfang und Taroanbau basierende Ökonomie und das teilweise rigide Tabusystem detailliert beschrieben. Aufgrund der holistischen ethnografischen Beschreibung über die Lebensbereiche der Tao beziehen sich viele Studien über Lanyu und die Tao auf dieses Buch (Yu 1991: 7).

Zu Beginn meiner Feldforschung war ich noch nicht vertraut mit den Gebräuchen und Traditionen der Tao. Dieses Buch war sehr hilfreich vor und während meiner Interviews, um die Lebensweisen der Tao kennenzulernen und zu überprüfen, ob ich die Informationen darin richtig verstanden hatte oder ob manche der im Buch vermittelten Informationen vom Verständnis der Tao abwichen. Als besonders nützlich erwies sich die darin enthaltene genealogische Auflistung der EinwohnerInnen verschiedener Dörfer, die es mir als Außenstehender erleichterten, die lokalen Verwandtschaftsstrukturen nachzuvollziehen.

Was in Lius und Weis Ausführungen jedoch fehlt, sind z.B. die emische Perspektive und Aussagen von Frauen. Es wurden nur Tao-Männer befragt. Mehrere Überprüfungen während meiner Feldforschung ergaben, dass manche ihrer Interpretationen nicht mit den Ansichten der Tao übereinstimmen. Seit den 1990er-Jahren wurde die von Wei und Liu erstellte Ethnografie auf theoretischer Ebene immer wieder neu analysiert und diskutiert. Insbesondere wurden ihre Interpretationen und Feststellungen zu den sozialen Systemen der Tao zur Debatte gestellt und widerlegt (Chen 1994; Kao 2012; Funk 2020). Anders als vorherige Ethnologen (Mabuchi 1956; Murdock 1960) beharrten Wei und Liu darauf, die Gesellschaft der Tao patrilinear statt bilateral zu definieren. Funk vermutete, dass Weis und Lius Erhebungen in theoretischer Hinsicht auf Fortes und Evans-Pritchards (1940) sowie Freedmans (1958)⁷ Werken basieren. Dabei ging es um die Lineage-Theorie (Fortes 1953), die ein Lineage-Paradigma in den 1950er- und 1960er-Jahren von Afrika nach China und Melanesien auslöste (vgl. Funk 2020: 84). Es scheint so, dass Wei und Liu die soziale Struktur der Tao an die Lineage-Theorie anzupassen versuchten, obwohl diese Theorie bei den Tao nur wenig Entsprechung in der Praxis findet (siehe 2.3). Somit weist dieses Buch sowohl in theoretischer als auch methodischer Hinsicht große Schwächen auf.

Michael Rudolphs Buch (2003) liefert wichtige Informationen zur Gesetzgebung sowie zu den Arbeits- und Gesundheitsbedingungen der indigenen Gesellschaften in Taiwan. Mit ausgewählten die jeweiligen indigenen Gruppen betreffenden Problematiken stellt er die bestehenden Konflikte zwischen indigenen Volksgruppen und der han-chinesischen Mehrheitsbevölkerung Taiwans dar. Das Buch gibt einen historischen Einblick, wie taiwanische Regierungen die Indigenen Taiwans durch benachteiligende Maßnahmen (siehe 2.1) systematisch zu assimilieren versuchten. Davon ist auch die Gesellschaft der Tao betroffen. Z.B. wurden die traditionellen Häuser, die als Zentren der Überlieferung und

7 Nach Freeman sei patrilineare Abstammung ein politico-jurales Prinzip der intergenerationalen Transmission von Macht und Eigentum, das er für wichtiger erachtete als die Prinzipien der Konsanguinität oder Affinität (vgl. Funk 2020: 84).

Praxis traditioneller Gesänge dienen, zerstört und die traditionellen Wertvorstellungen der Tao befinden sich seit den 1970er-Jahren in einem Prozess des Auseinanderbrechens durch das von Taiwan eingeführte wirtschaftliche System. Diese historischen Ereignisse haben wiederum starke Einflüsse auf den soziokulturellen Wandel in der Musik der Tao, was das zentrale Thema dieser Arbeit ist.

Das Christentum erreichte die Orchideeninsel in den 1950er-Jahren. Ein Buch der Tao Sinan Jyavizong, 2009 auf Chinesisch erschienen, erklärt die traditionellen Glaubensinhalte der Tao und vermittelt einen Überblick über den Religionswandel innerhalb der Tao-Gesellschaft. Auf der Basis diverser mündlicher Erzählungen älterer Tao wird der Versuch unternommen, die Geschichte der Christianisierung auf Lanyu aufzuzeichnen. Die Autorin leistet in mehrfacher Hinsicht Grundlagenforschung, das Buch informiert über die Aufgaben, Ziele und Strategien der verschiedenen christlichen Konfessionen auf Lanyu. Mit ihnen halten verschiedene Arten von Kirchenliedern Einzug in die Tao-Gesellschaft und je nach Konfession tragen die Lieder unterschiedliche Funktionen und Bedeutungen. Das Buch bietet für meine Forschung einen unmittelbaren Zugang zum Verständnis des soziokulturellen und religiösen Wandels, der sich vor allem auf der Ebene musikalischer Praxis artikuliert.

1.2 FORSCHUNGSZIELE UND -FRAGEN

Es existiert in der Sprache der Tao kein Wort für »Musik« im Sinne einer instrumentale und vokale Klangäußerungen umfassenden Kategorie. Auch haben die Tao keine Instrumentenbau-Tradition. Sie verwenden das Wort *mianoanood*, was als »singen« oder »Aufführung eines Liedes« zu verstehen ist. ForscherInnen und Außenstehende verwenden in den meisten Fällen den Begriff »traditionelle Musik«, um die traditionellen Gesangspraktiken der Tao zu beschreiben.

Die Funktionen der traditionellen Lieder ähneln denen von Büchern in Gesellschaften mit schriftlicher Überlieferung. Sie sind das Medium sowohl für ein Individuum als auch für eine soziale Gruppe, um Emotionen, Erfahrungen und Wissen zu bewahren und weiterzutradieren. Auch dienen die Lieder religiösen Zielen, nämlich der Kommunikation zwischen den Tao und Nicht-Menschen.

Es herrscht ein lokales Tabusystem in der Gesellschaft der Tao, das als *makanaw* bezeichnet wird. Als Konsequenz aus dem Tabubrechen folgt im Verständnis der Tao eine Strafe der Geister. Die traditionelle Singpraxis der Tao wird im Allgemeinen streng durch das lokale Tabukonzept reguliert.

Heute sind viele traditionelle Musikpraktiken vom Verschwinden bedroht, die traditionelle Musikpraxis der Tao bildet dabei keine Ausnahme. Durch die

Assimilationspolitik der taiwanesischen Regierung und verschiedene von außen kommende Einflüsse auf die Religion, die ökonomischen und ökologischen Strukturen und das Konsumverhalten müssen die Tao viele Veränderungen hinnehmen (siehe 2.1). Diese haben einen direkten Effekt auf den Verlust der traditionellen Singtradition. Dazu gehören die in den 1960er-Jahren verschwundenen traditionellen Wohnhäuser bzw. die Zentren der Überlieferung und Praxis traditioneller Gesänge, das in den 1970er-Jahren eingeführte Wirtschaftsmodell und Tourismus aus der Hauptinsel Taiwan (siehe 2.1). Außerdem finden sich seit den 1950er-Jahren auf Lanyu Einflüsse aus der Musikpraxis verschiedener christlicher Glaubensrichtungen, die von den Tao nun als etwas »Eigenes« gesehen werden. Heute lässt sich eine kulturelle Beeinflussung der traditionellen lokalen Musikpraxis durch unterschiedlichste Musikstile von der taiwanesischen Hauptinsel und aus den Medien feststellen.

Vergangene wissenschaftliche Forschungen über die Musik der Tao sind ausschließlich auf die traditionellen Gesänge der Tao fokussiert. Gegenwärtige Musikpraktiken wie Kirchenlieder, Karaoke oder populäre Musikstile wurden nicht behandelt. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Erforschung des sozio-kulturellen Wandels der Musikpraktiken bei den Tao und soll damit diese Lücke schließen. Dabei soll ein Fokus auf Ästhetik und Normen der Musikpraxis bzw. der Tao-Gesellschaft gelegt werden.

Ziel dieser Arbeit ist es, zu prüfen, ob und inwieweit sich der Stellenwert und die Funktion von Musik im Leben und in der Gesellschaft der Tao angesichts unterschiedlicher von außen kommender Einflüsse verändert haben. Dabei gehe ich folgenden Fragestellungen nach:

- Was sind die Funktionen und Bedeutungen verschiedener musikalischer Gattungen in der Tradition und in welcher Beziehung stehen diese zu den lokalen Tabureglungen?
- Was ist das zentrale musikalische Konzept? Sind die Veränderungs- und Transformationsprozesse in der Musik durch dieses Konzept mit anderen Veränderungen in der Gesellschaft verknüpft – und wenn ja, wie?
- Wie wird Individualität traditionellerweise durch einstimmigen und durch mehrstimmigen Gesang von den Tao ausgedrückt?
- Auf Grundlage der historischen Gegebenheiten und der daraus resultierenden Einflüsse auf die Tao-Gesellschaft gehe ich der Frage nach, ob das Verständnis der Tao vom »Eigenen« und vom »Fremden« eine Rolle in ihrer Musikpraxis spielt. Wie wirken sich diese Kategorien auf ihren musikalischen Schaffensprozess aus bzw. wie nehmen die Tao deren Wirkung wahr?

- Wie fließen traditionelle Musikmerkmale in neue Musikstile ein und wie ist ihre Wechselwirkung mit neuen Musikstilen?

Diese Arbeit verfolgt außer dem genannten Forschungsziel eine weitere Absicht, die darin besteht, die kulturell identitätsstiftende Bedeutung von Musik stärker ins Bewusstsein zu rufen. Damit sollen Wissen und Weisheiten in den Liedern der Tao sowohl für die Tao selbst als auch für Außenstehende bewahrt werden.

1.3 THEORETISCHE GRUNDLAGEN

Die traditionellen Gesangspraktiken der Tao sind auf strenge Weise durch das lokale Tabusystem reguliert. Bei einem Tabubruch werden die Tao von Göttern und vor allem von Geistern bestraft. Um den soziokulturellen Wandel der Tao in der Musiktradition zu verorten, müssen als erstes das lokale Tabusystem und das damit verbundene Weltbild sowie diverse soziale Praktiken erfasst werden. Dabei ist es unerlässlich, zentrale Entitäten der Tao-Kultur wie z.B. lokale Gottheiten, Geister und Seelen in ihren kulturspezifischen Bedeutungen und Kontexten zu erörtern und mit bestehenden theoretischen Ansätzen in Verbindung zu bringen, um die für diese Arbeit notwendige musikalische Ethnografie zu erstellen.

Im Folgenden werden zunächst ontologische Theorien aus drei unterschiedlichen Perspektiven – von der westlich geprägten Wissenschaft (worauf diese Arbeit sich bezieht), von den Tao und von der Autorin selbst – als Diskussionsgrundlagen herangezogen. Durch die Einnahme der drei unterschiedlichen Perspektiven wird versucht, den LeserInnen grundlegende Konzepte des Weltbildes der Tao verständlich zu machen. Zum Abschluss dieses Unterkapitels werden die herangezogenen Ansätze für eine (musikalische) Ethnografie in dieser Arbeit zur Diskussion gestellt.

Ontologien

Ontologien sind Formen des Wissens darüber, was existiert und in welchen Wechselbeziehungen die existierenden Entitäten zueinander stehen. Musik und Klänge bzw. Singen und musikalische Praktiken gehören untrennbar zum Leben der Tao. Liedern, Klängen und musikbezogenen Interaktionen schreiben sie Funktionen und Bedeutungen zu, wobei nicht menschliche Entitäten wie Geister und Götter eine zentrale Rolle spielen. Um diese aus der emisch-annähernden Perspektive zu verstehen, ist es wichtig, eine Vorstellung von der Wissensform der Tao zu haben.

Für die Tao ist die Lebenswelt hierarchisch senkrecht von oben nach unten bzw. vom Himmel zur Erde angeordnet. Am Himmel gibt es »die Menschen von oben/Götter« (*tao do to*), u.a. auch den »Ahnen-Gott am Himmel« (*akey do langarahen*). Auf der Erde existieren außer den (lebenden) Tao auch »die verstorbenen Familienvorfahren« (*komikomiring*) und »die böartigen oder wilden Seelen/Geister« (*anito* oder *vonkoh*). Unterirdisch leben »die Menschen unter der Erde/die InselbewohnerInnen vor der Ankunft der Tao« (*tao do teyraem*). Von den Göttern und den Ahnen sind die Tao abhängig, um an ausreichend Nahrung und gute Lebensbedingungen zu gelangen. Trotz der Ankunft des Christentums besteht diese Vorstellung auch heute noch.

»Die Menschen« (*tao*) lassen sich definieren durch den Besitz eines physischen Körpers und einer Hauptseele namens *pahad* (mehr siehe 2.4). Die Seele kann sich während des Schlafens auf Wanderung begeben. An die Erlebnisse während der Schlafwanderungen können sich die Tao nach dem Aufwachen erinnern. Eine Begegnung mit böartigen Seelen bzw. Geistern kann Krankheit und abnormales Verhalten wie mentale Störungen, nicht nachvollziehbare Handlungen oder für die Gemeinschaft unangemessenes Verhalten verursachen. Auch gelten die Geister als die größte Konkurrenz im Lebensraum der Tao, denn sie haben den gleichen Anspruch auf alle natürlichen Ressourcen wie die Tao. Deswegen existieren viele Regelungen, die als Tabus zu verstehen sind, um Begegnungen mit böartigen Seelen und Geistern zu vermeiden bzw. ihnen vorzubeugen. Das Wissen darüber und alle Erfahrungen, die sich aus den Interaktionen der verschiedenen Entitäten ergeben, sind in den Liedern dokumentiert (Beispiel: siehe T2 und Audio 2).

Die kosmologischen Vorstellungen der Tao unterscheiden sich signifikant von denen, die ich selbst aus meiner taiwanesischen Herkunftsgesellschaft kenne. Die von mir in dieser Arbeit verwendeten Konzeptionen stammen aus einer anderen Wissenstradition. Um diese Unterschiede herauszugreifen, beziehe ich mich hier auf drei von vieren der von Descola (2011) aufgestellten ontologischen Modelle, nämlich auf Naturalismus, Analogismus und Animismus.⁸ Descola unterscheidet die vier Modelle anhand dessen, wie Verschiedenheiten und Ähnlichkeiten zwischen einem »Ich« und anderen Entitäten strukturiert sind. Dafür verwendet er die Begriffe »Interiorität« und »Physikalität«, um die Modelle zu erklären (siehe Abb. 2). In westlichen Industriegesellschaften (und

8 Descola hat sich des Weiteren noch mit dem Modell des Totemismus beschäftigt, den er heranzieht, um ausschließlich die Wissensformen der australischen Aborigines zu beschreiben. Da der Totemismus für die Ausführungen der vorliegenden Arbeit jedoch keine Bedeutung hat, wird das Modell hier außen vor gelassen.

mittlerweile durch Kolonialismus und Globalisierung auch in vielen nicht westlichen Gesellschaften) – sogenannten »naturalistischen Kollektiven« (Descola 2011) – bezeichnet »Interiorität« alles, was nicht physisch nachweisbar ist, z.B. Götter, Geister, Bewusstsein, Seelen und Intentionalität. Als »Physikalität« fasst Descola hingegen die äußeren Formen der unmittelbar wahrnehmbaren Entitäten der Welt auf. »Physikalität« wird durch ihre Substanz oder Gestalt erkennbar und kann auf naturwissenschaftliche Weise bewiesen werden. Die Frage ist, was in einem Weltbild die Form bestimmt und definiert. Da die Formen und Strukturen der Wechselbeziehungen zwischen den bestehenden Entitäten nicht immer exakt den abstrakten ontologischen Modellen von Descola entsprechen, setze ich die drei Modelle – Naturalismus, Animismus und Analogismus – von Descola hier primär als analytische Modelle ein.

Abbildung 2: Die vier ontologischen Modelle nach Phillippe Descola (2011): *Naturalismus, Analogismus, Animismus und Totemismus.*

Ähnlichkeit der Interioritäten Unterschied der Physikalitäten	<i>Animismus</i>	<i>Totemismus</i>	Ähnlichkeit der Interioritäten Ähnlichkeit der Physikalitäten
Unterschied der Interioritäten Ähnlichkeiten der Physikalitäten	<i>Naturalismus</i>	<i>Analogismus</i>	Unterschied der Interioritäten Unterschied der Physikalitäten

Quelle: Abbildung aus dem Buch *Jenseits von Natur und Kultur* von Phillippe Descola (2011: 190).

Naturalismus, die in den Industriegesellschaften herrschende Ontologie, ist durch seine Diskontinuität der Interioritäten und durch eine Kontinuität der Physikalitäten gekennzeichnet. Im naturalistischen System dienen die universellen Gesetze der Materie und des Lebens als Paradigma. »Natur« wird als Materie bestimmt, die sich aus Atomen und Molekülen zusammensetzt und von Naturgesetzen gesteuert wird. Diese grundlegende Betrachtungsweise führt zur hierarchischen Disposition zwischen »Natur« und (menschlicher) »Kultur«, vor allem zur Grundannahme einer erhöhten Position der Menschheit gegenüber allem anderen. Die wissenschaftliche Methode ist das grundlegende erkenntnistheoretische Paradigma: Ein Anspruch auf Wissen muss durch intersubjektiv anwendbare Mittel (Experimente, theoretische Gültigkeit, Vertrauen auf zuvor nachgewiesene Quellen) verifiziert werden. Die meisten akzeptierten Methoden sind Vari-

anten der Visualisierung und der Verschriftlichung. Auch die vorliegende Arbeit folgt einer Denkweise, die der naturalistischen Weltanschauung entspricht. Im Gegensatz dazu werden die Menschen in animistischen und analogistischen Ontologien als ein gleichwertiger Teil des Lebensraums verstanden.

Das von Descola vertretene Konzept des Animismus beruht auf seinen anthropologischen Forschungen im ecuadorianischen Amazonasgebiet. Es wird durch eine Kontinuität der Interioritäten und Diskontinuität der Physikalitäten definiert, wobei Interioritäten unterschiedlichster Entitäten als gleichwertig betrachtet werden. Daraus bildet sich ein horizontales Netz mit egalitären Beziehungen zwischen den Entitäten, was das Hauptmerkmal des Animismus nach Descola ist. Beispielsweise werden im Naturalismus sowohl Schweine als auch Menschen als Säugetiere kategorisiert, ihre körperlichen Mechanismen funktionieren ähnlich, aber die Seelen der Schweine (sofern sie überhaupt existieren oder anerkannt werden) und Seelen der Menschen können unmöglich gleichgesetzt werden. Im Animismus dagegen erkennen Menschen den Schweinen eine mit der ihren identische Interiorität zu, der Unterschied zwischen Menschen und Nicht-Menschen wird nicht durch ihre Seelen bestimmt, sondern durch ihre Körper (Viveiros de Castro 1996: 129). Descola führt dies weiter aus (2011: 197):

»Diese Disposition vermenschlicht die Pflanzen und vor allem die Tiere, da die Seelen, mit [denen] sie versehen sind, ihnen nicht nur [erlauben], sich gemäß den sozialen Normen und den ethischen Vorschriften zu verhalten, sondern auch mit letzteren sowie untereinander Kommunikationsbeziehungen herzustellen. Die Ähnlichkeit der Interioritäten erlaubt also eine Ausdehnung des Stands der ›Kultur‹ auf die Nichtmenschen mit allen Attributen, die dies impliziert, von der Intersubjektivität bis hin zur Beherrschung der Techniken über die ritualisierten Verhaltensweisen und die Beachtung von Konventionen.«

Anders als der Animismus von Descola, der auf Basis der Forschungsbefunde in amazonischen Gebieten konzipiert ist, haben die Tao, wie viele andere Gesellschaften in Südostasien, eine vertikale, eingestufte und abgestufte Kosmologie – einen sogenannten »hierarchischen Animismus« (Århem 2016: 4). Die Objekte stellen sich kontextuell als Subjekte dar und umgekehrt, wobei alle menschlichen und nicht menschlichen Subjekte in Bezug auf ihre physische und spirituelle Macht in die hierarchische Ordnung eingereiht werden. Sowohl Geister als auch Götter werden von den Tao mit menschlichen Attributen versehen, z.B. verfügen sie über bestimmte Emotionen und Intentionen. Im lokalen Tabusystem spielen die bösen Seelen die Rolle des Gegengewichts von menschlichen Kollektiven (siehe 2.5). Z.B. wird Überfang von Fischen oder Wildtieren – eine

menschliche Handlung, die die Balance im Lebensraum der Tao stört – als Tabubruch definiert. Somit werden die Tabubrechenden und ihre Familienmitglieder mit Unglück oder Tod von den Geistern bestraft. Um Geister und Götter zu differenzieren, ist eine Manifestation von Unterschieden (im Sinne von Besitz und anderen Formen vom Reichtum) entscheidend. Diese werden als materieller Ausdruck des Geistes oder des Gottes wahrgenommen. Laut des schwedischen Anthropologen Kaj Århem wird dieser materielle Ausdruck als der »Körper« von Göttern und Geistern verstanden (vgl. Århem 2016: 25–26). Århem fasst die Unterschiede zwischen dem Animismus-Konzept Descolas (hier im Zitat als Standard-Animismus bezeichnet) und dem von ihm beschriebenen hierarchischen Animismus wie folgt zusammen (2016: 25):

»While, in standard animism, beings are integrated by a principle of symmetric intersubjectivity between ontologically equivalent beings and differentiated along a somatic axis on the formula ›same spirit (interiority), different body (physicality)«, in hierarchical animism beings are integrated by a principle of asymmetric intersubjectivity between ›unequal souls« and differentiated according to the formula ›different degrees of spirit/potency, different body.«

Aus dem Komplex der soziokulturellen Umgebung, in dem die Autorin aufgewachsen und bis heute sozialisiert ist, können viele Parallelen zum von Descola dargestellten Analogismus festgestellt werden. Im analogistischen System sind laut Descola die Interioritäten und Physikalitäten der Entitäten unterschiedlich (siehe Abb. 2). Durch vielfältige Entsprechungs- und Kooperationsbeziehungen der Entitäten werden die Unterschiede gemildert und durch gemeinsame Zwecke oder Absichten können diese Entitäten miteinander verknüpft werden (vgl. Descola 2011: 409). Es bedarf einer hierarchischen Struktur, um die Gebilde von Netzwerken unterschiedlicher Entitäten anzuordnen.

Die Analogien sind z.B. klar nachvollziehbar in der kosmologischen Vorstellung der Religion Daoismus, in der eine undefinierte Zahl von Verwaltungssystemen existiert bzw. gebildet werden kann. Diese Verwaltungssysteme, die aus einer großen Zahl von männlichen und weiblichen Göttern, Heiligen und Geistern bestehen, weisen Parallelen zu einer von Menschen entwickelten Amtsstruktur auf. Im System der Götter und Heiligen sind die Götter wie Regierende einer Nation und stehen ganz oben in der Hierarchie, gefolgt von Heiligen. Genauso gibt es ein System, in dem Geister und dergleichen (Ungeheuer, Monster, Dämonen usw.) operieren; hier besteht wiederum eine Parallele zum Verwaltungssystem der Menschen und der Götter. Grundsätzlich leben Menschen, Geister und Götter in jeweils eigenen Parallelwelten.

Götter, Heilige und Geister haben ihre jeweils eigenen Funktionen und Bedeutungen: Einige haben eine leitende Rolle, einige sind Angestellte. Ihre jeweiligen Arbeits- oder Kontrollbereiche können das Meer, der Himmel oder die Erde sein, die eigenständige hierarchische Einheiten bilden. Diese Bereiche werden in kleinere geografische Räume unterteilt und Göttern, Heiligen oder Geistern zugeschrieben. Diese parallel nebeneinander existierenden Strukturen sind wie ein symmetrisches Spiegelbild; einzelne Entitäten aus unterschiedlichen Strukturen können je nach gemeinsamen Ereignissen und Absichten wiederum aufeinander bezogen werden und zusätzliche Netze bilden. Im daoistischen System können geschulte Menschen über bestimmte Hilfsmittel – etwa Opfertgaben, Klänge und Schriftzeichen –, die mit Bedeutungen und Funktionen gefüllt sind, mit unterschiedlichen nicht menschlichen Entitäten kommunizieren, interagieren, zusammenarbeiten oder sogar deren Perspektive einnehmen. Auch Nicht-Menschen können sich untereinander verständigen und etwas gemeinsam bewerkstelligen. Descola erklärt Analogismus wie folgend (2011: 301):

»Darunter verstehe ich einen Identifikationsmodus, der die Gesamtheit der Existierenden in eine Vielzahl von Wesenheiten, Formen und Substanzen aufsplittert, die durch geringfügige Abweichungen getrennt und zuweilen in einer Stufenleiter angeordnet sind, so daß es möglich wird, das System der anfänglichen Kontraste wieder zu einem dichten Netz von Analogien zusammenzufügen, das die inneren Eigenschaften der unterschiedenen Entitäten miteinander verbindet.«

Als eine aus einer Kultur mit einer analogistischen Sichtweise stammende Forscherin sind mir Wesen wie die Geister und Götter der Tao nicht fremd. Da Geister und Götter wichtige Rollen für das Verstehen der Weltansichten der Tao spielen, musste ich im Austausch mit anderen WissenschaftlerInnen oft ihre Taten und die Auswirkungen auf die Singpraxis und Musikpraktiken erklären. Dies ereignete sich beispielsweise oft nach dem Vorspielen der Aufnahme »Imitation von Anitos Singen« (T26, Audio 24)⁹, in der Hsin-Chi Lin, ein Bewohner des Dorfes Ivalino, die Art des Singens der Geister demonstrierte. Oft wurde ich im akademischen Kontext gefragt, ob ich an Geister und Götter glaube oder ob sie wirklich existieren. Ein paarmal wurde ich von erfahrenen EthnomusikologInnen belehrt, dass es in Ordnung sei, dass die Tao so etwas glauben, aber als Forscherin solle ich darauf achtgeben, zu solchen Themen Distanz zu halten und persönliche Meinungen außen vor zu lassen. Dies regte mich zum Nachdenken an: Warum glauben die meisten Menschen aus den naturalistischen Kollektiven zu

9 Die Abkürzungen T1, T2 usw. sind die Nummerierungen der Transkriptionen.

»wissen«, dass es keine Geister und Götter gibt? Warum sind sie so überzeugt, dass die anderen (außerhalb der naturalistischen Kollektive) an die Existenz von Geistern und Göttern nur »glauben« und nicht »wissen«, dass es sie gibt? Ich bin mit dieser Hierarchisierung der Wissensformen nicht einverstanden, denn ich komme aus einer Gesellschaft, wo Geister und Götter jeden Tag und fast überall in irgendein Gespräch involviert sind. Die Frage ist nicht, ob ich daran »glaube« oder nicht, sondern ich »weiß«, dass diese Entitäten überall das menschliche Handeln und Denken beeinflussen. Diesen Einflüssen und den sich daraus ergebenden Interaktionen nachzugehen, ist die zentrale Haltung, die in dieser Arbeit eingenommen wird.

Der *ontological turn* hat unlängst in den Sozialwissenschaften neue Ansätze zur Erforschung animistischer Kosmologien in indigenen Kulturen etabliert; daraus resultiert der »neue Animismus« und umfasst Menschen und Nicht-Menschen. Die Nicht-Menschen werden als autonome Einheiten mit unabhängigen Handlungsfähigkeiten und Perspektiven betrachtet, mit denen Menschen interagieren und in Beziehung treten können. Nach Århem (2016: 6) ist der Animismus eine Ontologie, die eine Vorstellung von »natürlicher Ordnung« annimmt, die in vielen ihrer Erscheinungsformen mit der naturalistischen Weltanschauung übereinstimmt. Bzw. bietet sie in mehrfacher Hinsicht eine alternative Sichtweise auf die Beziehungen zwischen Menschen und Umwelt, mit der sich möglicherweise fundamentale Merkmale der Welt besser erklären lassen als innerhalb der derzeit herrschenden Paradigmen der Naturwissenschaften (Hornborg 2006; Ingold 2000 und 2011). Diese Ansicht entspricht auch meiner zentralen Haltung beim Verfassen der vorliegenden Arbeit. In der heutigen, sich zunehmend globalisierenden Welt verleiten die Ontologie des Naturalismus und die daraus resultierte Haltung gegenüber der Natur die menschlichen Gesellschaften vermehrt zur Industrialisierung, zu kapitalistischen Wertvorstellungen und zu neoliberalen Orientierungen. Diese Weltanschauung wird tendenziell überbetont, daher plädieren die VertreterInnen des *ontological turn* dafür, dass andere Formen des Wissens gefördert werden sollten, um ein Gleichgewicht zwischen Menschen und den anderen auf diesem Planeten existierenden Lebewesen aufrechtzuerhalten bzw. wiederherzustellen (Descola 2011; Kohn 2013; Latour 1993 und 2017).

Ansätze für (Musik-)Ethnografie

Die Tao haben in ihrer kulturellen Tradition Strategien entwickelt, um mit der naturräumlichen Umgebung Lanyus friedlich und nachhaltig zu interagieren. Sie betreiben traditionell Landwirtschaft und Fischerei. Die unterschiedlichen Tätigkeitsinhalte bei der Nahrungsgewinnung können aufgrund der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung in drei als getrennt wahrgenommenen Bereichen stattfinden: Meer, Küste und Land. Die traditionellen Liedtexte der Tao sind untrennbar mit diesen alltäglichen Tätigkeiten verbunden. Das Praktizieren der Gesänge ist ebenso wie die alltäglichen Aufgaben streng reguliert durch das lokale Tabusystem.

Die Tao assoziieren bestimmte Tier- und Pflanzenarten mit bösen Geistern. Es gibt Beispiele, die nicht nur auf die Verbindung zwischen Tierlauten und deren kultureller Bedeutung hinweisen, sondern die auch zeigen, dass Kenntnisse über Geister und ihre Rolle in der Gesellschaft beim Musizieren und bei der Erforschung der Musik der Tao notwendig sind. Z.B. verstehen die Tao den Ruf von *totoo*, einer endemischen Eulen-Art (lat.: *Otus elegans botelensis Kuroda*, siehe 2.4 und 2.5), als Stimme »börsartiger Geistwesen«, die von ihnen *anito* oder *vonkoh* genannt werden. Aus emischer Sicht ist *totoo* eine Verkörperung dieser »Geistwesen«, die durch ihren Lockruf Kontakt zu den Menschen aufnehmen und kommunizieren. Laut mündlicher Überlieferung sollen die Tao sogar den mehrstimmigen *Kariyag*-Gesang eines Halb Mensch-Halbgeistes (chin.: 半人半鬼) bzw. eines Mensch-Geist-Mischwesens gelernt haben.¹⁰ Es gibt nur drei Monate im Jahr, in denen *kariyag* gesungen werden darf. Es darf nur zwischen Sonnenuntergang und dem nächsten Sonnenaufgang gesungen werden.

Meine Absicht beim Verfassen einer Musikethnografie ist es, die Bedeutungen und Funktionen der Klänge und Musikpraxis im Leben der Tao herauszuarbeiten. Musikalische Ethnografie dokumentiert, wie Menschen Musik machen (Seeger 1992: 89). Die von Anthony Seeger zusammengefassten sechs Fragestellungen (Seeger 1992: 90) erleichtern das Verfassen einer Musikethnografie. Ich beziehe mich auf diese Fragen und passe sie an den Kontext der Tao an. Die folgenden Fragen dienen in meiner Arbeit als der musikethnografische Zugang zu den Tao:

1. Was passiert, wenn die Tao Musik machen? Nach welchen Prinzipien werden Klangkombinationen organisiert und wie wird deren zeitliche Anordnung vorgenommen?

¹⁰ *Kariyag* bedeutet Händeklatschen.

2. Warum spielt ein(e) Tao oder eine Gruppe von Tao bestimmte Klänge an einem bestimmten Ort, zu einer bestimmten Zeit oder im bestimmten Kontext bzw. hört ihnen zu?
3. In welchem Verhältnis steht Musik zu anderen Prozessen in der Gesellschaft der Tao?
4. Welche Auswirkungen haben musikalische Darbietungen auf die MusikerInnen, das Publikum und die anderen beteiligten Gruppen?
5. Woher kommt musikalische Kreativität? Welche Rolle spielt die/der Einzelne in der Tradition und welche Rolle spielt die Tradition für die Identität und Entwicklung der/des Einzelnen?
6. In welchem Verhältnis steht Musik zu anderen Kunstformen, die im Leben der Tao zu finden sind?

A. Seeger nahm in seinem einflussreichen Artikel über Ethnografie, dem diese Fragestellungen entnommen sind, die Herangehensweisen von Ruth M. Stone (1982) und Steven Feld (1982), wie sie Musik von indigenen Gruppen studieren, als Beispiele. Mit der Veröffentlichung von Stones Monografie »Let the Inside Be Sweet« über die Musik der Kpelle in Liberia im Jahr 1982 wurden für die damalige Zeit neue methodologische und analytische Ansätze in der Ethnomuskologie und ihr verwandter Disziplinen vorgestellt. Einer der Hauptansätze war die Herangehensweise, dass statt eines »Musikstücks« ein »Musikereignis« als analytischer Rahmen verwendet wird. Ein Musikereignis wird als idealer Gegenstand für die Erforschung menschlicher Interaktionen beim Musizieren verstanden. Bedeutungen aus den musikalischen Interaktionen können anhand des symbolischen Interaktionismus mit ethnosemantischen Analysen, Semiotik und Performance-Theorie im Kontext der Ereignisse studiert und interpretiert werden. Dieser Forschungsansatz von Ruth M. Stone soll als Modell für das Studieren indigener Interpretationen von Musik, Kommunikation und sozialem Leben dienen.

Im selben Jahr brachte Feld das Buch »Sound and Sentiment« (1982) heraus, das den Fokus auf Zusammenhänge zwischen akustischer Umwelt und kultureller Praxis der Kaluli in Papua Neu-Guinea richtet. Mit detaillierten Analysen fand er beispielsweise heraus, dass Geräusche des Regenwalds und Klänge der Umwelt die Klangkultur der Kaluli prägen. Vor allem durch Vogellaute können die Kaluli die Geister- und Totenwelt erkennen und interpretieren. Er entwickelte den Terminus »Akustemologie«, der aus den Wörtern »Akustik« und »Epistemologie« zusammengesetzt ist, und beschreibt damit eine Wissensform an einem bestimmten Ort, mit der durch Musik oder Klang zwischen Menschen und Angehörigen anderer Spezies bzw. zwischen Menschen und dem Lebensraum

vermittelt wird. Seeger fasst diese beiden Werke wie folgt zusammen: »If Stone's book focuses on an approach to studying music, Feld's addresses central questions about why people perform music.« (Seeger 1992: 102).

Der Theorie von Feld folgend, habe ich mich mit den Tierlauten und anderen Geräuschen auf der Insel Lanyu beschäftigt und sie dokumentiert. Um die erheblichen gesellschaftlichen, religiösen, politischen sowie wirtschaftlichen Einflüsse auf die Musik der Tao sowie auch ihr musikalisches Verhalten herauszuarbeiten, beziehe ich mich auf die Herangehensweisen von Stone und Feld.

1.4 METHODIK

Teilnehmende Beobachtung war neben der qualitativen Datenerhebung die wichtigste Methode, die während meiner Forschung zur Anwendung kam. Die qualitative Datenerhebung erfolgte durch Interviews (explorative Interviews, dokumentarische Interviews und ero-epische Gespräche [freie Gespräche]). Da während der Interviews oft gesungen wurde, musste die Aufnahmetechnik jeweils dem Kontext der Veranstaltungen, den Situationen und den forschungsbezogenen Fragestellungen angepasst werden, denn bestimmte Faktoren, beispielsweise Obertöne, Rauschen oder Übersteuerung beim Aufnehmen, können Einfluss auf spätere musikalische Transkriptionen und Analysen haben. Die in den Interviews dokumentierten Lieder oder Musikstücke wurden mithilfe von Computer-Software transkribiert und verschriftlicht. Somit konnten detaillierte Analysen hergestellt und miteinander verglichen werden. Fehlende Informationen, z.B. Fragen zur Übersetzung der Liedtexte, zu emischen Konzepten oder Interpretationen und zur Überprüfung meiner Auswertungen, konnten teilweise durch Briefwechsel und Telefonate während meiner Abwesenheit im Feld ergänzt werden. Im Folgenden werden die von mir oben genannten Forschungsmethoden ausführlich beschrieben und diskutiert.

Feldforschung – teilnehmende Beobachtung

Zwischen 2007 und 2015 führte ich im Rahmen des Dissertationsprojekts diverse ein- und zweimonatige Forschungen auf Lanyu durch.¹¹ Der geografische

11 Die Zeiträume meiner Feldforschungen umfassten drei einmonatige Aufenthalte auf der Insel Lanyu im August 2005 und 2007 sowie im Mai 2009 sowie drei zweimonatige Aufenthalte von Februar bis März 2008, Juli bis August 2008 und August bis September 2010.

Rahmen meiner Feldforschungen wird durch das traditionelle Siedlungsgebiet der Tao bestimmt, das auf der Insel Lanyu liegt, die etwa 80 Kilometer südöstlich von der taiwanesischen Hauptinsel entfernt ist. Es gibt insgesamt sechs Dörfer auf der Insel.

Vor Beginn meines Aufenthalts im Sommer 2007 empfahl Chien-Ping Kuo mir, mich auf das Dorf Ivalino zu konzentrieren. Er vermittelte mich durch einen persönlichen Brief an Tai-Ju Chou (周太居), einen Bewohner Ivalinos. Chou half mir dabei, eine Unterkunft bei Familie Shih (施) zu finden und mit verschiedenen Gewährspersonen in Ivalino in Kontakt zu kommen. Während der Feldforschung im Sommer 2007 im Dorf Ivalino lernte ich meine späteren Wahlleitern Chiu-Hsiang Lee (李秋香) und Hsin-Chi Lin (林新枝) kennen. Infolgedessen wurden die Familien Lin (林) und Shih ein gewichtiger Teil meines sozialen Netzwerkes auf Lanyu. Deren Mitglieder sowie auch ihr gesellschaftliches Umfeld stehen seither im Mittelpunkt meiner Forschungsaktivitäten.

Positionierung im Feld

Das Begriffspaar »emisch« und »etisch« kam ursprünglich aus der Ethnolinguistik (Pike 1954). Das damit verbundene analytische Modell (Headland, Pike und Harris 1990; Kubik 1996), das heute bei methodischen Diskussionen vorausgesetzt wird, wurde erstmals in den 1960er-Jahren in der Ethnomusikologie vorgestellt und diskutiert (Hymes 1964; Custred und Blankmann 1969).

Der Begriff »emisch« bezeichnet eine Herangehensweise, bei der die Forschenden Standpunkte einer sozialen Gruppe oder eines Systems annehmen. Damit setzen sie z.B. Konzepte oder Methoden ein, die von Angehörigen der untersuchten Gruppe als relevant und sinngebend erachtet werden. Dies hilft den Forschenden, eine Innenperspektive jener Gesellschaft zu entwickeln, die deren soziokulturellen Kontexten entspricht. Der Begriff »etisch« bezeichnet im Gegensatz dazu, dass einen Standpunkt außerhalb einer sozialen Gruppe oder eines Systems eingenommen wird. Beide Perspektiven, die etische und die emische, werden in dieser Forschungsarbeit als Reflexionsstütze berücksichtigt.

Die Tao leben im großen Kontext Taiwans. Das Schulsystem, die Informationsquellen, der Konsum im Alltag und sogar die Religionen sind mir bekannt und sehr vertraut. Außerdem stammt meine Mutter aus Penghu (澎湖), eine kleine Inselkette westlich der Hauptinsel. Die Problematik, die sich aufgrund der eingeschränkten wirtschaftlichen Entwicklungsmöglichkeiten einer kleinen Insel ergibt, und die daraus resultierenden Tatsachen wie begrenzt verfügbare Arbeitsplätze, Verschmutzung durch Tourismus und Abwesenheit der TraditionsträgerInnen in der jungen Generation sind mir somit vertraut. Auch ein gewisses emotionales Moment in Bezug auf die Bedeutung des Meeres aus der Perspekti-

ve der Inselbewohner verbindet mich mit den Tao. Deshalb kann ich zum Teil emische Sichtweisen der Tao über das Leben und die Zusammenhänge innerhalb des taiwanesischen Gesamtkontextes gut nachvollziehen und verstehen. Dennoch ist mir bewusst, dass meine Position als Han-Taiwanessin aus urbaner Mittelschicht, durch die ich im Vergleich zur Minderheit der Tao über viele Privilegien verfüge, eine nicht zu leugnende Tatsache ist.

Obwohl ich aus Taiwan stamme und somit vieles mit den Tao teile, habe ich als Forscherin dadurch nicht immer Vorteile während der Feldforschung auf der Insel Lanyu. Der Grund dafür liegt im Misstrauen der Tao gegenüber der taiwanesischen Regierung sowie gegenüber Han-TaiwanInnen und ForscherInnen im Allgemeinen. Einerseits erlebten die Tao seit den 1950er-Jahren viele diskriminierende Maßnahmen und Entscheidungen seitens der taiwanesischen Regierung (siehe 2.1); durch die Öffnung der Insel für Tourismus und das Eindringen des wirtschaftlichen Systems aus Taiwan in den 1970er-Jahren wurde der Lebensraum der Tao in vielerlei Hinsichten verändert oder gar zerstört. Andererseits, aufgrund der geografischen Position der Insel Lanyu und den sich daraus ergebenden klimatischen Bedingungen, existiert auf der Insel und rund um sie herum eine Vielfalt an Tier- und Pflanzenarten (siehe 2.2). Deswegen zieht die Insel seit den 1980er-Jahren zahlreiche ForscherInnen aus verschiedensten Disziplinen der Natur- und Geisteswissenschaften und der Medizin an. Im Vergleich zum Lebensraum anderer indigener Gruppen Taiwans stellt sie eine der am besten erforschten Flächen Taiwans dar. Viele Tao, die ich während meiner Aufenthalte kennenlernte, waren der Meinung, dass die ForscherInnen ihre Freundschaft ausnützten und sich nach Beendigung der Forschungsperiode nicht mehr auf der Insel blicken lassen würden.

Bei meiner Forschung zu den Tao gibt es für mich noch eine weitere Ebene, die ich vom ethischen Standpunkt aus zunächst nicht wahrnehmen konnte. Diese betrifft ihre eigene alte Tradition, die andere Werte und einen anderen Zugang zum Leben im Allgemeinen beinhaltet. Ich bemerkte, dass die Tao gerne ihre eigenen Lebensgewohnheiten außen vor ließen und sich meiner »Han-Lebensweise« anpassten. Bis zum Beginn meiner Feldforschung im Sommer 2005 war mir dieser Umstand nicht bewusst. Beim täglichen Zusammensein und Gesprächen mit den Tao-Frauen wunderten sich diese, dass ich immer bereit war, ohne Vorurteile alles von ihnen kennenzulernen. Ich bemühte mich auch darum, mich dem gesellschaftlichen Verhalten der Tao anzupassen und ein Teil der Gemeinschaft zu sein. So half ich z.B. jeweils der Familie, die mich bei sich aufgenommen hatte, bei den alltäglichen Aufgaben. Ich fütterte zweimal am Tag die Schweine, säuberte während der »Fliegende-Fische-Saison« (*rayon*) ab sechs Uhr in der Früh Hunderte Fliegende Fische, fuhr in den Inselhauptort Yayo, um

dort an der einzigen inselweiten Tankstelle die Motorscooter mit Benzin aufzufüllen oder kochte. Das Fleißigsein und die Gegenseitigkeit im Geben und Nehmen sind zentrale Werte innerhalb der Tao-Gesellschaft.

Durch mein Verhalten schloss ich Freundschaften und lernte die Gefühlslagen der mich umgebenden Menschen in verschiedensten Situationen kennen. Ich durchlief einen Lernprozess, in dem sich mein Verhalten allmählich an die normativen Standards der Tao-Gesellschaft anpasste. Ebenso wie die Ethnologin Dimitrina Spencer (2010) gelange ich zu der Einschätzung, dass ForscherInnen die Emotionen im Feld ernst nehmen sollten: »The radical empirical approaches to fieldwork show that the emotional is not opposed to reason and it could complement the ›traditional empirical‹ methods of anthropological research.« (Spencer 2010: 8).

Die Tao-FreundInnen sagten mir oft, dass ich wie ein lernendes Kind sei, das oft »Glück« (幸運) hat, weil viele von ihnen es bei verschiedenen Situationen gern dabeihaben möchten. Dadurch konnte ich vieles sowohl von ihrem alltäglichen Leben als auch von den Gesangspraktiken erleben und kennenlernen. Jedoch stellte ich selten im richtigen Moment die richtigen Fragen. Mich der Betrachtungsweise der Tao anschließend, lernte ich wie ein »Kind« in der Gesellschaft der Tao durch die teilnehmende Beobachtung, durch das Erleben und Mitmachen im Alltag, die emischen Standpunkte nachzuvollziehen und die Gefühle dabei mitzuempfinden. Manchmal wurde ich aufgrund meiner taiwanesischen Abstammung aber auch als eine »intelligente«¹² Erwachsene angesehen, z.B. wenn die Gespräche sich auf nationale Themen bezogen. Letztlich konnte ich mit einer etischen Perspektive, die das wissenschaftliche Denken und die mehrjährigen Erfahrungen in Europa repräsentiert, das erlernte Wissen der Tao und den durch die TaiwanInnen beeinflussten Assimilationsprozess mit wissenschaftlichen Methoden und Ansätzen strukturiert wiedergeben.

Ich kann anhand dieser Studie feststellen, dass etische und emische Standpunkte sich in einem bestimmten Kontext immer wieder durch den Erkenntnisgewinn wie »Pole eines Kontinuums« (Grupe 2005: 104) verändern und verschoben werden. Nach langjähriger Forschungstätigkeit bei den Tao zeigt sich das mit den Begriffen »etisch« und »emisch« verbundene analytische Modell als notwendig für die Auswertungen und Interpretationen meiner Forschungsdaten.

Teilnehmende Beobachtung

Der erste, der das Studium der musikalischen Kultur durch Feldforschung mit teilnehmender Beobachtung lehrte, war der Anthropologe Franz Boas (1858–

12 Meine Wahlmutter gab mir den Tao-Namen *Matopos*, das bedeutet »die Intelligente«.

1942) an der Columbia University in New York (Myers 1992: 6). Seitdem hat teilnehmende Beobachtung immer mehr Bedeutung im empirischen Bereich der Ethnomusikologie bekommen. EthnomusikologInnen verwenden durch teilnehmende Beobachtung gewonnene Notizen, Ton- und Bildaufzeichnungen als Grundlage für wissenschaftliche Ergebnisse, wie Rice es ausdrückt: »Ethnomusicology today is, at its core, a discipline based on field research in one or more local environments, [...]« (Rice 2010: 107). Durch das Festhalten von musikalischen Ereignissen und den damit zusammenhängenden Arbeitstätigkeiten der Tao entsteht – je nach Forschungsschwerpunkt – ein Fundus an Dokumentationen und Aufzeichnungen. Dieser bildet die Grundlage für Vergleiche, Analysen und Interpretationen, aus denen sich Forschungsergebnisse ableiten lassen.

Bei der teilnehmenden Beobachtung habe ich ein Feldtagebuch geführt, in dem ich Protokolle, Informationen und mein persönliches Empfinden und Handeln im Feld festgehalten habe. Dies war notwendig, um in einer für mich sehr fremden Umgebung Tagesabläufe, Tätigkeiten sowie familiäre und freundschaftliche Beziehungen meiner Mitmenschen im Feld zu dokumentieren und zu verstehen. Eine Fotokamera war nützlich, um Momentaufnahmen von Dörfern, verschiedenen Gebäuden, Gewährspersonen, Arbeitswerkzeugen oder -prozessen zu machen, die mir später als Erinnerungsstütze dienen.

Es ist unvermeidbar, dass ForscherInnen im Feld als teilnehmende BeobachterInnen Einfluss auf die von ihnen beobachteten Gesellschaften ausüben. Als Feldforscherin konnte ich nicht verhindern, dass sich durch meine Forschungstätigkeit auch Auswirkungen auf die Dorfgemeinschaft von Ivalino und sogar darüber hinaus ergaben. Im Allgemeinen ist es für Forschungsprozesse und Interpretationen von Forschungsergebnissen bedeutsam, den Einfluss von ForscherInnen erkennbar zu machen, damit die Wechselwirkungen zwischen ForscherInnen und den von ihnen aufgesuchten Personen verortet werden können. Im folgenden Abschnitt gehe ich auf diese Wechselwirkungen durch teilnehmende Beobachtung ein.

Als ich im Sommer 2007 zum ersten Mal im Dorf Ivalino eine Feldforschung durchführte, fragten mich viele mir nahestehende Tao, warum ich für das Singen der traditionellen Lieder bezahlte (für eine ein- oder zweistündige Aufnahmesitzung etwa 25 Euro). Die meisten langjährigen ethnomusikologischen Forschungen in der Vergangenheit wurden hauptsächlich in den Dörfern Yayo, Iraraley (Lu und Kuo 2007; Arnaud 1974 und 2013) und Imorod (Hurworth 1995) durchgeführt. Manche Tao aus dem Dorf Ivalino meinten, solche Lieder seien in ihrer Gesellschaft doch nichts wert – oder jedenfalls nicht so viel, wie ich für das

Vorsingen bezahlte. (25 Euro entsprachen damals dem Tageslohn eines Bauarbeiters auf Lanyu.)

Ein Zufall ereignete sich im Sommer 2007, als die Mutter des Dolmetschers Bo-Guang Shih (施伯光) im Sterben lag. Ein Tabu der Tao verbietet sowohl Familienmitgliedern als auch fremden Personen den Besuch in einer solchen Situation. Deshalb bat ich Ming-Hsiung Lin (林明雄) aus der Familie Lin, mir als Dolmetscher zu helfen. Er beherrscht die Alltagssprache der Tao, allerdings weniger die alte Tao-Sprache (*amnadnad*)¹³. Die aufgenommenen Personen waren meine Wahleltern und gleichzeitig Lins Großonkel und Großtante. Sie erklärten ihm sehr geduldig alle ihm unverständlichen Wörter.

Dieses Ereignis motivierte ihn, seine Kenntnis hinsichtlich der Muttersprache und des traditionellen Singens zu vertiefen. Diese Erfahrung wiederholte sich mit drei anderen FreundInnen aus der jüngeren Generation, welche die von mir interviewten SängerInnen kannten oder eng mit ihnen verwandt waren. Zu späteren Zeitpunkten 2008 und 2009 erzählten sie mir begeistert von ihren Besuchen bei älteren Tao-SängerInnen. Durch die teilnehmende Beobachtung und den damit verbundenen Einsatz von Ton- und Bildaufnahmegeäten lernten sie, diese zu benutzen. Durch die Wiedergabefunktion der Geräte konnten sie die Liedtexte selbstständig abspielen und interaktiv lernen. Infolgedessen lernten auch meine Wahleltern, die damals bereits über 80 waren, den Umgang mit einem Kassettenrekorder. Nach dem Sinn ihres Tuns befragt, antworteten sie: »Für alle Fälle« (以防萬一).

Erwähnenswert ist auch die Begegnung mit Tsung-Ching Chou, der für mich die Übersetzung der Liedtexte aus der Tao-Sprache ins Chinesische anfertigte. Er erwähnte bei unserem ersten Treffen am 14. Mai 2009, dass er schon seit über 20 Jahren die traditionellen Gesänge der Tao sammelte und zeigte mir seine Sammlung, die aus einem Karton mit unzähligen Kassetten bestand. Ich war besorgt darüber, dass die Kassetten unter tropischen Bedingungen schon seit zwei Jahrzehnten gelagert hatten, ohne jeglichen Schutz gegen Feuchtigkeit und Wärme. Ich schlug ihm vor, die Sammlung zu digitalisieren, bevor die Kassetten funktionsunfähig würden. Er fragte, ob ich sie nicht nach Taipeh oder Wien mitnehmen wolle, sodass jeder, der Interesse an den Inhalten habe, sie benutzen könne. Er wollte mir die Kassetten schenken. Ich lehnte sein Angebot nicht gleich ab und erklärte ihm, dass seine Sammlung für die Tao-Tradition von großem historischem und dokumentarischem Wert sei. Ich bat ihn, einen Weg zu

13 *Amnadnad* ist nur in bestimmten Melodietypen zu finden (siehe 3.1) und wird heutzutage nicht mehr gesprochen.

finden, diese Schätze mit seiner Gemeinschaft und seinen Mitmenschen zu teilen, da die Sammlung sowohl ihm als auch der Gesellschaft der Tao gehöre. Außerdem bot ich meine Hilfe an: Falls er bis zu meinem nächsten Besuch keine Lösung gefunden habe, würde ich mich sehr geehrt fühlen, mit ihm einen Ausweg zu suchen, etwa eine Institution zur Archivierung und Veröffentlichung der Aufnahmen.

Im darauffolgenden Sommer erzählte er mir, dass die *National Chiao Tung University Press* (國立交通大學出版社) sich für die Veröffentlichung seiner Sammlung interessiere. Und im September 2011 publizierte er in zwei Bänden insgesamt 225 Liedtexte, sowohl in der Tao-Sprache als auch auf Chinesisch, unter dem Titel »Lieder der Yami: alte Lieder« (雅美族歌謠: 古謠) und »Lieder der Yami: Liebeslieder und Händeklatsch-Lieder« (雅美族歌謠: 情歌與拍手歌). Sie waren mit einem von mir verfassten Vorwort (Lin 2011: ix–xi) und einer von ihm vorgenommenen Auswahl an Aufnahmen auf zwei CDs versehen. Die beiden Publikationen gewannen im Jahr 2012 einen Preis beim *4th National Publication Award* (國家圖書獎) in Taiwan. Dieser Erfolg motivierte ihn im September 2012 dazu, auf Chinesisch den Roman »Fünf Ruderpaare« (5 對槳) zu veröffentlichen, der, teils fiktiv und teils real, von der traditionellen Bootskultur der Tao handelt.

Letztlich wurde meine Anwesenheit im Laufe der Zeit für die BewohnerInnen von Ivalino, dem Dorf meiner Feldforschung, alltäglich und sie nahmen mich als eine der ihren auf. Ohne die Integration in die Dorfgemeinschaft wäre es mir nicht möglich gewesen, das Singen und das damit zusammenhängende Handeln der Tao zu verstehen. Die während der teilnehmenden Beobachtung erlebten Face-to-Face-Situationen ermöglichten es mir, Kenntnisse über die Kultur und soziale Organisation der Tao zu gewinnen. Auch beeinflussten sie meine eigene Hör- und Betrachtungsweise als Forscherin in Bezug auf ihre Musik.

Methoden der qualitativen Datenerhebung und deren Problematisierung

Für die qualitative Datenerhebung verwendete ich hauptsächlich drei Interviewmethoden, die oft in Kombination eingesetzt wurden: dokumentarische Interviews, explorative Interviews und ero-epische Gespräche (freie Gespräche) (Girtler 1995: 218–225).

Dokumentarisches Interview

Die Anwendung der dokumentarischen Interviewmethode hat den Vorteil, dass soziale Interaktionen während der Aufführung und Zusammenhänge zwischen

Musik und dem Leben der Tao aufgezeigt werden können. Allerdings war angesichts der widrigen Aufnahmebedingungen und der daraus resultierenden Störgeräusche das Ergebnis der meisten meiner dokumentarischen Aufzeichnungen für eine musikalische Analyse von geringer Aussagekraft und manchmal sogar unbrauchbar.

Exploratives Interview

Diese Interviewmethode ist eine sehr offene und unstandardisierte Form des Interviews, die eine möglichst umfassende und vollständige Sammlung themenbezogener Informationen zum Ziel hat. Die Verwendung der explorativen Methode half einhergehend mit der Durchführung qualitativer Interviews in den meisten Fällen, technische Störungen zu vermeiden. Somit konnte ich mir dafür gezielt ExpertInnen und SängerInnen aussuchen und vom Zeitpunkt über den Ort bis hin zur Position des Mikrofons und des Aufnahmegerätes vieles im Voraus planen. Die daraus gewonnenen Ergebnisse waren daher für weitere Klanganalysen und Transkriptionen besser geeignet.

Ero-episches Gespräch (freies Gespräch)

Dieser Begriff des Soziologen Roland Girtler besteht aus den zwei altgriechischen Wörtern *erotemai* (befragen, nachforschen) und *Epos* (Erzählung) und wird oft als »freie Gespräche« verstanden. Entscheidend ist es, dass beide Seiten, Befragte und Forschende, sich einander öffnen und das Forschungsthema ins Gespräch fließen lassen. Somit werden die Fragen nie vor dem Gespräch festgelegt. Die Methode erzeugt eine vertraute und persönliche Gesprächsatmosphäre, die die Befragten dazu anregt, von sich aus zu erzählen oder zu diskutieren. Ero-epische Gespräche erwiesen sich als sehr hilfreich für die Überprüfung meiner Auswertung und bei Diskussionen über bestimmte Begriffe und Themen.

Bei der Durchführung der dokumentarischen und explorativen Interviews wurde mir allmählich bewusst, dass mein eigener Einfluss auf die Interviewsituation nicht zu unterschätzen war. Als Beispiel möchte ich ein exploratives Interview mit Hsiu-Lan Chou (周秀蘭) anführen, das ich am 20. August 2007 in ihrem traditionellen »Haus mit vier Türen«¹⁴ führte. Sie war darüber informiert, dass ich traditionelle Lieder der Tao-Frauen sammelte und für das Singen auch bezahlte (s.u.). Deshalb besuchte sie vor dem Interview öfter meinen Wahlvater Hsin-Chi Lin, der bei den Tao eine Reputation als guter Sänger genießt, und

14 Ein »Haus mit vier Türen« ist in der Tradition ein Symbol für die hohe gesellschaftliche Position einer Familie, nach der jeder Tao-Mann sein ganzes Leben strebt.

lernte von ihm einige Lieder für unsere Interviewaufnahme. Während des Interviews bat ich sie, Lieder der Frauen zu singen. Zunächst war ich sehr erfreut, weil ich volle zwei Stunden Frauengesänge aufnehmen durfte. Mit dem Einverständnis der Sängerin spielte ich im Februar 2008 während eines ero-epischen Gesprächs mit Familie Lin die gesamte Aufnahme von Hsiu-Lan Chou vor. Sie wurde daraufhin von Hsin-Chi Lin stark kritisiert, weil sie das »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolko« (siehe 3.1 »Anood« und »Ayani«, T4 und Audio 4), welches der Vater von Lin gedichtet hatte, mit falscher Melodie und unvollständigem Text gesungen und dabei auch die Strophen gekürzt hatte. Dieses Gespräch mit Lin habe ich in einer Videoaufzeichnung am 27. Februar 2008 festgehalten.

Durch dieses Ereignis wurde ich mir zum ersten Mal meines eigenen Einflusses bewusst, den ich auf den Feldforschungsprozess ausübte. Schließlich war es meine Bezahlung in Höhe von 1.000 Neue Taiwan-Dollar (NTD) (damals etwa 25 Euro, Stand: Juli 2007) und meine aufdringliche Art, um Vorsingen zu bitten, die Frau Chou zum »Erlernen« der traditionellen Lieder motiviert hatte. Erst später, am 25. Februar 2008, erfuhr ich in einem anderen ero-epischen Gespräch, dass es bei den Tao als schlimmer Fehler gilt, einen von anderen gedichteten Liedtext falsch zu singen. Die Tao tradieren ihr Wissen in der Regel durch aural-orale Überlieferung. Auf diese Weise dokumentieren sie die Geschichten ihrer Vorfahren, zudem tauschen sie persönliche Lebenserfahrungen und Emotionen aus. Die von einer Person gesprochenen oder gesungenen Worte stellen ein geistiges Eigentum dar, das nicht verfälscht wiedergegeben werden darf. Letztlich haben die traditionellen Lieder eine ähnliche Funktion wie Bücher in Kulturen mit Schriftsprache, wobei der Unterschied darin liegt, dass auch nicht diskursives Wissen durch die Lieder übermittelt werden kann. Aufgrund der oben beschriebenen Erfahrung versuchte ich während der anschließenden Feldforschungen, vor einem Interview mehrere Meinungen über Zuverlässigkeit der befragten Person einzuholen.

Eine wesentliche Schwierigkeit während der Feldforschung bestand von Anfang an in meinen mangelhaften Kenntnissen der Tao-Sprache. Auch bei den Tao treten zwischen den Angehörigen verschiedener Generationen sprachliche Bruchstellen auf. Ich benötigte deshalb bei Interviews mit älteren Tao die Hilfe von DolmetscherInnen, welche Liedtexte in Gedichtformen mit vielen Reduktionen verstehen und ins Chinesische übersetzen konnten. Geeignete DolmetscherInnen zu finden, war nicht leicht, denn die Generation mittleren Alters versteht zwar die Tao-Sprache, beherrscht aber Mandarin zu wenig, um eine achtsame, wortwörtliche Übersetzung anzufertigen. Die junge Generation verfügt über adäquate Mandarin-Kenntnisse, versteht ihre Muttersprache aber nur in ei-

nem geringen Maße. Um den Zeit- und Geldaufwand (für das Dolmetschen zahlte ich ebenfalls ein Honorar von etwa 25 Euro) gering zu halten, bat ich am Anfang Bekannte und FreundInnen, die an den traditionellen Liedtexten interessiert waren, mich zu den Interviews zu begleiten. So verstand ich zwar nicht alles, was gesungen wurde, konnte aber relativ problemlos mit den Gewährspersonen kommunizieren. Für die wortwörtliche Transkription und die schriftliche Übersetzung der Liedtexte war es hingegen notwendig, jemanden zu finden, der ausgezeichnete Kenntnisse in beiden Sprachen besaß.

Leider stellte sich nach einigen Besuchen bei potenziellen KandidatInnen im Dorf heraus, dass es niemanden gab, der meine finanziellen Konditionen (etwa 13 Euro für eine Lied-Übersetzung) akzeptierte oder den Arbeits- und Zeitaufwand annehmen konnte. Glücklicherweise wurde mir der Tao-Schriftsteller Tsung-Ching Chou aus dem Dorf Imorod empfohlen, der bereits zahlreiche Publikationen auf Mandarin veröffentlicht hatte. Bei einem ersten Treffen mit ihm stellte sich heraus, dass er ein leidenschaftlicher Kenner und auch Sammler der traditionellen Tao-Lieder war. Dieser Eindruck wurde auch dadurch bestätigt, dass er beim jährlich stattfindenden traditionellen Gesangswettbewerb auf der Insel Lanyu in der Jury saß. Durch seine Bereitschaft, mir zu helfen konnten meine Schwächen in der Tao-Sprache einigermaßen ausgeglichen werden. Auch wurde er durch unsere Zusammenarbeit motiviert, sich noch mehr mit der Pflege der Tao-Traditionen zu beschäftigen. Allerdings entdeckte ich in seinen Transkriptionen Liedtexte, die nicht mit den gesungenen Texten identisch waren. Infolgedessen bat ich Chien-Ping Kuo aus dem Dorf Iraraley, mir Hinweise zu diesen Lücken zu geben. Er konnte mir teilweise helfen und fehlende Textstellen ergänzen. Trotz aller Bemühungen verblieben in meinem Aufnahmematerial einige unübersetzbare Textsequenzen. Diese waren dem hohen Alter der SängerInnen und ihren fehlenden Zähnen geschuldet, welche zu Unverständlichkeit in der Aussprache führten.¹⁵

Transkription und Analyse

Musikalische Transkription dient dazu, Klänge zu visualisieren. Dabei handelt es sich auch um eine »Wiedergabe der jeweiligen Interpretationsweise der musikalischen Form« (Fritz 1992). Meine Motivation für die Erstellung von Liedtext-Transkriptionen ergab sich aus der Suche nach dem Konzept der traditionellen Tao-Musik. Durch das Transkribieren bot sich mir die Möglichkeit, Kenntnisse

15 In den Transkriptionen zeichne ich solche Stellen mit eckigen Klammern (Zeichen: []) und in Tabellen der Liedtexte mit geschwungenen Klammern (Zeichen: { }) genau aus.

über die musikalischen Grundvorstellungen und die Ästhetik in der Singpraxis zu erlangen. Durch detailliertes Transkribieren können die Konstruktion und Form einer Singmelodie und Strophe, die Variationen der Melodieführung und Singtechnik sowie der Verlauf der Mikrointervalle genau dargestellt werden. Auf diese Weise können Analysen und Vergleiche in der Auswertung systematisch geordnet, visualisiert und greifbar gemacht werden. Dies entspricht den Gedanken von Regine Allgayer-Kaufmann, dass »die musikalische Analyse einen wichtigen Schlüssel zum Verstehen der Musik« (Allgayer-Kaufmann 2007: 4) liefert.

Während der Feldforschungen für mein Dissertationsprojekt zwischen 2007 und 2010 nahm ich insgesamt 220 Lieder auf, von denen sich 182 zum traditionellen Liedgut der Tao rechnen lassen (Details mit Datum der Aufnahme und Anzahl der Lieder siehe Tab. 1). Aus diesem Fundus wählte ich 31 Lieder zur Transkription¹⁶ aus (siehe 5.2). Dabei sind die Aufnahmequalität und die Relevanz der Liedtexte im Zusammenhang mit den Zielen und Fragestellungen dieser Arbeit zwei Hauptkriterien für die Auswahl. Bei wiederholten Liedern wurden die mit besten Klangqualitäten für eine Transkription ausgewählt.

Welches Notationssystem?

Am Anfang stand für mich die Überlegung, welche Notation für die Musik der Tao am besten geeignet wäre. Aufgrund des engen Tonraumes der Gesangsmelodien und der Verwendung von Tonschritten im Mikrointervall-Bereich ist das Fünf-Linien-Notationssystem dafür nicht ausreichend. Nur bei den Transkriptionen des *Ayani*- und Sprechgesang-Melodietypus (siehe 3.1 »*Ayani*« und »Sprechgesang«) verwende ich es, weil hier die Tonschritte im Vergleich zu anderen Melodietypen in der traditionellen Tao-Musik weiter auseinanderliegen. Da das Fünf-Linien-Notationssystem sich im Kontext der westeuropäischen klassischen Musik entwickelt hat, in der der kleinste Tonschritt im Diatonischen nicht kleiner als ein Halbtonschritt (100 Cent) sein kann, hätte die Anwendung von Zusatzzeichen für die Mikrointervalle zusätzliche Leseschwierigkeiten verursacht. Ich entwickelte daher ein Mehrlinien-Notationssystem – eine Notationsvariante (Abb. 3), die zusätzliche Linien verwendet. Die Zahl der Linien ist dabei variabel und wird durch den Tonumfang des Melodieverlaufs innerhalb eines Liedes definiert. Der Abstand zwischen zwei Linien bleibt aber immer gleich.

16 Die Nummerierung der Transkriptionen in der vorliegenden Arbeit wird mit den Abkürzungen T1, T2 usw. dargestellt. Die Sammelnummer im Untertitel der Transkriptionen, die mit # dargestellt ist, dient nur persönlichen Zwecken der Autorin.

Abbildung 3: Ausschnitt aus der ersten Strophe der Transkription 25/02/08 #5. Ein Lied, das Lob der eigenen vergangenen Arbeit beinhaltet.

The image shows a musical score on a five-line staff. The staff is labeled with C, H, B, A, Gf, G. The tempo is marked as 124. There is a box containing the number 253. The word 'Tutti' is written above the staff. The lyrics are 'a - yo - ngo - mo - sen a'. The final note has a '+10' deviation. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and a fermata.

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Die Tonhöhe kann damit ohne Zusatzzeichen bis auf 1/8-Tonschritte (25 Cent) genau notiert werden. Die Verhältnisse des jeweiligen Intervalls werden von einem Referenzton ausgehend relativ gemessen und festgehalten. Der Referenzton ist mit einer Frequenzangabe in einem Kästchen versehen (siehe erster Ton in Abb. 3). Auch sind die Tonschritte in der traditionellen Musik der Tao nicht auf exakte Achtel- bzw. Vierteltonschritte temperiert, Abweichungen von der Norm vermerke ich detailliert mit einem + oder – und einer Cent-Angabe (siehe letzter Ton in Abb. 3). Dieses Notationssystem funktioniert wie eine Vergrößerungslinse, die in den engen Tonraum der Gesangsmelodie hineinzoomt.

Stellen sich bei der Verwendung des Fünf-Linien-Notationssystems in puncto traditioneller Musik gewisse Probleme ein, ist es andererseits für die Transkription von Kirchenliedern und zeitgenössischem Schaffen sehr gut geeignet. Darüber hinaus zog ich auch die Notationsvarianten nach den Vorschlägen aus »Diakritische Zeichen für Transkriptionen nach Tonbandaufzeichnungen« (Lubej, Fritz und Deutsch 1992) und aus der westlichen zeitgenössischen Musik (Karkoschka 1966) als zusätzliche Möglichkeiten in Betracht. Dafür konnte ich eigene Zusatzzeichen entwickeln, welche im Detail in der Zeichenerklärung (Abb. 4) aufgelistet und beschrieben sind.

Tabelle 1: Listung der Feldforschungsaufnahmen (2007–2010).

Liste der Feldforschungsaufnahmen (2007–2010)															
Datum/Liedgattung	11.08.07	12.08.07	15.08.07	20.08.07	21.08.07	22.08.07	25.02.08	27.02.08	29.02.08	23.08.08	29.08.08	31.08.08	25.03.10	04.09.10	Summe
<i>Anood</i>		7	5	2	5		11	6	4	2	2			1	45
<i>Mamood</i>								1	1	1	2				4
<i>Mapulaevrek</i>				6	7				5	6	3				27
<i>Avani</i>				4	6	1	2	12	5	4	1				35
<i>Raod</i>		5	1				1	1	1	2	2				10
Sprechgesang		1					4		1						6
Imitation von Añitos & Taos Singen										1					1
<i>Mkaravag</i>		5	34					1						11	51
Bootslied		1													1
Lied auf Japanisch			1					4		1					6
Lied auf Latein								1							1
Lied auf Chinesisch								1							1
Lieder von Amis								2							2
Lieder von Bunun								1							1
<i>Gannam</i> (Tanzlieder)									2						2
Kirchenlieder (True Jesus Church)						11									11
Kirchenlieder (Katholische Kirche)															8
Kirchenlieder (Presbyterianische Kirche)												7	8		8
Summe (Feldforschungsaufnahmen der traditionellen Lieder)															182
Summe (gesamte Feldforschungsaufnahmen)															220

Quelle: Tabelle erstellt von Wei-Ya Lin.

Abbildung 4: Zeichenerklärung für die Transkriptionen.

21/08/2007 #3 (70.6") **Aufnahmedatum, Nummerierung und Dauer eines Liedes**

1. HT: c -2C
2. HT: B -5C
Δ: 203C

Angabe der Haupttöne und Tonhöhe-Differenz in Cent



Referenz-Ton einer Strophe mit Frequenz-Angabe



Tonhöhe mit Cent-Angabe



Kleiner Notenkopf bezeichnet ungenaue Messung der Tonhöhe durch Geräusche in der Aufnahme



Dreieckiger Notenkopf bezeichnet unbestimmbare Tonhöhe



Strich bezeichnet erneut artikulierten Ton ohne Silbenwechsel



Vibrato



Rhythmisches Vibrato



Einschleichendes Vibrato



Lange Pause mit Sekundenangabe

[do]

Wort im Klammer ist tatsächlich gesungener Text, der nicht identisch mit der Übersetzung ist

na aw ya

Klein geschriebene Buchstaben sind entweder wiederholte Silben oder Silben ohne Bedeutung

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Mehrspurtaufnahmetechnik

Eine zentrale Frage im Zusammenhang mit dem Mehrstimmigkeitsgesang (*kariyag* – bedeutet Händeklatschen; siehe 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«) ist, wie Individualität traditionellerweise bei den Tao durch mehrstimmigen Gesang ausgedrückt wird (siehe 1.2). Insbesondere wenn die Liedtexte des mehrstimmigen Gesangs kollektives Wissen übermitteln: Wird die Melodie singtechnisch und musikalisch jeweils individuell gestaltet? Dafür ist eine genaue Transkription erforderlich.

Nach der Anfertigung zweier Feldaufnahmen am 12. und 21. August 2007 kam ich zu dem Schluss, dass es aufgrund der gleichzeitig klingenden und aufeinanderfolgenden Mikrointervalle sehr schwer ist, die mehrstimmigen Lieder der

Tao nach dem Gehör zu transkribieren. Aus diesem Grund beschloss ich, Stereo-Aufnahmen zu verwerfen und stattdessen eine Mehrspuraufnahmetechnik anzuwenden, um so möglichst auf einzelne Stimmen im mehrstimmigen Gesang zugreifen zu können. Dies erforderte, dass ich für jede Gesangsstimme ein eigenes Mikrofon einsetzte. Ich ersuchte beim Wiener Phonogrammarchiv um technische Unterstützung, da die Kosten für Mehrkanal-Aufnahmegeräte mein Budget überstiegen. Glücklicherweise wurde mein Projektantrag angenommen und ich wurde mit der entsprechenden technischen Ausrüstung unterstützt, wodurch ich am 4. September 2010 eine Fünfkanal-Aufnahme eines mehrstimmigen Gesangs durchführen konnte.

Schon vor dem Besuch auf der Orchideeninsel übte ich zwei Wochen lang zu Hause in Wien den Auf- und Abbau der Geräte und die schnelle Einstellung der Mikrofonpegel, damit ich bei unvorhersehbaren Komplikationen während der Aufnahmesituation im Feld flexibel und schnell reagieren konnte. Parallel zu diesem Aufbau verwendete ich einen mobilen Audio-Recorder für die ORTF-Aufnahme, eine Video- und eine Fotokamera, um das Ereignis zu dokumentieren (Tab. 2).

*Tabelle 2: Liste der bei den Aufnahmen zu den Mikariyag-Gesängen verwendeten technischen Geräte sowie deren Anzahl. Mit * gekennzeichnete Geräte wurden vom Wiener Phonogrammarchiv ausgeliehen.*

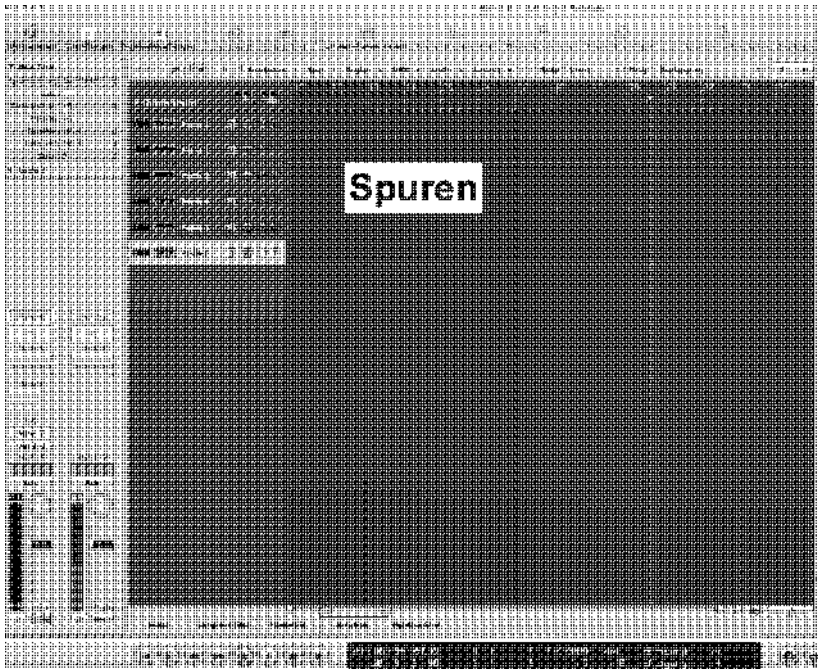
Geräte	Marke	Anzahl
Mikrofone-CK91*	AKG	6
ORTF-Set Mikrofone-CK91*	AKG	2
Mikrofonstative*		6
Quadmic	RME	1
Fireface 400*	RME	1
MacBook Pro 3,1	Apple	1
Videokamera DCR-TRV900E	Sony	1
Digitale Fotokamera DMC-TZ7	Panasonic	1
Mobile Audio-Recorder R09Hr*	Edirol	1

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Um die Mikrofonsignale an den Computer zu senden, verwendete ich das Audio-Interface *Fireface 400* von RME, welches mir erlaubte, bis zu acht Kanäle gleichzeitig zu digitalisieren. Da das *Fireface 400* nur über zwei interne Mikrofonvorverstärker verfügte, verwendete ich zusätzlich einen Quadmic-Vorverstärker von RME, um drei weitere Mikrofone auf Line-Level (jene

Stromstärke, die von den Line-Eingängen des *Fireface 400* benötigt wird) anzuheben. Hierbei erwies es sich als wichtig, die Intensität der Vorverstärkung bei den Mikrofonen auf korrekte Weise einzustellen, und beim *Fireface 400* kann der Eingangspegel in der zugehörigen Computer-Software eingerichtet werden. Anschließend nahm ich mit der Software *Logic Pro 8* von Apple (siehe Abb. 5) in meinem MacBook Pro die Kanäle in separaten Tonspuren auf.

Abbildung 5: Logic Pro 8 von Apple im Aufnahmemodus.



Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Die Einladung zum Singen des *kariyag* ging von mir aus. Wir vereinbarten zu Beginn meines Aufenthaltes drei Aufnahmetermine für *Kariyag*-Gesänge. Aber jedes Mal wurde mir kurz vorher abgesagt, weil eine/r der SängerInnen keine Zeit hatte oder aber die Bananen der Gastgeberin (Chiu-Hsiang Lee) noch nicht

reif genug waren, um sie ihren Gästen im *makarang* (Arbeitshaus) zu servieren.¹⁷

Schließlich fand am 4. September 2010 die von mir erhoffte Gesangsveranstaltung statt. Zur Stärkung gab es Hühnersuppe, Betelnüsse sowie von den Anwesenden gewünschte Getränke.¹⁸ Die Mehrkanal-Aufnahme von *kariyag* entstand im *makarang* (Arbeitshaus) der Familie von Chiu-Hsiang Lee im Dorf Ivalino und war dort ein Unterhaltungsereignis. Es sangen Hsin-Chi Lin¹⁹, Chiu-Hsiang Lee, Jung-Fa Chou (周榮發), Yue-Hua Ma (馬月花) und Yong-Fa Hsu (徐永發). Hsiu-Chen Lin (林秀珍)²⁰ übersetzte und Li-Ya Hsie (謝莉亞) assistierte und filmte.

Gleich bemerkten die anwesenden SängerInnen, vermutlich aufgrund unserer langfristigen, engen Beziehung, dass ich zum ersten Mal eine solch aufwendige Mehrkanal-Aufnahme durchführte. Ich gehe davon aus, dass die überall herumliegenden Kabel, die zielfokussierende Videokamera und die zahlreichen Mikrofone einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Aufnahmesituation ausübten (siehe Abb. 6). Auch mein Versuch, eine möglichst entspannte Haltung einzunehmen, konnte dies nicht verhindern.

Yong-Fa Hsu sang zu Beginn der Aufnahme das erste *Kariyag*-Lied als ein an mich gerichtetes Danklied und drückte damit indirekt aus, dass ich die »Leiterin« oder »Gastgeberin« dieses *Kariyag*-Ereignisses war. Auch betonte er die Wichtigkeit einer solchen Dokumentation, weil dadurch jüngere Tao zukünftig die Chance erhielten, mithilfe der Aufnahmen die alte *Kariyag*-Tradition, zu erlernen – wie Hsu sagte, »wie eine ununterbrochene Linie, die sich fortbewegt«.

Nach dem ersten Lied erklärte Hsu den Ablauf der *Kariyag*-Gesangsveranstaltung, die zunächst auf einem spontan vorgetragenen Liedtext basiert. Er ergänzte: »Wir sollten vermeiden, während des Gesanges zu reden oder Geräusche

17 *Makarang* ist ein Arbeitshaus, das normalerweise Tao-Männern für ihre diversen genderspezifischen Arbeitstätigkeiten – wie z.B. den Bau der »traditionellen Kanus« (*tatala*) – vorbehalten ist. Da der Ehemann von Chiu-Hsing Lee bereits verstorben war, konnte die über diesen Gebäudeteil verfügen. Sie hatte den *makarang* zu ihrem Wohnort auserkoren.

18 Die SängerInnen erhielten eine Aufwandsentschädigung in Höhe von 1.000 Neuen Taiwan-Dollar pro Person (ca. 25 Euro).

19 Bei den SängerInnen handelte es sich um Personen, die auf traditionelle Weise Fischfang und Landwirtschaft betrieben.

20 Frau Lin arbeitete damals in der Abteilungsabteilung der presbyterianischen Organisation *Lan En Cultural and Educational Foundation* (財團法人基督教蘭恩文教基金會) auf der Orchideeninsel.

zu verursachen.« In den ersten 30 Minuten war ich mit dem Einpegeln der Stimmen beschäftigt. Dies ermöglichte mir danach, während der Aufnahme die Lautstärke der einzelnen Stimme zu regulieren.

In der ersten Pause nach knapp einer Stunde Gesangsdarbietung diskutierten die SängerInnen über den weiteren Ablauf und die Inhalte der zu singenden Lieder in ihrer Muttersprache *cirisiring no tao*. Hsiu-Chen Lin übersetzte mir deren Gespräch ins Chinesische. Diese Besprechung bedeutete eine Abweichung von der üblichen traditionellen Gesangspraxis des *kariyag*, bei der eine vorherige Absprache über die gesungenen Liedtexte nicht vorgesehen ist. (Während meiner zwei Stereo-Feldaufnahmen von *kariyag* am 12. und 21. August 2007 hatte es ein solches Gespräch auch nicht gegeben.) Ich fragte nach dem Grund für das Verhalten. Hsu führte als Beispiel seinen Fernsehauftritt zusammen mit Chien-Ping Kuo im *Taiwan Indigenous Television* (原住民族電視台, kurz: TITV) in Taipeh an und erklärte mir, dass der von ihm vorgeschlagene Ablauf »Standard« sei. Deshalb sollte eine Reihenfolge der Lieder besprochen und der vorgetragene Gesang in dieser Sitzung immer erst nach dem Abschluss eines Liedes übersetzt werden. Kurz nach dem Ende des zweiten Liedes fingen die SängerInnen zu reden an und Hsu betonte abermals, dass anstelle der Plauderei gleich weitergesungen werden solle, weil die anderen sie sonst als sich »nicht Bemühende« bezeichnen würden. Als Jung-Fa Chou äußerte, dass er nervös sei, kam ich darauf: die SängerInnen dachten, diese Aufnahmesitzung sei eine Fernsehaufnahme. Ich erklärte daraufhin mehrmals, dass die Aufnahme nur für meine Forschung benutzt werde. Das hat leider nicht wirklich genützt, um die angespannte Stimmung aufzulockern.

Die Aufnahmen dauerten ungefähr drei Stunden (von 20 bis 23 Uhr). Nach der Aufnahmesitzung eilte ich ins Bett, die SängerInnen sangen aber hiernach noch bis 2 Uhr morgens ohne meine Anwesenheit weiter.

Nach dieser Aufnahme brachte ich das Tonmaterial zu Tsung-Ching Chou (meinem damaligen Übersetzer), um es übersetzen zu lassen. Am nächsten Morgen rief er mich an und fragte, worum es sich bei diesen Aufnahmen handele. Er meinte, die Lieder seien nicht mit allen Strophen gesungen worden, weswegen manche viel zu kurz seien, außerdem redeten die Anwesenden zwischen den Liedtexten (weil sie den Ablauf der Veranstaltung diskutierten). Die Liedtexte seien zwar alle sehr verständlich²¹, doch sei das kein »echtes« *kariyag* für ihn.

21 Er konnte die Texte aus meinen zwei vorherigen Stereo-Aufnahmen aufgrund der physischen Schwäche wie fehlende Zähne und nicht ausreichende Atemlänge der SängerInnen nicht immer verstehen.

Der Grund liegt darin, dass die Strophen der vorgetragenen Lieder und die Lieder selbst oft thematisch nicht zueinander passen. Die SängerInnen versuchten, die Lieder in einer Reihenfolge darzubieten, aufgrund ihrer Nervosität hatten sie aber die Liedtexte vertauscht oder sogar vergessen.

Zusammengefasst hatte ich das Gefühl, dass sie diesem Umstand Rechnung tragend eine möglichst »ideale« Bild- und Tonaufnahme anstrebten. Auch die Erfahrung des Sängers, der zuvor bereits im taiwanesischen Fernsehen aufgetreten war, schien das Verhalten der Singenden zu beeinflussen. Hinzu kommt, dass die übrigen SängerInnen aufgrund ihres Fernsehkonsums über ein mentales Schema zu verfügen schienen, nach dem ihrer Meinung nach die *Kariyag*-Veranstaltung abzulaufen hätte.

Abbildung 6: Die Aufnahmesituation am 4. September 2010 im Dorf Ivalino.

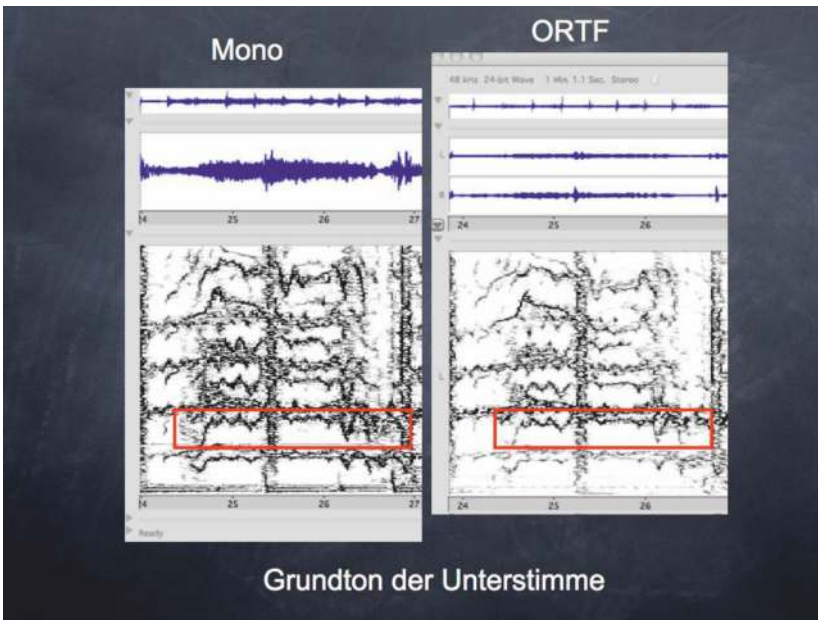


Quelle: Foto erstellt von Wei-Ya Lin.

Was ist nun der Wert einer solchen »missglückten« Aufnahme? Ich erstellte aus einem exakt gleichen Abschnitt von zwei Sekunden mithilfe der Computer-Software *AudioSculpt 2.9.2* (IRCAM) aus einer Spur der Fünfkanal-Aufnahme (Männerstimme in mono) und der ORTF-Aufnahme jeweils ein Abbild des Spektrums nach dem Normalisieren (siehe Abb. 7). Hieraus geht hervor, dass

der Grundton bei der Mono-Aufnahme im Spektrum klarer erkennbar ist als bei der ORTF-Aufnahme. Dies bedeutet, dass Einzelstimmen im mehrstimmigen Gesang in der Mono-Aufnahme besser vom menschlichen Ohr wahrnehmbar sind als die in der Stereoaufnahme. Somit ist die mehrkanalige Aufnahme von Monospuren als Basis für eine detaillierte Transkription besser geeignet. Dies erleichtert eine entsprechende Analyse zu meiner Fragestellung, ob die Melodie des *kariyag* singtechnisch und musikalisch jeweils individuell gestaltet wird.

Abbildung 7: Sonogramm nach dem Normalisieren jeweils aus einem exakt gleichen Abschnitt der Aufnahme von zwei Sekunden im AudioSculpt 2.9.2 (IR-CAM). Links: aus einer Spur der Fünfkanal-Aufnahme (Männerstimme in mono). Rechts: aus der ORTF-Aufnahme.



Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Später, bei der Transkription meiner Aufnahmen vom *kariyag*, stellte sich heraus, dass aufgrund der kleinen Fläche und des niedrigen Daches im Arbeitshaus – dem Ort der Aufnahme – die Mono-Spur trotzdem die Gesangsstimmen der anderen SängerInnen enthielt. Es erwies sich aufgrund dieser Komplikation als sehr schwierig, die entsprechenden Tonhöhen sowie den Rhythmus zu notieren. Dies führte mich zu der Erkenntnis, dass die Transkription von *Kariyag*-Liedern

auf der Grundlage meiner Aufnahmen nicht zufriedenstellend zu bewerkstelligen war. Ich fand in der Software *Praat* ein geeignetes Tool, um dieses Darstellungsproblem in den Griff zu bekommen: Indem ich aus den Teilen des mehrstimmigen Gesangs eine Frequenzen-Analyse erstellte, konnte ich den Verlauf der einzelnen Stimme sichtbar machen. In dieser Analyseform sind die Tonhöhenunterschiede der einzelnen Stimme ohne exakte Transkriptionen erkennbar.

Allerdings besteht bei einem solchen Ansatz der Dokumentation ein grundsätzliches Dilemma: Der hohe Erkenntnisgewinn, der durch die Anwendung der Mehrspuraufnahme ermöglicht wurde, motivierte zu einer Veränderung und letztlich sogar zur Annahme eines »Standards«, den Hsu durch seine Erfahrung beim Fernsehauftritt kennengelernt hatte und in unserer Aufnahmesitzung anwendete, der schließlich der Tao-Tradition fremd ist.

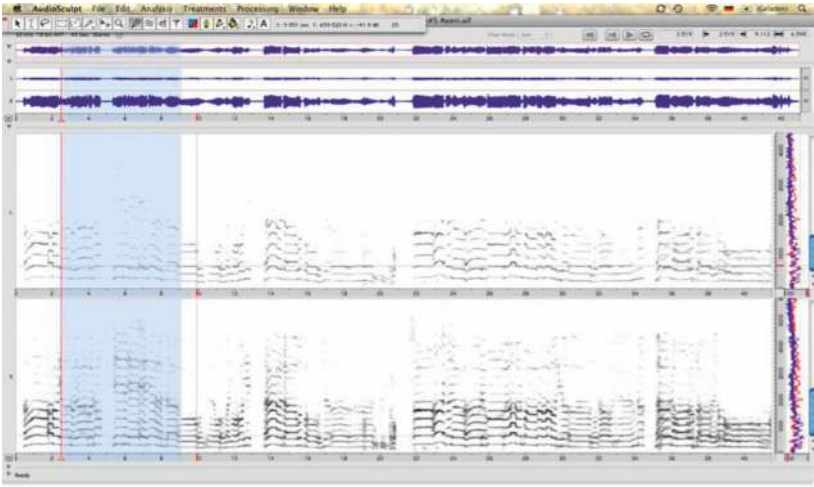
Anwendung von Computer-Software

Ich transkribierte und analysierte die Lieder, die den zwei Auswahlkriterien – Aufnahmequalität und Relevanz der Liedtexte im Zusammenhang mit den Zielen und Fragestellungen dieser Arbeit – entsprachen. Die Computerprogramme *AudioSculpt 2.9.2* (IRCAM) und *Melodyne 3.2.2.2* (Celemony) ermöglichen eine genaue Darstellung von Tonhöhen und Rhythmus sowie Klanganalysen. Mithilfe der Software lassen sich auch Daten beispielsweise zu Dynamik, Pausenlänge, Vibrato und Additionstönen ermitteln, die im Hinblick auf meine Fragestellungen relevant sind. In Abbildung 8 ist zu erkennen, dass durch die Stimmgabel-Funktion der Software *AudioSculpt* die Frequenzen und Tonhöhen sowie die Zeitangaben und die Lautstärke für jede gewählte Stelle angezeigt werden können. Abbildung 9 verdeutlicht, wie mit der Software *Melodyne* die Klänge auf das Fünf-Linien-Notensystem übersetzt werden. Dazu besteht die Möglichkeit, auch das Zeitraster zu verschieben und zu verändern, um Takt und Tempo zu definieren. Durch diese Voreinstellungen kann der übersetzte Rhythmus unterschiedlich interpretiert und im Idealfall besser herausgelesen werden.

Allerdings musste ich während der Auswertung feststellen, dass *Melodyne* in puncto Genauigkeit der gezeigten Informationen gewissen Grenzen unterliegt, ebenso das von *AudioSculpt* erstellte Sonagramm. Deshalb wechselte ich zur Software *Praat 5.3.20* (Abb. 10), entwickelt von Paul Boersma und David Weenink am *Institute of Phonetic Sciences* der Universität Amsterdam, welche ursprünglich für phonetische Analysen auf Signalbasis konzipiert wurde und sich nun als Standardprogramm in den Sprach- und Kommunikationswissenschaften

etabliert hat.²² In *Praat* können je nach Bedarf Tonhöhen, Zeitangaben, Intensitäten, Pulse und das Spektrum des Klanges in einem ausgewählten Bereich angezeigt werden.

Abbildung 8: Die Stimmgabel-Funktion in der Software AudioSculpt 2.9.2 (IR-CAM) zeigt an der ausgewählten Stelle die Frequenzen und Tonhöhen der Töne, die Zeitangabe und Lautstärke.



Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Um den genauen Cent-Abstand zwischen den Tonhöhen zu ermitteln, habe ich die von *Praat* gelieferten Frequenzpaare mit einem kleinen, vom Komponisten Johannes Kretz erstellten Tool namens *MaxMSP* extern auf Cent umgerechnet. Es funktioniert auf der Basis der Formel:

$$C = 1200 \times \log(f_1/f_2) / \log(2)$$

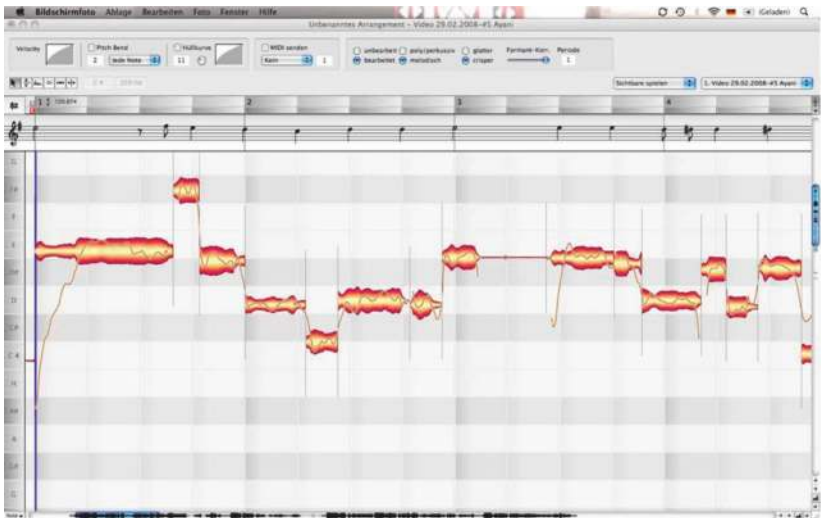
Die Variablen f_1 und f_2 stehen darin für jene beiden Frequenzen, die das Intervall konstituieren. Aus ihnen lässt sich mit obiger Formel der Cent-Abstand zwischen den Tönen errechnen. Da es sich um einen nicht linearen (logarithmischen) Zusammenhang handelt, kann ohne diese Umrechnung das jeweilige Intervall nur schwer bzw. gar nicht aus den Frequenzangaben abgelesen oder ab-

²² Weiterführende Informationen und das Programm selbst lassen sich unter folgender Internetadresse finden: <http://www.fon.hum.uva.nl/praat> (Stand: 30.11.2020).

geschätzt werden. Schließlich wurden die im Zuge dieser Arbeit gefertigten Transkriptionen mithilfe der Notationssoftware *Sibelius 7* (Avid Technology Inc.) digitalisiert und finalisiert.

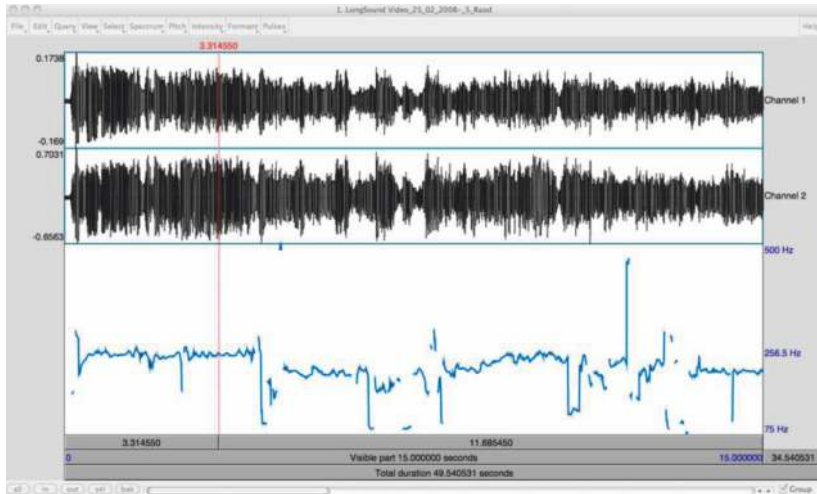
Ergebnisse von Klanganalysen, die von akustischen Klangrepräsentationen abgeleitet oder von Computersoftware generiert werden, basieren auf den mit bestimmten Geräten dokumentierten Schallwellen, geben aber nicht unser Erleben der Klangereignisse während der Aufnahmesituation wieder. Doch sie ermöglichen – auch ohne umfassende Berücksichtigung von raumakustischen, wahrnehmungspsychologischen, kulturspezifischen und situationalen Aspekten der Hörsituation – einen analytischen Zugang. Dabei liegt dessen Vorteil in der Möglichkeit zur Wiederholung der Klangaufnahmen. Die Transkription wiederum »ist eine selektive und ordnende Tätigkeit« (Allgayer-Kaufmann 2007: 5) und somit bereits eine analytische Tätigkeit. Um dabei das Original möglichst getreu wiederzugeben und die Konzepte der Musik der Tao adäquat darzustellen, ist es zwingend notwendig, emische Hörweisen zu berücksichtigen. Dies kann nur gelingen, wenn eine ständige Überprüfung der lokalen Hörgewohnheiten im Dialog mit den Gewährspersonen stattfindet.

Abbildung 9: Melodyne 3.2.2.2 (Celemony) übersetzt die Klänge der Aufnahme vom 29. Februar 2008 #5 in das Fünf-Linien-Notensystem.



Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Abbildung 10: Die Pitch-Funktion in der Software Praat 5.3.20 zeigt die Frequenz- und Zeitangabe des mit der Maus ausgewählten Klanges.



Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Phonetische Transkription der Liedtexte

Die für die Transkriptionen in dieser Arbeit ausgewählten Lieder wurden in drei Sprachen gesungen: in der Tao-Sprache, auf Chinesisch und auf Japanisch. Dabei herrschte die Tao-Sprache vor. Wie bereits erwähnt, sind meine Kenntnisse der Tao-Sprache zu mangelhaft, um eigene Transkriptionen und Übersetzungen anfertigen zu können. Aufgrund meines beschränkten Budgets konnte ich lediglich Tsung-Ching Chou um die Transkriptionen und Übersetzungen der meisten der von mir aufgenommenen traditionellen Liedtexte bitten. Die von ihm angefertigten Übersetzungen sind allerdings nicht immer einheitlich: Teilweise liegen wortwörtliche Übersetzungen vor, manchmal aber auch nur die Übersetzung des Liedanfangs. In seltenen Fällen übersetzte er den gesamten Liedtext. Auch stimmten seine Übersetzungen nicht immer mit den tatsächlich gesungenen Liedtexten überein. Diese Ungenauigkeiten lassen sich u.a. auf das hohe Alter der Vortragenden zurückführen, die teilweise in unverständlicher Weise sangen. Einschlägige Stellen habe ich in den Transkriptionen vermerkt (siehe Abb. 4).

Im Jahr 2012 wurde das »Wörterbuch der Tao-Sprache« (達悟語詞典) (Dong, He und Chang 2012) publiziert. Das Wörterbuch ist dreisprachig, Tao, Chinesisch und Englisch, die Tao-Wörter werden im lateinischen Alphabet wiederge-

geben. Außerdem wird die Sprache Tao nach dem Internationalen Phonetischen Alphabet (IPA) notiert. In meiner Arbeit verwende ich dieses Wörterbuch als Grundlage für die Wiedergabe Tao-sprachlicher Texte.

Die phonetische Transkription von chinesischen Schriftzeichen wird aufgrund der historischen, politischen und geografischen Gegebenheiten in Taiwan und Festland-China unterschiedlich gehandhabt. Das populärste in Taiwan gebräuchliche Umschriftsystem trägt den Namen »Zhuyin« (注音). Es war von 1921 bis 1956 auch in Festland-China im Gebrauch, später jedoch nur noch in Taiwan. Umschriftsysteme, die lateinische Buchstaben verwenden, sind das in Taiwan gebräuchliche »Tongyong Pinyin« (通用拼音) sowie das in der Volksrepublik China 1956 eingeführte »Hanyu Pinyin« (漢語拼音). (Letzteres ist in Taiwan auch unter dem Namen »Luoma Pinyin« [羅馬拼音] bekannt.) Ich notiere die chinesischsprachigen Namen der SängerInnen, Kontakt- und Gewährspersonen in der offiziellen, in taiwanesischen Dokumenten verwendeten Schreibweise nach dem »Tongyong Pinyin« (siehe Anhang 5.6). Chinesische Zeichen werden gemäß des »Hanyu Pinyin« im chinesischen Zeichenglossar im Anhang wiedergegeben, da Letzteres seit dem 1. Januar 2009 aufgrund seiner praktischen und häufigen Anwendung auch als offizielles Umschriftsystem in Taiwan anerkannt wurde. Für die Transkription der von den Tao gesungenen japanischen Liedtexte verwende ich das offizielle Umschriftsystem der »Fünfzig-Laute-Tafel« (japanisch: 五十音図).

Vergleich und Analyse

Vergleichen ist eine elementare Erkenntnishilfe, und jedes wissenschaftliche Arbeiten beruht auf vergleichend-beziehendem Denken. Dies gilt auch für die musikalische Analyse, die ich in meiner Arbeit in drei Schritten vornehme:

1. *Feststellung der Struktur in einem Lied:*

Die Haupttöne²³ der Melodie, die Tonart, das Tempo sowie musikalische und rhythmische Strukturen werden im Fünf-Linien- oder Mehr-Linien-Notationssystem dargestellt. Dann wird durch Vergleiche dieser Aspekte innerhalb eines Melodietypus dessen Struktur analysiert.

2. *Wiederholte Muster und Gestaltungskomponenten:*

Elemente wie Vibrato, Melodieführung bzw. -verlauf, Verzierung, Abweichung usw. werden für spätere Vergleiche markiert.

23 Der Hauptton ist hier definiert als ein Ton, der in längerer Dauer auftritt oder häufiger erscheint.

3. *Vergleich der Analyseergebnisse:*

Die bereits vorliegenden Ergebnisse werden untereinander verglichen und in Form einer Tabelle mit Notenausschnitt dargestellt. Dabei werden die emischen Begriffe und Bezeichnungen (siehe 3.1 »Emische Begriffe und Bezeichnungen«) berücksichtigt und im Analyseprozess mit einbezogen.

Durch den systematischen Vergleich der oben erwähnten Eigenheiten können die Merkmale der musikalischen Gesangspraxis der Tao erfasst werden. Diese wiederum lassen sich sodann in Beziehung setzen zum alltäglichen Handeln und zu ästhetischen Vorstellungen zu Singpraktiken der Tao-Gesellschaft.

2 Die Tao

Die Tao (達悟) sind eine der 16¹ anerkannten indigenen Ethnien in Taiwan, das auch bekannt ist als die Republik China. Der offizielle, von der taiwanesischen Regierung anerkannte Name für diese Volksgruppe ist »Yami« (雅美). Für die Namensgebung zeichnet der japanische Ethnologe Torii Ryuzo (1870–1953) verantwortlich, der im Jahr 1897 als erster Wissenschaftler die Insel Lanyu betrat, um im Auftrag der japanischen Regierung die Yami zu erforschen. Er fertigte bei seinem Besuch zahlreiche Bilddokumente an. Die fremdbezeichneten Yami nennen sich selbst Tao. Der Begriff »Yami« hat keine Bedeutung in der Tao-Sprache, der Begriff »Tao« bedeutet »Mensch«.

Die Tao leben auf der Insel Lanyu², welche die Tao in ihrer Sprache *pongso no tao* nennen, was sich als »die Insel der Menschen« oder »die Insel der Tao« übersetzen lässt. Lanyu ist die zweitgrößte Insel³ Taiwans im West-Pazifik und etwa 80 Kilometer südöstlich von der taiwanesischen Stadt Taitung (台東) ent-

-
- 1 Quelle: <https://www.cip.gov.tw/portal/index.html> (Stand: 30.11.2020). Vor dem Jahr 2001 wurden nur neun Volksgruppen anerkannt. Im Jahr 2014 wurde die Zahl der anerkannten Ethnien auf 16 erweitert. Dazu gehören die Amis, Atalya, Bunun, Hla'alua, Paiwan, Yami/Tao, Puyuma, Tsou, Thao, Saisiyat, Rukai, Kanakanavu, Kavalan, Truku, Sakizaya und Seediq.
 - 2 Aufgrund beschränkter Bildungsangebote und limitierter Arbeitsplätze auf der Insel Lanyu leben viele Tao heute vorübergehend oder auch permanent in taiwanesischen Großstädten wie Taipei, Taichung, Kaohsiung und Taitung.
 - 3 Die Fläche der Insel beläuft sich auf 45,74 Quadratkilometer und ihr Umfang beträgt 36,5 Kilometer. Eine kleine unbewohnte Insel von 1,6 Quadratkilometern Größe, welche sich etwa drei Seemeilen südöstlich von Lanyu befindet und in der Tao-Sprache *ji magaod* oder *ji teywan* bzw. auf Chinesisch Xiaolanyu (小蘭嶼) (kleines Lanyu) heißt, gehört ebenfalls zum Territorium der Tao.

fernt (Breitengrad: N22°0'6''–22°5'7'', Längengrad: O121°30'8''–121°36'22'', siehe Abb. 11).

Abbildung 11: Landkarte von Taiwan und die Position von der Insel Lanyu (hier im Fu-Lao Dialekt als »Lan Hsu« beschriftet, erstellt von mapsopensource.com.



Quelle: <http://www.mapsopensource.com/taiwan-map-black-and-white.html> (Stand: 30.11.2020).

Von den Philippinen aus betrachtet, liegt sie im Norden einer Inselkette, die sich entlang der Luzonstraße erstreckt. In der Vergangenheit existierten verschiedene Bezeichnungen für die Insel. Den westlichen Seefahrern war die Insel als »Botel«, »Botel Tabang«, »Botel Tabacco« oder »Botel Tobago« bekannt. Die Puyuma, eine weitere indigene Ethnie in Taiwan, nannten die Insel »Botel«; die indigene Gruppe der Amis nannten sie »Furtur«, was sich mit »Hoden« überset-

zen lässt. In alten chinesischen Schriften erschien die Insel als »Dan Ma Yan«⁴ (淡馬顏) (Chao 1225), »Rote-Bohnen-Insel« (紅豆嶼) (Chang 1618) und »Roter-Kopf-Insel« (紅頭嶼) (Huang 1722). Aufgrund der schönen Orchideen auf der Insel änderte die taiwanesishe Regierung im Jahr 1946 den Namen in »Lanyu« um, was auf Chinesisch »Orchideeninsel« bedeutet.

Die Tao verwendeten vor der Einführung des Christentums keine Schrift für ihre Sprache. Ihre Herkunft und Geschichte können anhand der mündlichen Überlieferung und der schriftlichen Dokumentationen in anderen Sprachen verfolgt werden. Die Sprache der Tao, die sich von denen der anderen indigenen Ethnien⁵ in Taiwan unterscheidet, ist eine Variante der *Bashiic*-Sprachen⁶, die zur austronesischen Sprachfamilie⁷ zählen und der Untergruppe Malayo-Polynesisch angehören.

Auf der Orchideeninsel lebten laut einer im August 2018 publizierten Volkszählung des Lanyu Township Office 5.082 Menschen. Davon sind 4.250 Tao, die sich auf sechs Dörfer der Insel Lanyu verteilen (Abb. 12): Ivalino/Yeyin 野

4 Die Bedeutung dieser Bezeichnung ist unbekannt.

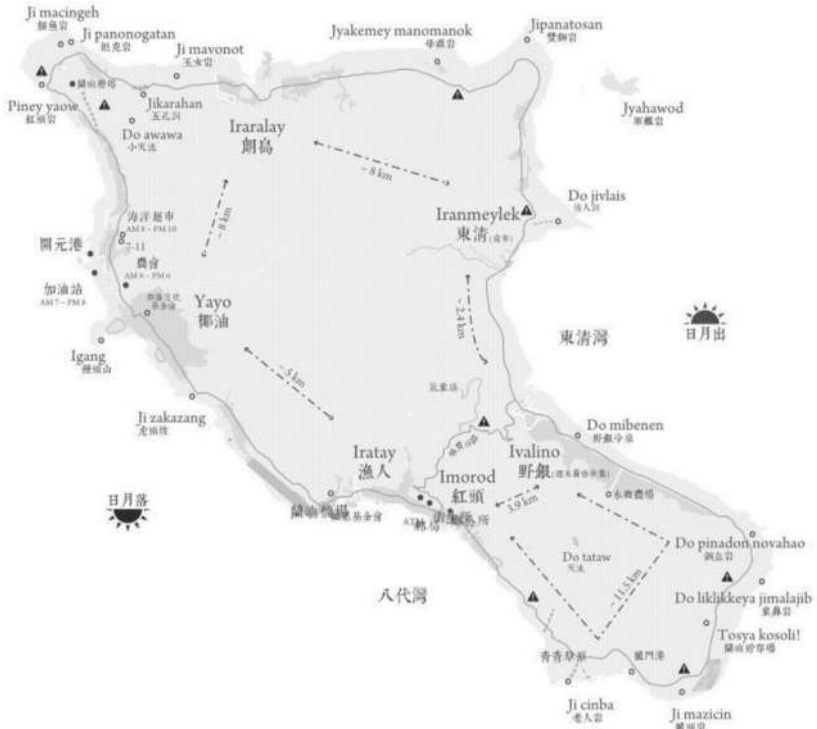
5 Jede indigene Ethnie auf der Hauptinsel Taiwan spricht zwar ihre eigene Sprache, aber alle diese Sprachen gehören zur Sprachgruppe »Formosan« der austronesischen Sprachfamilie.

6 *Bashiic*-Sprachen (engl.: *Bashiic languages*), auch *Batanic*, *Ivantanic* oder *Vasayic languages* genannt, werden auf den Inseln der Bashistraße zwischen Luzon auf den Nordphilippinen und Taiwan, außerdem auf der Orchideeninsel sowie auf den Batan- und Babuyaninseln der Nordphilippinen gesprochen. Die Tao können sich heutzutage noch in Tao-Sprache mit den BewohnerInnen der Bataninseln – Batan, Itbayat und Sabtang – verständigen.

7 In der Gegenwart werden Sprachen der austronesischen Sprachfamilie von indigenen Gesellschaften in Indonesien, Malaysia, auf den Philippinen, auf Madagaskar, in Taiwan sowie in Teilen von Südvietnam, Kambodscha, Burma, auf der Hainan-Insel in Südchina, an einem Küstenteil von Papua-Neuguinea, auf Neubritannien, Neuirland, der Inselgruppen Melanesiens, auf den Solomon-Inseln und Vanuatu gesprochen. Sogar in Neukaledonien und auf den Fidschi-Inseln ist diese Sprachfamilie zu finden (Bellwood, Fox und Tryon 1995: 1). Sie ist mit etwa 270 Millionen SprecherInnen und ungefähr 1.200 Sprachen die am weitesten geografisch verstreute Sprachfamilie der Welt. LinguistInnen vermuten, dass die Insel Taiwan das *Homeland* (der ursprüngliche Ort einer Sprache) der austronesischen Sprachfamilie ist (Blust 1985: 45–67; Bellwood 1991: 88–93).

銀 (auf Chinesisch)⁸, Iranmeylek/Dongqing 東清, Iraraley/Langdao 朗島, Yayo/Yeyou 椰油, Iratay/Yuren 漁人 und Imorod/Hongtou 紅頭.

Abbildung 12: Landkarte von Lanyu, erstellt vom taiwanesischen Innenministerium, schwarz die Dorfnamen in Tao-Sprache, hinzugefügt von Wei-Ya Lin.



Quelle: <https://travel.lanyu.info/trip-info/map> (Stand: 20. August 2020).

2.1 ZUR HERKUNFT UND GESCHICHTE DER TAO

Aufgrund der aural-oralen Tradition der Tao ist man bei der Erforschung ihrer Herkunft und Geschichte auf die lokalen Erzählungen und Lieder, Reiseberichte, wissenschaftliche Dokumentationen und archäologische Befunde angewiesen. Dabei variieren die Ansichten über die Herkunft und früheren Geschichten der

8 Die Namen der Dörfer sind hier auf Chinesisch mithilfe des Umschriftsystems »Hanyu Pinyin« mit Lauten im Chinesischen wiedergegeben.

Tao von Dorf zu Dorf und Familie zu Familie. Die am weitesten verbreitete Erzählung über die Herkunft der Tao stammt aus dem Dorf Imorod (nach Chen 2001: 10 und Tian 2002: 37–39):

»Der Gott⁹ der Inselbewohner schloss einen seiner zwei Enkel in einen Stein und den anderen in ein Bambusrohr ein und warf beides vom Himmel hinunter. Der Stein landete auf dem Gipfel des Berges *Ji Komainmoron* und der Bambus landete am Fuße des Berges (manche behaupten im Flachland und manche am Strand). Später entstiegen dem Stein und dem Bambus zwei Knaben, die eines Tages zufällig aufeinandertrafen. Nach einiger Zeit geschah es, dass sie ihre Knie an ihren Geschlechtsteilen rieben und die Knie mit der Zeit anschwellen. Aus den Knien beider Knaben entwickelten sich jeweils ein Mädchen und ein Knabe. Die so entstandenen Mädchen und Knaben wurden jeweils ein Ehepaar und bekamen Kinder, die alle blind waren. Deshalb vertauschten sie gegenseitig ihre Kinder und bekamen dadurch gesunden Nachwuchs. Die Bewohner aus dem Dorf Imorod sind die Kinder der Menschen aus Stein und Bambus.«

Erzählungen über die eigenen Vorfahren aus Stein und Bambus sind auch im Dorf Iranmeylek bekannt. Im Dorf Iratay wird erzählt, dass Gott statt der »ungeschlechtlichen Vermehrung« zwei Frauen hinunterschickte, um Nachwuchs zu ermöglichen (siehe 2.4 »Götter«; Yu und Dong 1998: 48). In der Variante aus dem Dorf Yayo heiratete eine Bambus-Frau einen Stein-Mann (Liu und Wei 1962: 47). Die Erzählung aus dem Dorf Iraraley weicht von den anderen Versionen ab, dennoch besteht die Geschichte im Grunde auch aus den drei Elementen Stein, Bambus und Frauen vom Himmel (vgl. Liu und Wei 1962: 48).

Eine Version unterscheidet sich von den anderen, denn die Handlung ist statt mit dem Gott mit den *anito* (böartige Seelen)¹⁰ assoziiert. Die Geschichte impliziert, dass die Tao nicht die erste Bevölkerung auf Lanyu sind (vgl. Chen 2001: 42):

»*Anito* saßen zwischen den Wolken am Himmel und führten ein glückliches Leben. Weil es nach dem Tsunami, wie die Insel noch eine Rautenform hatte, noch keine Lebewesen auf der Insel gab, warfen die *anito* etwas, das halb *anito* (Geist) und halb *tao* (Mensch) war, zusammen¹¹ auf die Insel. Und diese waren die Ersten, die auf der Insel lebten.«

9 »Gott« ist hier entsprechend dem traditionellen spirituellen Glauben der Tao gemeint (siehe die Einführung im Unterkapitel 2.4 »Götter«).

10 Siehe 1.3 »Ontologien« und die Einführung im Unterkapitel 2.4.

11 Es ist hier nicht klar formuliert, ob das Urvolk halb aus *anito* und halb aus *tao* besteht oder ob ein Wesen zur Hälfte aus *anito* und aus *tao* kreiert wurde.

Die mit dieser Geschichte verbundenen Erzählungen deuten es so, dass die ursprüngliche Bevölkerung der Insel und die Vorfahren der Tao bereits vor dem Tsunami gemeinsam auf der Insel Lanyu lebten. Die ursprüngliche Bevölkerung der Insel raubte nicht nur den Besitz und die Tiere der Vorfahren der Tao, sie kochten sogar lebendige Menschen. Schließlich beschloss der mächtigste Gott am Himmel, diese Bevölkerung mit einem Tsunami auszulöschen (vgl. Sinan Jyavizong 2009: 30). Der Beschreibung der Tao nach sahen die InselbewohnerInnen aus prähistorischen Zeiten wie »Kreaturen wie Menschen, aber keine Menschen, wie Geister, aber keine Geister« (Yu und Dong 1998: 1) aus. DorfbewohnerInnen aus Imorod meinen, dass vor dem großen Tsunami bereits Passagiere aus unbekanntem Orten bis zu den Flussmündungen gebracht wurden, die in der Nähe von den jetzigen Dörfern Imorod, Iratay, Yayo und Iranmeylek liegen (vgl. Yu und Dong 1998: 1).

Fest steht, dass die Tao durch mehrere Einwanderungswellen bis vor etwa 450 Jahren aus der Batan-Inselgruppe auf die Orchideeninsel gewandert sind (vgl. Lee 1997: 64). Ein 41-jähriger Tao im Dorf Ivalino konnte sich in einem Interview im Jahr 1929 an den Familienstammbaum bis zur 13. Generation, einschließlich seiner Generation, zurückerinnern (Utsurikawa 1931: 17–18). Diese Einwanderungswelle sollte die letzte sein, die stattfand.

Während meiner Feldforschung konnte ich eine der vielen Versionen (Liu und Wei 1962: 47; Chen 2001: 41; Tian 2002: 75–83) über die Gründung des Dorfes Ivalino dokumentieren. Diese wurde von Bo-Guang Shih, Nachkomme eines der beiden Dorfgründer Simina Voan und seines Sohnes Sigirimut, erzählt:

»Simina Voan und seine anderen fünf Mitreisenden kamen von der Insel Ivatan auf die Orchideeninsel und dort heiratete Simina Voan eine Witwe – Sinan Manoyo. Sie hatte zwei Söhne namens Si Manoyo und Si Matod aus ihrer ersten Ehe und wohnte im Dorf Imorod¹². Nach der Eheschließung ging sie mit Simina Voan auf die Bataninsel und bekam dort mit ihm zwei weitere Söhne namens Si Kirimot und Si Karacidan. Danach herrschte eine Hungersnot auf der Bataninsel. Einem Vorschlag von Sinan Manoyo folgend zog die ganze Familie auf die Orchideeninsel zurück. Zuerst blieben sie in *Ji Aliso-*

12 Die Familie von Sinan Manoyo stammte aus dem Dorf Imorod und sie war in erster Ehe mit einem Mann aus dem Dorf Imorod verheiratet. Später, aus unbekanntem Gründen, zog die Familie in das Dorf Iraraley, während sie mit Simina Voan auf der Bataninsel lebte.

*san*¹³, später in *Do Movon*¹⁴. Weil es dort zu viele Moskitos gab, zogen sie weiter bis zu dem Ort, den sie Ivalino¹⁵ benannten.«¹⁶

Ich konnte dazu am 15. August (siehe 3.1 »Anood« und T1) und am 21. August 2007 (siehe 3.1 »Mapalaevek« und T7) jeweils ein Lied aufnehmen, das Namen und Herkunft der Gründer von Ivalino tradiert.

Lobusbussan-Ausgrabungen¹⁷ beweisen, dass die Orchideeninsel bereits im Jahr 780 nach Christus bewohnt war. Die Funde, vertikal (sitzend) begrabene Leichname in Urnen, sind identisch mit Urnen, die auf den Batan- und Babuyan-Inselgruppen gefunden wurden. Somit hat die Kultur *Lobusbussan* starke Verbindungen mit den Batan-Inselgruppen (vgl. Chen 2017: 287). Auch in der Linguistik, Ethnologie und Physischen Anthropologie fanden ForscherInnen eine Verbindung zwischen den Tao und ihrer Wanderroute von den Babuyan- und Bataninseln in den Norden (Utsurikawa 1931: 10–31; Chen 2001: 82; Lee 1997: 64). Ein exakter Zeitpunkt für die erste Immigrationswelle von diesen Inseln nach Ivalino ist bis jetzt nicht feststellbar.

Mit Ausnahme der Tao aus Ivalino können die InselbewohnerInnen nicht mehr nachverfolgen, wann und in welcher Reihenfolge ihre Vorfahren auf die Insel eingewandert sind. Alleine durch die Erzählung über die »nicht Mensch, nicht Geister«-Bevölkerung der Tao-Vorfahren erfährt man, dass die Vorfahren der anderen fünf Tao-Dörfer vor dem großen Tsunami auf die Insel kamen. Die Tao können sich bislang weder einem Familienstammbaum zuordnen, noch wissen sie, aus wie vielen Familienstämmen die sechs Dörfer anfangs bestanden.

Die Tao waren sehr aktiv im Seehandel. Sie hatten besonders enge Handelsbeziehungen und häufige Begegnungen auf dem Meer mit den BewohnerInnen der Batan-Inselgruppen. Ein Lied aus dem Archiv des *Centre de Recherche en*

13 *Ji Alisolan* 五孔洞第2洞 ist eine Höhle zwischen den Dörfern Yayo und Iraraley.

14 *Do Movon* 情人洞 ist eine Höhle zwischen den Dörfern Iranmeylek und Iraraley.

15 *Ivalino* ist der Name einer Pflanze, die sich auf Deutsch »Ziegenfuß-Prunkwinde« nennt. Aufgrund der hier üppig gedeihenden Ziegenfuß-Prunkwinde benannten die Dorfgründer das Dorf *Ivalino*.

16 Feldnotiz vom 26.08.2010.

17 Die Bezeichnung »Lobusbussan« kommt ursprünglich von den Tao (Stamps 1979: 181). Der Wurzel dieses Wortes *vosovosan* bedeutet »Flussmündung«. Hier ist konkret die Flussmündung zwischen Imorod und Iratay gemeint. Mehr über die Projekte der Ausgrabung siehe <http://web2.nmns.edu.tw/PubLib/NewsLetter/92/189/02.pdf> (Stand: 30.11.2020).

Ethnomusicologie (CREM) dokumentiert beispielsweise, dass die Tao mit den BewohnerInnen der Insel Ibayat eigene landwirtschaftliche Produkte gegen Äxte und Silber tauschten.¹⁸ Die spanische Kolonialmacht auf den Philippinen verbot im 17. Jahrhundert den Besitz hochseetauglicher Boote. Dadurch wurde der Seehandel zwischen Batan und Lanyu unterbrochen (vgl. Wang 2008). Dennoch gibt es heute noch Heiratsbeziehungen zwischen den InselbewohnerInnen aus Batan und Lanyu.

Über Kontakte mit den BewohnerInnen der Hauptinsel Taiwan berichtete 1722 Huang Shu-Jing (黃叔儼), der erste Beamte, der im Auftrag des chinesischen Kaisers (Qing-Dynastie) die Insel Lanyu besichtigte: »[...] die Insel ist von Wilden bewohnt und hat Kupfer und Gold als Bodenschätze. Die Wilden bauen Waffen aus Gold statt aus Metall. Die Bewohner der Insel Taiwan versuchten von den Wilden Gold abzukaufen, aber aufgrund der Sprachprobleme töteten die Bewohner der Insel Taiwan die Wilden, weswegen sich heute niemand mehr auf die Insel [Lanyu] traut« (Tian 2002: 18–19).

Die Orchideeninsel wurde zwar im Jahr 1877 ins Territorium des kaiserlichen Chinas (Qing-Dynastie) integriert, aktiv regiert wurde sie aber erst nach der Übernahme¹⁹ durch die japanische Regierung im März 1897. Am 11. November 1897 untersagte die japanische Regierung den Zutritt zur Insel Lanyu per Gesetz. Im Oktober desselben Jahres besuchte der japanische Ethnologe Torii Ryuzo (1870–1953) im Auftrag der japanischen Regierung als erster Wissenschaftler die Insel. Aufgrund eines Unfalls des Handelsschiffes *Benjamin Sewall*, bei dem einige amerikanische StaatsbürgerInnen verschwanden und starben (siehe Dai 2007: 39–40)²⁰, wurde im Dorf Imorod 1903 eine Polizeistation eingerichtet (Sinan Jyavizong 2009: 40). Damit hielt das japanische Kolonialsystem offiziell Einzug auf der Insel Lanyu. Da die wichtigste Infrastruktur im Dorf Imorod situ-

18 Diese Information stammt aus einem Lied, gesungen von Bao-Yan Shih (施保顏), aufgenommen 1974 von Veronique Arnaud und übersetzt 2020 von Chien-Ping Kuo. Quelle: https://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2013_001_010_002.

19 Die chinesische Kaiserin Cixi (慈禧太后) der Qing-Dynastie unterzeichnete mit Japan im Jahr 1895 das *Ma-Guan-Abkommen* (馬關條約). Als Ausgleich der Schulden Chinas bei Japan wurden die Inseln Taiwan, Penghu, Kinmen (金門), Matsu (馬祖) und Hong-Tou Yu an Japan abgegeben.

20 In diesem Schriftstück wird der Unfall aus vier verschiedenen Perspektiven dokumentiert: aus jener der japanischen Regierung, der Tao, eines japanischen Forschers und eines taiwanesischen Beamten.

iert war, wurde es von dieser Entwicklung am stärksten beeinflusst.²¹ Die japanische Kolonialzeit dauerte bis ins Jahr 1945.

1946 wurde Taiwan unter der militärischen Führung von Chang Kai-Shek eingenommen und diente als militärische Basisstation gegen die Kommunisten vom chinesischen Festland. Währenddessen blieb die Insel Lanyu weiterhin in das taiwanische Territorium integriert. Die *Kuo Ming Tang* (國民黨, Abkürzung: KMT)²² reduzierten die Anzahl der Gemeinden auf der Insel Lanyu von sechs auf vier: Imorod (in die das Dorf Iratay integriert ist), Yayo, Iraraley und Iranmeylek (in die das Dorf Ivalino integriert ist). Die zwei japanischen Kindererziehungsstätten im Dorf Imorod und Iranmeylek wurden zu staatlichen Volksschulen. Zusätzlich kam es zur Errichtung von zwei weiteren Volksschulen jeweils in Iraraley und Yayo. Die presbyterianische Kirche begann ihr Wirken auf Lanyu 1951 und im Jahr 1954 folgte ihr die katholische Kirche. 1959 errichtete man ein Gesundheitszentrum (衛生所), ein Jahr später eine Postfiliale. Seit 1968 gibt es in Taiwan eine neunjährige Pflichtschulbildung (台灣九年國民義務教育), welche aus sechs Jahren Volksschul- und drei Jahren Mittelschulbildung besteht. Es dauerte nach der Einführung nur ein Jahr bis zur Errichtung einer Mittelschule auf der Orchideeninsel. Aufgrund des wirtschaftlichen Wachstums in Taiwan folgten Supermärkte, eine Tankstelle, eine Post-Sparkasse und ein kleiner Flughafen. Seit 1972 der Kai-Yuan-Hafen (開元港) fertig gebaut wurde, gibt es regelmäßige Transporte und einen Fährbetrieb von der und auf die Insel.

Studien belegen gewisse Veränderungen der Lebenssituation der Tao aufgrund der politischen Entscheidungen (Yu 2004; Guan 2007). Vor der Machtübernahme durch die KMT folgten die Tao ihren über Generationen tradierten Regeln, die eine nachhaltige Beziehung zu ihrem Lebensraum gewährleisteten. Der Tauschhandel auf der Insel hielt das ökologische und ökonomische System im Gleichgewicht. Die Übernahme Taiwans durch Chang Kai-Shek nach dem Zweiten Weltkrieg und die darauf folgende Öffnung der Insel, das Eindringen des Wirtschafts- und Währungssystems aus Taiwan im Jahr 1967 (Guan 2007: 168) sowie die touristische Erschließung im Jahr 1971 verursachten und verursachen radikale Veränderungen im Ökosystem und in der Gesellschaft der Tao.

21 Viele Tao wurden in der japanischen Kolonialzeit als Bauarbeiter oder Träger ausgenutzt (siehe Yu und Dong 1998: 114–122).

22 Die chinesische Nationalpartei KMT ist jene Partei, die Chang Kai-Shek damals führte und nach Taiwan brachte. Heute ist die KMT eine demokratische Partei in der Republik China (Taiwan).

Die Tao mussten und müssen sich diesem neuen Kontext anpassen, um gegenüber den Taiwanern eine konkurrenzfähige Gesellschaftsposition einnehmen zu können. Parallel zu dieser Entwicklung begann ein Assimilationsprozess, welcher zu einem großen Teil auf diskriminierende Entscheidungen und Regulierungen der taiwanesischen Regierung im Zeitraum von 1950 bis 1980 zurückzuführen ist:

»Maßnahmen zur Verbesserung von Lebensbedingungen der taiwanesischen Bergandleute«²³ (台灣省山地人民生活改進運動辦法)

Unter diesem Titel verkündete die damalige taiwanische Regierung 1951 Maßnahmen, welche die indigenen Gruppen Taiwans zwangen, Chinesisch zu sprechen und vom Tragen traditioneller Kleidung, von ihren Lebens- und Essensgewohnheiten sowie religiösen Praktiken Abstand zu nehmen. Außerdem wurde die ursprüngliche Namensgebung gegen eine solche mit Han-Namen (漢名)²⁴ ausgetauscht. Das Ziel war, die »Bergandleute« (山地同胞) als Angehörige des »chinesischen Volkes«, »Söhne und Enkel des gelben Kaisers« zu propagieren, um die Position einer homogenen taiwanesischen Gesellschaft in Kriegzeiten gegenüber dem kommunistisch regierten Festland-China aufrechtzuerhalten (vgl. Rudolph 2003: 79–81).

Orchideeninsel als Verwahrungsort

Ohne das Einverständnis der Tao wurden im Jahr 1958 ca. 3.000 Häftlinge auf die Orchideeninsel verschifft, um Zwangsarbeit zu leisten. Bis 1979 verwarnte die taiwanische Regierung Schwerverbrecher auf der Orchideeninsel. Zeitweise konnten sich diese dort frei bewegen, ohne dass die Tao vor den Häftlingen geschützt worden wären. So kam es zu Übergriffen wie etwa Vergewaltigungen, Diebstahl und Raub (vgl. Guan 2007).

»Maßnahme zur Verbesserung der gesellschaftlichen Vorteile« (社會福利計畫)

Aufgrund der »schlechten Lebensbedingungen der Tao« (Zeitschrift »The Earth« 1991: 47) bot die taiwanische Regierung im Jahr 1966 den Tao mit der »Maßnahme zur Verbesserung der gesellschaftlichen Vorteile« sozialen Wohn-

23 Die Indigenen in Taiwan wurden mit diskriminierenden Begriffen wie »Wilder« (番) oder »Bergmenschen« (山人) von der Obrigkeit bedacht.

24 Die Entscheidung, welchen Han-Namen jede indigene Familie zugeteilt bekam, war willkürlich und wurde mit dem Ziehen von Losen verglichen (Feldnotiz vom 05.03.2008, Interview mit Chien-Ping Kuo).

bau (國民住宅) an und baute ohne Rücksicht auf die soziokulturellen Lebensgewohnheiten der Tao, die Wetterbedingungen und geografischen Gegebenheiten der Orchideeninsel moderne Betonhäuser. Diese waren jedoch nicht widerstandsfähig gegen Erdbeben und Taifune. Die Maßnahme trug den Titel »vierjähriger Plan« und wurde in drei Schritten über eine Dauer von insgesamt zwölf Jahren verwirklicht. Ihr fielen zahlreiche traditionelle Häuser zum Opfer. Glücklicherweise konnten nach starker Gegenwehr der DorfbewohnerInnen von Ivalino und Iraraley viele traditionelle Gebäude in den beiden Dörfern gerettet werden (Abb. 13).

Abbildung 13: Das Dorf Ivalino ist übersichtlich aufgeteilt: Traditionelle Häuser findet man im Süden des Dorfes. Sie haben schwarze Dächer (im Bild rechts). Die bunten, modernen Betonhäuser sind im Norden des Dorfes zu finden (im Bild links). Dadurch entwickelt sich eine Wohntrennung der Altersgruppen. Die ältere Generation wohnt(e) in traditionellen Häusern und die jüngere in modernen Betonhäusern.



Quelle: Foto erstellt von Wei-Ya Lin im August 2008.

Einrichtung einer Zwischenlagerstätte für schwach radioaktiven Atommüll auf der Orchideeninsel

Abbildung 14: Zwischenlagerstätte für schwach radioaktiven Atommüll auf der Orchideeninsel.



Quelle: Panoramafoto erstellt von Wei-Ya Lin im August 2008.

Im Jahr 1980 wurde in Ivalino eine Zwischenlagerstätte für »schwach« radioaktiven Atommüll (Abb. 14) eingerichtet. Im Zuge dessen entwickelte sich eine enge Kooperation der *Taiwan Power Company* (台灣電力股份有限公司) mit der Regierung. Es kam zu Korruption und Betrug (vgl. Rudolph 2003: 103–106). Der damalige Gemeindevorstand, Chiang Wa-Si (江瓦斯), war des Chinesischen nicht mächtig (Guan 2007: 98) und konnte deshalb getäuscht werden. Die taiwanesisische Regierung erklärte ihm, dass es sich um eine Fischdosenfabrik handele. Von 1982 bis 1988 wurden knapp 10.000 Atommüllfässer auf die Orchideeninsel gebracht. Seit 1988 protestierten die Inselbewohner gegen die Zwischenlagerstätte, weswegen die Regierung eine geplante Erweiterung aufgeben musste. Nun sind viele der Fässer rostig und werden restauriert, damit radioaktiver Müll nicht das Grundwasser verschmutzt. Immer mehr Kinder und junge Tao unter 45 bekommen Krebserkrankungen. Die Qualität und Quantität der Ernten aus der Landwirtschaft sinken deutlich, auch immer wieder werden deformierte Fische beim Fang gefunden. Schließlich konnte 2009 ein Untersuchungsteam der *Academia Sinica Taiwan* (die wichtigste wissenschaftliche Institution Taiwans) bestätigen, dass sich radioaktive Substanzen außerhalb des Lagers ansammeln.²⁵

25 Information aus dem Dokumentarfilm *Unsere Insel: über den radioaktiven Abfall* (我們的島: 談蘭嶼核廢), gesendet von *Taiwan Public Television Service* und veröffentlicht auf YouTube am 27.02.2012. Quelle: http://www.youtube.com/watch?v=GebCx1TR6Ts&feature=player_embedded (Stand: 30.11.2020).

Heute ist die Haupteinnahmequelle der Tao der Tourismus, der die Natur stark belastet. Es kommt zu Problemen wie Wasserverschmutzung, Wasserknappheit und Abgasbelastung, Überfischung oder Platzmangel bei der Mülllagerung. Die erwerbsfähigen EinwohnerInnen sind damit beschäftigt, Geld zu verdienen. Die Methoden und Inhalte der Allgemeinbildung stammen von der Hauptinsel Taiwan und sind nicht an die Lebenssituation der Tao angepasst. Die Volksschulkinder verlernen ihre Muttersprache, weil sie wöchentlich nur zwei Einheiten (pro Einheit 50 Minuten) muttersprachlichen Unterricht erhalten. Erschwerend hinzu kommt die Tatsache, dass viele der Eltern nicht mehr in der Tao-Sprache mit ihnen sprechen. Sie kommunizieren im Alltag auf Chinesisch, damit sich die Kinder schneller an die taiwanische Mehrheitskultur und -gesellschaft anpassen. Die alten Tao verlieren so sukzessive ihre Bedeutung, weil altes Wissen über die nachhaltige Beziehung mit der Natur heute nicht mehr hilfreich dabei ist, die gesellschaftliche Position zu verbessern. In der Folge werden sie nicht mehr so viel beachtet oder konsultiert.

Ein Großteil der Tao, die die neunjährige Pflichtschulausbildung absolvierten und KulturträgerInnen sind, verlässt die Insel nach der Touristensaison (März bis September). Viele von ihnen leben in einem Identitätsdilemma, weil sie einerseits die Tao-Traditionen ehren und achten, aber andererseits ihren sozialen Status verbessern wollen. Sie fahren auf die Hauptinsel, um dort anderer Arbeit nachzugehen, meist risikoreichen Tätigkeiten ohne gesetzliche Rahmenbedingungen oder Versicherungsschutz. Oft kehren ältere Tao (50 oder mehr Jahre) auf die Insel zurück und bleiben für den Rest ihres Lebens dort. Das Verlassen der KulturträgerInnen und ihr Wunsch nach Anpassung an taiwanische Gesellschaftsnormen und Wertvorstellungen treiben den Verlust der traditionellen Kultur mit hoher Geschwindigkeit voran.

2.2 UMGANG MIT DEN NATÜRLICHEN RESSOURCEN

Die Insel Lanyu befindet sich in einer Ökoton-Zone – einem Übergangsbereich zwischen zwei Ökosystemen bzw. zwischen zwei verschiedenen Zonen von Flora und Fauna, die von der Wallace-Linie und der Weber-Linie durchzogen werden. Dies führt zu einer außergewöhnlichen biologischen Vielfalt auf der Insel. Bis 2004 wurden 889 Pflanzenarten registriert, von denen 54 als endemisch identifiziert wurden (Yang 2004).

Auf der Orchideeninsel herrscht tropisches Monsunklima, in den Bergen gibt es Hochland-Regenwald. Aufgrund des Monsunklimas weht in der warmen Jahreszeit Südwest- und in der kalten Nordostwind. Laut der Wetterstatistik des *Central Weather Bureau*²⁶ in Taiwan (台灣氣象局) liegt die Jahresdurchschnittstemperatur auf der Orchideeninsel bei 22,7° Celsius. Frühling und Herbst sind nicht deutlich ausgeprägt, die tiefste Monatsdurchschnittstemperatur liegt im Januar bei 18,5° Celsius, die höchste im Juli bei 26,3° Celsius. Durch die hohe Luftfeuchtigkeit kann der Winter als kälter empfunden werden. Weil die Insel geografisch in einem Bereich liegt, in dem sich der südostasiatische Seewind und der nordostasiatische Landwind treffen, gibt es zwischen Mai und August häufig Taifune. Der durchschnittliche Niederschlag pro Monat liegt ohne nennenswerte saisonale Abweichungen bei 248,3 Millimetern, charakteristisch für tropisches Monsunklima.

Die Oberflächen-Meeressströmung Kuroshio²⁷ (Abb. 15), die Verlängerung des in nördlicher Richtung fließenden pazifischen Nordäquatorialstromes zwischen Luzon (Philippinen) und der Ostküste Japans, fließt im westlichen Pazifik an der Orchideeninsel vorbei (Qiu 2009: 61–68). Die Kuroshio-Strömungsgeschwindigkeit²⁸ liegt im Durchschnitt bei etwa 2 Metern pro Sekunde und die durchschnittliche Wassertemperatur bei etwa 25° Celsius.

Über Jahrhunderte gingen die Tao nachhaltig mit ihrem Lebensumfeld und der Umwelt um. Diese auf Langfristigkeit und Gleichgewicht ausgerichtete Beziehung wurde durch das 1967 eingeführte wirtschaftliche System aus Taiwan

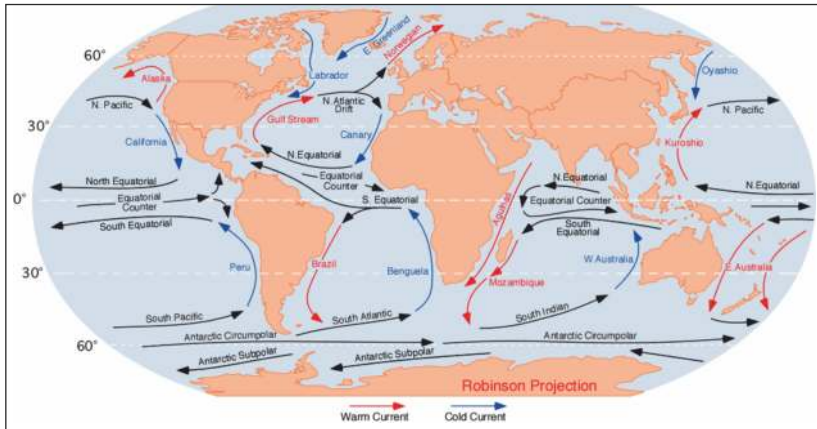
26 Die hier angegebene Wetterstatistik wird alle zehn Jahre aktualisiert und gibt Messdaten aus dem Zeitraum 1981 bis 2010 wieder, siehe <https://www.cwb.gov.tw/V8/C/C/Statistics/monthlymean.html> (Stand: 30.11.2020).

27 Kuroshio wird auf Chinesisch und Japanisch »黒潮« geschrieben. Es bedeutet auf Deutsch »Schwarze Strömung«. Diese Meeresströmung wird auch Japanstrom genannt.

28 Genaue Werte siehe <https://eos.org/editors-vox/the-kuroshio-current-artery-of-life> (Stand: 30.11.2020).

gestört. Landwirtschaft und Fischerei waren die Hauptquellen der Nahrungsgewinnung und spielen heute noch eine bedeutsame Rolle im Leben der Tao.

Abbildung 15: Welt-Meereströmungen mit Fließrichtung und Bezeichnungen auf einen Blick.



Quelle: Physical Geography Online Textbook, Michael Pidwirny http://www.physicalgeography.net/fundamentals/8q_1.html (Stand: 20.08.2020).

Bei den Tao wird in der Landwirtschaft²⁹ hauptsächlich Ackerbau, nebenbei auch Viehzucht und eine saisonale Sammelkultur (von Obst, Früchten³⁰, Krebsen und Muscheln³¹) sowie Jagd betrieben. Der Ackerbau gliedert sich in Feldanbau, Terrassen- und Wanderfeldbau, Nass- (ganzjähriger Taroanbau) und Trockenfeldbau. Es werden Brand- und Schlagrodung betrieben und künstliche

29 Gibt es für eine Pflanzenart keine deutsche Bezeichnung, wird die lateinische Bezeichnung angeführt.

30 Die häufig gesammelten, wild wachsenden Gemüse- und Obstsorten sind Taitung Longan (*Pometia pinnata*), *Neonauclea reticulata*, Brotfrüchte, Pandanefrüchte, Kattapenbaumfrüchte, Früchte des *Semecarpus gigantifolia* (die Tao nennen sie wilde Mangos) und *Syzygium simile*, Dalbergienfrüchte, Nestfarn, Lilien und *Begonia feni-cis* (siehe Cheng und Lu 2000).

31 Die Arten von Krebsen und Muscheln, die von den Tao gesammelt werden, sind dokumentiert in *The Ethnobiology and Ecology of Marine Creatures in Orchid Island* (Shao et al. 2007).

Wasserkanäle³² in den Beckeneinstau³³ zur Bewässerung verwendet. Die Hauptfeldfrüchte in der Landwirtschaft sind Taros (aus Nass- und Trockenfeldanbau), Süßkartoffeln, Yamswurzeln und Hirse³⁴. Die Feldfrüchte aus dem unregelmäßigen Anbau sind u.a. Bananen, Kürbisse, Ananas, Papaya, Kokosnuss, Ingwer, Zuckerrohr, Knoblauchschnittlauch, Auberginen, Erdnüsse, Fisolen, Kohl, Basilikum, Chili, Wassermelonen, Gurken und Tomaten. Nach der Öffnung der Insel wurden Produkte aus der taiwanesischen Landwirtschaft importiert. Die Tao pflanzen seitdem jene Sorten dieser importierten Nutzpflanzen an, die für das Klima der Insel geeignet sind.

In der Vergangenheit verwendeten die Tao aus Brennnessel- und Bananenpflanzen gewonnene Fasern für die Weberei. *Ormocarpum cochinchinensis* wurde als Waschmittel oder Shampoo benutzt. Außerdem setzten die Tao absichtlich krautige Pflanzen wie *Ficus vaccinioides*, *Cyclosorus acuminatus* oder *Zoysia matrella* ein, weil sie das Unkrautwachstum vermindern und die Fußwege der Nassfelder befestigen wollten. Die immer häufigere Verwendung chemischer Unkrautvernichter könnte bald die im Nassfeld lebenden Froscharten töten (Lee et al. 2010: 21).

Bei der Viehzucht halten die Tao Hühner, Schweine und Ziegen. Hühner laufen im Dorf frei herum und kehren – wie üblich bei diesen Tieren – vor Sonnenuntergang in ihren Stall zurück. Früher galt das auch für Schweine, die heute aus hygienischen Gründen permanent im Stall eingesperrt werden. Ziegen werden außerhalb des Dorfes, freilaufend und ohne Stall und Fütterung gehalten. Alle Tiere haben eine Markierung, an der man erkennt, welcher Familie sie gehören. Im Allgemeinen betreiben die Tao eine Form der extensiven Landwirtschaft, welche man aus europäischer Sicht auch als ökologische Landwirtschaft bezeichnen könnte.

Bei der Fischerei beschränkten sie sich früher auf Fischfang für die Eigenutzung. Heute ist der Handel mit Fisch- und Meeresfrüchten für die Versorgung von Tourismusbetrieben immer häufiger zu beobachten. Als Fischfangwerkzeug-

32 Die Wasserkanäle sind von Menschen gebaut. Die großen Kanäle befinden sich oberhalb der Grenze zu den Nassfeldern und leiten das Wasser von den Flüssen in schmalere Nebenwasserkanäle. Über diese kleineren Kanäle gelangt das Flusswasser zu den Feldern. Die Felder sind miteinander verbunden. Der Boden der Wasserkanäle wird aus Grobkies und Kalkstein gebaut (siehe Liu und Wei 1962: 10).

33 Definition von Beckeneinstau siehe Patt und Gonsowski (2011: 343).

34 Hirse zählt heutzutage wegen zusätzlichem Nahrungsimport aus Taiwan nicht mehr zu den Hauptnahrungsquellen, ist jedoch wegen der traditionellen Rituale ein wesentlicher Bestandteil des Alltags der Tao.

ge werden lange und kurze Harpunen, Fischernetze und Haken in verschiedenen Größen verwendet. Der Ertrag eines Fischfangs wird jeweils unter den daran Beteiligten gerecht verteilt. Mit der Kuroshio-Strömung passieren jedes Jahr zwischen März und Juni Schwärme Fliegender Fische (lat. *Exocoetidae*) die Insel vom Süden in Richtung Norden und ziehen dabei Raubfische (z.B. verschiedene Arten von Thunfischen und Große Goldmakrelen) an. Daher betrachten die Tao die Fliegenden Fische als göttliches Geschenk. Diese Periode ist somit die Hauptsaison für den Fischfang.

Die Fliegenden Fische sind sowohl für die Tao auf der Orchideeninsel als auch für die taiwanesischen Fischereibetreiber von Bedeutung. Es werden pro Jahr durchschnittlich 750 Tonnen davon gefangen, außerdem werden 263 Tonnen ihrer Eier gesammelt. Die meisten Fischeier sind für den Export nach Japan bestimmt. Damit bringen Fliegende Fische Taiwan pro Jahr insgesamt 1,2 Milliarden Taiwan Dollar³⁵ an Ertrag (umgerechnet über 36 Millionen Euro, Stand: 20.08.2020). Die Orchideeninsel ist eines der Hauptfangegebiete. Dies führt dazu, dass große Fischerboote aus Taiwan gerne in das Territorium der Orchideeninsel eindringen, um dort große Fischmengen zu fangen. Zwar wurde im April 2008 vom *Council of Agriculture executive Yuan R.O.C* (行政院農業委員會) per Gesetz eine »Maßnahme zur Ressourcenkontrolle des Fischfangs der Fliegenden Fische«³⁶ (飛魚漁業資源管理措施) eingeführt, allerdings wird das Meeresgebiet um die Orchideeninsel nicht streng genug bewacht. So können große Fischerboote auch gegen den Willen der Tao die Gesetze umgehen.

Es gibt für gewöhnlich drei Kategorien von Besitzern in der Gesellschaft der Tao: das Dorf (Tao: *ili*), die Familie im Sinne einer (bilateralen) Verwandtschaftsgruppe (Tao: *zipos*) und das Individuum (Tao: *kataotao*). Alle natürlichen Ressourcen wie Flüsse, das Meer, Fischgründe und Wälder zählten zum gemeinsamen Dorfbesitz und Territorium. In Bezug auf sie gibt es klare Grenzen und Regelungen. Z.B. darf ein Dorfbewohner außerhalb seines eigenen Dorfes nur

35 Quelle: https://www.coa.gov.tw/ws.php?id=18002&RWD_mode=N&print=Y (Stand: 30.11.2020).

36 In der »Maßnahme zur Ressourcenkontrolle vom Fischfang der Fliegenden Fische« wird festgehalten: 1) Von 1. Februar bis 31. Juli dürfen keine Fischerboote mit Motor innerhalb von 3 Seemeilen zur Küste der Orchideeninsel fischen. 2) Fischerboote unter 10 Tonnen mit Motor dürfen ab einer Entfernung von 6 Meilen zur Küste fischen. Jegliche Nutzung von Hilfsmitteln und Wassermopeds zum Zwecke des Fischfangs ist ausdrücklich untersagt. 3) Fischerboote mit Ringwade und Lichtausrüstung dürfen auch in einer Entfernung von 6 Meilen zur Küste der Orchideeninsel nicht fischen.

fischen, wenn ein Bewohner eines anderen Dorfes ihn dazu einlädt. Durch die Ausweitung des Tourismus und die immer stärkere wirtschaftliche Abhängigkeit von ihm wurden diese Grenzziehungen zwischen den Dörfern im Laufe der letzten zehn Jahre beeinflusst und verändert. Wenn es um Touristenattraktionen wie beispielsweise bestimmte Orte an Flüssen, am Meer, Standorte bestimmter Pflanzen und Aufenthaltsorte exotischer Tiere geht, dürfen die InselbewohnerInnen inzwischen auch ohne Einladung die Territorien der anderen Dörfer betreten.

Die Felder, der Aufenthaltsort der Zuchttiere, Bäume, Bewässerungskanäle und Wohngrundstücke gehören zum Familienbesitz und -territorium. Die Güter werden entweder über Generationen vererbt (Wohngrundstücke, Taro- und Süßkartoffelfelder) oder werden kollektiv bewirtschaftet (Hirsefelder und Schilfrohr, Ziegenzucht, Bewässerungssysteme, Bäume unterschiedlicher Arten und Nutzungen). Tiere und Bäume erhalten Markierungen (Abb. 16), um die Familienzugehörigkeit anzuzeigen.

Abbildung 16: Markierung auf einem Brotfruchtbaum.



Quelle: Foto erstellt von Wei-Ya Lin im August 2008.

Für den traditionellen Boots- und Hausbau nutzen die Tao die Eigenheiten der Bäume und verwenden für bestimmte Zwecke nur bestimmte Holzarten. Für einen Bootskiel findet z.B. glattes und für Fäulnis wenig anfälliges Holz von

Bäumen wie Taitung Longan (*Pometia pinnata*), *Syzygium simile* oder *Garcinia linnii* Verwendung. Für die Planken, den Vorder- und Hinterkiel wählen die Tao feines Holzmaterial der Baumart *Neonauclea reticulata*. Selbst kleine Boote werden aus bis zu 13 verschiedenen Holz- und Pflanzenarten gefertigt (Pan 2008: Abstract). Für ein Dreitürenhaus benötigt man mehr als 100 Bäume und für ein Viertürenhaus (Tao: *apat so sesdepan*) mehr als 200 Bäume; für ein Zweipersonenboot (Tao: *tatala*) braucht man mindestens 25 Bäume und für ein Zehnpersonenboot (Tao: *cinedkeran*) mindestens 57 Bäume (Syaman Ranpongan 2003: 65). Wegen des hohen Bedarfs an Holzbaumaterial haben die Tao bestimmte Regeln und Tabus etabliert, die dem Ziel dienen, die vorhandenen Ressourcen effizient zu nutzen.

Die zwei wesentlichsten Dinge im traditionellen Leben der Tao, Häuser und Boote, konstruieren sie mit dem Holz von über Familiengenerationen hinweg angepflanzten Bäumen. Früher lernte ein Tao-Mann schon in seiner Kindheit über die richtige Wahl der Bäume und ihre Aufzucht, damit seine Nachkommen später Früchte ernten konnten und Holz für ein Haus und Boot zur Verfügung hatten. Nach einer Revitalisierungsbewegung in den 2000er-Jahren kann die Tradition des Bootsbaus durch Projekte (siehe 2.5) und regelmäßige Aufträge – sowohl von Tao selbst als auch von außen – weiter praktiziert werden. Der traditionelle Hausbau dagegen ist seit 50 bis 60 Jahren (je nach Dorf) nicht mehr durchgeführt worden. Heute werden Häuser hauptsächlich aus Beton und Bewehrungsstahl gebaut.

Aufgrund der gegebenen Notwendigkeit mit ihrem Lebensumfeld gingen die Tao in der Vergangenheit mit den natürlichen Ressourcen schonend und nachhaltig um. Dadurch entwickelten sich im Laufe der Zeit die Mechanismen der Arbeits- und Nahrungsteilung (siehe 2.3) sowie des lokalen Tabusystems (2.5). Der kontrollierte Umgang mit der sie umgebenden Umwelt zeugt von einer auf reichen Kenntnissen basierenden Tradition, die in der globalisierten Gegenwart für die Tao nicht mehr immer von Nutzen ist.

2.3 SOZIALE ORGANISATION

Innerhalb der traditionellen Gesellschaft der Tao existieren keine Führungspositionen. Ihre soziale Organisation kann anhand von drei Faktoren – Familie, Alter und Geschlecht – betrachtet werden.

Familie

In den vergangenen ethnologischen Studien zeigen sich zwei unterschiedliche Meinungen, welches Verwandtschaftssystem die Tao haben. Bereits in den 1930er-Jahren stellte der an Ethnologie interessierte Engländer Edmund Leach aufgrund der Besitzweitergabe vom Haus und Tarofeld, die von den Vätern an die Söhne vererbt werden, fest, dass die Tao eine Patriachatgesellschaft seien (Leach 1937). Zwei taiwanesischen Ethnologen in den 1960er-Jahren, Liu Pin-Hsiung und Wei Hwei-Lin, hinterließen einflussreiche Forschungsergebnisse und Ethnografien über die Tao. In diesen Studien (Wei 1958, 1959, 1960, 1972; Wei und Liu 1962) gingen sie ebenso davon aus, dass ein Patriachatssystem die Grundlage für die soziale Organisation der Tao sei. Auf dem ersten Blick trifft diesen Schluss scheinbar zu. Wenn man aber die ökonomischen Interaktionen, Erbfolgen oder die Namensgebung genauer betrachtet, entsprechen diese nicht ganz den Prinzipien von Patriachat bzw. Patrilinearität (siehe 1.1).

Die Ethnologin Chen Yu-Mei (陳玉美) konnte anhand des Konzepts von *sharing of substance* in ihrer 1994 veröffentlichten Studie aufzeigen, dass bilaterale Verwandtschaftsgruppen im Zentrum der sozialen Beziehungen der Tao stehen. So konnte sie im Bezug auf »Familie« drei verschiedene Konstellationen der Verwandtschaftsgruppen erfassen, die ich für diese Arbeit übernehme: 1) Väterliche Seite der Familie; 2) Mütterliche Seite der Familie; 3) Kernfamilie (*asa kavahey*) und von dieser ausgehende bilaterale Verwandtschaftsgruppen (*zipos*) (vgl. Chen 1994: 1047). Somit kommt es »auf der Ebene des Haushaltes [...] zu einer Überlappung vertikaler [väterliche Seite der Familie] und horizontaler [bilaterale Verwandtschaftsgruppe] Verwandtschaftsrechnungen« (Funk 2020: 88).

Väterliche Seite der Familie

Die Tao haben viele Bezeichnungen, um die Verwandtschaftsgruppen väterlicherseits zu beschreiben, z.B. *asa a itetnghan* (eine gleiche Wurzel bzw. eine Gruppe von Menschen, die die gleiche Wurzel haben), *asa so inawan* (einen gleichen Atem teilen oder aus einem gleichen Leben Stammende), *kasina no inawan* (gemeinsamen Besitz teilen) und *sira do ...* (Menschen, die in ... wohnen). Obwohl die Tao keine einheitlichen Aussagen darüber machen, wie genau diese Bezeichnungen voneinander unterschieden werden sollen, deuten alle Bezeichnungen darauf hin, dass es sich um Verwandtschaftsgruppen handelt, die sich auf gleiche männliche Vorfahren bzw. Ahnen zurückführen lassen und deren (ehemalige) Besitztümer (z.B. Gold, Wasser und Tarofelder) teilen. Diese Güter und die Handlungen, die die Familie väterlicherseits betreffen, sind wiederum stark verbunden mit dem Glauben an Ahnen und deren Ehrung.

Meine Befragungen im Dorf Ivalino ergaben, dass das älteste männliche Kind die wichtigsten Familienbesitztümer väterlicherseits³⁷ erbt, obwohl es ansonsten keine Privilegien gegenüber den Geschwistern und anderen Familienmitgliedern genießt oder eine Machtposition innehat. Der älteste männliche Nachkomme spielt in dieser Hinsicht die Rolle eines Schatzwächters, der die wichtigen Gegenstände des Vaters hütet und sich um die Weitergabe des Erbes seiner Herkunftsfamilie kümmert. In jenen Fällen, in denen es keine Söhne in einer Familie gibt, müssen die Töchter den Nachlass hüten. Dementsprechend erbt dann die älteste Tochter die wichtigsten Eigentumsgegenstände des Vaters und besitzt sie so lange, bis die Familie wieder männlichen Nachwuchs bekommt.

Besonders interessant bei den Tao ist, dass, bevor die meisten traditionellen Häuser von der Regierung zerstört wurden, das Haus der verstorbenen Eltern nicht an eine Einzelperson übergeben wurde. Es wurde von den Familienmitgliedern der Verstorbenen abgerissen und die Bauteile wurden an alle Kinder verteilt. Nur die Hauptsäule des Hauses (*tomok*) war dem ältesten Sohn vorbestimmt.

Bis etwa in die 1980er-Jahre existierte die aus männlichen Familienangehörigen bestehende Hirsegruppe (*tsitsipunan* – Begriff aus Liu und Wei 1962: 123), die bei meinen Feldforschungen nicht mehr zu finden war, da der Hirseanbau heute nur mehr von Einzelpersonen durchgeführt wird. Seit einigen Jahren gibt es jedoch eine Revitalisierungsbewegung. Nur wenn ein Hirsefest (*mivaci*) geplant ist, lebt diese Konstellation wieder auf.³⁸ Das *mivaci* wird dann insbesondere von Verwandten des Veranstalters und befreundeten Familien unterstützt.

37 Zum Familienbesitz väterlicherseits zählen Felder (z.B. Hirse-, Taro-, Süßkartoffel-, Schilfrohrfelder), kleine Boote (*tatala*), Schmuck, Ritualwaffen, Geld, Tiere (Schweine und Ziegen), Obstbäume und Nutzhölzer, Bewässerungssysteme, Wohngrundstücke, Werkzeuge sowie Küchengegenstände.

38 Laut Hsin-Yu Lin (林新羽) pflanzen die BewohnerInnen im Dorf Ivalino seit den 1970er-Jahren Hirse nicht mehr jährlich, weswegen Hirsefeste heute nur noch selten veranstaltet werden. Viele BewohnerInnen Lanyus glauben fest daran, dass Hirsefeste Unglück auf den Veranstalter ziehen. Am 28.06.2008 veranstaltete Hsin-Yu Lin im Dorf Ivalino das erste *mivaci* seit 20 Jahren. Als danach eine seiner Töchter an einer Krebserkrankung verstarb, führte er dies auf das Hirseritual zurück (Feldnotiz vom 24.08.2008).

Mütterliche Seite der Familie

Die Bezeichnung *ikauipong do soso* (Begriff nach Chen 1994: 1040) beschreibt Menschen, die Muttermilch von derselben Person getrunken haben. Im weiteren Sinne bedeutet dies Geschwisterschaft bzw. bezeichnet Menschen, die in enger Beziehung stehen. So wie lediglich Menschen, die die gleichen männlichen Vorfahren haben, Familienbesitz – etwa Gold, Bewässerungssysteme und Tarofelder – teilen und untereinander weitergeben, sehen die Tao in Muttermilch eine Substanz, mit der nur weibliche Familienmitglieder ihre Nachkommen versorgen können.

Anhand eines von Chen dokumentierten Beispiels kann man die Bedeutung von *ikauipong do soso* noch besser nachvollziehen: Die Menschen, die Muttermilch von derselben Person getrunken haben, müssen gemeinsame Tabus halten. Wenn eine Frau verstorben ist, dürfen ihre Kinder während der Saison der fliegenden Fische diese Tiere fünf Tage lang nicht zu sich nehmen (manchmal noch länger). Ebenso gilt dies für ihre Geschwister sowie für die Kinder ihrer Töchter und Schwestern, aber nicht für die Kinder ihrer Söhne und Brüder. Muttermilch ist somit das Symbol für die mütterliche Linie der Familie, die durch das Einhalten gemeinsamer Tabus zu einer eigenen familiären Konstellation wird (vgl. Chen 1994: 1040–1041).

Kernfamilie (*asa kavahey*) und die von dieser ausgehende bilaterale Verwandtschaftsgruppe (*zipos*)

Die kleinste und zentralste gesellschaftskollektive Einheit ist *asa kavahey* (vgl. Mabuchi 1956). Die Tao bezeichnen diejenigen, »die von einem Herd essen« bzw. »die in einem gemeinsamen Haushalt leben« als *asa kavahey*. Diese Gruppe kann als Kernfamilie verstanden werden. Es können damit aber auch Großeltern, Onkel und Tanten väterlicher- sowie mütterlicherseits mitgemeint sein. Der entscheidende Punkt ist der gemeinsame Haushalt. Im Dorf Ivalino leben z.B. die meisten älteren Tao noch in traditionellen Häusern, während ihre Kinder in modernen Betonhäusern wohnen. Die Kinder bringen täglich Mahlzeiten für die Eltern vorbei, somit gehören die Eltern zur *asa kavahey*, obwohl sie in einem anderen Haus leben.

Sobald ein Ehepaar Kinder bekommt, ziehen die Eheleute mit diesen aus dem elterlichen Haus in ein vom Ehemann neu gebautes. Dort bilden sie eine eigene Kernfamilie. Obwohl das Ehepaar sich durch diesen Umzug von der Familie trennt, bleibt es im Territorium der Familie des Ehemannes. Die zentrale Aufgabe einer Familie (*asa kavahay*) liegt darin, den Fortbestand zu sichern. Die Tao leben in monogamen Ehen. Statt einer aufwendigen Hochzeitszeremonie, wie sie in vielen Kulturen üblich ist, wurde traditionell früher nur ein Mahl mit

dem Segen der Familienangehörigen gegeben. Allerdings werden die Hochzeitsfeste in jüngerer Zeit zunehmend aufwendiger und nach han-chinesischer Tradition gestaltet. Das Ehepaar ist vor der Geburt seines ersten Kindes »nur« verheiratet. Im Verständnis der Tao bedeutet dies, dass sich die Partner jederzeit wieder trennen können, falls kein Nachwuchs kommt. Die Tao glauben, dass sich die notwendige Fruchtbarkeit zur Zeugung eines Kindes erst einstellt, wenn ein Ehepaar wirklich zusammenpasst. In der Regel führt eine kinderlose Ehe nach ein paar Jahren zu einer einvernehmlichen Trennung (siehe 2.4 »Ngiling und *al-lag*«).³⁹

Die Geburt eines Kindes verleiht den Eltern, Großeltern und Urgroßeltern (*asa a ka vahay*) einen höheren gesellschaftlichen Status.⁴⁰ Die Namensgebung bei erstgeborenen Kindern lässt sich folgendermaßen beschreiben: Der Großvater bzw. die ältesten Personen aus der Familie (sowohl väter- als auch mütterlicherseits) oder der Vater gibt dem Kind für gewöhnlich seinen Namen. Durch die Verleihung des Namens äußert die Familie Erwartungen an das Kind und formuliert Wünsche, die es auf seinem Lebensweg begleiten sollen. Wenn das Erstgeborene seinen Namen erhält, ändern auch die Eltern ihren Namen nach jenem des Kindes. Dies geschieht unabhängig davon, ob das Kind weiblichen oder männlichen Geschlechts ist. Wenn ein Kind z.B. den Namen »Toana« verliehen bekommt, trägt es den Namensvorschlag »Si«, also »Si Toana«. Sofern es sich um das erste Kind handelt, verändern Vater und Mutter daraufhin ihre Geburtsnamen zu »Siaman Toana« (Vater von Toana) und »Sinan Toana« (Mutter von Toana). Die Großeltern mütterlicher- und väterlicherseits wechseln unabhängig vom Geschlecht ihre Namen zu »Siapen Toana« (Großelternanteil von Toana). Die Namen der Urgroßeltern verändern sich zu »Siapen Kotan« und die der Ururgroßeltern – sollten diese noch am Leben sein – zu »Si Kekey«. Für Verstorbene gibt es den Namensvorschlag »Simina«. Wenn das erstgeborene Kind »Si Toana« sein bzw. ihr erstes Kind bekommt, ändern die frisch gebackenen Eltern und Großeltern (abermals) ihre Namen analog zu jenem des Neugeborenen. Bei kinderlosen Personen steht das Teknonym »Si« als Kennzeichen vor ihrem Namen. Somit ergibt sich eine in der Namensgebung erkennbare gesellschaftliche Statusmarkierung, die gleichzeitig einer Separierung der Tao in Altersgruppen dient.⁴¹

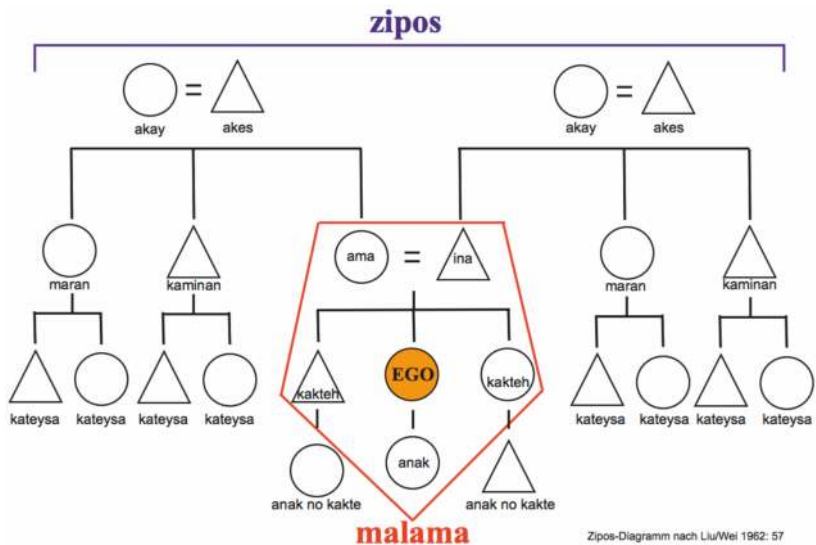
39 Feldnotiz vom Gespräch mit Bo-Guang Shih am 20.08.2007.

40 Feldnotiz vom Gespräch mit Hsiu-Chen Lin am 24.05.2009.

41 Z.B. haben Tao-Männer, die öfter ihren Namen geändert haben, eine höhere gesellschaftliche Position als gleichaltrige Männer, die seltener ihren Namen geändert haben.

Zipos (Abb. 17) ist die Bezeichnung für die bilaterale Verwandtschaftsgruppe. Diese geht von der Kernfamilie aus und umfasst alle Cousinen und Cousins ersten Grades sowie ihre Kinder. »Die Mitglieder einer *zipos* kooperieren auf reziproke Weise bei bestimmten Arbeiten in der Subsistenzökonomie«, schreibt Funk (2020: 80). Eheschließungen unter den Angehörigen einer *zipos* sind verboten. Dennoch werden Personen, »die ein bisschen verwandt sind«, etwa auf der Ebene der EnkelInnen von Cousinen und Cousins ersten Grades, von den Tao als HeiratspartnerInnen präferiert (vgl. Mabuchi 1956: 13).

Abbildung 17: Diagramm von der *zipos* der Tao.



Quelle: Liu und Wei 1962: 57.

Die Saison der Fliegenden Fische (*rayon*), ungefähr von Februar bis Juni, ist die wichtigste Fischfangperiode im Jahr. Es gab vor den 1990er-Jahren sogenannte Bootsgruppen (*kakavang* – Begriff aus Liu und Wei 1962: 118), bestehend aus Mitgliedern einer *zipos*. Ihnen fiel während der Saison die Aufgabe zu, die Fliegenden Fische zu fangen. Die Mitglieder einer *kakavang* wohnten in der ersten Saisonhälfte (ca. zwei Monate) im Haus eines Bootsgruppenmitglieds und arbeiteten während dieser Periode gemeinsam. Während der zwei Monate war jeglicher Körperkontakt zwischen den Geschlechtern verboten. Diese Tradition starb aus und wurde in den 1990er-Jahren revitalisiert. Statt traditioneller Holzboote verwenden die Tao seit den 1980er-Jahren beim Fischfang allerdings vermehrt

Motorboote. Auch ist die Zusammensetzung einer *kakavang* heute nicht mehr zentriert auf Familienmitglieder einer *zipos*. Stattdessen ist die neue Konstellation »Fischergruppe« entstanden. Die Männer innerhalb der Fischergruppe müssen nicht verwandt sein, sondern sind meist Bewohner des gleichen Dorfes. Sie investieren gemeinsam in Fischnetze und Werkzeuge. Nach dem Fischfang teilen sie den Fang gerecht auf, selbst wenn einer der Investoren beim Fischfang nicht anwesend war.

Da beim Hausbau bestimmte Tätigkeiten schlecht alleine ausgeführt werden können und oft Zeitdruck besteht, wird hierbei Hilfe benötigt. Langfristige Unterstützung kommt meist aus dem engsten Verwandtschaftskreis *zipos*, kurzfristige Hilfe können auch Freunde oder Nachbarn leisten. Bei den dabei mitwirkenden Hilfskräften bedanken sich die Tao nach Beendigung einer Aufgabe mit einer Mahlzeit.

Alter

Die Tao verwenden die Verwandtschaftsbezeichnungen *ama* für »Vater«, *ina* für »Mutter«. *Maran* (Onkel) ist der Referenzterminus für alle Männer der Vatergeneration, *kaminan* (Tante) für alle Frauen der Muttergeneration, *akay* (Großvater) für alle Männer der Großvatergeneration, *akes* (Großmutter) für alle Frauen der Großmuttergeneration. Ältere Angehörige der eigenen Generation werden ungeachtet ihres Geschlechts *kaka* genannt, jüngere *wari*. Alle, die in der Generation eigener Kinder oder Enkelkinder sind, werden *anak* angesprochen. Durch die Bezeichnungen werden die Altersebenen deutlich markiert. Darauf basierende Zuordnungen positionieren im Allgemeinen den eigenen Status und drücken die sozialen Verhältnisse aus.

Freundschaften zwischen verschiedenen Generationen sind nicht üblich, da eine Hierarchie zwischen den Altersgruppen existiert. Diese ergibt sich aus Wissen, Lebenserfahrung und daraus resultierenden Arbeitsteilungen. Z.B kann die jüngere Altersgruppe beim Bootsbau in meisten Fällen wesentlich weniger Wissen und Erfahrungen beitragen als die ältere. Deshalb haben Ältere mehr Entscheidungsbefugnisse als Jüngere und somit auch mehr Autorität.

Gender

Die geschlechtsspezifische Teilung beruht auf den sozialen Phänomenen, die Geschlecht und Geschlechterrollen in einem kulturellen, psychologischen und sozialen Kontext definieren. Für ein Tao-Kind gibt es keine Trennung der Geschlechter, dies gilt von Geburt an bis ins pubertierende Alter. Die Kinder spielen zusammen auf der Straße, schwimmen im Meer und dürfen dasselbe Bett teilen. In dieser Altersgruppe bleiben sie hauptsächlich bei den Müttern. Ab einem

Alter von etwa drei oder vier Jahren an verbringen sie den Großteil des Tages mit ihren Peers und kommen häufig nur zu den Mahlzeiten nach Hause. Vom 13. Lebensjahr an verbringen Jungen und Mädchen aufgrund der geschlechtsspezifischen Aufgabenteilung einen Großteil ihres Alltags getrennt. Die Jungen folgen den Vätern, die Mädchen bleiben bei den Müttern. Die Teilung der Geschlechter zeigt sich in den jeweiligen Arbeitsräumen und -aufgaben, in der Art der Nahrung und im Besitz.

Die Tao verwenden den Ausdruck »Essen (*kanen*⁴²) nehmen« für die Arbeit der Frauen und »Essen (*yakan*) suchen« für die Beschäftigung der Männer (vgl. Yu 1994: 27). Die beiden Bezeichnungen umreißen die unterschiedlichen Tätigkeitsinhalte von Männern und Frauen bei der Nahrungsgewinnung, die in drei als getrennt wahrgenommenen Bereichen stattfinden: auf dem Meer, an der Küste und an Land. In der Tao-Gesellschaft existiert sowohl ein Männer- als auch ein Frauen-Netzwerk. Die kollektive Arbeit entspricht der Produktionsarbeit, die mit den gemeinsamen familiären Interessen in Zusammenhang steht, sowie den saisonalen Tätigkeiten und Aktivitäten, die ein Mehr an Arbeitskräften erfordern.

Tao-Frauen dürfen nicht ins Meer gehen und Fische fangen, auch nicht die Werkzeuge der Männer für den Fischfang berühren. Ausgenommen sind Witwen oder Frauen, die keine männlichen Verwandten haben. Die Frauen arbeiten tagsüber hauptsächlich auf den Taro- und Süßkartoffelfeldern und kümmern sich um die Kinder und den Haushalt. Sie sammeln manchmal mit Altersgenossinnen im Wald Früchte und wild wachsendes Gemüse. Oft suchen sie auch an der Küste nach Krebsen und Schnecken. Aufgaben, die traditionell ausschließlich Frauen verrichten dürfen, sind: Kochen, Waschen, Nähen, Weberei, Schweinehaltung, Taros anpflanzen, Unkraut jäten, Sammeln von wild wachsendem Gemüse sowie Muschelsuche. Heute gehen Tao-Frauen auch diversen Erwerbstätigkeiten nach, vor allem im Tourismusgeschäft. Sie stellen vor allem Schmuck her, um ihn an die TouristInnen zu verkaufen.

Die Frauen spielen eine zentrale Rolle für die Männer und die Familie. Bei einem Boots- oder Hausfertigungsfest etwa, das einer Tao-Familie zu höherem gesellschaftlichem Ansehen verhilft, müssen ausreichend Bäume als Baumaterial sowie Taros, Süßkartoffeln, Ziegen und Schweine als Opfergaben und zur

42 *Kanen* ist ein allgemeiner Begriff für stärkehaltige Nahrungsmittel wie Taros und Süßkartoffeln. *Yakan* bezeichnet hingegen eiweißhaltige Nahrungsmittel.

Verpflegung vorhanden sein.⁴³ Um ein solches Fest ausrichten zu können, muss zunächst die Frau des Festveranstalters damit einverstanden sein.

Die Männer fischen im Meer. Sie arbeiten heutzutage in der Regel viele Jahre lang in Taiwan, um das Geld für den Unterhalt der Familie oder den Bau eines Wohnhauses zu verdienen. Der Haus- und Bootsbau ist ebenfalls den Männern vorbehalten. Wenn sie gerade nicht mit ihren Tätigkeiten beschäftigt sind, helfen sie meist den Frauen auf dem Feld oder im Haus. Die Aufgaben, die ausschließlich Männer verrichten dürfen, sind: Fischerei und alles, was damit zu tun hat, Bäume fällen, Häuser und Boote bauen, Ackerland urbar machen, Wasserkanäle bauen, Töpferei, Schnitzerei, Herstellung von Körben, Hüten, Taschen, Waffen und Westen und Tiere schlachten. Heute erledigen Tao-Männer im Tourismusbetrieb Aufgaben wie mit den taiwanesischen TouristInnen tauschen gehen, Ökotouren oder Inselrundfahrten. Sie stellen auch kleine Boote oder Taschen mit Fischernetzknoten her, um diese an TouristInnen zu verkaufen.

Grundsätzlich teilen die Tao Fische aufgrund ihres Verhaltens in zwei Gruppen ein – *among no rayon* (»mit der Strömung kommende Fische«) und *among do kazawangan* (»heimische Fische«) (Kao 2003: 6; Syaman Ranpongan 2003: 33).⁴⁴ Fische gehören im Gegensatz zu Taros und Süßkartoffeln zu den eiweißhaltigen *yakan*. Die Tao klassifizieren nach Männer- und Frauen-Fischen, wobei Erstere ausschließlich den Männern vorbehalten sind und Letztere von beiden Geschlechtern gegessen werden dürfen. Fische werden in genderspezifischen Behältern aufbewahrt und zubereitet. Es existieren zahlreiche Studien, die versuchen, das Prinzip der Fischeinteilung zu dokumentieren und zu entschlüsseln (Yu 1994; Chen 1995; Nobayashi 2000; Kao 2003; Hsie 2003; Tsunekazu 2003). Anhand der Literatur, der Erzählungen von Gewährspersonen und meiner

43 In der Vergangenheit brauchten die Tao drei Jahre Vorbereitungszeit dafür, aber durch den Import von Taros von der Hauptinsel Taiwan brauchen sie nun lediglich noch ein Jahr (Feldnotiz einiger Gespräche mit Ming-Hsiung und Bo-Guang Shih am 25. und 31.05.2009).

44 Kao übersetzt *among no rayon* ins Chinesische mit »Frühlingsfische« und *among do kazawangan* mit »bei den Felsen lebende Fische«. Demgegenüber definiert Syaman Ranpongan *among no rayon* als »Fische an der Wasseroberfläche« und *among do kazawangan* als »Fische am Wassergrund«. Da das Wort »rayon« die Saison der Fliegenden Fische bezeichnet, übersetze ich *among do kazawangan* als »die Fische, die Fliegenden Fischen folgen« oder »mit der Strömung kommende Fische«, die Übersetzung von *among do kazawangan* übernehme ich von Kao, sie lautet »bei den Felsen lebende Fische« oder »heimische Fische«.

eigenen Beobachtungen im Feld erkannte ich folgende wichtige Prinzipien: Die Frauen-Fische (*oyod a among*) sind meist schwer zu fangende Korallenfische. *Oyod a among* wird von taiwanesischen ForscherInnen im Chinesischen als »Frauen-Fisch« bezeichnet. Im Japanischen hingegen lautet die Übersetzung »echter Fisch«. ⁴⁵ Im Laufe der Zeit hat sich die chinesische Bezeichnung eingebürgert und die Tao sprechen nun auch vom »Frauen-Fisch«, wenn sie *oyod a among* sagen. Yong-Chuan Hsie (謝永泉), ein hochgeachteter Tao auf der Insel Lanyu, sprach sich in seinem Artikel (2003) gegen den Begriff »Frauen-Fisch« im Chinesischen aus. Denn die *oyod a among* sind schwer zu fangen und für beide Geschlechter geeignet. Aus Gründen der Nachhaltigkeit sollten Tao-Männer ihre Kräfte dazu verwenden, solche Fische für die Frauen zu fangen, und darauf achten, die Balance des natürlichen Lebensraumes zu erhalten. Solche Fische verstecken sich in den Felsen und Korallen und gehören zu den »guten Fischen«. Ihr Fleisch ist meist weich und hat weniger Fischgeruch.

Die Fische für die Männer (*rahet a among*)⁴⁶ sind hingegen leicht zu fangen. Sie sind entweder das ganze Jahr über in den Gewässern Lanyus anzutreffen oder werden durch die Schwärme an Fliegenden Fischen angelockt, die jedes Jahr im Frühjahr an Lanyu vorbeiziehen. Im Gegensatz zu den Frauen-Fischen ist ihr Fleisch fester und weist einen intensiveren Fischgeruch auf.

Ältere Tao-Frauen (ab 40 Jahre) erzählten mir, dass ihnen der versehentliche Verzehr von Männer-Fischen Magenprobleme und Durchfall bereitet hatte. Auch für ältere Tao, schwangere Frauen und Kinder gibt es bestimmte Essensregeln. Tao-Männer erklärten mir, dass, wenn Männer am Anfang des Fischfangs ihre Kräfte auf den Fang »guter«, schwer zu fangender Korallenfische konzentrieren, die leicht zu fangenden Fische sich nicht zu rasch vermindern würden. Letztlich sorgen die Tao durch die soziale Praxis der Fischteilung für eine natürliche Balance des Lebensraums (Hsie 2003) und stellen so ihre kontinuierliche Nahrungsversorgung sicher.

Tsunekazu, ein japanischer Anthropologe, formulierte in diesem Zusammenhang eine interessante Frage, ohne sie jedoch selbst zu beantworten: »Sind die

45 Aufgrund der historisch-politischen Situation auf Lanyu wuchsen die älteren Tao im japanischen Bildungssystem auf, weshalb japanische ForscherInnen sich auch heute noch gut mit ihnen verständigen können (Kao 2003: 5).

46 *Rahet a among* bedeutet »schlechter Fisch« oder »Fische für Männer«.

›schlechten Fische‹, die mit der Strömung kommen – z.B. Thunfisch⁴⁷, [der bis zu 1 Meter Körperlänge und 20 Kilogramm erreichen kann; Anmerkung der Verfasserin] oder der große Goldbarsch [der doppelt so groß und schwer wie ein Thunfisch werden kann; Anmerkung der Verfasserin] –, die in unserer Sozialisation zur Gruppe der beliebten, also ›guten‹ Fische gehören, wirklich leicht zu fangende ›schlechte Fische?‹ (Tsunekazu 2003: 58). Während meines Feldforschungsaufenthalts bemerkte ich, dass beim Fang eines Thunfisches oder großen Goldbarschs der Fisch am selben Tag stolz an Verwandte verteilt und verspeist wurde.

Es scheint, dass die Nachhaltigkeit des Fischfangs nicht der einzige Grund für die Nahrungsteilung bei den Tao ist. Die Nahrungsteilung kann nicht isoliert verstanden werden. Sie muss ins Zentrum ihrer Ebene gerückt werden, worin ein gebildetes System erkennbar ist. Dabei muss dieses System selbst mit Systemen anderer Ebenen verknüpft sein, mit denen das soziokulturelle System der Menschen gebildet und artikuliert wird (vgl. Soler 1997: 58). Ich beziehe mich in diesem Sinne auf die geschlechtsspezifische Arbeitsteilung. Sie kann möglicherweise durch die Konstellation der »Bootsgruppe« oder heutigen »Fischergruppe« und deren Bedeutung und Funktion im Kontext entschlüsselt werden.

Außerhalb der Saison der Fliegenden Fische, vor dem Hintergrund des nachhaltigen Umgangs mit den Ressourcen und der Verantwortung den Familienangehörigen gegenüber, nehmen die Tao-Männer nur die leicht zu fangenden Fische zu sich. Die schwer zu fangenden Fische sind den Frauen vorbehalten. Während der Saison fischen die Tao-Männer in einer »Bootsgruppe« oder »Fischergruppe« (siehe Abschnitt vorne, »Familie«). Unter günstigen Umständen können so abends sechs Männer über eintausend Fische in vier bis fünf Stunden fangen. Das ist außerhalb dieser Saison nicht möglich. Die Fliegenden Fische gelten als für alle Tao geeignet und sind einfach zu fangen. Die Tao-Männer können deshalb ihre Familienangehörigen damit ausreichend beliefern und ernähren.

Da der Fischfang für Frauen (›gute oder echte Fische‹) mehr Kraft und Ausdauer erfordert, kann man zusammenfassend die »schlechten Fische« auch sinngemäß als jene Fische deuten, die man mit der restlichen Kraft fängt. In der

47 Laut einem Forschungsbericht von Lee (Lee et al. 2010: 25) gibt es in der Familie der makrelenartigen Fische (lat.: *Scombridae*) sechs verschiedene Arten, welche die Tao fangen und konsumieren: *Euthynnus affinis* und *Katsuwonus pelamis* sind Fische für Männer, *Thunnus alalunga*, *Thunnus albacares*, *Thunnus obesus* und *Thunnus thynnus* sind Fische für Frauen. Es ist bei Tsunekazu nicht definiert, welche Thunfischart er mit seiner Frage meint.

Saison der Fliegenden Fische benötigt man weniger Kraft für das Fischen. Wenn die Männer noch Ausdauer haben, fischen sie daher auch zu Mitternacht nach den großen, mit der Strömung kommenden Fischen. Diese sind von den Tao als Männer-Fische definiert. Schließlich beruht die Aufteilung der Fische mithin nicht nur auf der Geschlechterteilung, sondern auch auf der Arbeitsteilung. Dies verkörpert den nachhaltigen Umgang mit der Natur und soll sichern, dass alle Tao gerecht versorgt werden. Somit ist diese Fischverzehr-Einteilung ein Schutzmechanismus für die Tao und ihre Lebensumwelt.

Der Umgang mit Nahrung kann in bestimmten Interaktionssituationen eine Nachricht enthalten. Der Anthropologe M. Counihan erwähnte: »Food is a many-splendored thing, central to biological and social life [...] at meals we create family and friendships by sharing food, tastes, values and ourselves.« (Counihan 1999: 6)

Fische, Krebse und sonstige *yakan* können als Metaphern für die Eltern des von einem Mann verehrten Mädchens dienen. Dieser beweist durch seine hervorragende Arbeit und seine Fangtechniken, dass er seiner zukünftigen Frau ein sorgenloses Leben sichern kann. Die Betelnuss kann z.B. als zwischengeschlechtliches Symbol und Medium verstanden werden. Sie vermittelt neue Beziehungen zwischen Männern und Frauen. Während meiner Feldforschungen wurde ich viele Male gewarnt, auf keinen Fall von einem verheirateten Mann eine Betelnuss anzunehmen, da sie ein Symbol der Zuneigung sei. Zudem könne die Betelnuss unter Beimischung von Kalkpulver, welches vor dem Kauen in die Nuss gegeben wird, mit einem magischen Liebesschwur versehen werden, der meine Zuneigung erzwingen solle. Als unverheiratete Frau sei es mir nur erlaubt, die Betelnuss von einem unverheirateten Mann anzunehmen. Wenn sie mir schmecke, so bedeute dies, dass der Geber meine Seele verstehen könne. Bislang konnte ich außerdem bei den Tao nicht beobachten, dass Kinder vor oder während der Pubertät Betelnüsse konsumieren.

Als Beispiel möchte ich hier ein Lied namens »Betelnuss vom Liebhaber« (siehe 3.1 »*Manood*«, T5 und Audio 5) anführen, welches ich am 21. August 2007 aufzeichnete. Es ist gesungen im *Manood*-Melodietypus und wurde gedichtet von Chiu-Hsiang Lee. Es zeigt anschaulich die mit dem Geschmack der Betelnuss in Verbindung stehenden Vorstellungen und Gefühlsausdrücke. Frau Lee erwähnte, dass sie das Lied vor ihrer Heirat gedichtet habe, und sang (Tab. 22):

»Mein Liebhaber gab mir die Betelnuss. Er hofft, dass ich den Geschmack passend finde, ohne sie zu bitter oder neutral zu empfinden. Dadurch verstehe ich die Liebe meines

Liebhhabers, und ich mag ihn auch, so wie er mich. Somit kann unsere Liebe ewig existieren.«

Es gibt ein weiteres Liedbeispiel, gesungen im *Ayani*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Ayani*«), gedichtet von Hsiu-Lan Chou, welches ich am 20. August 2007 aufzeichnete. Frau Chou beschrieb darin ihr Schicksal in einer Familie ohne arbeitsfähige männliche Familienmitglieder und wie sie in jungen Jahren Essen für die Eltern suchen musste (siehe Tab. 3).

Die Tao beschenken sich im Alltag gegenseitig gerne mit *yakan* (eiweißhaltigen Nahrungsmitteln). Durch das Geben und Nehmen werden die Verwandtschaftsbeziehungen und sozialen Netzwerke gepflegt. Die Geschenke repräsentieren einerseits die eigenen Fähigkeiten und die Ergebnisse eigener Arbeit, andererseits deuten sie auf die hierarchische Wichtigkeit einer Beziehung hin. Dadurch entwickelt sich ein Kreislauf, den man ökonomisch als Tauschgeschäft verstehen kann. Nahrung funktioniert in diesem Kontext als Zeichen und Symbol von Emotion, der Umgang mit ihr ist ein nicht verbales Kommunikationsmedium in der Gesellschaft der Tao.

Tabelle 3: Liedtext von »Das harte Leben«.

20/08/2007 #14 Das harte Leben	
1. <i>tanarake rana sira ovay, piya ta ji ko rana manesean.</i> alt sie Gold gut Feld nicht ich bereuen	
2. <i>anaw o isavat do vahay, a ilam so mikangazan apowan.</i> Muscheln nehmen in Heim aufziehen die Eltern (Name)	
3. <i>iciyakma da imamansan so agiva iciyaomid a iciyaomag no ngoso.</i> anscheinend sie essen die Alge essen nicht essen Mund	
4. <i>nina ka niyoma do vahay namen. Iciakmana na ikaitan a mangadey.</i> Mutter mit Vater in Heim wir wie es Weg oft	
5. <i>no misinoik so patazokoken, amoliol so pezad no amijan.</i> Haar steht hin und her das Kalte das Winter	
6. <i>makakanavang so piyangangain do kamavavas namen jiyama ta.</i> identisch das Kinder Mädchen wir Vater	
7. <i>ji makaeneng do matairay a among ori rana o panayokan jiya.</i> nicht wissen in bestrahlt von Sonne Fisch so enden das	

Sinngemäße Übersetzung:

Meine Kinder sind schon älter. Ich finde, dass ich schon mein Ziel erreicht habe. Sie sind mein Stolz und ich habe alles getan, was ich konnte. Was ich sehr gut kann, ist, essbare Lebewesen zu finden an der Küste. Damals ernährte ich meine Eltern damit. Meine Eltern mögen Essen wie z.B. Algen. Aber mein Können beschränkt sich von Jahr zu Jahr ohne Fortschritt, irgendwann können meine Eltern nicht mehr schlucken, was ich mit nach Hause bringe. Im Winter ist das Wetter so kalt, dass meine Haare vom Kopf abstehen. Damals musste ich Essen suchen, weil es keine Männer in der Familie gab. Es gibt keinen Fisch zu trocknen tagsüber. Kinder meiner Eltern! Wir sind alle Frauen und leben alle mit mehr Bitterkeit als die anderen.

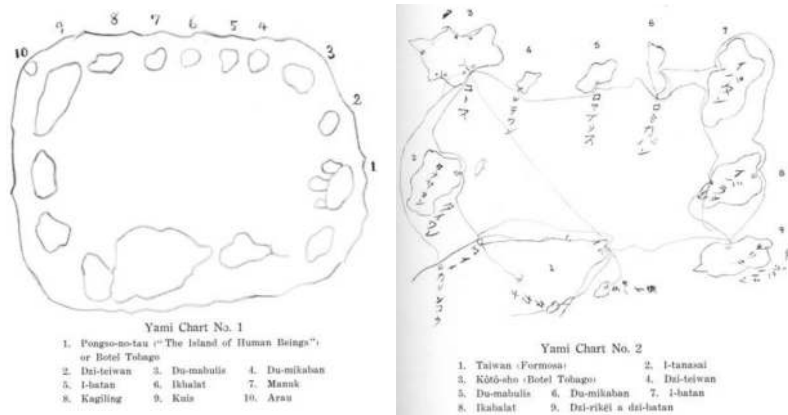
Quelle: Das Lied wurde gesungen am 15. August 2007 und gedichtet von Hsiu-Lan Chou (周秀蘭). Der Liedtext wurde aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou übersetzt, aufgenommen, zusammengestellt und aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen von Wei-Ya Lin.

2.4 WELTBILD DER TAO

Die Tao sehen den Ozean als Mittelpunkt ihrer Welt an. Zwei von Tao gemalte Landkarten, die der japanische Ethnologe Mabuchi Toichi 1929 während seiner Feldforschungen dokumentierte (siehe Abb. 18), bestätigen dies (Mabuchi 1956: 6–7). Diese Vorstellung unterscheidet sich fundamental von jenen, die wir in China oder in den meisten europäischen Nationalstaaten vorfinden, wo sich die Menschen für gewöhnlich selber zum Zentrum der Welt erklären.

Die Wichtigkeit des Ozeans zeigt sich bereits am Morgen: Die erste Aktion eines Tao-Mannes nach dem Aufstehen ist es, auf das Meer zu blicken. Danach entscheidet sich für jene Tao, die keinen Berufspflichten nachgehen müssen, der weitere Ablauf des Tages. Auch der Bau von Tao-Häusern folgt der Grenzlinie zwischen Meer und Land: Das Dach des Haupthauses ist immer parallel zum Meer gebaut und das Tor auf das Meer blickend. Anders ist es bei Arbeitshäusern und Unterständen: Hier sind die Dächer auf das Meer ausgerichtet (vgl. Abb. 19, S. 105).

Abbildung 18: Zwei von Tao im Jahr 1929 gezeichnete Landkarten, auf denen die Orchideeninsel und die Nachbarinseln zu sehen sind. Die Zeichnung links wurde von einem Tao aus dem Dorf Ivalino angefertigt, die rechts von einem Bewohner des Dorfes Imorod. Die Karten weisen auch auf die Bedeutung der Nachbarn hin, mit denen Handelsbeziehungen gepflegt wurden.



Quelle: Mabuchi Toichi (1956). On the Yami People. In: Tado Kano und Kokichi Segawas (Hrsg.): *An Illustrated Ethnography of Formosan Aborigines: Vol. 1: The Yami*, S. 6–7. Tokyo: Maruzen.

Die Tao verwenden ein System von Richtungsbezeichnungen, das nicht der uns bekannten Logik von Raumbeschreibungen folgt. Es basiert auf dem Betrachtungsstandort, der jeweils ein bestimmtes Dorf, eine Familie oder ein Lebewesen ist. Es gibt keine relativen Richtungsbezeichnungen wie Ost, West, Nord und Süd, sondern ein »absolutes Raumempfinden«. Dies bedeutet, dass jeder Platz auf der Insel und unter der Meeresoberfläche eine Bezeichnung⁴⁸ hat (vgl. Yu 2004: 79). Richtungsangaben wie links, rechts, oben und unten beziehen sich immer auf den »absoluten Ortsnamen«, was aufgrund der geografischen Unterschiede für DorfbewohnerInnen außerhalb ihres eigenen Dorfes oft schwer verständlich ist: Wind vom Berg *Ji Marisan* im Dorf Iranmeylek bezeichnet Nordwind (*malangin do ji marisan*). Da der Berg *Ji Marisan* für die anderen außer-

48 Der taiwanische Anthropologe Cheng-Heng Hu (胡正恆) sammelte bis zum Jahr 2009 insgesamt 968 Ortsnamen in der Tao-Sprache, die sich nur auf die Orchideeninsel beziehen. Er stellt eine Liste der Ortsnamen mit passenden Landkarten zur Verfügung, die unter folgender Internetadresse zu finden sind: <http://www.beha.tcu.edu.tw/lanyu> (Stand: 30.11.2020).

halb des Dorfes Iranmeylek nicht im Norden liegt, ist diese Bezeichnung nicht allgemeingültig. Das führt in manchen Situationen zu Verwirrung, etwa wenn ein Tao versucht, jemandem, der nicht mit der Geografie des Dorfes vertraut ist, den Weg zu beschreiben.

Die Orientierung im geografischen Raum, die sich jeweils auf bestimmte absolute Betrachtungsstandorte stützt, findet ihre Parallele in den sozialen Strukturen, in denen die eigene Familie den Mittelpunkt des Lebens darstellt. Von diesem familiären Zentrum aus gestaltet ein Individuum seinen Bezug zu der allen Tao gemeinsamen Umwelt. In traditionellen Liedern und Ritualen mit ihren animistischen Zügen richten sich die Tao beispielsweise an Bäume, Taros, Süßkartoffeln oder an die Fliegenden Fische.

Götter

Bevor das Christentum die Insel Lanyu erreichte, waren die Tao abhängig von den Göttern, um an ausreichend Nahrung und gute Lebensbedingungen zum Überleben zu gelangen. In der Vorstellung der Tao ist der Kosmos senkrecht in Himmel, Erde und Unterwelt gegliedert (Funk 2020: 171) und in mehrere Stufen aufgeteilt (Yu 2004: 84). Es existieren aber verschiedene Ansichten und es besteht kein Konsens darüber, wie diese gegliedert oder aufteilt sind. Dennoch gibt es Sammelbezeichnungen wie *tao do to* (die Menschen von oben), *tao* (Menschen) und *anito* (Geister oder bössartige Seelen) auf der Erde und *tao do teyram* (Menschen unter der Erde). Im Bereich des Himmels wohnt z. B. eine große Zahl von Göttern, die je nach ihrer Machtstärke in bis zu fünf Stufen aufgeteilt werden kann. Sinan Jyavizong, eine Ethnologin, die selbst zu den Tao gehört, ordnete verschiedene Ergebnisse von ForscherInnen zu diesem Thema in einer Tabelle ein.

Sinan Jyavizong erwähnt außerdem, dass die Tao ihre Götter mit *mangacycileb* (Beobachter), *mapeyyangangey* (Rechtspfleger), *tao do to* (Mensch am Himmel) und am häufigsten *akey do langarahen* (Ahnen-Gott am Himmel) beschreiben (Sinan Jyavizong 2009: 65).

Tabelle 4: Auflistung der verschiedenen Forschungsergebnisse über die Götter der Tao.

Namen der ForscherInnen: Zahl der Stufen	Stufe/Name der Götter
Arundel Del Re (1951): 4	1) Anito Sturm-Gott 2) Shimo-ra-po, Shimo-mi-ma 3) Anito Götter: Shivairai, Shipariud 4) Shi-nun-manuri, Pi-na-lung-ao
De Beauclair (1957): 5	1) Shiorapao, Shimomima 2) Shitoriao 3) Shiluvulurium 4) Shilvide, Shipariud 5) Shinan-mariaie, Shinan-gadjidjinum
Wei Hui-Lin (1972): 3	1) Simurapao 2) Siomima 3) Sipariod, Siliburbuig, Sividai, Sinan-manilai, Sinan-katsinum
Dong Sen-Yong (1997): 3	1) Simzapaw 2) Siomima 3) Simanama, Silovolovovoin, Silegelegein, Sividay, Sipaziod, Pinalngalgaw, Simaniray, Sicinginem, Sitoziaw, Sizoain, Sikaleted, Tazak

Quelle: Sinan Jyavizong 2009: 68.

Dong Sen-Yong (董森永), ein Tao, der aus dem Dorf Iratay stammt und Dokumente über die traditionellen Gebräuche und Rituale der Tao publiziert hat, äußerte sich zu den 14 Göttern: »Die Medien sagten uns, wie man die Rituale für die Götter veranstaltet, wofür welche Götter zuständig sind und wie ihre Namen lauten.« (Dong 1997: 111). Ich fasse seine Zählung von 14 Göttern wie folgt zusammen (vgl. Dong 1997: 111–115):

»Der Gott, der am meisten Macht besitzt, heißt *Simzapaw*. Er besitzt die Kontrolle über alles. Es gibt ein Lied über ihn, das erzählt, er bevorzuge statt Ziegen- Schweinefleisch. Nach *Simzapaw* kommen *Siomima* und *Simanama*. Diese drei Götter verwalten das Schicksal aller Tao nach ihrer Laune. So bringen sie manchmal eine gute Ernte und viele Fische, manchmal aber auch Krankheit und Hungersnot.«

Die vier Götter namens Silovolovoin, Silegelegein, Sividay und Sipaziod bringen nur Unglück und erfreuen sich deshalb bei den Tao keiner sonderlichen Beliebtheit. Diese Götter teilen, vermittelt von Medien, schlechte Nachrichten mit. Deshalb muss ein Medium, wenn es eine Mitteilung der Götter erhält, die Betroffenen aufsuchen, um die Ursache eines Unglücks mitzuteilen.

Pinalngalgaw (sie schafft den Mann), Simaniray und Sicinginem (sie schafft die Frau) sind Göttinnen, die im Haus von Schwangeren verweilen und sie behüten, damit kein *anito* ins Haus kommt und die Schwangere attackiert. Sitoziaw, zuständig für Wind, Regen und Wolken, zählt zu den unbeliebteren Göttern. Wenn er böse ist, hat dies Taifune und Überschwemmungen zur Folge. Si-

zoain tut nichts, außer arrogant zu sein. Er kommt selten zu einem Medium, hilft den Tao aber nicht.

Sikaleted stammt (wie die Tao selbst) von der Erde, wuchs aber wesentlich schneller als die anderen. Irgendwann wurde er so groß, dass er nicht mehr aufstehen konnte. Eines Tages wagte er es doch und streckte sich, wodurch die Distanz zwischen Himmel und Erde wuchs. Später heiratete Sikaleted und bekam einen Sohn, der ebenso groß war wie er selbst. Sie bauten zusammen Boote und gingen eines Tages auch fischen. Der Vater wollte dabei die Kraft seines Sohnes testen, doch der Sohn verlor im Rudern gegen den Vater und die Spur dieser Bootsfahrt ist heute als Milchstraße am Himmel zu sehen. Dies ist eine typische Geschichte, die Tao-Eltern ihren Kindern erzählen.

Tazak ist eine Frau aus dem Himmel (siehe 2.1). Sie heiratete einen Tao. Einer ihrer Söhne wurde der Gründer des Dorfes Iratay. Dong betrachtet sie auch als eine der 14 Götter. Benedek schreibt, dass, sobald es um spirituelle Angelegenheiten gehe, es den Tao unmöglich sei, schlüssige Erklärungen zu geben. Wenn die Tao doch zu einer Antwort kämen, so fingen sie sofort wieder zu diskutieren an, bis schließlich die Erklärung unlogisch und widersprüchlich ende (vgl. Benedek 1987: 116).

Die Tao ehren ihre Götter, damit diese ihr Schicksal möglichst positiv unterstützen. Aufgrund meiner Erfahrung in der Feldforschung lässt sich sagen, dass die von Dong angeführten Medien heute ihre Wichtigkeit verloren haben, weil die meisten von ihnen bereits verstorben oder zu alt sind, um noch zu praktizieren. Zudem sind die Tao der Ansicht, dass man Probleme nicht aufsuchen soll, weshalb sie nichts mit den Medien zu tun haben wollen. Aufgrund der Etablierung des Christentums unter den Tao verloren die traditionellen Götter gegenüber den christlichen Vorstellungen an Bedeutung. Während meiner Feldforschung erwähnten und sangen die Gewährspersonen ihre Wünsche an jene Götter, die ihnen Kinder bringen sollten.

Pahad

Die Tao nennen Seelen von lebenden Tao *pahad*, was von Funk als »Freiseele« ins Deutsche übersetzt wurde (Funk 2020). *Pahad* tritt nach dem Namensgebungsritual für ein neugeborenes Kind (*mangnazan*)⁴⁹ durch die Fontanelle in den Kopf ein und kann den Körper temporär verlassen. Wenn eine Freiseele zu lange wegbleibt, kann der Körper (*kataotao*) zugrunde gehen.

49 Details über das Namensgebungsritual siehe unten im Abschnitt »*Mamaring so kenen*«.

Pahad hat den Hauptsitz im Kopf, gleichzeitig befindet es sich in beiden Schultergelenken und kann sich auch in den Gelenken von Ellbogen, Knien oder Füßen aufhalten. *Pahad* dient dem Schutz des Körpers, es versorgt den Körper sowohl mit Lebenskraft als auch mit Antrieb, um zu arbeiten und fleißig zu sein. Es gibt keine allgemeingültige Aussage dazu, an wie vielen Stellen des Körpers *pahad* sich aufhalten kann (Sinan Jyavizong 2009: 73). Aber man kann sich »die verschiedenen Ausprägungen von *pahad* am ehesten wie eine Geschwistergruppe vorstellen, die kein unabhängiges Dasein voneinander führen kann bzw. will« (Funk 2020: 210).

Anito

Die allgemeine Bezeichnung für die Toten ist *anito*. Sie sind auch als Geister, bössartige Seelen oder schlechte Energie zu verstehen. Auch beschreiben die Tao *anito* mit dem Begriff *manginanahet* (neidisch). *Anito* bringen Unglück, Misserfolg, Krankheit und schlimmstenfalls den Tod. In vielen Ethnografien wurden die Tao als Menschen dargestellt, die sich »unglaublich vor *anito* fürchten« (Liu und Wei 1962: 156) oder die Angst »vor dem Tod und allem in Bezug damit« haben (Leach 1937: 430). *Anito* ist jedoch keine Bezeichnung für die eigenen verstorbenen Familienangehörigen (Sinan Jyavizong 2009: 75). Für diese wird der respektvolle Begriff *komikomiring* verwendet.⁵⁰

Anito (Geister) teilen mit den Tao einen gemeinsamen Lebensraum. Jedes Dorf hat seinen eigenen Friedhof, der immer am Strand liegt. Es gibt strenge Regeln, mithilfe derer der »Lebensraum« der *anito* (Geister) und der *tao* (Menschen) voneinander separiert werden. Da auf den Friedhöfen *anito* wohnen, ist der Zutritt für Tao streng verboten. Frauen und Kinder dürfen Friedhöfe keinesfalls betreten (siehe 2.5 »*Makaniaw* und *miraraten*«). Alle Lebewesen, die auf Friedhöfen vorkommen, von ihnen stammen oder daran vorbeilaufen, dürfen nicht berührt oder gegessen werden. (Das ist die erste goldene Regel für TouristInnen). Die dort gedeihenden Pflanzen und lebenden Tiere gelten als Besitz der *anito*. Damit die Geister sich nicht nähern, kann man sie mit Kalkpulver oder

50 *Nizozongan* (die Person, die umarmt und gestillt wurde) und *si ineycyalow* (meine frühe Mutter) sind Bezeichnung für die eigene verstorbene Mutter, *pinanma tao* (die Person, die zuerst gegangen ist) für den eigenen verstorbenen Vater, *mina rakwa karawan* (Mensch der großen Welt) für den eigenen verstorbenen Ehemann, *mina kak-teb no kataotao ko* (die Menschen meiner anderen Hälfte) für eigenen verstorbenen Geschwister (Sinan Jyavizong 2009: 75).

Schilfrohr leicht einschüchtern. Es gibt außerdem Rituale, die die Geister vertreiben.

Während meines Feldforschungsaufenthalts erfuhr ich von Cheng-Wen Lin (林正文)⁵¹ und Ming-Hsiung Lin⁵², dass die Tao von der Existenz medialer Übermittlung und von Geistererscheinungen überzeugt sind:

»*Anito* wollen meistens etwas Böses, nur selten wollen sie uns bei unserem Leben helfen. Sie teilen uns ihre Worte mit, während wir neben unserer engsten Person schlafen. Man weiß es einfach, weil man die Stimme der Verstorbenen erkennt. *Anito* sagen es zu der Person neben dir und diese Person wird es dir weitergeben. Somit erfahren wir, was sie wollen.«

Bo-Guang Shih erzählte mir mit besorgtem Gesichtsausdruck, in welchen Situationen man in der Nacht aufpassen soll:

»Man sollte sich nicht im Dunkeln ohne Mondschein an einem Ort zu lange aufhalten. Sobald man eine Gänsehaut bekommt, sollte man den Ort sofort verlassen. Wenn man in der Nacht auf dem Weg zum Fischen etwas Komisches wie verfaulte Körper oder Leichen riecht, sollte man auch sofort einen anderen Weg nehmen. Wenn man *totoo*⁵³ [Eulen] hört, sollte man gleich nach Hause gehen. Der Ruf von *totoo* ist die Stimme eines *anito* und bedeutet auch, dass sich *anito* in der Nähe befinden.«⁵⁴

Lu erwähnt, dass es darüber hinaus auch noch *vonkoh* gibt, was auf Chinesisch »wilder Geist« (野鬼) bedeutet. Der Beschreibung nach ähnelt diese Kreatur einer Kombination aus Ziege und Mensch. Die junge Tao-Generation sieht in ihr lediglich einen Larvenroller (Schleichkatze) oder eine Wildkatze, deren Augen aufgrund einer Lichtreflexion in der Nacht rot schimmern (vgl. Lu und Kuo 2007: 18). Ich erfuhr aber von einer anderen Erzählung durch Ming-Hsiung Lin, der behauptete:

»Viele Tao haben bereits von *vonkoh* geträumt, und alle beschreiben immer dasselbe Bild – einen dunkelhäutigen, großen Mann mit Zopf, Ohrringen und einem Schwert, ähnlich

51 Feldnotiz vom 08.08.2008.

52 Feldnotiz vom 24.02.2008.

53 *Totoo* ist eine endemische Eulenart. In der Vorstellung der Tao bringen diese Vögel Unglück und kommen ins Dorf, wenn jemand in den folgenden Tagen sterben wird. Viele Tao glauben auch heute noch fest daran, siehe 2.5.

54 Feldnotiz vom 30.08.2007.

wie von einem Urvolk von der Insel Taiwan. Er ist der Bösartigste überhaupt. Wir haben versucht, ihn mit taoistischen und christlichen Ritualen von der Insel wegzujagen, aber sie [die leitenden Personen der Rituale, Anmerkung der Verfasserin] sagen immer, dass es unmöglich wäre.«

Obwohl es sich um zwei unterschiedliche Erzählungen handelt, haben *anito* und *vonkoh* einen wichtigen Stellenwert im Alltagsleben der Tao. Sogar in musikalischer Hinsicht beeinflussen *anito* die Tao, denn von ihnen haben die Tao das Singen von *kariyag* (Händeklatsch-Liedern) gelernt.⁵⁵

Ngiling und allag

Die Tao respektieren und beschützen Lebewesen und stellen sich mit allen Geschöpfen auf dieselbe Ebene. Sie glauben an *ngilin* (Schicksal oder die positive Seite im eigenen Leben) und *allag* (Schicksal, das Glück bringt und Unglück wegtreibt). Durch das Segensritual⁵⁶ bei der Namensgebung bekommen die Tao ihr *ngilin* und *allag*.

Die Tao fragten mich öfter, ob während meiner Reise auf die Orchideeninsel eine oder ein Tao im Schiff oder Flugzeug anwesend war. Wenn sie mich bei der Abreise zum Hafen oder Flughafen begleiteten, achteten sie immer darauf, dass ich in Begleitung einer oder eines Tao war. Und sie beruhigen sich und mich stets mit der Aussage: »Da drin wird ein Tao sitzen. Mache dir keine Sorgen, während der Reise wird kein Unglück geschehen.« In ihrer Überzeugung beschützte mich die Anwesenheit dieser Person wegen deren *ngilin/allag*.

Die Tao erklären und rechtfertigen viele Dinge in ihrem Leben mit diesem Prinzip. Falls ein verheiratetes Paar sich wegen Misserfolgs beim Kinderwunsch trennen muss, erklären sie dies z.B. mit *ngilin*. Wenn ein Tao bei einem schlimmen Unfall überlebt, ist sein *allag* dafür verantwortlich.

Ahehep no tao, Feste und Rituale

Die Feste und Rituale im Leben der Tao folgen dem *ahehep no tao* (ein luni-solarer Kalender für das Leben der Tao), der als Anweisung die Sicherheit und den Wohlstand für die Familien und das Dorf gewährleistet. Er richtet sich nach dem Mond und den Mondphasen. Ein Tag im *ahehep no tao* beginnt mit Eintritt

55 Details siehe 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«.

56 Details über das Namensgebungsritual siehe unten im Abschnitt »*Mamaring so kenen*«.

der Nacht und endet, bevor die nächste Nacht anfängt. Ein Monat zählt 30 Tage und je nach Mondphase bewerten und versehen die Tao diese Tage mit Kommentaren, die Informationen über tagesspezifische Beschäftigungen und Tabus beinhalten. Schon das Datum trägt eine Aussage in sich (siehe Tab. 5): *tazanganay* (14. Tag; = Augen rund aufmachen), *kabohen* (30. Tag; = nichts), *matazing* (8. und 22. Tag; = aufstapeln), *malaw* (7. und 21. Tag; = sorgend), *maogto* (9., 10. und 23. Tag; = erschrocken), *malyo* (18. Tag; = ins tiefe Loch fallen). Diese Aussagen beschreiben teilweise die Mondform, manche deuten auch die Aufgaben des Tages an. Aber nicht alle Tage mit negativer Aussage sind schlechte Tage für alle Aktivitäten. Lin (1960: 113) meint, der Tag *malaw* (sorgend) sei für Hausfertigungsfeste geeignet, sie begründet diese Ansicht damit, dass »der Gastgeber dafür so viel planen und vorbereiten muss, wodurch er sowieso genug Sorgen hat«.

Ahehep no tao (Tab. 6) teilt ein Jahr in drei Jahreszeiten und zwölf Monate: Frühling, Sommer und Winter. Die Tao fügen je nach Verhältnis von Zeitrechnung und Natur zueinander einen Schaltmonat in den Kalender ein, weswegen ein Jahr manchmal 13 Monate hat. Dies unterscheidet sich vom chinesischen Mondkalender, der regelmäßige Schaltmonate verwendet.

Das Jahr beginnt zu Winterende mit dem Monat *kasyaman*, in dem die Tao die Fliegenden Fische herbeirufen. Anschließend kommt der Frühling mit den Monaten *kapowan*, *pikaokaod*, *papatow* und *peypilapila-rayon*, auch gedeutet als die zuvor erwähnte Saison der Fliegenden Fische. Der Sommer unterteilt sich in die Monate *apiya vehan*, *pehhakow*, *peytanatana* und *kalimman*. Auf Tao heißt dieser Zeitraum *teyteyka*, die »Saison, in der man aufhört, Fliegende Fische zu fangen«. Gegen Ende des Sommers, im Monat *kalimman*, entsorgen die Tao alle gelagerten getrockneten Fische und beenden damit die wichtigste Periode des alljährlichen Fischfangs. Die Wintermonate heißen *kaneman*, *kapitowan*, *kaowan* und *kasyaman*. Auf Tao bedeutet dies *amyan*, die »Saison, in der die Fliegenden Fische bald kommen«. Im Winter, am ersten Tag des Monats *kapitowan*, wird das Ritual *mipazos* veranstaltet, bei dem Opfer für die Götter und verstorbenen Familienangehörigen dargebracht werden.

Tabelle 5: Die Bezeichnungen der Tage im traditionellen Kalender der Tao.

Tag	Bezeichnung auf Tao	Tag	Bezeichnung auf Tao	Tag	Bezeichnung auf Tao
1	samorang	11	mahavos	21	malaw
2	mavavay	12	mahakaw	22	matazing
3	manoam reymay	13	mazapao	23	maogto
4	manowji a reymay	14	tazanganay	24	mahavos
5	mavahawat	15	manoma towod	25	mahakaw
6	mawaswas	16	manowji a towod	26	mazapao
7	malaw	17	masacin	27	mavahawat
8	matazing	18	malyo	28	manoma savonot
9	manoma ogto	19	manaongdong	29	manowji a savonot
10	manowji a ogto	20	malayra	30	kabohen

Quelle: »Ahehep no tao« aus dem Jahr 2010, herausgegeben von der Gemeinschaft *Entwicklung von Kulturforschung der Katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung* (台東蘭嶼天主教文化發展協會). Übersetzt von Wei-Ya Lin.

Traditionell beginnt eine Woche danach der Hirseanbau, womit der Zyklus der Landwirtschaft für das neue Jahr eröffnet wird. Dies wird heutzutage symbolisch mit einem Ritual untermauert. Der Monat *pehhakow* beendet die Saison der Landwirtschaft und es wird das *mivaci* (Hirse-Erntefest) gefeiert. Mit Beginn des Winters im Monat *kaneman* setzt die Produktion von Kalkpulver aus Muschelschalen ein, die fast verloren gegangen war und heute wieder revitalisiert wird. Da *kaneman* der Monat des Geistes ist, bleibt jegliche Beschäftigung in der Landwirtschaft und Fischerei verboten. Damit dient der Monat als Pause nach den zwei wichtigsten Arbeitsperioden im Leben der Tao.

Dies führt mich zu der Überzeugung, dass *ahehep no tao* die Funktion erfüllt, die gesammelten Erfahrungen der Vorfahren durch detaillierte Anweisungen für alle Produktionsarbeiten des Tao-Jahres bereitzustellen. Natürlich fungiert er ebenso als Erinnerungshilfe zu diesen Abläufen (Tab. 6). In der Gegenwart wird der Kalender jährlich von der Gemeinschaft *Entwicklung von Kulturforschung der Katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung* (台東蘭嶼天主教文化發展協會) herausgebracht und an alle Tao verteilt.

Tabelle 6: Die Auflistung der wichtigsten Beschäftigungen nach *ahehep no tao* im jeweiligen Monat bei den Tao.

<i>ahehep no tao</i> ungefähr entsprechend dem Sonnenkalender	Bedeutung	traditionelle Monatsbeschäftigungen
<i>Kapowan paneneb</i> / Februar	<i>ikapoo</i> : zehn <i>paneneb</i> : schließen	Fliegende Fische rufen; Deckstoff aus Bananenrinde für die Fackeln herstellen; Strände säubern; Fischen mit großen Booten.
<i>Pikaokaod</i> /März	<i>kaod</i> : rudern	Mitglieder von <i>kakavang</i> trennen sich und gehen nach Hause, um ein Ritual bei sich zu Hause zu machen; kleine Boote reparieren.
<i>Papatow</i> /April	<i>patow</i> : Spule der Angel	Fischen mit kleinen Booten; Hirse ernten; Holzhacken für kleine Boote produzieren; Krebsfest.
<i>Peypilapila</i> /Mai	<i>pila</i> : Blei	Fische trocknen und räuchern; Mörser und Stößel produzieren; Plätze für den Boots- und Hausbau vorbereiten; Lianen holen (für die, die ein Haus bauen werden).
<i>Apiya vehan</i> /Juni	<i>apia</i> : schön <i>vean</i> : Mond	<i>mivaci</i> (Hirse-Erntefest); Haus oder Boot bauen; Planung für den Bau der kommenden zwei Jahre.
<i>Pehhakow</i> /Juli	<i>akow</i> : graben	Haus- und Bootsfertigungsfeste; Vorbereitung gegen Taifune.
<i>Peytanatana</i> /August	<i>tana</i> : Ton <i>meytanana</i> : Töpferei	Lehm sammeln; Töpferei.
<i>Kalimman</i> /September	<i>kaliman</i> : Tod	<i>anito</i> (Geister) verjagen; Boote (ohne Bemalung) bauen; getrocknete Fische wegschmeißen.
<i>Kaneman</i> /Oktober	<i>ikanem</i> : sechste	Kalkpulver produzieren; alle Aktivitäten werden unterbrochen; Waldabbrennen (heutzutage nicht mehr).
<i>Kapitowan</i> /November	<i>ikapito</i> : siebte	Ritual für die Götter und verstorbenen Familienangehörigen; Samen säen; Stroh schneiden und aufbewahren.
<i>Kaowan</i> /Dezember	<i>ikawao</i> : achte	Weberei; Goldstücke, Hüte, Westen, Waffen, Schmuck, Puppen usw. werden in diesem Monat produziert.
<i>Kasyaman</i> /Januar	<i>ikasiam</i> (<i>ikasyam</i>): neunte	Große Boote reparieren; Seevögel fangen; Haare schneiden.

Quelle: »*Ahehep no tao*« aus dem Jahr 2010, herausgegeben von der Gemeinschaft *Entwicklung von Kulturforschung der Katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung* (台東蘭嶼天主教文化發展協會). Übersetzt von Wei-Ya Lin.

Rituale

Im Leben der Tao gibt es jahreszyklische und lebenszyklische Rituale. Die jahreszyklischen Rituale werden kollektiv von einem Dorf und innerhalb des Dorfes veranstaltet. Dazu gehören z.B. *mipazos* (Ritual für Götter und verstorbene Familienangehörige), *mivaci* (Hirse-Erntefest) und *mivanwa* (Fliegende Fische anlocken). Die lebenszyklischen Rituale werden ausschließlich innerhalb der Familie zelebriert. Darunter fallen die Namensgebungen, Begräbnisse sowie Haus- und Bootsfertigungsfeste. Ausgewählte Beispiele geben nachfolgend einen Einblick in die Abläufe wichtiger Rituale; später wird deren Bedeutung in einer allgemeinen Erörterung der Rituale im Leben der Tao vertieft.

Mipazos

Mipazos ist ein Ritual für Götter und verstorbene Familienangehörige. Im Folgenden ist ein Beispiel von Dong Sen-Yong aus dem Dorf Iratay zusammengefasst (vgl. Dong 1997: 115):

»Am Morgen des ersten Tages des Monats *kapitowan* bereiten alle Dorfbewohner Opfer, die aus Hirse, Taros, Süßkartoffeln, Yamswurzeln, Hühnerfleisch, Ziegen- und Schweinefleisch bestehen. Später gehen alle Männer mit Goldstücken, Hüten und Armbändern aus Silber, rituellen Schwertern und einem Korb für *mipazos*, indem sich die Opfer befinden, gemeinsam zum Hafen⁵⁷. Die Körbe werden am Hafen vor sich hingestellt. Bis alle anwesend sind, leitet ein älterer Tao einen Gesang für die Götter, der in diesem Falle den Liedtext hat: *aap kamo o sinaod namen, moamadoto a malaciacileb, mapasoad so lag no kakanen, iswal nio do misalagsosong, kano kakayoon, so ozong kano tomazokokamanok* (Götter, bitte akzeptiert unsere Opfer. Segnet uns für eine reiche Ernte, so könnt ihr euch für unser Opfer erkenntlich zeigen.).«

Nach dem Liedvortrag diskutieren die Männer über die zukünftige Planung der Landwirtschaft. Erst wenn alle einverstanden sind, sagt jemand an, dass jeder seinen Korb zurücknehmen darf. Die Opfer bleiben an Ort und Stelle, nur der Korb wird wieder mitgenommen. Sobald sie zu Hause ankommen, geben die Ritualteilnehmer einen neuen Opferkorb auf das Dach des Hauptwohngebäudes und sprechen die Bitte: »Unsere Vorfahren, bitte akzeptiert unsere Opfer. Segnet unsere Familie mit einer reichen Ernte. Bitte stört unsere Familie nicht!« Am Ende der gesamten Zeremonie treffen sich alle Familienmitglieder zu einem Mahl. An diesem Tag bleiben die Tao zu Hause und setzen alle Aktivitäten aus, weil sie Abstand halten wollen von den Geistern, die keine Opfer bekommen haben und dadurch Probleme verursachen könnten.

*Mivanwa*⁵⁸

Die Fischfangperiode bei den Tao beginnt mit *mivanwa* und endet mit *manoyotoyon*, dem Tag, an dem man allen gelagerten Trockenfisch und alle Fliegenden Fische entsorgt. Sinan Jyavizong fasst verschiedene Thesen darüber zusammen (vgl. 2009: 87–95):

»Wei, Yu und Lin (1972: 28–32) teilen die Fischfangperiode mit dem Aspekt der Bootgruppen in elf Rituale ein. Yu (2004: 104–126) teilt die Rituale des Dorfes Iraraley wäh-

57 Jedes Dorf hat einen Hafen.

58 *Vanwa* bedeutet Hafen.

rend der Fischfangperiode in drei Einheiten (Rituale für große Boote, Rituale für kleine Boote und zum Schluss das *manoyotoyon*) und acht Rituale. Dong aus dem Dorf Iratay (1997) listet zehn Rituale in dieser Periode auf.«

Sie kommt zu der Schlussfolgerung, dass die Rituale in verschiedenen Dörfern unterschiedlich durchgeführt werden.

Mivanwa ist ein Ritual, in welchem die Tao Fliegende Fische anlocken. An einem Sonntag (25. Februar 2008) konnte ich ein solches *mivanwa* im Dorf Ivalino am Hafen beobachten. Ich war dort die einzige Frau und notierte Folgendes⁵⁹:

»Es regnet und ist sehr windig, ich kann den Regenschirm kaum halten, versuche aber, das Ritual mit meiner Filmkamera zu dokumentieren. Die männlichen Familienmitglieder tragen Hüte und Armbänder aus Silber, Westen, Ketten mit Goldstücken und Schwerter, holen die Schilfröhren, die gesammelt wurden, um daraus Fackeln zu machen. Auf der Hauptstraße im Dorf liegen gerade eben getötete Schweine und Hühner, deren Haare und Fell mit einer Schilfröhrenfackel oder Gaspistolen weggebrannt wurden. Alle Männer tragen die Opfer (Schweine oder Hühner) zum Hafen. Dort stehen viele kleine Boote, welche die Hauptfarben Schwarz, Rot und Weiß tragen. Ein älterer Tao steht an der Küste und singt ein Lied an die Fliegenden Fische:

›Wir rufen mit unserem Goldstück und Hut aus Silber euren Gott. Fliegender Fisch, schwimm so schnell wie ein Pfeil zurück. Wir rufen euch mit dem Blut der Schweine und Hühner auf. Wir wünschen euch unendliches Leben wie Plankton, damit wir mit Feuerfackeln in der Nacht euch anleuchten und ausschöpfen können.«

Nach dem eben Beschriebenen erging ein Befehl an alle Männer, woraufhin diese leise zu beten begannen. Im Anschluss daran berührten alle Anwesenden mit der rechten Hand das Blut der Opfertiere (Schweine oder Hühner). Daraufhin gingen die Bootbesitzer zur Küste am Hafen, strichen das Blut an ihrem Finger an einen Stein und sagten dabei:

»Ich tippe dich an, lebendiger Stein. Segne mich für ein langes Leben wie ein harter Stein, damit ich alle Fische fangen kann bis ans Ende der Welt.«

59 Aufgrund des schlechten Wetters und der akustischen Unklarheiten sind die Liedtexte und Segensworte aus meinem Film nicht transkribierbar. Daher wurde der Inhalt des Liedtextes und der Segensworte von der Gewährsperson Ming-Hsiung, der bei dem Ritual ebenfalls anwesend war, auf Chinesisch wiederholt und anschließend von mir übersetzt.

Die Männer kehrten nach dem Beten zurück zu ihren Booten und berührten sie mit dem Blut der Opfertiere. Drei bis vier Stücke Bambusrohr wurden mit Blut gefüllt und nach Hause mitgenommen.⁶⁰ Der *Verein für Kulturentwicklung im Dorf Ivalino*⁶¹ spendete allen DorfbewohnerInnen zwei Schweine, die geschlachtet und in insgesamt 110 Portionen (gemäß der Anzahl der Familien im Dorf) aufgeteilt wurden. Am Ende trafen sich alle Familienmitglieder zu Hause bei dem ältesten Bootsbesitzer der Familie, wo die Opfertiere gemeinsam verspeist und dabei gesungen wurde. Die Männer aßen zuerst, dann die Frauen. An diesem Tag sind sämtliche Arbeitstätigkeiten untersagt.

Mangnazan

Mangnazan ist das Ritual der Namensgebung eines Neugeborenen. An diesem Tag feiert die Familie. Die Tao ändern im Leben ihren Namen zwei- bis dreimal und diese Namensänderungen (*mablis so ngaran*) besitzen einen sehr hohen Stellenwert in der Gesellschaft.

Die Verbindung »Si« mit einem individuellen Namen deutet an, dass diese Person noch kein Ansehen in der Tao-Gesellschaft genießt (siehe 2.3 »Familie«). Demgegenüber gibt die Bezeichnung für Personen, die Ururgroßeltern sind, durch die Verbindung von »Si« mit »Kekey« den höchsten Status an; »Si Kekey« bedeutet für die Tao *mapintek* (langes Leben), berechtigt zu Stolz und ist ein Zeichen, von (dem traditionellen) Gott gesegnet zu sein. Die Namensgebung des Neugeborenen kann eine wichtige Eigenschaft der Familie zum Ausdruck bringen, weshalb die Tao damit auch sehr vorsichtig umgehen. Die Namen dürfen nicht zu vielversprechend klingen, sondern sollen möglichst praktisch und erdverbunden sein. Laut dem Urteil meiner Tao-Freunde ist mein Tao-Name *matopos* (klug) ein schlechter Name, weil er große Erwartungen bei anderen fördert. Sollte mein Verhalten meinem Namen nicht entsprechen, so würde ich von anderen keinen Respekt bekommen. Begriffe, die zu oft im Alltagsdialog verwendet werden, die nicht erwähnt dürfen⁶² oder die bereits in einem anderen

60 Einer Erzählung von Ting-Hsin Lin nach wird das Blut auf das Auge des ersten selbst gefangenen Fliegenden Fisches getropft und das Auge anschließend der Sonne zugewendet. Das Blut aus den anderen Röhren wird auf die Fischernetze, das Boot und den Schwanz von einer Gemeinen Goldmakrele (*arayo*) getropft. Der Schwanz einer Gemeinen Goldmakrele wird auf dem höchsten Punkt befestigt, daneben hängen Tao noch Goldstücke, einen Hut aus Silber und Achatstücke auf.

61 Ming-Hsiung meinte, dass Schweine traditionell von wohlhabenderen Familien, die ein großes Boot für zehn Personen besitzen, für das Dorf gespendet wurden.

62 Z.B. die Namen der Verstorbenen im eigenen Dorf.

Dorf vergeben sind, sollte man bei der Wahl des Namens meiden. Auch solle man die bereits verwendeten Namen der Eltern nicht an das erste und zweite Kind weitergeben⁶³, wie mir Hsiu-Chen Lin erzählte. Zudem sei der Tag der Namensgebung nach dem Kalender auszusuchen. *Samorang, matazing, manoma ogto, manowjya ogto* und *tazanganey* seien geeignete Tage in einem Monat (Sinan Jyavizong 2009: 109). Wenn an diesem Tag jemand im Dorf stirbt, trauert oder gerade ein Begräbnis vorbereitet wird, darf das Ritual nicht stattfinden. Die Eltern des Kindes müssen nach dem Ritual und noch vor dem Mittag alles aufessen, was als Opfer⁶⁴ dargebracht werden sollte. Witwen dürfen während des Rituals nicht anwesend sein, weil ihr schlechtes *ngilin* (Schicksal) sich auf das Kind übertragen kann. Sinan Jyavizong beschreibt das Ritual mit einem Beispiel aus dem Dorf Iraratey, welches ich im Folgenden zusammenfasse (Sinan Jyavizong 2009: 110–111):

In der Früh geht der Vater des Kindes in einer rituellen Bekleidung zur Wasserquelle, um Wasser zu holen. Er ist bekleidet mit Messer, Armbändern aus Silber, einer goldenen Halskette und führt eine halbe Kokosnussschale mit sich, die als Schüssel dient. An der Quelle hält er das Messer ins Wasser, anschließend lässt er Wasser in die Schüssel tropfen (2 bis 3 Tropfen reichen). Auf dem Weg zurück muss er aufpassen, dass er nicht stolpert und das Wasser verschüttet. Dies würde schlechtes *ngilin* für das Kind bringen. Wenn er zu Hause ankommt, beginnt das Ritual. Die Eltern und die beiden Großeltern kleiden sich dafür angemessen. Das Kind wird von seiner Mutter im Arm in Richtung Sonnenaufgang gehalten. Diese Richtung bedeutet für die Tao neugeboren, Kraft und Leben. Die entgegengesetzte Richtung, der Sonnenuntergang, bedeutet für sie alt, hoffnungslos und Tod. Die Mutter beginnt damit, Wasser mit ihrem rechten Zeigefinger auf den *toktok* (Scheitel) des Kindes zu tippen. Anschließend tun dies auch der Vater, die beiden Großeltern und Urgroßeltern. Weitere Anwesende äußern sich mit Segen. Das verbleibende Wasser soll in der Kokosnussschale vertrocknen. Es darf nicht mit Absicht weggeworfen werden.

Fertigungsfeste

Fertigungsfeste gehören in der Gesellschaft der Tao zu den lebenszyklischen Ritualen. Sie werden nach dem Bau eines Hauses oder Bootes veranstaltet. Dies stellt für einen Familienvater in der Gesellschaft der Tao eine Verpflichtung dar, die bei Erfüllung sein Ansehen in der Gesellschaft erhöht. Die traditionell höchst-

63 Feldnotiz vom 24.05.2009.

64 Geopfert werden zehn Tarowurzeln und ein Huhn oder Schwein.

ten Ziele, die ein Tao-Mann in seinem Leben zu erreichen trachten sollte, sind *apat so sesdepan* ([ein Haus mit] vier Türen)⁶⁵ und *alima so avat* ([ein Boot mit] fünf Paare[n] von Rudern)⁶⁶ (Sinan Jyavizong 2009: 112).

Abbildung 19: Positionierung des traditionellen Wohnorts der Tao. Die Eingangstür eines Haupthauses ist immer auf das Meer ausgerichtet.



Quelle: Lu und Kuo 2007: xxiii. Übersetzung: Wei-Ya Lin.

65 Je mehr Türen, desto größer ist das Haus.

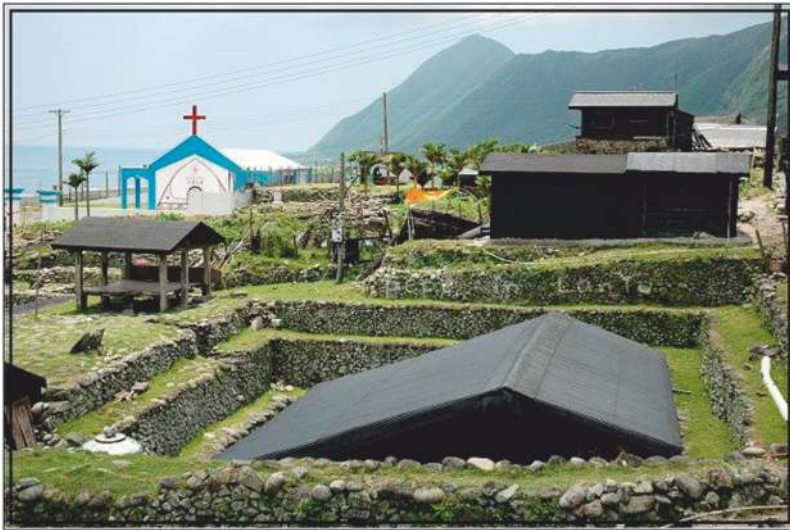
66 In einem solchen Boot haben zehn Personen Platz.

Die Vorbereitungszeit eines Fertigungsfestes kann je nach Größe des Hauses bzw. Bootes bei ein bis drei Jahren liegen. Je größer das Haus oder Boot ist, desto mehr Taros, Tiere (für Opfernaben) und Bäume muss die Familie besitzen. Dabei genügt nicht nur der eigene Fleiß eines Mannes, erst durch die Mithilfe seiner Frau und der Familienmitglieder kann ein Fertigungsfest organisiert werden. Dieses Ereignis ist auch die wesentlichste Prüfung für das eigene Selbstvertrauen und die Familienverhältnisse im Leben von Tao-Männern, die eine Kernfamilie gegründet haben. Traditionellerweise erreicht ein verheirateter Tao-Mann hohes Ansehen nach dem vierten Fertigungsfest.

Ein traditioneller Tao-Wohnort (Abb. 19) besteht aus drei Gebäuden: *vahey* (unterirdisches Hauptwohnhaus, siehe Abb. 20), *makarang* (Hoch-/Arbeitshaus) und *tagakal* (Unterstand mit erhöhtem Boden ohne Wände, siehe Abb. 21). Ein *vahey* kann zwei bis vier Türen haben. Je mehr Türen ein *vahey* oder *makarang* hat, desto mehr Baumaterialien braucht man. Abgesehen von den Holzbaumaterialien sollte die Familie auch genügend Tiere halten und Taros anpflanzen, um die Opfernaben zu bestreiten. Je fleißiger also eine Familie zusammenarbeitet, desto höher ist ihre gesellschaftliche Position. Um diese Leistung hervorzuheben, wird ein Fertigungsfest erst veranstaltet, wenn man ein *vahey* oder *makarang* mit mehr als drei Türen sein Eigen nennt bzw. ein *tagakal* oder ein geschnitztes Boot fertig gebaut hat. Sieben Tage im traditionellen Nachkalender – *samorang*, *mahavos*, *tazangnay*, *manoma towod*, *manowji a towod*, *manoma savonot* und *manowji a savonot* – gelten allgemein als die »guten Tage«⁶⁷ für solche Fertigungsfeste (Sinan Jyavizong 2009: 113).

67 Der Anthropologe Guang-Hong Yu deutet in seiner Publikation (2004: 73–74) an, dass die neun Tage *samorang*, *manmareymey*, *manowjyareymey*, *matazin*, *manomaogto*, *manowjyaogto*, *mahakaw*, *maogto* und *manowjyasavonot* für Hausfertigungsfeste geeignet sind. Er nennt aber keine geeigneten Tage für Bootsfertigungsfeste. Sinan Jyavizong ist eine Tao, daher bevorzuge ich hier ihre Angabe.

Abbildung 20: Vahey – traditionelles unterirdisches Hauptwohnhaus der Tao.



Quelle: Foto erstellt von Wei-Ya Lin im August 2008 im Dorf Ivalino.

Abbildung 21: Moderne tagakal außerhalb des Dorfes Ivalino – Unterstand mit erhöhtem Boden ohne Wände.



Quelle: Foto erstellt von Wei-Ya Lin im August 2008 im Dorf Ivalino.

Hausfertigungsfeste

Vor dem Veranstanden eines traditionellen Hausfertigungsfestes muss ein Tag ausgewählt und das *asdenpan o vahey* (Hauseintrittsritual) durchgeführt werden. Am Morgen des Hauseintrittsrituals richtet der Besitzer einen Birkenfeigenast im Haus so aus, dass dieser in Richtung des Sonnenaufgangs und auf eine Wand des neuen Hauses deutet. Symbolisch steht der Birkenfeigenast für die Vorstellung, dass »die Familie groß wie die eine Birkenfeige wird« (Cheng und Lu 2000: 53–54). Ziel des Rituals ist es, das neue Haus darüber zu informieren, dass die Bauarbeiten beendet sind. Erst nach dem Hauseintrittsritual darf mit den Festvorbereitungen begonnen werden. Es ist ein Tabu, während des Hausbaus anderen Arbeiten nachzugehen. Sinan Jyavizong gibt ein persönliches Beispiel von ihrem Schwager: Da er sich nicht an die Regeln hielt und mit seinem Boot fischen fuhr, ging dessen Motor während des Fischfangs zweimal kaputt: Einmal blieb er allein mehrere Tage auf See. Und das zweite Mal stieß das Boot an die Felsen. Danach warnten ihn die DorfbewohnerInnen, dass dies aufgrund der Missachtung von Tabus geschehen sei.

Sinan Jyavizong (2009: 112–118) fasst drei verschiedene Dokumentationen (Dong 1997: 75–82, Cheng, Dong und Wu 1984 und Chien 2004: 329–349) der mehrtägigen Vorbereitungen eines Hausfertigungsfests in den Dörfern Iratay, Ivalino und Iraraley zusammen und stellt dabei vier Schritte heraus:

»Zuerst wird eine Familienversammlung (*meyyahahes asa ka vahey*) abgehalten. Alle Familienmitglieder werden eingeladen, um den Festtag zu bestimmen, Taro-Felder zu zählen und den Tag der Taro-Ernte zu fixieren.«

Der zweite Schritt ist die Taroernte (*mangap so ora*). Das Besitzer-Ehepaar holt zuerst gemeinsam fünf Tarowurzeln⁶⁸ mit Sprossachsen und fünf ohne vom Feld. Anschließend geht die Besitzerin in traditioneller Kleidung zum Tarofeld, womit sie diesem ihren Respekt erweist. Dies geschieht im Beisein weiblicher Gäste, die zur Taroernte eingeladenen wurden. Es gibt zwei Gebetstexte, die sie sprechen muss – für die verstorbenen Familienvorfahren und gegen die Geister. Die geernteten Tarowurzeln werden neben den Feldern geputzt, sortiert und nach Hause getragen. Wenn nötig – falls viele Tarowurzeln geerntet wurden –, helfen die Männer mit. Zu Hause werden die Taros mit Schilfrohren bedeckt, um sie vor den Geistern (und gleichzeitig von Insekten) zu schützen.

68 Die Aufgaben werden in verschiedenen Dörfern unterschiedlich ausgeführt; z.B. ernten Ehepaare im Dorf Iratay drei Taros dafür (Dong 1997: 76).

Als dritter Schritt sind Gäste einzuladen (*mey veysen*). Es werden kleine Steine vom Strand als Rechenbehelf verwendet. Die ganze Familie versammelt sich, um die Gästeliste zu vervollständigen, danach erst wird die Menge der Taros und Tieropfer definiert. Zuerst laden die (männlichen) Gastgeber, begleitet von den älteren (männlichen) Familienmitgliedern, persönlich und in traditioneller Kleidung samt rituellem Schwert die Gäste aus anderen Dörfern ein. Bei der Einladung wird auch die Zahl der Geschenke⁶⁹ mitgeteilt, die Gäste sagen zu oder ab und danken für die Einladung ihrerseits mit Geschenken. Danach informiert der Festveranstalter die Bewohner des eigenen Dorfes mit dem einfachen Satz: »Ich bin bei deinem Haus vorbeigegangen« (*to ko mey liktow do vahey tan*). Wer zu Hause Schweine besitzt, fängt diese und versammelt sie an einer Stelle für die spätere Schlachtung.

Dann folgt das Aufstapeln der Taros (*manmo so soli*). Alle Familienmitglieder und DorfbewohnerInnen helfen dem Festveranstalter, die Taros aus dem Haus zu transportieren. Man stapelt sie vor dem neuen Haus oder auf dem Dach. Zugleich singen die älteren Tao im neuen Haus, um Dankbarkeit zu zeigen und die Taros, die Menschen und das neue Haus zu loben (siehe 3.1 »*Raod*«). Beim Fertigstellungsfest eines Arbeitshauses wird am Ende *kariyag* (siehe 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«) veranstaltet.

Laut der Dokumentation von Dong (1997: 80) soll das Besitzer-Ehepaar im Dorf Iratay als Festabschluss noch neben seiner Wasserquelle zusammen speisen, Krebse und Fische fangen.

Heutzutage bauen die Tao Betonhäuser, aber die Rituale für die Fertigstellungsfeste werden entsprechend der Tradition durchgeführt.

Bootsfertigstellungsfeste

Der Ablauf des Bootsfertigungsfestes kann in zwei große Abschnitte eingeteilt werden. Der erste Teil gleicht dem Hausfertigstellungsfest, der zweite beinhaltet drei Rituale: Bootsglückwunsch, Bootswerfen und Testfahrt.

Alle Mitglieder des Bootes sitzen in traditioneller Kleidung, mit Hut und Armband aus Silber, Schwert, Gold und Schmuck im Boot. Der Bootbesitzer schlachtet ein Opferhuhn für das neue Boot. Anschließend singen die Bootsmitglieder und die Gäste Lieder im *Raod*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Raod*«). So verläuft das Bootsglückwunsch-Ritual.

Nach dem Singen ziehen die Bootsmitglieder ihre Kleidung bis auf die Hose aus, legen Schmuck und Schwerter ab und leiten ihre männlichen Familienmit-

69 Tieropfer und Taros.

glieder, eingeteilt nach Alter, an, das Boot hochzuheben und leicht in die Höhe zu werfen. Um *anito* (Geister) zu vertreiben, halten sie die linke Hand vor der Brust und wackeln schnell mit der rechten Faust, im Gesicht zeigen sie dabei einen aggressiven Ausdruck (*manaway*). Währenddessen geht der Bootsbesitzer im Boot hin und her. Er winkt mit dem Schwert, bis das Boot das Meer erreicht. Nachdem die Ruder von den Bootsmitgliedern befestigt wurden, wird die Testfahrt durchgeführt.

Das Christentum und seine Auswirkungen auf die Sozialstruktur

Die Spuren der Verbreitung des Christentums in Taiwan kann man bis zur europäischen Expansion vor über 400 Jahren zurückverfolgen, als die Portugiesen im 16. Jahrhundert Taiwan entdeckten und es *Ilha Formosa* (Portugiesisch für »schöne Insel«) nannten. Aufgrund der Reformation in Europa versuchten europäische Länder, im Fernen Osten ihren Einfluss und ihr Territorium mithilfe von Religion und mittels Kolonialismus zu erweitern (Kao 2009: 72–73). Durch darauffolgende Kontakte mit Portugiesen, die Kolonialzeit unter Spanien⁷⁰, den Niederlanden⁷¹ und Japan⁷² wurde das Christentum in Taiwan eingeführt und später verwurzelt.

Die presbyterianische Kirche hatte bereits in der Qing-Dynastie Kontakt mit in Taiwan lebenden Ethnien, während der japanischen Kolonialzeit verbreitete man den Glauben im Geheimen. Für die katholische Kirche war das Jahr 1949 von Bedeutung, als der Großteil der katholischen Missionare von der kommunistischen Partei aus Festland-China vertrieben wurde und mit der KMT-Partei nach Taiwan kam. Der Vatikan unterteilte Taiwans existierende Gemeindeglieder und Kirchen in sieben Regionen, in denen die ankommenden Missionare untergebracht wurden und bevorzugt in Vorortkirchen, später auch in den von Indigenen bewohnten Gebieten wirkten. Für die indigenen Bevölkerungen stellt dieser Einzug der katholischen Kirche einen einschneidenden Punkt in ihrer Geschichte dar (vgl. Sinan Jyavizong 2009: 151).

70 Im Jahr 1626 übernahm Spanien die Nordostküste Taiwans, um die Seeroute nach Japan für die spanischen Reedereien zu beschützen. Die Spanier wurden im Jahr 1642 von den Niederländern vertrieben.

71 Durch die *Vereenigde Oost-Indische Compagnie*, auch als V.O.C bekannt, kamen die Niederländer im Jahr 1624 nach Taiwan und regierten Taiwan über einen Zeitraum von 38 Jahren.

72 Siehe Fußnote 19 im Unterkapitel 2.1, S. 68.

Durch die Tätigkeit christlicher Missionare kam es nach dem Zweiten Weltkrieg zu mehreren Tausend Taufen. Hunderte Dorfkirchen wurden errichtet. Das Engagement der Kirchen verbesserte zudem den Wissens- und Bildungsstand der taiwanesischen Indigenen und trug entscheidend zum Erhalt ihrer Sprachkompetenzen und Kulturgüter bei. Grundlage für die Verbreitung der christlichen Konfessionen war deren gesetzlich festgeschriebene Liberalisierung durch die KMT-Partei bei ihrer Übernahme Taiwans 1946. Begünstigt wurde sie durch die Aktionen der als Christen wahrgenommenen US-Amerikaner nach dem Zweiten Weltkrieg, die in zahlreichen Hilfspaketen Kleidung und Lebensmittel geschickt hatten. Man nennt die Periode das »Wunder der Verbreitung des christlichen Glaubens im 20. Jahrhundert« (Sinan Jyavizong 2009: 151).

Die Orchideeninsel erreichte das Christentum in den 1950er-Jahren. Gegenwärtig gibt es dort drei christliche Konfessionen: die katholische, die presbyterianische und die »True Jesus Church«, wobei die ersteren beiden bis heute den größten Einfluss auf die Gesellschaft der Tao ausüben.

Katholische Kirche

Der Schweizer Priester und Missionar Alfred Giger (1919–1970) brachte die katholische Glaubenslehre während seiner Tätigkeit für den Verein *Bethlehem Mission Immensee*⁷³ (*Societas Missionaria de Bethlehem*, Ordenskürzel: SMB) nach Lanyu. Er besuchte am 30. Juli 1954⁷⁴ mit sechs Hilfspaketen zum ersten Mal die Insel Lanyu. Sinan Jyavizong zitiert in ihrer Publikation aus der Chronik des Vereins *Bethlehem Mission* den Originaltext auf Deutsch (2009: 213):

»1954.07.30, HH. Giger reist zum ersten Mal auf die Lan-yu-dau (蘭嶼島), vor allem um dort die Ami-Christen von Malan zu besuchen. Er sollte zuerst 14 Tage in Kaohsiung Ferien machen, dann den Besuch und wieder zurück.«

Seit 1955 engagiert Missionar Alfred Giger sich für die BewohnerInnen der Orchideeninsel, davon 16 Jahre aktiv. Er fand finanzielle Unterstützung und baute insgesamt vier Kirchen auf Lanyu, im Dorf Iranmeylek 1958 (Bau einer provisorischen Kirche bereits 1955), in Ivalino 1963 (Bau einer provisorischen Kirche 1955), in Imorod 1967 (Bau einer provisorischen Kirche 1951) und in Iraraley 1968 (Bau einer provisorischen Kirche 1956). Während seiner Dienstzeit, die bis

73 Vereinswebsite: <http://www.bethlehem-mission.ch> (Stand: 30.11.2020).

74 Hsie (2004b) behauptet, dass Alfred Giger am 30.07.1954 auf die Insel Lanyu kam; Sinan Jyavizong meinte, es wäre der 01.08.1954 gewesen.

1970 dauerte, wurden 531⁷⁵ InselbewohnerInnen getauft. Es war sein Anliegen, in erster Linie Prediger⁷⁶ auszubilden, die ausschließlich Tao-Männer mit Kenntnis des Japanischen waren, um sie Lesen, Schreiben und Missionieren zu lehren (Sinan Jyavizong 2009: 314–368). Dabei betonte er gegenüber seinen Predigeranwärtern immer wieder, dass es wichtig sei, die eigene Tradition, Kultur und Sprache zu praktizieren und zu pflegen. Er respektierte die Sprache und Tradition der Tao und setzte dies mithilfe seiner Prediger in die Tat um: Das Alte Testament wurde in alphabetischer Schrift ins Tao übertragen und mit traditionellen Melodien gesungen, ebenso wurde die lateinische Messe übersetzt. Aufgrund dessen zählt Alfred Giger zu einer der bedeutendsten Persönlichkeiten der Tao-Geschichte.

In den fünf Jahren nach Gigers Tod waren insgesamt drei Schweizer Missionare in Folge auf der Insel Lanyu. Aufgrund des häufigen Wechsels und weil die erste Predigergruppe von Alfred Giger wegging, stagnierte die Verbreitung des katholischen Glaubens in dieser Zeit. Am wichtigsten war der Bau einer neuen Kirche im Jahr 1972 im Dorf Yayo. 1976 wurde der Priester Ulrich Scherer vom Verein *Bethlehem Mission Immensee* zum Dienst auf die Orchideeninsel berufen. Während seiner Dienstzeit bis zum Jahr 1990 vollzog er mehrere Schritte, die den katholischen Glauben im Alltag der Tao verankerten. Er stellte die von Alfred Giger ausgebildeten Prediger weiterhin an, baute die Kirchen im Dorf Ivalino sowie Iratay um und eröffnete sie im Jahr 1981 neu. Er erreichte 1984 den Bau einer neuen Kirche im Dorf Iraraley. Im Jahr 1983 richtete er regelmäßige Treffen unter dem Motto *Jugendversammlung* (永青會)⁷⁷ ein. In diesem Zusammenhang entstand ein Jahr später für die jugendlichen Gläubigen die »Zeitschrift der Jugendlichen auf Lanyu« (蘭青通訊).⁷⁸ Im selben Jahr wurde die erste Gemeinschaft mit dem Namen *Mutter Maria* (聖母軍) gegründet. In jedem Dorf organisierte eine zuständige Person regelmäßige Treffen. Nach dem ersten Sommerkurs für Kinder-Religionsunterricht in den Dörfern Imorod, Ivalino, Iraraley und Iranmeylek wurde eine Sonntagsschule für Kinder im Dorf Yayo etabliert. Im Jahr 1985 richtete man in Iraraley eine kirchliche Frauengemeinschaft ein. Auch die Übersetzung von Bibeltexten wurde vorangetrieben. So

75 Website der Gemeinschaft *Entwicklung von Kulturforschung der katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung*: <http://www.yeso.org.tw/2.htm> (Stand: 30.11.2020).

76 Es handelte sich insgesamt um fünf Gruppen – 15 Tao-Männer.

77 Diese existierte bis ins Jahr 1999.

78 Diese Zeitschrift existierte bis zum Jahr 2000, danach wurde von der Gemeinschaft *Entwicklung von Kulturforschung der katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung* stattdessen eine »Zeitschrift der Fliegenden Worte« (飛文季刊) herausgegeben.

wurden 1981 ausgewählte Kapitel des Neuen Testaments in die Sprache der Tao übertragen und interessanterweise mit traditioneller Musik vertont. Darüber hinaus kam es 1984 zur Publikation des ersten Kirchenliederbuchs auf Tao, ebenso wurde eine Bearbeitung des »Vaterunsers« und des »Sanctus«⁷⁹ fertiggestellt. 1989 veranstaltete man außerdem zum ersten Mal den *Wettbewerb der Alphabetischen Schrift*.⁸⁰

Das alles zeigt, dass der Priester Ulrich Scherer die Ideale und Konzepte von Alfred Giger weiterverfolgte und viel zu einer Annäherung der Tao zum katholischen Glauben beitrug. Dies fand trotz Sprach- und Traditionsunterschieden statt. Damit wurde der Grundstein der Existenz der katholischen Kirche auf Lanyu gelegt und der katholische Glaube mit der Kultur der Tao erfolgreich vermischt und in ihr verwurzelt (Abb. 22).

Abbildung 22: Die Innendekoration der katholischen Kirche im Dorf Ivalino.



Quelle: Foto erstellt von Wei-Ya Lin am 01. September 2008.

Im Jahr 1999 kam es zur Gründung der Gemeinschaft *Entwicklung von Kulturforschung der katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung*, die traditionelle Feste und Rituale in Kooperation mit der jeweiligen Familie veranstaltet, Zeitschriften

⁷⁹ Die Bearbeitung des *Sanctus* begann im Jahr 1981 und dauerte insgesamt neun Jahre.

⁸⁰ Tao war keine geschriebene Sprache. Erst seit der Etablierung der alphabetischen Schrift können Tao ihre Sprache in schriftlicher Form wiedergeben.

und Publikationen herausbringt, Sprachkurse für Kinder anbietet und die Wiedererschließung der verlorenen Traditionen betreibt. Auch der für Tao wesentliche *ahehep no tao* (Tao-Nachtkalender) wird durch diese Gemeinschaft erstellt (siehe 2.4 »*Ahehep no tao*, Feste und Rituale«).

Seit 2007, dem Zeitpunkt der Pensionierung des letzten Schweizer Priesters Ernst Gassner, übernehmen indigene Gläubige bzw. Prediger die Kirchenaktivitäten, die ursprünglich in erster Linie von einem Priester des Vereins *Bethlehem Mission Immensee* geleitet wurden. Damit verwalten die Tao mittlerweile ihre Kirchenaktivitäten selbstständig.

Presbyterianische Kirche

Die presbyterianische Kirche trat unter der Leitung des han-taiwanesischen Pastors Hsian-Chun Luo (駱先春, 1905–1984) im Jahr 1951 zum ersten Mal auf Lanyu mit einer Diashow über das Leben Jesu in Erscheinung, vier Jahre vor der katholischen Kirche (Sinan Jyavizong 2009: 155). Im selben Zeitraum brachte Pastor Luo den Priester Fu-Ming Yan (顏福明, 1930–2009) auf die Insel, denn Luo erhoffte sich aufgrund von dessen Abstammung als Amis⁸¹ eine bessere Kommunikation mit den Indigenen und eine weitere Verbreitung des presbyterianischen Glaubens.

Yan richtete 1951 in jedem Dorf provisorische Kirchen ein und wählte im Laufe der Jahre einige gläubige Inselbewohner aus, die zur Predigerausbildung auf presbyterianische Universitäten nach Taiwan gehen konnten oder deren Berufsausbildung mit Kirchenstipendien gefördert wurde. 1969 beendete der erste Tao, Dong Sen-Yong, sein Studium am *Yu-Shan Theological College and Seminary* (玉山神學院) in Hualien (花蓮). Als Alfred Giger 1959 die sechs Hilfspakete auf die Insel Lanyu brachte, hatte die presbyterianische Kirche keine solchen Hilfspakete zu verteilen. Die Hilfspakete waren von Giger aber für alle Gläubigen bestimmt, ohne Unterscheidung anhand der Religion bzw. Konfession. Dadurch verlor die presbyterianische Kirche viele Gläubige und erlebte einen starken Konkurrenzdruck seitens der katholischen Kirche.

Im Zeitraum von 1955 bis 1980 half Frau Wakelin (kanadischer Abstammung), die bereits existierenden Übersetzungen des Neuen Testaments auf Chinesisch in die Tao-Sprache zu übertragen. Bis 1975 sandte die presbyterianische Kirche nur Pastoren mit Amis-Abstammung auf die Insel. Danach begannen die Tao 1985 mit der Hilfe der Predigerinnen Ginny Larson (amerikanischer Abstammung) und Rosemary Thomason (kanadischer Abstammung) eine Bibelübersetzung, die sie nach neun Jahren vollendeten. In der Zwischenzeit boten die

81 Eine der 16 indigenen Volksgruppen in Taiwan.

Presbyterianer auch Alphabetisierungskurse an und partizipierten sogar am Kampf der Tao gegen die politische Diskriminierung durch die taiwanische Regierung (etwa an den Demonstrationen gegen die Einrichtung des Nationalparks, gegen die Atommüll-Zwischenlagerstätte oder den Sozialbau auf der Orchideeninsel). DemonstrationsführerInnen waren und sind meist vom presbyterianischen Kirchenschulsystem ausgebildete Tao der jungen Generation (Chang 1988: 419–420).

Die wichtigste gegenwärtige Organisation der Presbyterianer ist die 1979 gegründete *Lan En Cultural and Educational Foundation*⁸². Sie betreibt die einzige Radiostation auf der Insel, außerdem eine Bibliothek, Dokumenten- und audiovisuelle Archive und einen Kindergarten. Auch bringt sie regelmäßig die »Zeitschrift Lanyu« (蘭嶼雙週刊) heraus und veranstaltet einen Wettbewerb für traditionelle Lieder.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass sowohl die katholische als auch die presbyterianische Kirche Wert auf die Ausbildung und Erhaltung der Tao-Sprache legen. Die katholische Kirche versuchte, ihre Glaubensinhalte mit der Tao-Tradition und Kultur zu verschmelzen und den Alltag der Tao möglichst nicht zu verändern, wohingegen die presbyterianische Kirche dies nicht tat. Von der presbyterianischen Kirche lernten die Tao, sich politisch stärker zu engagieren und ihrer Stimme bei der taiwanischen Mehrheit Gehör zu verschaffen.

2.5 TABUS

Tabus sind in verschiedensten Gesellschaften präsent und weit verbreitet. Dies gilt sowohl für westliche als auch nicht westliche Kulturen, sowohl für aural-orale als auch schriftliche Traditionen. Das »Online Etymology Dictionary« klärt darüber auf, dass das polynesisches Wort und religiöse Konzept *tapu* erstmals von Kapitän James Cook in »A Voyage to the Pacific Ocean« (Band 3 aus dem Jahr 1793) ins Englische (*taboo*) übernommen wurde. Cook deutete das Wort *tapu* als »consecrated, inviolable, forbidden, unclean or cursed« (vgl. Online Etymology Dictionary⁸³). Tabu bzw. *taboo* wird heutzutage als »a prohibition imposed by social custom or as a protective measure« (Merriam-Webster's

82 Website: <http://www.lanan.org.tw> (Stand: 30.11.2020).

83 <http://www.etymonline.com/index.php?search=taboo&searchmode=none> (Stand: 30.11.2020).

Online Dictionary⁸⁴) definiert und »taboos represent traditional social rules that regulate human behavior« (Colding und Folke 1997:1: 6). Die Rolle der Tabus bringt die Normierung einer Gesellschaft zum Ausdruck, wobei eine Norm so verstanden wird: »A norm is a social rule that does not depend on government for either promulgation or enforcement.« (Posner und Rasmusen 1999: 2) Somit ist die Erkenntnis über die Konstruktion von Tabus unerlässlich für die weiterfolgende Erkenntnis über sozialgesellschaftliche Normen bei den Tao.

In den kommenden Unterkapiteln erstelle ich eine Gruppierung existierender Tabus (*makaniaw*)⁸⁵ bei den Tao, wobei ich nicht deren Herkunft ergründen möchte, sondern Kenntnisse über deren grundlegende Prinzipien und Funktionen zu gewinnen versuche. Bei meiner Kategorisierung folge ich u.a. Theorien der anthropologischen Ökologie und greife dabei insbesondere die Erkenntnis auf, dass gesellschaftliche und religiöse Wert- und Normvorstellungen in den meisten traditionellen Gesellschaften von ihren lokalen ökologischen Faktoren nicht trennbar sind (vgl. Gadgil et al. 1993: 151–156). Das Modell, auf das ich zurückgreife, unterscheidet sechs Gruppen von »Ressourcen-Lebensraum-Tabus« (*resource and habitat taboos*; Kürzung: RHTs). Diese vermögen zwar nicht ganz alle Aspekte um das Konzept von *makaniaw* bei den Tao zu erfassen, tragen aber weitgehend der starken Rolle der Natur im Leben der Tao, bzw. der Einbettung ihres Alltags in die Natur, Rechnung.

Dieser Prämisse folgend, will ich die diesbezüglichen Ergebnisse sowohl als Phänomen und Repräsentation der zentralen kulturellen Tao-Normen darstellen, als auch als Identität der Tao-Kultur präsentieren. Wenn zwischen den Normen, die im Laufe der Zeit durch Einflüsse von außen und Reaktionen von innen ständigen Veränderungen unterlegen sind, und den kulturellen Ausdruckformen der Tao ein wechselseitiger Zusammenhang besteht, lässt sich an der Musik der gesellschaftliche Wandel und das Verhältnis zur natürlichen Umwelt beobachten und dokumentieren. Ich schließe Kapitel 2 mit Beispielen ab, welche das Dilemma veranschaulichen, dem die Tao in diesem Veränderungsprozess gegenüberstehen. Diese Kenntnis ist die Voraussetzung und das Fundament für ein Verständnis der Musik der Tao, das in Kapitel 3 vermittelt wird.

84 <http://www.merriam-webster.com/dictionary/taboo> (Stand: 30.11.2020).

85 Es gibt kein Wort für »Gesetz« bei den Tao.

Makaniaw und miraraten

Die wörtliche Bedeutung von *makaniaw* umfasst in der Tao-Sprache alle Verhaltensweisen, die von Göttern oder Geistern bestraft werden (vgl. Liu und Wei 1962: 156). *Makaniaw* kann auch als Verhalten gegen kosmologische Anordnung verstanden werden. Die Tao selbst übersetzen es ins Chinesische mit 迷信 (Aberglaube). *Miraraten* hingegen bedeutet »Verbrechen« bzw. Verhaltensweisen, die die gesellschaftlichen Normen verletzen.

Miraraten (Verbrechen) bezeichnet allgemein Taten im Zusammenhang mit menschlichen Beziehungen. Dieses Konzept bietet soziale Sicherheit innerhalb der Tao-Gesellschaft. Liu und Wei listen in drei Kategorien verschiedene Verbrechen auf (1962: 158–160): 1. körperliche Misshandlung (*marakaten so tao*) wie z.B. Mord, Todesfall durch unterlassende Hilfeleistung; 2. unerlaubte sexuelle Beziehungen (*mangai ramangen*) wie z.B. Gruppensex, Ehebruch, Vergewaltigung, Inzest oder Kinderschändung; 3. Verletzung des Eigentums (*mararaten so purapuraten*) wie z.B. Betrug, Raub, Stehlen, Zerstörung von Sachgütern. Begeht jemand ein Verbrechen, so gibt es zwei Lösungen – Rache ausüben (*ipanngongong*) oder Entschädigung (*tomoro*) mit einem Stück Gold, einem Stück Feld, Schweinen oder Schmuck.

Die Tao konnten mir klare Unterschiede zwischen *miraraten* und *makaniaw* nennen und waren in dieser Hinsicht bei Interviews sehr konkret. Drei telefonische Interviews, die ich mit Tsung-Ching Chou (aus dem Dorf Imorod), Shi Bo-Guang und Hsiu-Chen Lin (beide aus Ivalino) am 31. Mai 2012 führte, zeigten mir, dass individuelle religiöse Glaubensdeutungen der Grund für die verschiedenen Erklärungsmodelle zu diesen zwei Begriffen waren. Chou, ein gläubiger Katholik, deutet *makaniaw* als »Aberglauben« und *miraraten* als »Verbrechen gegen alle Lebewesen«. Aber er meinte, dass *makaniaw* für ihn keinerlei Verbindung mit Göttern oder Geistern habe und man dem eigenen Glauben folgend individuelle Ansichten darüber entwickeln könne. Shih folgt dem traditionellen Glauben und deutet *makaniaw* als »Aberglauben« oder »Verhaltensregeln«. Er stimmt zu, dass *makaniaw* die Verbindung zwischen Menschen und Göttern bzw. Geistern regelt. Lin, eine Presbyterianerin, deutet *makaniaw* als »Aberglauben« oder »Verhaltensregeln während der Rituale« und bezeichnet mit *miraraten* grundsätzlich »böse Menschen«.

Es gibt keine zentrale Macht innerhalb der Tao-Gesellschaft, die die mit den Begriffen verbundenen Tabus anordnet oder reglementiert. Außerdem ist generell die Natur des Zustandekommens von Verhalten komplex, welches als Verstoß empfunden wird. Beide, *makaniaw* und *miraraten*, ähneln einander wie die

Gesetzgebung unter moderner Sozialisation oder Tabus in anderen Gesellschaften.

Im Unterkapitel 2.2 wurden das Umfeld des Tao-Lebensraums und die Nutzung der vorhandenen natürlichen Ressourcen beschrieben. Das Ökosystem ist »defined as a system composed of both the natural environment and all the organisms living within it« (Haviland et al. 2010: 204). Es werden also auch die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Aktivitäten dadurch nachhaltig beeinflusst. *Makaniaw* setzt sich also mit dem Lebensraum der Tao auseinander und kontrolliert alle Produktionsaktivitäten ihrer Gesellschaft. Die Ökologen Johan Colding und Carl Folke fassen einige der wichtigsten Funktionen der Tabus zusammen:

»Such constraints not only may govern human social life, but also may affect, and sometimes even directly manage, many constituents of the local natural environment. Whatever the reason for such constraints, taboos may, at least locally, play a major role for the conservation of natural resources, species, and ecosystems.«

Ich adaptiere ihre Terminologie aus der Ökologie für die Benennung solcher Tabus, die sich auf das menschliche Verhalten gegenüber der natürlichen Umwelt beziehen, die sogenannten »Ressourcen-Lebensraum-Tabus« (engl. *resource and habitat taboos*, RHTs). Johan Colding und Carl Folke (vgl. 2001: 584–600) gruppieren RHTs traditioneller Gesellschaften ausgehend von einer Auswertung von Studien aus der Biologie, Physik, Geografie, Ethnobotanik, Ökologie und Anthropologie in sechs Felder. Nachfolgend fasse ich diese Unterteilung und die Beschreibungen der sechs Gruppen in der Originalsprache Englisch sowie auf Deutsch zusammen, beziehe sie dann jeweils auf die Tabus in der Tao-Gesellschaft und gebe Beispiele ihrer Anwendung.

1. Segment-Tabus

Diese Gruppe von Tabus gilt, wenn eine kulturelle Gruppe die Nutzung bestimmter Arten für bestimmte Zeiträume für menschliche Individuen bestimmten Alters, Geschlechts oder eines sozialen Status verbietet.

Colding und Folke (2001: 586) ergänzen zu dieser Tabu-Gruppe: »Anthropologists often refer to such taboos as specific food taboos.« Bei den Tao existiert eine Nahrungsaufteilung nach Kriterien des Alters und Geschlechts. Ich verweise hier auf Unterkapitel 2.3, dort wurde dies bereits aus der Gender-Perspektive und in Bezug auf die darauf basierende Arbeitsaufteilung dargestellt. Der Ar-

beitsaufteilung folgt wiederum die Nahrungsaufteilung. Hinzu kommt noch eine Fischeaufteilung für Kinder unter sechs Jahren, für Schwangere sowie für alte Tao (*akmey ji meyraraheh*).⁸⁶ Alle diese feinen Unterteilungen stehen mit dem Gedanken der Nachhaltigkeit gegenüber der Natur im Zusammenhang (Hsie 2003).⁸⁷

2. Zeitliche Tabus

Diese Gruppe von Tabus gilt, wenn eine kulturelle Gruppe den Zugriff auf Ressourcen in bestimmten Zeiträumen verbietet. Tabus können sporadisch verhängt werden, täglich oder auf wöchentlicher, bis hin zu saisonaler Grundlage.

Der Fang heimischer Fische sowie das Sammeln von wild wachsendem Gemüse und Obst während der Saison der Fliegenden Fische (*rayon*) ist verboten. Es handelt sich hier um einen Zeitraum von etwa vier Monaten⁸⁸, welcher ungefähr zwischen Februar und Juni im Sonnenkalender anzusetzen ist (Sinan Jyavizong 2009: 84). Ming-Hsiung Lin erzählte mir am 19. Mai 2009⁸⁹ von diesem Verbot. Er bestätigte zudem, dass sich in dieser Periode die heimischen Fische sowie bestimmte Baumarten in einer wichtigen Wachstums- bzw. Reifephase befinden.

3. Methodentabus

Diese Gruppe von Tabus gilt, wenn eine kulturelle Gruppe den Einsatz bestimmter Methoden und Techniken für die Jagd von Tierarten verbietet.

86 Hsie (2003) erklärte über die Kategorie »Fische für alte Tao«, dass *akmey ji meyraraheh* eigentlich »die Fische als Respektsausdruck gegenüber dem eigenen Vater« bedeutet. Daher darf ein junger Tao, wenn sein Vater verstorben ist, diese Art von Fischen konsumieren.

87 Im Buch *The Ethnobiology and Ecology of Marine Creatures in Orchid Island* (Shao et al. 2007) werden 150 heimische Fischarten und 50 Krebs- und Schneckenarten mit Abbildungen und Aufenthaltsorten auf Chinesisch, Latein, Englisch und in der Tao-Sprache beschrieben und nach den traditionellen Einteilungen aufgelistet.

88 Die vier Monate nach dem Tao-Kalender sind *kapowan*, *pikaokaod*, *papatow* und *peypilapila*.

89 Aus meinem Feldtagebuch.

Colding und Folke ergänzen über diese Gruppe von Tabus (2001: 587): »The majority of examples in our synthesis stem from fishing communities in South-East Asia. Fishing-related method taboos are the most commonly described in the literature.« Um Fliegende Fische zu fangen, verwenden die Tao ein Netz, weil diese Fischart zu den Schwarmtieren gehört und die Netzfangmethode effektiver ist, als zu angeln oder mit einer Harpune zu fischen.

Im Anschluss an die zweite Gruppe (zeitliche Tabus) sind während der Saison der Fliegenden Fische entlang der Küste jene Fangmethoden untersagt, bei denen mit Harpunen, Angeln und Haken in verschiedenen Größen hantiert wird. Ich konnte während meiner Feldforschungsaufenthalte keine modernen Fangtechniken beobachten, die den Fang größerer Fischmengen zum Ziel haben oder kommerziellen Interessen folgen.

4. Lebensphasen-Tabus

Diese Gruppe von Tabus gilt, wenn eine kulturelle Gruppe die Verwendung bestimmter verwundbarer Stadien in der Lebensphase einer Art auf der Basis von Alter, Größe, Geschlecht oder Reproduktionsstatus verbietet.

Für gewöhnlich werfen die Tao nicht ausgewachsene Fische und andere Meerestiere wieder zurück in den Ozean. Durch die Zunahme von Tourismus auf der Insel Lanyu und aufgrund ihrer wirtschaftlichen Lage sahen sich die Tao jedoch gezwungen, auf die touristische Nachfrage nach Langusten (lat.: *Palinuridae penicillatus*) und Salzwasserschnecken (lat.: *Haliotis diversicolor* und *Tridacna maxima*) zu reagieren. Diese im asiatischen Kontext sehr wertvollen Nahrungsmittel werden nunmehr als Spezialitäten Lanyus verkauft. Die Gewährspersonen Bo-Guang Shih, Bo-Hu Shih (施伯虎), Ming-Hsiung Lin, Ting-Hsin Lin und viele andere erzählten mir:

»Wir fangen normalerweise keine jungen und zu kleinen Tiere, aber die TouristInnen mögen sie essen und sie zahlen gut dafür. Aber mit der Zeit werden sie [Langusten, heimische Fische und Salzwasserschnecken, Anmerkung der Verfasserin] immer weniger.«⁹⁰

5. Spezifische Arten-Tabus

Diese Gruppe von Tabus gilt, wenn eine kulturelle Gruppe die Tötung und abträgliche Verwendung spezifischer Arten völlig verbietet, sowohl zeitlich als auch räumlich.

Colding und Folke weisen darauf hin, dass AnthropologInnen solche Tabus häufig als allgemeine oder dauerhafte Nahrungsmitteltabus bezeichnen. Durch eine Auswertung verschiedener sozial- und kulturalanthropologischer Studien gelangen sie zu dem Schluss, dass tierische Nahrungsmittel in den meisten traditionellen Gesellschaften weitaus häufiger tabuisiert sind als dies bei pflanzlichen Nahrungsmitteln der Fall ist. Die oben aufgeführten Nahrungsmitteltabus werden in den unterschiedlichen soziokulturellen Settings auf diverse Arten und Weisen begründet. Tabus können z.B. bestehen, weil die entsprechende Art giftig ist (oder als giftig aufgefasst wird), ein religiöses Symbol darstellt, mit Reinkarnation verbunden ist, oder schlicht und einfach weil die Erscheinung bzw. das Verhalten einer Spezies als »böse« oder »schelcht« aufgefasst wird (Colding und Folke 2001: 589).

Die Tao konsumieren keine *keyvivat* (lat.: *conus geographus*), eine Salzwasserschneckenart, und *keyvivat* ist ein Schimpfwort in der Tao-Sprache. Sie nehmen diese Schnecken ungern mit nach Hause (Shao et al. 2007: 186), weil sie giftig sind und das Leben gefährden können.

Frösche (Tao: *tozatoza*), Schlangen (Tao: *volay*) und Aale (Tao: *tamyan*) stellen keine Nahrungsmittel für die Tao dar, obwohl sie in anderen Gegenden von Taiwan durchaus konsumiert werden. Tai-Ju Chou erzählte mir am 10. August 2007⁹¹, dass Tao keine Frösche essen, weil sie nicht wie sie klingen wollen. Am 16. August 2007⁹², nachdem ich beim Angeln eine Netzmuräne (*gymnothorax favagineus*) gefangen hatte, sagte mir eine Gewährsperson namens Si Kang-cai (希岡菜) aus dem Dorf Iranmeylek, dass ich sie sofort wieder freilassen sollte. Dadurch erfuhr ich von dem Tabu, Aale oder schlangenförmige Tiere zu konsumieren, aus Furcht, man müsse sich dann wie diese Tiere bewegen. Der Aal ist bei den Tao wenig beliebt, weil diese gerne mit Fischnetzen an den Felsen der Küste fischen und ihnen der Aal die Beute des Öfteren aus dem Netz stiehlt (Shao et al. 2007: 16). Oft sah ich tote Schlangen auf der Straße oder im Feld. Die alten Tao können sie mit einem Steinwurf aus der Entfernung töten. In diesem Verhalten zeigt sich, dass die Tao eine starke Antipathie zu solchen schlangenförmigen Tieren empfinden.

91 Meinem Feldtagebuch entnommen.

92 Meinem Feldtagebuch entnommen.

»Die Eulen bringen Unglück und sie kommen ins Dorf, wenn jemand in den kommenden ein bis zwei Tagen sterben wird«, hörte ich von Bo-Guang Shih, Hsiu-Chen Lin, Ming-Hsiung Lin und Li-Lan Chang (張麗蘭).⁹³ Viele Tao glauben fest daran, dass die Eule (*totoo*) die Verkörperung des Teufels oder eines Geistes ist. Aufgrund dessen wird *totoo* weder verletzt noch getötet. Diese Eulenart ist vom Aussterben bedroht und steht auf der Liste der *Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora* (CITES)⁹⁴ sowie auf der *List of protected species in Taiwan*⁹⁵ in der Kategorie II (seltene und wertvolle Arten). Diese Tatsache besitzt für die Tao selbst keine Relevanz, weil sie *totoo* als Unglücksbringer ansehen, ein Schutz der Eulen ergibt sich aber in Konsequenz des Tabus gleichwohl. Durch den Tourismus scheint nun aber dieser traditionelle »Schutz« gefährdet. In der Touristensaison (März bis September) bieten die Tao eine kostenpflichtige Ökosystem-Führung an, bei der sie den TouristInnen nach Sonnenuntergang die an der Küste und im Wald lebenden Tierarten zeigen. Die *totoo* existieren innerhalb des taiwanesischen Territoriums nur auf Lanyu, daher sind sie die Hauptattraktion bei dieser Tour, mit der die Tao sehr gut verdienen. Durch das Licht der Taschenlampen und den Lärm der BesucherInnen werden die Eulen jedoch gestört. Eine Reihe von Ökologen schlägt deshalb im Forschungsbericht des Projektes »Untersuchung und Analyse des Ökosystems auf Lanyu« vor (Lee et al. 2010: 62), Regelungen einzuführen, um diese Störungen zu verhindern. Gleiches gilt für die Suppenschildkröte (lat.: *chelonia mydas*), die auch auf der Liste der CITES und auf der *List of protected species in Taiwan* sogar in der Kategorie I (vom Aussterben bedrohte Arten) zu finden ist.

6. Habitat-Tabus

Diese Gruppe von Tabus gilt, wenn eine kulturelle Gruppe sowohl den Zugang zu als auch die Nutzung von Ressourcen von bestimmten Lebensräumen in Raum und Zeit regelt.

Ein Ort, vor dem alle Tao sich fürchten, ist der Friedhof. Alle Tiere und Pflanzen vom Friedhof und aus seiner Umgebung dürfen nicht berührt oder konsumiert werden, auch der Zutritt zum Friedhof außerhalb einer Beerdigung ist streng verboten. Dies gilt in besonderem Maße für Frauen und Kinder.

93 Feldnotiz vom 13.08.2007.

94 Siehe <http://www.cites.org/eng/resources/species.html> (Stand: 30.11.2020).

95 Siehe <http://conservation.forestry.gov.tw/mp.asp?mp=11> (Stand: 30.11.2020).

Kamanrarahet oder *tova*⁹⁶ – der »Baum des Teufels« (chin.: 棋盤腳, lat.: *baringtonia asiatica*) – gedeiht am dichtesten auf einem Friedhof an der Küste. Die Früchte des *tova* wurden in der Tradition anderer polynesischer Gesellschaften (Kirch und Green 2001: 139) auf den Philippinen (Koh, Chua und Tan 2009: 24–25), auf Cook Island (Elevitch und Wilkinson 2000: 85), auf den Fidschi-Inseln⁹⁷ (Jones 2009: 120) und in Teilen Indiens als Betäubungsmittel (Chopra und Chopra 1933: 584) beim Fischfang eingesetzt, daher wird *tova* auch »fish-killer tree« oder »fish-poison tree« genannt. Auch wird der *tova* in Indien, Teilen von Vietnam, auf den Philippinen, im Sudan und auf den pazifischen Inseln als traditionelles medizinisches Heilmittel gegen Rheuma, Magengeschwüre und offene Wunden verwendet (Chopra und Chopra 1933: 584; Koh, Chua und Tan 2009: 24–25). *Tova* ist stabil und lockert die Erde durch seine zahlreichen kräftigen Wurzeln auf, wodurch das Grundwasser problemlos zirkulieren kann. Die Tao setzen ihre Gräber immer in die Nähe von *tova*. Sie betrachten *tova* als absolutes Tabu, sogar die Erwähnung des Namens kann ihrer Überzeugung nach Unglück bringen. In der Vergangenheit verwendeten Tao-Schamanen Äste und Blätter des *tova* für böse Beschwörungen (Yu 2004: 92). Es war mir leider nicht möglich, herauszufinden, warum die Tao die Nutzung dieser Bäume so streng verbieten.

Die obigen sechs Gruppen von Tabus und die dazugehörigen Beispiele zeigen, dass *makaniaw* nicht nur die Funktion hat, den Lebensraum und die Produktionsaktivitäten der Tao zu definieren und zu formen, sondern auch das Gleichgewicht zwischen Menschen und ihrem Lebensumfeld zu erhalten: *Makaniaw* trennt den Lebensraum der Tao vom Friedhof, dem »Lebensraum« der Geister bzw. der verstorbenen Vorfahren; es kontrolliert je nach Saison die Nutzung der lokalen natürlichen Ressourcen; es reglementiert die Menge der Fischentnahme durch die auf dem Geschlechteraspekt basierende Arbeitsteilung; es bildet einen Schutzmechanismus für alte Tao, Kinder und Schwangere. Auf diese Weise werden die Nahrungseinteilung, Produktionsmethoden und -prozesse organisiert.

Im Folgenden stelle ich anhand von ausgewählten Beispielen die normierenden Einflüsse von *makaniaw* auf die Tao-Gesellschaft dar. Dabei nehme ich teilweise auf die vorhergehenden Kapitel Bezug und gehe in drei Dimensionen näher darauf ein. Diese sind jeweils mit den anderen verbunden und haben einen Einfluss aufeinander.

96 *Kamanrarahet* heißt in der Tao-Sprache »schlimmsten« und *tova* bedeutet »Unglück bringend«.

97 Es wird auf den Fidschi-Inseln auch »*tuva*« genannt.

1. *Nutzung der natürlichen Ressourcen*: Zeitliche oder saisonale Verbote und Zugänge oder Methoden zur kollektiven Ressourcennutzung sind festgelegt.

- Das Konsumieren bestimmter Tier- und Pflanzenarten ist verboten (siehe RHTs 5), weiters auch die Nutzung von Lebewesen, die von einem Friedhof stammen (siehe RHTs 6).
- Das zu jedem Dorf gehörige Fischfangterritorium ist mit den InselbewohnerInnen aus anderen Dörfern teilbar (Ke 2008: 163), aber dies ist nur auf Einladung möglich.⁹⁸
- Die Wasserquellen sind heilig, man darf sie nicht zerstören (Ke 2008: 163).
- Die Bäume für den Haus- oder Bootsbau können nur verwendet werden, wenn die Familienmitglieder damit einverstanden sind.
- Tao-Frauen dürfen nicht fischen.⁹⁹
Während der Saison der Fliegenden Fische (*rayon*) besteht ein Verbot, heimische Fische sowie wild wachsendes Gemüse und Obst zu konsumieren (siehe RHTs 2).
- Alle Tao-Männer¹⁰⁰ eines Dorfes müssen beim Fang der Fliegenden Fische beteiligt sein.
- Beim Dorfhafen darf nicht gefischt werden, Schwimmen ist je nach Dorf erlaubt oder verboten (Ke 2008: 162; Dong 1997: 16).
- Man darf nicht mit Ruten angeln, auch Netz-, Harpunen- oder Hakenfang sind verboten (siehe RHTs 3).
- Frauen dürfen nicht zum Strand gehen (Dong 1997: 16).

2. *Kosmos*: Eine klare geografische Trennung oder Einteilung der spirituellen Welten von Menschen, Geistern und Göttern wird festgehalten. Die Verbindung zwischen Menschen und Göttern bzw. Geistern wird durch Rituale, Träume oder Zeichen aus dem Natur- und Lebensumfeld hergestellt sowie definiert.

- Das Betreten des Friedhofs ist für Tao-Frauen und Kinder streng verboten. Für alle Tao gilt, dass der Konsum von Pflanzen und Lebewesen, die vom Friedhof stammen, untersagt ist (siehe RHTs 6).

98 Feldnotiz vom 26.02.2008.

99 Feldnotiz vom 19.08.2007.

100 Hier sind die Tao-Männer ab dem Alter *macibliblit* (Ruderer auf der Warteliste) gemeint. Wenn ein Tao-Mann ein Alter erreicht, in dem er nicht mehr genug Kraft für den Fang von Fliegenden Fischen hat, scheidet er aus.

- Wenn ein Kind zum ersten Mal sitzen kann und gesund ist, veranstaltet die Familie das Ritual *saingan* (Namensgebung des zweiten Namens). Der zweite Name (*kasaing no ngaran*) wird verwendet, wenn jemand aus der eigenen Familie oder dem eigenen Dorf stirbt, welcher denselben Namen trägt (Sinan Jyavizong 2009: 105).
- Beim Ritual *mivanwa* locken die Tao die Fliegenden Fische – die »Geschenke der Götter« – herbei. Beim Ritual *mipazos* bringen Tao den verstorbenen Familienmitgliedern und den Göttern Opfer dar. Während der Haus- und Bootsfertigungsfeste oder beim Hirseanprobieren-Ritual (*tahaman o kadai*) werden die *anito* vertrieben. Ebenso müssen beim Hirsespeichern-Ritual (*sokozen*) rohes Fleisch und Schweinsleber an die *anito* verteilt werden (Sinan Jyavizong 2009: 103).
- Wer einen Tao auf dem Weg zum Fischen oder Arbeiten trifft, darf keine arbeitsbezogenen Fragen stellen. So wird verhindert, dass *anito* dem Tao etwas Böses tun können.¹⁰¹
- Kinder dürfen während der Saison der Fliegenden Fische keine Steine ins Meer werfen (Dong 1997: 16). Generell sollte man keine Steine ins Meer werfen (Ke 2008: 162).

3. *Produktion*: Die Arbeitsteilung, Produktionsprozesse und das kollektive Zelebrieren, die Aufgaben, Arbeitsräume und Arbeitswerkzeuge von Männern und Frauen, die Mengen bei der Teilung der Nahrung, die Reihenfolge, der Raum und die Methoden während eines Produktionsprozesses sind genau definiert, ebenso die Rituale und Zeremonien während oder nach einer Produktionsphase.

- Die individuellen und kollektiven Rituale sowie Feste, außerdem die monatlichen Aufgaben sind verpflichtend.
- Es gibt Tabus, die die Arbeitsteilung und die darauf basierende Nahrungsteilung betreffen (siehe 2.3).
- Bootsbau ist generell während der Saison der Fliegenden Fische (*rayon*) verboten.
- Man muss beim Hirseanbau und beim Haus- oder Bootsbau, wie bei jedem anderen Ritual, hinsichtlich des Produktionsprozesses den Regeln folgen. Wenn auch nur eine Kleinigkeit nicht stimmt, kann dies ein Unglück oder einen Todesfall in der eigenen Familie nach sich ziehen.

101 Feldnotizen vom 20.07.2007 und 15.08.2008.

Die Regeln für die Produktionsprozesse sind streng und sorgfältig konstruiert. Gut zu erkennen ist dies an ausgewählten Beispielen im Monat *paneneb* in der Saison der Fliegenden Fische (aus Dong 1997: 15–16):

- Männer dürfen keine Feld- oder handwerkliche Arbeit verrichten.
- Ehepaare dürfen keinen Geschlechtsverkehr haben.
- Man darf niemanden beschimpfen oder verfluchen.
- Man darf nicht alleine handeln oder entscheiden.
- Frauen dürfen die Werkzeuge für den Fischfang nicht berühren.
- Wenn jemand während einer Bootsfahrt auf die Toilette muss, fährt man das Boot zur Küste, damit der Betroffene seine Notdurft dort verrichten kann statt im Meer.
- Wenn Fliegende Fische entdeckt werden, darf man dies nicht mit »Es gibt Fliegende Fische dort« kundtun, stattdessen muss man »*alaka*« sagen.
- Falls der erste Fliegende Fisch von der linken Seite des Boots heranschwimmt, muss man ihn von der rechten Seite des Bootes aus dem Wasser nehmen.
- Nach dem Fang des ersten Fliegenden Fisches in der aktuellen Saison muss man diesen mit einem Bambusrohr berühren, auf das Opferblut aufgetragen wurde. Erst dann darf der Fisch in die Aufbewahrungstruhe des Bootes gegeben werden.

Während des Monats *pitanatana* in der Saison der Töpferei (Dong 1997: 91–92) gilt:

- Unkrautbeseitigung ist verboten.
- Gemüse mit Blättern darf man nicht zu sich nehmen.
- Zuckerrohr darf man nicht essen.
- Wenn man Bananen isst, darf man sie nicht schälen, sondern soll sie besser mit einem Messer halbieren.
- Man darf auch Taros, Süßkartoffeln und diverses Obst nicht schälen.
- Frauen dürfen die Haare nicht kämmen.
- Frauen dürfen nicht im vertrockneten Nassfeld Unkraut jäten oder Taros ausgraben.

Zusammengefasst stellt *makaniaw* die Strukturierung des Kosmos dar, regelt Aufgabenteilungen und die damit zusammenhängende Nahrungsteilung der Geschlechter. Es definiert zusätzlich die Produktionsarbeit, deren Methoden und Prozesse und gewährleistet die Balance zwischen den Tao und ihren Naturres-

sourcen. Das wirtschaftliche Wachstum, verursacht durch Tourismus, führt zu einer Überschreitung der Obergrenze für die nachhaltig orientierte Entnahme von Naturressourcen. Tourismus verursacht außerdem Wasserverschmutzung und Verkehr sowie Mülllagerplatzmangel. Auch das japanische und taiwanesisches Bildungssystem, die von der taiwanesischen Regierung getroffenen Entscheidungen (siehe 2.1) und die Etablierung des Christentums zählen zu den wesentlichen Faktoren, die das Verhalten und die Gesellschaftsnormen der Tao beeinflusst und transformiert haben. Dadurch werden traditionelle Normen verändert und Prozesse des Traditions- und Sprachverlustes beschleunigt.

Die Beziehung zwischen *makaniaw* und den traditionellen Liedern der Tao

Ich möchte die bisherigen Erkenntnisse über *makaniaw*, das traditionelle Tabukonzept, welches ich als die kosmologische Anordnung und das Normgerüst der traditionellen Tao-Gesellschaft betrachte, in Beziehung setzen zum sozioökonomischen Wandel in der Tao-Gesellschaft während der letzten Jahrzehnte. Dies wiederum lässt sich in Beziehung setzen zur Musik im Leben der Tao, die mit *makaniaw* eng verbunden sind. Dabei zeigt sich, dass eine Funktion, die Merriam der Musik in einer Gesellschaft zuschreibt, durch den Wandel an Bedeutung zu verlieren scheint: »[...] the enforcement of conformity to social norms is one of the major functions of music.« (Merriam 1964: 224) Denn der Wandel und die damit einhergehenden veränderten Wert- und Normvorstellungen haben eher umgekehrt dazu geführt, dass die traditionelle Musik und Kultur dazu in Gegensatz treten. Nur wenn die Tao ihre Kultur erneut definieren bzw. der heutigen Zeit entsprechend transformieren, kann ihre Musik in der modernen und von der han-chinesischen Mehrheitskultur geprägten Gesellschaft bestehen.

Der folgende Text eines Liedes mit dem Titel »Das Schicksal mit unverändertem Namen« (Tab. 7) wurde von einem mir namentlich unbekanntem Mann gedichtet. Es wurde im *Anood*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Anood*«) von seiner Frau Ying-Song Hsie (謝嬰松) gesungen und am 15. August 2007 in seiner Abwesenheit von mir aufgenommen.

Tabelle 7: Liedtext von »Das Schicksal mit unverändertem Namen«.

15/08/2007 #10 Das Schicksal mit unverändertem Namen				
1. ralaralaw no	sinwalan do	ziong a	izaka do	cinablasan no ngaran
schade	dies kaufen	Treibgut	Edelstein	Namenwechselln Name
2. anolavilangan ko	a gazagazen,	oya sira	todajiyapowan,	o kazasinga
zählen	ich nachzählen	das sie fast	zehn	meine Generation

3. <i>a kaekaenakan,</i> die anderen meiner Generation	<i>do ji</i> in nicht	<i>ko pa</i> ich	<i>cinab lisan</i> ändern	<i>no ngaran</i> Name
4. <i>mamalipalit iya no manireng, so amamaogan na so kanakan</i> ändern sein hören	<i>so</i> schöpfen	<i>na</i> sein	<i>so</i> das	<i>kanakan</i> Kind
5. <i>saboin do atbod a amazongong, onotan do miraong so tavaos</i> nässen das Wasser fließen	<i>mit</i>	<i>tragen</i>	<i>Hut</i>	
6. <i>maroarokma no among na</i> verbeugen	<i>Fisch</i>	<i>er</i>		
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Als ich für meine erste Tochter den Edelstein auftrag, verwendete ich einen gekauften Edelstein. Das war für mich schlecht, führte zu meinem Schicksal mit unverändertem Namen. Ich fragte über zehn Männer aus meiner Generation, sie waren alle schon eine Stufe höher als ich. Nur ich trage den unveränderten Namen. Die Vorfahren sagten, dass Gott die Menschen nach seinem Sinn geschaffen habe. Wenn ein Kind geboren wird, tragen die Eltern Quellwasser mit dem Finger auf den Scheitel des Kindes auf. Dieses Ritual führen die Eltern sehr heilig und ernst durch. Sie tragen einen Ritual-Hut und Edelsteine am ganzen Körper, um dem Kind einen Namen zu geben. Ich tat es auch und ich kann auch Fische fangen, warum kann ich meinen Namen nicht ändern?</p>				

Quelle: Das Lied wurde am 15. August 2007 von Ying-Song Hsie (謝嬰松) gesungen. Gedichtet hat es ihr Mann. Tsung-Ching Chou hat den Liedtext aus der Tao-Sprache ins Chinesische übersetzt. Aufgenommen, zusammengestellt und aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen wurde das Lied von Wei-Ya Lin.

Der Lieddichter und seine Frau konnten ihren Namen nur einmal (bei der Geburt ihrer ersten Tochter) ändern, weil sie keine Enkelkinder haben (siehe 2.3). Der Dichter beschuldigt sich selbst mit der Begründung, dass er bei einem Ritual gekaufte Edelsteine verwendet habe, ein Detail, das offensichtlich bei solchen Ritualen in früheren Zeiten anders gehandhabt wurde. Er will durch das Lied über sein unglückliches Schicksal andere warnen, damit niemandem etwas Ähnliches geschieht. An diesem Beispiel ist unmittelbar die tradierende und pädagogische Funktion eines Liedes zu erkennen, ebenso wie die der Repräsentation von gesellschaftlichen Normen.

Wie im vorherigen Unterkapitel gezeigt wurde, ordnet das lokale Tabukonzept *makaniaw* alle Produktionsaktivitäten und -prozesse in der Gesellschaft der Tao. Haus- und Bootsbau sind ein wesentlicher Teil davon und werden immer noch als zentrale kulturelle Symbole und Zentrum der Identität der Tao-Gesellschaft betrachtet. Ich möchte anhand einiger bedeutender Studien und eigener Beobachtungen die Entwicklung der Wohnsituation und der Bootsbaukul-

tur bei den Tao darstellen. Ziel ist es, einen Überblick über den Transformationsprozess der gesellschaftlichen Normen zu geben.

In den 1960er-Jahren wurde das Währungs- und Wirtschaftssystem Taiwans auf der Insel Lanyu etabliert (siehe 2.1), was Kontakte mit der Außenwelt entscheidend verstärkte und die Tao Teil eines wettbewerbsorientierten Marktes werden ließ. Mitte der 1960er-Jahre stuft die taiwanesisische Regierung exotische Bäume, die zu dieser Zeit ein wichtiger Bestandteil des Urwaldes auf Lanyu waren, als unwirtschaftlich ein. Aus diesem Grund fällte man viele Bäume, die aber für die Balance des Ökosystems auf der Insel und für das Überleben der Tao von entscheidender Bedeutung sind (vgl. Huang 1995: 129–130). Doch nicht nur der Urwald wurde durch die Rücksichtslosigkeit der Regierung zerstört, auch riss man 1966 im Zuge der »Maßnahme zur Verbesserung der gesellschaftlichen Vorteile« (siehe 2.1) viele traditionelle Häuser ab. Es blieben nur die Dörfer Ivalino und Iraraley teilweise verschont. Ein Großteil der Tao wohnt heute in Betonhäusern. Obwohl die Wohnbedingungen sich drastisch verändert haben, wird auch nach dem Bau eines Betonhauses ein Fertigstellungsfest mit allen Ritualen und Gesängen veranstaltet (Beispiel siehe Huang 2005: 83–100).

Im Zeitraum von 2002 bis 2006 bewilligte das taiwanesisische Kulturministerium Subventionen für dringend erforderliche Reparaturen an traditionellen Häusern Subventionen bewilligt. Seit 2007 werden solche Subventionen vom *Council for Economic Planning and Development* unter dem Projekttitel »Inselaufbau-Fonds« (離島建設基金) realisiert.¹⁰² Die Subventionshöhe betrug im Jahr 2012 an die 4 Millionen Neue Taiwan-Dollar (ca. 106.815 Euro, Stand: 12.07.2012). Diese Mittel kamen insgesamt fünf Familien zugute. Die Gewährspersonen meinten dazu, dass die Subventionen ursprünglich für die Verwendung traditioneller Baumaterialien ausgegeben worden seien, der Großteil der Tao aber inzwischen lieber günstiges Baumaterial von der Hauptinsel importiere, weil man sich so Arbeitsaufwand erspare und nach der Restaurierung noch Geld übrig bliebe.¹⁰³

Am 29. März 2010 fragte ich Tsung-Ching Chou in einem Gespräch nach dem Bau von viertürigen Häusern und ob er Informationen darüber habe, dass jemand in naher Zukunft einen solchen Hausbau plane. Ich wollte gerne ein solches Vier-Türen-Hausfertigstellungsfest besuchen, um die Lieder während des Ritu-

102 Vgl. Bericht in der Zeitung *Liberty Times* vom 09.03.2007: <http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/mar/9/today-south1.htm> (Stand: 30.11.2020).

103 Gespräch mit Bo-Guang Shih und seiner Frau Yue-Yun Chang (張月雲) am 31.03.2010.

als aufzunehmen.¹⁰⁴ Er antwortete mir, dass heutzutage niemand mehr freiwillig ein viertüriges Haus bauen würde, weil es dabei zu viele Tabus (hier *makaniaw* gemeint) zu beachten gäbe. Wenn eine Kleinigkeit oder ein Arbeitsschritt nicht korrekt nach den Regeln erfolgt sei, bestünde die Gefahr, dass jemand aus der Familie des Hauseigentümers sterbe. Dies führt in der Folge dazu, dass nun langsam jene Lieder in Vergessenheit geraten, die für gewöhnlich während eines Vier-Türen-Hausfertigungsfestes gesungen wurden.

Auch die Einflüsse von katholischer und presbyterianischer Kirche sind groß, denn die Kirchen sehen die *anito* (Geister) und das mit ihnen in Verbindung stehende *makaniaw* (traditionelles Tabukonzept) als Irrationalität und Aberglauben an, sodass viele Tao mittlerweile Abstand davon halten.

Da die traditionellen Lieder der Tao ihre Lebenserfahrungen und -geschichten vermitteln, bespreche ich im Folgenden zwei Liedtexte, die während eines Hausfertigungsfestes gesungen wurden. Sie behandeln den Bruch von *makaniaw* und spiegeln das sich aus den komplexen Einflüssen ergebende Identitätsdilemma der Tao wider, worin man auch deutlich ihre Gefühlslage erkennen kann. Die beiden Beispiele von einem *Kariyag*-Ereignis (Händeklatschlieder-Gesangsversammlung), das während eines Fertigungsfestes für ein *makarang* (Hoch-/Arbeitshaus) am 05. und 06. Juli 1983 in Ivalino stattfand, wurden später von einer nativen Tao-Frau namens Dong Ma-Nu (董瑪女) auf Chinesisch publiziert (Tab. 8 und 9).

Tabelle 8: Ein Lied im Anood-Melodietypus, gesungen von Si Daykosang am 5. und 6. Juli 1983.

Beispiel I (Nr. 110)			
1. <i>kanig</i>	<i>rana no makacicilowan ta</i>		
Verzeihung	hören können		
2. <i>oya rana todaji</i>	<i>makanateng ta oya</i>		
nun	ungefähr	zehnmal	
3. <i>kapalowalawas</i>	<i>so tatala namen</i>		
oft fischen gehen am Meer	Boot	unser	
4. <i>am ji</i>	<i>ko pa cinaod si yapen</i>		
noch nicht ich noch	rudern	Großelterngeneration	
5. <i>rarakeh.....ta sinazap</i>	<i>ko o tawo</i>		
alte Leute	zuwenden	ich	Mensch
6. <i>do malaod do ninonoya</i>	<i>mikananet</i>		
Süden	verbinden	ein paar	Meter

104 Dies war eine Idee von Chien-Ping Kuo aus dem Dorf Iraraley, die er während seines Aufenthalts in Taipeh am 05.08.2007 äußerte. Seine Meinung war, dass die Lieder bald aussterben würden, weshalb es dringend notwendig sei, die Lieder eines Vier-Türen-Hausfertigungsfestes zu dokumentieren.

7. <i>a ovid a icakma i matarem no</i> Leine wie scharf
8. <i>pangan namen</i> fischen unser
Sinngemäße Übersetzung: Verzeihung, dass die anderen oft darüber hören müssen, wie häufig unsere Familie Fertigungsfeste veranstaltet. Bis heute hat unsere Familie mehr als zehnmal Fertigungsfeste veranstaltet, aber ich konnte nicht einmal dabei sein und meinem Vater helfen. Denn ich arbeite die ganze Zeit auf der Insel Taiwan, um Geld für die Schweine, die als Opfergabe der Feste geschlachtet werden sollen, zu verdienen.

Quelle: Dong, Ma-Nu 1991: 58. Liedtext übersetzt aus dem Chinesischen ins Deutsche von Wei-Ya Lin.

Tabelle 9: Ein Lied im Anood-Melodietypus, gesungen von Si Yapen Manaboy am 5. und 6. Juli 1983.

Beispiel II (Nr. 158)	
1. <i>kanig rana no makacita tawo do</i> Verzeihung sichtbar Mensch	
2. <i>kajingayowayodan so oyat ko</i> nicht müde Kraft mein	
3. <i>zayig namen a pamzotan so ovok</i> Axt unser blasen Haare	
4. <i>oya na niekek nyahad no oyay</i> das er absagen umgeben Gold	
5. <i>katenngan na o pimanaziyan na</i> wissen er treffen können es	
6. <i>kavonas so ipapareng no inapo no</i> wegnehmen Arbeitsmethode Vorfahren	
7. <i>mabedeh a mivagyozoneg so lila</i> sehr nasal nicht wenden Zunge	
Sinngemäße Übersetzung: Verzeihung, wir haben überhaupt keine Kraft für das diesmalige Fertigungsfest verschwendet, auch haben wir nicht einmal die Axt verwendet. Weil mein Sohn schon ahnt, dass die Taiwanesen früher oder später unsere traditionellen Häuser abreißen werden, ist erneutes Bauen nur umsonst, eine Kraftverschwendung. (Deswegen bauen wir das Haus nur mit den vom Amt verteilten Baumaterialien.)	

Quelle: Dong, Ma-Nu 1991: 92. Liedtext übersetzt aus dem Chinesischen ins Deutsche von Wei-Ya Lin.

Die zwei Liedtexte bringen das Identitätsdilemma der Tao deutlich zur Sprache. Beim ersten Lied geht es um das Geldverdienen auf der Hauptinsel Taiwan. Das ist der Grund, warum der Sohn seiner Familie beim Bau eines *makarang* nicht behilflich sein kann. Es ist aber auch herauszuhören, dass der Sohn wegen seines Wunsches, sich dem taiwanesischen Kontext anzupassen, seit mehr als zehn Jahren keine traditionelle Produktionsarbeit verrichtet hat. Die besagte Problematik betrifft nicht nur diese Familie, sondern alle weiblichen und männlichen Gewährspersonen der jungen und mittleren Generationen (17 bis 60 Jahre), die ich während meiner Feldforschungen auf der Insel Lanyu traf. Die meisten Tao dieser Altersgruppe kennen die Erfahrung, nach dem Absolvieren der Mittelschule oder des Gymnasiums in der taiwanesischen Gesellschaft zu arbeiten, um Geld zu verdienen. Alle ihnen in der taiwanesischen Mehrheitsgesellschaft offerierten Tätigkeiten sind kraftaufwendige, anstrengende Körperarbeiten. Nur so können sie sich das von der taiwanesischen Gesellschaft übernommene Konsumverhalten leisten. Aufgrund des für sie unangenehmen städtischen Umfeldes und der überall existierenden ethnischen Diskriminierung betrachten die Tao die Hauptinsel als vorübergehenden Wohnort und Arbeitsplatz. Obwohl zwischen März und September viele Tao wegen des Tourismuswachstums auf Lanyu Geld verdienen können, wechseln sie außerhalb der Touristensaison wieder auf die Hauptinsel Taiwan. Dadurch entsteht eine alle betreffende Problematik in der Tao-Gesellschaft: Sie verliert ihre potenziellen KulturträgerInnen. Dies führt in weiterer Folge zu Traditions- und Sprachverlust, mündet im Verfall der eigenen Tradition und bewirkt eine Wandlung der kulturellen Identität.

Beim zweiten Lied kommen die zuvor erwähnten Fakten zum Vorschein, nämlich, dass die Regierung traditionelle Tao-Häuser abreißen ließ. Die BewohnerInnen von Ivalino üben Kritik und ahnen die gänzliche Zerstörung der traditionellen Bauten im Liedtext voraus. Obwohl es nach Beendigung der »Maßnahme zur Verbesserung der gesellschaftlichen Vorteile« (siehe 2.1) keine weiteren Zerstörungsaktionen gab, haben die Tao bereits einen wichtigen Teil ihrer Identität verloren, der mit ihrer Koexistenz in einem natürlichen Lebensraum zu tun hat. Dieser Prozess des Traditions- und Kulturverlustes ist, folgt man den Quellen, schon seit mindestens 50 Jahren im Gange und wurde durch wirtschaftliche und politische Entscheidungen der taiwanesischen Regierung erzwungen. Hsu Huang (1995: 120–121) beschreibt die gegenwärtige Situation in Bezug auf die wirtschaftliche Lage der Tao noch ausführlicher, was ich hier sinngemäß wiedergebe:

»Weil sie den Kapitalismus der Hauptgesellschaft [in Taiwan] nicht genug kennen, reicht das, was sie verdienen, oft nicht aus [...]. Deshalb sind sie, um Geld zu verdienen, wenn

sie auf die Insel Lanyu zurückkehren, wiederum von den bereits existierenden Geschäftsbeziehungen abhängig, die mit von außen kommenden und auch lokalen Investoren bestehen. Daher hat sich die ursprünglich oppositionelle Beziehung zwischen den von außen kommenden Investoren und der ethnischen Gruppe der Yami aufgelöst und zu einem Arbeitgeber-Arbeitnehmer-Verhältnis hin verändert. Auch aufgrund der hierarchischen Arbeits- und Produktionserfahrung auf Taiwan ist die Gesellschaft der Yami, die ursprünglich nicht hierarchisch war, nun eine Gesellschaft mit sozialen Schichten geworden. [...] [D]ie ursprüngliche Struktur bestand aus der ethnischen Gruppe, *asa satengo, asa ka sagai*, und dem Individuum, [...] und nun gibt es Nation, Kapital, religiöse Gemeinschaften und das Yami-Individuum.«

In diesem Zusammenhang werden die Tao in der Gegenwart auch Veränderungen ihrer Fangmethode und Zusammensetzung der Fischergruppen beim Fischfang hinnehmen müssen. Im Lauf der Zeit verschwand so bereits das gesellschaftliche Konstrukt *kakavang* (eine aus patrilinearen Verwandten bestehende Bootsbaugruppe) aus der traditionellen Gesellschaft der Tao.

Ich möchte hier kurz auf zwei große Tao-Bootsbauprojekte aus den Jahren 2007 und 2011 zu sprechen kommen. Es sind dies Beispiele dafür, wie die Tao versuchen, mithilfe der finanziellen Unterstützung ausländischer Konzerne sowie der taiwanesischen Regierung den Bootsbau wiederzubeleben und nach außen hin als Identitätssymbol zu verankern. Jedoch ist dies ein Prozess, der mit dem Brechen und Reinterpretieren des traditionellen Tabukonzepts verbunden ist. Damit will ich ein Bild der gegenwärtigen Situation hinsichtlich der Erhaltung dieser Bootskultur zeichnen und ebenso das Dilemma illustrieren, das mit diesem Prozess für die Gesellschaft der Tao verbunden ist.

Chien-Ping Kuo, ein nativer Tao (siehe Beginn der Einleitung), stellte mit seiner unveröffentlichten Diplomarbeit unter dem Titel »Studie über die Tabukultur der Yami aus religiöser Sicht« (雅美族禁忌文化的信仰觀研究) bereits 1988 den Versuch an, das Tabukonzept in der Tao-Gesellschaft (*makaniaw*) zu analysieren. Er schildert in diesem Text auch den von der Einführung des Christentums auf der Orchideeninsel verursachten Bruch mit *makaniaw*. Darüber hinaus führt er Fragestellungen zur Idealisierung von *makaniaw* an und behandelt Problematiken bei der Umsetzung in der Gegenwart. Er kommt zu Schlussfolgerungen über den Konflikt zwischen traditionellen Tabus und gegenwärtigem christlichem Glauben.

Mit einem im Jahr 2001 vom *National Museum of Natural Science* in Tai-chung in Auftrag gegebenen Projekt, dem Bau eines Bootes aus Originalmaterialien von der Insel Lanyu, bestimmt für das Museum auf der taiwanesischen

Hauptinsel, begann Chien-Ping Kuo eine Idee, die er in seiner Magisterarbeit formuliert hatte, in die Tat umzusetzen. Dies bedeutete für ihn eine Auseinandersetzung mit traditionellen Tabus im modernen Kontext. Er hatte dazu das Einverständnis seines Vaters sowie die Unterstützung von weiteren Älteren im Dorf Iraraley. Ich zitiere hier sinngemäß und im freien Wortlaut eine Passage aus seinen Erinnerungen, die im Weblog¹⁰⁵ des Projekts *Keep Rowing* veröffentlicht wurde.¹⁰⁶

»Damals fragte ich meinen Vater: »Kann man auf Taiwan ein großes Boot bauen? Was ist mit makanyou¹⁰⁷ (Tabus)?« Vater fragte genau, weswegen man auf Taiwan ein Boot bauen wolle. Wir antworteten: »Es geht um das Präsentieren vor den Taiwanesen. Und wir wollen sie verstehen lassen, dass ein großes Boot nicht nur schön ist, sondern darin auch unsere Weisheit und Fähigkeit liegt!« Vater dachte nach und gab uns eine Antwort: »Es gibt keine Geister (*anito*) auf Taiwan, warum denkt ihr so viel nach?« Danach haben wir im selben Jahr ein Kultur-Boot gebaut, das vor den Taiwanesen präsentiert wurde. In dem Moment, als das Boot fertig gebaut war, kam uns ein Gedanke¹⁰⁸: »Warum rudern wir nicht mit dem Boot, das bereits fertiggebaut ist?« Deshalb wollen wir heute, nach fünf Jahren, den taiwanesischen Freunden eine Sache mitteilen: »Dieses Boot ist nicht nur zum Zweck der Präsentation hier. Man kann damit auch fahren. Wir werden die Insel Taiwan besuchen.«

105 <http://keeprowing.blogspot.com/> (Stand: 30.11.2020).

106 Original auf Chinesisch: 當年我們詢問父親：「可以到台灣造大船嗎？*Makanyou*（禁忌）怎麼辦？」父親也細詢了為何要去台灣造大船的用意？「給台灣的人看，也讓他們了解，大船不只是美麗而已，而是還有我們的智慧與能力！」我們回答。沈思後的父親給了我們一個說法：「台灣又沒有我們的鬼（*Anito*），你們想那麼多做什麼？」之後，那一年我們順利的完成了一艘向台灣展示的文化大船。就在完工的當時，緊接而來的是：「做好了船，怎麼不划呢？」於是，五年後的今天，我們想與台灣的朋友分享一件事：船，不只是被展示的，更是可以航行的，我們將拜訪台灣。

107 Es handelt sich um das gleiche Wort wie *makaniaw*. Aufgrund der feinen Unterschiede in der Aussprache der verschiedenen Dörfer hat er es hier anders geschrieben.

108 »Der Älteste in der Gruppe – Syapen Kamadaen – sagte plötzlich zu allen: »*Manga kagakei! Koi jagrlr mangawut du awa ...*« (Freunde, ich will es [das Boot] so gerne ins Meer bringen).« Quelle: http://www.erenlai.com/index.php/tw/extensions/asian-cultures/beacons/859-2010-01-19_17_04_28 (Stand: 30.11.2020).

Dadurch entstand 2007 sein Projekt *Keep Rowing*, mit dem er zum zweiten Mal die traditionellen Tabus zu brechen versuchte. Diesmal waren es zwei ganz wesentliche Tabus, nämlich der Bau eines Vierzehn-Personen-Bootes und die Fahrt mit dem Boot zur taiwanesischen Hauptinsel. Da die junge Tao-Generation kein Recht hat, die traditionellen Tabus zu brechen, diskutierte er mit der älteren Generation aus dem Dorf über seine Ideen. Denn »die alten Tao treffen die Entscheidungen im Rahmen der Gemeinde, etwa zur Durchführung von Ritualen, zum Zusammenfassen der historischen Geschichten und Märchen, zur Erklärung und Umdeutung von Lebenserfahrungen. [...] [W]enn man einmal diese Macht bekommt, ändert man seine bisherige Meinung zu allgemeinen, anständigen und angemessenen Fakten um. So werden die jeweiligen Meinungen legalisiert und flößen Respekt ein.« (Cheng 2004: 73). Chien-Ping Kuo regte durch sein Handeln und sein Projekt dazu an, *makaniaw* zu brechen, um die Tradition der Tao mit der Moderne zu vereinen.

Auf diese Weise wurde das Projekt *Keep Rowing*, geleitet von Chien-Hsiang Lin (林建享) (Han-Taiwanese) und Chien-Ping Kuo, in das Förderprojekt *Keep Walking* integriert. Der britische Getränkekonzern DIAGEO unterstützte es mit 1,2 Millionen Neuen Taiwan-Dollar (etwa 32.000 Euro, Stand: 25.06.2012), *StudyLink* und die *Leeds Metropolitan University*¹⁰⁹ förderten es ebenfalls. Die Projektidee gewann auch den *Life Sustainability Award* des *eRenlai Magazine*.¹¹⁰ Aufgrund der Tabubrüche aber wurde für das Boot mit der Kennzeichnung *IPAN-GA NA 1001* kein Fertigstellungsfest veranstaltet, außerdem ernannte man keinen Kapitän (siehe Tab. 10).

109 Quelle: www.studylink.com.tw/english/LanYu.doc (Stand: 30.11.2020).

110 <http://www.studylink.com.tw/english/LanYu.doc> (Stand: 30.11.2020).

Tabelle 10: Vergleich der zwei großen Bootsbauprojekte der Tao: IPAN-GA NA 1001 im Jahr 2007 und Si Mangavang im Jahr 2011, zustande gekommen durch Kooperation und finanzielle Unterstützung ausländischer Konzerne und der taiwanesischen Regierung.

Name des Bootes (auf Tao, Chinesisch und Deutsch)	Kapazität (Personen)	Länge (Meter)	Fertigungsfest		Die gebrochenen traditionellen Tabus	Das Ziel des Bootsbaus	Veranstaltungsjahr	
			Kapitän				Verantwortlicher	Projektveranstalter
IPAN-GA NA1001 跨越號 (Überqueren)	14	10,16	Kein Fest	Kein Fest	1. Ein Boot aus Lanyu darf man nicht auf die Insel Taiwan rudern. 2. Kapazität des Bootes überschreitet 12 Personen.	1. Revitalisierung der verlorenen Bootskultur der Tao 2. Vereinigung von Tradition und Moderne	2007	DIAGEO: Projekt <i>Keep Walking</i> Chien-Hsiang Lin und Chien-Ping Kuo
			Mit Fertigungsfest	Keiner				
Si Mangavang 拜訪號 (Besuch)	18	11,08	Cheng-Te Huang (Der Sekretär des Lanyu Township Office)	Mit Fertigungsfest	1. Der Bootbau wurde in der Saison der Fliegenden Fische unternommen. 2. Kapazität des Bootes überschreitet 12 Personen. 3. Die Opfergaben für das Fertigungsfest wurden von der Hauptinsel Taiwan importiert.	100-Jahre-Jubiläum des taiwanesischen Nationalfeiertages	2011	Construction and Planning Agency, Department of Ministry of the Interior Taiwan, Council of Indigenous Peoples, Ministry of Culture und Lanyu Township Office

Quelle: Tabelle erstellt von Wei-Ya Lin.

Niemand von den Tao wollte die Konsequenzen des Brechens von *makaniaw* verantworten und dabei nach der traditionellen Art zelebrieren. Das Vierzehn-Personen-Boot wurde um die gesamte Insel Taiwan gerudert und am 1. August 2007 bei der Eröffnung von *The Preparatory Office of Austronesian Forum* in Taipeh ausgestellt. Momentan ist das Boot *IPAN-GA NA 1001* im *National Taiwan Museum*¹¹¹ eingelagert. Über die Nachwirkungen der diversen Bootsprojekte seit 2001 schreibt Kuo in seinem Weblog¹¹²:

»Im Jahr 2001, nachdem wir und die Dorfbewohner zusammen die Bauholzmaterialien von der Insel [Lanyu, Anmerkung der Verfasserin] zum naturwissenschaftlichen Museum in Taichung gebracht und ein Zehn-Personen-Boot außerhalb unserer traditionell aus patrilineal verwandten Personen bestehenden Bootsgruppe [Tao: *kakavang*, Anmerkung der Verfasserin] fertiggestellt hatten, begannen andere verbundene Kulturinstitutionen und Gemeinden mit Subventionen oder dem Ankauf von Booten für Zwecke wie z.B. als Ausstellungsobjekte oder zur Nutzung für jene Dorfgemeinden, welche das jeweilige Dorf beim Bootsbau unterstützten. Während dieses Prozesses veranstaltete jedes Dorf mehrere Bootsfertigungsfeste, die Bootskultur wird nun bei der jungen Generation langsam wieder ins Leben gerufen. Trotzdem sind die tief verborgenen Tabus der älteren und mittleren Generation bewusst. In diesem Moment der Tradition und der Moderne, der traditionellen Konstruktion in der Bootskultur und der Tabus, müssen die Tao sich mit sehr vielen Entscheidungen des Veränderns oder Nicht-Veränderns während des Prozesses auseinandersetzen.«

Infolgedessen wurde im Jahr 2011 das Bootsprojekt *Hundert Jahre Überquerung der Schwarzen Strömung* (百年跨越黑潮航線計畫) mit dem Boot *Si Mangavang* durchgeführt. Ziel war es, das Boot um die Insel Taiwan und schließlich nach Taipeh zu rudern, um so das 100-jährige Jubiläum des taiwane-

111 <http://www.ntm.gov.tw> (Stand: 30.11.2020).

112 Original auf Chinesisch: 2001 年時，我們與村裡的族人，帶著從島上森林伐取的樹材，一起到台中的自然科學博物館，建造了一艘脫離傳統氏族漁團組織的十人大船之後，陸續的相關文化單位、鄉公所都以購買或補助的方式讓部落社區建造大船，做為文化展示或社區共用的大船。在這段過程中，每個村落都有過幾回的大船下水落成的盛事，大船文化也逐漸的在年輕世代族人的感知中被喚起。然而，深沈的文化禁制規約依然在老年與中壯世代的內心深處運行，處於傳統文化與現代性交會的時刻裡，大船文化中的漁團組織、禁忌規範都是族人在這過程中，必須面對許多變或不變的選擇……，繼續划。
Quelle: <http://keeprowing.blogspot.co.at/search/label/keep%20rowing> (Stand: 30.11.2020).

sischen Nationalfeiertags zu begehen. Dieses Projekt kopierte das Projekt *Keep Rowing*, dessen Subventionsantrag¹¹³ im Internet zu finden war und heruntergeladen werden konnte. Es stammt von den *Marine National Park Headquarters* (海洋國家公園管理處). Die Antragsteller des neuen Projekts verwendeten das vorherige Projekt *Keep Rowing* als Inspiration, als Vorbild und als Argumentation für die Durchführbarkeit eines Nachfolgeprojektes. Die Hauptveranstalter waren das *Construction and Planning Agency Department of the Ministry of the Interior Taiwan* (內政部營建處), das *Council of Indigenous Peoples* (原住民委員會), das *Ministry of Culture* (文化建設委員會) und das *Lanyu Township Office* (蘭嶼鄉公所). Subventioniert wurde das Projekt von der taiwanesischen Regierung mit Geldmitteln in Höhe von 14,5 Millionen Neuer Taiwan-Dollar¹¹⁴ (388.231,28 Euro, Stand: 26.06.2012), etwa das Zwölfwache dessen, was dem Projekt *Keep Rowing* zur Verfügung stand. Der Bootskapitän war ein Han-Taiwanese, der Sekretär der Gemeinde von Lanyu (*Lanyu Township Office*) namens Huang Cheng-Te (siehe Tab. 10), denn es fanden sich keine Freiwilligen für diese Position unter den Tao, die die Konsequenzen des Tabubruchs zu tragen bereit gewesen wären.

Schließlich war Huang Cheng-Te, nachdem er für die Position des Bootskapitäns zugesagt hatte¹¹⁵, einen Monat lang im Krankenstand. Grund dafür ist nach Ansicht der Tao, dass *makaniaw* besagt, dass niemand während der Saison der Fliegenden Fische ein Boot bauen dürfe (ein Tabu, welches vor diesem Bootsbau streng eingehalten worden war). Unglücklicherweise wurde diese Regel für das Boot *Si Mangavang* gebrochen. Dazu missachteten die Projektleitenden ein weiteres Tabu, indem sie ein Fertigungsfest für das Boot *Si Mangavang* veranstalteten. Die Opfergaben, Schweine und Taros, wurden von der Hauptinsel Taiwan importiert und viele der Beteiligten während des Rituals waren sogar Han-Taiwanesen in traditioneller Tao-Kleidung. Die Begründung für die Abwesenheit der Tao vom Bootsbau und den damit verbundenen Feierlichkeiten bleibt gleich: weil der Bau dieses Bootes ohne das Einverständnis der alten Tao oder der Tao allgemein wichtige *makaniaw* gebrochen hatte. Obwohl eine Bezahlung für die Teilnahme am Fertigungsfest angeboten wurde, wollten die meisten Tao diese nicht akzeptieren und auch nicht mitfeiern. Das Projekt wurde in vielen

113 https://docs.google.com/file/d/1rpbKPxPabYRr3IqaWC3pbWkM0m2mbf-z_MDWNjZ2m5mICR7GfeWX4k6qeDOE/edit (Stand: 30.08.2015).

114 Die Website des Projekts: http://lanyutaiwan.blogspot.co.at/2011/07/blog-post_3580.html (Stand: 30.11.2020).

115 Vgl. Zeitungsartikel aus der *Liberty Times* (自由時報) vom 29.06.2011, Quelle: http://renewtwculture.blogspot.co.at/2011_06_01_archive.html (Stand: 30.11.2020).

Weblogs¹¹⁶ einzelner Tao und auch größerer Institutionen als »Missachtung« oder »Diebstahl« gegenüber der Tao-Kultur kritisiert.

Ich möchte in diesem Zusammenhang den nativen Tao Syaman Ranpongan zu Wort kommen lassen. Er war in die Indigenenbewegung der 1980er-Jahre involviert. Zwei Sätze, die oft bei *mikarayag* als Satzlusssätze gesungen werden, wurden in seiner Magisterarbeit (Syaman Ranpongan 2003: 89) verwendet. Darin ist die Bedeutung der Bootskultur in der Tao-Gesellschaft beschrieben:

»*ka tona sawon ngosokam do aharang*
er aber nur hinunter zum Hafen

tada polopolog a abo so vawon
denn schwingen mit dem Wind, weil keine Waren/Essen«

Sinngemäße Übersetzung: Ein Boot ist ja nur ein Boot, nichts Besonderes. Es liegt am Strand, im Hafen des Dorfes nur zum Anschauen. Es ist noch nicht zum Fischen gefahren und hat noch keine Herausforderung der Wellen überlebt. Es ist noch ungewiss, ob es schnell oder langsam ist. Es hat auch noch nicht die Menge bestätigt, die man damit fangen kann, während man mit dem Meer und dem Boot vereint ist. Deswegen sollst du als der Bootseigentümer keine große Hoffnung haben. Aber du darfst auch nicht enttäuscht sein. Denn das Boot gehört dir, du hast das Boot gebaut. Das Meer ist immer dort, das wirst du nicht vermeiden können.«

Die hier angestellte Analyse der bereits erwähnten Projekte den Bootsbau betreffend dient dazu, die gesellschaftlichen Normen und deren Transformationsprozesse zu verdeutlichen. Als ich im Jahr 2007 auf der Insel Lanyu war, erzählte ich im Dorf Ivalino bei Gelegenheit immer wieder von meiner Anwesenheit bei der Ankunft des Bootes *IPAN-GA NA 1001* im Yu-Ren-Hafen (漁人碼頭) in der Stadt Neu Taipeh (新北市) am 29.07.2007. Viele kritisierten Chien-Ping Kuo zwar, einen positiven Eindruck vom Projekt *Keep Rowing* bekam ich innerhalb des Dorfes nicht vermittelt. Nach außen jedoch wurde diese kritische Auseinandersetzung mit dem Projekt nicht getragen. Negativmeldungen der Tao konnte

116 Z.B. der Facebook-Post einer nativen Tao namens *Sinan Mavevo*: https://www.facebook.com/note.php?note_id=193488990700088; das Blog von *Renew Taiwan Culture*: http://renewtwculture.blogspot.co.at/2011_06_01_archive.html; die Diskussionsplattform der Tao: <http://comp.hihosting.hinet.net/post/show.asp>; der Privatblog eines Taiwanesen: <http://blog.yam.com/munch/article/39248158> (Stand: 30.11.2020).

ich bei meinen Recherchen in den Medien oder auf Internet-Diskussionsplattformen keine finden. Das Gegenteil war beim Projekt *Hundert Jahre Überquerung der Schwarzen Strömung* (百年跨越黑潮航線計畫) der Fall.

Die Situation lässt sich wie folgt zusammenfassen: Die Tao sind durch Einflüsse der Außenwelt mit dem ständig drohenden Verlust des eigenen (im)materiellen Kulturerbes konfrontiert. Hinzu kommt die ständig drohende Gefahr des Verstoßens gegen die eigenen traditionellen Normen (in Form von *makaniaw*). Dadurch befinden sich die Tao in einem Zwiespalt zwischen ihrer eigenen kulturellen Identität und ihrer zukünftigen Perspektive im Kontext der taiwanesischen Mehrheitsgesellschaft und deren Normvorstellungen. Um dieses Dilemma langfristig aufzulösen, benötigen die Tao einen innovativen Anpassungsprozess mit Bezug auf ihren speziellen Kontext, der jedoch keine Verzerrung ihrer eigenen Wertvorstellungen verursachen darf.

Bruno Nettl schlägt in seiner Publikation »The Study of Ethnomusicology« gerade Forschungen über solche Musikkulturen vor, die sich in einem radikalen Veränderungsprozess befinden (2006: 279):

»We are tempted to ask, why music changes at all, but if change is the norm in culture and in music, we should rather ask the opposite question, that is, taking all of the mentioned possibilities into account, whether there are cultures or social conditions in which music does not change or in which radical and even gradual change is greatly inhibited.«

Bezug nehmend auf Nettl richte ich meinen Blick auf den Wandel in der Musik der Tao ausgehend von den beschriebenen Veränderungen des sozioökonomischen Umfelds und der gesellschaftlichen Normen. Musikalischer Wandel war in der Tao-Gesellschaft wahrscheinlich bereits in der Vergangenheit eine Konstante, wie dies Nettl für alle Musikkulturen annimmt, im Gegensatz zu älteren Auffassungen von der unveränderten Überlieferung von »Volksmusik« über Generationen. Der Wandel jedoch, der in den vergangenen Jahrzehnten durch externe Einflüsse und durch einen Assimilationsdruck bei den Tao hervorgerufen wurde, hat zu einem raschen Verlust von traditionellen Singpraktiken und in anderen kulturellen Bereichen, insbesondere in der Sprache, geführt. Es stellt sich daher die Frage, wie die Musik und Kultur der Tao sich verändern kann, ohne dabei gänzlich zu verschwinden. Wie die Tao dieser Herausforderung begegnen können, wird im Rahmen der Angewandten Ethnomusikologie und ihrer partizipativen Ansätze vertieft zu klären sein.

3 Musik im Leben der Tao

3.1 TRADITIONELLE MUSIK

Die Tao haben keine Instrumentenbau-Tradition. Greg Hurworth vermutet in seiner Dissertation, basierend auf seinen Analysen über die kulturelle Bedeutung und Nutzung der potenziellen Baumaterialien, dass der Bau eines Instruments ein Tabu in der Tao-Gesellschaft darstellt (Hurworth 1995: 221–234). Damit korrespondiert der lexikalische Befund für die Tao-Sprache, dass kein Wort für »Musik« im Sinne einer instrumentale und vokale Klangäußerungen umfassenden Kategorie besteht. Stattdessen verwenden die Tao das Wort *mianoanood* (singen), welches man zwar als »singen« oder »Aufführung eines Liedes« verstehen kann, aber nicht im Sinne einer Bühnenaufführung. ForscherInnen und Außenstehende verwenden oft »traditionelle Musik«, um überlieferte Liedrepertoires und Gesangpraktiken der Tao zu beschreiben.

Die traditionellen Lieder dokumentieren Geschichte, Wissen, Lebenserfahrungen und Meinungen einer Persönlichkeit oder einer sozialen Gruppe. Sie werden auch als immaterieller Besitz einer Familie und eines Dorfes betrachtet. Außerdem drücken die Tao ihre Gefühlslage durch Singen aus. In religiöser Hinsicht sind die Lieder das Hauptmedium für die Kommunikation zwischen den Tao und Nicht-Menschen. Durch das Singen wird die Kommunikation mit Nicht-Menschen ermöglicht. Nicht-Menschen können damit in die menschliche Welt integriert werden. Aufgrund der ausgeprägten mündlichen Überlieferung und des Fehlens von Schriften bis in die späten 1960er-Jahre spielen die traditionellen Lieder heute noch eine bedeutende Rolle. Somit ähneln die Funktionen dieser Lieder denen von Büchern in Gesellschaften mit schriftlicher Überlieferung.

Die Singpraxis wird im Allgemeinen streng durch das Konzept von *makani-aw* (siehe 2.5) reguliert. Das Singen zur richtigen Zeit, am richtigen Ort und zur richtigen Person bzw. zum richtigen Nicht-Menschen hilft dabei, Spannungen, Ungleichgewichte oder Unglück zu vermeiden. Zum Beispiel dürfen Lieder im

Mapalaevek-Melodietypus (siehe 3.1 »*Mapalaevek*«) wegen Inzestgefahr nicht innerhalb eines Dorfes vor den eigenen Eltern, Großeltern, Geschwistern, Onkeln und Tanten, Cousinen und Cousins ersten Grades, Kindern und Enkelkindern (auch als *zipos* bezeichnet, siehe 2.3) gesungen werden. Auch dürfen die Liedtexte keinen Ausdruck von Selbstlob beinhalten. Ausnahmen gibt es nur für SängerInnen, die ein höheres Alter erreicht und mehrere erfolgreiche Fertigungsfeste veranstaltet haben. Wegen dieser Regelstrenge erscheinen in Liedtexten oft versteckte oder doppeldeutige Aussagen, die das Gegenteil von dem ausdrücken, was tatsächlich gemeint ist (siehe Tab. 13/S. 156 und Tab. 50/S. 212). Eine Person, die das Talent zum Singen besitzt, gilt bei den Tao als intellektuell und sexuell attraktiv. Heute beherrschen allerdings nur noch diejenigen Tao die Kunst der traditionellen Lieder, die während der 1950er-Jahre oder vorher zur Welt kamen.

Die Weitergabe von traditionellen Tao-Liedern erfolgt auf zwei Linien. Die eine Linie ist im engsten Familienkreis nach innen gerichtet. Hier wird die Weitergabe ausschließlich in der Familie praktiziert und die Ältesten geben ihr Wissen an die Zweitältesten weiter. Die andere Linie ist jene des Tradierens von kollektivem Wissen durch die Weitergabe von Frau zu Frau oder Mann zu Mann, Familie an Familien oder einer Gruppe von Frauen an eine Gruppe von Männern bzw. vice versa. Das Übermitteln eines fiktiven Liedtextes, der Diebstahl von Liedtexten und das Überspringen von Personen der korrekten Überlieferungshierarchie innerhalb einer Familie sind streng verboten.

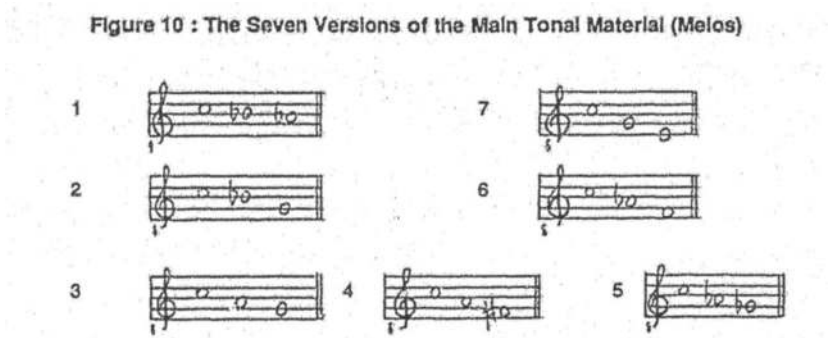
Schließlich dient das traditionelle Singen dazu, negative Emotionen oder starke Kritik zu verhüllen oder zu beschönigen. Man wird dadurch von den anderen leichter akzeptiert und verstanden. Fehler oder das Brechen von *makaniaw* (siehe 2.5) können dadurch korrigiert und wieder eingerenkt werden.

Melodietypus und Liedtexte

In Unterkapitel 1.1 wurden bereits ausgewählte Versuche einer Kategorisierung der traditionellen Tao-Musik dargelegt, welche von ForscherInnen und einem nativen Tao namens Tsung-Ching Chou unternommen worden waren. Diese zeigen, dass sich eine Kategorisierung traditioneller Liedgattungen auf Melodien beziehen könnte. Lieder, die die gleiche Melodie haben, sind »recognisably the same« (vgl. Hurworth 1995: 605). Hurworth verwendet den Begriff *Melos*, um das Haupt-Tonmaterial einer Melodie zu bezeichnen. Als Beispiel sind an dieser Stelle die sieben Versionen (Abb. 23) möglicher *Melos* aus den *Anood*-Liedern in Hurworths Arbeit (Hurworth 1995: 270–272) zu nennen. Seine davon gefertigten Transkriptionen zeigen Wiederholungen von bestimmten Strukturen wie der Reihenfolge von *Melos*, der Gestaltung und der Verlaufsrichtung der Melo-

dieführung. Daran ist zu erkennen, dass diese bestimmten Melodien jeweils ihre charakteristische Form und Struktur besitzen. Ich wähle im Deutschen den Begriff »Melodietypus«, um dieses Melodiekonstrukt zu bezeichnen, mit dem Ziel, es im Text von »Melodie« bzw. »Melodieführung« zu differenzieren und damit erkennbar zu machen.

Abbildung 23: Die sieben Versionen von Haupt-Tonmaterial aus den Anood-Liedern in der Dissertation »An Exploratory Study of the Music of the Yami of Botel Tobago, Taiwan« von Greg Hurworth.



Quelle: Greg Hurworth 1995: 271.

Es gibt zwei zentrale Faktoren, die darüber entscheiden, welche bzw. wie viele Melodietypen zu einem gewissen Text passen. Einer dieser Faktoren ist die Sprachform des Liedtextes. Die Tao singen ausschließlich Lieder im *Raod*- (siehe 3.1 »*Raod*«) und *Mikarayag*-Melodietypus (siehe 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«) in *amnadnad*, was »die andere Sprache« bedeutet und von den Tao als ältere Sprache betrachtet wird. Diese wird heute kaum mehr von den nach den 1950er-Jahren geborenen Tao verstanden oder verwendet. Die Wörter in *amnadnad* unterscheiden sich deutlich von jenen der gegenwärtigen Umgangssprache. Z.B. lautet das in der heutigen Sprache verwendete Wort *makarang* (Arbeitshaus) in der älteren Sprache *sazawaz*; *ovay* (Gold) ist in der älteren Sprache *peyvovoawan*.

Lieder in den restlichen Melodietypen, die in diesem Buch vorkommen, werden mit Text in *akmey miziziyaken* gesungen, was »wie normales Sprechen« bedeutet und der Begriff für die heutige Tao-Umgangssprache ist. Diese Alltagssprache ist für die Tao leichter zu verstehen als die ältere Sprache. Ihrer Ansicht nach ist ein Liedtext eine abstrahierte Form von Sprechen, ähnlich einem Gedicht, weshalb für Tao die traditionelle Singpraxis ohne Vorkenntnisse über den Liedtext schwer verständlich ist. Schließlich kann ein in der älteren Sprache ge-

dichtetes Lied im *Raod*- oder *Mikarayag*-Melodietypus in keinem umgangssprachlichen Melodietypus gesungen werden und vice versa.

Der zweite Faktor, der darüber entscheidet, welche bzw. wie viele Melodietypen zu einem gewissen Text passen, ist der Kontext der Singpraxis und der Hintergrund eines Liedes. Zum Beispiel kann der Liedtext »Abschiedslied für Maraos von Siminamangkol« im *Anood*-Melodietypus wiedergegeben werden – dann ist es ein erzählendes Lied. Er kann aber auch im *Ayani*-Melodietypus erscheinen, womit das Ganze zu einem Liebeslied wird, welches die Liebe zur eigenen Familie besingt (siehe T4 und T16, Audio 4 und 16). Es ist jedoch ausgeschlossen, dass dieser Liedtext im *Mapalaevek*-Melodietypus gesungen wird, weil das Lied von dem Vater Siminamangkol an den Sohn Maraos gerichtet ist. Aufgrund der Tabus bei der Singpraxis im *Mapalaevek*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Mapalaevek*«) gibt es absolut keine angemessenen Situationen dafür, diesen Liedtext in ebendiesem Typus zu singen. Wird das doch getan, empfinden es die Tao als unhöflich und unästhetisch. Es ergaben sich bei der Feldforschung aber auch andere Situationen. Obwohl für gewöhnlich Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus nicht öffentlich im Dorf gesungen werden, war der Liedtext von »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino« (siehe T7, Audio 7) in genanntem Melodietypus ebendort zu hören. Damit wurde die Ehrung der eigenen Vorfahren ausgedrückt. Offensichtlich ist die Wahl eines Melodietypus abhängig vom Kontext (siehe 3.1 »*Mapalaevek*«) und vom Hintergrund eines Liedes (siehe 3.1 »*Ayani*«).

Laut einer Aussage von Chien-Ping Kuo vom 14. Juli 2013 verleiht eine Person durch die Wahl eines bestimmten Melodietypus dem Gesang eine bestimmte expressive Haltung, die Emotionen, religiöse Einstellungen oder Wir-Gefühle ausdrückt bzw. bei Hörenden bewirkt. Kuo bestätigte auch, dass man mit dem Singen eines Liedes im *Anood*-Melodietypus den Zuhörenden Fakten oder eine Erzählung mitteilt. Daher sind Lieder im *Anood*-Melodietypus »emotionslos« und übermitteln eine gefühlsneutrale Haltung. Dagegen drücken *omaririna* (»Liebeslieder« oder »Lieder, die Gefühle ausdrücken oder übermitteln«) individuelle sowie kollektive Regungen aus. Lieder im *Raod*-Melodietypus wiederum können Nicht-Menschen in die menschliche Welt transformieren oder dienen als Kommunikationsmittel mit Nicht-Menschen (siehe 3.1 »*Raod*«). Im Unterkapitel »Melodietypen des individuellen Singens« wird die Beziehung zwischen den Melodietypen und Liedtexten mit konkreten Liedbeispielen thematisiert. Auch in den Unterkapiteln 3.1 »*Mapalaevek*« und »*Ayani*« illustriere ich die Differenzen, indem ich verschiedene Melodietypen herausgreife.

Generell kann also vermerkt werden, dass die Sprachform eines Liedtextes den ersten Schritt zur Wahl eines Melodietypus darstellt. In der Folge treten mit

dem Melodietypus verbundene Tabus in Kraft und filtern je nach Kontext der Singpraktiken und des Liedhintergrundes die unpassenden Melodietypen heraus. Daher ist ein Melodietypus nicht nur als musikalisches Gebilde zu betrachten, sondern auch als Ergebnis dieses Auswahlprozesses. Dadurch wird das musikalische Verhalten der Tao besser nachvollziehbar, weil dies auch die ästhetische Erwartungshaltung beim Singen widerspiegelt.

Umgekehrt können bei der Analyse die identifizierten Melodietypen Anhaltspunkte liefern, um Liedinhalte verstehen und mit Bezug zum Kontext der entsprechenden Singpraxis interpretieren zu können. Die folgenden Unterkapitel zur traditionellen Musik der Tao sind daher nach der Unterscheidung einzelner Melodietypen gegliedert und geben jeweils die Bezüge zu den Liedtexten und zum Kontext des Singens an.

Emische Begriffe und Bezeichnungen

Ein aufschlussreicher Ausgangspunkt zur Annäherung an die ästhetischen Vorstellungen in der Tao-Singpraxis sind Kenntnisse über emische Begriffe und Bezeichnungen. Zum Beispiel existieren für die Tao – ich beziehe mich bei diesen Informationen auf die schriftliche Korrespondenz mit Tsung-Ching Chou – Begriffe für Tonhöhe: *makarang* (hoch) für den hohen Ton, *manao* (mittel) für den mittleren, *mebeb* (tief) für den tiefen Ton. Jedoch benennen diese Begriffe keine bestimmten oder absoluten Tonhöhen wie in der westlichen Kunstmusik, sondern nur die Relationen innerhalb eines Liedes.

Es ist an dieser Stelle auch notwendig, den Unterschied zwischen den Begriffen »Vorfahrengeschichten« und »Lieder der Vorfahren« zu diskutieren. Auf den ersten Blick scheinen diese zwei Begriffe identisch, jedoch merkten Tsung-Ching Chou und Chien-Ping Kuo in ihren Übersetzungsarbeiten an, dass Informationen über die DichterInnen von »Liedern der Vorfahrengeschichten« stets unbekannt seien, wohingegen die Namen der DichterInnen von »Liedern der Vorfahren« bekannt seien. Die Vortragenden sind nach dem Singen immer verpflichtet, den Hintergrund eines Liedes und den Namen von LieddichterInnen mitzuteilen. Es ist verboten, Lieder von anderen zu »stehlen«. Deshalb spricht ein Sänger oder eine Sängerin oft nach dem Liedvortrag und gibt dabei die Information über die Liedentstehung und die -hintergründe weiter. Dies zeigt auch, wie das Verfahren des »Urheberrechtssystems« der Lieder in der Tao-Gesellschaft funktioniert. Im Folgenden werden Begriffe, die oft in der Singpraxis der Tao vorkommen, aufgelistet (Tab. 11).

Tabelle 11: Begriffe in der traditionellen Singpraxis der Tao.

Begriffe auf Tao	Bedeutung
<i>makarang</i>	hoher Ton
<i>manao</i>	mittlerer Ton
<i>mebeb</i>	tiefer Ton
<i>patboka siya</i>	Anfangston
<i>pakavosa siya</i>	Schlussston
<i>pitodahan siya</i>	Verbindungstöne
<i>palolohon anood</i>	Verzierung/Ornament
<i>pipakaran</i>	Glissando nach oben
<i>pazikziken</i>	kurzes Vibrato
<i>migalogalo do yangaw no kayo</i>	langsameres Vibrato
<i>vokovokona</i>	Liedtext
<i>kanoanodana</i>	Liedinhalt
<i>nipareng ko a anood/ nipapo ko a anood</i>	selbst gedichtete Lieder
<i>kavatanen no inapo</i>	Vorfahrengeschichten
<i>anood niminavawang</i>	Lieder der Vorfahren
<i>meyvatavata/ mapatbek so kariyag</i>	solistischer Teil oder 1. und 3. Strophe beim <i>mikarayag</i>
<i>kasasanodan/ masanod a miyanowanohod</i>	Teil der Mehrstimmigkeit beim <i>mikarayag</i>
<i>paolin</i>	Wiederholung von <i>meyvatavata</i>
<i>aidanja</i>	Schlussstil beim <i>mikarayag</i>
<i>rarooden</i>	langsameres <i>Raod</i> -Lied
<i>lolobiten</i>	schnelles <i>Raod</i> -Lied
<i>kalamaten</i>	schnelles Lied in der Umgangssprache
<i>akmey miziziyaken</i>	Umgangssprache
<i>amnadnad</i>	alte Sprache

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Außer den genannten Begrifflichkeiten gibt es weitere Bezeichnungen in der Tao-Sprache, die für das Erfassen ästhetischer Vorstellungen in der Tao-Singpraxis bedeutend sind. Z.B. bezeichnen die Tao gute SängerInnen mit *piya so ngoso*, was in direkter Übersetzung »schöne Zunge« bedeutet. Das betont den Stellenwert des Liedtextes. *Inindayan siya* in der alten Sprache oder *nagilogilogan siya* in der Umgangssprache beschreiben die ideale Bewegung der Melodieführung beim Singen. Diese Ausdrücke bedeuten »plötzlich hoch oder plötzlich tief und zugleich rund und beugend«. Dabei hat ein Sänger oder eine Sängerin das Gefühl, *inindain* zu beherrschen, die Kontrolle über Tonumfang, Melodieführung und Rhythmus. Dies sehen die Tao als Singtechnik an. *Areareken* bedeutet die Beherrschung der Singtechnik von Liebesliedern, wobei damit die Kontrolle des Tempos und der Melodieführung betont wird. Beherrsche man die oben beschriebenen Techniken, meinte Chien-Ping Kuo in einem Gespräch, so könne man *yakmi migalologo do yangaw no kayo o anood mo* (»du singst wie die Blätter, die an den Bäumen schwingen«). Dies ist ein besonderes Lob für gute SängerInnen. Oft ziehen Tao-SängerInnen, wenn sie die ideale Melodieführung beschreiben, auch die Meereswellen als Vergleich heran. Sie wollen damit sagen, dass man nicht zu tief oder zu hoch singen soll. Männer und Frauen singen oft im gleichen Register, in dem die Haupttöne zwischen h und d' liegen. Dies bedeutet auch, dass das Singen für die Männer deutlich anstrengender ist als für die Frauen.

Diese emischen Begriffe werden in den folgenden Unterkapiteln bei den musikalischen Analysen aufgegriffen. Sie ermöglichen ein Verständnis der Musikkultur, ausgehend von den für die Tao relevanten Aspekten des Singens.

Melodietypen des individuellen Singens

Wie bereits am Anfang des Kapitels erwähnt, ist das Singen für die Tao eine wesentliche Ausdrucksform ihrer Gefühlslage und eine Überlieferungsmethode in Bezug auf das Alltagswissen. In den kommenden Unterkapiteln werden verschiedene Melodietypen des individuellen Singens diskutiert und anhand der von mir gefertigten Feldaufnahmen, Feldprotokolle, Übersetzungen von Liedtexten

und darauf basierenden Transkriptionen¹ erläutert sowie mit Analysen und Auswertungen versehen.

Obwohl diese Melodietypen hier als individuelle Gesänge definiert sind, ist die Zahl der SängerInnen beim Liedvortrag nicht auf eine einzelne Person beschränkt. Wenn eine andere Stimme hinzukommt, nimmt der Zuhörer dies oft als unisono wahr, obwohl das geübte menschliche Ohr winzige Ungleichheiten bei den Tonhöhen zwischen beiden Stimmen erkennen kann. Aus dieser Ungleichheit entstehen Schwebungen, woraus sich eine dem Vibrato ähnliche Wirkung ergibt. Dies wird im Unterkapitel 3.1 »Ayani« eingehender thematisiert. Dieses Phänomen ist allerdings durch Transkriptionen schwer fass- und darstellbar, der Zeitpunkt des Einsetzens einer weiteren Stimme wurde aber jeweils in den Noten vermerkt. Das singende Individuum lässt sich in drei allgemeinen Positionen finden, die der sozialen Struktur der Tao-Gesellschaft entsprechen und einen wichtigen Faktor bei der Auswertung darstellen: als individuelle Person, als ein Mitglied in familiären Kontexten oder als DorfbewohnerIn.

Anood²

Anood bedeutet in der Tao-Sprache »Lied« und ist die Bezeichnung für alle Arten von traditionellen Tao-Liedern. Gleichzeitig ist *anood* auch ein Melodietypus, der eine eigene musikalische Charakteristik aufweist. Die Funktion dieses Melodietypus ist es, Fakten und Erzählungen zu dokumentieren und zu tradieren. Dies ist der Grund, warum – im Gegensatz zu den Melodietypen *manood*, *mapalaevek* und *ayani* – die Lieder im *Anood*-Melodietypus »emotionslos« sind und eine neutrale bzw. rationale Haltung transportieren. Eine weitere Besonderheit dieses Typus ist, dass gesellschaftskritische Meinungen ausschließlich in *anood* gesungen werden. Damit verhindert man eine emotionale oder zu persönliche Darstellung von Themen und gewährleistet so, dass die Meinungen leichter akzeptiert und verstanden werden. Dieser in der traditionellen Musik der Tao am häufigsten vorkommende Melodietypus wird von beiden Geschlechtern gleichermaßen gesungen. In der Öffentlichkeit tragen jedoch öfter Männer als Frauen Lieder im *Anood*-Melodietypus vor.


1 Die vollständigen Transkriptionen (siehe 5.2) dieser Arbeit sind nur im Zusammenhang mit einer Erklärung im Haupttext von Kapitel 3 verständlich. Verweise zur jeweiligen Transkription sind angemerkt. Die Nummerierung der Transkriptionen in der vorliegenden Arbeit wird mit den Abkürzungen T1, T2 usw. dargestellt. Die Sammelnummer im Untertitel jeweiliger Transkription, die mit # dargestellt ist, dient nur einem persönlichen Zweck der Autorin.

2 Transkriptionen siehe T1–T4, Liedtextübersetzungen siehe Tab. 13–16.

Es gibt bei diesem Typus keine Begrenzung für die Strophenzahl eines Liedes, wobei der Liedtext des zweiten Strophenabschnitts stets im ersten Abschnitt der folgenden Strophe wiederholt wird. Durch die Wiederholung eines neuen Textes erleichtert man die Partizipation beim Singen, außerdem hilft sie bei der Memorierung der Inhalte. Es sei erforderlich, dass eine Strophe jeweils in einem Atemzug gesungen werde, erläuterten mir Hsin-Chi Lin, Hsin-Yu Lin (林新羽) und Ming-Hsiung Lin während eines Interviews am 25. Februar 2008. Sie betonten, dass es nicht schön sei, beim Singen mitten in einer Strophe zu atmen.

Musikalische Merkmale



In dem genannten Melodietypus gibt es zwei konstant wiederkehrende Haupttöne³ (Abb. 24, grün und gelb markierte Töne). Ein Hauptton definiert sich in dieser Arbeit durch die Häufigkeit seines Auftretens und die Relation zwischen Platzierung und Dauer eines Tones. Meine dahingehenden Beobachtungen unterscheiden sich von Hurworths »Haupt-Tonmaterial« (*Melos*) insofern, als er in diesem Zusammenhang behauptet, dass in Liedern im *Anood*-Melodietypus immer drei Töne vorkommen, die sich von Dorf zu Dorf unterscheiden. In den sechs Liedern, welche er in seiner Arbeit transkribiert hat und die von Sängern aus dem Dorf Ivalino stammen, wurden *Melos*⁴ 1 und 3 immer als Haupt-Tonmaterial verwendet (Hurworth 1995: 272). Betrachtet man in unten stehender Transkription den letzten Ton des ersten Taktes (Abb. 24) als dritten Hauptton, würde dies dem Hurworth'schen Analyseergebnis entsprechen und seine Annahme über die Singpraxis in Ivalino bestätigen.

Die Dauer einer Strophe liegt bei 16 bis 18 Sekunden. Ein Lied bzw. eine Strophe beginnt immer mit einem Glissando aufwärts (*pipakaran*), hin zum höheren Hauptton (in diesem Fall der Anfangston *patbokan siya*), und endet vom tieferen Hauptton (Schlusston *pakavosan siya*) ausgehend mit einem Glissando abwärts. Vor dem Schlusston einer Strophe kommt oft ein Ornament (*palolohon anood*) mit Abweichungen um die Haupttöne vor, welches kombiniert wird mit einem rhythmisierten Vibrato⁵ (Zeichen: ) und einem Glissando (Abb. 24).

Die rhythmische Organisation der Zeit ist abhängig von der Silbenzahl, es gilt: Je mehr Silben Verwendung finden, desto kleinere Einheiten pro Schlag

3 Siehe 1.4 »Transkription und Analyse«.

4 Zu den sieben Varianten von *Melos* im *Anood*-Melodietypus siehe Abbildung 23, S. 145.

5 Für die Tao gehören zwei Arten von Vibrato (Zeichen:  und ) zum »langsamen Vibrato« (*migalogalo do yangaw no kayo*).

sind notwendig. Am häufigsten existieren rhythmische Motive wie Triolen, Punktierung und Glissando, welche oft beim Wechsel von einer in eine andere Tonhöhe eingesetzt werden. Aufgrund des offensichtlichen Tempowechsels teile ich die Form einer Strophe in zwei Abschnitte (Abb. 24).

Analyse und Auswertung

Vergleicht man die vier Lieder im *Anood*-Melodietypus, so ist festzustellen, dass das Tempo zu Beginn des zweiten Abschnitts um etwa 15 Prozent langsamer ausfällt als jenes im ersten Strophenabschnitt (Tab. 12). Folglich liegt die Temporelation zwischen erstem und zweitem Abschnitt bei ungefähr 3:2, wobei am Ende der Abschnitte immer *Ritardando* gesungen wird.

Abbildung 24: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Traum nach Siapen Pimayan« im Anood-Melodietypus (T2 und Audio 2), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne in der Strophe.

Traum nach Siapen Pimayan





Anood
21/08/2007 #3 (70.6")

Text: Herr Siapen Pimayan Gesang: Herr Siapen Pimayan

The image shows a musical score for the song 'Traum nach Siapen Pimayan'. It consists of two staves of guitar chords and lyrics. The first staff is marked with a tempo of 98 and a 'rit.' (ritardando) instruction. The second staff is marked with a tempo of 68. The lyrics are: 'o - ya ko ji ya [i] ma - man - ci - na - vo ta, ko - ma - la so ni - ra - mo - nan ko a so - mon aw...'. The score includes guitar chord diagrams for D, C#, C, H, B, A, G#, and G. A box in the first staff provides technical details: 1. HT: d 288 Hz, 2. HT: C# + 8C, A: 217C. The score also features various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.



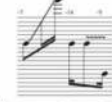


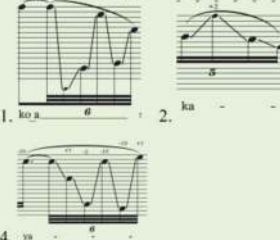


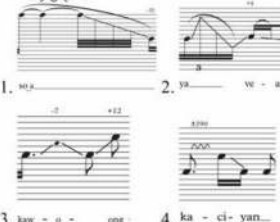





Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Der Liedtext jeder Strophe beinhaltet zwei Sätze, wobei sich der Satz am Ende des ersten Abschnitts zu Beginn des zweiten wiederholt. Die Silbenzahl der ersten Strophe beläuft sich auf acht bis maximal 15 Silben, in der zweiten variiert diese Silbenzahl zwischen neun und 13. Es gibt jedoch eine Ausnahme, welche in einer Verlängerung auf 23 Silben in der vierten Strophe im Lied »Traum nach Siapen Pimayan« (Tab. 12) besteht. Dabei kommt überwiegend ein Satz in vielen Versionen dieses Liedtypus mit elf und zwölf Silben vor. Oft werden bei einem Wort mit Konsonant-Endung Vokale (a, i und o) angeschlossen. (So wird etwa das Wort *anood* als *anood-a* gesungen.) Die Silbe eines Schlusstons besitzt oft keine Bedeutung. Bei den vorliegenden Transkriptionen werden ausschließlich Silben wie *hei*, *ham*, *hem* und *haw* vermerkt, welche auch in Hurworths Arbeit zu finden sind (siehe Hurworth 1995: 291–293).

Bei den Verzierungsvarianten in der Melodieführung ist auffallend, dass häufig zwei Arten von Vibrato (Zeichen:  und ) in diesem Melodietypus verwendet werden (Tab. 12), wohingegen das »einschleichende Vibrato« (Zeichen: )⁶ nur einmal im »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolko« vorkommt. Besonders interessant ist, dass Verzierungen mit durchgangsnotenartigen Figuren ausschließlich im zweiten Abschnitt einer Strophe existieren und in den meisten Fällen vor dem Schlusston auftauchen. Eine Gesangstechnik, die einen neu artikulierten Ton ohne Silbenwechsel (Zeichen: ) anwendet, kommt im *Anood*-Melodietypus selten vor.

6 Diese Art von Vibrato ist für die Tao ein »kurzes Vibrato« (*pazikziken*, siehe Tab. 11).

Tabelle 12: Zusammenfassung der musikalischen Merkmale anhand der vier ausgewählten Lieder (T1–T4, Audio 1–4) im Anood-Melodietypus und darauf basierende Transkriptionen.

Titel	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)	Arten von Vibrato	Verzierungen im 2. Abschnitt einer Strophe
Vorfahren begründen das Dorf Ivalino	1. X/114 2. 116/104 3. 128/114 4. 118/110 5. 126/110 6. 126/110	1. X 2. 11/11 3. 12/11 4. 11/11 5. 12/13 6. 12/12	 x 10  x 1	 1. ka... ni-mi-na - li-
Traum nach Siapen Pimayan	1. 98/68 2. 90/80 3. 104/92 4. 92/88	1. 12/12 2. 15/9 3. 11/13 4. 13/23	 x 11  x 5	 1. ko a θ 2. ka - - - 4. ya - - -
Name für Wei-Ya Lin	1. (150)/126 2. 108/104 3. 94/76 4. 108/96	1. 8/11 2. 10/12 3. 14/13 4. 13/11	 x 12  x 8	 1. so a 2. ya - - - 3. kaw - u - - ong - 4. ka - ci - yan - -
Abschieds- lied für Maraos von Simina- mangolkol	1. 96/90 2. 116/96 3. 126/112 4. 126/104 5. 108/62 6. 122/110 7. 122/108 8. 114/106 9. 124/106 10. 88/76 11. 118/108 12. 104/88	1. 11/10 2. 12/12 3. X 4. 13/11 5. 12/12 6. 11/12 7. 13/12 8. 11/X 9. X 10. 11/10 11. 12/10 12. 13/12	 x 34  x 2  x 1 in  na ta- i(d)	 1. ka - - 2. ma - - ra 4. ken - do so - 6. ta - va - li - 7. ta - li - ta - li - rong

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Frühere Transkriptionen von Musik der Tao eignen sich aufgrund einer zu starken Reduktion bei der Übertragung des Klanglichen in das gewählte visuelle Zeichensystem nur beschränkt für Vergleiche. Die Transkriptionen der Tao-Musik von Hurworth beispielsweise (Abb. 25) zeigen im Vergleich mit den Transkriptionen meiner Feldaufnahmen zwar viele Parallelen (etwa die Verwendung und Zusammensetzung rhythmischer Figuren), jedoch fehlen dort die Details zur analytischen Gegenüberstellung der Gesangspraxis (so exakter Verzierungsverlauf, Mikrointervallabstände, Temposchwankungen innerhalb einer Strophe oder Vibratoarten).

Abbildung 25: Transkription Nr. 62 von einem Lied im Anood-Melodietypus, gesungen von Shiaman Avang aus dem Dorf Ivalino.

Transcription Number: 62 Village: Ivalino Tape minutes: 8A, 8f	Singer: Shiaman Avang Date: 14.8.1977
--	--

Quelle: Hurworth 1995: Transcription.

Anood im Leben der Tao: Beziehung zwischen der Liedauswahl und dem Kontext des Singens

Die Wahl gerade dieser vier Liedbeispiele (aus einem Fundus von 45 Aufnahmen im *Anood*-Melodietypus; T1–T4 und Audio 1–4) für die Transkription in dieser Arbeit gewährt einen exemplarischen Einblick in die Bedeutung und Funktion dieses Typus in der Tao-Gesellschaft. Der Inhalt der Liedtexte reproduziert die sozialen Strukturen und Genderaspekte und ermöglicht einen Einblick in kollektive sowie individuelle Aussagen im Leben der Tao.

Das erste Lied mit dem Titel »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino« (Tab. 25, T1, Audio 1) wurde während des *Kariyag*-Ereignisses (siehe 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«) am 15. August 2007 im Arbeitshaus (*ma-*

karang) von Chiu-Hsiang Lee aufgenommen und von zwei Frauen, Chiu-Hsiang Lee und Hai-Yu Chou (周海玉), im *Anood*-Melodietypus gesungen. Es tradiert die kollektive Geschichte des Dorfes Ivalino, indem es Namen und Herkunft der Dorfgründer nennt. Diese Erzählung entspricht in ihrer Art auch der in Unterkapitel 2.1 erwähnten. Damit zählt dieses Lied zum Liedrepertoire der Vorfahren-geschichten (*kavavatanen no inapo*). »Normalerweise werden während eines *Kariyag*-Ereignisses Lieder, überliefert und gedichtet von den eigenen Vorfahren, gesungen, jedoch ohne Lieder im *Anood*-Melodietypus«, meinte Chien-Ping Kuo dazu in einem Gespräch.⁷ Nach seinem Wissen werde der *Anood*-Melodietypus erst seit 2000 in die *Mikarayag*-Ereignisse integriert. Ich konnte ebendiesen Liedtext, gesungen im *Anood*-Melodietypus, in der bereits 1995 veröffentlichten Publikation »Lobpreisen der Taros« (芋頭的禮讚) (Dong 1995: 149) finden. Damals wurde das Lied vor Beginn des *Kariyag*-Ereignisses vorgetragen, was die Annahme von Chien-Ping Kuo stützt.

Tabelle 13: Liedtext von »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino«, gesungen im Anood-Melodietypus (T1 und Audio 1), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou, gleicher Liedtext wie im Lied »Taros Lobpreisen« (芋頭的禮讚) (Dong 1995:149).

T1: 15/08/2007 #12	Vorfahren begründen das Dorf Ivalino
1. { <i>kowan na paro no oya</i> } <i>nakem. minapono ka niminalisan.</i> denken (Name) und (Name) {Man weiß nicht, was sie denken}. Sie sind Niminavowang und Niminalisan.	
2. <i>mamagaz do likey ya karatayan. ngoso na bezahan no kawan.</i> markieren klein Ebene es stark Taifun Sie nehmen diese Ebene (Landschaft) in Besitz, hier, wo die Taifune am stärksten sind.	
3. <i>ji makataodtoji no vohovohong. tala o katao da do malaod.</i> nicht gut wachsen Blätter vielleicht Menschen sie ferne Deshalb gedeihen die Blätter von Pflanzen nicht gut. Vielleicht weil sie (diese Vorfahren) von außen (Batanssel) sind.	
4. <i>jiyateneng a tomaciciris.</i> nicht verstehen von Wellen angetrieben Sie wissen nichts, sie wurden nur von den Wellen getrieben.	

7 Diskussion während der 42. ICTM-Weltkonferenz in Shanghai am 15. Juli 2013.

Sinngemäße Übersetzung:

Unsere Vorfahren Siminavowang und Siminalisa, wie haben sie diese Ebene (beim Dorf Ivalino) ausgesucht? Dieser Platz liegt an einem Strunkpass, der Wind ist am stärksten hier. Und die Pflanzen können hier nicht groß werden. Vielleicht war der Grund, dass sie als die Letzten von der fernen Bataninsel kamen, sie verstanden die geografischen Gegebenheiten der Insel Lanyu nicht. Deshalb wählten sie diese Ebene aus.

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übersetzt und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das zweite Lied im *Anood*-Melodietypus (Tab. 14, T2, Audio 2) mit dem Titel »Traum nach Siapen Pimayan«, gedichtet und gesungen von Siapen Pimayan (chinesischer Name: Hsin-Chi Lin), wurde am 21. August 2007 während eines Interviews im Arbeitshaus von Chiu-Hsiang Lee aufgenommen. Es handelt sich hierbei um ein selbst gedichtetes Lied (*nipapo ko anood*). Siapen Pimayan erklärte mir die Entstehung des Liedes, das auf seiner persönlichen Erfahrung mit einem *anito* (Geist) basiert:

»Eines Tages sprach ich im Schlaf mit der Stimme jenes Geistes. Nachdem ich aufwachte, erzählte meine Frau mir, was ich im Schlaf gesprochen hatte, und fragte, was passiert sei. Der Geist warf mir im Traum vor, dass ich seine »Schweine«⁸ [womit Larvenroller gemeint sind, Anmerkung der Verfasserin] gestohlen hatte [siehe 1. bis 3. Satz von Tab. 14, Anmerkung der Verfasserin]. Und der Vorwurf stimmt, weil ich Larvenroller gefangen und gegessen hatte. Daher versprach ich ihm, beim kommenden Fertigungsfest die Opfer-Schweinezähne mit ihm zu teilen [siehe 4. bis 6. Satz von Tab. 14, Anmerkung der Verfasserin]. So wurde das Lied gedichtet, um dieses Erlebnis zu dokumentieren.«

Die Kommunikation zwischen den Tao und den Geistern funktioniert durch Träume. Geister sprechen mit eigener Stimme aus dem menschlichen Mund, während die Person schläft und ihr nahestehende Personen anwesend sind. Auf diese Weise wird die Kommunikation von einer wachen Person bemerkt und kann später an den Schlafenden weitergegeben werden, welcher der eigentliche Adressat der Nachricht ist. Aufgrund dieser außergewöhnlichen Erfahrung mit dem Geist hat das Lied einen besonderen Stellenwert für Siapen Pimayan.

8 Wie in Unterkapitel 2.5 erläutert, werden Eulen von den Tao als Vögel der *anito* (Teufel/Geister) betrachtet, analog werden die Larvenroller als Schweine der *anito* gesehen.

Tabelle 14: Liedtext von »Traum nach Siapen Pimayan«, gesungen im Anood-Melodietypus (T2 und Audio 2), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T2: 21/08/2007 #3	Traum nach Siapen Pimayan
1. <i>oya ko ji ya mamancinavo ta.</i>	Ich kann schon in Ruhestand gehen.
2. <i>komala so niramonan ko a somon.</i>	Ich füttere jeden Tag meine Schweine.
3. <i>pinavogan na minavakan.</i>	Ich kümmere mich fleißig um meine Tiere.
4. <i>so kois namen a yamakanateng.</i>	Wir haben nun zehn Schweine,
5. <i>ivazavazay sira ad no ovay.</i>	(die) Spielpartner für meine Kinder sind.
6. <i>do sinamorangan na no piyavean.</i>	Komm im Monat »Schöner Mond (<i>piyavean</i>)« wieder!
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Meine Schweine sind weggelaufen. Ich suche sie überall und kann sie nicht finden. Ich bin sehr müde bei der Suche, aber ich kann sie nicht finden.</p> <p>Zurzeit habe ich zehn Schweine, die für das Fertigunfest eingeplant sind. Vorher hatte ich nur ein Schwein für ein Fertigunfest, die anderen lachten mich deswegen aus. Daher habe ich dieses Mal zehn Schweine vorbereitet, um sie mit meiner Familie und meinen Freunden zu teilen.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das dritte Lied (Tab. 15, T3, Audio 3) wurde am 25. Februar 2008 beim Treffen der Familie Lin im Haus von Ting-Hsin Lin aufgenommen, gesungen und gedichtet von Hsin-Chi Lin im *Anood*-Melodietypus. Es handelt sich hier ebenfalls um ein selbst gedichtetes Lied, welches von meinem Tao-Namen handelt. Dieser wurde mir bei meinem ersten Besuch bei Hsin-Chi Lin und seiner Frau Chiu-Hsiang Lee verliehen. Der Grund für die Namensgebung war, dass Frau Lee ein ähnliches Nähegefühl mir gegenüber empfand wie gegenüber ihrer Tochter. Ich trug fortan den Namen »Matopos«, was »sehr viel könnend« bedeutet.

Tabelle 15: Liedtext von »Name für Wei-Ya Lin«, gesungen im Anood-Melodietypus (T3 und Audio 3), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

T3: 25/02/2008 #20	Name für Wei-Ya Lin
1. <i>kowan naparo niyapen kotan.</i> wie alt Bezeichnung für die Urgroßeltern-Generation	
2. <i>aminapain jiyaman so anood.</i> werden wir Lieder	
3. <i>oyanapinamnek so piyavean.</i> Namen geben Bezeichnung für den Monat »schöner Mond«	
4. <i>simatenenga gomcin do ponsoya.</i> sehr viel können zurückkehren Lanyu	
5. <i>kamazot so cirig ta do kacan.</i> aufnehmen Rede kleine Insel	
Sinngemäße Übersetzung: Du kehrst immer wieder zurück auf diese kleine Insel, um unsere Lieder aufzunehmen. Wir geben dir den Namen Si Matopos im Monat <i>piyavean</i> . Und der Name bedeutet »sehr viel könnend«.	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das vierte Lied (Tab. 16, T4, Audio 4), betitelt »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol«, wurde am 27. Februar 2008 während des Familientreffens der Familie Lin im Haus von Ting-Hsin Lin aufgenommen, gesungen von Siapen Pimayan sowie den übrigen Familienmitgliedern und gedichtet von Siminamangolkol, dem Vater von Siapen Pimayan. Das Lied zählt zu den Liedern der Vorfahren (*anood niminavowang*). Siminamangolkol wurde als einer der Tao-RepräsentantInnen nach Japan eingeladen. Laut Siapen Pimayan handelte es sich bei dieser Einladung um einen kulturellen Austausch samt Konzertbesuchen mit japanischer Musik und Tanzstücken sowie traditionellen japanischen Theateraufführungen.

Tabelle 16: Liedtext von »Abschiedslied für Maraos von Siminamangokol«, gesungen im Anood-Melodietypus (T4 und Audio 4), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T4: 27/02/2008 #14	Abschiedslied für Maraos von Siminamangokol
1. imo a sinogat do inaorod, a makapiiya ka pa so kawan. du aufstellen Platz gut du das Wetter	
2. oya na pivoyavo nimaraos, kaniovay. das er weckt (Name) mit Kindern	
3. tomangatangara jiyaken do sokan, do pineysopowan ko a minangavang. aufblicken ich Hügel überqueren Ausflug machen	
4. tanayaken am mitarek ta vali. Ji makalam mitalitalirong. ich auch das Gleiche wir nicht gehen Kopf umdrehen	
5. ta ji ko ngawawan no nake o araw no mawaswas ⁹ a manong. weil nicht ich vergessen Herz Tage (der 6. Tag eines Monats) real	
6. malowas a ji mali no tamek. Ji yangawa minakatayotayo. Der Weg nicht vertrocknen Gras nicht vergessen Vereinbarung	
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Unterstand vor dem Haus, ich wünsche, dass du (Unterstand) jeden Tag gutes Wetter bringst. Sei ein guter Platz für meine Frau und Kinder, sodass sie einen guten Panoramablick haben. Als ich sie zurückgelassen habe und weggefahren bin, schauten sie mir von diesem Unterstand aus nach, wie ich den Berg überquerte und meinen Weg ging. Meine Liebe (Frau), ich weiß, wie du dich fühlst. Ich bin wie du und denke an dich, konnte nicht weitergehen und musste mich immer wieder umdrehen, um dich anzuschauen. Auch wenn die Reise in die Ferne führt, ich werde dich nicht vergessen. Ich werde mir deine Worte merken, die du mir am Tag <i>mawaswas</i> sagtest. Diese (Worte) werden nicht wie Unkraut vertrocknen. Ich werde mich immer an die Worte erinnern, welche während unserer Verabredung gesagt wurden.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Zusammenfassend kann man sagen: Der Kontext der Singpraktiken beeinflusst die Liedauswahl. So wurde während meiner Feldforschungsperioden beispielsweise das Lied »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino« nie im Kontext eines

9 Siehe die Tabelle zur Benennung der Tage in Tao-Sprache im Unterkapitel 2.4 »*Ahe-hep no tao*, Feste und Rituale«.



Familientreffens vorgetragen, hingegen wurden die übrigen drei Lieder nie außerhalb einer intimen Situation oder eines Familientreffens gesungen (siehe Tab. 17). Das Lied mit dem Titel »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino« wurde als einziges von Frauen gesungen (Tab. 17). Es ist deutlich zu erkennen, dass sie seltener die zwei Vibratoarten ( und ) für die Ornamentik heranziehen, außerdem vermeiden sie ornamentartige Figuren bei öffentlichen Aufnahmesituationen (Tab. 12). Einer Gender-Perspektive folgend lässt sich daraus schließen, dass solche Vibratos und ornamentartigen Figuren geschlechtsspezifische Bedeutungen tragen. (Diese Argumentationslinie wird in Unterkapitel 3.1 »Mapalaevek« fortgeführt.) Wie aus den Transkriptionen ersichtlich, kann der durchschnittliche Tonumfang der Haupttöne von 216 bis 286.25 Cent variieren (Tab. 17). Dies spiegelt möglicherweise die ästhetische Vorstellung der Tao wider, wonach »nicht zu tief oder zu hoch« gesungen werden soll.

Tabelle 17: Zusammenfassung der Aufnahmekontexte von vier ausgewählten Liedern im Anood-Melodietypus und Darstellung des jeweiligen Tonumfangs der Haupttöne.

Titel	Vorfahren begründen das Dorf Ivalino	Traum nach Siapen Pimayan	Name für Wei-Ya Lin	Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol
Datum/Ort/ Kontext der Aufnahme	15.08.2007/ Ivalino/ Kariyag- ¹⁰ Event (öffentlich)	21.08.2007/ Ivalino/ Interview- Situation (privat)	25.02.2008/ Ivalino/ Familientreffen (privat)	27.02.2008/ Ivalino/ Familientreffen (privat)
SängerInnen	Frau Chiu-Hsiang Lee & Frau Hai-Yu Chou	Herr Siapen Pimayan (Hsin-Chi Lin)	Herr Siapen Pimayan (Hsin-Chi Lin)	Herr Siapen Pimayan (Hsin-Chi Lin) & seine Familie
Dauer	91 Sek.	70.6 Sek.	70.5 Sek.	208 Sek.
Strophenzahl	6	4	4	12
Tonumfang der Haupttöne	230 Cent	218.25 Cent	286.25 Cent	216 Cent

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

10 Siehe Unterkapitel 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – kariyag«.

Manood¹¹

Lieder im *Manood*-Melodietypus werden auch *manolay* genannt und von den Tao beim Schaukeln verwendet. Frauen und Männer singen sie. Das Wort *manood* ist mit dem Begriff *taod* etymologisch verbunden, was »Schaukeln« bedeutet (vgl. Su 1983: 96). Es gibt, wie mir Hsin-Chi Lin, Chiu-Hsiang Lee und Bo-Guang Shih am 21. August 2007 in einem Gespräch mitteilen, zwei unterschiedliche Gelegenheiten, zu denen Lieder im *Manood*-Melodietypus gesungen werden: Beim Wiegenschaukeln bzw. Kinderberuhigen singen Eltern oder Erwachsene den Babys vor; beim Schaukeln während der Pause zwischen Arbeitstätigkeiten im Wald singt ein Mann einer Frau (und vice versa) vor. In letzterem Fall handelt es sich beim *Manood*-Melodietypus um *omaririna* (Lieder, die Gefühle ausdrücken), die als Liebeslieder zu betrachten sind. Diese Art von Liedtext findet weder in Sus Schrift (1983) noch in Hurworths Dissertation (1995) Erwähnung.

Ein Lied in diesem Typus mit dem Text eines Liebesliedes darf in der Regel nur außerhalb eines Dorfes und keinesfalls vor der eigenen Familie gesungen werden. Dies stellt eine Taburegel dar, die der Inzestvermeidung dient. Hingegen gibt es bei den Kinderliedern im *Manood*-Melodietypus keine solchen Regeln. Das zeigt, dass Lieder jeweils aufgrund ihrer Liedtextinhalte im Gebrauch auf bestimmte Kontexte beschränkt sein können.

Musikalische Merkmale

Das charakteristische Merkmal dieses Melodietypus sind zwei sich konstant abwechselnde Haupttöne (Abb. 26, grün und gelb markierte Töne). Diese Beobachtung ist auch bei Hurworth zu finden (Hurworth 1995: 466). Auch die bedeutungslosen Silben »*yaw a yaw a yaw*«, die meist am Anfang und Ende eines Liedes eingesetzt werden, sind ein Erkennungsmerkmal dieser Liedform. Die Strophen beginnen immer mit dem höheren Hauptton und in den meisten Fällen gibt es einen Auftakt. Die rhythmische Organisation der Zeit ist unabhängig von der Zahl der Silben. Gibt es viele Silben in einer Strophe, wird diese entweder in kleinere Einheiten je Schlag unterteilt oder die Strophe wird länger gesungen. Rhythmische Motive wie Synkopen und punktierte Noten werden sehr häufig verwendet, Glissandos kommen oft beim Wechsel der Haupttöne zum Einsatz. Aufgrund der zwei offensichtlichen Betonungsmuster und der damit assoziierten Bewegung des Schaukelns stelle ich diese Lieder in den Transkriptionen mit dem Zweivierteltakt dar. Anhand dieser Darstellungsform kann man klar erkennen, dass die Haupttöne zweitaktig abwechseln (Abb. 26, T5 und T6). Jedoch

11 Transkriptionen siehe T5–T6, Liedtextübersetzungen siehe Tab. 21–22.

weist Hurworth darauf hin, dass es »two types of manuwud« gibt, und er setzt fort: »The free-metered version is sung to a child cradled in the arms rather than to a child being rocked in the cradle.« (Hurworth 1995: 454). Jene Version mit freiem Rhythmus wurde allerdings während meiner Feldforschungen von keiner Gewährsperson erwähnt oder thematisiert.

Abbildung 26: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Betelnuss vom Liebhaber« im Manood-Melodietypus (T5 und Audio 5), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne in der Strophe.

Betelnuss vom Liebhaber

Manolay

21/08/2007 #14 (49' 6")

Text: Unbekannte ledige Frau

Gesang: Siapen Kotan (Frau Lee Chiu-Hsiang)

1. HT: b 243 Hz
2. HT: c $\frac{1}{2}$ -5C
A: 170C

1. HT: b 243 Hz
2. HT: c $\frac{1}{2}$ -5C
A: 170C

84

243

-12 -3 -1

yaw yaw yaw a ya wa yaw yaw

+5 +3 +4 +2 +10 +13

wa i - mo a ci - no - ro ni - to - o - da - ming.

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.








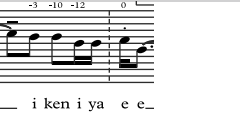
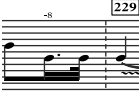
Tabelle 18: Zusammenfassung der musikalischen Merkmale anhand der zwei ausgewählten Lieder im Manood-Melodietypus und der darauf basierten Transkriptionen.

Titel	Tempo (M.M.)	Silbenzahl
Betelnuss vom Liebhaber	1. 84	1. 21
	2. 76	2. 23
	3. 72	3. 22
	4. 68	4. 21
	Ø75	
Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund	1. 76	1. 20
	2. 72	2. 26
	3. 72	3. 29
	4. 76	4. 26
	5. 70	5. 19
	Ø73.2	

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Weiters ist zu beobachten, wie die Übergänge (Verbindungstöne – *pitodahan-siya*) sowohl vom höheren Hauptton zum tieferen Hauptton als auch vice versa funktionieren. Zunächst stelle ich alle Übergänge der zwei ausgewählten Beispiele mit genauen Angaben dar, die vom höheren Hauptton zum tieferen Hauptton wechseln (Tab. 19). In der Tabelle 19 bedeutet H1, dass es sich hier um den ersten erscheinenden höheren Hauptton einer Strophe handelt, T1 weist den ersten erscheinenden tieferen Hauptton einer Strophe aus, H2 den zweiten erscheinenden höheren Hauptton einer Strophe usw.

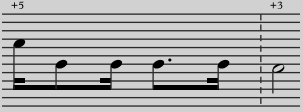
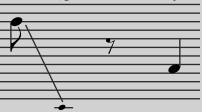
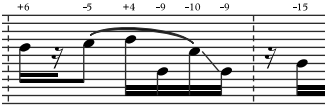
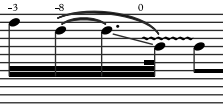

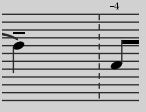


Tabelle 19: Vergleich aller Übergänge vom höheren Hauptton zum tieferen Hauptton im Lied »Betelnuß vom Liebhaber« und »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund«, gesungen von Chiu-Hsiang Lee im Ma-nood-Melodietypus.








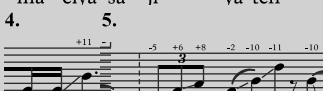


Titel	Betelnuß vom Liebhaber	Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund
Übergang 1. H1-T1	 <p>— yaw yaw__ yaw__</p>	 <p>ngas sa so - mi - na - vong..</p>
2.	 <p>p_a ma - gi - gi - t_a ga</p>	 <p>man ta to - mo - ra - to</p>
3.	 <p>— pi - ney - si - ke - pan__ siya</p>	 <p>— i ta - i - mo - nen__ da</p>
4.	 <p>- ci - ciya - sa ji - ya - m</p>	 <p>i ken i ya e e_</p>
		 <p>ka - e - o - ie]_</p>

Quelle: Transkribiert und aufgelistet von Wei-Ya Lin.

Ich liste in umgekehrter Weise in den zwei ausgewählten Beispielen auch den Vergleich aller Übergänge vom tieferen zum höheren Hauptton auf (Tab. 20). Bei der Betrachtung der Tabellen 19 und 20 sind zwei Aspekte besonders auffallend: 1. Es ist kein wiederkehrendes Muster zu erkennen, weder bei den abwärts noch bei den aufwärts gerichteten Übergängen; 2. es kommt kein direkter Sprung beim Tonwechsel zwischen den höheren und tieferen Haupttönen vor. Daraus kann man schließen, dass abwechslungsreiche Übergänge erwünscht sind.

Tabelle 20: Vergleich aller Übergänge vom tieferen Hauptton zum höheren Hauptton im Lied »Betelnuss vom Liebhaber« und »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund«, gesungen von Chiu-Hsiang Lee im Ma-nood-Melodietypus.

<p>Übergang H2-T2</p> <p>1.</p>  <p>wa i - mo a ci - no</p>	<p>1.</p>  <p>nen ka</p>
<p>2.</p>  <p>pa - en _____ it do 1</p>	<p>2.</p>  <p>na en _____ o</p>
<p>3.</p>  <p>- kem na</p> <p>4.</p>  <p>aw</p>	<p>3.</p>  <p>n ta-va - ri-te [wa-ley]</p> <p>4.</p>  <p>to - m _____ da - pi - yan no _____ na - ken.</p>

Titel	Betelnuss vom Liebhaber	Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund
Übergang T1-H2	<p>1.  a ya wa yaw yaw</p> <p>2.  ji ciya-mai - aw - ye pa</p> <p>3.  ta to - vi - lan - do na</p> <p>4.  a yaw a yaw i en</p>	<p>1.  -nanno da - la -</p> <p>2.  de, ma-ngey-ta - ra -</p> <p>3.  ma - ciya-sa ji - ya-ten -</p> <p>4.  nga-ra-nen yaw i yaw aw i yaw en</p>
Übergang T2-H3	<p>1.  ro ni - to - o - da - ming.</p>	<p>3.  - sa ji-me-y - kaa - wa-i</p>

Quelle: Transkribiert und aufgelistet von Wei-Ya Lin.

Manood im Leben der Tao: Unterschiedliche Interpretationen bei selbst gedichteten Liedern und Liedern der Vorfahrengeschichten

Während meiner Feldforschungen konnte ich lediglich vier Lieder im *Manood*-Melodietypus mit einem Liebesliedtext aufnehmen. Lieder im *Manood*-Melodietypus mit Wiegenliedtexten, um Säuglinge oder Kinder zu schaukeln, bleiben oft unvollständig oder ihre Qualität ist zu gering für eine Transkription. Ein anderer Grund ist, dass meine Wahlmutter Chiu-Hsiang Lee und mein Wahlvater Hsin-Chi Lin bei meinem ersten Besuch erst zwei Jahre als Liebespaar zusammenlebten. Sie waren beide bereits einmal verheiratet, jedoch waren ihre jeweiligen EhepartnerInnen verstorben. Beide haben Kinder aus diesen

Ehen und Enkelkinder. Aus Altersgründen sind aber weitere Kinder nicht mehr möglich, weshalb sie mich als ihr gemeinsames Kind ansahen und in meiner Anwesenheit sehr gerne ihre Liebesgeschichten und Liebeslieder miteinander teilten. In diesem Fall ist jedoch das Tabu nicht gültig, welches das Singen von Liebesliedern reguliert, weil ich auch als Außenseiterin betrachtet wurde.

Das erste Beispiellied, »Betelnuss vom Liebhaber«, wurde von mir am 21. August 2007 im Arbeitshaus von Frau Lee aufgenommen. Wie in Unterkapitel 2.3 »Gender« bereits erwähnt wurde, ist die Betelnuss ein wichtiges Medium der Kommunikation zwischen Männern und Frauen. Der Liedtext (Tab. 21, T5, Audio 5) zeigt, dass der Geschmack einer Betelnuss für den Entschluss, eine Liebesbeziehung einzugehen, entscheidend sein kann. Das Lied gehört zur den Vorfahrengeschichten (*kavavatanen no inapo*).

Tabelle 21: Liedtext von »Betelnuss vom Liebhaber« (T5 und Audio 5), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T5: 21/08/2007 # 14 Betelnuss vom Liebhaber
1. <i>imo a cinoro nitodaming.</i> Du (die Betelnuss) bist gegeben worden von dem schönen Mann.
2. <i>misikep a magigit a gaod. ji ciyamaipait do maman jimo.</i> Eine fertig vorbereitete Betelnuss. Du darfst nicht bitter und scharf schmecken.
3. <i>kanao do pineysikepan siya. ta tovilan do nakem na komoyapet.</i> (Damit) sein Herz verstanden wird,
4. <i>macicyasa jiyamen.</i> in unserer Beziehung.
Sinnegemäße Übersetzung: (Ich) hoffe, dass die Betelnuss, gegeben von meinem Freund, zu meinem Geschmack passt. Damit kann ich seine Liebe zu mir empfinden. Ich mag ihn auch. Die (Betelnuss) macht, dass unsere Liebesbeziehung für immer bleiben wird.

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das zweite Beispiel, »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund«, habe ich am 21. August 2007 ebenfalls im Arbeitshaus von Frau Lee aufgenommen. Es ist ein von ihr selbst gedichtetes Lied (*nipapo ko a anood*). Der Liedtext zeigt, dass die Pflanze *tavazit* in der Tao-Sprache eine Metapher für den Ausdruck der Gefühle ist und den mentalen Zusammenhalt in der Liebesbeziehung von Frau Lee bezeichnet (Tab. 22, T6, Audio 6). Herausragende Merk-

male der Pflanze *tavazit* sind buschige Zweige und tief schlagende Wurzeln, welche Frau Lee metaphorisch dazu dienen, ihre Zuneigung zu ihrem Ex-Freund auszudrücken. Sie erklärt aber auch ihre Bedenken über den Tratsch der anderen. Sogleich nach dem Vortrag des Liedes für die Aufnahme verfiel Frau Lee in Selbstvorwürfe, dass sie gerade dieses Lied ausgewählt hatte. Es waren ihr die Erinnerungen an diese Liebesbeziehung wieder ins Gedächtnis gerufen worden und ich hatte den Eindruck, dass sie in diesem Moment sehr emotional war.

Tabelle 22: Liedtext von »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund« (T6 und Audio 6), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

T6: 29/02/2008 #14			
Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund			
1. <i>i wazengas</i>	<i>sa sominavong, doyanan no palakpakan kaowan.</i>		
Alpinia zerumbet (Pflanze)	es blühen	sitzen	Strunkpass Wind
2. <i>(n)apiwalaman ta tomaratod, mangoitarana macipisitana.</i>			
pausieren	sitzen	(wir) verlassen	trennen
3. <i>taimonen da o maciyasa jiyaten tavazit¹² jimilis a</i>			
zweifeln	davon etwas	wir	Name einer Pflanze nicht bewegen
<i>jimeykaawi.</i>			
nicht vergessen (voneinander)			
4. <i>Ngaranen so todapiya no naken.</i>			
Name geben wunderschöne Persönlichkeit			
Sinngemäße Übersetzung:			
Wir trennen uns, denn wir haben Angst, dass die anderen über uns tratschen. Die Wurzel der <i>Tavazit</i> -Pflanze ist tief begraben unter der Erde, so wie unsere Zuneigung.			
Du bist so unglaublich gutherzig und wunderbar.			

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Frau Lee sang diese zwei Lieder mit unterschiedlichen Ausdrucksformen. Das erste ist ein von einer Unbekannten gedichtetes Lied und gehört zur Gattung der *kavabatanen no inapo* (Vorfahrensgeschichten), das zweite ist ein von ihr selbst gedichtetes Lied (*nipareng ko a anood*). Diese Variation in der Ausdrucksform

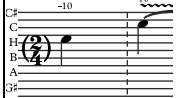






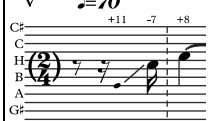
12 Im Lateinischen ist der Name der hier angeführten Pflanze *daemonorops margaritae* (*hance*) *beccari*. Im Deutschen existiert leider keine Bezeichnung.

ist durch Anwendung eines Auftaktes am Anfang jeder Strophe und Vergleiche der Rhythmusformen, Schlussfiguren und Häufigkeiten des Einsetzens von Vibratos feststellbar (Tab. 23).

Es gibt keinen Auftakt am Strophenanfang von »Betelnuss vom Liebhaber«. Die Auftakte in den Strophen 2, 3 und 4 wurden mit der gleichen punktierten Rhythmusform gesungen. Im Vergleich wird jede Strophe beim Abschiedslied mit einem Auftakt begonnen, der jeweils verschieden ist. Die Schlussfiguren wirken beim Abschiedslied umfangreicher als beim Betelnusslied, Vibratos treten deutlich häufiger beim Abschiedslied auf. Die Singtechnik des neu artikulierten Tons ohne Silbenwechsel wird in beiden Liedern häufig eingesetzt (Tab. 23).

Tabelle 23: Vergleiche der Rhythmusformen bei den Auftakten, der Verwendung der Schlussfiguren und der Häufigkeit des Einsatzes von Vibrato im Lied »Betelnuss vom Liebhaber« und »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund«, gesungen von Chiu-Hsiang Lee im Manood-Melodietypus.

	Rhythmus im Auftakt	Schlussfigur	Arten von Vibrato und neu artikulierter Ton ohne Silbenwechsel (Zeichen: ~)
Betelnuss vom Liebhaber	I. X	I.	

<p>Ein Abschieds- lied von Frau Lee Chiu- Hsiang an ihren Ex- Freund</p>	<p>I $\text{♩} = 76$ -10 -10</p>  <p>i wa</p>	<p>I +8</p>  <p>wan.</p>
	<p>II $\text{♩} = 72$ -8 +15 +10</p>  <p>na - pi - wa - la</p>	<p>IV -4 -8</p>  <p>[mi- ke - y]</p> <p style="text-align: right;">x 8</p>
	<p>III -3 -6 -10</p>  <p>m yaw</p>	<p>V -10 -11 +2 +6 +10 -2</p>  <p>en yaw i yaw i]</p> <p style="text-align: right;">x 12</p>
	<p>IV $\text{♩} = 76$ +2 +3</p>  <p>[ve vek ye</p>	
	<p>V $\text{♩} = 70$ +11 -7 +8</p>  <p>[ya aw.</p>	

Quelle: Transkribiert und aufgelistet von Wei-Ya Lin.

Im *Manood*-Melodietypus können offensichtlich intime Emotionen artikuliert und kommuniziert werden. Anhand der Auswertungen von ausgewählten Beispielen ist zusammenfassend zu vermerken, dass die Übergänge zwischen den Haupttönen weder melodisch noch rhythmisch gleich gesungen werden. Durch die Beschaffenheit der Auftakte und Schlussfiguren sowie die Anwendung der Vibratotechniken ist jedoch feststellbar, ob ein jeweiliges Lied von den Vortragenden auch selbst gedichtet wurde. So wird die Identität eines Individuums beim Vortrag eines Liedes im *Manood*-Melodietypus klar sichtbar in der Interpretationsweise der Auftakte, der Schlussfiguren sowie in der Anwendung von Vibratotechniken. Es dürfte wahrscheinlich der ästhetische Anspruch an ein Lied im *Manood*-Melodietypus sein, mit einem Liebeslied Kreativität beim Dichten und eine abwechslungsreiche Interpretation beim Singen zum Ausdruck zu bringen.

Mapalaevek¹³

Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus gehören zur Gruppe der *omaririna* (Lieder, die Gefühle ausdrücken). Sie werden hauptsächlich von ledigen Tao außerhalb eines Dorfes und während der Arbeitstätigkeiten in den Feldern oder im Wald gesungen. Man könnte sie daher auch als Flirtlieder bezeichnen. Bo-Guang Shih antwortete während eines Interviews am 21. August 2007, dass er »etwas Flatterndes im Bauch spürt und es sich gut anfühlt«, weshalb »man verführt wird«, wenn man von einer Frau schön gesungene Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus hört.

Wie bei allen Liedern, die die Liebe zwischen den Geschlechtern in ihren Texten thematisieren, gelten auch hier die gleichen Tabus (*makaniaw*, siehe 2.5 und 3.1 »*Manood*«). Liedtexte im *Mapalaevek*-Melodietypus drücken für Tao oft starke intime Emotionen aus, wie z.B. Regungen bei Beziehungstreitigkeiten, Eifersucht, körperliche Begierde und Ähnliches. Der Liedtext wird in den meisten Fällen individuell improvisiert und nicht gezielt überliefert. In Ausnahmesituationen findet aber doch eine Überlieferung solcher Lieder statt. Allerdings geschieht dies dann ausschließlich außerhalb eines Familien- oder Dorfkontextes und mit weniger intimen Inhalten.

Durch den Wandel der wirtschaftlichen Einnahmequellen ist heute die Existenz der Tao nicht mehr ausschließlich von traditionellem Ackerbau und Sammeln abhängig, wodurch auch die für die Singpraxis der Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus notwendigen Raumgegebenheiten verschwinden. Die jüngeren Tao-Generationen (jünger als 65 Jahre) singen diese nicht mehr.

Musikalische Merkmale

Wie bei *Anood*- und *Manood*-Melodietypen findet man bei Melodien des Typus *Mapalaevek* zwei kontinuierlich erscheinende Haupttöne (Abb. 27, grün und gelb markierte Töne). Hurworth definiert diesen Melodietypus aber als »tritone« (Hurworth 1995: 468). Die Dauer einer Strophe liegt zwischen 15 und 23 Sekunden und beginnt immer mit dem höheren Hauptton, oft wird ein Auftakt in punktiertem Rhythmus eingesetzt und man endet mit einem Glissando vom höheren Hauptton aus abwärts. Laut zweier Gespräche mit Hsiu-Lan Chou am 20. August 2007 und Chiu-Hsiang Lee am 21. August 2007 wird der Schlusston (*pakavosan siya*) von Frauen normalerweise nicht nur mit einem Glissando abwärts gesungen, sondern es folgt danach ein lauter Schrei mit erhöhter Stimme. Ich konnte dies bei meinen Aufnahmen nicht dokumentieren, da die von mir aufgenommenen Sängerinnen diesen während der Interviews nie demonstrierten,

13 Siehe Transkriptionen T7–T10, Liedtextübersetzungen siehe Tab. 26–29.

weil er ein sexuelles Ausdrucksmerkmal darstellt. Danach befragt, meinten sie, dass sie zu schüchtern seien. Es kann also festgehalten werden, dass beim Singen im *Mapalaevek*-Melodietypus sexuelles Interesse vermittelt wird.

Abbildung 27: Transkription der vierten Strophe des Liedes »Wasserquelle im Dorf Ivalino« im *Mapalaevek*-Melodietypus (T7 und Audio 7), grün und gelb markierte Töne sind die Haupttöne der Strophe.

1. HT: c♯ 270 Hz
 2. HT: h̄ -7C
 Δ: 182C

♩ = 116

IV 270

ka la - ka la - ta - na pa mo - za san, [so] man - za

ong do ka - li - no ngan do ia la od.

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Besonders auffallend ist jene Art des Vibrato, welche einschleichend und impulsiv ist. Diese Vibratoart berücksichtigt Hurworth in seiner Dissertation leider nicht (Hurworth 1995: Transkription Nr. 130–133). Durch ein sich intensivierendes Vibrieren wird auf der dritten Sechzehntelnote mit einem Schlag der Höhepunkt erreicht, wodurch sich oft ein kurzes Glissando zwischen der zweiten und dritten Sechzehntelnote sowie ein Akzent ergeben (Abb. 27). Diese Art von Vibrato bezeichnen die Tao als als *pazikiken* (»kurzes Vibrato«).

Analyse und Auswertung

Insgesamt wurden vier Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus analysiert und ausgewertet. Eine Strophe im *Mapalaevek*-Melodietypus besteht aus zwei Sätzen und lässt sich musikalisch in drei Abschnitte gliedern (Abb. 27): Die Melodie im ersten Abschnitt besteht hauptsächlich aus dem höheren Hauptton mit einem Übergang hin zum tieferen Hauptton am Ende. Im zweiten Abschnitt besteht die Melodieführung oft aus beiden Haupttönen. Der Schlussteil einer Strophe, der

hier als dritter Abschnitt definiert ist, beginnt oft mit übergangsnotenartigen oder drehnotenartigen Verzierungen, die bis zum Schlusston (immer der höhere Hauptton) reichen, von welchem aus mit einem Glissando abwärts die Strophe beendet wird (Abb. 27).

Dabei hat der Liedtext der letzten Strophe beim Lied »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino« nur elf Silben und beim »Lied des alleinstehenden Mannes« nur zehn (Tab. 24). Das bedeutet, dass diese beiden Schlusstrophen jeweils nur aus einem Satz bestehen. Somit ist der Liedtext der letzten Strophe nur halb so lang. Trotzdem beeinflusst dies nicht die Strophendauer. So dauert gerade die letzte Strophe im »Lied des alleinstehenden Mannes« 23 Sekunden und ist damit von allen vier Liedern die längste. Es werden am häufigsten rhythmische Motive wie Triolen und Punktierung verwendet, Glissandos kommen oft bei Tonhöhenwechseln vor. Der durchschnittliche Tonumfang der Haupttöne liegt zwischen 189 und 202 Cent.

Tabelle 24: Auflistung des durchschnittlichen Tonumfangs der Haupttöne, des durchschnittlichen Tempos und der Silbenzahl jeder Strophe der vier Lieder im Mapalaevek-Melodietypus.

Titel/durchschnittlicher Abstand der Haupttöne	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)	Titel/durchschnittlicher Abstand der Haupttöne	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)
T7-Vorfahren begründen das Dorf Ivalino (189 Cent)	1. 110	1. 13/11	T9-Arayo (großen Goldbarsch) angeln (190.7 Cent)	1. 98	1. X
	2. 108	2. 9/11		2. 114/104	2. 11/11
	3. 108	3. 11/11		3. 104/88	3. 9/4
	4. 104	4. 11		Ø 105/96	
	Ø 107.5				
T8-Wasserquelle im Dorf Ivalino (198.25 Cent)	1. 110	1. 11/12	T10-Lied des alleinstehenden Mannes (202 Cent)	1. 112/104	1. 9/11
	2. 110	2. 12/X		2. 110/98	2. 12/11
	3. 112	3. X/10		3. 104/96	3. 10/12
	4. 116	4. 10/13		4. 102	4. 10/12
	Ø 112			5. 104	5. 10
			Ø 106/100		

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Die beiden Lieder »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino« und »Wasserquelle im Dorf Ivalino«, aufgenommen am 21. August 2007, weisen keinen Tempowechsel innerhalb einer Strophe auf, bei den anderen beiden Liedern, aufgenommen am 29. Februar 2008, gibt es manchmal einen Tempowechsel im zweiten Strophenabschnitt (Tab. 24), wobei die Schwankungen nur bei 6 bis 9 Prozent (langsamer) im Vergleich zum Tempo des ersten Abschnitts liegen.

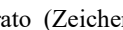













Beim Vergleich aller vier Lieder ist auffallend, wie unterschiedlich Frauen und Männer die Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus vortragen. Zunächst wird kein rhythmisches Vibrato (Zeichen: ) verwendet (in »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino«, gesungen von Frau Lee), danach nur zweimal (im »Lied des alleinstehenden Mannes«, gesungen von Frau Lee und Herrn Lin, wo es von Herrn Lin initiiert wurde). Bei den anderen beiden von Herrn Lin gesungenen Liedern wird die Technik des rhythmischen Vibratos durchgehend verwendet. Auch der neu artikulierte Ton ohne Silbenwechsel (Zeichen: ) kommt beim Männergesang im *Mapalaevek*-Melodietypus deutlich häufiger vor als beim Frauengesang (Tab. 25).

Tabelle 25: Zusammenfassung der musikalischen Merkmale anhand der vier ausgewählten Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus.

Titel/ Geschlecht von Vortragenden	Arten von Vibrato	Neu artikulierter Ton ohne Silbenwechsel (Zeichen: )
T7 Vorfahren begründen das Dorf Ivalino /F	 x 16  x 6	x 4
T8 Wasserquelle im Dorf Ivalino /M	 x 24  x 3  x 3	x 20
T9 <i>Arayo</i> (großen Goldbarsch) angeln /M	 x 9  x 1  x 6	x 16
T10 Lied des alleinstehenden Mannes /F+M	 x 26  x 1  x 2	x 6

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Mapalaevek im Leben der Tao: Geschlechtsspezifischer Ausdruck beim Singen

In meinen Feldaufnahmen habe ich insgesamt 27 Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus dokumentiert, von denen die meisten in intimen Situationen aufgenommen wurden. Aus diesen habe ich vier Lieder für die Transkription (T7–T10) ausgewählt, die für die Tao zu den Liedern der Vorfahrgeschichten (*ka-vavatanen no inapo*) zählen. Die Liedtexte dieser Beispiele wurden von den aufgenommenen SängerInnen nicht selbst gedichtet, denn der Inhalt ihrer eigenen Lieder wäre zu intim für eine Aufnahme und ihre Privatsphäre könnte durch die Publikation des vorliegenden Textes verletzt werden. Daher beziehen sich diese vier Liedtexte alle auf kollektives Wissen oder sind Lieder von »Unbekannten«. Eine ähnliche Situation zeigt sich in diesem Zusammenhang auch bei Su (1983).

Das erste Beispiel wurde aufgrund des Liedtextes für eine Transkription (Tab. 26, T7, Audio 7) ausgewählt. Der Liedhintergrund wurde bereits in Unterkapitel 3.1 geklärt. Interessant ist, dass dieser Text sowohl im *Anood*- als auch im *Mapalaevek*-Melodietypus gesungen werden kann. Da ein Melodietypus einen gewissen Ausdruck verleiht, äußert man im Falle des *Mapalaevek*-Melodietypus den Respekt und die Verehrung gegenüber den VorfahrInnen und DorfbegründerInnen. Dies unterscheidet sich von der Ausführung im *Anood*-Melodietypus, bei der es sich um eine emotionslose Erzählung handelt. Auffallend ist auch, dass man diese Liedtexte im *Mapalaevek*-Melodietypus innerhalb eines Dorfes singen darf. Dies liegt darin begründet, dass das Lied zu jenen der Vorfahrgeschichten gehört und offensichtlich eine Ausnahme darstellt.



Vergleicht man die beiden Liedtexte von T1 und T7, so besitzen alle Strophen in T1 eine bis sechs Silben mehr (2. Strophe: 6; 3. Strophe: 3; 4. Strophe: 1; 5. Strophe: 2; 6. Strophe: 2) als jene in T7. Wie bereits erwähnt haben diese zusätzlichen Silben, *hei*, *ham*, *hem* und *haw* oder ein addierter Vokal im Falle einer Konsonanzendung (siehe 3.1 »*Anood*«), keine Bedeutung. Dies führt zu einer größeren Silbenzahl in einer Strophe der Version im *Anood*-Melodietypus. Auch rhythmisches Vibrato (Zeichen: ) kommt in der Version im von einer Frau gesungenen *Mapalaevek*-Melodietypus nicht vor, während es im *Anood*-Melodietypus nur einmal erscheint. Jedoch unterscheiden sich die Lieder sehr deutlich bei der Verwendung des einschleichenden Vibratos (Zeichen: ) , welches im *Anood*-Melodietypus nicht zu finden ist, beim *Mapalaevek*-Melodietypus aber an 16 Stellen. Offensichtlich ist das einschleichende Vibrato das essenzielle Merkmal, mithilfe dessen man Emotionen beim Singen zum Ausdruck bringt.

Tabelle 26: Liedtext »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino«, gesungen im Malalaevek-Melodietypus (T7 und Audio 7), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou, gleicher Liedtext wie in »Taros Lobpreisen« (芋頭的禮讚) (Dong 1995: 149).

T7: 21/08/2007 #2		Vorfahren begründen das Dorf Ivalino	
1. kongo paro	kowan no yana nakem. niminavowang ka nimalisan.	was nicht wissen sagen	er denken (Name) und (Name)
Man weiß nicht was sie denken. Sie sind Niminavowang und Nimalisan.			
2. magaz	do likey ya karatayan. oya na bebzahan no kawan.	markieren klein Ebene	dieses es stark Taifun
Sie markieren auf dieser Ebene (Landschaft). Hier ist wo Taifun am stärksten ist.			
3. makataodtoji	no vohovohong. ala o katao da do malaod.	nicht gut wachsen Blätter	vielleicht Menschen sie ferne
Deshalb wachsen die Blätter von Pflanzen nicht gut. Vielleicht weil sie von außen (Batansinsel) sind.			
4. yateneng	a tomaciriris.	nicht verstehen von Wellen angetrieben	Sie wissen nichts, wurden nur von den Wellen angetrieben.
Sinngemäße Übersetzung: Unsere Vorfahren, Siminavowang und Siminalisa, wie haben sie diese Ebene (Dorf Ivalino) ausgesucht? Dieser Platz ist ein Strunkpass, der Wind ist am stärksten hier. Und die Pflanzen können hier nicht groß werden. Vielleicht weil sie als Letzte von der fernen Batansinsel kamen und die geografischen Gegebenheiten der Insel Lanyu nicht verstanden. Deshalb wählten sie diese Ebene aus.			

Quelle: Übertragen aus dem Chinesischen ins Deutsche und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das folgende Beispiel (Tab. 27, T8, Audio 8) wurde von Vorfahren des Dorfes Ivalino gedichtet und der Text beschreibt, wo sich die Wasserquelle des Dorfes Ivalino befindet. Wasserquellen sind für die Tao heilig, denn in den von ihnen gespiesenen Wasserfeldern gedeihen die Taros (siehe 2.2), die bei traditionellen Ritualen wichtigsten Opfergaben. Deshalb ist im ersten Satz der Wunsch ausgedrückt, dass die Wasserquelle für immer existieren möge. Dies deutet auch den Wunsch an, dass sich die Taros für immer großflächig ausbreiten und reichlich Ernte bringen mögen. Die Erwähnung verschiedener Bäume, die um die Quelle

herum gedeihen, ist als Ausdruck der Fruchtbarkeit zu verstehen, die das Wasser ermöglicht. Man bat mich, das Lied nicht vor den BewohnerInnen anderer Dörfer zu spielen, weil es sie ärgern könnte. Da das Lied auch zu den Liedern der Vorfahrengeschichten gehört, ist seine Aufführung innerhalb des Dorfes Ivalino erlaubt.

Tabelle 27: Liedtext von »Wasserquelle im Dorf Ivalino«, gesungen im Mapalaevek-Melodietypus (T8 und Audio 8), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T8: 21/08/2007 #4	Wasserquelle im Dorf Ivalino
1. <i>pacitowatowala do karawan. o ranom namen a makaikailian.</i> Wünschen in der Welt von Menschen. Unsere Wasserquelle.	
2. <i>miciyakavat a oming so tozongan. {kavayovayo no minowanivoyi.}</i> Unter dem Felsen kommt Klang heraus. {Neben dem Kokosbaum,}	
3. <i>kano {mahaharay a vowa} no cipoho no kamazacigi.</i> {neben den goldenen Betelnüssen,} Brotfruchtbaum und Longanbaum.	
4. <i>kalakalatan a pamosasan. do manzaong do kalinongan do ilaad.</i> Ich klettere am Baum hinauf und sammele Früchte. Blicke auf die Ebene (Landschaft) davor.	
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Ich wünsche mir, dass unsere Wasserquelle im Dorf Ivalino ganz lange, für immer existiert und allen Dorfbewohnern Glück bringt. Unser Wasser kommt aus der Höhle unter dem Felsen, der ringsherum von Kokosbaum, Betelnussbaum, Brotfruchtbaum und Longanbaum schön dekoriert ist. Wenn diese Bäume Früchte tragen, klettere ich wie immer auf einen Baum, um Früchte zu sammeln, dabei blicke ich auf die großflächigen Tarofelder vor mir.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das dritte Beispiel (Tab. 28, T9, Audio 9) kann auch im *Anood*-Melodietypus gesungen werden, wie Tsung-Ching Chou in der Erklärung zu seiner Übersetzung anmerkt, denn der Liedtext gestaltet sich informativ und beschreibt die Erfahrung eines unbekanntenen Mannes aus dem Dorf Iraraley beim Fischen von großen Goldbarschen.

Der große Goldbarsch ist eine Fischart, die mit der Meeresströmung kommt. Er kann die doppelte Größe eines Thunfisches erreichen, weshalb er

auch sehr schwierig zu fangen ist. Für die Tao-Männer bedeutet der erfolgreiche Fang eines großen Goldbarsches viel gesellschaftliche Anerkennung und Bestätigung, weil damit gezeigt wird, dass man seine Familie ernähren kann oder bereit ist, eine solche zu gründen (vgl. 2.3 »Gender«).

Tabelle 28: Liedtext von »Arayo (großen Goldbarsch) angeln«, gesungen im Mapalaevek-Melodietypus (T9 und Audio 9), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T9: 29/02/2008 #2	<i>Arayo (großen Goldbarsch) angeln</i>
	<p>1. {<i>tanaciciya ko pa so arayo.</i>} <i>no kapanateng ko pa so arayo.</i> {Großen Goldbarsch angeln vom Boot aus ist meine Spezialität.} Ich habe einmal zehn große Goldbarsche gefangen.</p>
	<p>2. <i>oya sira mikovavalatogen.</i> {<i>do rako a mao a rako a do</i>} <i>rako a ohomaen.</i> Sie (große Goldbarsche) schwingen und tanzen herum. {Dort wo große Steine sind und große Hirsefelder.}</p>
	<p>3. <i>vonong ko nizikosan da rayo.</i> Große Goldbarsche zu fangen, ist meine Arbeit.</p>
<p>Sinngemäße Übersetzung: Ich will mich nicht wieder wegen der großen Goldbarsche, die ich gefangen habe, brüsten. Vom Boot aus große Goldbarsche zu angeln, ist meine Lieblingstätigkeit. Ich habe einmal erlebt, dass ich auf einer Fahrt zehn große Goldbarsche gefangen habe. Der Tag damals war ein guter Tag, an dem die großen Goldbarsche gruppenweise schwammen. Es gab so viele von ihnen. Ich habe aber nur zehn genommen, weil man sonst nicht (alle Fische) fertig putzen kann. Somit konnte ich schnell zurückfahren. Die Orte sind <i>do rako a mao</i> und <i>rako a ohomaen</i>, liegen abseits am Meer. Die anderen Männer sind Hirten, aber mein Schicksal ist es, große Goldbarsche zu fangen. Damit kann man sich nur beim Erntefest präsentieren.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Der Lieddichter zeigt, dass er ein hervorragender Fischer ist. Obwohl Fisch nicht zu den Opfern bei Ritualen gehört, weist er indirekt auf das Hirse-Erntefest hin, denn die Familienmitglieder erlangen nur durch reichlichen Proteinverzehr (Fisch ist auf Lanyu die Hauptproteinquelle) ausreichend Kraft für die Feldarbeit bzw. für das Hirse- oder Taropflanzen. Außerdem will er mit diesem Lied ledige Frauen zu einer Eheschließung motivieren.

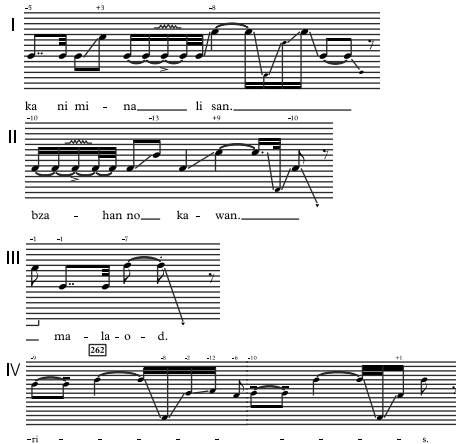
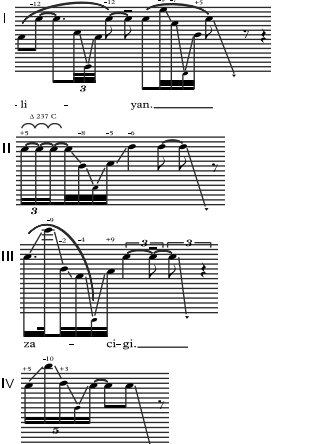
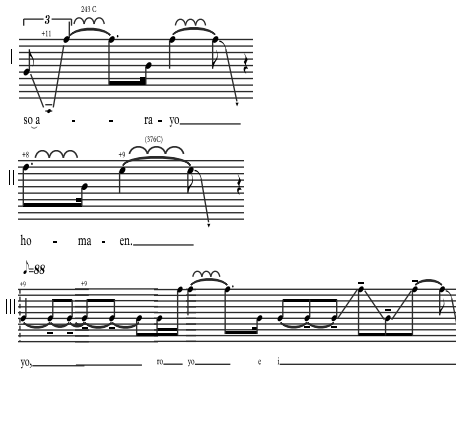
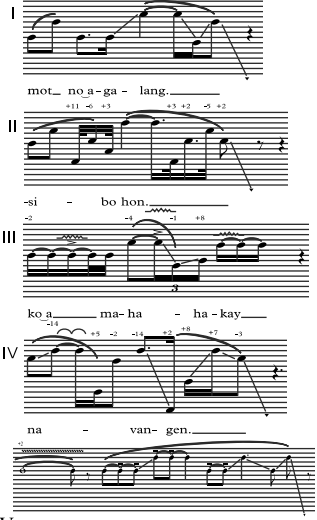
Tabelle 29: Liedtext von »Lied des alleinstehenden Mannes«, gesungen im Mapalaevek-Melodietypus (T10 und Audio 10), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T10: 29/02/2008 #4	Lied des alleinstehenden Mannes
1. <i>imo pineysalan ko a tokad. ji ciyalidia no yamot no agalang.</i> Auf dem Kamm jäte ich Unkraut, es sollte nicht mehr wachsen.	
2. <i>kalagilagit a onged no savaw. ta abo o katengan ko a pasibohon.</i> Du (Feld-Kamm) kannst andere Graskerne wachsen lassen. Ich verstehe die anderen Frauen im Feld nicht.	
3. <i>do makanet a tokad no akaon namen. ala o kaomay ko a mahahakay.</i> In unseren großflächigen Feldern. Vielleicht bin ich ein schwacher Mann.	
4. <i>ji da manovoi jiyaken so vazit. sira pa tamaket a kavanangen.</i> Sie erlauben den Frauen nicht, mich zu heiraten. Sie sind nicht einmal angemessen für mich.	
5. <i>minapoing do todapiya tao.</i> Niemals zu meiner Familie.	
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Jeden Tag räume ich den Kamm von Tarfeldern auf und jäte Unkraut. Hoffentlich wächst kein Unkraut auf dir (Feld-Kamm), sondern nur schöne, kleine Gräser. Ich weiß nicht wer (welche Frau) mir helfen kann, das Unkraut am Feld-Kamm zu vernichten, unser Feld-Kamm ist lang und breit. Die anderen denken, dass ich ein fauler Mann bin. Deswegen erlauben sie mir nicht, ihre eigenen Töchter zu heiraten. Aber ich mag nicht, dass sie (meine zukünftige Frau) aus einer normalen Familie ist, das wäre gar nicht angemessen als meine Partnerin.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das letzte Beispiel im Mapalaevek-Melodietypus (Tab. 29, T10, Audio 10) ist von einem unbekanntem Dichter aus dem Dorf Iraraley. Dieser Liedtext kann auch im Ayani-Melodietypus gesungen werden (siehe 3.1 »Ayani«). Der Liedtext verrät, dass der Urheber aus einer wohlhabenden Familie stammt. Jedoch hatte er zu der Zeit, als er das Lied dichtete, noch keine Ehepartnerin. Er beklagt in diesem Lied, dass er aufgrund des Wohlstandes seiner Familie viel Arbeit hat. Zugleich will er damit das Interesse lediger Frauen aus wohlhabenden Familien wecken.

Tabelle 30: Alle Schlussteile von vier Liedern im Mapalaevek-Melodietypus.

Schlussteil/	3. Abschnitt einer Strophe
<p data-bbox="236 283 580 309">Vorfahren begründen das Dorf Ivalino</p>  <p data-bbox="180 326 636 770">I ka ni mi - na... li san... II bza - han no... ka - wan... III ma - la - o - d. IV</p>	<p data-bbox="684 283 949 309">Wasserquelle im Dorf Ivalino</p>  <p data-bbox="658 326 975 770">I -li - yan... II za - ci-gi... III za - ci-gi... IV</p>
<p data-bbox="253 795 563 821">Arayo (großen Goldbarsch) angeln</p>  <p data-bbox="180 906 636 1351">I so a - ra - yo... II ho - ma - en... III yo... m... yo... e i...</p>	<p data-bbox="669 795 964 821">Lied des alleinstehenden Mannes</p>  <p data-bbox="658 830 975 1351">I mot... no a-ga - lang... II -si - bo hon... III ko a... ma-ha - ha - kay... IV na - van - gen... V</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Es ist schwierig, anhand dieser vier Beispiele, die von den SängerInnen nicht selbst gedichtet wurden, analog zur Schlussfolgerung im Unterkapitel 3.1 »Ma-nood« etwas über die Identität des Melodietypus zu erfahren. Jedoch kann man

die beschriebenen Besonderheiten bei der melodischen Gestaltung im Strophenabschluss anhand des Gender-Aspektes und der Analyse und Auswertung deutlich erkennen (Tab. 30). Dies legt den Schluss nahe, dass rhythmisches Vibrato und die Gesangstechnik des neu artikulierten Tons ohne Silbenwechsel im *Mapalaevek*-Melodietypus Merkmale von Männerstimmen sind.

Ayani¹⁴

Aus der Perspektive der Tao gehört der *Ayani*-Melodietypus zu Liebesliedern (*omaririna*). Vergleicht man jedoch die Textinhalte der Lieder, die in diesem Typus gesungen werden, mit in denen von Liebesliedern in anderen Melodietypen – etwa im *Manood*- oder *Mapalaevek*-Melodietypus –, so wird erkennbar, dass sich die Liedinhalte im *Ayani*-Melodietypus auf mehr als nur die so genannte »Mann-Frau-Liebesbeziehung« beziehen. Es werden auch die Liebe zwischen Familienmitgliedern, die Dankbarkeit zwischen EhepartnerInnen oder die Sorge in engen Familienverwandtschaften zum Ausdruck gebracht. Trotzdem gelten gewisse Regeln wie das Singverbot innerhalb eines Dorfes und vor engen Verwandten, wenn der Inhalt intime Mann-Frau-Gefühle transportiert.

Der Liedtext ist meist frei improvisiert, die Melodie ist im Wesentlichen stets gleichbleibend. Im Falle einer Fixierung der Liedtexte, die auf eine Überlieferungsabsicht hindeutet, werden die Lieder entweder innerhalb einer Familie oder kollektiv auf der Insel verbreitet. Die meisten jungen Tao in der Gegenwart finden den *Ayani*-Melodietypus schöner als andere traditionelle Melodietypen und identifizieren sich damit. Hurworth bestätigt diese Beobachtung (Hurworth 1995: 205):

»More women than men sang this new *mabaririna* [Verb von *omaririna*, hiermit ist der *Ayani*-Melodietypus gemeint, Anmerkung der Verfasserin] melody to me and it appears to be somewhat of a favourite, especially with some younger singers. There is no doubt that the younger Yami prefer to sing this tune because it is more extrovert and robust in nature like the Taiwanese pop music with which they are now quite familiar.«

Im Kontext der Kultur des modernen Taiwans führt diese Entwicklung zu einer Verbindung von Tao-Musik mit den Melodien des *Ayani*-Typus. Sie werden im Chinesischen auch »Liebeslieder von Lanyu« (蘭嶼情歌) genannt. In neueren Liedern findet man oft diesen Melodietypus wieder (siehe 3.3 »Tao-Sänger in der populären Musikszene Taiwans«).

14 Transkriptionen siehe T11–T16 und Liedtextübersetzungen siehe Tab. 33–37.

Musikalische Merkmale

Abbildung 28: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Vavagot« (Grabstock) im Ayani-Melodietypus (T11 und Audio 11).

Vavagot (Grabstock)

Ayani

25/2/08 #15 (57")

Text: Unbekannte Frau

Gesang: Frau Siapen Komarang

Strophe I ♩ = 70

a _____ si - ya - ten mo o va - va-got mo _____ oya, _____ si - ya-ten mo

4
o mo ya ji _____ ya - li - ci. (♩ = ♩)

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Der *Ayani*-Melodietypus ist der einzige traditionelle Melodietypus, der eine pentatonische Melodie beinhaltet (Abb. 28). Daher werden Transkriptionen solcher Lieder im Fünf-Linien-Notationssystem angefertigt. Laut einer Aussage von Chien-Ping Kuo vom 15. Juli 2013 stammt der *Ayani*-Melodietypus aus der japanischen Kolonialzeit. Dazu meinte er:

»Yong-Chuan Hsie (aus dem Dorf Iraraley) erwähnte einmal in einem Gespräch, dass die Melodie der *Ayani*-Lieder von einem japanischen Polizisten komponiert wurde. Er hat sehr wahrscheinlich recht, denn sie klingen gar nicht nach unseren traditionellen Liedern.«

Auch Hurworth äußert sich zu diesem Phänomen: »This singing style contrasts dramatically with the somewhat introspective style of singing required for traditional Yami melodies.« (Hurworth 1995: 205) Hsin-Chi Lin und Chiu-Hsiang Lee, die beide während der japanischen Kolonialzeit aufwuchsen, konnten diese Information jedoch nicht bestätigen. »Als wir Kinder waren, hörten wir schon alle diese Melodie singen«, sagten Lin und Lee am 2. April 2010 während eines Interviews. Die Herkunft dieses Melodietypus bleibt daher weiterhin umstritten.

Ein Lied bzw. eine Strophe fängt immer entweder mit einem Auftakt oder einem Glissando aufwärts zum ersten Ton an und endet mit einem Glissando abwärts vom letzten Ton aus. Generell verwendet man am häufigsten rhythmische Motive wie Triolen und Punktierung, Glissandos kommen oft bei Sekund- und Terzsritten zum Einsatz (Abb. 28).

Analyse und Auswertung

Ich konnte während meiner Feldforschung insgesamt 35 Lieder im *Ayani*-Melodietypus sammeln. Davon fließen in die Betrachtungen dieser Arbeit sechs miteinander vergleichbare Lieder ein (T11–T16), die von zwei verschiedenen SängerInnen stammen. Die Liedtexte kommen auch in anderen Melodietypen vor und werden im Folgenden in Transkription wiedergegeben. Aufgrund des immer wieder vorkommenden, als Betonung verwendeten Händeklatschens der SängerInnen und ZuhörerInnen definiere ich die Taktangabe mit *alla breve*, also 2/2 Takt. Jede Strophe besitzt fünf bis sechs Takte. Je nachdem wie lang die Pause nach einer Strophe ausfällt, wird in den Transkriptionen die Zeit der Pause zwischen den Strophen als Takt notiert (Abb. 28).

Der Liedtext jeder Strophe besteht aus zwei Sätzen, wobei der erste immer im dritten Takt auf dem ersten Schlag endet. Die Silbenzahl eines Satzes kann bei neun bis 13 und in einer Strophe bei 20 bis 24 Silben liegen. Es überwiegt eine Satzsilbenzahl von elf. Manchmal wird der Vokal »a« bei einem Wort mit Endkonsonant angeschlossen, dann wird z.B. aus *maraos* in der Verlängerung *maraos-a*. Oft trägt die Silbe eines Anfangstons bzw. eines Schlusstons keine Bedeutung, wie dies bei den vorliegenden Transkriptionen mit den Silben *a*, *aw*, *yaw*, *haw* und *hei* der Fall ist.

Bei den sechs für die Transkription ausgewählten Liedern im *Ayani*-Melodietypus bleibt das Tempo innerhalb des Liedes stabil und kann von Lied zu Lied verschieden sein. Die sechs analysierten Lieder haben Tempi zwischen M.M. 58 und 80 (Tab. 31).



Intonationsverhältnisse sind nicht leicht fassbar: Bei einem Vergleich des ersten Tones des dritten Taktes einer Strophe, gesungen von Hsin-Chi Lin an unterschiedlichen Tagen, ist die Quinte der mollähnlichen Melodieführung in T12 zu eng gesungen (bis 46 Cent) und in T16 zu breit (bis 57 Cent). Diese Art der Intonation ist auch in T13 und T14, am gleichen Tag gesungen von Yue-Yu Chang (Tao-Name: Siapen Komarang), zu finden. Wegen dieser Variabilität sind keine Regeln für die Intonation im *Ayani*-Melodietypus feststellbar.

Tabelle 31: Auflistung des Tempos und der Silbenzahl jeder Strophe der sechs Lieder im Ayani-Melodietypus.

Titel	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)	Titel	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)
T11- <i>Vavagot</i>	1. 70	1. 10/11	T14- <i>Arayo</i> (großen Goldbarsch) angeln	1. 80	1. 11/11
	2. 70	2. 10/11		2. 80	2. 13/11
	3. 70	3. 12/10		3. 80	3. 11/13
	Ø 70			Ø 80	
T12- <i>Vavagot</i>	1. 68	1. 11/11	T15- Salzholen	1. 58	1. 12/12
	2. 68	2. 10/11		2. 58	2. 13/11
	Ø 68			3. 58	3. 12/12
				4. 58	4. 12/10
T13- Lied des alleinstehenden Mannes	1. 72	1. 11/11	T16- Abschiedslied für Maraos von Simina- mangolkol	1. 78	1. 11/9
	2. 76	2. 12/11		2. 78	2. 9/11
	3. 76	3. 12/12		3. 78	3. 11/11
	4. 76	4. 11/11		4. 72	4. 13/10
	5. 74	5. 11/12		5. 72	5. 11/11
	Ø 74.8			6. 72	6. 11/11
				7. 72	7. 10/10
		8. 72	8. X/12		
		Ø 74.25			

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Zunächst möchte ich zwei Versionen eines Liedes mit dem Titel »*Vavagot*« (Grabstock) vergleichen (T11 und T12), welche von Yue-Yu Chang im Kontext eines Familientreffens und von Hsin-Chi Lin in einem vertraulichen Interview mit mir und seiner Frau vorgetragen und aufgenommen wurden. Auffallend ist in diesem Zusammenhang das Folgende:

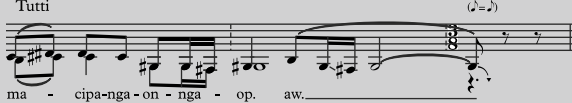


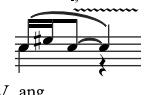

1. Die Anwendungen des Vibratos: Frau Chang sang ohne Vibrato, Herr Lin hingegen verwendete es oft (Zeichen: ) und sogar an wenigen Stellen das einschleichende Vibrato (Zeichen: .
2. Frau Chang sang das Lied vollständig, Herr Lin ließ die letzte Strophe weg, weil er das Lied »nur demonstrieren« wollte.
3. Die Tempi in den zwei Versionen weisen kaum Unterschiede auf (Tab. 31).
4. In der ersten Strophe verkürzte Frau Chang die drei Silben »*mo o-ya*« auf zwei Silben »*mo ya*«, Herr Lin hingegen blieb bei den drei Silben.
5. Aufgrund des Familientreffens sangen und klatschten anwesende Familienmitglieder mit Frau Chang, dies war bei Herrn Lin aufgrund des Aufnahmecontextes nicht der Fall.

Es ist zusammenfassend zu vermerken, dass es große Ähnlichkeiten zwischen den beiden Versionen gibt, sowohl in der Wahl der rhythmischen Figuren als auch hinsichtlich des Tempos, in dem der Liedtext vorgetragen wird. Sie unterscheiden sich lediglich in der Vibratoanwendung. In diesem Punkt ist auffällig, dass Frau Chang auch das »Lied des alleinstehenden Mannes« (T13) und das Lied »*Arayo* (großen Goldbarsch) angeln« (T14), beide von unbekanntem Dichtern, kaum mit Vibrato vorträgt.

Im Weiteren möchte ich das Lied »Salzholen« (T15) mit dem »Abschiedslied für Maraos von Siminamangokol« (T16) vergleichen, weil diese von den gleichen SängerInnen gesungen wurden. Die Vibratoverwendung ist aufgrund der manchmal vorkommenden Zweistimmigkeit schwerlich genau zu notieren und deshalb auch nicht analysierbar. Der Hauptgrund hierfür liegt darin, dass sich beim Einsetzen der zweiten Stimme oft ein Unisono ergibt, welches die Unterscheidung schwer bis unmöglich macht, obwohl der geübte Hörer winzige Tonhöhenungleichheiten im Zusammenspiel der beiden Stimmen ausmachen kann. Aus dieser Ungleichheit der Tonhöhe entstehen Schwebungen, die eine ähnliche Wirkung erzielen wie das Vibrato. Dies macht aber Schwebungen und Vibrato schwer unterscheidbar.

Es ist dennoch interessant zu beobachten, wie sich die zweite Stimme beim individuellen Singen harmonisch innerhalb der jeweiligen Melodietypen verhält. Betrachtet man den Strophenschluss in Fällen genauer, in denen eine zweite Stimme mitwirkt, so lassen sich meist kleine und große Sekund- bzw. Terz-Intervalle finden und es kommt zu Stimmkreuzung (Tab. 32). Etwa gibt es in T16 in Strophe 4 zwei nacheinander folgende Quint-Intervalle, in Strophe 7 zwei nacheinander folgende Quart-Intervalle. Da die alten Tao sich nicht nach »Harmonien« im Sinne westlicher kunstmusikalischer Theorie richten, ist eine Frage nach ihrer Wahrnehmung der Effekte von kleinen und großen Sekund- bzw. Terz-Intervallen oder nach Konsonanz und Dissonanz nicht förderlich zur Erforschung ihrer ästhetischen Vorstellungen. Ebenso verhält es sich mit der Entscheidung für eine Stimmkreuzung beim Singen. In diesem Zusammenhang bekam ich am 23. August 2008 während einer Aufnahme auf meine Frage hin folgende Antwort: »Es ist immer korrekt, wenn man der Natur der eigenen Stimme beim Mitsingen treu bleibt. Manche haben eine tiefere Stimme, manche eine höhere, man singt, wie die Stimme es hergibt. Es ist auf jeden Fall schöner, wenn mehrere zusammen singen.« Dies erklärt auch, warum der Ehemann im »Lied des alleinstehenden Mannes« (T13) die Sängerin Yue-Yu Chang im Schlusstakt (jeweils in Strophe 1 und 4) durch Mitsingen unterstützt.

Tabelle 32: Schlüsse der Strophen im Lied »Salzholen« und im »Abschiedslied für Maraos von Siminamangkol«.

Titel	Schluss
<p>Salzholen</p>	<p>Tutti (♩=♩)</p>  <p>I ma - cipa-nga - on - nga - op. aw.</p> <p>(♩=♩) f</p> <p>II rod</p>  <p>III ji - ya ci-ci - lo - wan.</p>  <p>IV pe - y - zing wan ya.</p>
<p>Abschiedslied für Maraos von Siminamangkol</p>	 <p>V ang.</p>  <p>VIII kod.</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Ayani im Leben der Tao: Ungleichheit ist schön!

Das erste Beispiel »*Vavagot*« (Grabstock)¹⁵ (Tab. 45, T11, T12, Audio 11 und 12) stammt von einer unbekannteten Dichterin. Der Liedtext handelt vom eigenen Fleiß bei der Arbeit sowie von der Liebe und Dankbarkeit gegenüber dem Partner. Oft singt ein Ehepaar in der Öffentlichkeit Lieder im *Ayani*-Melodietypus, um ihren gegenseitigen Respekt vor anderen Leuten zu präsentieren. Dafür ist der vorliegende Liedtext ein typisches Beispiel.

Bereits 1985 dokumentierte man diesen Liedtext erstmals schriftlich (Tsai 1985: 46). Tsung-Ching Chou erklärte dies bei der Übersetzungsarbeit folgendermaßen:

15 *Vavagot* ist ein Grabstock für die Feldarbeit und stellt einen wichtigen Besitz von Tao-Frauen dar, der von der Mutter zur Tochter oder an ein nahestehendes weibliches Familienmitglied vererbt wird. Wegen der langen Nutzdauer muss der Grabstock aus hartem Holz gefertigt sein.

»Dieses Lied existiert schon so lange und ist sehr verbreitet, weil der Inhalt die Liebe eines Ehepaares sehr subtil ausdrückt. Der Text ist angemessen und wunderschön für unser Empfinden, sodass man ihn auch in der Öffentlichkeit singen darf, ohne sich zu schämen.«

Deshalb ist dies auch in Taiwan eines der bekanntesten »Liebeslieder von Lanyu«.

Tabelle 33: Liedtext von »Vavagot« (Grabstock), gesungen im Ayani-Melodietypus (T11, T12 und Audio 11, 12), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T11 und T12¹⁶: 25/02/2008 #15 und 29/08/2008 #3	
Vavagot (Grabstock)	
1.	<i>siyaten mo o vavagot mo ya. siyaten mo o mo ya ji yalici.</i> zerstören der Holzstock dieses zerstören du du nicht austauschen
2.	<i>do kabayo mo jiya vaningayong. ama na pa o galang a niyariyan.</i> in schade du es hartes Holz überqueren es dieses Gras abschneiden
3.	<i>oya ji da niziyak do kataotao. ori rana o panayokan siya.</i> dieses nicht sie (Plural) sprechen in sich selbst schon beenden es
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Ich habe den Grabstock von dir, der aus hartem Holz geschnitzt war, zerstört. Du schimpfst mich nicht einmal deswegen aus und findest es auch nicht schade, weil du mich so liebst. Ich bin dankbar dafür. Ich arbeite sehr viel für uns. Die anderen werden nicht (über mich und die Zerstörung des Grabstocks) lästern können. Hiermit beende ich das Lied.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Die folgenden beiden Liedtexte, das »Lied des alleinstehenden Mannes« (Tab. 34, T13, Audio 13) und »Arayo (großen Goldbarsch) angeln« (Tab. 35, T14, Audio 14), wurden in ihrer Funktion als Flirtlieder bereits in Unterkapitel 3.1 »Mapalaevek« ausführlich dargelegt. Dies ist jedoch nicht die einzige Funktion, die sie erfüllen: Wenn man sie im Ayani-Melodietypus singt, betont man nicht nur den interpersonellen sexuellen Aspekt, sondern singt auch über den eigenen Fleiß und die Liebe zur Arbeit. Bei einem Vergleich der Liedtexte mit jenen des Mapalaevek-Melodietypus ist auffällig, dass diese zwar identisch sind,

16 Bei dieser Aufnahme wurden aber nur zwei Liedstrophen gesungen.

sich jedoch ihre Silbenzahl aufgrund der Vokalzusammenbindung und des Einsatzes bedeutungsleerer Silben nicht einheitlich gestaltet.

Tabelle 34: Liedtext von »Lied des alleinstehenden Mannes«, gesungen im Ayani-Melodietypus (T13 und Audio 13), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T13: 25/02/2008 # 15-1	Lied des alleinstehenden Mannes
1. <i>imo pineypasalan ko a tokad. ji ciyalida no yamot no agalang.</i> Auf dem Kamm jäte ich Unkraut, es sollte nicht mehr wachsen.	
2. <i>tokalagilagit a onged no savaw. ta abo o katengan ko a pasibohon.</i> Du (Feld-Kamm) kannst andere Graskeime wachsen lassen. Ich verstehe die anderen Frauen im Feld nicht.	
3. <i>do makanet a tokad no akaon namen. ala o kaomay ko a mahahakay.</i> In unseren großflächigen Feldern. Vielleicht bin ich ein schwacher Mann.	
4. <i>ji da manovoi jiyaken vazit. sira patamaketa kavanangen.</i> Sie erlauben den Frauen nicht, mich zu heiraten. Sie sind nicht einmal angemessen für mich.	
5. <i>minapoing do tod apiya tao. ori rana o panayokan siya.</i> Niemand zu meiner Familie.	
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Jeden Tag räume ich den Kamm von Tarofeldern auf und jäte Unkraut. Hoffentlich wächst kein Unkraut auf dir (Feld-Kamm), sondern nur schöne, kleine Gräser. Ich weiß nicht, wer (welche Frau) mir helfen kann, das Unkraut am Feld-Kamm zu vernichten, unser Feld-Kamm ist lang und breit. Die anderen denken, dass ich ein fauler Mann bin. Deswegen erlauben sie mir nicht, ihre eigenen Töchter zu heiraten. Aber ich mag es nicht, dass sie (meine zukünftige Frau) aus einer normalen Familie ist, das wäre gar nicht angemessen als meine Partnerin.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Tabelle 35: Liedtext von »Arayo (großen Goldbarsch) angeln«, gesungen im Ayani-Melodietypus (T14 und Audio 14), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T14: 25/02/2008 # 16	<i>Arayo (großen Goldbarsch) angeln</i>
1. <i>tanaciciya ko pa so arayo. no kapanateng ko pa so arayo.</i>	Großen Goldbarsch angeln vom Boot aus ist meine Spezialität. Ich habe einmal zehn große Goldbarsche gefangen.
2. <i>oya sira mikavavalatogen. do mao rako a do rako a ohomaen.</i>	Sie (große Goldbarsche) schwingen und tanzen herum. Dort, wo große Steine sind und große Hirsefelder.
3. <i>vonong ko do nizikosan da rayo. ipasasamorang so piyavean.</i>	Große Goldbarsche zu fangen, ist meine Arbeit. Man kann im Monat <i>piyavean</i> präsentieren.
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Ich will mich nicht wieder wegen der großen Goldbarsche, die ich gefangen habe, brüsten. Große Goldbarsche angeln vom Boot aus ist meine Lieblingstätigkeit. Ich habe einmal erlebt, dass ich auf einer Fahrt zehn große Goldbarsche gefangen habe. Der Tag damals war ein guter Tag, an dem die großen Goldbarsche gruppenweise schwammen. Es gab so viele von ihnen. Ich habe aber nur zehn genommen, weil man sonst nicht (alle Fische) fertig putzen kann. Somit konnte ich schnell zurückfahren. Die Orte sind <i>do rako a mao</i> und <i>rako a ohomaen</i>, liegen abseits am Meer. Die anderen Männer sind Hirten, aber mein Schicksal ist es, große Goldbarsche zu fangen. Damit kann man sich nur beim Erntefest präsentieren.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das Lied »Salzholen« (Tab. 36, T15, Audio 15), gedichtet von einer unbekanntenen Tao, zeigt deutlich die Ermahnung einer Mutter an ihre Tochter und deren Reaktion darauf. Indirekt ist auch das Schönheitsideal einer Frau in der traditionellen Tao-Gesellschaft zu erkennen (gekämmte Haare, glänzende und weiße Haut), wobei die »schöne Figur« einer Frau bei den Tao im Vergleich zur westlichen Ansichtswiese eher »mollig« meint. Damit übermittelt das Lied eine detaillierte, aber kurze Beschreibung der Äußerlichkeiten der Dichterin. Dies soll auf Tao-Männer anziehend wirken. Der Liedtext kann auch in anderen Melodietypen vorkommen und wird etwa bei Tänzen (Tsai 1985: 53) verwendet, die in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden. Die fünf oben dargelegten Lieder gehören zu den Liedern der Vorfahrgeschichten.

Tabelle 36: Liedtext von »Salzholen«, gesungen im Ayani-Melodietypus (T15 und Audio 15), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T15: 29/02/2008 # 17	Salzholen
1. <i>palapo do tangbad ta oti mo ovay ka ngay mo rana macipangangaop.</i> schmieren auf Säule wir das du Gold hin du Salzholen	
2. <i>do minatetezban a anak do evek tana ko malapo a kapisorod.</i> in Gruppe Kinder im Dorf nur ich schmieren kämmen	
3. <i>kapavinayowan, ji yamizing a ji yacicilowan. do kaekaenakan.</i> Kleidung nicht hören nicht zuhören in Kinder	
4. <i>kakmeysomimlag no araw so kolit.</i> glitzern die Sonne die Haut	
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>(Meine Mutter sagte immer:) Mein Kind! Schmiere Schweinefett auf deinen Körper, dann erst darfst du mit den anderen Salz holen gehen.</p> <p>Ich bin das einzige von allen Kindern, das sich nicht die Haare kämmen, kein Fett verwenden und sich auch nicht schön anziehen will. Aber es reicht ja schon, von den anderen zu erfahren, dass meine Figur schön und die Haut so weiß wie die Sonne ist.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Der Hintergrund des Liedes »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol« (Tab. 37, T16, Audio 16) wurde bereits im Unterkapitel 3.1 »Anood« (siehe Tab. 16, T4, Audio 4) geklärt. Das Lied kann im *Anood*- oder *Ayani*-Melodietypus, nicht aber im *Mapalaevek*- oder *Manood*-Melodietypus vorkommen. Hsin-Chi Lin, der Sohn des Lieddichters Siminamangolkol, begründete dies am 23. Februar 2008 folgendermaßen: »Es ist einfach nicht ästhetisch, in den anderen zwei Melodietypen zu singen.« Das bedeutet, dass man diesen Liedtext nicht als Flirtlied definieren soll, weshalb es nicht schön ist, ihn im *Mapalaevek*- und *Manood*-Melodietypus vorzutragen. Vergleicht man die Aufnahmekontexte, so wählte er in diesem Fall aufgrund der intimeren Interviewsituation den *Ayani*-Melodietypus. Gegenteiliges war bei der Version im *Anood*-Melodietypus gegeben.

Tabelle 37: Liedtext von »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol«, gesungen im Ayani-Melodietypus (T16 und Audio 16), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T16: 23/08/2008 #1 Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol	
1. <i>imo a sinogat do inaorod, a makapipiya ka pa so kawan.</i>	du aufstellen Platz gut du das Wetter
2. <i>oya {na pivoyavoyan} nimaraos, kaniovay. ji ko a cina taid.</i>	das {er weckt} (Name) mit Kindern nicht ich
3. <i>ra na pivoyavoyan nimaraos, tanayaken am mitarek ta vali.</i>	das weckt (Name) ich auch das Gleiche wir
4. <i>tanayaken am yovoyan nimaraos, kaniovay</i>	ich auch weckt (Name)
5. <i>tomangatangara jiyaken do soka, do pineysopowan ko a minangavang.</i>	aufblicken ich Hügel überqueren Ausflug machen
6. <i>tanayaken am mitarek ta vali. Ji makalam mitalitalirong.</i>	ich auch das Gleiche wir nicht gehen Kopf umdrehen
7. <i>ciyana ta ji ko ngawawan no nake o araw no mawaswas a manong.</i>	Egal weil nicht ich vergessen Herz Tage (der 6. Tag eines Monats) real
8. <i>{malowas a ji mali no tamek.} ji yangawan minakayokoyokod.</i>	{Der Weg nicht vertrocknen Gras.} nicht vergessen Vereinbarung
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Unterstand vor dem Haus, ich wünsche, dass du (Unterstand) jeden Tag gutes Wetter bringst. Sei ein guter Platz für meine Frau und Kinder, sodass sie einen guten Panoramablick haben. Als ich sie zurückgelassen habe und weggefahren bin, schauten sie mir von diesem Unterstand aus nach, wie ich den Berg überquerte und meinen Weg ging. Meine Liebe (Frau), ich weiß, wie du dich fühlst. Ich bin wie du und denke an dich, konnte nicht weitergehen und musste mich immer wieder umdrehen, um dich anzuschauen. Auch wenn die Reise in die Ferne führt, ich werde dich nicht vergessen. Ich werde mir deine Worte merken, die du mir am Tag <i>mawaswas</i> sagtest. Diese (Worte) werden nicht wie Unkraut vertrocknen. Ich werde mich immer an die Worte erinnern, welche während unserer Verabredung gesagt wurden.</p>	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die hier ausgewählten, im *Ayani-Melodietypus* gesungenen Liedtexte je nach Aussageziel auch im *Anood-* oder *Mapalaevek-Melodietypus* vorkommen dürfen und können. Einsatz und Auswahl des Vibratos werden bewusst getroffen und beziehen sich der Auswertung zufolge auf den Geschlechterunterschied (wie auch beim *Anood-* und *Mapalaevek-Melodietypus*). Dagegen scheint die Gestaltung der dazu gesungenen Stimmen bis zu einem gewissen Grade »zufällig« zu sein; die SängerInnen bringen beim Mitsingen leichte Abweichungen und damit ihre jeweils eigenen ästhetischen Vorstellungen der Gestaltung ein.

Raod¹⁷

Raod sind Lieder, die während eines traditionellen Rituals oder einer Zeremonie als deren wesentlicher Bestandteil (siehe 2.4 »*Ahehep no tao*, Feste und Rituale«) öffentlich und ausschließlich von Männern gesungen werden dürfen. Obwohl ich dies nicht aus eigener Erfahrung kenne, wurde mir von SängerInnen und FreundInnen erzählt, dass Frauen Lieder des *Raod-Melodietypus* in intimen bzw. familiären Situationen erlernen und dabei leise singen dürfen. Dies ist deshalb so, weil der Großteil der Lieder im *Raod-Melodietypus* zum Besitz einer Familie gehört bzw. als Besitz der Männer innerhalb der Familie betrachtet wird (siehe 2.3 »Gender«). Frauen spielen die Rolle von Tradierenden, die insbesondere im Falle des Fehlens von männlichen Familienmitgliedern dafür sorgen, dass die Lieder an die Nachkommenschaft überliefert werden.

Wie in Unterkapitel 3.1 bereits erwähnt, sind die Liedtexte, die im *Raod-Melodietypus* gesungen werden, in *amnadnad* (älterer Sprache) verfasst. In der Vergangenheit lernten alle Tao diese Sprache sowie das Wissen über ihre Anwendung in Liedtexten, ebenso die Umsetzung beim Singen während eines *Kariyag*-Ereignisses (siehe 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«). Da in der Gegenwart das *Kariyag*-Ereignis von jüngeren Tao nicht mehr praktiziert wird, fällt ihnen das Singen dieser Lieder sehr schwer. Manche Tao versuchen, sie zu vermeiden oder sie von anderen – etwa den eigenen älteren Verwandten – während ihrer Fertigungsfeste bzw. bei gemeinsam praktizierten Ritualen ausführen zu lassen.

Die Tao betrachten Lieder dieses Typus als die herausforderndsten und schwierigsten des gesamten Liedrepertoires. Wie beim Singen im *Anood-Melodietypus* soll auch hier eine Strophe in einem Atemzug gesungen werden, jedoch sind die Strophen viel länger. Da die Sänger, die ich im Rahmen dieser Arbeit aufgenommen habe, damals bereits über 75 Jahre alt waren, konnten sie

17 Transkriptionen siehe T17–T19 und Liedtextübersetzungen siehe Tab. 41–43.

diese Technik nicht mehr demonstrieren. Es gibt zwei Worte, um die Geschwindigkeit der *Raod*-Lieder zu beschreiben: *Lolobiten* bedeutet schnell, *rarooden* bedeutet langsam. Diese zwei Arten von *Raod*-Liedern haben jeweils eigene musikalische Strukturen und Merkmale, wobei in diesem Unterkapitel nur die schnellen Varianten besprochen werden. Die Beschränkung in der Auswahl der *Raod*-Lieder liegt darin begründet, dass diese aufgrund des Komplexes der Tabus (*makaniaw*) und des sich daraus ergebenden Mangels an Aufnahmesituationen während der Feldforschung sowie der Schwierigkeiten bei der Übersetzung schwer zu fassen und analysieren sind.

Musikalische Merkmale

Abbildung 29: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Stein schlagen im Taro-Feld« im Raod-Melodietypus (T17 und Audio 17), hell- und dunkelgrün, orange, gelb und blau markierte Töne sind die Haupttöne der Strophe.

T17 Stein schlagen im Taro-Feld

Raod

Text: Herr Siapen Komarang

25/2/08 #3 (74")

Gesang: Siapen Komarang

1. HT: b 235 Hz
2. HT: g $\frac{1}{2}$ -5C
Δ: 280C

$\text{♩} = 116$

Strophe I (23")

235

-30 -10 -5

rit. . . .

Bb
A
G#
G
F#
F

hei va - to - la - la - wa o - ri, mi -

1. HT: a 2-5C
2. HT: g $\frac{1}{2}$ -4C
Δ: 199C

$\text{♩} = 108$

-5 +9 +1

Bb
A
G#
G
F#
F

- e - na - e - la - la - na - ke - ta na pi - no

1. HT: g $\frac{1}{2}$ +9C
2. HT: f# -5C
Δ: 184C

$\text{♩} = 94$

+9 +11 +1

rit. . . . ca. 58

Bb
A
G#
G
F#
F

aw paw ko - ra - na ji ko aw va - sa - wa - en.

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Der Melodieverlauf bei *Raod*-Liedern (im Folgenden sind damit ausschließlich die schnelleren gemeint) scheint auf den ersten Blick den Liedern im *Anood*-Melodietypus sehr ähnlich, doch finden sich mehrere Tempowechsel und mehrere Haupttöne in der Struktur einer Liedstrophe (Abb. 29). Rhythmische Motive wie Triolen und Punktierung, die in anderen traditionellen Melodietypen zur Anwendung kommen, sind auch hier häufig vorzufinden. Hurworths Transkriptionen bestätigen dies anschaulich (Hurworth 1995: Transkription 170–176).

Analyse und Auswertung

Ich teile eine Strophe aufgrund der offensichtlichen Tempowechsel in drei Abschnitte (Abb. 29). Die Strophe beginnt sehr oft mit einem Glissando, welches immer zum ersten Hauptton verläuft, dieser ist auch der höchste Ton; vor dem Schlusston tritt immer der tiefste Hauptton auf; die Strophe schließt mit einem Glissando abwärts zum Schlusston hin. Die Strophendauer liegt zwischen 20.5 und 24.7 Sekunden. Manchmal werden die Vokale »e« oder »a« an ein Wort angeschlossen (z.B. *adey / adey-e*), oft trägt die Silbe des Anfangstons bzw. auch des Schlusstons keine Bedeutung. In den vorliegenden Transkriptionen werden ausschließlich die bedeutungslosen Silben *hei*, *aw* und *haw* verwendet.

Die Tao selbst meinen, dass Lieder im *Raod*-Melodietypus schwierig sind, weil sich die Kontrolle über die Intonation besonders heikel gestaltet. Daraus erklärt sich auch ihr bewusstes Handhaben der Tonhöhe beim Singen. Die Analyse richtet sich ebenso danach und ein entsprechendes Prinzip lässt sich in der Reihenfolge der Haupttöne finden. Anhand der Transkriptionen ist zu erkennen, dass in den meisten Fällen die Abstände zwischen den Haupttönen innerhalb eines Abschnitts im Strophenverlauf immer kleiner werden (Tab. 50). Zwei Ausnahmen sind in diesen drei Transkriptionen jeweils in den letzten Strophen von »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino« und »Lied für die Taros« auszumachen. Betrachtet man jeweils den ersten Hauptton aus jedem Abschnitt und misst ihn relativ zum Referenzton (dem zuerst vorkommenden und zugleich höchsten Hauptton) einer Strophe, dann werden die Abstände in den meisten Fällen im Strophenverlauf größer – außer in der letzten Strophe von »Lied für die Taros« (Tab. 38). Doch eine Regel für die Feststellung der exakten Intervallabstände lässt sich aus diesen drei Beispielen und den sieben Hurworth'schen Transkriptionen (Hurworth 1995: Transkription 170–176), die nicht von Sängern aus Ivalino stammen, kaum generieren. Es wären mehr Transkriptionen und Analysen notwendig, um die genauen Intervallrelationen zwischen den Haupttönen feststellen zu können.

Es kommt außerdem zu regelmäßigen Tempoveränderungen innerhalb einer Strophe, dabei verlangsamt sich das Tempo zum Ende hin abschnittsweise

(Tab. 39). Die Relation zwischen den Tempi der verschiedenen Abschnitte ist nicht proportional, auch zeigt die zweite Strophe von »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino« eine Ausnahme in dieser Hinsicht. Die Betrachtung der drei Transkriptionen legt die Vermutung nahe, dass die Anwendung verschiedener Tempi innerhalb einer Strophe eine Art von Interpretation darstellt, welche nicht verallgemeinerbar ist.

Tabelle 38: Auflistung der Abstände zwischen den Haupttönen (HT) der drei Lieder im Raod-Melodietypus.

Titel/ Strophe	Stein schlagen im Taro- Feld		Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino		Lied für die Taros	
	HT innerhalb eines Abschnitts	1. HT aus jedem Abschnitt zum Referenzton	HT innerhalb eines Abschnitts	1. HT aus jedem Abschnitt zum Referenzton	HT innerhalb eines Abschnitts	1. HT aus jedem Abschnitt zum Referenzton
Strophe I	1. 280 Cent	304 Cent	1. 290 Cent	14 Cent	1. 281 Cent	249 Cent
	2. 199 Cent	341 Cent	2. 272 Cent	225 Cent	2. 236 Cent	266 Cent
	3. 184 Cent		3. 268 Cent		3. 154 Cent	
Strophe II	1. 287 Cent	312 Cent	1. 223 Cent	337 Cent	1. 233 Cent	233 Cent
	2. 284 Cent	322 Cent	2. 207 Cent	339 Cent	2. 230 Cent	225 Cent
	3. 181 Cent		3. 236 Cent		3. 250 Cent	
Strophe III	1. 291 Cent	277 Cent				
	2. 273 Cent	282 Cent				
	3. 158 Cent					

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.




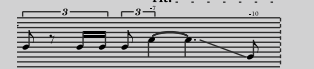




Tabelle 39: Auflistung der Tempi in jedem Strophenabschnitt der drei Lieder im Raod-Melodietypus.

Titel/ Strophe	Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino		Lied für die Taros
	Stein schlagen im Taro-Feld		
	Tempo in jedem Abschnitt der Strophe	Tempo in jedem Abschnitt der Strophe	Tempo in jedem Abschnitt der Strophe
Strophe I	1. 116	1. 124	1. 120
	2. 108	2. 124	2. 112
	3. 94	3. 96	3. 96
	Schluss: 58	Schluss: 88	Schluss: 88
Strophe II	1. 126	1. 96	1. 124
	2. 118	2. 132	2. (124)
	3. 114	3. 130	3. 90
	Schluss: 96	Schluss: 105	Schluss: 76
Strophe III	1. 120		
	2. 120		
	3. 118		
	Schluss: 110		

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Nach Erstellung der Transkriptionen zeigt sich deutlich, dass das »Lied für die Taros« nur mit wenigen Verzierungen und rhythmischen Variationen interpretiert wurde (T19). Es erscheinen drehnnotenartige Figuren in der II. Strophe im 2. Abschnitt des Liedes »Stein schlagen im Taro-Feld«, außerdem auch in der I. Strophe im 3. Abschnitt und in der II. Strophe im 2. Abschnitt. Manchmal kommen rhythmische Variationen vor, etwa quintolen- und synkopenartige Figuren (Tab. 40).

Tabelle 40: Verzierungen und rhythmische Variationen der Lieder »Stein schlagen im Taro-Feld« und »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino«.

Titel	Strophe-Abschnitt
T17 Stein schlagen im Taro-Feld	 <p>I-3 paw_ ko-ra - na_ ji ko aw va - sa - wa</p>
	 <p>II-2 ka - ka - di_ ya</p>
	 <p>II-3 so a - de - ye a mi - ra - ra</p>
	 <p>III-2 zi - i - gan mo i_ ya</p>
T18 Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino	 <p>I-2 haw_ ma - ni - ray</p>
	 <p>I-3 a - no [ra - na] ma - zo</p>
	 <p>II-2 na - po do - le - ve - ka</p>
	 <p>III-3 la - ne - kan ko - so - ji ya - a - len - gi - a -</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Raod im Leben der Tao: Lieder in Bezug auf Nicht-Menschen

Die folgenden drei Beispiele wurden aufgrund ihrer guten Aufnahmequalität aus insgesamt zehn gesammelten Liedern im *Raod*-Melodietypus ausgewählt. Die Aufnahmequalität dieser Lieder ist essenziell für eine Transkription und Liedtextübersetzung, ebenso wie sie es bei den Liedern im *Mikarayag*-Melodietypus (siehe 1.2 »Mehrspurtaufnahmetechnik« und 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *mikarayag*«) ist. Aufgrund der physischen Schwäche der älteren SängerInnen und der durch fehlende Zähne entstehenden undeutlichen Aussprache war eine Übersetzung der übrigen Liedtexte nicht möglich. Die hier transkribierten Lieder wurden alle am selben Tag nach dem Ritual *mivanwa* (»Fliegende Fische anlocken«) bei einem Familientreffen aufgenommen (siehe 2.4 »*Ahehep no tao*, Feste und Rituale«).

Das erste Lied mit dem Titel »Stein schlagen im Taro-Feld« (Tab. 41, T17, Audio 17), gedichtet und gesungen von Siapen Komarang (chin. Name: Hsin-Yu Lin), wird normalerweise während Zeremonien wie Haus- oder Bootsfertigungsfesten präsentiert. Im Liedtext wird das Wort »Donnerknall« für die Lautstärke beim Steinschlagen verwendet, um die Größe des Steins zu betonen. Mit dem Wort »Schätze« hebt der Dichter den Wert der Taros hervor. Ohne Taros dürfen die Tao keine Fertigungsfeste veranstalten, weshalb ein solches Lied, das den Arbeitsprozess des gefeierten Boots- oder Hausbaus zum Inhalt hat, zu einem der zentralsten Teile des Festes gehört. Die Kinder und kommenden Generationen der Familie Lin werden später dieses Lied lernen müssen, damit sie den Fleiß ihrer Vorfahren bei Festen vor allen Gästen in Erinnerung rufen und die Familie mit Stolz loben können. Da die Vorfahren während eines Fertigungsfestes mit rohem Fleisch am Boden »gefüttert« werden (siehe 2.5) und das Singen ihrer Lieder sie »zitiert«, kann das hier angeführte Lied auch als Mitteilung an die Verstorbenen der Familie Lin verstanden werden. Zu den Zuhörenden zählt man daher nicht nur anwesende Menschen, sondern auch Geister. Dies ist auch der Grund, warum das Lied nicht außerhalb von Fertigungsfesten öffentlich gesungen werden darf. Passiert dies dennoch, kann es andere Familien verärgern. Außerdem wird eine solche Fehlhandlung als arrogant empfunden und kann Unglück bringen.

Das zweite Beispiel mit dem Titel »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino« (Tab. 42, T18, Audio 18), von Siapen Pimayan (chin. Name: Hsin-Chi Lin) gedichtet und zusammen mit seinem Bruder Hsin-Yu Lin vorgetragen, thematisiert die Wasserquelle im Dorf Ivalino. Der Liedtext drückt seinen Wunsch aus, das Wasser möge für seine Kinder, Enkel und weitere Familiengenerationen reichen, und man kann es als eine Art von Kommunikation mit der Wasserquelle betrachten. Dadurch finden auch der Stellenwert der Wasserquelle sowie ihr

Nutzen für die Ernte und das Kontinuum der Familie Betonung. Ein solches Lied wird in der Regel am Anfang eines Fertigungsfestes gesungen. Damit wird der Natur und ihrer Macht Respekt und Dankbarkeit erwiesen.

Tabelle 41: Liedtext von »Stein schlagen im Taro-Feld«, gesungen im schnellen Raod-Melodietypus (T17 und Audio 17), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

T17: 25/02/2008 # 3		Stein schlagen im Taro-Feld	
1. vatolalaw a ori. minalalanaket a pino paw ko ran. ji ko vasawan.	Steine	das ausgraben	wegtragen ich nicht ich Kraft erschöpfen
2. ano ipanakong ko a iakakad i ya mina{kemi} so adeg a miraraigereg.	falls aufheben	ich schlagen	wie Donner Knall
3. mo katowan ta oya so kazigan mo i ya palanekan ko so ji yalenggia lageken.	du Schätze	Fertigungsfest du	verwendet ich nicht verschieden
Essen			
Sinngemäße Übersetzung: In der Mitte meines Feldes gibt es einen riesigen Stein. Selbst als ich meine ganze Kraft zusammennahm, konnte ich den Stein nicht wegtragen. Als ich auf den Stein schlug, klang es wie der Knall des Donners. Ich habe nicht nur einmal auf den Stein geschlagen, um ihn zu zerkleinern, sondern erst nach hundert oder tausend Schlägen konnte ich ihn zersplittern. Ich machte es, um die Schätze (Taros) zu pflanzen und bei einer großen Ernte von Taros diese stolz vor den Augen (der anderen) präsentieren zu können.			

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Tabelle 42: Liedtext von »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino«, gesungen im schnellen Raod-Melodietypus (T18 und Audio 18), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

T18: 25/02/2008 # 5		Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino	
1. ayongosen a maciyocoyot. a do {ka malanawana da lowa wannamazongo.}	singen	zusammenkommen	{trüb nach unten fließen}
2. ko a minapo do levek. milanen ko na nilagit sinavong.	ich von (wo)	Felsen führen ich	anwenden Kinder und Enkel

Sinngemäße Übersetzung:

Ich lobe das Quellwasser, das den Bergfelsen entlang hinunterfließt, durch das Singen.
Das Wasser wird die Quelle für die nachkommenden Generationen sein.

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das dritte Lied mit dem Titel »Lied für die Taros« (Tab. 43, T19, Audio 19), gesungen von Hsin-Chi Lin und Hsin-Yu Lin, gedichtet von ihrem Vater Siminamangolkol, gehört zu den »Liedern der Vorfahren« (*anood niminavowang*). Während das Lied gesungen wird, hört man (auch in der Aufnahme) einen Gecko-Ruf. Dies war für die Anwesenden ein Zeichen, dass die Vorfahren als Geckos vor Ort waren und zuhörten. Anschließend erzählte das Brüderpaar am Aufnahmetag die Geschichte dieses Liedes:

»Unser Vater ging eines Tages in das Taro-Feld und sah, dass die kleinen Taros schief waren. Diese Taros waren für das kommende Fertigstellungsfest vorgesehen. Er war sehr besorgt darüber und musste etwas unternehmen, weil sonst Taifune die Taros früher oder später zerstören würden. Er sicherte die Taros mit Seilen, damit sie wieder gerade stehen konnten. Er dichtete das Lied für die Taros, damit sie seine Besorgnis verstehen konnten und gut weiter gedeihen würden.«

Tabelle 43: Liedtext von »Lied für die Taros«, gesungen im schnellen Raod-Melodietypus (T19 und Audio 19), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

T19: 25/02/2008 # 12	Lied für die Taros
1. <i>vayota rana no, lalokno lotowon na miney rawaihomasowazobob.</i> Ihr werdet langsam groß. Ihr seid schief geworden.	
2. <i>pivaniciyalan no, ko tokandan ko heyvakog alonageney. do sira yalogen.</i> Ich wickele mit Seilen. Ihr werdet nicht sterben.	
Sinngemäße Übersetzung: Ihr (die Taros) seid noch klein. Eines Tages gehe ich in das Feld und sehe, dass ihr alle schief geworden seid. Ich wickele euch (Taros) mit Seilen, damit ihr wieder gerade stehen und gegen Taifune widerstandsfähig sein könnt. Somit kann ich (genug Taros haben, um) das Ritual durch(zu)föhren.	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Anhand dieses Beispiels lässt sich einmal mehr bestätigen, dass Taros für die Tao sehr wertvoll sind und als wichtig angesehen werden. Auch ist zu erkennen, wie viel Arbeit und Zeit der Dichter seinen Taros widmet. Nach erfolgreicher Beendigung der Arbeiten kann dann das Lied mit Stolz während eines Festes der Familie Lin vor den Gästen präsentiert werden.

In Sus Arbeit wird die Annahme formuliert, dass Liedtexte meist unverändert bleiben und nur selten neu gedichtet werden (Su 1983: 53). Die Hintergründe der drei von mir genannten Beispiele widersprechen dieser Annahme, denn sie wurden entweder von dem Brüderpaar oder von ihrem Vater verfasst. Auch zeigen die Sänger mit der Anwendung von individuellen drehnnotenartigen Verzierungen und rhythmischen Variationen deutlich, dass die vorgetragenen Lieder ihnen gehören. Schließlich lässt sich durch die Definition der Tao, zu wem diese Lieder gehören und für wen sie gesungen bzw. gedichtet wurden, die Funktion der *Raod*-Lieder einerseits als Präsentationsinstrumente verstehen, andererseits auch als Kommunikationsmittel mit Nicht-Menschen.

Sprechgesang¹⁸

Während der Feldforschungen begegneten mir zwei Begriffe der Tao-Sprache, die diesen Melodietypus bezeichnen. Die SängerInnen im Dorf Ivalino nennen ihn *kalamaten* oder *kalakalamaten*, was »schnell« bedeutet. Diese dürfen nur von den älteren Tao mit selbst gedichtetem Text gesungen werden. SängerInnen aus dem Dorf Irawaley hingegen streiten die Existenz des Begriffspaars *kalamaten* oder *kalakalamaten* ab und wählen stattdessen die Bezeichnung *akmey ononongan*, was »wie singen« bedeutet. Die Meinungen treffen sich aber in der Ansicht, dass jeder Ton mit einer Silbe gesungen werden sollte und jeder Tonwechsel auch einen Silbenwechsel erfordert. Dabei ist die Geschwindigkeit, in der Silben gewechselt werden, höher als in anderen Melodietypen. Dies klingt für die Tao wie Sprechen. Der Debatte der emischen Tao-Begriffe folgend richte ich mich in der Schilderung dieser zwei verschiedenen Begriffe und in der Auswertung der Transkriptionen nach den Tao, denn es existiert bislang noch keine wissenschaftliche Arbeit zu diesem Melodietypus. Ich wähle daher im Deutschen den Begriff »Sprechgesang«.

Dieser Sprechgesang-Melodietypus darf nur von älteren Tao-Frauen und -Männern gedichtet und öffentlich gesungen werden. Außerdem ist ihre Aufführung nur bei Treffen innerhalb eines Dorfes erlaubt. Junge Tao können diese Art von Liedern jedoch auch im privaten Kontext lernen und singen. Laut einiger Anmerkungen von Tsung-Ching Chou und Chien-Ping Kuo hinsichtlich der

18 Transkriptionen siehe T20–T25, Liedtextübersetzungen siehe Tab. 46–49.

Textübersetzung können so geartete Liedtexte des Sprechgesang-Melodietypus auch im *Anood*-Melodietypus verwendet werden.

Musikalische Merkmale

Liedmerkmale im Sprechgesang-Melodietypus sind schnelle Ton- und Silbenfolgen sowie die vorwiegende Anwendung von punktiertem Rhythmus und Akzent (Abb. 30). Eine Struktur anhand der Tonhöhe oder Melodie zu definieren, ist kaum möglich, der Typus ist aber durch seine schnellen Silbenwechsel und die eigene Gesangstechnik, die dem Sprechen ähnelt, leicht zu erkennen.

Analyse und Auswertung

Ursprünglich verwendete ich bei der Erstellung der Transkription von Liedern im Sprechgesang-Melodietypus ein von mir selbst entwickeltes Notationssystem mit zusätzlichen Linien, die auch Mikrointervalle darstellbar machen. Allerdings fanden sich nach der Erstellung von T20 und T24 keine Haupttöne, Intervallregeln oder Intonationsabsichten in den beiden Liedern. Daraus ergab sich für mich die Entscheidung, dass das Fünf-Linien-System für die Transkription der vier ausgewählten Lieder ausreichend ist (Abb. 30), weil die Erkennbarkeit bestimmter Tonhöhen und das Intervallverhältnis in diesem Melodietypus offenbar keine vorherrschende Rolle spielen.

In den Transkriptionen schlage ich Taktstriche vor, die textimmanenten Kriterien folgen oder die Akzente beim Singen berücksichtigen. Jedoch stellte sich heraus, dass kein bestimmtes festes Metrum und keine Beschränkung der Lieddauer in diesem Melodietypus existiert. Es lassen sich aber bestimmte musikalische Figuren in den Übergängen zwischen den Sätzen erfassen. Diese Übergänge bestehen oft aus durchgangsartigen Noten, einem Vibrato in Kombination mit zuerst größer werdender, danach kleiner werdender Lautstärke oder Glissandos (Tab. 44). Diese Techniken kommen abwechselnd zur Anwendung.

Abbildung 30: Takt 1 bis 8 in der Transkription vom »Lied des fetten Schlamm-springers« (T21 und Audio 20).

T21 Lied des fetten Schlamm-springers

Sprechgesang
25/02/08 #8 (38")

Text: Ursprünglich von Herrn Shih Ya-Chun
und Herrn Lee Lu-Nan aus dem Dorf Iraralay

Gesang: Herr Siapen Pimayan
und Herr Siapen Komorang

$\text{♩} = 109$
Reden im Hintergrund,
Tonhöhen nicht klar definierbar

a - ko - kay si - ma - go - go - zang a - ging, a _____

$\text{♩} = 88$

to - da ji mey - za - vat so ka - wa - kan

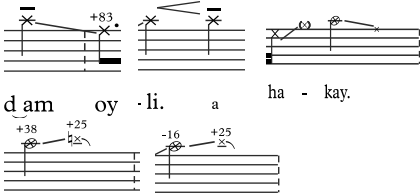


ta - no ma - sa - nib ka - mo a ma - i - nga-yong do _____

va - hay ni - a - yo a ka - no a - no - od.

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

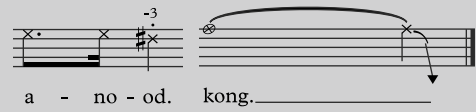
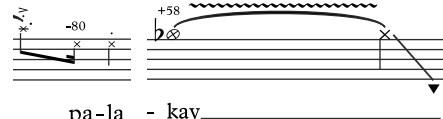
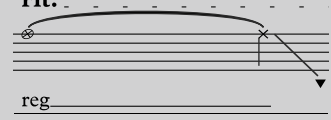

Tabelle 44: Musikalische Übergänge zwischen den Sätzen der Liedtexte in allen vier Liedern im Sprechgesang-Melodietypus.

Titel	Übergänge
Lied des dünnen Schlamm-springers	<p>a _____ kan do _____</p>
	<p>od, il aw</p>


<p>Lied des fetten Schlammpringers</p>	 <p>d am oy - li. a ha - kay.</p> <p>-wang am - il. haw</p>
<p>Klage einer Ehefrau</p>	 <p>· so</p>
<p>Fischtreiben</p>	 <p>ma - ci-lep</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Tabelle 45: Schluss einer Zwischenphrase bzw. eines Satzes des Liedtextes und die Schlussstöne in allen vier Liedern im Sprechgesang-Melodietypus.

Titel	Schluss einer Phrase/eines Liedes
<p>Lied des fetten Schlammpringers</p>	 <p>a - no - od. kong. _____</p>
<p>Lied des dünnen Schlammpringers</p>	 <p>pa-la - kay _____</p>
<p>Klage einer Ehefrau</p>	<p><i>rit.</i> _____</p>  <p>reg _____</p>
<p>Fischtreiben</p>	 <p>siya-ma-na _____</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Am Schluss eines Liedtextesatzes wird immer die punktierte rhythmische Figur  mit sukzessiver kleiner werdender Lautstärke eingesetzt (Tab. 45). Und –

wie so oft bei anderen traditionellen Liedern – wird auch der Schlussston mit einem Glissando nach unten hin beendet. Im Falle meiner Beispiele ist dies bei jedem der vier Lieder so. Daran lässt sich festmachen, dass die Tonhöhen stark vom Liedtext beeinflusst werden.

Sprechgesang im Leben der Tao: Lektionen durch Singen mitteilen

Es gibt in meinen Feldaufnahmen insgesamt sechs Lieder im Sprechgesang-Melodietypus. Ich habe vier von diesen für die Transkription gewählt, die im Folgenden näher erläutert werden. Sie wurden beim Treffen der Familie Lin am 25. Februar 2008 hintereinander gesungen.

Das erste und zweite Lied wurden während einer Fischfangpause verfasst. Sie tragen den Titel »Lied des fetten Schlammpringers« und »Lied des dünnen Schlammpringers« und ihre Dichter sind Ya-Chun Shih (施雅春) und Lu-Nan Lee (李路男) aus dem Dorf Iraraley. Chien-Ping Kuo schilderte mir die Entstehung dieser Lieder am 4. September 2013:

»Die beiden lagen damals auf dem Felsen am Strand und ihnen war sehr langweilig. Sie lagen dort und beobachteten die Schlammpringer in den Wasserlachen. Einer fing an, den Liedtext zu dichten, um indirekt den anderen auszulachen. Der andere musste natürlich auch zurückschlagen. Somit sind diese zwei Lieder entstanden. Sie sind eigentlich ein Dialog. Das hat Herr Shih mir erzählt, weil ich mich dafür interessiert habe. Obwohl inzwischen Lu-Nan Lee verstorben ist, sind diese Lieder heute weitverbreitet auf der Insel.«

Die folgenden zwei Liedtexte beziehen sich zwar auf die Schlammpringer, in Wirklichkeit sind aber Menschen gemeint. Der Inhalt lässt die Deutung zu, dass der fette Schlammpringer den dünnen Schlammpringer als faul empfindet, weil es in seinem Lebensraum Nahrung im Überfluss gibt und er sehr faul sein müsse, um so dünn zu bleiben (Tab. 46, T20 und T21, Audio 20). Die Antwort darauf kommt im Text vom Lied »Der große Bauch« (Tab. 47, T22, Audio 21) zum Ausdruck, in dem die beleibte Statur des fetten Schlammpringers und seine Unbeweglichkeit beschrieben werden. Eigentlich verfolgt der Text das Ziel, den fetten Schlammpringer als den wirklich Faulen erscheinen zu lassen, weil er sich wegen seiner Figur nicht mehr bewegen kann.

Das Lied führte beim Familientreffen der Lins zu allgemeinem Gelächter, welches in der Audioaufnahme deutlich zu hören ist. Obwohl diese zwei Beispiele ermahnende Aussagen beinhalten, übermitteln sie offenbar durch ihre Doppeldeutigkeit und Ironie eine positive und lustige Stimmung. Generell sind die Texte als Ermahnung der SängerInnen an ihre Mitmenschen gedacht und

bringen zum Ausdruck, dass faule Menschen in der Gesellschaft der Tao verachtet werden.

Tabelle 46: Liedtext von »Lied des fetten Schlammpringers«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T20, T21 und Audio 20), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

T20 und T21: 25/02/2008 #8 Lied des fetten Schlammpringers	
<i>akokay simagogozang</i>	<i>aging, a toda jimey zavat so kawakan.</i>
arm	schwach und dünn (Fischname) wie sowie gebrochen die Taille
<i>tano masanib kamo a maingayong</i>	<i>do vahay niyo a kano anood.</i>
wenn oft	ihr Ritual durchführen im Haus ihr mit Lied
<i>tanaro agiva do ilaod, ta mapising kowa mo a vali.</i>	
restliche Alge	Küste wir kaputt sagen du fühlen
<i>iyazowazovo siya a mamamakong.</i>	
erziehen	er rudern
Sinngemäße Übersetzung:	
Du armer kleiner Fisch mit schwachem und dünnem Körper, total kraftlos. Obwohl es an der Küste so viel Essen gibt, kann man dich damit nicht ernähren. Sie ist nicht so wie die Lache, wo ich wohne, die ruhig ist, ohne Wellen und voll mit Essen. Sogar die Algen sind mein Sonnenschutz geworden. Seit ich geboren bin, werde ich gefüttert bis jetzt.	

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Tabelle 47: Liedtext von »Lied des dünnen Schlammpringers«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T22 und Audio 21), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

T22: 25/02/2008 25/02/2008 #9 Lied des dünnen Schlammpringers	
<i>tana</i>	<i>gikare na lanoanood.</i>
nicht brauchen	singen Lieder
<i>oya ko mazoway kowan movali.</i>	
fühlen ich geehrt	wie sowie
<i>malotoiya mazeneg</i>	<i>a mahahakay.</i>
großer Bauch nach hinten kippen	Mann
<i>tano jiatayotayokapala.</i>	
wenn laufen	

kapaminangdang do no zawang am.

Wärme holen der Wasserkanal

salapen mo ta masalap mo a vali.

springen du überspringen du vielleicht

malotoy a manzeneg mahahakay.

großer Bauch Tür schließen Mann

Sinngemäße Übersetzung:

Mach dir keinen Aufwand, ein Lied zu dichten, um mich auszulachen, du Hässlicher mit dem großen Bauch. Bist du überhaupt glücklich? Du kannst dich ja kaum mehr bewegen, weil du ja immer wegen deines riesigen Bauchs nach hinten kippst. Wenn du läufst, bist du immer hintennach. Du kannst auch nicht einmal über den Wasserkanal springen. Du bleibst ja nur den ganzen Tag zu Hause sitzen (weil du dich gar nicht bewegen kannst).

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Der folgende Liedtext (Tab. 48, T23, Audio 22) stammt von einer unbekanntenen Dichterin, die darin ihren faulen und unehrlichen Ehemann beschreibt. Es ist ein Ermahnungslied, welches ihr eigenes Schicksal reflektiert, um andere Frauen zu warnen und Männer auf negative Charakterzüge hinzuweisen.

Tabelle 48: Liedtext von »Klage einer Ehefrau«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T23 und Audio 22), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T23: 25/02/2008 25/02/2008 #10 Klage einer Ehefrau

tana sasap no nakem do oyan na nakem kowan sakayan torimama so ngoso
ist Matte wütend anheiraten aufmachen Mund

manig a maciinireng

schämen Dialog

Sinngemäße Übersetzung:

Ich habe einen Mann geheiratet, der zu faul ist, um zur Arbeit zu gehen. Er bleibt den ganzen Tag zu Hause und kaut Betelnüsse. Wenn er mit anderen redet, blufft er nur. Er weiß nicht, sich zu schämen, und das ärgert mich.

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Das vierte Liedbeispiel trägt den Titel »Fischtreiben« (Tab. 49, T24 und T25, Audio 23) und wurde von Siaman Malisong gedichtet, dem verstorbenen Bruder des Sängers Hsin-Chi Lin. Siaman Malisong bedankt sich darin bei den Fischen, die sich für ihn opfern. Es ist die eine Respektsbezeugung der Tao an die Natur. Sie zeigen damit, dass sie das Glück eines erfolgreichen Fischfangs zu schätzen wissen. Das Lied dient der Bewusstwerdung und Verbreitung dieser Wertvorstellung in der Gesellschaft der Tao.

Tabelle 49: Liedtext von »Fischtreiben«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T24, 25 und Audio 23), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.

T24 und T25: 25/02/2008 #11 Fischtreiben
<p><i>makarilaw kamo a kolilipen, do yadanga a macilep.</i> arme ihr wollen am Strand angeln</p> <p><i>{ta} siyaman oya ni mananokad so raen.</i> Vater nicht entwickeln die Felder</p> <p><i>do yanakacinarana. {Do kayo do takey}.</i> tragen Früchte {in Baum in Wald}</p>
<p>Sinngemäße Übersetzung: Ich gehe zum Strand und treibe kleine Fische in die Lachen zwischen den Felsen. Ich habe meinen Vater gebeten, die kleinen Fische aus den Lachen zu sammeln. Ich danke euch (Fische), dass ich so viele von euch (wie die zahlreichen Früchte am Baum) nach Hause mitnehmen kann.</p>

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Diese vier Lieder im Sprechgesang-Melodietypus sind als Ermahnungslieder gedacht, wobei in den ersten drei Liedern der Fleiß im Alltagsleben und im letzten Lied die respektvolle Haltung der Natur gegenüber betont werden. Da gewisse »Lektionen« durch diese Lieder mitgeteilt werden, erklärt sich damit ihre Wertigkeit. Außerdem wird so klar, warum nur die älteren Tao solche Lieder dichten und in der Öffentlichkeit singen dürfen.

Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*

Mikarayag, ein Verb der Tao-Sprache, bedeutet »mit den Händen klatschen«, das beige stellte Nomen lautet *kariyag* und bezeichnet ein musikalisches Ereignis, in dem *mikarayag* praktiziert wird. *Kariyag* darf nur in Sommernächten im *makarang* (Arbeitshaus) veranstaltet werden. Über die Herkunft von *mikarayag* erzählt eine alte Sage, dass es die Tao von einem »Halbmenschen-Halbgeist« (半人半鬼) übernommen haben. Lu erwähnt, dass dieser »Halbmensch-Halbgeist« zu den *vonkoh*, den wilden Geistern, gehört: »In der Beschreibung ähnelt diese Kreatur einer Kombination aus Ziege und Mensch.« (Lu und Kuo 2007: 18) Hsin-Chi Lin aus dem Dorf Ivalino erzählte mir Folgendes über die Herkunft von *mikarayag* in einem Interview am 29. Mai 2009:

»Vor langer Zeit gab es zwei Brüder, die auf dem Weg zum Fischen waren. Es war in der Nacht und die beiden hörten ein seltsames Geräusch aus einer Höhle. Einer von ihnen war neugierig, näherte sich der Höhle und fand heraus, dass die *anito* [Geister] im Kreis saßen und sangen. Da er ganz viel Angst hatte, lief er mit seinem Bruder schnell nach Hause. Nach ein paar Tagen ging einer der Brüder allein fischen und hörte wieder dasselbe Geräusch. Diesmal merkte er sich die Art, wie die Geister sangen, und danach, als er zu Hause ankam, verbreitete er, was er gesehen und gehört hatte, an seinen Bruder und dann an die Leute im Dorf. Später wurde der Gesang dann *mikarayag* genannt.«

In anderen Dörfern gibt es ähnliche Erzählungen (Lu und Kuo 2007: 14–20) zur Entstehung des *mikarayag* aus metaphysischen Ereignissen. Bei einem von Lu Yu-Hsiu im Arbeitshaus von Bao-Yan Shih (施保顏) aufgenommenen *Kariyag*-Ereignis im Dorf Iraraley am 8. und 9. Juni 2004 sang Hsih Ya-Chun folgenden Liedtext (Lu und Kuo 2007: 135):

»*waraneykuan ko o icakaryag da imaziniaw jidangarilay jidangaiing*

我曾經聽過半人半鬼歌聲不婉轉的拍手歌會

[Ich habe schon einmal eine unschöne Händeklatsch-Gesangsversammlung (*kariyag*) von »Halbmenschen-Halbgeistern« gehört.]«

Bei einem informellen Interview am 23. August 2008 demonstrierte Hsin-Chi Lin, wie jeweils der Gesang von Geistern (T26, Audio 24) oder Menschen klingt (T27, Audio 24). Die Verwendung der Haupttöne ist in beiden Beispielen deutlich zu erkennen (Abb. 31 und 32). Es ist wohl kaum möglich, anhand eines einstimmigen Einzelbeispiels die Unterschiede von Menschen- und Geistergesang

darzustellen, nichtsdestotrotz ist es ein wichtiger Beweis für diesbezügliche Ansichten der Tao und ihre Erzählungen über die Herkunft von *mikarayag*.

Abbildung 31: Transkription von »Imitation von Anitos (Geister) Singen« (T26, Audio 24), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne.

T26 Imitation von Anitos Singen

23/08/2008 #7 (9.7")

1. HT: g# 207 Hz
2. HT: f' -6 C
A: 281C

Gesang: Herr Siapen Pimayan

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Abbildung 32: Transkription von »Imitation von Taos Singen« (T27, Audio 24), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne.

T27 Imitation von Taos Singen

23/08/2008 #7-1 (8.85")

Text: Herr Siapen Pimayan

Gesang: Herr Siapen Pimayan

1. HT: g# 204 Hz
2. HT: f' d
A: 275C

♩ = 66

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Kariyag

Bei einer *Kariyag*-Veranstaltung können/dürfen Männer und Frauen in einem Raum eng gemischt beisammensitzen und singen. Dies kommt ansonsten öffentlich nie vor. Es ist auch das einzige öffentliche Musikereignis, während dessen Verlauf Männer und Frauen gleichberechtigt singen und ihre Meinung zum Ausdruck bringen können.

Kariyag wird die ganze Nacht hindurch veranstaltet, zumeist beginnt man um 19 oder 20 Uhr und singt dann bis zum Sonnenaufgang. Dies kann aus zwei verschiedenen Anlässen geschehen, wodurch sich in weiterer Folge zwei Ebenen ergeben: erstens, nach außen repräsentativ, als Unterhaltungsprogramm nach dem Schluss eines formellen Rituals beim Fertigstellungsfest eines Arbeitshauses, wobei offizielle, von den VeranstalterInnen geladene Gäste aus anderen Dörfern anwesend sind; zweitens innerhalb eines Dorfes als informelles Ereignis zur Unterhaltung in Sommernächten. Die Saison dafür dauert vom Monat *apiya vehan* (schöner Mond) bis zum Tag *panoyotoyon* (letzter Tag des Verzehrs von Fliegenden Fischen) im Monat *kalimman*, je nach Mondzyklus zwischen Juni und September (Lu und Kuo 2007: 21; Lin 2011: 279; 2013b: 237). Manche ältere Tao, die unter nächtlicher Schlaflosigkeit leiden, singen gerne *mikarayag*. Alleinstehende Männer und Frauen, die auf der Suche nach einer Partnerschaft sind, sind auch sehr interessiert daran, bei einem *kariyag* mitzuwirken, denn dort können sich beide Geschlechter nähern. Bedauerlicherweise verschwindet *kariyag* mit der älteren Generation aus dem Alltag der Tao und mit ihm auch die Singpraxis *mikarayag*.

Mikarayag als Melodietypus des kollektiven Singens

Musikalisch gesehen lässt sich der *Mikarayag*-Melodietypus leicht von anderen Typen unterscheiden, weil er der einzige mehrstimmige Gesang in der traditionellen Musik der Tao ist. Aufgrund dessen definiere ich *mikarayag* in dieser Arbeit als einen eigenständigen Melodietypus. Die musikalische Form von *mikarayag* innerhalb einer Strophe kann man in vier Abschnitte unterteilen (Abb. 33): In Teil 1, genannt *mevvatavata* (nach Lu und Kuo 2007: 71) oder *mapatbek so kariyag*¹⁹ (solistischer Teil) singt eine Person allein; anschließend erfolgt in Teil 2 ein Übergang zur Mehrstimmigkeit, der/die SolosängerIn holt mit Klatschen die anderen herein; dann folgt Teil 3, genannt *kasananodan* (nach Lu und Kuo 2007: 72) oder *masanod a miyanowanohod*²⁰ (Teil der Mehrstim-

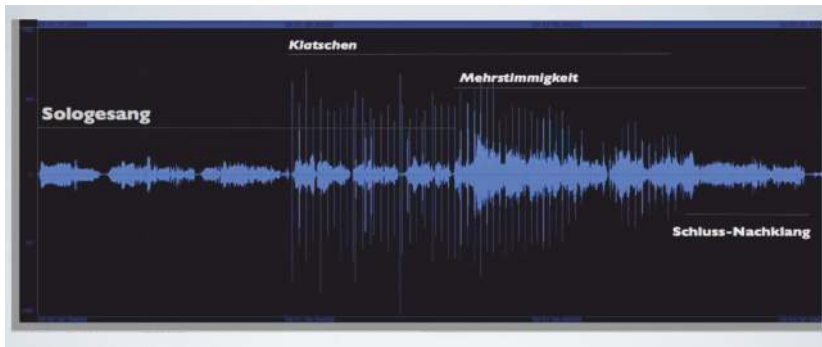
19 In einem Interview am 31. März 2010 bestätigte Tsung-Ching Chou, dass die Bezeichnung *mapatbek so kariyag* aus der Umgangssprache der Tao stammt.

20 Im selben Interview vom 31. März 2010 bestätigt Chou auch, dass die Bezeichnung *masanod a miyanowanohod* der Tao-Umgangssprache entstammt.

migkeit), bei dem alle Anwesenden klatschen, den zuvor solistisch vorgetragenen Liedtext wiederholen und singen; in Teil 4, der den Namen *aidanja* (Schlussteil, nach Lu und Kuo 2007: 72) trägt, hören alle beteiligten SängerInnen mit dem Klatschen auf, singen aber bis zum Strophenende. Aufgrund dieser umfangreichen Ausgestaltung müssen beim *Mikarayag*-Singen mehr als zwei Personen anwesend sein und mitwirken.

Folgt man der Systematisierung von Lu, welche sie in der Studie »Tao's Moonlight Concert – Singing Party with Handclapping« (Lu und Kuo 2007: 73–75) darlegt, und den Ergebnissen meiner eigenen Beobachtungen, so besteht die Liedform im *Mikarayag*-Melodietypus aus vier Strophen: 1. *mevvatavata*, 2. *paolin*, 3. *mevvatavata* und 4. *paolin*. Hierbei wiederholt *paolin* den zuvor in *mevvatavata* solistisch vorgetragenen Liedtext.

Abbildung 33: Die musikalische Form innerhalb einer Strophe von *mikarayag*.



Quelle: Erstellt aus der Stereo-Aufnahme am 4. September 2010 von Wei-Ya Lin.

Mikarayag im Leben der Tao

In der Regel sind die Liedtexte fixiert und erzählen oft den Ablauf eines erfolgreichen kollektiven Arbeitsvorganges bzw. von kollektiven Erfahrungen.²¹ Sie tradieren auch die Geschichte eines Dorfes oder der Insel.

Ich stelle hier zwei Lieder aus der Aufnahme vom 4. September 2010 als Beispiele vor. Sie wurden im Arbeitshaus von Chiu-Hsiang Lee aus Ivalino aufgenommen, am Gesang beteiligt waren Yong-Fa Hsu, Yue-Hua Ma, Hsin-Chi Lin, Chiu-Hsiang Lee und Long-Fa Chou. Den Liedtext des ersten Beispiels mit dem Titel »Aufnahme von *mikarayag*« improvisierte Yong-Fa Hsu. Dies ist für

21 Zum Beispiel thematisiert das erste, am 15. August 2007 aufgenommene *Mikarayag*-Lied einen von den Dorfbewohnern aus Ivalino erfolgreich durchgeführten Fang von Fliegenden Fischen mit einem Netz.

ein solches Ereignis sehr ungewöhnlich und wahrscheinlich auf die vielen im Raum verteilten Aufnahmegeräte und Kabel zurückzuführen, die ich für die Mehrspuraufnahme benötigte. Die Haltung der SängerInnen bei dieser Aufnahmesituation glich der bei einem Fernsehauftritt (siehe 1.2 »Mehrspuraufnahmetechnik«; Schöpf und Lin 2011: 116–118; Lin 2011: 282–283; Lin 2013b: 232–249). Das Lied wurde zu Beginn gesungen, um einerseits den Anlass hervorzuheben und mir Respekt zu erweisen und andererseits das Ereignis für sich selbst zu dokumentieren. Die SängerInnen wissen, dass die Praxis von *mikarayag* langsam verschwindet, und beschreiben mithilfe des Liedtextes (Tab. 50, Audio 25), warum sie die Aufnahme als bedeutungsvoll erachten. Außerdem bringen sie zum Ausdruck, dass sie sich geschmeichelt fühlten, was durch den letzten Satz deutlich wird: »Aber das Dorf Ivalino wird abgewertet werden.« Diese Phrase hat – wie oft in den Liedern der Tao – eine gegenteilige Bedeutung, denn wie in Unterkapitel 3.1 bereits erwähnt wurde, ist Eigenlob ein Tabu. Es ist jedoch eindeutig, dass sie stolz darauf waren, als BewohnerInnen des Dorfes Ivalino für diese Aufnahme ausgewählt und angefragt worden zu sein.

Tabelle 50: Liedtext von »Aufnahme von mikarayag« (Audio 25), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

04/09/2010 #1		Aufnahme von <i>mikarayag</i>	
1+2 <i>siraimaziniaw</i> von außen Kommende <i>tana jitalamangi</i> wir vergessen	<i>o mapalivon siyaam makaralasiya so *kariyag</i> verbreiten für herkommen		
Solist der Strophe I: Yong-Fa Hsu Solistin der Strophe II: Yue-Hua Ma wiederholte ab <i>kariag tara(na) ji ...</i>			
3+4 <i>jitalamangi o</i> nicht vergessen	<i>palamoamolonan tadamaluaji</i> über Generationen	<i>*iyangognoyod</i> abwerten	<i>tayajiyalino</i> Dorf Ivalino
Solist der Strophe I: Yong-Fa Hsu Solist der Strophe II: Chiu-Hsiang Lee wiederholte ab (<i>otain</i>) <i>iyangognoyod (ji)ta...</i>			
Sinn gemäße Übersetzung: Die von außen Kommende kommt her, um <i>mikarayag</i> aufzunehmen, und <i>mikarayag</i> wird weit verbreitet. Somit vergessen wir es nicht. Aber das Dorf Ivalino wird abgewertet werden.			

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Der zweite Liedtext mit dem Titel »Starke Sonne« (Tab. 51), gedichtet von unbekanntem Vorfahren, beschreibt die Arbeitssituation der Tao im Feld und unter

der starken Sonneneinstrahlung. Das Lied betont nicht nur die menschlichen Reaktionen, sondern erwähnt auch Gebüsch und Felsen, wodurch die Gefühlsebene des Beschriebenen für die Anwesenden verstärkt wird. Das Lied übermittelt einen Eindruck von der Härte der Feldarbeit unter der glühenden Sonne und ist auch eine Warnung an andere, dabei vorsichtig vorzugehen.

Bei beiden Beispielen kommt die Wortverbindung *palamoamolonan tada-maluaji* vor, was »über Generationen« bedeutet.²²

Tabelle 51: Liedtext von »Starke Sonne«, übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.

04/09/2010 #7		Starke Sonne	
1+2	<i>emikalipeori cinaloranankoam</i> von dort Position	<i>*omananayum ianas</i> schräg	<i>sopozoa tayajiyalino</i> Gebüsch Felsen Dorf Ivalino
	<i>i... am... imadey doori am...</i> (Insel) gegenüber alles sind		
Solist der Strophe I: Yong-Fa Hsu Solistin der Strophe II: Chiu-Hsiang Lee wiederholte ab <i>omananayum...</i>			
3+4	<i>amjimacilevek o palamoamolonan ta lowaji</i> nicht verbundene über Generationen	<i>*miyaraten (miyaaden)</i> (Rücken) aufrichten	
	<i>ko miyarao</i> ich stark bestrahlt (von Sonne)	<i>so osiemlikot am omiradey</i> bedecken glatt	<i>amrido amdo.</i> starke Sonne
Solist der Strophe I: Yong-Fa Hsu Solist der Strophe II: Yue-Hua Ma wiederholte ab <i>miyaraten...</i>			
Sinn gemäße Übersetzung: Die Sonne ist zu stark. Uns allen (Felsen, Büschen und Menschen) ist so heiß durch die Strahlung der Sonne und wir können nicht einmal gerade stehen. Hoffentlich wird der Himmel bald bedeckt sein, dafür singen wir.			

Quelle: Aus dem Chinesischen ins Deutsche übertragen und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Analyse und Auswertung: Überlieferung des kollektiven Wissens durch mehrstimmigen Gesang und individuellen Ausdruck

Wegen der technischen Komplexität der Mehrspur-Aufnahme und der sozialen Interaktion während dieser Situation sowie aufgrund des hohen Alters der SängerInnen ist die Erstellung von Transkriptionen der von mir aufgenommenen 51

22 Eine ausführliche Erläuterung dieser Phrase und ihrer Variationen ist bei Lu und Kuo zu finden (Lu und Kuo 2007: 41).

Lieder im *Mikarayag*-Melodietypus nicht möglich. Lediglich bei elf Liedern in Mehrspuraufnahme, aufgenommen am 4. September 2010, ist der Text deutlich genug, sodass eine Übersetzung möglich ist (siehe 1.2 »Mehrspuraufnahmetechnik«).

Abbildung 34: Abbildung der Mehrspuraufnahme-Situation am 4. September 2010 im Arbeitshaus von Chiu-Hsiang Lee (dritte Person von links). Man sieht Hsin-Chi Lin (erste Person von links), wie er sein rechtes Ohr bedeckt.



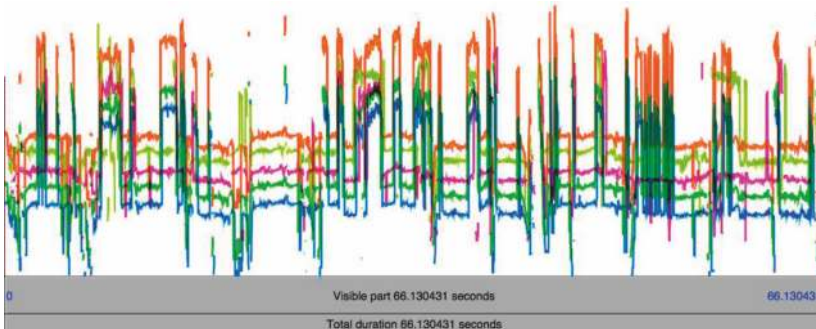
Quelle: Fotografiert von Wei-Ya Lin.

Anhand der Fragestellungen von Anthony Seeger (Seeger 1992: 90) entwickelte ich die Hypothese, dass durch Liedtexte im *Mikarayag*-Melodietypus kollektives Wissen übermittelt wird, die musikalische Gestaltung der Melodie und Singtechnik aber individuell bleibt. Während meiner drei Feldaufnahmen von *mikarayag*, am 12. August im Dorf Ivalino mit BewohnerInnen aus anderen Dörfern, am 21. August 2007 sowie am 4. September 2010 ausschließlich mit DorfbewohnerInnen aus Ivalino, fand ich heraus, dass eine Regelmäßigkeit nachzuweisen ist:

- Der Gastgeber singt immer zuerst und besingt meine Anwesenheit, aufgrund meiner Einladung, der Bewirtung mit Getränken und Essen sowie wegen meiner Bezahlung für das Singen.
- Der Textinhalt handelt immer von der kollektiven Geschichte, den gemeinschaftlichen Erfahrungen und einem erfolgreichen kollektiven Arbeitsvorgang.
- An jenem Punkt, an dem die Mehrstimmigkeit begann und alle zusammen klatschten und sangen, bemerkte ich, dass manche der SängerInnen ein Ohr verdeckten, um sich selbst besser hören zu können (Abb. 34).

Die Analyse der Tonhöhe von separaten Stimmen, die aus der Mehrspuraufnahme gewonnen werden konnte, zeigt beim Abschnitt der Mehrstimmigkeit (*kasanodan*) eine bewusste Abweichung der SängerInnen voneinander (Abb. 35).

Abbildung 35: Tonhöhenanalyse der fünf Spuren vom Lied »Aufnahme von mīkarayag« durch die Software Praat. Tonspur 1 in Blau gesungen von Hsin-Chi Lin, Tonspur 2 in Grün gesungen von Chiu-Hsiang Lee, Tonspur 3 in Violett gesungen von Yue-Hua Ma, Tonspur 4 in Hellgrün gesungen von Yong-Fa Hsu, Tonspur 5 in Orange gesungen von Jung-Fa Chou.



Quelle: Aufgenommen am 4. September 2010, Analyse erstellt von Wei-Ya Lin.

Lu beschreibt, dass der Klang der Mehrstimmigkeit von *mīkarayag* stark den westlichen Ton-Clustern ähnelt (Lu und Kuo 2007: 77). Auch weist sie darauf hin, dass viele ForscherInnen diese Art der Mehrstimmigkeit als Polyphonie oder Heterophonie bezeichnen (Lu und Kuo 2007: 84). Die oben auf der Seite beschriebene Geste – das Verdecken eines Ohres beim Singen –, ist in vielen Musikkulturen anzutreffen, beispielsweise in den USA und im ganzen mediterranen Raum (Lubej 1987: 116); ebenso findet man sie auf Abbildungen aus dem

frühen Ägypten (Bessler und Schneider 1961: 80–81, 86, 142–143). McAllester schreibt hierzu mit Bezug auf die Navahos: »American professional singers [...] place a hand over the ear when singing, to hear very clearly the inner working of the resonances within one's own head.« (1954: 74) Auch Lubej weist darauf hin, dass »nach Aussage der Sänger dies dazu dient, um sich besser hören zu können« (Lubej 1987: 115). Am 18. März 2010 führte ich ein Interview mit Tsung-Ching Chou, in dem er betonte, dass beim Singen von *mikarayag* nicht nur auf den Gesamtklang zu achten sei, sondern auch auf die eigene Stimme, die möglichst schön gestaltet sein solle.

Dies führt mich zu dem Schluss, dass – obwohl *mikarayag* generell als Tradierungswerkzeug für kollektives Wissen der Tao dient – das Wir-Gefühl durch »individuelles Singen« zum Ausdruck kommt. Dabei zeigt sich für mich, dass jenseits der kollektiven gesellschaftlichen Funktion das Singen von *mikarayag* trotzdem individuell bleibt.

Laut einer Aussage von Yong-Fa Hsu während eines Interviews am 10. Oktober 2014 ist das *Kariyag*-Ereignis bedeutend für das Erlernen der alten Tao-Sprache. Er meinte in diesem Gespräch, dass man ohne *Kariyag*-Ereignis unmöglich Lieder im *Raod*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Raod*«) beherrschen könne. Bei eben dieser Gelegenheit erklärte mir auch Chien-Ping Kuo, dass Frauen, denen das öffentliche Singen von Liedern im *Raod*-Melodietypus verboten ist, durch *Kariyag*-Ereignisse und Familientüberlieferungen die Technik der Lieddichtung in der alten Tao-Sprache ermöglicht wird.

Anhand dieser Informationen und der Ergebnisse der vorliegenden analytischen Auswertung ist festzustellen, dass das *Kariyag*-Ereignis einen wesentlichen Bestandteil der Tao-Gesellschaft darstellt, dies nicht zuletzt deshalb, weil die Interaktion zwischen den Geschlechtern ohne viel Rücksicht stattfinden kann und dabei kollektives Wissen überliefert sowie neu interpretiert wird. Zugleich können die ästhetischen Vorstellungen jedes teilnehmenden Individuums präsentiert und ausgetauscht werden.

3.2 KIRCHENLIEDER

Auf der Insel Lanyu findet man drei christliche Konfessionen: die katholische Kirche, die presbyterianische Kirche und die *True Jesus Church*. Im Unterkapitel 2.4 »Das Christentum und seine Auswirkungen auf die Sozialstruktur« wurden bereits die Einflüsse des Christentums und deren Stellenwert in der Tao-Gesellschaft im Detail beschrieben. Kirchenliedgesang ist ein bedeutender Teil der Gottesdienste aller drei Glaubensrichtungen, in jeder Kirche auf der Insel befindet sich auch ein Klavier, das aber nicht immer zum Einsatz kommt.

Abbildung 36: Jean-Jacques Rousseaus zifferngestützte Notation anhand eines Beispiels.

The image shows two pages of handwritten musical notation. The left page is titled "DISSERTATION" and the right page is titled "SUR LA MUSIQUE MODERNE". Both pages show musical notation for voice and lute, with numbers representing notes and bar lines. The text is in French and includes the lyrics "L'objet qui régit dans mon âme des mortels & des Dieux doit être le vainqueur de chaque infamant".

Quelle: Ausschnitt aus der Arie »L'objet qui règne dans mon âme« (Komponist: Jean-Philippe Rameau) aus »Sur la musique moderne« (Rousseau 1743), Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz.

Die Lieder in den Gesangbüchern der Kirchen werden in den meisten Fällen mit Ziffernnotation wiedergegeben, welche im Jahr 1677 vom französischen Mönch Père Jean-Jacques Souhaitty entwickelt wurde, um Gläubigen ohne musikalische Kenntnisse schnellen Zugang zur Kirchenmusik zu ermöglichen. Später griff Jean-Jacques Rousseau dieses von Souhaitty entwickelte System (Abb. 36) auf und versuchte in seiner Dissertation »Sur la musique moderne« mithilfe der Ziffernotation die Zusammenhänge in der Musik zu erfassen. Dieses Bestreben

blieb jedoch ohne Erfolg (vgl. Klotz 2000: 312–313). Durch Kontakte zwischen Europa und Asien kam die Ziffernotation letztlich im frühen 20. Jahrhundert während der Qing-Dynastie von Indonesien über Japan bis nach China.

Die harmonische Aussetzung der Kirchenlieder basiert auf dem westlichen wohltemperierten Dreiklang. In den folgenden zwei Unterkapiteln werden jeweils Kirchenlieder der katholischen und presbyterianischen Kirche als Beispiel angeführt und dargelegt.

Musik der katholischen Kirche²³

Die Messe der katholischen Kirche findet ausschließlich am Sonntag um 7 Uhr morgens statt. Sie dauert insgesamt zwei Stunden. Die Messen der katholischen Kirche in Ivalino werden in Tao-Sprache abgehalten. Dabei wählt man Zitate aus dem Alten Testament, welches in Tao-Sprache vorliegt, für die Messe aus und liest sie vor. Eine freie Spende wird nach der Abhaltung der Messe vom Priester erbeten. Danach lädt oft einer oder eine der MessebesucherInnen die gesamte Kirchengruppe zu sich ein, wo die Gäste meist bis zur Mittagszeit zusammensitzen, trinken, essen und Meinungen austauschen.

Während der Messe ist Singen eine wesentliche Aktivität. Ein von mir erstelltes Aufnahmeprotokoll von einer Messe am 31. August 2008 weist sieben Kirchenlieder in Tao-Sprache innerhalb einer zweistündigen Messe aus. Eines der Lieder, das den Titel »*Admayan so Tao do to*« (»Herr im Himmel«) trägt und in A-Dur (Audio 26) komponiert ist, nahm ich an ebendiesem Tag in der katholischen Kirche in Ivalino auf. Die BesucherInnen sangen es in der Tao-Sprache und es lässt sich im Gesangbuch der Tao-Kirchenlieder²⁴ finden, welches »*anood no tao*« (達悟聖歌) heißt.

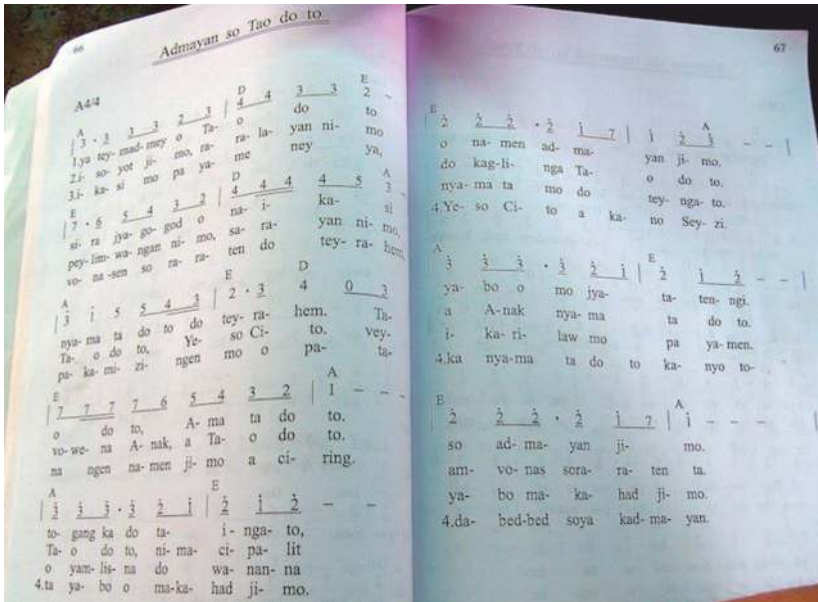
Die Lieder werden bei diesen Gelegenheiten ohne Klavierbegleitung und unter der Gesangsleitung von Chia-Hui Liao (廖嘉惠) gesungen. Das Lied ist in Ziffernotation (Abb. 37) niedergeschrieben. Weil diese für manche LeserInnen nicht selbstverständlich zu verstehen ist, stelle ich das Lied hier im Fünf-Linien-Notationssystem dar (Abb. 38). Es hat insgesamt drei Strophen und besteht aus zwei Teilen (Teil 1: erstes und zweites System, Teil 2: drittes und viertes System

23 Transkriptionen siehe T28.

24 Das Gesangbuch der Tao-Kirchenlieder »*Anood no Tao*« (達悟聖歌) wurde vom *Verein für Forschung und Entwicklung der Kultur der katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung* publiziert und ist zurzeit das einzige Liederbuch, das während der Messe verwendet wird.

(Abb. 38), wobei der zweite Teil am Ende der dritten Strophe zweimal wiederholt wird.

Abbildung 37: Niederschrift des Liedes »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«) im Gesangbuch der Tao-Kirchenlieder »Anood no Tao« (達悟聖歌).



Quelle: Fotografiert am 31. August 2008 von Wei-Ya Lin.

Abbildung 38: Übertragung des Liedes »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«), transponiert und umgeschrieben in C-Dur.

Admayan so Tao do to
(Vorschrift in A, transponiert auf C)

Quelle: Dargestellt im Fünf-Linien-Notationssystem von Wei-Ya Lin.

Analyse und Auswertung: Praktizieren katholischer Kirchenlieder mit Merkmalen traditioneller Gesänge

Abbildung 39: Transkription der ersten Strophe des katholischen Kirchenliedes »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«) (T28, Audio 26).

Admayan so Tao do to

31/08/2008 #1 (119.4')

Strophe I $\text{♩} = 110$ 306 Gesangsleitung: Frau Liao Chia-Hui

ya tey-mad-mey o Ta - o do to si - ra jya-go - god o
ma-i - ka - si nya-ma ta do to tey - ra-hem. Ta - o do ta - a - ma - ta do
to to - gang ka do ta - i - nga-to Wan na-men ad-ma-yan ji-mo
ya - bo o mo jya - ta - ton - ngi soad ma-yan ji - mo

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Die Transkription T28 (Audio 26) wurde mithilfe der Analyse der leitenden Stimme von Chia-Hui Liao. Der erste Eindruck beim Transkribieren war, dass die SängerInnen selten Vibrato anwenden und die gesungene Melodie sowie der Rhythmus nicht mit der Notation im Liederbuch übereinstimmen: Im Liederbuch ist das Lied im 4/4-Takt notiert, im ersten Liedteil ist rhythmisch der 4/4-Takt noch erkennenbar, beim zweiten Teil aber verschwindet er (Abb. 39), außerdem wird das Lied mit der Akklamationsformel »Amin« statt »Amen« beendet.

Die Transkription ist aufgrund der ursprünglichen Ziffernotation im Liederbuch im Fünf-Linien-System notiert. Ich habe das Lied in meiner Transkription um eine kleine Sekund erhöht in der Tonart C wiedergegeben. Das durchschnittliche Liedtempo ist durch einen Viertelschlag definiert und liegt bei M.M. 103. Der Rhythmus im zweiten Liedteil wird bei dieser Aufnahme anders gesungen und unterscheidet sich deutlich von der Niederschrift.

Anhand der Transkription ist eine Einheitlichkeit in der Intonation der Gesangsstimme kaum feststellbar, es existieren jedoch es zwei wiederkehrende Eigenschaften: Im Verhältnis zur temperierten Stimmung wird in der Melodieführung die kleine Sekund enger hintereinander gesungen (bis zu einem Tonumfang von 40 Cent), die große Sekund hingegen fällt breiter aus (bis zu einem Umfang von 281 Cent). Die SängerInnen verwenden häufig ein schleifendes Glissando aufwärts, welches zum Ton am Beginn einer neue Phrase reicht (Tab. 52). Auch lassen sie beim Singen durchgangsnoten- und drehnnoten-artige Verzierungen einfließen (Tab. 53).

Die hier angeführten Abweichungen im Verhältnis zur Niederschrift, welche im mikrointervallischen Tonumfang, im schleifenden Glissando vor dem Einsetzen einer neuen Phrase sowie in den durchgangsnoten- und drehnnotenartigen Verzierungen zu finden sind, nähern sich den Stilmerkmalen der traditionellen Tao-Musik an.

Tabelle 52: Auflistung der aufwärtsschleifenden Glissandos der drei Strophen von »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«), gesungen von MessebesucherInnen der katholischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu.

Strophe I	<p>Strophe I $\text{♩} = 110$</p> <p>ya tey- si - ra nya-ma to - gang ya</p>
Strophe II	<p>Strophe II</p> <p>i - so- pey Ta-o - vo-ra- ta - o</p>
Strophe III	<p>Strophe III</p> <p>i - ka vo - na- pa-ka-</p>

i - ki - ye - so

Quelle: Dokumentiert am 31. August 2008, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Tabelle 53: Auflistung der durchgangsnoten- und drehtnotenartigen Verzerrungen der drei Strophen im Lied »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«), gesungen von MessebesucherInnen der katholischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu.

Strophe I durchgangsnotenartig	<p style="text-align: center;">jya-go - god o do ta - a- ma_ ta do</p>
drehtnotenartig	<p style="text-align: center;">jya - ta -</p>
Strophe II durchgangsnotenartig	<p style="text-align: center;">wa ngan ni-mo, a nak o do</p>
drehtnotenartig	<p style="text-align: center;">ci_ pa ta_ do</p>
Strophe III durchgangsnotenartig	<p style="text-align: center;">sen so_ ra - ra - ji mo a ci-</p>
drehtnotenartig	<p style="text-align: center;">mis-na_ do wa - pa_ ya- had_ ji-: ma - nyo</p>

Quelle: Dokumentiert am 31. August 2008, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Musik der presbyterianischen Kirche²⁵

Die Messe der presbyterianischen Kirche findet ausschließlich sonntags um 8 Uhr morgens statt und dauert ungefähr zwei Stunden. Wie auch während der katholischen Messe spielt Gesang eine wichtige Rolle, jedoch werden im Unterschied zur katholischen Kirche die presbyterianischen Messen in Ivalino ausschließlich in chinesischer Sprache abgehalten. Das Alte und Neue Testament wurden von der taiwanesischen presbyterianischen Kirche übernommen, weshalb die während der Messe gelesenen Bibelauszüge auf Chinesisch sind. Nach der Abhaltung der Messe wird ebenfalls der Klingelbeutel durchgereicht und um eine freie Spende gebeten. Danach finden keine privaten Treffen statt, aber es gibt wochentags regelmäßige Bettreffen, meist am Dienstag und Donnerstag abends gegen 20 Uhr.

Die Aufzeichnungen meines Aufnahmeprotokolls vom 28. März 2010 belegen acht während der Messe gesungene Kirchenlieder in chinesischer Sprache. Eines dieser presbyterianischen Kirchenlieder, betitelt »Wiedertreffen in Gott« (相約在主裡) und in C-Dur gesungen (T29 und Audio 27), konnte ich in der presbyterianischen Kirche von Ivalino aufnehmen. Der Komponist ist ein taiwanesischer Pastor namens He-Cheng Lin (林合成). Das Lied erklang in Chinesisch und wurde von der Ehefrau des Pastors, Hsi-Yue Tseng (曾喜悅), mit dem Klavier begleitet. Die Niederschrift des Liedes ist in Ziffernotation notiert, ich stelle es hier in Fünf-Linien-Notation dar (Abb. 40). Das Lied besteht insgesamt aus zwei Strophen und einem Refrain, der sich jeweils der Strophe anschließt. Es ist daher in zwei Teile gegliedert (Strophe I und II: erstes und zweites System mit verschiedenen Liedtexten, Refrain: drittes und viertes System mit gleichem Liedtext, Abb. 40).

25 Transkription siehe T29.

Abbildung 40: Niederschrift des Liedes »相約在主裡« (»Wiedertreffen in Gott«) in C-Dur (T29, Audio 27).

相約在主裡

Wiedertreffen in Gott

Komposition: Lin He-Cheng

1. 我們 相約 在主 裡 共 同 生 活 常 相 憶 我 們
 2. 回 憶 過 去 日 子 裡 將 有 歡 笑 也 有 淚 滴 捨 不

4 C Am Dm G7 C
 相 約 在 主 裡 將 來 有 一 天 要 再 歡 聚 Refrain: 我 在
 得 要 告 訴 你 在 主 的 愛 裡 我 等 著 你

8 Am Dm F G7
 主 裡 祝 福 你 我 在 主 裡 思 念 你 願 主 帶 領 你 進 入 迦 南 地 我 在

12 C Am Dm F G7
 主 裡 祝 福 你 我 在 主 裡 思 念 你 願 主 賜 給 你 豐 富 的 奶 與 蜜 你 可












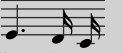



16 C Am Dm G7 C
 不 要 忘 記 我 們 相 約 在 主 裡 記 得 我 們 相 約 在 主 裡

Quelle: Übertragen ins Fünf-Linien-Notationssystem von Wei-Ya Lin.

Analyse und Auswertung: Auswirkung der Klavierbegleitung bei den Liedpraktiken der presbyterianischen Kirche

Die Liedtranskription von »Wiedertreffen in Gott« erstellte ich mithilfe der Gesangsstimmenanalyse der MessebesucherInnen und unter Berücksichtigung der Akkordangabe der Klavierbegleitung (T29). Anhand der Transkription ist eine Abweichung in der Akkordreihenfolge der Klavierbegleitung von der vorgegebenen Komposition zu erkennen: In den Strophen wird konstant die Akkordfolge C-Am-Dm-G7 mit der Alternative C-C-G-C substituiert, im Refrain ersetzt man die Folge C-Am-Dm-F-G7 durch die Variante C-F-C-F-G. Die Akklamationsformel »Amin« ist in der Komposition nicht zu finden, auch können folgende Unterschiede in Bezug auf die Singstimme bzw. deren Niederschrift herausgegriffen werden (Tab. 54).

Tabelle 54: Exponierte Unterschiede zwischen Niederschrift und Transkription von »相約在主裡« (»Wiedertreffen in Gott«), gesungen von MessebesucherInnen der presbyterianischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu.

28.03.2010 #5 相約在主裡 (Wiedertreffen in Gott)		
Taktzahl	Niederschrift	Transkription
2	 共 同 將 有	 共 同 將 有
9 und 13	 主裡祝福你我在	 主裡祝福你我在
12	 進入迦南地我在	 進入迦南地我在
16	 豐富的奶與蜜你可	 豐富的奶與蜜你可
17	 不要忘記我們	 不要忘記我們
18	 裡記得	 裡記得
19	 我們相約在主	 我們相約在主
21	X	#Fdim C  A - min

Quelle: Dokumentiert am 28. März 2010, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Die Singstimmen folgen sowohl der wohltemperierten Klavierbegleitung als auch dem vorgeführten Metrum. Das Tempo liegt am Anfang beim M.M. 78 und wird in Takt 14 beim zweiten Mal deutlich langsamer. Der Grund dafür ist bei der KlavierspielerIn zu suchen, die das Lied vorzeitig beenden wollte (Audio 27).

Ich stelle an diesem Punkt der Analyse zwei Aspekte fest: 1. Die Entscheidung, die Akkordfolge durchgängig auf die Stufen I, IV und V zu reduzieren, legt die Vermutung nahe, dass die KlavierspielerIn nur über begrenzte

Kenntnisse der Harmonielehre von westlicher klassischer Kunstmusik verfügt. Zur Akklamationsformel »Amin« spielt sie einen F#-dim-Akkord, den sie, wie sie später am Aufnahmetag erklärt, von ihrem Klavierlehrer in der Kirche in Taiwan gelernt hat. 2. Aus den Unterschieden zwischen Niederschrift und Transkription sind keine aus der traditionellen Tao-Musik kommenden Einflüsse auf die Singpraxis der presbyterianischen Kirchenlieder zu beobachten.

3.3 LIEDER IN ANDEREN KONTEXTEN

In den Unterkapiteln 2.1 und 2.4 habe ich politische, wirtschaftliche, ökonomische und religiöse Aspekte sowie deren Einfluss auf die Tao-Gesellschaft vorgestellt. Zuletzt habe ich in Unterkapitel 3.2 die Einflüsse des Christentums auf die Tao-Gesangspraxis sowie die Abwandlung der ihnen durch Missionare vermittelten Traditionen analysiert und ausgewertet. Auch deutet die Auflistung der Feldaufnahmen (siehe Tab. 1), die ich für diese Arbeit erstellt habe und die sich im Unterkapitel 1.4 »Transkription und Analyse« finden lässt, auf musikalische Einflussnahme anderer taiwanesischer indigener Volksgruppen hin (etwa die Amis oder Bunun).

Unten werden nun drei ausgewählte Kontexte beispielhaft dargestellt, die eine bedeutende Rolle für das Leben der Tao spielen. Damit möchte ich einen Überblick über jene Interaktionen geben, die von außen kommend auf das gegenwärtige Musikleben der Tao einwirken. Von besonderem Interesse ist, wie die Tao auf diese Beeinflussung reagieren. In einer wechselseitigen Betrachtungsweise wird aber auch der Stellenwert dieser externen Musikstile innerhalb der Tao-Gesellschaft diskutiert.

Lieder auf Japanisch

Die Orchideeninsel war ab 1877 in das Territorium des China der Qing-Dynastie integriert (siehe 2.1). Politisch spielt hier das Ma-Guan-Abkommen (馬關條約) von 1895 eine entscheidende Rolle, welches den Schuldenausgleich Chinas an Japan regelte und dazu führte, dass die Insel zusammen mit dem heutigen taiwanesischen Territorium von China an Japan abgetreten wurde. Damit wandelte sich Taiwan ab 1895 zu einer japanischen Kolonie und blieb es bis 1945. Am 11. November 1897 verbot die Regierung Japans per Gesetz den Zutritt auf die Insel Lanyu und ernannte sie zu einem Reservat, welches der Forschung und militärischen Zwecken diene. Dies führte zu einer Isolierung der dort ansässigen Bevölkerung. Hsin-Chi Lin erzählte mir im Laufe eines Interviews am 31. August

2008 von seiner Schulzeit, die er vor diesem historischen Hintergrund verbracht hatte. Damals in der Kolonialzeit, meinte er, seien alle SchülerInnen auf der Insel Lanyu lediglich auf Japanisch unterrichtet worden.

Analyse und Auswertung: das Eigene und das Fremde

Als Beispiel möchte ich hier ein Lied anführen, welches ich auf Anfrage während eines Interviews aufnehmen konnte. Dieses Lied war am 15. August 2007 im Arbeitshaus von Lu-Hai Chou zu hören, gesungen wurde es in japanischer Sprache von Hsiu-Chin Hsie und Chiu-Hsiang Lee (Audio 28). Die beiden Sängerinnen sangen insgesamt drei Strophen. Nach Erzählungen von Frau Lee lernten die beiden dieses Lied durch Zuhören, während sie japanischen Soldaten bei ihren Trainingseinheiten zusahen.

Da mir die SängerInnen weder den Liedtitel noch die Bedeutung des Liedtextes erklären konnten, versuchte ich dessen Herkunft auf andere Weise zu ergründen. Masuo Kawabata, Jahrgang 1925, und seine Frau Teruko Kawabata, geboren 1926, bestätigten mir, dass es sich dabei um ein Lied mit dem Titel »Japanisches Heer« (日本陸軍) handelt (Tab. 55). Das Ehepaar Kawabata schrieb für mich die insgesamt zehn Strophen des Liedtextes in Japanisch nieder, sodass Kei Shirai diese später in die Lautschrift übertragen und aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzen konnte. Es entstand im Jahr 1904 und als Komponist gilt Oowada Takeki, der auch für den Text verantwortlich zeichnet, publiziert wurde es von der Institution *Heiseikan-Hensyubu*.

Nachdem ich diese Informationen hatte, war es mir möglich, auf YouTube ein altes Musikvideo (Video 1)²⁶ des Liedes zu finden, anhand dessen ich feststellen konnte, dass es sich um ein Marschlied handelt. Dies schien mir eine Transkription wert, um einen Vergleich zwischen der japanischen Version und jener der Tao-Sängerinnen anstellen zu können.

Die auf dem Musikvideo basierende Transkription wurde im Hinblick auf die Melodie einer männlichen Singstimme angefertigt (T30, Video 1). Um den Transkriptionsvergleich mit der Version der Tao-Sängerinnen zu erleichtern, wurde sie eine Oktave nach oben transponiert. Dadurch sind Parallelen und Unterschiede einfacher zu erlesen.

Die Transkription der Tao-Version folgt der Stimme von Hsiu-Chin Hsie (T31, Audio 28). Ziel dieser Transkription ist es, Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen musikalischen Gattungen der Tao zu beobachten und im Weiteren die Bedeutung japanischer Lieder für die Tao einereits darzustellen

26 <http://www.youtube.com/watch?v=a9Bz-FgPjkw> (Stand: 30.11.2020).

sowie andererseits etwas über ihre Wert- bzw. Geringschätzung der japanischen Kolonialzeit zu erfahren.

Ich hatte zunächst den Eindruck, dass die Tao-Sängerinnen im Falle des japanischen Liedes weder Vibrato noch Verzierungen anwendeten. Dies stünde, so ein weiterer Gedanke, im Gegensatz zu jener Praxis, die sie für gewöhnlich in Bezug auf ihre traditionellen Lieder und katholische Kirchenlieder pflegen.

Tabelle 55: Liedtext von »Japanisches Heer« (日本陸軍; siehe Video 1), in japanischer Sprache niedergeschrieben von Masuo Kawabata und Teruko Kawabata.

»Japanisches Heer (日本陸軍)«	
<p>天に代りて不義を討つ ten ni kwarite fugi wo uts(u)</p> <p>忠勇無双のわが兵は cyuu-yuu-mu-sou no waga hei wa</p> <p>歡呼の聲に送られて kan-ko no koe ni okurare te</p> <p>今ぞ出で立つ父母の国 ima zo idetats(u) fubo no kuni</p> <p>勝たずば生きて還らじと katazu ba iki te kaeraji to</p> <p>誓う心のいさましさ chikou kokoro no isamashisa</p>	<p>Strophe I: Ausrücken (出陣/sy(u)tsujin)</p> <p>Ich bekämpfe die Ungerechtigkeit für Gott, und unser Militär ist unschlagbar. Alle verabschieden sich von uns mit Jubeln, jetzt geht's los aus der Eltern Land. Wenn wir nicht gewinnen, kommen wir nicht lebend zurück. Es ist so schön, dass man mit dem Herzen so ein Versprechen gibt.</p>
<p>あるいは草に伏し隠れ arui wa k(u)sa ni fushikakure</p> <p>あるいは水に飛び入りて arui wa mizu ni tobi iri te</p> <p>万死おそれず敵情を banshi osorezu tekijou wo</p> <p>視察しかえる斥候兵 shisatsu shi kaeru sekkouhei</p> <p>肩に掛かれる一軍の kata ni kakareru ichigun no</p> <p>安危はいかに重からん anki wa ikani omokaran</p>	<p>Strophe II: Späher (斥候/sekkou)</p> <p>Wir verstecken uns im Gras und springen im Wasser. Unsere Späherkundschafter kommen vom feindlichen Lager zurück, sie haben keine Angst davor, ihr Leben zu verlieren. Die Späher denken daran, dass die Armee ihnen vertraut, und deshalb haben sie Verantwortung für das Leben der Armee.</p>

道なき方に道をつけ	
michi naki kata ni michi wo tsuke	
敵の鉄道うち毀ち	
teki no tetsudou uchikobochi	
雨と散りくる弾丸を	Strophe III: Pionier (工兵/kouhei)
ame to chirikuru dangan wo	Während eine Brücke gebaut wird, sind die Pioniere angegriffen worden. Wir zerstören die Eisenbahn der Feinde. Die Kugeln lösen sich, wie Regen kommen sie direkt auf uns zu. Somit arbeiten Pioniere, um uns weitergehen zu lassen, wie kann man für ihre Arbeit danken.
身にあびながら橋かけて	
mi ni abinagara hashi kakete	
わが軍わたす工兵の	
wagagun watasu kouhei no	
功劳何にかたとうべき	
kourou naninika tatoubeki	

Quelle: In die Lautschrift übertragen und aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt von Kei Shirai, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Vergleicht man die beiden Transkriptionen (Abb. 41), so sind folgende Besonderheiten deutlich erkennbar:

- Die Phrasierung: Die Tao-Sängerinnen führten das Marschlied mit einem lyrischen Bogen über vier Takte aus.
- Es gibt bei der Aussprache zwischen dem gesungenen und dem originalen Text viele Ähnlichkeiten, aber auch kleine Unterschiede (z.B. *kawaride* statt *kawarite*, *jiyaomasanoa no wagai wa* statt *chūyūmusō no wagahei wa*). Es sind jedoch keine Regelmäßigkeiten bei diesen Abweichungen zu entdecken, die diese begründbar machen würden oder eine weitere Schlussfolgerung zuließen.
- Die Tao-Sängerinnen gaben im Interview an, den japanischen Liedtext nicht verstehen und nicht lesen zu können, dennoch seien sie in der Lage, mehr als 100 (!) Lieder in Japanisch auswendig vorzutragen. Sie lernten also, ohne im Detail die Bedeutung der gesungenen Worte verstanden zu haben, nur durch Hören die Liedmelodien und -texte und waren imstande, sie auch Jahrzehnte später wiederzugeben.
- Mit Ausnahme des für die traditionellen Tao-Gesänge typischen aufwärts-schleifenden Glissandos vor dem Einsetzen einer neuen Phrase und einigen unregelmäßigen Glissandos in der Liedmitte findet man kaum musikalische Eigenschaften aus der traditionellen Tao-Musik.

Abbildung 41: Zwei Transkriptionen, jeweils von der ersten Strophe des Liedes »Japanisches Heer« (»日本陸軍«). Die Version oben ist transkribiert anhand eines YouTube-Videos (T30 und Video 1); die Version unten ist transkribiert anhand einer Felddaufnahme vom 15. August 2007 (T31 und Audio 28), gesungen von Chiu-Hsiang Lee und Hsiu-Chin Hsie.

Japanisches Heer

vom Video aus Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=a9Bz-FgPjkw>

I

Japanisches Heer

15/08/2007 #9 (74.9')

Strophe I $\text{♩} = 84$ Gesang: Frau Lee Chiu-Hsiang & Frau Hsie Hsiu-Chin

le ie le ka wa ri di fo gi-ao tsu__ ji yao ma-sa nua-no wa gai i__ wa

3 gan go no go i ni nu gu la ri tse Tian ma so ye de sa tso o po no po ri

5 ka ta tse ba i ji di ka i ra ji do__ chi ka o go go ra li i sa ma shi sha

Quelle: Aufgenommen und erstellt von Wei-Ya Lin.

Besonders auffallend ist in vielen meiner dokumentarischen Aufnahmesituationen, dass die Sängerinnen sehr oft lachen, nachdem sie ein japanisches Lied gesungen haben. Dies führt mich zu der Schlussfolgerung, dass die Tao diese japanischen Lieder nicht mit dem ihnen eigenen Stil vortragen. Das bedeutet wiederum, dass sie japanische Lieder mit einem möglichst »fremden« Stil interpretieren wollen, um damit eine erkennbare emotionale Distanz zwischen sich und der japanischen Kultur auszudrücken. Das gegenseitige Auslachen nach dem Singen kann auch dahingehend verstanden werden, dass japanische Lieder als Spottlieder gelten. Da die Funktion der originalen Tao-Lieder in der Weitergabe von Tradition liegt, man sie als Tradierungswerkzeug benutzt, übermitteln die Tao durch ihre Interpretation und ihr musikalisches Gesangsverhalten deutlich Eindrücke von und Erinnerungen aus dieser Kolonialzeit, wenn sie japanisches Liedgut anstimmen.

Liedbeispiel auf Chinesisch aus der Karaoke-Singpraxis

Karaoke ist »a machine that plays recorded music which people can sing to« (Longman 1995: 773), es wird von Mitsui definiert als »the orchestra on the recording [... with] void of vocals« (Mitsui 1998: 38). Die Entwicklungsidee des Karaoke stammt von einem Japaner namens Daisuke Inoue (井上大佑) und geht auf das Jahr 1971 zurück (Mitsui 1998: 35): »Karaoke was originally conceived in Japan to enable certain singers to practise or perform their art without employing live musicians« (Lum 1998: 162). Durch Handelsbeziehungen zwischen taiwanesischen und japanischen Geschäftsleuten kam das Karaoke-Equipment auch in taiwanesischen Lokale. »The first karaoke bars known in Taipeh were established sometime in the second half of the 1970s under the overpass along the Hsin Sheng North Road.« (Otake und Hosokawa 1998: 174) Heute ist Karaoke-Singen in Taiwan sehr weitverbreitet und gehört zu den am meisten praktizierten Freizeitaktivitäten.

Aufgrund der von der taiwanesischen Regierung eingeführten »Maßnahmen zur Verbesserung von Lebensbedingungen der taiwanesischen Berglandleute«, mit welchen in den 1950er-Jahren eine neunjährige Pflichtschulausbildung (台灣九年國民義務教育) eingeführt wurde (siehe 2.1), können diejenigen Tao, die nach 1955 geboren wurden, fließend Chinesisch sprechen. Dies hat dazu geführt, dass wegen des Wandels der wirtschaftlichen Einnahmequellen viele Tao außerhalb der Touristensaison auf der Hauptinsel Taiwan leben und arbeiten. Dort lernten sie Karaoke kennen, das sie auf die Insel mitbrachten. Heute ist es auch auf Lanyu eine wesentliche Freizeitaktivität und das Liedrepertoire in den Karaoke-Anlagen ist hauptsächlich auf Chinesisch.

Ich kann nach meinen Beobachtungen während der Feldforschungsaufenthalte mit Sicherheit sagen, dass mindestens fünf Familien im Dorf Ivalino eine Karaoke-Anlage besitzen, der Zeitpunkt des Kaufes bzw. des Imports ist jedoch unbekannt. Wenn die Tao Freizeit haben, meistens an Taifuntagen, abends oder auch tagsüber am Wochenende, dann laden sie gerne Freunde zu sich ein, um Karaoke zu singen. Obwohl diese Aktivität nicht zu ihrer ursprünglichen Tradition zählt, gilt das allgemeine Singverbot, falls jemand im Dorf verstorben ist.

Ich möchte anhand einer Aufnahme vom 1. September 2008 und eines dabei in chinesischer Sprache gesungenen Liedes mit dem Titel »Lieb mich« (愛我) (Video 2, Tab. 56) das Karaoke-Singen in der Tao-Gesellschaft kontextualisieren. Gesungen wurde das Lied im Restaurant *Zweitgrößte Schwester* (二姐餐廳), welches im Dorf Yayo steht, der Sänger war Ming-Hsiung Lin aus dem Dorf Ivalino. In der Videoaufnahme ist zunächst zu bemerken, dass Männer und Frauen wie üblich an getrennten Tischen sitzen. Die Frauen wollten sich bei dieser Gelegenheit nicht filmen lassen, aber ihr Jubeln und Reden ist deutlich zu hören. Der Sänger befand sich damals in einer Beziehung und suchte das angesprochene Lied bewusst aus, um es für seine Freundin zu singen.

Tabelle 56: Liedtext von »Lieb mich« (愛我) (siehe Video 2).

Titel: Lieb mich (愛我)

Komposition: Yuan-Hao Lin (林淵豪)

Karaoke-Version: Yu-Heng Chiang (姜育恆)

Album »Einsame Reise« (孤獨之旅), veröffentlicht im Jahr 1984

Strophe: 為什麼傷悲，為什麼要流淚，莫非是黑夜裡沒人來陪你伴你相依偎。
你傷悲為了誰，讓我開啟你的心扉，也許我可以使你不再難過，愛我，愛我。

Warum traurig sein, warum fließen die Tränen, vielleicht, weil niemand dich begleitet und mit dir kuschelt in der Nacht. Für wen bist du traurig, lass mich dein Herz öffnen, vielleicht wärest du nicht mehr traurig, lieb mich, lieb mich.

Refrain: 我要用所有美好的一切，換走你傷心的淚水。用我深深的感情來愛你，一直到，一直到永遠，永遠，mh...

Ich will alle wunderbarsten (Dinge) gegen deine traurigen Tränen austauschen. Ich will dich mit meinen ehrlichsten Gefühlen lieben, bis dahin, bis zur Ewigkeit, Ewigkeit, mh...

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Ming-Hsiung Lin lernte dieses Lied während einer Arbeitsperiode in der Stadt Kaohsiung kennen, die sich im Süden der Hauptinsel befindet. Er verbringt dort seine Freizeit oft mit Freunden in einer Karaoke-Bar. Betrachtet man den Kontext der Videoaufnahme, so wird deutlich, dass Herr Lin das Lied, welches er offensichtlich schon länger kennt, vor dorffremden ZuhörerInnen und Bekannten deshalb singt, weil er die Gefühle seiner Freundin gegenüber demonstrieren möchte. Dieser Umstand entspricht jenen Aspekten, welche Lum als allgemeine Funktion des Karaoke-Singens wie folgt zusammenfasst (Lum 1998: 161):

»In fact, it should be obvious that some form of collectivism and individualism does co-exist and intertwine in the karaoke space: that while a karaoke event is a collectivistic activity for social interaction, it is also an opportunity for individuals to express themselves or, put metaphorically, to have a voice of their own.«

Eine solche offensive Liebesbekundung vor BewohnerInnen des eigenen Dorfes ist ungewöhnlich, weil sie eindeutig mit dem Konzept der Tabus (*makaniaw*, siehe 2.5) in Verbindung steht und die im Zuge dessen etablierten Regeln für das Singen von Liebesliedern einschließt.

In Unterkapitel 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*« habe ich bereits umfassend dargestellt, dass in der Tao-Tradition eigentlich das im Verschwinden begriffene *kariyag* als einziges öffentliches musikalisches Ereignis für Männer und Frauen die Möglichkeit bietet, gleichberechtigt zu singen und ihre Meinung auszudrücken. Karaoke aber bietet nunmehr ähnliche Möglichkeiten, dies zu tun.

Lums Zusammenfassung weiter folgend scheint es, dass die Unterhaltungsfunktion, welche das *Kariyag*-Ereignis erfüllt, im Kontext von Karaoke weitergeführt wird. Auch die Kontextanalyse von »Lieb mich« (愛我), das eindeutig als Flirt- oder Liebeslied zu klassifizieren ist, bestätigt eine Übernahme der Funktion von Liedern im *Mapalaevek*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Mapalaevek*«) in die Karaoke-Singpraxis. Es ist möglich, dass sich diese Übernahme auf die traditionelle Singpraxis eines *Kariyag*-Ereignisses bzw. des *Mapalaevek*-Melodietypus auswirkt, dass die jüngeren Tao-Generationen (geboren ab den 1970er-Jahren) Letztgenannte sukzessive weniger praktizieren und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Funktionen durch die Karaoke-Singpraxis substituieren.

Tao-Sänger in der populären Musikszene Taiwans

Indigene spielen eine bedeutsame Rolle in der Populärmusikszene Taiwans. Dies ist schon daran zu erkennen, dass es seit 1990 zu Änderungen in den Preiskate-

gorien der größten Musikauszeichnung Taiwans, dem »Golden Melody Award« (金曲獎), kam. Im Jahr 2005 etablierte man erstmals die Kategorie »Bestes populäres Musikalbum in indigener Sprache« (最佳原住民語流行音樂演唱專輯獎). 2007 wurde diese Kategorie in »Bestes Album in indigener Sprache« (最佳原住民語專輯獎) umbenannt. 2014 gewann der indigene Sänger Cheng-Yue Chang (張鎮嶽), der von den Amis abstammt, in der Kategorie »Bestes Album auf Chinesisch« (最佳國語專輯獎).

Bis in die Gegenwart gab es jedoch keine Tao-PreisträgerInnen. Eine weiterführende Recherche ergab außerdem, dass es keine BerufsmusikerInnen mit Tao-Abstammung gibt, was damit wohl in kausalem Zusammenhang steht. Weiters konnte ich nur zwei Tao-Sänger ausfindig machen, Si Maraos (chin. Name: Chi-Fu Chung 鍾啓福) und Si Alislis (chin. Name: Chi-Hsiang Hsie 謝志翔), die manchmal mit Indie-Bands arbeiten. Der Grund für eine solche Abwesenheit der Tao vom taiwanesischen Musikbetrieb ist möglicherweise im Tabukonzept *makaniaw* (siehe 2.5) zu finden. Die damit verbundenen Wertvorstellungen machen es den Tao unmöglich, ohne den Kontext von körperlicher Arbeit und den daraus sich ergebenden Erfahrungen Lieder zu dichten. Zudem ist es verboten, fiktive Inhalte für eine Komposition zu verwenden, denn für die Tao gehört Singen zum individuellen Werdegang und ist Teil der Lebensausbildung. Diese Annahme wurde mir später von Chi-Fu Chung während eines Interviews am 15. Juli 2014 bestätigt.

Betrachtet man die Liedtexte, welche unter Partizipation der beiden Tao-Sänger entstanden, so enthalten diese keine fiktiven Geschichten, sondern vornehmlich kritische Kommentare zur Gesetzgebung in Bezug auf Minderheiten. Als Beispiel dient mir hier das Rap-Lied »Gray Coastlines« (灰色海岸線) (Video 3), bei dem Chi-Hsiang Hsie als Gastsänger mitwirkt. Das Lied wurde in Fulao- und Hakka-Dialekten²⁷ sowie auf Chinesisch und in Tao-Sprache gerappt und 2009 auf dem Album »Namenlose Helden« (無名英雄) der Indie-Band *Kou Chou Ching* (拷秋勤) publiziert. Obwohl *Kou Chou Ching* nicht zum Mainstream der taiwanesischen Musikindustrie gehört, ist die Band aufgrund ihrer politischen und sozialkritischen Liedbotschaften beliebt. Es ist hier durchaus von den Mitgliedern der Gruppe als Aktivisten zu sprechen, die Musik als gesellschaftspolitisches Instrument einsetzen.

Der Liedtext von »Gray Coastlines« thematisiert Missstände im Zusammenhang mit der Verschmutzung des Meeres in verschiedenen Teilen Taiwans, es wird darin Kritik an damit verbundener Gesetzgebung und Korruption seitens der Regierung geübt (Tab. 57). Die Publikation des Liedes datiert in einen Zeit-

27 Fulao und Hakka sind die zwei am meisten gesprochenen Dialekte in Taiwan.

raum, in dem über die Gewerbezulassung für das Luxuskurhotel *Beauty Bay Resort* (美麗灣渡假村) entschieden wurde, welches sich an der Küste eines Territoriums befindet, das der indigenen Volkgruppe der Amis zuzuschreiben ist. Es beginnt mit einem Monolog, der von einer *Ayani*-Melodie (siehe 3.1 »*Ayani*«) der Tao begleitet wird.

Tabelle 57: Liedtext von »*Gray Coastlines*« (灰色海岸線) (siehe Video 3).

Gray Coastlines (2009)	
<p>(旁白 + 前奏)</p> <p>看到周遭的一切 已經慢慢遭到破壞 那片曾經走過的美麗海岸 已將消失 我開始慢慢體會到 居民焦慮的心情</p>	<p>(Monolog + Intro)</p> <p>Schau, das alles um uns herum ist langsam zerstört worden. Die schöne Küstenlinie, wo ich einmal entlangging, ist am Verschwinden. Langsam verstehe ich die Besorgtheit der Bewohner.</p>
<p>(魚仔林)</p> <p>水泥做兮肉粽 充滿佇 咱兮海邊仔 到今嘛 美麗風景強未無底看 核四工程抑未煞 福隆海邊無沙 挖別位兮來補這 按呢干有較縫 溪仔兩屏 違法工廠一間一間起 黑餿餿兮水 對著出海口流去 垃圾清未釐 還有死豬仔兮臭味 生 理人無道德 討 海人掠無魚 廢土直直倒 咱兮政府當做看無 好康兮逗相報 上重要是回扣 工程繼續做 政客 嘴角全泡 欲起高速公路 給後山變西部 天然 海岸 台灣島是剩無一半 為著開發擺會駛毋管別人兮死活 咱只有海產文化 無海洋文化 環境悲劇 毋知當時會當來收煞</p>	<p>(von fishLIN im Fulao-Dialekt)</p> <p>Wellenbrecher aus Zement befinden sich entlang der Küste. Die schöne Aussicht ist nicht mehr zu sehen. Der Bau des vierten Atomkraftwerks ist noch immer nicht fertig. Den Fu-Long-Strand gibt es nicht mehr. Hier baggern für (den Bau) dort, ist das wirklich konstruktiv? Illegale Fabriken entstehen, eine nach der anderen neben den Flüssen, schwarzes Wasser fließt ins Meer. Müll überall und der Geruch der toten Schweine. Die Leute sind deprimiert. Fischer fangen keine Fische. Verschmutzte Erde wird überall weggeworfen, unsere Regierung behauptet, dass sie nichts davon weiß. Gute Strategien sollen verbreitet werden, das wichtigste ist der Provisionsbetrag. Es wird weiter gebaut, und die Politiker reden weiter. Sie wollen eine Autobahn, damit der östliche Teil wie der westliche wird. Die Hauptinsel Taiwans hat nicht einmal mehr die Hälfte der Natur und Küstenlinie übrig. Alle sollen für die Entwicklung sein: Nimm keine Rücksicht auf das Leben und den Tod der anderen. Wir haben die (Ess-)Kultur der Meeresfrüchte, (aber) keine Ozeankultur. Desaster im Ökosystem, keine Idee, wann dies aufhören wird.</p>

(范姜)

珊瑚在白化 海洋生物起了變化
 你不怕你不怕 一切都是自然變化
 看到了嗎 海洋生態每況愈下
 我害怕我害怕 難道真的沒有辦法
 我試著寫下 用歌詞提醒大家
 曾經美麗的海洋他正在掙扎
 海天一色 是存在課本中的顏色
 黃色黑色垃圾 卻變成三種花色
 呀條河霸 透明介河水看無半隻
 有人共 毋斯驚 你不用害怕
 Oh No 樣會河水會變作按航髒
 麼介好山好水看無也找無
 有介人 毋驚死 垃圾丟下水
 麼介海洋污染同佢無關係
 汝毋知 破壞殆盡的生態環境
 他正在哭泣 海洋 他正在哭泣

(von Fan Chiang auf Chinesisch und im Hakka-Dialekt)

Das Korallenriff wird weiß [stirbt, Anmerkung der Verfasserin], Meerestiere ändern sich. Hab keine Angst, hab keine Angst, all dies sind Naturphänomene. Siehst du das? Dem Ökosystem geht's schlimmer. Ich habe Angst, ich habe Angst. Gibt es keine Lösungen? Ich versuche aufzuschreiben, verwende Liedtexte, um alle aufzuwecken. Das schöne Meer ist im Kampf. Das Meer und der Himmel sollten eine Farbe haben, aber (nun) existiert dies nur in den Schulbüchern. (In Wahrheit) gelb, schwarz und Müll ergeben drei verschiedene Farben [sind übermäßig verschmutzt, Anmerkung der Verfasserin]. Jemand sagt, keine Angst, du musst keine Angst haben. Oh nein, der Fluss wird schmutzig. Schöne Berge und schönes Wasser können nicht mehr gesehen werden. Jemand, der keine Angst vor dem Tod hat, schmeißt Müll ins Wasser. Wie auch immer hat das Meer nichts zu tun mit uns. Du weißt nicht, wie (unser) Ökosystem im Sterben liegt. Es ist zum Weinen, es ist zum Weinen.

(Alilis)

a na ana ma ngamaran amyznng nyo
 ko pancyga. ni ma ko ngo rana o van-
 wa do kei lyan taya. ko toda nakam no
 kakwa no kalia liket koba.
 lok lokeswan namen na rakwa ka ka-
 wan.
 yabo rana yabo rana, ko naja jita ko
 naja jita. ko naja jita ya mogaro wa
 awa. ta da ny inyjkan rana. mang dey
 do ara ro ya to mi yanga ngey.
 o tao do karawan nei ya ya to mi powa.
 ya to mi zikaze do vanwa yakemy ka
 sibwan rana. ko gia tengy da nak nake
 men ni ra. ni ma ko ngo rana. ya syno
 maka tenngy syan.
 o kw ban jy gin nyo. do gam ma na
 keme nyo a pwapw nyo si makwa. rana
 si ja ro rana. a peztan tamna awa.

(von Alilis in Tao-Sprache)

Hallo, hallo alle, was passiert eigentlich mit den Küstenlinien unserer Dörfer? Plötzlich erinnere ich mich lange Zeit zurück, der Felsen, an dem wir spielten, ist weg, ist verschwunden. Ich sehe wirklich nichts mehr. Sogar das schöne blaue Ufer ist nun verdeckt hinter der Wand aus Beton. Tag für Tag, die Menschen ändern sich nicht, noch werfen sie Müll in den schönen Ozean, um ihn zu zerstören. Jetzt ist das Meer nichts anderes als eine Deponie. Ich weiß wirklich nicht, was diese Leute denken. Was ist falsch gelaufen? Wer weiß? Ich will einfach nur die Leute, die den Ozean zerstören, warnen. Jeder sollte an unsere Kinder und Enkelkinder denken. Lasst uns heute gemeinsam zum Schutz des schönen Meeres uns zusammenschließen.

Quelle: <http://blog.roodo.com/kou> (Offizieller Weblog der Indie-Band *Kou Chou-Ching* 拷秋勤), übersetzt aus dem Chinesischen ins Deutsche und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Die Tao sind in Taiwan bekannt für ihr Bootsbauwissen und ihre bis in die Gegenwart reichende, lebendige Tradition in diesem Bereich (siehe 2.3, 2.4 und 2.5). Deshalb bezeichnet die taiwanesischen Mehrheitsbevölkerung sie im Chinesischen als »Ozeankultur« (海洋文化). Dies war auch der Grund dafür, warum die Indie-Band *Kou Chou Ching* den Tao-Sänger Alisli als Gastrapper einlud und seine Ansichten in die Liedgestaltung miteinbezog. Alisli schildert die Verschmutzung des Meeres, er weist auf Müllplatzmangel und Probleme infolge des wachsenden Inseltourismus hin, außerdem thematisiert er die Zerstörung natürlicher Ressourcen durch die Regierung im Zuge des Entwicklungsplans. Hier beschreibt Alisli die reale Situation aus seiner Sicht, äußert Kritik und ruft zum bewussten Handeln auf.

Das Lied »Gray Coastlines« ist als Aktion gegen Missstände und Instrument für die soziale Integration zu verstehen. Durch Musik können die vom sozio-ökonomischen Mehrheitssystem Ausgeschlossenen, die hier als Benachteiligte und sozial Ausgegrenzte auftreten, fehlende Nachhaltigkeit sowie geringen Lebensunterhalt und -ansprüche (Begriffe aus Mabughi und Selim 2006) thematisieren, durch Musik werden sie zusammengebracht.

Dies zeigt, dass – obwohl es keine Tao-BerufsmusikerInnen in der taiwanesischen Musikindustrie gibt – die Lieder der Tao in der Populärmusikszene Taiwans doch eine Rolle spielen und zwar eine gesellschaftskritische und soziale. Die Anlagen dafür sind bereits in der Singtradition der Tao zu beobachten (siehe 2.5 »Die Beziehung zwischen *makaniaw* und den traditionellen Liedern der Tao« und 3.1 »*Anood*«).

4 Conclusio

Das vorliegende Buch »Lieder, Geister und Tabus: Zum soziokulturellen Wandel der Musiktradition bei den Tao in Taiwan« behandelt die Singpraxis der Tao anhand von ethnomusikologischen, sozial- und kulturalanthropologischen Methoden und Ansätzen. Das zentrale Forschungsanliegen ist es, zu untersuchen, ob und inwieweit sich der Stellenwert und die Funktion von Musik im Leben und in der Gesellschaft der Tao angesichts unterschiedlicher von außen kommender Einflüsse verändert haben. Ziel ist es, den soziokulturellen Wandel der Musiktradition der Tao zu verfolgen und darzustellen. Anstatt von textbasierten Musikanalysen eine allgemeine »Musiktheorie« der traditionellen Tao-Musik zu formulieren, gehen die musikalischen Analysen im Rahmen dieser Arbeit eher Fragestellungen nach, die in der Tao-Gesellschaft Relevanz besitzen und das Singen aus deren Perspektive zu fassen suchen.



Parallel zum wissenschaftlichen Anspruch auf neue Erkenntnisse verfolgt diese Arbeit ein weiteres Ziel. Dieses besteht darin, die kulturell identitätsstiftende Bedeutung von Musik stärker ins Bewusstsein zu rufen, sowohl für die Tao selbst als auch für Außenstehende, sodass Wissen und Weisheiten, die im Liedgut der Tao tradiert werden, erhalten bleiben.

4.1 ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Die Tao verfügen über ein ganzheitliches Musikkonzept, das unlösbar mit allen Lebensbereichen verwoben ist. Ein tieferes Verständnis soziokultureller Transformationsprozesse kann nur entstehen, wenn man berücksichtigt, dass zwischen Liedern, Geistern und Tabus wechselseitige Beziehungen existieren. Im Kapitel 1 wurden die herangezogenen Theorien und Methoden im Detail vorgestellt und diskutiert. Im Kapitel 2 gab ich einen Überblick über diverse Aspekte des soziokulturellen Lebens, die in der Gesangspraxis und im musikalischen Han-

deln sowie in den traditionellen Liedtexten der Tao direkt erkennbar sind. Näher betrachtet wurden die soziale Organisation der Tao, ihr Verständnis von Familie sowie ihr Weltbild und ihre Religionen. Außerdem habe ich die Hintergründe der Geschlechterteilung und der Tabus innerhalb der Tao-Gesellschaft beleuchtet. In einem weiteren Schritt stellte ich im Kapitel 2.5 den Zusammenhang zwischen dem lokalen Tabukonzept *makaniaw* und den Veränderungen in der Musiktradition der Tao dar. Das lokale Tabukonzept, worin die (bösen) Geister die Rolle des Gegengewichts von menschlichen Kollektiven übernehmen, ist für die Tao ein zentraler Orientierungsrahmen für die Mensch-Umwelt-Beziehungen, der durch das Liedgut und die Gesangspraxis tradiert wird.

Im Kapitel 3 wurden konkret die Liedtexte und verschiedenen Musikstile vorgestellt, die im gegenwärtigen Leben der Tao zu finden sind. Dies erfolgte anhand von Beschreibungen diverser Aufführungskontexte, musikalischen Transkriptionen und Musikanalysen. Diese führten zu folgenden Ergebnissen:

- Der Kontext der Singpraktiken beeinflusst die Liedauswahl bzw. Auswahl der Repertoires.
- Der Kontext des traditionellen Singens und der Liedtext sind ausschlaggebend dafür, welcher Melodietypus angemessen für die Situation ist. Statt die Kategorisierung ausgehend von verschiedenen Melodietypen der traditionellen Lieder der Tao vorzunehmen, wurden Liedtexte als Hauptkriterium identifiziert.
- Jeder traditionelle Melodietypus ist wie eine eigene Gattung. *Anood* wird beispielsweise verwendet für Erzählungen ohne Gefühlsausdruck; *ayani* wird gesungen, um Gefühle in Mann-Frau-Beziehungen auszudrücken; *raod* kann sowohl für die Präsentation einer Familie als auch zur Kommunikation mit Nicht-Menschen eingesetzt werden. Ein identischer Liedtext kann in verschiedenen Melodietypen gesungen werden. In so einem Fall unterscheiden sich die zu vermittelnden Perspektiven oder Gefühlslagen. Z.B. werden bei einem Liedtext, der im *Anood*-Melodietypus gesungen wird, die Fakten der Erzählung betont, während beim Singen im *Ayani*-Melodietypus Gefühlsausdrücke einer Mann-Frau-Beziehung im Vordergrund stehen.
- Entscheidungen über den Einsatz und die Auswahl des Vibratos in der traditionellen Gesangspraxis werden bewusst getroffen und beziehen sich der Auswertung zufolge auf den Geschlechterunterschied. Z.B. ist deutlich zu erkennen, dass Tao-Frauen seltener die zwei Vibratoarten  und  für die Ornamentik heranziehen, außerdem vermeiden sie ornamentartige Figuren bei öffentlichen Darbietungen.
- Tao-Frauen zeigen während der traditionellen Singpraxis mit der Anwendung von rhythmischer Variation und verschiedenen Vibratotechniken, dass

die vorgetragenen Lieder ihnen gehören. Tao-Männer tun dies mit rhythmischen Variationen und individuellen drehnnotenartigen Verzierungen.

- Es wurde festgestellt, dass das *Kariyag*-Ereignis einen wesentlichen Bestandteil der Tao-Gesellschaft darstellt. Die Funktion von *kariyag* ähnelt der einer höheren Bildungsanstalt nach heutigem Verständnis. Mittels *kariyag* wird das kollektive Wissen der Vorfahren überliefert und neu interpretiert, Singtechniken werden ausprobiert und geübt, es findet ein ästhetischer Austausch statt. *Kariyag*-Ereignisse sind somit ein zentrales Mittel der Überlieferung, ohne das die Tao unmöglich die Kunst der Lieder im *Raod*-Melodietypus erlernen und beherrschen können.
- *Mikarayag* dient generell als Tradierungswerkzeug für kollektives Wissen der Tao, das Wir-Gefühl kommt jedoch durch »individuelles Singen« zum Ausdruck, so ein weiteres Ergebnis. Dabei zeigt sich, dass jenseits der kollektiven gesellschaftlichen Funktion das Singen von *mikarayag* trotzdem individuell bleibt.
- Die Merkmale der traditionellen Singpraxis lassen sich in der Singpraxis der katholischen Kirche wiederfinden, nicht jedoch in den musikalischen Praktiken der presbyterianischen Kirche.
- Die Tao interpretieren japanische Lieder mit einer erkennbaren emotionalen Distanz, um den Abstand zwischen sich und der japanischen Kultur zu markieren. Durch ihre Interpretation und ihr Gesangsverhalten vermitteln sie den ZuhörerInnen ihre Eindrücke von und Erinnerungen aus der japanischen Kolonialzeit deutlich. Das häufige Lachen nach dem Singen der Lieder auf Japanisch kann so verstanden werden, dass diese Lieder als Spottlieder gelten.
- Das Singen von Liedern im *Mapalaevek*-Melodietypus und die Durchführung von *Kariyag*-Ereignissen sind im Laufe der Zeit mehr und mehr aus dem Alltag der Tao verschwunden. Die jüngeren Tao-Generationen (geboren nach den 1970er-Jahren) praktizieren diese sukzessive gar nicht mehr und substituieren die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Funktionen durch die Karaoke-Singpraxis.
- Die Lieder der Tao spielen eine gesellschaftskritische Rolle in der Populärmusikszene Taiwans.
- Der Grund für eine allgemeine Abwesenheit der Tao im gegenwärtigen Musikbetrieb Taiwans liegt im lokalen Tabukonzept *makanaw*. Es ist verboten, fiktive Inhalte für eine Komposition zu verwenden, denn für die Tao gehört Singen zum individuellen Werdegang und ist Teil der Lebensausbildung. Die damit verbundenen Wertvorstellungen machen es den Tao unmöglich, ohne den Kontext von körperlicher Arbeit und die sich daraus ergebenden Erfahrungen Lieder zu dichten.

4.2 THESEN ZUR MUSIKALISCHEN IDENTITÄT DER TAO

Für gewöhnlich befolgen die Tao ihnen auferlegte Tabus. Dies gilt sowohl im Kontext der traditionellen Singpraktiken als auch im Umgang mit externen Musikstilen und den damit einhergehenden Kontexten. Diese streng regulierten und für das gesamte Kollektiv geltenden Bestimmungen regeln u.a. die Einzelheiten der Aufführungspraxis von traditionellem Liedgut. Demnach sind bestimmte Ausdrucksformen beim Singen im jeweiligem Melodietypus erlaubt oder gelten als angemessen. Anhand der Ausdrucksformen können Rückschlüsse auf das singende Individuum selbst bzw. auf den individuellen Kontext, in welchem sich eine Person befindet, gezogen werden.

Die Präsentation der eigenen Individualität ist essenziell in den traditionellen Gesangspraktiken der Tao. Bewusstes »Anderssein« während des gemeinsamen Singens entspricht ihrer ästhetischen Vorstellung, das zeigen die Auswertungen von Liedern im *Ayani-* und *Mikarayag-*Melodietypus. Diese bewusste individuelle Interpretation geschieht in einem kollektiven Akt, muss aber zugleich als Artikulation der persönlichen Identität verstanden werden. Z.B. lassen sich aus der Anwendung bestimmter Varianten des Vibratos, aus gewissen Verzierungen oder rhythmischen Figuren Informationen bezüglich des Geschlechtes der vortragenden Person ebenso herauslesen wie etwa das Verhältnis von SängerInnen zu den Liedern selbst. So spielt es eine wichtige Rolle, ob ein Lied selbst gedichtet ist (das Eigene), ob es sich um ein Lied der Vorfahren handelt (das Unsere) oder um ein Lied der allgemeinen Vorfahrgeschichten (das Unbekannte). Sogar die Auswahl des Melodietypus und Liedrepertoires erklärt die kontextuellen Verflechtungen und interpersonellen Beziehungen der Anwesenden. Damit wird die Identität, welche sich mit Deschênes als »one's place within society and other's recognition of it« (Deschênes 2005: 11) definieren lässt, während der Singpraxis durch die SängerInnen artikuliert und vom Publikum wahrgenommen. Durch Mitsingen und mehrstimmige Praktiken findet ein Prozess der Inklusion und Exklusion statt, der sich mit den Worten von Macchiarella beschreiben lässt als ein »'inclusion/exclusion' mechanism of identity construction that marks diversities in a framework of strict co-operation« (Macchiarella 2012: 20). Durch diesen Prozess formt sich in der Tradition die kollektive Identitätswahrnehmung als Familie oder Dorf, vor dessen Hintergrund die Identitätsaussage des Individuums etabliert und gefestigt werden kann.

In der Singpraxis, welche durch das Wirken der katholischen Kirche auf der Insel Lanyu angeregt wurde, kommen traditionelle musikalische Merkmale wie mikrointervallischer Tonumfang oder das schleifende Glissando vor dem Beginn einer neuen Phrase zum Einsatz, außerdem werden Interpretationstechniken

verwendet, die die Identität bekräftigen (wie etwa die Anwendung von durchgangsnoten- und drehnnotenartigen Verzierungen). Selbst wenn die Singpraktiken in der presbyterianischen Kirche sich aufgrund der Verwendung eines bestimmten Musikmaterials und wegen des Widerstandes gegen traditionelle Praktiken als konträr zur Tradition erweisen, so spricht die Kirchendekoration für sich, denn die Gläubigen schmücken die presbyterianischen Kirchengebäude mit Gemälden von Booten, Fischen und traditionellen Tao-Symbolen. Obwohl die presbyterianischen Gepflogenheiten beim Singen nicht den traditionellen Tao-Gesangspraktiken entsprechen, identifizieren sich die Tao-Gläubigen dennoch damit. Ob sich Menschen eine gegebene Identität aneignen und sich mit ihr verbinden, hängt davon ab, dass sie sich in bestimmten Kontexten aktiv gestaltend und als Akteure einbringen können (vgl. Seeger 1994: 11). Durch den Einfluss glaubensmotivierter Aktivitäten und Initiativen, die seit den 1950er-Jahren regelmäßig stattfinden, sowie den Faktor der alternativen Identitäten¹ (vgl. ebd.) formten sich parallel zur traditionellen Familienstruktur und den etablierten Dorfgemeinschaften zusätzlich soziale Gruppen. Die Tao betrachten die beiden Glaubensrichtungen der katholischen und presbyterianischen Kirche heute als »das Eigene«, was sich in ihrem musikalischen Handeln und der Gestaltung der Kirchenräume widerspiegelt.

Im Unterkapitel 3.1 »*Ayani*« habe ich die Herkunft des *Ayani*-Melodietypus beschrieben, wie ihn mir Chien-Ping Kuo und Yong-Chuan Hsie erklärt hatten. Der Ursprung dieses Typus lässt sich demnach möglicherweise auf die japanische Kolonialzeit zurückführen, in der beispielsweise ein japanischer Polizist ein Lied komponierte, das in der Gegenwart als »Liebeslied der Lanyu Insel« in ganz Taiwan bekannt ist. Es ist in der taiwanesischen Populärmusik immer wieder mit Bezug auf die Tao zu hören. Vor diesem Hintergrund scheint die Haltung wenig aufschlussreich, dass die Tao die japanischen Lieder als »das Fremde« betrachten. Denn die Identität einer Gemeinschaft kann sich schnell ändern, und zwar in einer Weise, die häufig mit anderen Veränderungen im sozialen, politischen und ökonomischen System zusammenhängt, zu dem sie gehören (vgl. Seeger 1994: 11). Seeger bezeichnet dies als »situative Identität« oder »situative Ethnizität« (ebd.), gemeint ist damit, dass durchaus die Möglichkeit besteht, dass ein Teil der Tao während der japanischen Kolonialzeit diese Lieder als ihr »Eigene« betrachteten. Dies ist jedoch in der Gegenwart ganz klar nicht mehr der Fall, die Tao nehmen japanische Lieder keineswegs mehr als Teil ihrer eigenen Identität wahr. Anstatt Identität als einen bereits vollendeten Zustand zu betrach-

1 »Members of a community may have several alternative identities they can activate at different times, thus changing group affiliation.« (Seeger 1994: 11).

ten, der die neuen kulturellen Praktiken repräsentiert, sollten wir Identität als eine im Entwicklungsprozess befindliche »Produktion« verstehen, die niemals vollständig, immer in Bearbeitung und immer innerhalb, nicht außerhalb einer Repräsentation konstituiert ist (vgl. Hall 1990: 222).

Musikalische Identitätsaussagen sind dann nur punktuelle Momentaufnahmen innerhalb eines fortschreitenden Prozesses. Erkenntnisse dazu sind jedoch nützlich, einerseits, um die Vorstellungen des »Eigenen« und »Fremden« bei den Tao zu verstehen, andererseits auch als Maßnahme zur Stärkung des Selbstbewusstseins der Tao, deren kulturelle Gegenwart vom fortschreitenden Verlust der Tao-sprachlichen Fähigkeiten und von einem Schwund der Tradition gekennzeichnet ist. In diesem Zusammenhang erlangt das, was sie als ihr »Eigenes« empfinden, große Bedeutung und hilft ihnen, angesichts der sozialen Ausgrenzungstendenzen in der taiwanesischen Gesellschaft ein Leben in Selbstachtung zu führen.

4.3 SOZIOKULTURELLER WANDEL IN DER MUSIKTRADITION DER TAO

Wie in Kapitel 2.5 »Die Beziehung zwischen *makaniaw* und den traditionellen Liedern der Tao« anhand der bereits verlorenen Singpraktiken veranschaulicht wurde, ist die Erkenntnis darüber wesentlich, wie Veränderungen im lokalen Tabusystem *makaniaw* mit dem musikalischen Wandel im Leben der Tao zusammenhängen. Eine direkte Beziehung zwischen *makaniaw* und der Musik der Tao ist jenseits traditioneller Singpraktiken bei der Karaoke-Singpraxis bestätigt worden (siehe 3.3 »Liedbeispiel auf Chinesisch aus der Karaoke-Singpraxis«). Weil das Singen von Liedern im *Mapalaevek*-Melodietypus und die Durchführung von *Kariyag*-Ereignissen aus dem Alltag der Tao verschwunden sind, praktizieren die nach den 1970er-Jahren Geborenen stattdessen Karaoke. Die Analyse von in der gegenwärtigen Tao-Gesellschaft bestehenden Werten im Zusammenhang mit der Bedeutung von Karaoke zeigt, dass traditionelle Tabus sich darin erhalten haben und weiterhin gelten, obwohl die Veränderungen im Leben der Tao in Bezug auf wirtschaftliche Einnahmequellen und den Kontext des Singens deutlich erkennbar sind. Ebenso kommt es zu einer Weiterführung der gesellschaftlichen Funktionen sowohl der verschwindenden Singpraxis des *Kariyag*-Ereignisses als auch von Liedern im *Mapalaevek*-Melodietypus, indem diese auf Karaoke-Singpraktiken übertragen werden.

Die nahezu vollständige Abwesenheit von Tao-SängerInnen in der Populärmusikszene Taiwans lässt sich mit deren Befolgen der traditionellen Tabus er-

klären. Eine gesonderte Rolle spielen hier jedoch Tao-SängerInnen im taiwanesischen Gesamtkontext, die durch Gesang aus der Tradition abgeleitete sozial- bzw. gesellschaftskritische Meinungen äußern (siehe 3.3 »Tao-Sänger in der populären Musikszene Taiwans«).

Im Zuge meiner Forschungen wurde deutlich, dass Vokalmusik den größten Teil des Musiklebens der Tao ausmacht. Ich habe dargelegt, dass traditionelle Musikmerkmale in neue Musikstile einfließen und sowohl Elemente der traditionellen Musikpraxis als auch einige der traditionellen Wertvorstellungen in die modernen Tao-Musikpraktiken integriert werden. Auch lässt sich der Einfluss etwa von kulturellen Strömungen der Hauptinsel Taiwans, von Musikstilen, die die Tao aus den Medien kennen, oder von christlichen Religionsgemeinschaften, welche die Tao als ihr »Eigenes« betrachten, nachvollziehen. Dabei zeigt sich, dass der Stellenwert und die Funktionen der alten Liedpraktiken gleich geblieben sind, sich aber zum Teil auf andere Musikpraktiken (z.B. Karaoke) verlagert haben bzw. von den Tao auf diese übertragen wurden. Traditionelle Wertvorstellungen und ästhetische Ansprüche werden in das gegenwärtige Leben integriert bzw. neu interpretiert und mit anderen musikalischen Mitteln in veränderten musikalischen Kontexten repräsentiert.

Das vorliegende Buch ist eine Überarbeitung meiner Dissertation »Musik im Leben der Tao: Tradition und Innovation«, welche 2015 am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angenommen wurde. Es dokumentiert eine Phase des musikalischen Lebens der Tao von etwa 2005 bis 2015.

Inzwischen schreiten die gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen auf Lanyu in noch schnellerem Tempo voran. Das zeigt sich insbesondere im Verlust der Tao-Sprachkenntnisse und der Fähigkeiten im Bereich der traditionellen Singpraktiken. Der Tourismus rückt immer stärker ins Zentrum des Lebens der Tao, während das lokale Tabusystem immer mehr an Bedeutung verliert. Da viele der erfahrenen, älteren Tao-SängerInnen inzwischen gestorben sind, werden heute kaum noch traditionelle Lieder gesungen. Viele Tao, sowohl die mittelalten als auch die jungen Generationen, fangen an, sich zu fragen, wie das Leben wohl ohne die traditionellen Lieder – ohne das durch sie tradierte Wissen und die durch sie überlieferten Erfahrungen der Vorfahren – weitergehen kann. Es bedarf weiterer gemeinsamer Forschungen und Projekte mit den Tao, um mögliche Strategien und Räume für einen nachhaltigen Erhalt des traditionellen Liedguts zu finden und zu etablieren. Das Buch dient als ein Aufruf dazu.

5 Quellennachweis, Transkriptionen und Verzeichnisse

5.1 LITERATUR UND QUELLEN

- Abraham, Otto; von Hornbostel, Erich M. (1909). Vorschläge für die Transkription exotischer Melodien. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 11(1), S. 1–25.
- Albus, Vanessa (2001). *Weltbild und Metapher*. Würzburg: Königshausen und Neumann Verlag.
- Allgayer-Kaufmann, Regine (2007). Von Ereignissen zu Texten. Tonaufzeichnung und Transkription in der Ethnomusikologie. *Manuskript bei Tagung der Schriftkulturen der Musik. 17.–18. Dezember 2007, Universität der Künste, Berlin*. Quelle: https://typo3.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_musikwissenschaft/Allgayer/Von_Ereignissen_zu_Texten_Publikation.pdf (Stand: 30.11.2020).
- Århem, Kaj; Sprenger, Guido (Hrsg.) (2016). *Animism in Southeast Asia*. London: Routledge.
- Arnaud, Veronique (1974). La culture du millet chez les Yami, population austronésienne de Botel Tobago. *Journal d'Agriculture Tropicale et de Botanique Appliquée (JATBA)* T.XXI, n°10–11–12, S. 275–311.
- Arnaud, Veronique (2013). Les chants responsoriaux des Hommes De-l'île (Tao Do-Pongso). Du pathétique par stratégie pour survivre au malheur (Lanyu, Taiwan). In: Hélène Bouvier (Hrsg.) *L'art du pathétique en Asie du Sud-Est insulaire. Le choix des larmes*. Paris: L'Harmattan, S. 121–210.
- Arnold, David (1988). *Famine: Social Crisis and Historical Change*. New York: Basil Blackwell.
- Astuti, Rita (2000). Kindreds and Descent Groups. New Perspectives from Madagascar. In: Janet Carsten (Hrsg.) *Cultures of Relatedness. New Approaches to the Study of Kinship*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 90–103.

- Barz, Gregory F, Cooley, Timothy J. (2008). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Oxford: Oxford University Press.
- Becker, Judith; Becker, A.L. (1981). A Musical Icon: Power and Meaning in Javanese Gamelan Music. In: Wendy Steiner (Hrsg.) *The Sign in Music and Literature*. Austin: University of Texas Press, S. 203–215.
- Bessler, Heinrich; Schneider, Max (1961). *Musikgeschichte in Bildern*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Bellwood, Peter (1991). The Austronesian Dispersal and the Origin of Languages. *Scientific American* 256(1), S. 88–93.
- Bellwood, Peter; Fox, James J.; Tryon, Darrell (1995). *The Austronesians: Historical and Comparative Perspectives*. Canberra: The Australian National University.
- Benedek, Dezso (1987). *A Comparative Study of the Bashiic Cultures of Irala, Ivatan, and Itbayat*. The Pennsylvania State University: Dissertationschrift.
- Blust, Robert A. (1985). The Austronesian Homeland: a Linguistic Perspective. *Asian Perspectives* 26(1), S. 45–67.
- Brabec de Mori, Bernd; Seeger, Anthony (2013). Introduction: Considering Music, Humans, and Non-humans. *Ethnomusicology Forum* 22(3), S. 269–286.
- Cauquelin, Josiane (2004). *The Aborigines of Taiwan: The Puyuma: From Headhunting to the Modern World*. London: Routledge.
- Chen, Wei-Chun (2017). The Early Occupation of Taiwan. In: Junko Habu, Peter V. Lape und John W. Olsen (Hrsg.) *Handbook of East and Southeast Asian Archaeology*. Berlin: Springer Verlag, S. 277–291.
- Chopra, R.N.; Chopra, I.C. (1933). *Indigenous Drugs of India*. Kolkata: Bimal Kumar Dhur of Academic Publishers.
- Colding, Johan; Folke, Carl (1997). The Relations among Threatened Species, their Protection, and Taboos. *Conservation Ecology* 1(1):6. Quelle: <http://www.ecologyandsociety.org/vol1/iss1/art6/> (Stand: 30.11.2020).
- Colding, Johan; Folke, Carl (2001). Social Taboos: »Invisible« Systems of Local Resource Management and Biological Conservation. *Ecological Applications*, 11(2), S. 584–600.
- Cook, James; King, James (1793). *A Voyage to the Pacific Ocean: Undertaken by Command of his Majesty, for Making Discoveries in the Northern Hemisphere: Performed Under the Direction of Captains Cook, Clerke, and Gore: in the years 1776, 1777, 1778, 1779, and 1780: being a copious, comprehensive, and satisfactory abridgement of the voyage, Vol. 3*. Printed for Champante and Whitrow, Jewry Street, Aldgate and M. Watson, Hermitage-Bridge. Quelle: <http://books.google.at/books?id=F0M-AAAAYAAJ>

- &printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0-v=onepage&q&f=false (Stand: 30.11.2020).
- Cooley, Timothy J. (2003). Theorizing Fieldwork Impact: Malinowski, Peasant-Love and Friendship. *British Journal of Ethnomusicology*, 12(1), S. 1–17.
- Counihan, Carole M. (1999). *The Anthropology of Food and Body: Gender, Meaning, and Power*. New York: Routledge.
- Custred, G.; Blankmann, R. (1969). Folklore as the Object of Investigation, *Folklore in Anthropological Research* 2(1), S. 2–18.
- Del Re, A. (1951). *Creation Myths of the Formosan Natives*. Tokio: Hokuseido Press.
- Deschênes, Bruno (2005). The Music of »Others« in the Western World. *The World of Music Vol. 47*(3), S. 5–15.
- Descola, Philippe (2011). *Jenseits von Natur und Kultur*. Berlin: Suhrkamp.
- Elevitch, Craig R.; Wilkinson, Kim M. (2000). *Agroforestry Guides for Pacific Islands*. Holualoa: Agriculture Resources.
- Feld, Steven (1982). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven (1984). Sound Structure as Social Structure. *Ethnomusicology*, 28(3), S. 383–409.
- Freedman, Maurice (1958). *Lineage Organization in Southeastern China*. London: Athlone Press.
- Fritz, Hermann (1992). Probleme und Ziele der Musiktranskription. *Sommerakademie Volkskultur 1992 Dokumentation*, S. 98–101.
- Fortes, M.; E. Evans-Pritchard (Hrsg.) (1940): *African Political Systems*. Oxford: Oxford University Press.
- Fortes, M. 1953: The Structure of Unilineal Descent Groups. *American Anthropologist* 55(1), S. 17–41.
- Funk, Leberecht (2020). *Gesellschaft, Kosmologie und Sozialisation von Emotionen bei den Tao in Taiwan*. Freie Universität Berlin: Dissertationsschrift.
- Gadgil, Madhav; Berkes, Fikret; Folke, Carl (1993). Indigenous Knowledge for Biodiversity Conservation. *Ambio* 22, S. 151–156. Quelle: http://repository.ias.ac.in/64142/1/21_pub.pdf (Stand: 30.11.2020).
- Georges, R.A.; Jones, M.O. (1980). *People Studying People: The Human Element in Fieldwork*. Berkeley: University of California Press.
- Girtler, Roland (1995). *Randkulturen: Theorie der Unanständigkeit*. Wien: Böhlau.
- Girtler, Roland (2009). *10 Gebote der Feldforschung*. Wien: Lit Verlag.
- Grupe, Gerd (2005). *Musikethnologie und Volksmusikforschung in Österreich: das »Fremde« und das »Eigene«*. Aachen: Shaker-Verlag.

- Hall, Stuart (1990). Cultural Identity and Diaspora. In: Jonathan Rutherford (Hrsg.) *Identity: community, culture, difference*. London: Lawrence & Wishart, S. 222–237.
- Hanna, Judith Lynne (1988). *Dance, Sex, and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press.
- Hauser, Linus (2004). *Kritik der Neomythischen Vernunft. Bd. 1*. Paderborn: Ferdinand Schöningh Verlag.
- Haviland, William A.; Prins, Harald E.L.; Walrath, Dana; McBride, Bunny (2010). *The Essence of Anthropology* (2nd edition). Wadsworth: Cengage Learning.
- Headland, Thomas N.; Pike, Kenneth L.; Harris, Marvin (1990). *Emics and Etics: The Insider/Outsider Debate*. Newbury Park: Sage.
- Hemetek, Ursula (2001). *Mosaik der Klänge: Musik der ethnischen und religiösen Minderheiten in Österreich*. Wien: Böhlau Verlag.
- Herndon, Marcia (1993). *Insiders, Outsiders: Knowing our Limits, Limiting our Knowing*. Kassel: Bärenreiter.
- Hornborg, A. (2006). Animism, Fetishism, and Objectivism as Strategies for Knowing (or not knowing) the World. *Ethnos* 7(1), S. 21–32.
- Hsu, Tsang-Houei (1987). Songs of Yami. *Proceeding of Asia Pacific Festival and Composers' Conference December 1984*. Taipeh: Yue Yun, S. 135–144.
- Hurworth, Greg J. (1995). *An exploratory study of the music of the Yami of Botel Tobago, Taiwan*. Monash University Melbourne: Dissertationschrift.
- Hymes, D. (1964). Introduction: Toward Ethnographies of Communication. *American Anthropologist* 66, S. 1–34.
- Ingold, T. (2000). *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling, and Skill*. London: Routledge.
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- Jones, Sharyn (2009). *Food and Gender in Fiji: Ethnoarchaeological Explorations*. Lanham: Lexington Books.
- Kano, Tado; Segawa, Kokichi (1956). *An Illustrated Ethnography of Formosan Aborigines: Vol. 1: The Yami*. Tokyo: Maruzen.
- Kao, Hsin-Chieh (2012). *Labour, Life, and Language. Personhood and Relations among the Yami of Lanyu*. University of St. Andrews: Dissertationschrift.
- Karkoschka, Erhard (1966). *Das Schriftbild der Neuen Musik*. Celle: Moeck.
- Kirch, Patrick Vinton; Green, Roger Curtis (2001). *Hawaiki, Ancestral Polynesia: An Essay in Historical Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Klotz, Sebastian (2000). Tonfolgen und die Syntax der Berauschung. Musikalische Zeichenpraktiken 1738–1788. In: Inge Baxmann, Michael Franz und Wolfgang Schäffner (Hrsg.) *Das Laokoon-Paradigma*. Berlin: Akademie Verlag, S. 306–338.
- Koh, Hwee Ling; Chua, Tung Kian; Tan, Chay Hoon (2009). *A Guide to Medicinal Plants: An Illustrated, Scientific and Medicinal Approach*. Singapore: World Scientific Publishing.
- Kohn, Eduardo (2013). *How Forests Think: Toward an Anthropology Beyond the Human*. Oakland: Berkeley: University of California Press.
- Kopnina, Helen; Shoreman-Ouimet, Eleanor (2011). *Environmental Anthropology Today*. London: Routledge.
- Kubik, Gerhard (1996). Emics and Etics Re-Examined. Part 1: Emics and Etics: Theoretical Considerations. *African Music*, 7(3), S. 3–10.
- Latour, Bruno (1993). *We Have Never Been Modern*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (2017). *Facing Gaia: Eight Lectures on the New Climatic Regime*. Weinheim: Wiley Verlag.
- Leach, Edmund R. (1937). The Yami of Koto-Sho: A Japanese Colonial Experiment. *Geographical Magazine* 96, S. 417–434.
- Lin, Wei-Ya (2011). Mikarayag – Mehrstimmiger Gesang der Tao. Feldforschungsbericht von der Orchideeninsel, Taiwan 2010. In: Gerda Lechleitner und Christian Liebl (Hrsg.) *Jahrbuch 2 des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Bd. 2*. Göttingen: Cuvillier Verlag, S. 272–287.
- Lin, Wei-Ya (2013a). The Relationship between Music and Taboos in the Society of the Tao (an indigenous ethnic group of Taiwan). *Journal of Creative Communications March 2013* (8). Newbury Park: Sage, S. 45–64.
- Lin, Wei-Ya (2013b). Mikarayag: Clapping and Singing Gatherings of the Tao; Individual Creativity within the Collective Act. In: Ardian Ahmedaja (Hrsg.) *Local and Global Understandings of Creativities. Multipart Music Making and the Construction of Ideas, Contexts and Contents*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 232–249.
- Lin, Wei-Ya (2016). *Maataw – the Floating Island: Performing Social and Ecological Change among Tao People*. *Musicological Annual L2/II*, S. 85–101.
- Lin, Wei-Ya (2021). Social Inclusion Through Music Making: Theories in Practise in the Case of the Tao in Taiwan. In: Ursula Hemetek, Inna Naroditskaya und Terada Yoshitaka (Hrsg.) *Music and Marginalization: Beyond the Minority-Majority Paradigm*. *Senri Ethnological Studies* 105, S. 47–61.

- Wei, Hwei-Lin (1960) Supplementary Notes on the Formosan Aborigines. In: G. P. Murdock, (Hrsg.) *Social Structure in Southeast Asia*. Chicago: Quadrangle Books.
- Longman, Pearson (1995). *Longman Dictionary of Contemporary English* (3rd edition). London: Longman.
- Lu, Ping-Chuan (1970). ヤミ族の音楽 (Musik von Yami). In: Usamuro Toyama, (Hrsg.) ヤミ族の原始芸術 (*The Primitive Art of the Yami Tribe*). Tokyo: 造型美術協會出版社 (Verlag des Gestaltungskunstvereins), S. 299–346.
- Lubej, Emil H. (1987). *Die Gesänge der „tenores“ aus Sardinien: musikwissenschaftliche Behandlung des „cantu a sa seria“ nebst einer Einführung in den Gesangsstil unter Berücksichtigung allgemein-kultureller und sprachwissenschaftlicher Aspekte*. Universität Wien: Dissertationsschrift.
- Lubej, Emil; Fritz, Hermann; Deutsch, Walter (1992). Diakritische Zeichen für Transkriptionen nach Tonbandaufzeichnungen. *Dokumentation der Sommerakademie – Volkskultur 1992 v. 22.8.–4.9.1992 Altmünster/Gmunden, OÖ.*, S. 102–104.
- Lum, Casey Man Kong (1998). The Karaoke Dilemma: On the Interaction between Collectivism and Individualism in the Karaoke Space. In: Toro Mitsui und Shuhei Hosokawa (Hrsg.) *Karaoke around the World: Global Technology, Local Singing*. New York: Routledge, S. 161–171.
- Mabuchi, Toichi (1956). On the Yami People. In: Tado Kano und Kokichi Segawas (Hrsg.) *An Illustrated Ethnography of Formosan Aborigines: Vol. 1: The Yami*. Tokyo: Maruzen, S. 1–18.
- Mabughi, Nyiwul; Selim, Tarek (2006). Poverty as Social Deprivation: A Survey. *Review of Social Economy* 64(2), S. 181–204.
- Macchiarella, Ignazio (2012). Theorizing on Multipart Music-Making in Multipart Music. In: ders. (Hrsg.) *A Specific Mode of Musical Thinking, Expressive Behaviour and Sound*. Udine: Nota, S. 7–22.
- McAllester, D. (1954). *Enemy way music; a study of social and esthetic values as seen in Navaho music* (Reports of the Rimrock Project. Values series; no. 3). Cambridge: The Museum.
- Merriam, Alan P. (1960). Ethnomusicology discussion and definition of the field. *Ethnomusicology* 4(3), S. 107–114.
- Merriam, Alan P. (1964). *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Mitsui, Toru (1998). The Genesis of Karaoke: How the Combination of Technology and Music Evolved. In: Toro Mitsui und Shuhei Hosokawa (Hrsg.)

- Karaoke around the World: Global Technology, Local Singing*. New York: Routledge, S. 29–41.
- Murdock, G.P. (Hrsg.) (1960). *Social Structure in Southeast Asia*. New York: Quadrangle Books.
- Myers, Helen (Hrsg.) (1992). *Ethnomusicology : an introduction*. New York : W.W. Norton & Company.
- Nettl, Bruno (2006). *The Study of Ethnomusicology: Thirty-one Issues and Concepts*. Champaign: University of Illinois Press.
- Nobayashi, Atsushi 野林厚志 (2000). 「悪い魚」と「真の魚」 – 台湾ヤミの魚食における食物規制 (»Schlechte Fische« und »echte Fische« – Die Fischeinteilung der taiwanesischen indigenen Volksgruppe Yami. In: Takei Emiko (Hrsg.) 食とジェンダー (*Ernährung und Geschlecht*). Tokio: Inland Verlag, S. 46–63.
- Otake, Akiko; Hosokawa, Shuhei (1998). Karaoke in East Asia in Modernization, Japanization, or Asianization? In: Toro Mitsui und Shuhei Hosokawa (Hrsg.) *Karaoke around the World: Global Technology, Local Singing*. New York: Routledge, S. 173–195.
- Patt, Heinz; Gonsowski, Peter (2011). *Wasserbau: Grundlagen, Gestaltung von wasserbaulichen Bauwerken und Anlagen*. Berlin: Springer Verlag.
- Pike, Kenneth Lee (1954). *Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior*. Dallas: Summer Institute of Linguistics.
- Posner, Richard A.; Rasmusen, Eric B. (1999). *Creating and Enforcing Norms, with Special Reference to Sanctions*. University of Chicago Law School. Quelle: <http://129.3.20.41/eps/le/papers/9907/9907004.pdf> (Stand: 30.11.2020).
- Qiu, B. (2009). Kuroshio and Oyashio Currents. In: John. H. Steele, Steve A. Thorpe und Karl K. Turekian (Hrsg.) *Ocean Currents: A Derivative of the Encyclopedia of Ocean Sciences (2nd edition)*. Burlington: Elsevier Science, S. 61–72.
- Rabearivony, Jeanneney; Fanameha, Eloi; Mampiantra, Jules; Thorstrom, Russell (2008). Taboos and Social Contracts: Tools for Ecosystem Management – Lessons from the Manambolomaty Lakes RAMSAR Site, Western Madagascar. *Journal Madagascar Conservation & Development* 3(1). Zurich: Madagascar Wildlife Conservation and Jane Goodall Institute Switzerland, S. 7–15. Quelle: <https://www.ajol.info/index.php/mcd/article/view/44130> (Stand: 30.11.2020).
- Rice, Timothy (2010). Ethnomusicological Theory. *Yearbook for Traditional Music*, S. 100–134.

- Rudolph, Michael (2003). *Taiwans multi-ethnische Gesellschaft und die Bewegung der Ureinwohner: Assimilation oder kulturelle Revitalisierung*. Münster: Lit Verlag.
- Schöpf, Jürgen; Lin, Wei-Ya (2011). Mehrspur-Aufnahmen in der Feldforschung – Obvious Engineering. In: Gerda Lechleitner und Christian Liebl (Hrsg.) *Jahrbuch des Phonogrammarchivs der Österreichischen Akademie der Wissenschaft Bd. 2*. Göttingen: Cuvillier Verlag, S. 91–127.
- Seeger, Anthony (1992). Music Ethnography. In: Helen Myers (Hrsg.) *Ethnomusicology. Vol. 1: an Introduction*. New York: W.W. Norton, S. 88–109.
- Seeger, Anthony (1994). Whoever We Are Today, We Can Sing You a Song about It. In: Gerard Behague (Hrsg.) *Music and Black Ethnicity: The Caribbean and South America*. New Brunswick: Transaction Publishers, S. 1–16.
- Soler, Jean (1997). Semiotics of Food in the Bible. In: Penny van Esterik (Hrsg.) *Food and Culture: a Reader*. New York: Routledge, S. 55–66.
- Spencer, Dimitrina (2010). Emotional Labour and Relational Observation in Anthropological Fieldwork. In: Dimitrina Spencer und James Davies (Hrsg.) *Anthropological Fieldwork: A Relational Process*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, S. 1–47.
- Stone, Ruth M. (1982). *Let the Inside Be Sweet: the Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*. Bloomington: Indiana University Press.
- Stone, Ruth M. (2008). *Theory for Ethnomusicology*. New Jersey: Pearson.
- Takatomo, Kurosawa (1973). *台湾高砂族の音楽 (Musik der taiwanesischen Indigenen)*. Tokyo: Oyama Yami.
- Toyama, Usamuro (1970). *ヤミ族の原始芸術 (The Primitive Art of the Yami Tribe)*. Tokyo: 造型美術協会出版社 (Veralg des Gestaltungskunstvereins).
- Tryon, Darrell (1995). Proto-Austronesian and the Major Austronesian Subgroups. In: Peter Bellwood, James J. Fox und Darrell Tryon (Hrsg.) *The Austronesians: Historical and Comparative Perspectives*. Canberra: Australian National University, S. 19–41.
- Tsunekazu, Moriguchi (2003). 真の魚・悪い魚・年寄りの魚 (Echter Fisch, schlechter Fisch, Fisch für alte Menschen). *自然と文化 (Natur und Kultur)* 73, S. 58–59.
- Utsurikawa, Nenozo (1931). Natives of Botel Tobago Island and their Relationship with those of the Batan Archipelago in the Philippines, *Nanpo Dozoku, Vol. 1*(1), S. 15–37.
- Viveiros de Castro, E. (1996). Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. *Mana* 2(2): 115–144.

- Wang, Zhenping (2008). Reading Song-Ming Records on the Pre-Colonial History of the Philippines. *Journal of East Asian Cultural Interaction Studies* 1, S. 249–260.
- Yu, Guang-Hong (1991). *Ritual, Society, and Culture among the Yami*. University of Michigan: Dissertationsschrift.

Chinesische Literatur

- 張燮 Chang, Bian (1618). *東西洋考* (*Studien über Osten und Westen*). 王起宗 出版 (verlegt von Wang Chi-Tsung).
- 張海嶼 Chang, Hai-Yu (1988). *蘭嶼宣教史* (*Geschichte der Religion auf Lanyu*). Theological College and Seminary, Tainan: Magisterarbeit.
- 趙汝適 Chao, Ru-Shih (1225). *諸蕃志* (*Studien über die diversen Wild-Völker*).
- 陳詩婷 Chen, Shih-Ting (2010). *史惟亮再探與多媒體紀錄* (*Rediscovery of Shih Wei-Liang and Records of Multimedia*). National Taiwan Normal University, Taipei: Magisterarbeit.
- 陳玉美 Chen, Yu-Mei (1994). 論蘭嶼雅美族的社會組織：從當地人的一組概念 Nisoswan (水渠水源)與 Ikaupong do soso (喝同母奶)談起 (On Yami social institution: Nisoswan vs. Ikaupong do soso). *Bulletin of the Institute of History and Philology, Academia Sinica* 65(4), S. 1029–1052.
- 陳玉美 Chen, Yu-Mei (1995). 夫妻、家屋與聚落－蘭嶼雅美族的空間觀念 (Ehepaar, Haus und Dorf – Das Erfinden des Raums bei den Yami auf der Insel Lanyu). In: 黃應貴 Ying-Gui Huang (Hrsg.) *空間、力與社會* (*Raum, Kraft und Gesellschaft*). Taipei: 中央研究院民族學研究所 (Institut für Ethnologie der Academia Sinica), S. 133–166.
- 陳玉美 Chen, Yu-Mei (2001). *台東縣史. 雅美族篇* (*Die Geschichte von Taitung: Yami*). Taitung: 台東縣府 (Landesverwaltung Taitung).
- 鄭漢文 Cheng, Han-Wen (2004). *蘭嶼雅美大船文化的盤繞－大船文化的社會現象探究* (*Die zyklische Entwicklung der Bootskultur der Yami auf der Insel Lanyu: Die Erforschung des gesellschaftlichen Phänomens der Bootskultur*). National Dong-Hwa University, Hualien: Magisterarbeit.
- 鄭漢文 Cheng, Han-Wen; 呂勝由 Lu, Sheng-You (2000). *蘭嶼島雅美民族植物* (*Pflanzen für den Volksgebrauch auf Lanyu*). Taipei: 地景企業股份有限公司 (Verlag Di Jing).
- 鄭惠英 Cheng, Hui-Ying; 董瑪女 Dong, Ma-Nu; 吳玲玲 Wu, Ling-Ling (1984). 野銀村工作房落成 (Arbeitshausfertigungsfest im Dorf Ivalino). *中研院民族學研究所期刊*第 58 期 (*Sammelband der Ethnologie* 58, Institut der Academia Sinica), S. 119–151.

- 江韶瑩 Chiang, Shao-Ying (1973). 蘭嶼雅美族的原始藝術研究 (*The Primitive Art of The Yami Tribe*). Chinese Culture University, Taipei: Magisterarbeit.
- 簡鴻模 Chien, Hong-Mo (2004). 當達悟遇上基督 (*Wenn Tao Jesus treffen*). Taipei: Fu Ren University.
- 周宗經 Chou, Tsung-Ching (2011). 雅美族歌謠：情歌與拍手歌 (*Lieder der Yami: Liebeslieder und Händeklatschen-Lieder*). Hsinchu: National Chiao Tung University Press.
- 戴惠莉 Dai, Hui-Li (2007). 知識的生產與傳遞界限：以蘭嶼為例 (*Grenzen der Produktions- und Wissensübermittlung: Ein Beispiel anhand von Lanyu*). National Dong-Hwa University, Hualien: Magisterarbeit.
- 董瑪女 Dong, Ma-Nu (1991). 野銀村工作房落成禮歌會(中) (Gesangssammlung des Arbeitshaus-Fertigungsfestes im Dorf Yeyin II). 民族學研究所資料彙編 (*Sammelband der Ethnologie, Institut von Academia Sinica*) 4, S. 1–111.
- 董瑪女 Dong, Ma-Nu (1995). 芋頭的禮讚 (*Lobpreisen der Taros*). Taipei: 稻鄉出版社 (Dao Xiang Verlag).
- 董瑪女 Dong, Ma-Nu; 何德華 He, De-Hua; 張惠環 Chang, Hui-Huan (2012). 達悟語詞典 (*Tao Wörterbuch*). Taipei: Taiwan National University Press.
- 董森永 Dong, Seng-Yong (1997). 雅美族漁人部落歲時祭儀 (*Jahreszeiten und Rituale der Yami im Dorf Iratay*). Lanyu: 蘭嶼漁人教會 (Kirchengemeinde des Dorfes Iratay).
- 關曉榮 Guan, Hsiao-Rong (2007). 蘭嶼報告 1987–2007 (*Lanyu Bericht 1987–2007*). Taipei: 人間出版社 (Renjian Verlag).
- 謝永泉 Hsie, Yong-Chuan (2003). 蘭嶼沒有老人魚、女人魚、男人魚，只有 oyod 和 rahet 之分 (Es gibt keine Alter-Mann-Fische, Frauenfische und Männerfische, nur oyod und rahet). 飛文月刊 3 (*Fei-Wen Magazin* 3).
- 謝永泉 Hsie, Yong-Chuan (2004a). 達悟傳統死亡觀初探—Irataley 的觀點 (*Eine vorläufige Untersuchung der traditionellen Todesansicht von Tao – Irataleys Standpunkt*). Taitung: Eastern Taiwan Studies Association.
- 謝永泉 Hsie, Yong-Chuan (2004b). 蘭嶼之父：紀守常神父 (*Vater der Lanyu Insel: Priester Alfred Giger*). Taitung: Entwicklung von Kulturforschung der Katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung.
- 許常惠 Hsu, Tsang-Houei (1980a). 從雅美族對歌謠的分類法試論雅美族音樂形態 (These über die Form der Yami-Musik aus der Perspektive der Kategorisierung der Yami-Musik). 中華民俗藝術 69 年刊 (*Kunst der chinesischen Volksmusik* 69).
- 許常惠 Hsu, Tsang-Houei (1980b). 從雅美族對歌謠的分類法試論雅美族音樂形態 (These über die Form der Yami-Musik aus der Perspektive der Kate-

- gorisierung der Yami-Musik), *民族音樂論述稿 (Schrift der Traditionellen Musik)*, S. 53–133.
- 許常惠 Hsu, Tsang-Houei (1982). 從雅美族對歌謠的分類法試論雅美族音樂形態 (These über die Form der Yami-Musik aus der Perspektive der Kategorisierung der Yami-Musik). *民俗曲藝 (Kunst der Volksmusik) 13*, S. 21–36.
- 許常惠 Hsu, Tsang-Houei (1992). 徐瀛洲先生論文「雅美族民歌的分類法」— 其旋律例子的採譜、分析與比較解釋 (Transkriptionen, Analysen und Vergleiche der Melodien in der Schrift von Hsu, Ying-Chou), *民族音樂論述稿 (Schrift der Traditionellen Musik)*, S. 67–78.
- 許常惠 Hsu, Tsang-Houei; 徐瀛州 Hsu, Ying-Chou (1988). 從雅美人對歌謠的分類探討雅美族民歌的民族音樂功能 (These über die Funktion der Yami Musik aus der Perspektive der Kategorisierung der Yami-Musik). *第三屆中國民族音樂學年會論文集 (Sammelband von der 3. Tagung über chinesische Volksmusik)*. Taipeh: 樂韻 (Verlag Yueyun), S. 255–335.
- 徐瀛洲 Hsu, Ying-Chou; 余光弘 Yu, Guang-Hong (2003). 蘭嶼紅頭部落的漁船組 (Die Konstellation der Bootsgruppen des Dorfes Hongtou auf Lanyu). *2003 年蘭嶼研究群研討會論文 (Ein Bericht für die Konferenz des Lanyu-Forschungsteams 2003 in Taipeh, Taiwan)*.
- 黃郁茜 Huang, Chien-Yu (2005). »交換«與»個人主意«: 蘭嶼野銀部落聚落的例子 (»Exchange« and »Individualism«: A Case Study at Ivalino, Lan-Yu). National Taiwan University, Taipeh: Magisterarbeit.
- 黃旭 Huang, Hsu (1995). *雅美族之居住文化與變遷 (Wohnkultur der Yami und deren Veränderung)*. Taipeh: 稻香出版社 (Dao Hsiang Verlag).
- 黃叔儼 Huang, Shu-Ching (1722). *臺海使槎錄 (Dokumentation über die Diplomaten aus Festland-China in Taiwan)*.
- 高信桀 Kao, Hsin-Chie (2003). 雅美族魚的分類問題的再思考 (Regenerierung der Fischeinteilung bei den Yami). *2003 年蘭嶼研究群研討會論文 (Ein Vortrag für die Konferenz des Lanyu-Forschungsteams 2003 in Taipeh, Taiwan)*.
- 高明士 Kao, Ming-Shih (2009). *臺灣史 (Geschichte von Taiwan)*. Taipeh: 五南出版社 (Verlag Wu Nan).
- 柯秀慧 Ke, Hsiu-Hui (2008). *蘭嶼雅美族民間故事與民謠 (Volkserzählungen und -geschichte der Yami auf der Insel Lanyu)*. National Chia-Yi University: Magisterarbeit.
- 李政諱 Lee, Cheng-Di (研究主持人 [Leiter des Projekts]: 國立中山大學海洋事務研究所 [Forschungsinstitut für die Ozeanangelegenheiten an der National Chung Chan University]); 蘇焉 Su, Yan; 李澤民 Lee, Tse-Min; 郭世杰 Kuo, Shih-Chie (協同主持人 [ProjektmitarbeiterInnen]) (2010). *蘭嶼自然生態系調查與評析 (Untersuchung und Analyse des Ökosystems auf Lanyu)*.

- Bericht des Forschungsprojekts*. Quelle: <https://www.marine.gov.tw/filesys/dlarea/540/file2.pdf> (Stand: 30.11.2020).
- 李壬癸 Lee, Ren-Kuei (1997). *臺灣南島民族的族群與遷徙 (Ethnien und Wanderungen der taiwanesisch-austronesischen Volksgruppen)*. Taipeh: 常民文化 (Chang-Min Verlag).
- 廖珮如 Liao, Pei-Ju (2005). The Restudy of »the Folk Song Collected« Movement (「民歌採集」運動的再研究). *Taiwan Music Studies (臺灣音樂研究) 1*, S. 47–97.
- 林衡立 Lin, Heng-Li (1960). 雅美族工作房落成禮 (Arbeitshaus-Fertigungsfest bei den Yami). *中央研究院民族學研究所集刊 9 (Sammelband der Ethnologie 9, Institut der Academia Sinica)*, S. 109–138.
- 林宏錦 Lin, Hong-Chin (2008). *台灣原住民歌謠應用於「藝術與人文領域」教科書之現況研究 (A Study of Taiwan Aboriginal Music in Current "Arts and Humanities" Textbooks)*. National Tainan University, Tainan: Magisterarbeit.
- 林子晴 Lin, Tsi-Ching; 胡正恆 Hu, Cheng-Heng (2005). 從節奏、旋律與曲式來看雅美民族的婦女舞蹈音樂 Ganam 與男子打米舞 Mivaci (Rhythmus, Melodien und Form der Musik des Frauentanzes Ganam und des Männertanzes Mivaci). *民族學研究所資料彙編 (Sammelband des Ethnologie-Instituts, Academia Sinica) 19*, S. 39–148.
- 林維亞 Lin, Wei-Ya (2011). 序—默默傳承達悟傳統社會文化的蘭嶼樹人 (Preface). In: Chou Tsung-Ching (Hrsg.) *雅美族歌謠：情歌與拍手歌 / 古謠 (Yami Songs: Love Songs and Mikarayag/ Old Songs)*, 2 Bde., Hsin-Chu: Chiaotung University Press, S. ix–xi.
- 劉斌雄 Liu, Pin-Hsiung; 衛惠林 Wei, Hwui-Lin (1962). *蘭嶼雅美族的社會組織 (Die gesellschaftliche Struktur von Yami auf der Lanyu Insel)*. Taipeh: Ethnologisches Institut der Academia Sinica.
- 呂炳川 Lu, Bing-Chuan (1982). *台灣土著族音樂 (Die Musik der taiwanesischen primitiven Gruppen)*. Taipeh: 百科文化事業公司 (Verlag Bai Ke).
- 呂錘寬 Lu, Chui-Kuan (2005). *台灣傳統音樂概論：歌樂篇 (Einführung in die traditionelle Musik in Taiwan: Lieder)*. Taipeh: 五南圖書出版股份有限公司 (Verlag Wu Nan).
- 呂鈺秀 Lu, Yu-Hsiu (2003). *台灣音樂史 (Musikgeschichte Taiwans)*. 臺北 (Taipeh): 五南圖書出版股份有限公司 (Verlag Wu Nan).
- 呂鈺秀 Lu, Yu-Hsiu (2004). *雅美族音樂文化資源調查計畫 (Unveröffentlichter Bericht über ein Projekt zu musikalischen Ressourcen der Yami-Kultur)*. Taipeh: Taiwan Music Institute.
- 呂鈺秀 Lu, Yu-Hsiu (2005). 達悟人音樂概念中的文化折射—臺灣達悟人音樂研究之一 (Die kulturelle Projektion der Musik der Tao – Erforschung der

- Tao-Musik in Taiwan 1). *中央音樂學院學報 (Journal des Musikkonservatoriums Beijing) 1*, S. 23–28.
- 呂鈺秀 Lu, Yu-Hsiu (2006). 達悟歌會中的音樂行為探討-臺灣達悟人音樂研究之二 (Die kulturelle Projektion der Musik der Tao – Erforschung der Tao-Musik in Taiwan 2). *中央音樂學院學報 (Journal des Musikkonservatoriums Beijing) 2*, S. 38–42.
- 呂鈺秀 Lu, Yu-Hsiu (2007). 達悟落成慶禮中 anood 的音樂現象及其社會脈絡 (Musikalische Phänomene von anood und deren soziale Bedeutungen bei den Fertigungsfesten der Tao). *民俗曲藝 (Kunst der Volksmusik) 156*, S. 11–29.
- Lu, Yu-Hsiu; Kuo, Chien-Ping (2007). *蘭嶼音樂夜宴：達悟族的拍手歌會 Tao's Moonlight Concert: Singing Party with Handclapping*. Taipei: 南天書局有限公司 (Nan-Tian Verlag).
- 潘文欽 Pan, Wen-Chin (2008). *蘭嶼拼板舟造舟過程及植物利用之研究：以 2004 年紅頭部落為例 (The Plant Materials and Construction Processes of the Yami Planked Boats: A Case Study of Hong-Tou Village in 2004)*. National Dong Hwa University: Magisterarbeit.
- 邵廣昭 Shao, Guang-Chao; 陳靜怡 Chen, Ching-Yi; 蔡正一 Tsai, Cheng-Yi; 邱郁文 Chiu, Yu-Wen; 葉建成 Yeh Chiang-Cheng; 謝來玉 Hsie, Lai-Yu (2007). *The Ethnobiology and Ecology of Marine Creatures in Orchid Island*. Taitung: Taitung Country.
- 史惟亮 Shih, Wei-Liang (1967). *論民歌 (Volkslieder)*. Taipei: 幼獅書店 (You-Shi Verlag).
- 席南·嘉斐弄 Sinan Jyavizong (2009). *達悟族宗教變遷與民族發展 (Religionsreformen und gesellschaftliche Entwicklung der Tao-Volksgruppe)*. Taipei: 南天書局有限公司 (Nan-Tian Verlag).
- 蘇恂恂 Su, Syun-Syun (1983). *蘭嶼雅美族歌唱曲調的分類法 (Kategorisierung der Gesänge der Yami, Lanyu)*. Taiwan National Normal University: Magisterarbeit.
- 夏曼 藍波安 Syaman Ranpongan (2003). *原初豐腴的島嶼 – 達悟民族的海洋知識與文化 (Die ursprüngliche üppige Insel: das Wissen und die Kultur der Tao über den Ozean)*. National Tsing Hua University: Magisterarbeit.
- Taitung County (2001). *台東縣史 雅美族篇 Geschichte von Taitung – Yami*. Taitung: 台東縣政府出版 (Taitung County).
- 田哲益 (達西烏拉彎畢馬) Tian, Che-Yi (2002). *臺灣的原住民：達悟族 (Indigene in Taiwan: Tao-Volksgruppe)*. Taipei: 臺原出版 (Tai-Yuan Verlag).
- 蔡麗華 Tsai, Li-Hua (1985). *蘭嶼雅美族舞蹈之研究 (Eine Studie über die Tänze der Yami auf der Insel Lanyu)*. Taipei: 清影 (Ching-Ying Verlag).

- 移川子之藏 Utsurikawa, Nenzo (Übersetzer: 楊南郡 Yang, Nan-Chun) (2005). *臺灣百年曙光: 臺灣學術開創時代調查實錄 (Hundert Jahre Taiwan: Die Dokumentation vom Beginn der wissenschaftlichen Untersuchungen in Taiwan)*. Taipeh: 南天書局有限公司 (Nan-Tian Verlag).
- 衛惠林 Wei, Hwei-Lin (1958). 臺灣土著社會的世系制度 (Lineage System among Formosan Tribes). *Bulletin of the Institute of Ethnology of the Academia Sinica* 5, S. 1–44.
- 衛惠林 Wei, Hwei-Lin (1959). 雅美族的父系世系與雙系行為團體 (Patri-Lineage and Bilateral Corporate Groups of the Yami). *Bulletin of the Institute of Ethnology of the Academia Sinica* 7, S. 1–41.
- 衛惠林 Wei, Hwei-Lin (1972). 臺灣省通誌卷八同胄志 (*Taiwan Provincial Gazetteer, Vol. 8*). Nantou: Taiwan sheng wenxian weiyuanhui.
- 衛惠林 Wei, Hwei-Lin; 余錦泉 Chin-Chuan Yu; 林衡立 Heng-Li Lin (1972). 臺灣省通志稿卷八同胄志第八冊: 雅美族篇 (*History of Taiwan, Vol. 8: The Yami*). Nantou: Taiwan Historica.
- 吳博明 Wu, Bo-Ming (1976). 蘭嶼雅美族音樂研究 (*Forschung über die Musik der Yami, Lanyu*). Taiwan National Culture University: Magisterarbeit.
- 吳榮順 Wu, Rung-Shun (1999). 台灣原住民音樂之美 (*Die Schönheit der indigenen taiwanesischen Musik*). Taipeh: 漢光文化事業股份有限公司 (Verlag Han-Guang).
- 楊勝伏 Yang, Sheng-Fu (2004). 蘭嶼植物名錄訂正及外來種植物之調查 (*Investigation on revised and introduced species of Plants on Orchid Island*). Taipeh: 行政院農業委員會 Council of Agriculture Executive Yuan.
- 余光弘 Yu, Guang-Hong (1994). 雅美人食物的分類及其社會文化意義 (*Die Nahrungseinteilung und ihre gesellschaftliche Bedeutung bei den Yami*). *中央研究院民族學研究所集刊 76 (Sammelband der Ethnologie 76, Institut der Academia Sinica)*, S. 21–42.
- 余光弘 Yu, Guang-Hong (2004). *雅美族 (Yami)*. Taipeh: 三民出版社 (San-Min Verlag).
- 余光弘 Yu, Guang-Hong; 董森永 Dong, Seng-Yong (1998). 台灣原住民史: 雅美族史篇 (*Geschichte der taiwanesischen Indigenenvolksgruppen der Yami*). Nantou: 國史館台灣文獻館 (Taiwan Historica).
- Zeitschrift *大地 (The Earth)* 34–36 (1991). Taipeh: Jin Xiu Verlag, S. 47.

Internetrecherche

Academia Sinica – Institute of History and Philology:

<https://www2.ihp.sinica.edu.tw/en/> (Stand: 30.11.2020)

Convention on International Trade in Endangered Species of Wild Fauna and Flora (Kürzung: CITES):

<http://www.cites.org/eng/resources/species.html> (Stand: 30.11.2020)

Council of Indigenous People, Executive Yuan:

http://www.apc.gov.tw/portal/index.html?lang=en_US&CID=B20D85423B8EE D93 (Stand: 30.11.2020)

Diskussionsplattform der Tao (達悟論壇):

<http://comp.hihosting.hinet.net/> (Stand: 30.11.2017)

Weblog von Cheng-Heng Hu 胡正恆:

Das traditionelle Lanyu-Ortsnamensarchiv mit Landkarten: <http://www.beha.tcu.edu.tw/lanyu> (Stand: 30.11.2020)

Projekt-Webseite von »Hundert Jahre Überquerung der Schwarzen Strömung (百年跨越黑潮航線計畫)«:

<http://lanyutaiwan.blogspot.co.at/> (Stand: 30.11.2020)

Band Kou Chou-Ching (拷秋勤):

Offizieller Weblog: <http://blog.roodo.com/kou> (Stand: 30.11.2020)

Projekt-Webseite von *Keep Rowing*:

<http://keeprowing.blogspot.co.at> (Stand: 30.11.2020)

Lan En Cultural and Educational Foundation:

<http://www.lanan.org.tw> (Stand: 30.11.2020)

Liberty Times:

<http://www.libertytimes.com.tw/> (Stand: 30.11.2020)

List of Protected Species in Taiwan:

<http://conservation.forest.gov.tw/mp.asp?mp=11> (Stand: 30.11.2020)

eRenlai Magazin – an asia-pacific magazine of cultural, social and spiritual concerns:

<http://www.erenlai.com> (Stand: 30.11.2020)

Merriam-Webster Online Dictionary:

<http://www.merriam-webster.com> (Stand: 30.11.2020)

National Taiwan Museum:

<http://www.ntm.gov.tw> (Stand: 30.11.2020)

Online Etymology Dictionary:

<http://www.etymonline.com> (Stand: 30.11.2020)

Musikvideo vom Lied »Gray Coastlines«:

<https://www.youtube.com/watch?v=jErTbh9EyVI> (Stand: 30.11.2020)

Interview durchgeführt von JournalistInnen bei »Taiwan Indigenous Television« während der Generalprobe vom Konzertprojekt »SoundScape – Island of Human Beings« in der Serie »Innovation Ideas« am 29. September 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=duzieSKAg3Q> (Stand: 30.11.2020)

Weblog Mata Taiwan:

Ein Interview auf Chinesisch mit Wei-Ya Lin und Johannes Kretz, durchgeführt und veröffentlicht von Lee Hsin-Tien (李欣恬):

<https://www.matataiwan.com/2014/08/08/international-cultural-platform/> (Stand: 30.11.2020)

5.2 TRANSKRIPTIONEN

Siehe S. 67, 155–157 und Audio 1

T1 Vorfahren begründen das Dorf Ivalino

Anood
15/08/07 #12 (91")

Text: Unbekannte Vorfahren aus dem Dorf Ivalino

Gesang: Frau Lee Chiu-Hsiang
& Frau Chou Hai-Yu*(Aufnahme von der ersten Hälfte fehlt. Liedtext: Kowan na paro no oya na ...)*

1. HT: c' 248 Hz

$\text{♩} = 114$

I Solo

248

...na - kem ye, mi-na po - a-no - a ka__ ni-mi-na - li- san._____

1. HT: c' 249 Hz
2. HT: d₂ +9C
Δ: 234C

$\text{♩} = 116$

II Duo

rit.

mi - na - po - a - noa ka ni - mi - na - li - san - a,_____ ma - ma -

$\text{♩} = 104$

249

Tutti bis zum Ende des Stücks

ga - z do__ li - ke - y ya__ ka - ra - ta - yan ham._____

1. HT: c' 246 Hz
 2. HT: d' +12C
 Δ: 212C

III $\text{♩} = 128$

ma - ma - ga - z do_____ li - ke - yya ka - ra - ta - yan,

$\text{♩} = 114$

ngo - so [na]no beb - za - han no ka-wan hem._____

1. HT: c' 249 Hz
 2. HT: d' +8C
 Δ: 258C

IV $\text{♩} = 118$

ngo - so[na]no beb - za - han no ka - o - wa - naw

$\text{♩} = 110$

ji ma - ka - ta - od - to - ji no vo- [ho-vo-hong] aw._____

1. HT: c' 249 Hz
 2. HT: d' +3C
 Δ: 203C

V $\text{♩} = 126$ **rit.**

ji ma - ka - ta - od - to - ji no vo - ho - vo - hong,

$\text{♩} = 110$
249 0

ta - la o ka - ta - o da do ma - la - o - da haw. _____

1. HT: c' 252 Hz
 2. HT: d' +7C
 Δ: 243C

VI $\text{♩} = 126$ **rit.**

ta - la - o ka - ta - o da do ma - la - o - da,

$\text{♩} = 110$
 +7 +4 248 0 -7

ji ya teng-neng a to - ma - ci - ci - ri - s - hei. _____

Siehe S. 151–152, 157–158 und Audio 2

T2 Traum nach Siapen Pimayan

Anood

21/08/2007 #3 (70.6")

Text: Herr Siapen Pimayan

Gesang: Herr Siapen Pimayan

1. HT: d' 288 Hz
2. HT: c' ♯+8C
Δ: 217C

I $\text{♩} = 98$ 288

o - ya ko ji ya [i] ma - man - ci - na - vo ta,

$\text{♩} = 68$

ko-ma-la so ni - ra-mo-nan ko a so - mon aw.

1. HT: d' 290 Hz
2. HT: c' ♯+9C
Δ: 216C

II $\text{♩} = 90$ 290

ko - ma - la so ni - ra - mo - na - ni ko a so - mon [ta] pi - na -

$\text{♩} = 80$

vo - gan [do] na mi - na - va - ka - - aD.

1. HT: d' 293 Hz
2. HT: c' ♯+5C
Δ: 220C

♩=96

III [293]

hei na - vo - gan do na mi - na - va - kan so

ko - i - s na - men i a ya - ma ka - na - teng.. hei. _____

1. HT: d' 293 Hz
2. HT: c' ♯+5C
Δ: 220C

♩=92

IV [293]

ko - i - s na - me na aw ya - ma - ka - na - teng a,

i - va - za - va - zay si - ra ad no o - vay [do] si - na - mo - ra - gnan

na - no pi - ya - - - - - ve - an hem. _____

T3 Name für Wei-ya Lin

Anood

Text: Herr Siapen Pimayan

25/02/08 #20 (70.5")

Gesang: Herr Siapen Pimayan

1. HT: e⁹ 303 Hz
2. HT: e¹ -5C
Δ: 305C

I $\text{♩} = 150$ 303 $\text{♩} = 126$ **rit.**

haw kowan na - pa_o niya - pen - ko - ta - - n₃a mi - na - pa - in

ji - ya - man - so_a no - od

1. HT: d¹ 292 Hz
2. HT: h: +9C
Δ: 241C

II $\text{♩} = 108$ 308

ha ni - ma - pa - in e so_a - no - o - d(a)

$\text{♩} = 104$ **rit.** $\text{♩} = 96$

ho - ya - na - pi - nam - nek so pi - ya ve - an hei

1. HT: e^b 311 Hz
 2. HT: e^b 329 G
 Δ: 329 G

III ♩=94 +1 +9 [311] (3) ±140 +2 **rit.** -3

ho - ya - na - pi - nam - nek so pi - ya ve - an siya - ma - te -

♩=76 -7 +12 -8 -14 +8

neng - a gom - cin do pong - so yi - a ha

1. HT: e^b 299 Hz
 2. HT: e^b +1 C
 Δ: 274 C

IV ♩=108 +11 [299] +12 -7 +1 **rit.** -3 ♩=96

ma - te - neng - a gom - cin do pong - so yi - a, ka - ma zot so ci

-10 ±290 ±348

ri - ga ta do ka - ci - an hei

Siehe S. 42, 146, 159–160, 190 und Audio 4

T4 Abschiedslied für Maraos von Siminamangkol

Anood
27/02/08 #14 (208")

Text: Siminamangkol
(Vater von Herrn Siapen Pimayan)

Gesang: Herr Siapen Pimayan
und seine Familie

1. HT: c' 254 Hz
2. HT: d' 8-C
A: 213C

I $\text{♩} = 96$ Tutti

i - mo si - no - gat do i - na - o - rod, a

254

ma - ka - pi - piya ka [ko a ji] so ka - wan.

1. HT: c' 253 Hz
2. HT: d'
A: 200C

II $\text{♩} = 116$ Tutti rit.

haw ka - pi - piya ka pa so ka - w - wa - na - ta,

$\text{♩} = 96$ **253**

o - ya na pi - vo - ya - vo ni - ma - ra - o - s.

1. HT: c' 254 Hz
2. HT: d' +11C
A: 211C

III $\text{♩} = 126$ Ganze Strophe solo rit.

Unterbrechung

[k]a - ni - o - va yo zu früh den hinteren Text gesungen do na pi - vo - ya - vo ni - ma - ra - o [s] ta ka - ni

$\text{♩} = 112$ [254]

o - va - ya ji ko a ci - na ta - i[d] hem. _____

1. HT: c' 253 Hz
2. HT: d' -1C
Δ: 244C

$\text{♩} = 126$

IV

[k]a - ni - o - va - ye a ji ko ci - na ta - i - da,

$\text{♩} = 104$

[253]

to - ma - nga - ta - nga - ra jiya - ken - do so - kan. _____

1. HT: c' 252 Hz
2. HT: d' -7C
Δ: 243C

$\text{♩} = 108$

V

to - ma - nga - ta - nga - ra jiya - ken do so - ka - na,

$\text{♩} = 62$

do pi - ney - so - po - wan ko a mi - na - nga - vang ham. _____

1. HT: c' 255 Hz
 2. HT: d' 1-2C
 Δ: 223C

VI ♩=122

do pi - ney - so - po - wan ko_a mi - na - nga - vang,

♩=110

255

ta - na - ya - ken am mi - ta - rek ta va - li hem.

1. HT: c' 253 Hz
 2. HT: d' -12C
 Δ: 188C

VII ♩=122

[t]ja - na - ya - ken am mi - ta - rek ta va - li e wa,

♩=108

253

ji ma - ka - la - ma mi - ta - li - ta - li - rong haw.

1. HT: c' 252 Hz
 2. HT: d' 4-6C
 Δ: 219C

VIII ♩=114

he ma - ka - la - ma mi - ta - li - ta - li - rong,

$\text{♩} = 106$
 [252]

[falscher Text, unterbrochen]

1. HT: c' 256 Hz
 2. HT: d¹ 9C
 Δ: 216C

$\text{♩} = 124$

IX

[unterbrochen]

$\text{♩} = 106$
 [256]

(8.2° Pause)

1. HT: c' 254 Hz
 2. HT: d¹ 8C
 Δ: 217C

$\text{♩} = 88$

X

hei ta ji ko nga - wa - wan no na - ke o,

$\text{♩} = 76$
 [254]

a - raw no ma - was - wa - sa ma-nong haw.

1. HT: c' 255 Hz
 2. HT: d⁴+10C
 Δ: 235C

XI $\text{♩} = 118$

Eb
 D
 C#
 C
 H
 B
 A

a - raw no ma - wa - swa - se a ma - nong, ma - lo -

$\text{♩} = 108$

Eb
 D
 C#
 C
 H
 B
 A

was a do ji ma - li no ta - mek hem.

1. HT: c' 257 Hz
 2. HT: d⁴+3C
 Δ: 203C

XII $\text{♩} = 104$

Eb
 D
 C#
 C
 H
 B
 A

ma - lo - wa - s a do ji ma - li no ta - me - ka,

$\text{♩} = 88$

Eb
 D
 C#
 C
 H
 B
 A

ji ya - nga wa mi - na - ka - ta - yo - ta - yo haw.

Siehe S. 90, 162–163, 167 und Audio 5

T5 Betelnuss vom Liebhaber

Manolay

21/08/2007 #14 (49' 6")

Text: Unbekannte ledige Frau

Gesang: Siapen Kotan (Frau Lee Chiu-Hsiang)

1. HT: b 243 Hz
2. HT: c[♯] -5C
Δ: 170C

I $\text{♩} = 84$ 243

yaw yaw yaw yaw a ya wa yaw yaw

+5 +3 +4 +2 +10 +13

wa i - mo a ci - no - ro ni - to - o - da - ming.

1. HT: b 237 Hz
2. HT: c[♯] +8C
Δ: 167C

II $\text{♩} = 76$ 237 -3 -8 +9 +12 -1 -5

mi - si - ke - pa ma - gi - gi - ta ga - od,

+4 -3 -8 -12 +6 -5 +4 -9 -10 -9 -15 +6 -15

— ji ciya-mai - aw - ye pa - en — it do ma man_ ji-mo.

1. HT: b 234 Hz
2. HT: c[♯] +7C
Δ: 182C

III $\text{♩} = 72$ 234 +8 +7 +10 +3 -3

ka - na - o do pi - ney - si - ke - pan siya,

+5 -3 -15 +5 -6 +1 -8 -7 20

ta to - vi - lan - do na - kem na ko - mo - ya - pet

1. HT: b 237 Hz
 2. HT: h $\frac{1}{2}$ -5C
 Δ: 120C

IV ♩ = 68

237

[ma reng pe] ma - ci - ciya - sa ji - ya - men

-7 -15 -1 -8 -4 -2

— a yaw a yaw i en — aw yaw a yaw i

Siehe S. 162, 167–168 und Audio 6

T6 Ein Abschiedslied von Frau Lee Chiu-Hsiang an ihren Ex-Freund

Manolay

29/02/2008 #14 (75,5")

Text: Frau Lee Chiu-Hsiang

Gesang: Text: Frau Lee Chiu-Hsiang

1. HT: h 232 Hz
2. HT: c \sharp -10C
 Δ : 115C

I $\text{♩} = 76$ 232

i wa - ze - ngas sa so - mi - na - vong, do - ya-nanno pa -
la - ke - pa - ka - nen ka - wan.

1. HT: h 226 Hz
2. HT: c \sharp
 Δ : 175 C

II $\text{♩} = 72$ 226

na - pi - wa - la - man ta to - mo - ra - to - de, ma-ngey-ta - ra -
na en o ma - cia - pi - sia - i - ta - naw - wän.

1. HT: h 226 Hz
2. HT: h \flat -10C
 Δ : 140C

III 226

m yaw i ta - i - mo - nen da o ma - ciya-sa ji - ya-ten -
n ta-va - ri-te [wa-ley] - sa ji-me-y-kaa - wa-i
fi-mili (übersetzt)

(Sängerin spricht in der Pause)

1. HT: h 229 Hz
 2. HT: h +3C
 Δ: 103C

IV $\text{♩} = 76$

[ve vek ye_____ ji - aw-me-y - ka - e - o - ic]_____ nga - ra - nen so

to - m_____ da - pi - yan no_ na - ken_____ [mi- ke - y]

1. HT: h 225 Hz
 2. HT: h $\frac{1}{4}$ +8C
 Δ: 133C

V $\text{♩} = 70$

[ya aw_____ i ken i ya e e_____ yaw i yaw aw i yaw en_____ yaw i yaw i]

*Sprechweise nach
 einem in nicht definierten
 Tonhöhen oder Rhythmen*

Siehe S. 67, 146, 172, 175–176 und Audio 7

T7 Vorfahren begründen das Dorf Ivalino

Mapalaevek

Text: Unbekannte Vorfahren
aus dem Dorf Ivalino

21/08/2007 #2 (79")

Gesang: Frau Lee Chiu-Hsiang

1. HTF: c' -2C
2. HTF: b -5C
Δ: 203C

I

ni he ko - ngo pa - ro ko - wan no ya-na na - kem, ni

mi - na vo - wang ka ni mi - na li san.

1. HTF: c' 268 Hz
2. HTF: b -6C
Δ: 206C

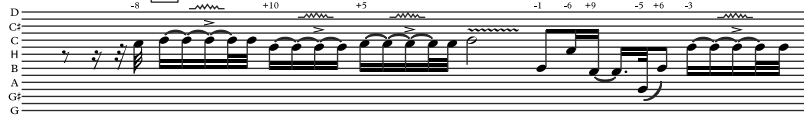
II

ma-gaz do - li - key ka-ra - ta- yan, na

o - ya ne na be - bza - han no ka - wan.

1. HT: c' 264 Hz
 2. HT: b1 -12C
 Δ: 187C

III ♩=108 [264]



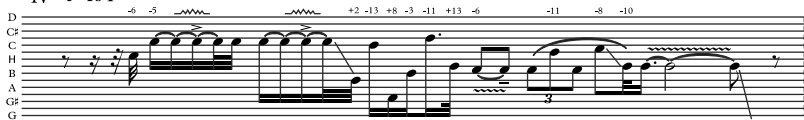
ma-ka - ta-od - to - ji no vo-wo - vo - wong, [a]la



o ka ta - o da do ma - la - o - d.

1. HT: c' 262 Hz
 2. HT: b1 -10C
 Δ: 160C

IV ♩=104



ya-te - neng a to - ma-ci - ri - e -

[262]



-ri - - - - - s.

1. HT: c# 274 Hz
 2. HT: h +6C
 Δ: 194C

III $\text{♩} = 112$ [274]

ka-no no ci-

po - ho no ka - ma za - ci-gi.

1. HT: c# 270 Hz
 2. HT: h# -7C
 Δ: 182C

IV $\text{♩} = 116$ [270]

ka la - ka la - ta - na pa mo - za san, [so] man - za

ong do ka - li - no- ngan do ia la od.

Siehe S. 177–178 und Audio 9

T9 Arayo (Großen Goldbarsch) angeln

Mapalaevek (53'')
29/02/08 #2

Text: Anon, unbekannter Mann
(aus dem Dorf Iralalay)

Gesang: Herr Siapen Pimayan

1. HT: c' 250 Hz
2. HT: b -4C
Δ: 204C

Strophe I

♩=98 [259]

Ka ning ra yong ko zeng ka pa - na teng

no ko pa a so a - - ra - yo

1. HT: c' 257 Hz
2. HT: b \flat -2C
Δ: 177C

Strophe II

♩=114 [257]

oya si - ra ma - i - ka - va - va - la - to -

rit. **♩=104**

gen, do no wa ka to ra

ko a o - o - ho - ma - en.

1. HT: c' 259 Hz
 2. HT: b +9C
 Δ: 191C

Strophe III

$\text{♩} = 104$ 259 +12 +5 rit. $\text{♩} = 88$

C
 H
 B
 A
 G#

vo-nong - ko ni - zi - ko-san da ra-yo,

C +9
 H
 B
 A
 G#

ro yo e i

Siehe S. 179 und Audio 10

T10 Lied des alleinstehenden Mannes

Mapalaevek
29/02/08 #4 (106.3")

Text: unbekannter Mann aus dem Dorf Iraralay

Gesang: Herr Siapen Pimayan
& Frau Lee Chiu Hsiang

1. HT: h 251 Hz
2. HT: a \sharp +6C
A: 219C

$\text{♩} = 112$

C
H
B
A
G \sharp
G
F \sharp
F

i - mo pi - ney - sa - lan ko a to - kad,

$\text{♩} = 104$

C
H
B
A
G \sharp
G
F \sharp
F

ji ciya - li - di - a no ya - mot no a - ga - lang,

1. HT: h 248 Hz
2. HT: a \sharp -6C
A: 231C

II $\text{♩} = 100$

C
H
B
A
G \sharp
G
F \sharp
F

ka - la - gi - la - gi - ta on - ged no sa - va aW,

rit. $\text{♩} = 98$

C
H
B
A
G \sharp
G
F \sharp
F

ta a - bo o - ka - te - ngan ko a pa - si - bo hon,

1. HT: h 245 Hz
 2. HT: a₁ -3C
 Δ: 178C

III $\text{♩} = 104$ [245]

ka-ne - ta to - kad no a - ka on na me

$\text{♩} = 96$

na - la o ka-o - ma - y ko a ma-ha - ha - kay

1. HT: h 245 Hz
 2. HT: a₁ -9C
 Δ: 234C

IV $\text{♩} = 102$ [245]

da ma - no-vo - i jiya - ken so va-zit,

si - va pa - ta-ma - ke - t ko a ka na - van- gen.

1. HT: h 244 Hz
2. HT: a+2C
Δ: 148C

♩ = 104

244

Tutti

C
H
B
A
G#
G
F#
F

mi - na-po - ing do____ tod - - a- piya - ta-o...

+2

C
H
B
A
G#
G
F#
F

[em]

Siehe S. 182, 184, 186–187 und Audio 11

T11 Vavagot (Grabstock)

Ayani


25/2/08 #15 (57")

Text: Unbekannte Frau

Gesang: Frau Siapen Komarang

Strophe I

$\text{♩} = 70$



a si - ya - ten mo o va - va-got mo oya, si - ya-ten mo

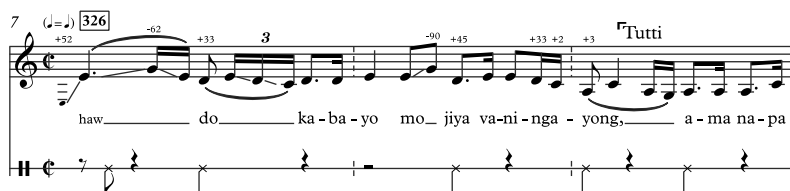
4



o mo ya ji ya - li - ci. Klatschen

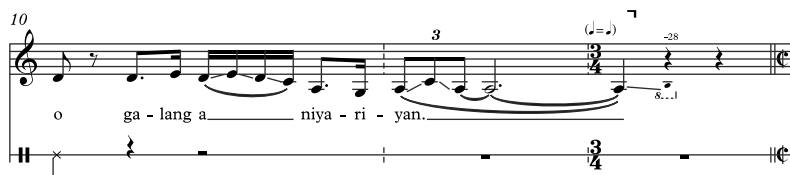
Strophe II

7



haw do ka - ba - yo mo jiya va-ni - nga - yong, a - ma na - pa

10



o ga - lang a niya - ri - yan.

Strophe III

13 337

Tutti

haw ya ji da ni - zi - yak do ka - ta - o - ta - o, o - ri ra - na

16

Einsatz von Herrn Siapen Komarang

o pa-na-yo kan siya na-lo-an ni-a-lo an

*Hintergrundgeräusche,
wie Lachen, Reden*

Siehe S. 183, 184, 186–187 und Audio 12

T12 Vavagot (Grabstock)

Ayani

29/8/08 #3 (36,5'')

Text: unbekannte Frau

Gesang: Herr Siapen Pimaya

Strophe I

♩ = 68

205 +14 +58 +16 +21 +33 +29 +41

m reng rang ang i si - ya - ten mo o va - va-got mo o -

3 +60 -44 +49 +42 +44 -17 -6

ya, si - ya - ten mo o mo ya ji ya-li - ci.

Strophe II

6 241 +3 -72 -3 -67 -55 -60 +85 -63 -30

aw i do ka - ba - yo mo jiya va - ni - nga -

8 -20 -96 -87 -87

yong, a - ma na - pa o ga - lang a niya-ri - yan

Siehe S. 183, 185, 187–188 und Audio 13

T13 Lied des alleinstehenden Mannes

Ayani

Text: Unbekannter Mann
aus dem Dorf Iraralay

25/02/08 #15-1 (87.2")

Gesang: Frau Siapen Komarang

$\text{♩} = 72$

Strophe I

a i - mo pi-ney-pa-sa-lan ko a to - ka - de, ji ciya-li - da

Klatschen

4

rit.

i no ya-mot a - ga - lang.

Stimme von
Herrn Siapen Komarang

i ya na lo wan i ya na hay hay ai ya haw

7

Strophe II

$\text{♩} = 76$

aw a - i to - ka-la - gi - la - gi - t a o - nged no sa - vaw, ta abo o ka

10

te - ngan ko a pa - si - bo - hon.

Strophe III

13 $\text{♩} = 76$

+25 +41 +29 **335** +43 +27 +77

hei do ma - ka - ne - ta to - kad no a - ka - on na -

15

+11 +58 +55 -1 +24 +86 +71 +49 -5

men, ha-la o ka - o - ma-y ko a ma-ha-ha - kay.

Strophe IV

19 $\text{♩} = 76$ **Tutti** $\text{♩} = 70$

341 +19 +35 +28

haw - yaw ji da ma - no - vo - i ji - ya - ken va - zit, si - ra pa - ta -

22 **rit.** **3**

ma - ke - ta ka - va - na - ngen.

5

i ya na lo wan i ya na ay ye law

Strophe V

25 $\text{♩} = 74$

aw - yaw mi - na-po - ing do to - da-pe - i - ya - ta -

27 jubeln

o, o - ri ra - na o pa - na-yo - kan si - ya waw

Siehe S. 185, 189–190 und Audio 15

T15 Salz holen

Ayani

Text: Unbekannte Frau

29/02/08 #17 (86,5")

Gesang: Herr Siapen Pimayan
& Frau Lee Chiu-Hsiang

♩ = 58

Strophe I 306 $(\text{♩} = \text{♩})$

a — i — pa-la - po do tang - bad ta o-ti mo o - va - y [ya],ka nga-y-mo ra -

4 $(\text{♩} = \text{♩})$ Tutti

-na ma - cipa-nga - on - nga - op. aw.

Strophe II $(\text{♩} = \text{♩})$

7 312 $(\text{♩} = \text{♩})$ Tutti

a - - i do mi - na - te - tez - ba - na a - na-k do e -

9 $(\text{♩} = \text{♩})$

ve - ka, ta-na ko — ma - la - po a ka-pi - so - rod

Strophe III $(\text{♩} = \text{♩})$

12 $(\text{♩} = \text{♩})$ 306 $(\text{♩} = \text{♩})$

[haw — i mo i - na] ka - pa vi - na [ve - i - na] - yo -

14 $(\text{♩} = \text{♩})$

wan, am - ji - i - a - mi - zing ji - ya ci - ci - lo - wan.

Strophe IV

18 $(\text{♩} = \text{♩})$

[a yo] kak-me-y so-mim - lag_ a-raw so ko - li - ta, [mo i ren ta

21

o pe - y - zing_ wan_ ya.]

Siehe S. 146, 183, 185, 190–191 und Audio 16

T16 Abschiedslied für Maraos von Siminamangkol

Ayani

23/08/08 #1 (114")

Gesang: Herr Siapen Pimayan
& Frau Lee Chiu-Hsian

Text: Siminamangkol

(Vater von Herrn Siapen Pimayan)

Strophe I $\text{♩} = 78$

i - mo_a si - no - gat do i - na - o - rod - d_1 a ma - ka - pi -

3

piya ka pa so ka - wan

5 Strophe II

o - ya [do ya] ni-ma-ra - o - sa, ka - ni - o - va - y_a ji - ko_na ci-na ta - id.

9 Strophe III

ra - na pi - vo - ya - vo yan ni - ma - ra - os,

11

ta - na - ya - ken am mi - ta - rek ta va - li

Strophe IV

15 $\text{♩} = 72$ 238

ta - na - ya - ken am yo - vo - yan ni - ma - ra - o - Sa, ka - nio - va -

18 $+80$ $+6$ -20

y ji ko na ci - na ta - id.

Strophe V

20 238 $+8$ $+10$ $+55$

to - mang - a - ta - nga - ra jya - ken do so - kan, do pi ney - so -

23 -9

po - wan ko a mi - nanga - va - ang.

Strophe VI

25 $+25$ $+42$ $+6$ 241 -31

ta - na - ya ken am mi - ta - rek ta va - li,

27

ji ma - ka - lam ma mi - ta - li - ta - li - rong.

30 Strophe VII

ciyana ta ji ko nga - wa - wan no na - ke o a - raw no ma

33

was - wa - sa ma nong.

Strophe VIII

35

[ji ni - haw ma - va y ha - wai do ciya - na ses - ya] ta -

37

mek, ji ya - nga - maw - wan mi - na - kay - o - ko - yo - kod.

Siehe S. 193, 197–198 und Audio 17

T17 Stein schlagen im Taro-Feld

Raod

25/2/08 #3 (74")

Text: Herr Siapen Komarang

Gesang: Siapen Komarang

1. HT: b 235 Hz
2. HT: g $\frac{1}{4}$ -5C
Δ: 280C

♩=116

Strophe I (23')

235

hei va - to - la - la - wa o - ri, mi -

1. HT: a $\frac{1}{4}$ -5C
2. HT: g $\frac{1}{4}$ -4C
Δ: 199C

♩=108

- e - na - e - la - la - na - ke - ta na pi - no

1. HT: g $\frac{1}{4}$ +9C
2. HT: f $\frac{1}{4}$ -5C
Δ: 184C

♩=94

rit.

ca.58

aw paw ko - ra - na ji ko aw va - sa - wa - en.

1. HT: b 230 Hz
2. HT: g $\frac{1}{4}$ -12C
Δ: 287C

♩=126

Strophe II (23,9')

230

hei ji ko va sa - ko - wa - na

1. HT: b $\frac{1}{4}$ -3C
2. HT: g -12C
Δ: 284C

rit.

♩=118

rit.

a - no i - pa - na-kong ko a ia - le - ka - ka - di ya

1. HT: g $\frac{1}{2}$ +3C
2. HT: f $\frac{1}{2}$ -5C
Δ : 181C

$\text{♩} = 114$ **rit.** $\text{ca. } 96$




B \flat A G \flat G F

mi - na - [mo] so a - de - ye a mi - ra - ra - i - ge - re - eg

1. HT: b 230 Hz
2. HT: g $\frac{1}{2}$ +9C
Δ : 291C

$\text{♩} = 120$ **rit.**

Strophe III (23,9) **223**



B \flat A G \flat G F

ha mi - ra - ra - i - ge - re - ga mo ka - towan

1. HT: b
2. HT: g $\frac{1}{2}$ -2C
Δ : 273C

$\text{♩} = 120$ **rit.**



B \flat A G \flat G F

ta o - ya so ka - zi - i - gan mo i - ya

1. HT: g $\frac{1}{2}$ -7C
2. HT: f $\frac{1}{2}$ -2C
Δ : 158C

$\text{♩} = 118$ **rit.** $\text{ca. } 110$



B \flat A G \flat G F

pa - a - la - ne - kan ko - so - ji ya - a - len - ngi - a - la - ge - ken em

Siehe S. 197–199 und Audio 18

T18 Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino

Road

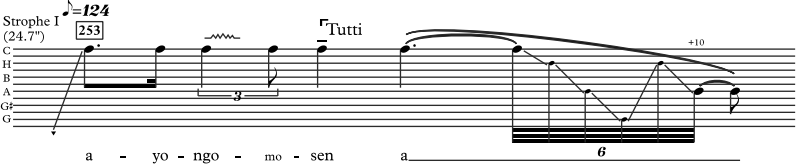
Text: Herr Siapen Pimayan

25/02/08 #5 (49.5'')

Gesang: Herr Siapen Pimayan &
Herr Siapen Komarang

1. HT: e' 253 Hz
2. HT: a +10C
Δ: 290C

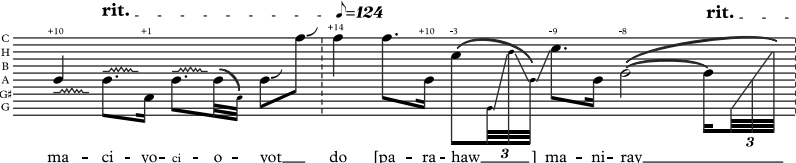
Strophe I
(24.7'')



a - yo - ngo - mo - sen a

1. HT: e' +14C
2. HT: a† -8C
Δ: 272C

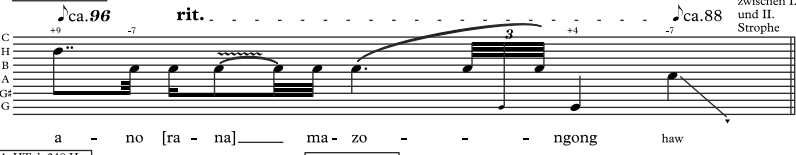
rit. $\text{♩} = 124$ **rit.**



ma - ci - yo - ci - o - yot do [pa - ra - haw 3] ma - ni - ray

1. HT: b♭ -7C
2. HT: g +4C
Δ: 268C

ca. 96 **rit.** $\text{♩} \text{ca. 88}$




a - no [ra - na] ma - zo - - ngong haw

1.5" Pause zwischen I. und II. Strophe

1. HT: h 248 Hz
2. HT: a ‡ +2C
Δ: 236C

Strophe II
(23'')



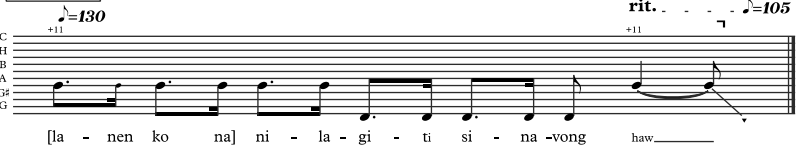
a - zo - ngong[poa] e [pen]ko a e mi - na - po do - le - ve - ka mi -

1. HT: h
2. HT: a -7C
Δ: 207C

rit. $\text{♩} = 132$ **rit.**

1. HT: a† +11C
2. HT: ‡ -7C
Δ: 236C

$\text{♩} = 130$ **rit.** $\text{♩} = 105$



[la - nen ko na] ni - la - gi - ti si - na - vong haw

Siehe S. 196, 199–200 und Audio 19

T19 Lied für die Taros

Raod

25/02/08 #12 (45")

Text: Herr Siminamangkol

Gesang: Herr Siapen Pimayan &
Herr Siapen Komarang

Strophe I ♩=120
(23,4")

260

C
H
B
A
G#

hei va - yo - ta yo ra - na no, **3**

1. HT: c' -13C
2. HT: a1 +1C
Δ: 236C

112 **Tutti** **rit.**

C
H
B
A
G#

la - lok no lo - to - won na mi - ney - - a - ey - **3**

1. HT: a5 +9C
2. HT: gg +1C
Δ: 154C

96 **rit.** 88

C
H
B
A
G#

ra - wa - i ho o - ma - zo - wa - zo - bob aw

1. HT: c' 254Hz
2. HT: b \flat -8C
Δ: 233C

Strophe II ♩=124
(20,5")

254

C
H
B
A
G#

hei pi - ka - va - ni - ci - ya - lan no ye, ko

1. HT: c \sharp +5C
2. HT: b \flat -8C
Δ: 230C

90 **rit.**

C
H
B
A
G#

to - ka - dan ko hey i - va - kog a - lo - na - gen ey.

1. HT: b \flat
2. HT: g \flat
Δ: 250C

90 **rit.** 76

C
H
B
A
G#

do si - ra ya - lo - ge - na hei.

Siehe S. 201, 204–205 und Audio 20

T20 Lied des fetten Schlammpringers

Sprechgesang

25/02/08 #8 (38")

Text: Ursprünglich von Herrn Shih Ya-Chun
und Herrn Lee Lu-Nan vom Dorf IraralayGesang: Herr Siapen Pimayan &
Herr Siapen Komarang

$\text{♩} = 109$
Störungen, Reden
im Hintergrund

310

rit.

4

a - ko - kay si - ma - go - go - zang a - ging, a

3

$\text{♩} = 88$

to - da ji mey - za - vat so ka - wa - kan.

5

ta - no - ma - sa - nib ka - mo a ma - i - nga - yong do

7

$\text{♩} = 88$

Frau: "er lacht
die ganze Zeit"

$\frac{4}{8} + \frac{3}{8}$

va - hay ni - a - yo a ka - no a - no - od

9

4

[hem na] ta - na - ro a - gi - va do i - la - od,

11

Musical score for system 11. The score is written on a six-line staff with guitar fret numbers indicated above the staff: -18, -11, +5, and +8. The notes are: ta ma - ka - pi - sing ko - wan - mo a - val - il aw.

rit.

13

Musical score for system 13. The score is written on a six-line staff with guitar fret numbers indicated above the staff: -10 and +7. A circled '7' is present below the staff. The notes are: i - ya - za - wa - zo - vo siya_a ma - ma - ma kong. The score ends with a fermata over the final note.

Siehe S. 202, 204–205 und Audio 20

T21 Lied des fetten Schlammpringers

Sprechgesang
25/02/08 #8 (38")Text: Ursprünglich von Herrn Shih Ya-Chun
und Herrn Lee Lu-Nan aus dem Dorf IraralayGesang: Herr Siapen Pimayan
und Herr Siapen Komorang

♩=109
Reden im Hintergrund,
Tonhöhen nicht klar definierbar

310 -5 +8 -18 +28 +22 -11

rit.

a - ko - kay si - ma - go - go - zang a - ging, a

♩=88

3 +38 +48 +42

to - da ji mey - za - vat so ka - wa - kan

5 -20 +30 -23 -48 +68 -7

ta - no ma - sa - nib ka - mo a ma - i - nga - yong do

7 -12 +45 -3 Frau: "er lacht
die ganze Zeit!"

va - hay ni - a - yo a ka - no a - no - od.

9 -24 +22 -27 +86 -38 -17

[hem na] ta - na - ro a - gi - va do i - la - od,

11 +6 +37 -11 -45 -17

ta ma - ka - pi - sing ko - wan mo a - va - il aw

13 +15 +57

rit.

i - ya - zo - wa - zo - vo siya a ma - ma - ma - kong.

Siehe S. 204–206 und Audio 21

T22 Lied des dünnen Schlammpringers

Sprechgesang
25/02/08 #9 (37")Text: ursprünglich von Herrn Shih Ya-Chun
und Herrn Lee Lu-Nan aus dem Dorf IralalayGesang: Herr Siapen Pimayan
und Herr Siapen Komarang

♩ = 102

306

ta - na gi - ka-re na [ma] la - no-a - no-o - d am oy - ya ko ma-zo - way

4

kowan mo va-li. a ma - lo-toi ya ma - zene ga ma-ha - ha - kay.

7

ta - no-si jia-ta - yo - ta - yo - ka pa-la ka - pa - a - mi-nang-dang na

10

do - no za-wang am sa - la-pen mo ta ma - sa - lap mo a - va-il. haw

13

ma - lo-toy ya ma - zeneg ma - ha - e - ha- kay

T23 Klage einer Ehefrau

Sprechgesang

25/02/08 #10 (19")

Text: Unbekannt

Gesang: Herr Siapen Pimayan

$\text{♩} = 116$

$\frac{5}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{4}$ 307

hem a - na - sa - sap no - na - kem do o - yan na

$\text{♩} = 103$

2 $\frac{10}{4}$

na - kem_ ko - wan to - ri - ma - e - ma so ngo - so

$\text{♩} = 98$

3

rit.

ma - nig a ma - ci - i - ni - reg

alle lachen

Siehe S. 201, 207 und Audio 23

T24 Fischreiben

Sprechgesang

25/02/08 #11 (27")

Text: Herr Siaman Malisong (der älteste Bruder des Sängers)

Gesang: Herr Siapen Pimayan

♩ = 96
[308]

ma - ka - ri - law ka - mo a ko - li - li - pen

2

do ya - da - gna a ma - ci - lep

3

siya - ma - na

4

he o - ya - ni - ma - na - no - kad so ra - en

5

D# -9 -6 -4 -7 -10 -6 +8

D

C#

C

B

A

G#

G

F#

do ya - na - ka - ci - na - ra - na

6

+10 -10 -13

rit.

(Δ 83 cent)

D#

D

C#

C

B

A

G#

G

F#

Siehe S. 207 und Audio 23

T25 Fischtreiben

Sprechgesang 25/02/08 #11 (27'')

Text: Herr Siaman Malisong (der älteste Bruder des Sängers)

Gesang: Siapen Pimayan

$\text{♩} = 96$

308

ma - ka - ri - law ka - mo a ko - li - li - pen do ya - da - nga a ma - ci - lep

3 [] siya - ma - na he o - ya - ni - ma - na - no - kad so ra - en.

5 do ya - na - ka - ci - na - ra - na []

Siehe S. 30, 208–209 und Audio 24

T26 Imitation von Anitos Singen

23/08/2008 #7 (9.7")

1. HT: g# 207 Hz
2. HT: f# -6 C
Δ: 281C

Gesang: Herr Siapen Pimayan

♩ = 70

207

A musical score for guitar, showing a sequence of notes across six strings (A, G#, G, F#, F, E, D#, D, C#, C). The notes are marked with fret numbers: +7, +7, -11, -3, -10, -6, ±137, +9, -11, -6, -4, -2. The score includes a box with technical specifications: 1. HT: g# 207 Hz, 2. HT: f# -6 C, Δ: 281C. The tempo is marked as ♩ = 70. The score is for a piece titled 'T26 Imitation von Anitos Singen' by Herr Siapen Pimayan, dated 23/08/2008 #7 (9.7").

Siehe S. 208–209 und Audio 24

T27 Imitation von Taos Singen

23/08/2008 #7-1 (8.85")

Text: Herr Siapen Pimayan

Gesang: Herr Siapen Pimayan

1. HT: g[#] 204 Hz
2. HT: F[♭]
Δ: 275C

♩=66

The musical score is written on a six-line staff representing guitar strings, labeled A, G[#], G, F[#], E, D[#], D, C[#], and C from top to bottom. The piece is in 6/8 time with a tempo of 66 beats per minute. The key signature is one flat (F major/D minor). The score consists of several measures of music. The first measure starts with a 7th fret on the A string. The second measure has a 204 Hz frequency marker above the first note. The third measure has a -5 bend and a vibrato mark. The fourth measure has a +6 fret and a -12 bend. The fifth measure has a ±223 Hz frequency marker and a vibrato mark. The sixth measure has -11, +7, and -7 frets. The seventh measure has +14 and -10 frets. The eighth measure has a -6 fret. Below the staff, there are fret markers: a 7, followed by five 'x' marks, and a 7 with a slash. The 'x' marks correspond to the fret numbers in the notes above.

Siehe S. 218, 220 und Audio 26

T28 Admayan so Tao do to (Herr im Himmel)

31/08/2008 #1 (119.4')

♩ = 110

Gesangsleitung: Frau Liao Chia-Hui

Strophe I 306

ya tey-mad-mey o Ta - o do to si - ra jya-go - god o

4

ma-i - ka - si nya-ma ta do to tey - ra-hem. Ta - o do ta - a-ma ta do

8

to to-gang ka do ta - i - nga-to Wan na-men ad-ma-yan ji-mo

11

ya - bo o mo jya - ta - ton-ngi soad ma-yan ji-mo

Strophe II ♩ = 100

13 312

i - so-yot ji-mo, ra - ra - la-yan ni-mo pey - lim-wa ngan ni-mo,

16

sa-ra-yan ni-mo, Ta-o do to, Ye-so Ci-to. vey - vo-ra-na a nak o do to

21

ta - o do to ni-ma ci pa cit do kag-li - nga, o do ta a

23

a - a-nak nya-ma ta do to am - vo-nas so-ra-ra ten-ta

Strophe III ♩ = 100

25 312



i - ka - si - mo pa ya - me ney ya, vo - na - sen so - ra - ra -

28



ten do tey ra - hem, pa - ka - mi - zi - ngen mo o pa - ta - na ngen na - men ji mo a - ci -

32



rang. o ya - mis - na - do wa - nan - na nya - ma ta mo do tey - nga - to

35



i - ki - ri - law mo - pa - ya - men ya - bo ma - ka - had si - mo

37



ta ya - bo o ma - ka - had - ji - mo ye - so ci - to a ka - no Sey - si

39



Ka - nya - ma ta do to ma - nyo to da - bed - bed so - ya Kad - ma - yan a - min

Siehe S. 223–224 und Audio 27

T29 相約在主裡

Wiedertreffen in Gott

28/03/2010 #5 (145.3")

Komposition: Lin He-Cheng

Gesang: MessebesucherInnen der
presbyterianischen Kirche im Dorf Ivalino

♩ = 78

C C G C

1. 我們 相約 在主 裡 共 同 生 活 常 相 憶 我 們
2. 回 憶 過 去 日 子 裡 將 有 歡 笑 也 有 淚 滴 捨 不

5 C C G C **rit.** . . .

相 約 在 主 裡 將 來 有 一 天 要 再 歡 聚 Refrain: 我 在
得 要 告 訴 你 在 主 的 愛 裡 我 等 著 你

9 ♩ = 74

F C F G

主 裡 祝 福 你 我 在 主 裡 思 念 你 願 主 帶 領 你 進 入 迦 南 地 我 在

13 C F C F G

Beim 2. Mal ab hier ritardando bis zum Ende des Liedes (ca. ♩ = 62)

主 裡 祝 福 你 我 在 主 裡 思 念 你 願 主 賜 給 你 豐 富 的 奶 與 蜜 你 可

17 C F C G C F#dim C

不 要 忘 記 我 們 相 約 在 主 裡 記 得 我 們 相 約 在 主 裡 A - min

Siehe S. 227, 230 und Video 1

T30 Japanisches Heer

Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=a9Bz-FgPjkw>

Siehe S. 227, 230 und Audio 28

T31 Japanisches Heer

15/08/2007 #9 (74.9')

$\text{♩} = 84$

Gesang: Frau Lee Chiu-Hsiang & Frau Hsie Hsiu-Chin

Strophe I

184

le le le ka wa ri di fo gi-ao tsu ji yao ma-sa nua-no wa gai i wa

3

-11 +1 -47 -59 -77 -4 +28 +58 -28 -59 **Tutti** -61

gan go no go i ni nu gu la ri tse Tian ma so ye de sa tso o po no po ri

5

-38 +27 +1 -48 -73 -11 -38 -47 +9 -97

ka ta tse ba i ji di ka i ra ji do chi ka o go go ra li i sa ma shi sha

Strophe II

7

175

wa ru yu a go sha ni o ji ga go re a no yo-a we ze mi do di ye li de

9

+65 +58 +57 +68 -14 +1 +10 +74 +27

a shiao wa tso re de de ki jie sha she shi ga re no shi-e sho - i

11

-10 +48 -15 +27 +49 +57 +20 +61 +77 +58 +57 +39

a ta li ga ga re lo i ji tse i no Hong ke wa i ka re o mu ba ra n tscha

Strophe III

13

Solo

-30 -22 +81 +55 +57 +70 172 +14 +11 +37 +80

i ji na gi ga ta ri ma jio-ge re ge wan a de tsu do o shi go a shi

15

-49 +17 +87 +65 +30 -8 -9 +79 +80

ha me so je le go ro lang gang hu me ne a di na ga ra ha shi ga ge de

17

+4 +33 -5

wa ga geng wa da shi go i no

5.3 LISTE DER BEILIEGENDEN AUFNAHMEN

Unter <https://repo.mdw.ac.at/projects/3837648559/> können die Audio- und Video-Dateien aufgerufen werden.

- Audio 1:** Vorfahren begründen das Dorf Ivalino (*anood*)
Sängerinnen: Chiu-Hsiang Lee und Hai-Yu Chou
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 15.08.2007
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:31
Siehe T1, S. 67, 155–157
- Audio 2:** Traum nach Siapen Pimayan
Sänger: Hsin-Chi Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 21.08.2007
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:11
Siehe T2, S. 151–152, 157–158
- Audio 3:** Name für Wei-Ya Lin
Sänger: Hsin-Chi Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:11
Siehe T3, S. 158–159
- Audio 4:** Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol (*anood*)
SängerInnen: Hsin-Chi Lin, Chiu-Hsiang Lee, Hsin-Yu Lin, Yue-Yu Chang, Ting-Hsin Lin, Mei-Yu Hu, Ming-Hsiung Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 27.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 3:32
Siehe T4, S. 42, 146, 159–160, 190

- Audio 5:** Bettelnuss vom Liebhaber
Sängerin: Chiu-Hsiang Lee
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 21.08.2007
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:50
Siehe T5, S. 90, 162–163, 167
- Audio 6:** Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund
Sängerin: Chiu-Hsiang Lee
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 29.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:15
Siehe T6, S. 162, 167–168
- Audio 7:** Vorfahren begründen das Dorf Ivalino (*mapalaevek*)
Sängerin: Chiu-Hsiang Lee
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 21.08.2007
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:19
Siehe T7, S. 67, 146, 172, 175–176
- Audio 8:** Wasserquelle im Dorf Ivalino
Sängerin: Chiu-Hsiang Lee
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 21.08.2007
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:21
Siehe T8, S. 176–177
- Audio 9:** *Arayo* (großen Goldbarsch) angeln
Sänger: Hsin-Chi Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 29.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:54
Siehe T9, S. 177–178

Audio 10: Lied des alleinstehenden Manns (*mapalaevek*)
SängerInnen: Hsin-Chi Lin und Chiu-Hsiang Lee
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 29.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:46
Siehe T10, S. 179

Audio 11: *Vavagot* (Grabstock)
Sängerin: Yue-Yu Chang
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:57
Siehe T11, S. 182, 184, 186–187

Audio 12: *Vavagot* (Grabstock)
Sänger: Hsin-Chi Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 29.08.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:36
Siehe T12, S. 183, 184, 186–187

Audio 13: Lied des alleinstehenden Manns (*ayani*)
Sängerin: Yue-Yu Chang
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:27
Siehe T13, S. 183, 185, 187–188

Audio 14: *Arayo* (großen Goldbarsch) angeln (*ayani*)
Sängerin: Yue-Yu Chang
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:49
Siehe T14, S. 183, 185, 187–189

- Audio 15:** Salzholen
SängerInnen: Hsin-Chi Lin und Chiu-Hsiang Lee
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 29.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:26
Siehe T15, S. 185, 189–190
- Audio 16:** Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol (*ayani*)
SängerInnen: Hsin-Chi Lin und Chiu-Hsiang Lee
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 29.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:54
Siehe T16, S. 146, 183, 185, 190–191
- Audio 17:** Stein schlagen im Taro-Feld
Sänger: Hsin-Yu Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:14
Siehe T17, S. 193, 197–198
- Audio 18:** Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino
Sänger: Hsin-Chi Lin und Hsin-Yu Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:50
Siehe T18, S. 197–199
- Audio 19:** Lied für die Taros
Sänger: Hsin-Chi Lin und Hsin-Yu Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:45
Siehe T19, S. 196, 199–200

- Audio 20:** Lied des fetten Schlammpringers
Sänger: Hsin-Chi Lin und Hsin-Yu Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:39
Siehe T20, T21, S. 201, 202, 204–205
- Audio 21:** Lied des dünnen Schlammpringers
Sänger: Hsin-Chi Lin und Hsin-Yu Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:37
Siehe T22, S. 204–206
- Audio 22:** Lied von *Lalag* an *Lazan*
Sänger: Hsin-Chi Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:19
Siehe T23, S. 206
- Audio 23:** Fischtreiben
Sänger: Hsin-Chi Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 25.02.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:27
Siehe T24, T25, S. 201, 207
- Audio 24:** Imitation von *Anitos* und *Taos* Singen
Sänger: Hsin-Chi Lin
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 23.08.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 0:22
Siehe T26, T27, S. 30, 208–209

- Audio 25:** Aufnahme von *mikarayag*
SängerInnen: Hsin-Chi Lin, Chiu-Hsiang Lee, Yong-Fa Hsu,
Yue-Hua Ma, Jung-Fa Chou
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 04.09.2010
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 12:06
Siehe S. 212
- Audio 26:** *Admayan so Tao do to* (Herr im Himmel)
SängerInnen: Chia-Hui Liao (Gesangsleitung) und Messe-
BesucherInnen der katholische Kirche
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 31.08.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 2:29
Siehe T28, S. 218, 220
- Audio 27:** 相約在主裡 (Wiedertreffen in Gott)
SängerInnen: MessebesucherInnen der presbyterianischen Kirche
Pianistin: Hsi-Yue Tseng
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 28.03.2010
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 2:25
Siehe T29, S. 223–224
- Audio 28:** 日本陸軍 (Japanisches Heer)
SängerInnen: Chiu-Hsiang Lee und Hsiu-Chin Hsie
Ort: Dorf Ivalino, Lanyu, Taiwan
Datum: 15.08.2007
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 1:15
Siehe T31, S. 227, 230
- Video 1:** 日本陸軍 (Japanisches Heer)
Online gestellt am 30.05.2008
Quelle: YouTube, siehe <http://www.youtube.com/watch?v=a9Bz-FgPjkw>
Dauer: 2:40
Siehe T30, S. 227, 230

- Video 2:** 愛我 (Lieb mich)
Sänger: Ming-Hsiung
Ort: Restaurant 二姐 (»Zweit-große Schwester«) im Dorf Yayo, Lanyu, Taiwan
Datum: 01.09.2008
Aufgenommen von: Wei-Ya Lin
Quelle: Private Feldaufnahme von Wei-Ya Lin
Dauer: 2:38
Siehe S. 232
- Video 3:** 灰色海岸線 (Gray Coastlines)
Sänger: Lin Chia-Hong (Künstlername: fishLIN), Fan Chiang und Hsie Chi-Hsiang
Online gestellt am 04.04.2009
Quelle: YouTube, siehe <https://www.youtube.com/watch?v=jErTbh9EyVI>
Dauer: 4:04
Siehe S. 234–236

5.4 ABBILDUNGSVERZEICHNIS

- Abbildung 1: In seinem Brief an die Autorin erklärt Tsung-Ching Chou (周宗經) die Sprachmelodien eines jeden Dorfes auf der Insel Lanyu. | 19
- Abbildung 2: Die vier ontologischen Modelle nach Phillippe Descola (2011): Naturalismus, Analogismus, Animismus und Totemismus. | 27
- Abbildung 3: Ausschnitt aus der ersten Strophe der Transkription 25/02/08 #5. Ein Lied, das Lob der eigenen vergangenen Arbeit beinhaltet. | 45
- Abbildung 4: Zeichenerklärung für die Transkriptionen. | 47
- Abbildung 5: *Logic Pro 8* von Apple im Aufnahmemodus. | 49
- Abbildung 6: Die Aufnahmesituation am 4. September 2010 im Dorf Ivalino. | 52
- Abbildung 7: Sonogramm nach dem Normalisieren jeweils aus einem exakt gleichen Abschnitt der Aufnahme von zwei Sekunden im *AudioSculpt 2.9.2* (IRCAM). Links: aus einer Spur der Fünfkanaal-Aufnahme (Männerstimme in mono). Rechts: aus der ORTF-Aufnahme. | 53
- Abbildung 8: Die Stimmgabel-Funktion in der Software *AudioSculpt 2.9.2* (IRCAM) zeigt an der ausgewählten Stelle die Frequenzen und Tonhöhen der Töne, die Zeitangabe und Lautstärke. | 55
- Abbildung 9: *Melodyne 3.2.2.2* (Celemony) übersetzt die Klänge der Aufnahme vom 29. Februar 2008 #5 in das Fünf-Linien-Notensystem. | 56
- Abbildung 10: Die Pitch-Funktion in der Software *Praat 5.3.20* zeigt die Frequenz- und Zeitangabe des mit der Maus ausgewählten Klanges. | 57
- Abbildung 11: Landkarte von Taiwan und die Position von der Insel Lanyu (hier im Fu-Lao Dialekt als »Lan Hsu« beschriftet, erstellt von mapsopensource.com. | 62
- Abbildung 12: Landkarte von Lanyu, erstellt vom taiwanesischen Innenministerium, schwarz die Dorfnamen in Tao-Sprache, hinzugefügt von Wei-Ya Lin. | 64
- Abbildung 13: Das Dorf Ivalino ist übersichtlich aufgeteilt: Traditionelle Häuser findet man im Süden des Dorfes. Sie haben schwarze Dächer (im Bild rechts). Die bunten, modernen Betonhäuser sind im Norden des Dorfes zu finden (im Bild links). Dadurch entwickelt sich eine Wohntrennung der Altersgruppen. Die ältere Generation wohnt(e) in traditionellen Häusern und die jüngere in modernen Betonhäusern. | 71
- Abbildung 14: Zwischenlagerstätte für schwach radioaktiven Atommüll auf der Orchideeninsel. | 72
- Abbildung 15: Welt-Meereströmungen mit Fließrichtung und Bezeichnungen auf einen Blick. | 75

- Abbildung 16: Markierung auf einem Brotfruchtbaum. | 78
- Abbildung 17: Diagramm von der *zipos* der Tao. | 84
- Abbildung 18: Zwei von Tao im Jahr 1929 gezeichnete Landkarten, auf denen die Orchideeninsel und die Nachbarinseln zu sehen sind. Die Zeichnung links wurde von einem Tao aus dem Dorf Ivalino angefertigt, die rechts von einem Bewohner des Dorfes Imorod. Die Karten weisen auch auf die Bedeutung der Nachbarn hin, mit denen Handelsbeziehungen gepflegt wurden. | 93
- Abbildung 19: Positionierung des traditionellen Wohnorts der Tao. Die Eingangstür eines Haupthauses ist immer auf das Meer ausgerichtet. | 107
- Abbildung 20: *Vahey* – traditionelles unterirdisches Hauptwohnhaus der Tao. | 109
- Abbildung 21: Moderne *tagakal* außerhalb des Dorfes Ivalino – Unterstand mit erhöhtem Boden ohne Wände. | 109
- Abbildung 22: Die Innendekoration der katholischen Kirche im Dorf Ivalino. | 115
- Abbildung 23: Die sieben Versionen von Haupt-Tonmaterial aus den *Anood*-Liedern in der Dissertation »An Exploratory Study of the Music of the Yami of Botel Tobago, Taiwan« von Greg Hurworth. | 145
- Abbildung 24: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Traum nach Siapen Pimayan« im *Anood*-Melodietypus (T2 und Audio 2), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne in der Strophe. | 152
- Abbildung 25: Transkription Nr. 62 von einem Lied im *Anood*-Melodietypus, gesungen von Shiaman Avang aus dem Dorf Ivalino. | 155
- Abbildung 26: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Betelnuss vom Liebhaber« im *Manood*-Melodietypus (T5 und Audio 5), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne in der Strophe. | 163
- Abbildung 27: Transkription der vierten Strophe des Liedes »Wasserquelle im Dorf Ivalino« im *Mapalaevek*-Melodietypus (T7 und Audio 7), grün und gelb markierte Töne sind die Haupttöne der Strophe. | 172
- Abbildung 28: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Vavagot« (Grabstock) im *Ayani*-Melodietypus (T11 und Audio 11). | 182
- Abbildung 29: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Stein schlagen im Taro-Feld« im *Raod*-Melodietypus (T17 und Audio 17), hell- und dunkelgrün, orange, gelb und blau markierte Töne sind die Haupttöne der Strophe. | 193
- Abbildung 30: Takt 1 bis 8 in der Transkription vom »Lied des fetten Schlammpringers« (T21 und Audio 20). | 202

Abbildung 31: Transkription von »Imitation von Anitos (Geister) Singen« (T26, Audio 24), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne. | 209

Abbildung 32: Transkription von »Imitation von Taos Singen« (T27, Audio 24), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne. | 209

Abbildung 33: Die musikalische Form innerhalb einer Strophe von *mikarayag*. | 211

Abbildung 34: Abbildung der Mehrspuraufnahme-Situation am 4. September 2010 im Arbeitshaus von Chiu-Hsiang Lee (dritte Person von links). Man sieht Hsin-Chi Lin (erste Person von links), wie er sein rechtes Ohr bedeckt. | 214

Abbildung 35: Tonhöhenanalyse der fünf Spuren vom Lied »Aufnahme von *mikarayag*« durch die Software *Praat*. Tonspur 1 in Blau gesungen von Hsin-Chi Lin, Tonspur 2 in Grün gesungen von Chiu-Hsiang Lee, Tonspur 3 in Violett gesungen von Yue-Hua Ma, Tonspur 4 in Hellgrün gesungen von Yong-Fa Hsu, Tonspur 5 in Orange gesungen von Long-Fa Chou. | 215

Abbildung 36: Jean-Jacques Rousseaus zifferngestützte Notation anhand eines Beispiels. | 217

Abbildung 37: Niederschrift des Liedes »*Admayan so Tao do to*« (»Herr im Himmel«) im Gesangbuch der Tao-Kirchenlieder »*Anood no Tao*« (達悟聖歌). | 219

Abbildung 38: Übertragung des Liedes »*Admayan so Tao do to*« (»Herr im Himmel«), transponiert und umgeschrieben in C-Dur. | 219

Abbildung 39: Transkription der ersten Strophe des katholischen Kirchenliedes »*Admayan so Tao do to*« (»Herr im Himmel«) (T28, Audio 26). | 220

Abbildung 40: Niederschrift des Liedes »相約在主裡« (»Wiedertreffen in Gott«) in C-Dur (T29, Audio 27). | 224

Abbildung 41: Zwei Transkriptionen, jeweils von der ersten Strophe des Liedes »Japanisches Heer« (»日本陸軍«). Die Version oben ist transkribiert anhand eines YouTube-Videos (T30 und Video 1); die Version unten ist transkribiert anhand einer Feldaufnahme vom 15. August 2007 (T31 und Audio 28), gesungen von Chiu-Hsiang Lee und Hsiu-Chin Hsie. | 230

5.5 TABELLENVERZEICHNIS

- Tabelle 1: Listung der Feldforschungsaufnahmen (2007–2010). | 46
- Tabelle 2: Liste der bei den Aufnahmen zu den *Mikariyag*-Gesängen verwendeten technischen Geräte sowie deren Anzahl. Mit * gekennzeichnete Geräte wurden vom Wiener Phonogrammarchiv ausgeliehen. | 48
- Tabelle 3: Liedtext von »Das harte Leben«. | 91
- Tabelle 4: Auflistung der verschiedenen Forschungsergebnisse über die Götter der Tao. | 95
- Tabelle 5: Die Bezeichnungen der Tage im traditionellen Kalender der Tao. | 101
- Tabelle 6: Die Auflistung der wichtigsten Beschäftigungen nach *ahehep no tao* im jeweiligen Monat bei den Tao. | 102
- Tabelle 7: Liedtext von »Das Schicksal mit unverändertem Namen«. | 129
- Tabelle 8: Ein Lied im *Anood*-Melodietypus, gesungen von Si Daykosang am 5. und 6. Juli 1983. | 132
- Tabelle 9: Ein Lied im *Anood*-Melodietypus, gesungen von Si Yapen Manaboy am 5. und 6. Juli 1983. | 133
- Tabelle 10: Vergleich der zwei großen Bootsbauprojekte der Tao: *IPAN-GA NA 1001* im Jahr 2007 und *Si Mangavang* im Jahr 2011, zustande gekommen durch Kooperation und finanzielle Unterstützung ausländischer Konzerne und der taiwanesischen Regierung. | 138
- Tabelle 11: Begriffe in der traditionellen Singpraxis der Tao. | 148
- Tabelle 12: Zusammenfassung der musikalischen Merkmale anhand der vier ausgewählten Lieder (T1–T4, Audio 1–4) im *Anood*-Melodietypus und darauf basierende Transkriptionen. | 154
- Tabelle 13: Liedtext von »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino«, gesungen im *Anood*-Melodietypus (T1 und Audio 1), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou, gleicher Liedtext wie im Lied »Taros Lobpreisen« (芋頭的禮讚) (Dong 1995: 149). | 156
- Tabelle 14: Liedtext von »Traum nach Siapen Pimayan«, gesungen im *Anood*-Melodietypus (T2 und Audio 2), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 158
- Tabelle 15: Liedtext von »Name für Wei-Ya Lin«, gesungen im *Anood*-Melodietypus (T3 und Audio 3), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 159

- Tabelle 16: Liedtext von »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol«, gesungen im *Anood*-Melodietypus (T4 und Audio 4), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 160
- Tabelle 17: Zusammenfassung der Aufnahmekontexte von vier ausgewählten Liedern im *Anood*-Melodietypus und Darstellung des jeweiligen Tonumfangs der Haupttöne. | 161
- Tabelle 18: Zusammenfassung der musikalischen Merkmale anhand der zwei ausgewählten Lieder im *Manood*-Melodietypus und der darauf basierten Transkriptionen. | 163
- Tabelle 19: Vergleich aller Übergänge vom höheren Hauptton zum tieferen Hauptton im Lied »Betelnuss vom Liebhaber« und »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund«, gesungen von Chiu-Hsiang Lee im *Manood*-Melodietypus. | 164
- Tabelle 20: Vergleich aller Übergänge vom tieferen Hauptton zum höheren Hauptton im Lied »Betelnuss vom Liebhaber« und »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund«, gesungen von Chiu-Hsiang Lee im *Manood*-Melodietypus. | 165
- Tabelle 21: Liedtext von »Betelnuss vom Liebhaber« (T5 und Audio 5), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 167
- Tabelle 22: Liedtext von »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund« (T6 und Audio 6), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 168
- Tabelle 23: Vergleiche der Rhythmusformen bei den Auftakten, der Verwendung der Schlussfiguren und der Häufigkeit des Einsatzes von Vibrato im Lied »Betelnuss vom Liebhaber« und »Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund«, gesungen von Chiu-Hsiang Lee im *Manood*-Melodietypus. | 169
- Tabelle 24: Auflistung des durchschnittlichen Tonumfangs der Haupttöne, des durchschnittlichen Tempos und der Silbenzahl jeder Strophe der vier Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus. | 173
- Tabelle 25: Zusammenfassung der musikalischen Merkmale anhand der vier ausgewählten Lieder im *Mapalaevek*-Melodietypus. | 174
- Tabelle 26: Liedtext »Vorfahren begründen das Dorf Ivalino«, gesungen im *Mapalaevek*-Melodietypus (T7 und Audio 7), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou, gleicher Liedtext wie in »Taros Lobpreisen« (芋頭的禮讚) (Dong 1995: 149). | 176

- Tabelle 27: Liedtext von »Wasserquelle im Dorf Ivalino«, gesungen im *Mapalaevek*-Melodietypus (T8 und Audio 8), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 177
- Tabelle 28: Liedtext von »*Arayo* (großen Goldbarsch) angeln«, gesungen im *Mapalaevek*-Melodietypus (T9 und Audio 9), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 178
- Tabelle 29: Liedtext von »Lied des alleinstehenden Mannes«, gesungen im *Mapalaevek*-Melodietypus (T10 und Audio 10), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 179
- Tabelle 30: Alle Schlussteile von vier Liedern im *Mapalaevek*-Melodietypus. | 180
- Tabelle 31: Auflistung des Tempos und der Silbenzahl jeder Strophe der sechs Lieder im *Ayani*-Melodietypus. | 184
- Tabelle 32: Schlüsse der Strophen im Lied »Salzholen« und im »Abschiedslied für Maraos von Siminamangkol«. | 186
- Tabelle 33: Liedtext von »*Vavagot*« (Grabstock), gesungen im *Ayani*-Melodietypus (T11, T12 und Audio 11, 12), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 187
- Tabelle 34: Liedtext von »Lied des alleinstehenden Mannes«, gesungen im *Ayani*-Melodietypus (T13 und Audio 13), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 188
- Tabelle 35: Liedtext von »*Arayo* (großen Goldbarsch) angeln«, gesungen im *Ayani*-Melodietypus (T14 und Audio 14), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 189
- Tabelle 36: Liedtext von »Salzholen«, gesungen im *Ayani*-Melodietypus (T15 und Audio 15), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 190
- Tabelle 37: Liedtext von »Abschiedslied für Maraos von Siminamangkol«, gesungen im *Ayani*-Melodietypus (T16 und Audio 16), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 191
- Tabelle 38: Auflistung der Abstände zwischen den Haupttönen (HT) der drei Lieder im *Raod*-Melodietypus. | 195
- Tabelle 39: Auflistung der Tempi in jedem Strophenabschnitt der drei Lieder im *Raod*-Melodietypus. | 195
- Tabelle 40: Verzierungen und rhythmische Variationen der Lieder »Stein schlagen im Taro-Feld« und »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino«. | 196

- Tabelle 41: Liedtext von »Stein schlagen im Taro-Feld«, gesungen im schnellen *Raod*-Melodietypus (T17 und Audio 17), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 198
- Tabelle 42: Liedtext von »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino«, gesungen im schnellen *Raod*-Melodietypus (T18 und Audio 18), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 198
- Tabelle 43: Liedtext von »Lied für die Taros«, gesungen im schnellen *Raod*-Melodietypus (T19 und Audio 19), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 199
- Tabelle 44: Musikalische Übergänge zwischen den Sätzen der Liedtexte in allen vier Liedern im Sprechgesang-Melodietypus. | 202
- Tabelle 45: Schluss einer Zwischenphrase bzw. eines Satzes des Liedtextes und die Schlußstöne in allen vier Liedern im Sprechgesang-Melodietypus. | 203
- Tabelle 46: Liedtext von »Lied des fetten Schlammpringers«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T20, T21 und Audio 20), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 205
- Tabelle 47: Liedtext von »Lied des dünnen Schlammpringers«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T22 und Audio 21), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 205
- Tabelle 48: Liedtext von »Klage einer Ehefrau«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T23 und Audio 22), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 206
- Tabelle 49: Liedtext von »Fischtreiben«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T24, 25 und Audio 23), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou. | 207
- Tabelle 50: Liedtext von »Aufnahme von *mikarayag*« (Audio 25), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 212
- Tabelle 51: Liedtext von »Starke Sonne«, übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo. | 213
- Tabelle 52: Auflistung der aufwärtsschleifenden Glissandos der drei Strophen von »*Admayan so Tao do to*« (»Herr im Himmel«), gesungen von MessebesucherInnen der katholischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu. | 221
- Tabelle 53: Auflistung der durchgangsnoten- und drehtnotenartigen Verzierungen der drei Strophen im Lied »*Admayan so Tao do to*« (»Herr im Himmel«), gesungen von MessebesucherInnen der katholischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu. | 222
- Tabelle 54: Exponierte Unterschiede zwischen Niederschrift und Transkription von »相約在主裡« (»Wiedertreffen in Gott«), gesungen von

MessebesucherInnen der presbyterianischen Kirche im Dorf Ivalino,
Lanyu. | 225

Tabelle 55: Liedtext von »Japanisches Heer« (日本陸軍; siehe Video 1), in
japanischer Sprache niedergeschrieben von Masuo Kawabata und Teruko
Kawabata. | 228

Tabelle 56: Liedtext von »Lieb mich« (愛我) (siehe Video 2). | 232

Tabelle 57: Liedtext von »Gray Coastlines« (灰色海岸線) (siehe Video
3). | 235

5.6 LISTE DER TAO-KONTAKT- UND GEWÄHRSPERSONEN UND SÄNGERINNEN

Dorf Ivalino	Name	Name in Hanyu Pinyin	Ge- schlecht	Geburts- jahr ¹
Li-Lan Chang	張麗蘭	Li-Lan Zhang	F	1971
Yue-Yu Chang	張月宇	Yue-Yu Zhang	F	
Yue-Yu Chang †	張月雲	Yue-Yun Zhang	F	–2014
Hai-Yu Chou †	周海玉	Hai-Yu Zhou	F	
Hsiu-Lan Chou	周秀蘭	Xiu-Lan Zhou	F	1952
Jung-Fa Chou †	周榮發	Rong-Fa Zhou	M	1924
Lu-Hai Chou †	周陸海	Lu-Hai Zhou	M	
Tai-Ju Chou	周太居	Tai-Ju Zhou	M	
Hsiu-Chin Hsie †	謝秀琴	Xiu-Qin Xie	F	
Li-Ya Hsie	謝莉亞	Li-Ya Xie	F	1978
Ying-Song Hsie †	謝嬰松	Ying-Song Xie	F	
Yong-Fa Hsu	徐永發	Yong-Fa Xu	M	1937
Mei-Yu Hu	胡梅玉	Mei-Yu Hu	F	
Chiu-Hsiang Lee †	李秋香	Qiu-Xiang Li	F	1930
Ming-Te Liao	廖明德	Ming-De Liao	M	1963
Cheng-Wen Lin	林正文	Zheng-Wen Lin	M	
Hsin-Chi Lin	林新枝	Xin-Chi Lin	M	1928
Hsin-Yu Lin	林新羽	Xin-Yu Lin	M	1936
Hsiu-Chen Lin	林秀珍	Xiu-Zhen Lin	F	1965
Ming-Hsiung Lin	林明雄	Ming-Xiong Lin	M	1975

1 Das Geburtsjahr der älteren Tao ist aufgrund der Vernachlässigung bei der Beantragung der Geburtsurkunde nicht immer korrekt.

Mu-Lin Lin	林木琳	Mu-Lin Lin	F	
Shih-Lan Lin	林詩嵐	Shi-Lan Lin	M	1982
Ting-Hsin Lin	林定新	Ding-Xin Lin	M	
Yue-Hua Ma †	馬月花	Yue-Hua Ma	F	1932
Bo-Guang Shih	施伯光	Bo-Guang Shi	M	1949
Bo-Hu Shih	施伯虎	Bo-Hu Shi	M	
Hsi-Yue Tseng	曾喜悅	Xi-Yue Zeng	F	
Dorf Iranomilek				
Si Kangcai	希岡菜	Xi Gang-Cai	M	1966
Dorf Iraraley				
Chien-Ping Kuo	郭健平	Jian-Ping Guo	M	1965
Chi-Hsiang Hsie	謝志祥	Zhi-Xiang Xie	M	
Chia-Hui Hsie	謝家輝	Jia-Hui Xie	M	1945
Yong-Chuan Hsie	謝永泉	Yong-Quan Xie	M	1959
Chin-Hua Lee	李金花	Jin-Hua Li	F	1950
Lu-Nan Lee †	李路男	Lu-Nan Li	M	
Bao-Yen Shih †	施保顏	Bao-Yan Shi	M	1931
Ya-Chun Shih	施亞春	Ya-Chun Shi	M	
Dorf Iratay				
Chi-Fu Chung	鍾啓福	Qi-Fu Zhong	M	1971
Dorf Imorod				
Tsung-Ching Chou	周宗經	Zong-Jing Zhou	M	1946

5.7 CHINESISCHES ZEICHENGLOSSAR

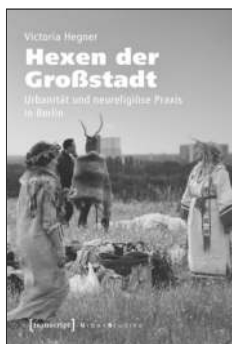
Ai Wo	愛我
Bainian kuayue heichao hangxian jihua	百年跨越黑潮航線計畫
Banrenbangui	半人半鬼
Caituanfaren jidujiao lanenwenjiaojijinhui	財團法人基督教蘭恩文教基金會
Chen Yu-Mei	陳玉美
Cixi taihou	慈禧太后
Dan ma yan	淡馬顏
Dawu	達悟
Dawu shengge	達悟聖歌
Dong Ma-Nü	董瑪女
Dong Sen-Yong	董森永
Dongqing	東清
Erjie canting	二姐餐廳
Fan	番
Fan Jiang	范姜
Feiwen jikan	飛文季刊
Feiyu yuwezhiyuan guanli cuoshi	飛魚漁業資源管理措施
Gudu zhilü	孤獨之旅
Guo Ming Tang	國民黨
Guojia tushu jiang	國家圖書獎
Guolin jiaotongdaxue chubanshe	國立交通大學出版社
Guomin zhuzhai	國民住宅
Haiyang guojiagongyuan guanlichu	海洋國家公園管理處
Haiyang wenhua	海洋文化
Han min	漢名
Hanyu pinyin	漢語拼音
Heichao	黑潮
Hongdoyu	紅豆嶼
Hongtou	紅頭
Hongtouyu	紅頭嶼
Hu Zheng-Heng	胡正恆
Hualian	花蓮
Huang Cheng-De	黃正德
Huang Shu-Jing	黃叔傲
Huise haianxian	灰色海岸線
Jiang Jie-Shi	蔣介石
Jiang Wa-Si	江瓦斯

Jiang Yu-Heng	姜育恆
Jinmen	金門
Jinqujiang	金曲獎
Kaiyuan gang	開元港
Kaoqiuqin	拷秋勤
Langdao	朗島
Lanqingtongxun	蘭青通訊
Lanyu	蘭嶼
Lanyu qingge	蘭嶼情歌
Lanyu xianggongsuo	蘭嶼鄉公所
Lanyudao	蘭嶼島
Lanyushuangzhoukan	蘭嶼雙週刊
Lidaojianshejijin	離島建設基金
Lin He-Cheng	林和成
Lin Jia-Hong	林家鴻
Lin Jian-Xiang	林建享
Lin Yuan-Hao	林淵豪
Liu Bing-Xiong	劉斌雄
Luo Xian-Chun	駱先春
Luoma pinyin	羅馬拼音
Lü Bing-Chuan	呂炳川
Lü Yu-Xiu	呂鈺秀
Maguan tiaoyue	馬關條約
Mazu	馬祖
Meiliwan dujiacun	美麗灣渡假村
Minge caiji yundong	民歌採集運動
Mixin	迷信
Neizhengbu yingjianshu	內政部營建處
Penghu	澎湖
Qin ren dong	情人洞
Qi pan jiao	棋盤腳
Riben lujun	日本陸軍
Shangdi tongbao	山地同胞
Shan di ren	山地人
Shehuifulijihua	社會福利計畫
Shengmujun	聖母軍
Shi Wei-Liang	史惟亮
Su Xun-Xun	蘇恂恂
Taidong	台東

Taidong lanyu tianzhujiao wenhuafazhan zhongxin	台東蘭嶼天主教文化發展協會
Taiwan dianli gongsi	台灣電力公司
Taiwan dianli gufen youxian gongsi	台灣電力股份有限公司
Taiwan jiunian guomin yiwu jiaoyu	台灣九年國民義務教育
Taiwan qixiangju	台灣氣象局
Taiwan shangdi renmin shenghuo gaijin yundong banfa	台灣省山地人民生活改進運動辦法
Tongyong pinyin	通用拼音
Wei Hui-Lin	衛惠林
Wei sheng suo	衛生所
Wenhuaajianshe weiyuanhui	文化建設委員會
Women de dao: Tan lanyu hefei	我們的島：談蘭嶼核廢
Wu Bo-Ming	吳博明
Wukongdong dierdong	五孔洞第 2 洞
Wu Rong-Shun	吳榮順
Wuduijiang	5 對槳
Wuming yingxiong	無名英雄
Xiaolanyu	小蘭嶼
Xinbeishi	新北市
Xingyun	幸運
Xingzhengyuan nongye weiyuanhui	行政院農業委員會
Xu Chang-Hui	許常惠
Yamei	雅美
Yan Fu-Ming	顏福明
Yanhuangzisun	炎黃子孫
Yegui	野鬼
Yeyin	野銀
Yeyou	椰油
Yifangwanyi	以防萬一
Yongchinghui	永青會
Yuanzhumin	原住民
Yuanzhumin dianshitai	原住民族電視台
Yuanzhumin weiyuanhui	原住民委員會
Yuanzhumin yundong	原住民運動
Yuguantou gongchang	魚罐頭工廠
Yuren	漁人
Yurenmatou	漁人碼頭
Yushan shenxueyuan	玉山神學院

Zhang Zhen-Yue	張鎮嶽
Zhuyin	注音
Ziyoushibao	自由時報
Zhongguominzuyinyue yanjiuzhongxin	中國民族音樂研究中心
Zuijia guoyu zhuanji	最佳國語專輯獎
Zuijia yuanzhuminyu liuxingyinyue yanchangzhuanjijiang	最佳原住民語流行音樂演唱專輯獎
Zuijia yuanzhuminyu zhuanjijiang	最佳原住民語專輯獎

Ethnologie und Kulturanthropologie



Victoria Hegner

Hexen der Großstadt

Urbanität und neureligiöse Praxis in Berlin

2019, 330 S., kart., 20 Farbabbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4369-5

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4369-9



Stefan Wellgraf

Schule der Gefühle

Zur emotionalen Erfahrung von Minderwertigkeit
in neoliberalen Zeiten

2018, 446 S., kart., 16 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4039-7

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4039-1

EPUB: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-7328-4039-7



Sandro Ratt

Deformationen der Ordnung

Bausteine einer kulturwissenschaftlichen
Katastrophologie

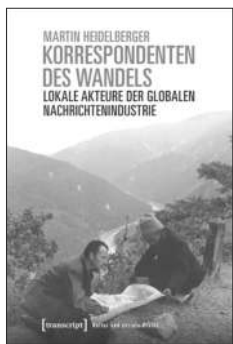
2018, 354 S., kart., 20 SW-Abbildungen

34,99 € (DE), 978-3-8376-4313-8

E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4313-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Ethnologie und Kulturanthropologie



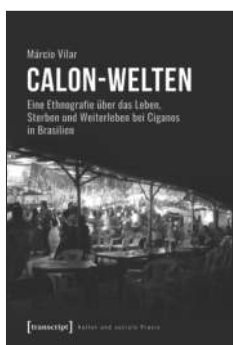
Martin Heidelberg
Korrespondenten des Wandels
Lokale Akteure der globalen Nachrichtenindustrie

2018, 328 S., kart.
39,99 € (DE), 978-3-8376-4173-8
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4173-2



Daniel Kofahl, Sebastian Schellhaas (Hg.)
Kulinarische Ethnologie
Beiträge zur Wissenschaft von eigenen, fremden
und globalisierten Ernährungskulturen

2018, 320 S., kart., 9 SW-Abbildungen, 12 Farbabbildungen
34,99 € (DE), 978-3-8376-3539-3
E-Book: 34,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-3539-7



Márcio Vilar
Calon-Welten
Eine Ethnografie über das Leben,
Sterben und Weiterleben bei Ciganos in Brasilien

April 2020, 342 S., kart., 11 SW-Abbildungen, 8 Farbabbildungen
40,00 € (DE), 978-3-8376-4438-8
E-Book: 39,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4438-2

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**