

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 anhingen. 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* (Hirseschlag-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 spirituelle 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.

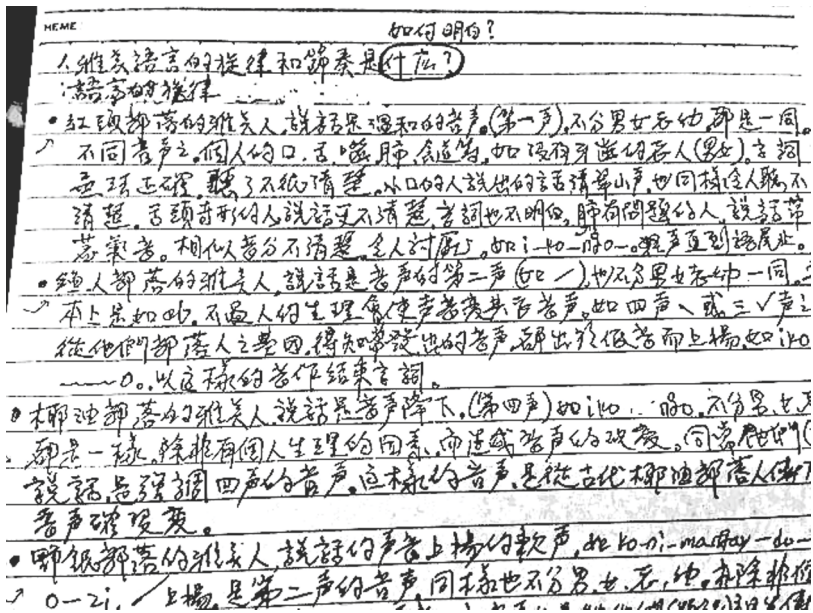
Bis Ende der 1990er-Jahre wurde eine Unterscheidung zwischen emischer (Innensicht einer bestimmten Gruppe) und etischer (Außensicht) Perspektive⁵ in

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*, *mapalaevek* 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 kanakan* (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.

den musikwissenschaftlichen und ethnomusikologischen Publikationen zu den Tao nicht vorgenommen. Es ist daher unerlässlich, das bestehende Material über die musikalischen Traditionen der Tao einer grundsätzlichen Prüfung zu unterziehen. Z.B. behauptet Lu Bing-Chuan (呂炳川) in seiner auf Chinesisch erschienenen Publikation »Musik der Indigenen Taiwans« über die Musik der Tao, dass es in den sechs verschiedenen Dörfern auf der Insel Lanyu sprachlich sowie musikalisch keine großen Unterschiede gibt (vgl. Lu 1982: 96). Doch während meiner Aufenthalte auf der Orchideeninsel hörte ich immer wieder, wie BewohnerInnen aus einem Dorf sich über die Aussprache der BewohnerInnen anderer Dörfer lustig machten. Auch konnten viele Tao präzise schildern, worin die sprachlichen und musikalischen Unterschiede zwischen den verschiedenen Inseldörfern bestehen. Um mir diese genau zu erklären, schrieb mir der bereits oben erwähnte Tsung-Ching Chou im Dezember 2010 einen Brief, in dem er die Aussprache der Tao in den Dörfern Imorod und Yayo miteinander verglich: Wohingegen Erstere über eine »sanfte« Aussprache verfügten, senke sich die Aussprache Letzterer »immer am Ende eines Satzes nach unten« (Abb. 1).

Abbildung 1: In seinem Brief an die Autorin erklärt Tsung-Ching Chou (周宗經) die Sprachmelodien eines jeden Dorfes auf der Insel Lanyu.



Quelle: Brief von Tsung-Ching Chou (周宗經) an Wei-Ya Lin, Dezember 2010.

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 *mevvatavata* 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 kulturalanthropologische 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 Wei 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 taiwanesischen 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 *makaniaw* 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 Taburegulungen?
- 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 »böser 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 Halbmensch-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 Ethnomusikologie 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 Wahleltern 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-Taiwanesin 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-TaiwanesInnen 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 dienten.

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 Bildaufnahmegeräten 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 Siminamangolkol« (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, dass 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 Aufnahmемaterial 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 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.

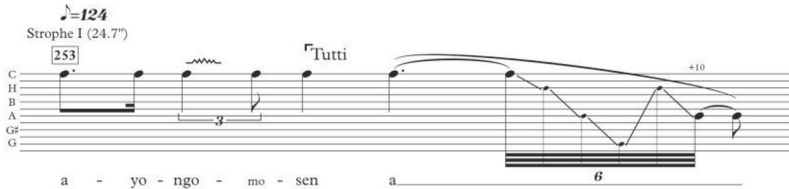
Während der Feldforschungen für mein Dissertationsprojekt zwischen 2007 und 2010 nahm ich insgesamt 220 Lieder auf, von denen sich 182 zum traditionellen Liedgut der Tao rechnen lassen (Details mit Datum der Aufnahme und Anzahl der Lieder siehe Tab. 1). Aus diesem Fundus wählte ich 31 Lieder zur Transkription¹⁶ 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.



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	28.03.10	04.09.10	Summe
<i>Anood</i>		7	5	2	5		11	6	4	2	2			1	45
<i>Manood</i>								1	1		2			4	
<i>Mapilavek</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				10
Sprechgesang		1					4		1			6			6
Imitation von Anitos & Taos Singen										1					1
<i>Mikaravag</i>		5	34					1						11	51
Bootslied		1						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>Gammam</i> (Tanzlieder)								2							2
Kirchenlieder (True Jesus Church)	11														11
Kirchenlieder (Katholische Kirche)						1						7			8
Kirchenlieder (Presbyterianische Kirche)													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.

Mehrsपुरaufnahmetechnik

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 Mikrofonssignale 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.

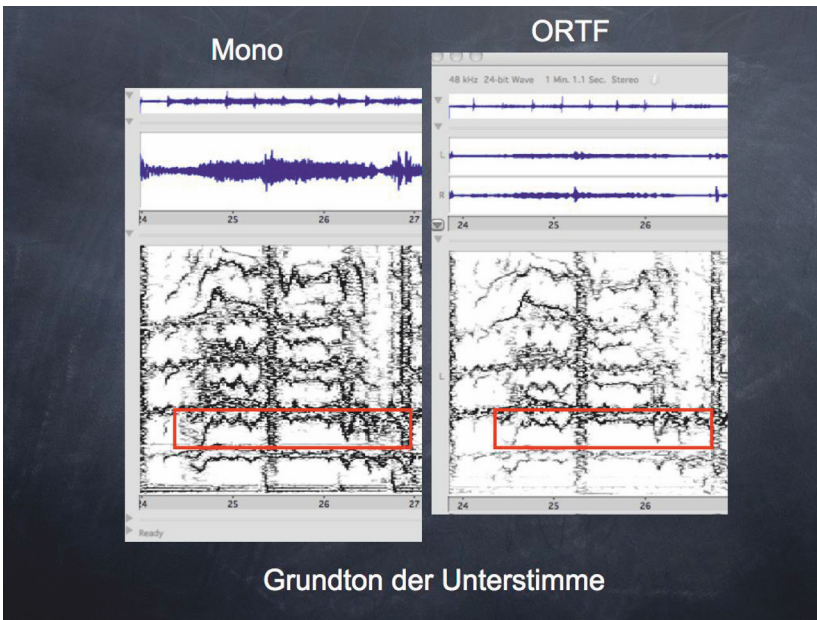


Quelle: Foto erstellt von Wei-Ya Lin.

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.

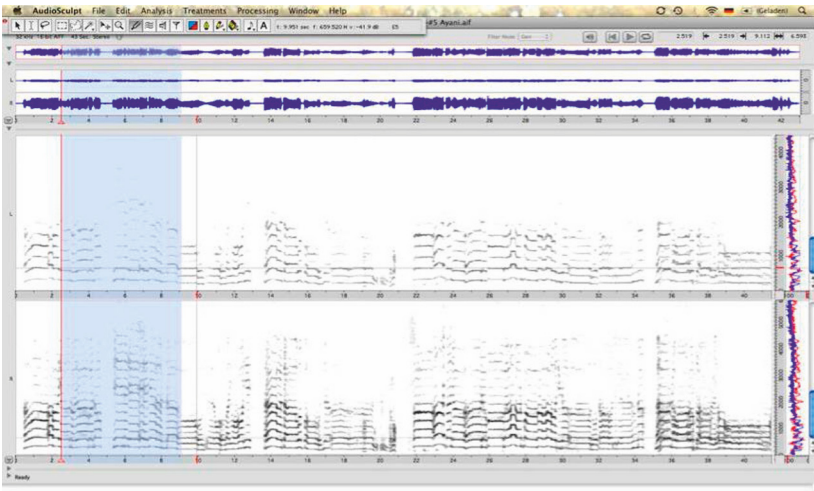
Anwendung von Computer-Software

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 Klangs 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:

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

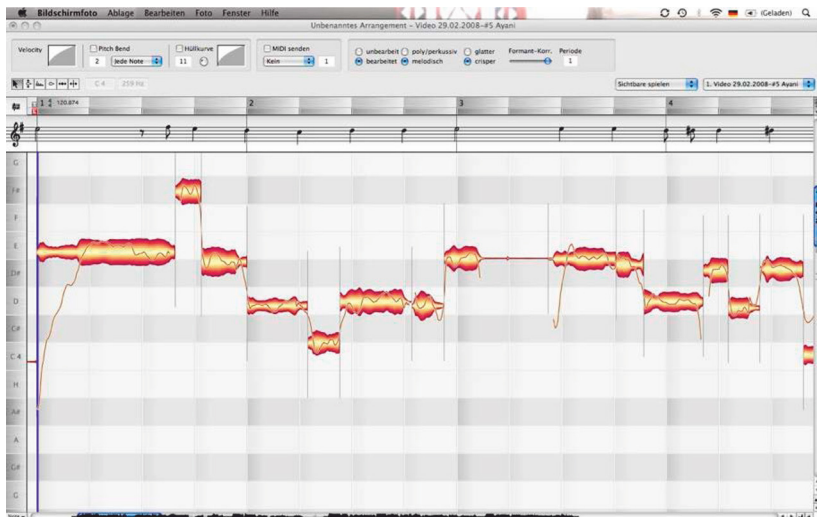
Die Variablen f_1 und f_2 stehen darin für jene beiden Frequenzen, die das Intervall konstituieren. Aus ihnen lässt sich mit obiger Formel der Cent-Abstand zwischen den Tönen errechnen. Da es sich um einen nicht linearen (logarithmischen) Zusammenhang handelt, kann ohne diese Umrechnung das jeweilige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

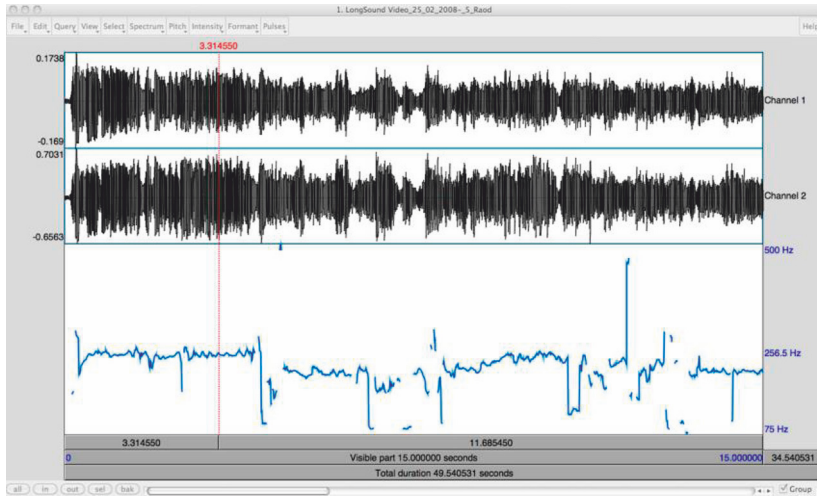
Ergebnisse von Klanganalysen, die von akustischen Klangrepräsentationen abgeleitet oder von Computersoftware generiert werden, basieren auf den mit bestimmten Geräten dokumentierten Schallwellen, geben aber nicht unser Erleben der Klangereignisse während der Aufnahmesituation wieder. Doch sie ermöglichen – 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 »Fünzig-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.

