

## 3 Musik im Leben der Tao

---

### 3.1 TRADITIONELLE MUSIK

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

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

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

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

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

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

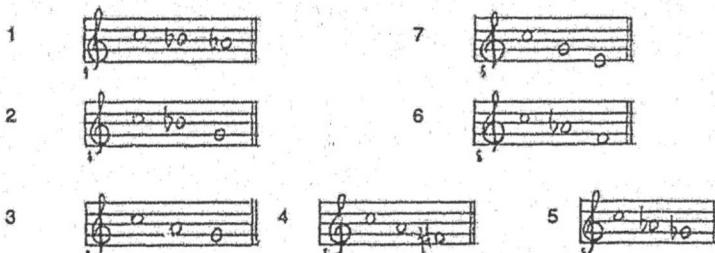
### Melodietypus und Liedtexte

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

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

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

**Figure 10 : The Seven Versions of the Main Tonal Material (Melos)**



Quelle: Greg Hurworth 1995: 271.

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

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

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

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

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

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

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

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

### **Emische Begriffe und Bezeichnungen**

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

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

Tabelle 11: Begriffe in der traditionellen Singpraxis der Tao.

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

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

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

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

## Melodietypen des individuellen Singens

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

und darauf basierenden Transkriptionen<sup>1</sup> erläutert sowie mit Analysen und Auswertungen versehen.

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

### **Anood<sup>2</sup>**

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

- 
- 1 Die vollständigen Transkriptionen (siehe 5.2) dieser Arbeit sind nur im Zusammenhang mit einer Erklärung im Haupttext von Kapitel 3 verständlich. Verweise zur jeweiligen Transkription sind angemerkt. Die Nummerierung der Transkriptionen in der vorliegenden Arbeit wird mit den Abkürzungen T1, T2 usw. dargestellt. Die Sammelnummer im Untertitel jeweiliger Transkription, die mit # dargestellt ist, dient nur einem persönlichen Zweck der Autorin.
  - 2 Transkriptionen siehe T1–T4, Liedtextübersetzungen siehe Tab. 13–16.

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

### Musikalische Merkmale

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

Die Dauer einer Strophe liegt bei 16 bis 18 Sekunden. Ein Lied bzw. eine Strophe beginnt immer mit einem Glissando aufwärts (*pipakarangan*), hin zum höheren Hauptton (in diesem Fall der Anfangston *patbokan siya*), und endet vom tieferen Hauptton (Schlussston *pakavosan siya*) ausgehend mit einem Glissando abwärts. Vor dem Schlusston einer Strophe kommt oft ein Ornament (*palolohon anood*) mit Abweichungen um die Haupttöne vor, welches kombiniert wird mit einem rhythmisierten Vibrato<sup>5</sup> (Zeichen: ) und einem Glissando (Abb. 24).

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

3 Siehe 1.4 »Transkription und Analyse«.

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

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

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

### Analyse und Auswertung

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

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

### Traum nach Siapen Pimayan

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

Text: Herr Siapen Pimayan

Gesang: Herr Siapen Pimayan

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

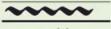
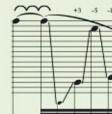
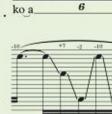
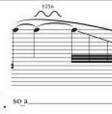
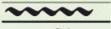
Der Liedtext jeder Strophe beinhaltet zwei Sätze, wobei sich der Satz am Ende des ersten Abschnitts zu Beginn des zweiten wiederholt. Die Silbenzahl der ersten Strophe beläuft sich auf acht bis maximal 15 Silben, in der zweiten variiert diese Silbenzahl zwischen neun und 13. Es gibt jedoch eine Ausnahme,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

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

---

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

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

Titel	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)	Arten von Vibrato	Verzierungen im 2. Abschnitt einer Strophe
<b>Vorfahren begründen das Dorf Ivalino</b>	1. X/114 2. 116/104 3. 128/114 4. 118/110 5. 126/110 6. 126/110	1. X 2. 11/11 3. 12/11 4. 11/11 5. 12/13 6. 12/12	 x 10	 1. ka__ ni-mi-na - li_
<b>Traum nach Siapen Pimayan</b>	1. 98/68 2. 90/80 3. 104/92 4. 92/88	1. 12/12 2. 15/9 3. 11/13 4. 13/23	 x 11	 1. ko a__ 2. ka - - -   4. ya -
<b>Name für Wei-Ya Lin</b>	1. (150)/126 2. 108/104 3. 94/76 4. 108/96	1. 8/11 2. 10/12 3. 14/13 4. 13/11	 x 12	 1. so a__ 2. ya - - - ve - an
<b>Abschieds- lied für Maraos von Simina- mangolkol</b>	1. 96/90 2. 116/96 3. 126/112 4. 126/104 5. 108/62 6. 122/110 7. 122/108 8. 114/106 9. 124/106 10. 88/76 11. 118/108 12. 104/88	1. 11/10 2. 12/12 3. X 4. 13/11 5. 12/12 6. 11/12 7. 13/12 8. 11/X 9. X 10. 11/10 11. 12/10 12. 13/12	 x 34	 1. ka - - 2. ma - - ra

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

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

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

Transcription Number: 62  
 Village: Ivarinu  
 Tape number: 8A, §/-

Singer: Shiaman Avang  
 Date: 19.2.1977

Quelle: Hurworth 1995: Transcription.

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

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

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

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

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

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

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

Sinngemäße Übersetzung:

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

10 Siehe Unterkapitel 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«.

### ***Manood*<sup>11</sup>**

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

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

### **Musikalische Merkmale**

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

---

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

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

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

### Betelnuss vom Liebhaber

Manolay

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

Text: Unbekannte ledige Frau

Gesang: Siapen Kotan (Frau Lee Chiu-Hsiang)

I. HT: b 243 Hz  
2. HT: c $\sharp$  -5C  
 $\Delta$ : 170C

yaw\_\_\_\_ yaw\_\_\_\_ yaw\_\_\_\_ a ya wa yaw\_\_\_\_ yaw\_\_\_\_

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

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

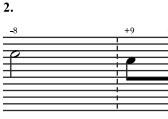
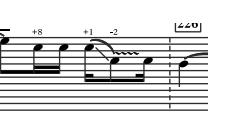
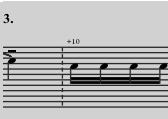
*Tabelle 18: Zusammenfassung der musikalischen Merkmale anhand der zwei ausgewählten Lieder im Manood-Melodietypus und der darauf basierten Transkriptionen.*

Titel	Tempo (M.M.)	Silbenzahl
<b>Betelnuss vom Liebhaber</b>	1. 84	1. 21
	2. 76	2. 23
	3. 72	3. 22
	4. 68	4. 21
	$\varnothing 75$	
<b>Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund</b>	1. 76	1. 20
	2. 72	2. 26
	3. 72	3. 29
	4. 76	4. 26
	5. 70	5. 19
	$\varnothing 73.2$	

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

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

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

Titel	Betelnuss vom Liebhaber	Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund
Übergang 1. H1-T1		
2.		
3.		
4.		
5.		

Quelle: Transkribiert und aufgelistet von Wei-Ya Lin.

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

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

Titel	Betenuss vom Liebhaber	Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund
<b>Übergang T1-H2</b>	<p><b>1.</b></p> <p><b>2.</b></p> <p><b>3.</b></p> <p><b>4.</b></p>	<p><b>1.</b></p> <p><b>2.</b></p> <p><b>3.</b></p> <p><b>4.</b></p> <p><b>5.</b></p>
<b>Übergang T2-H3</b>	<p><b>1.</b></p>	<p><b>3.</b></p>

Quelle: Transkribiert und aufgelistet von Wei-Ya Lin.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

<b>T6: 29/02/2008 #14</b>					
<b>Ein Abschiedslied von Frau Chiu-Hsiang Lee an ihren Ex-Freund</b>					
1. <i>i wazengas</i>		<i>sa sominavong, doyanan no palakpakan kaowan.</i>			
Alpinia zerumbet (Pflanze)	es blühen	sitzen	Strunkpass	Wind	
2. ( <i>n</i> ) <i>apiwalaman ta tomoratod, mangoitarana macipisitana.</i>					
pausieren	sitzen	(wir) verlassen	trennen		
3. <i>taimonen da o maciyasa jiyaten tavazit</i> <sup>12</sup>			<i>jimilis a</i>		
zweifeln	davon etwas	wir	Name einer Pflanze nicht bewegen		
<i>jimeykaawi.</i>					
nicht vergessen (voneinander)					
4. <i>Ngaranen so todapiya no naken.</i>					
Name geben	wunderschöne	Persönlichkeit			
Sinngemäße Übersetzung:					
Wir trennen uns, denn wir haben Angst, dass die anderen über uns tratschen. Die Wurzel der <i>Tavazit</i> -Pflanze ist tief begraben unter der Erde, so wie unsere Zuneigung. Du bist so unglaublich gutherzig und wunderbar.					

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

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

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

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

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

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

	Rhythmus im Auftakt	Schlussfigur	Arten von Vibrato und neu artikulierter Ton ohne Silbenwechsel (Zeichen: -)
Betelnuss vom Liebhaber	<p>1. x</p> <p>II      <b>76</b>      [237] -3      -8</p> <p>III     <b>72</b>      [234] +8      +7</p> <p>IV     <b>68</b>      [237] +11      -5</p> <p>mi - si - ke - pa</p> <p>ka - na - o do</p> <p>[ma reng pe] ma</p>	<p>1.</p> <p>+10      +13</p> <p>ming.</p> <p>4.</p> <p>-2</p> <p>yaw i</p>	x 1 - x 9

Ein  
Abschieds-  
lied von Frau  
Lee Chiu-  
Hsiang an  
ihren Ex-  
Freund

The musical score consists of five staves (I-V) for a six-string instrument (lute or pipa). The staves are labeled with letters C, G, H, B, A, and G# from top to bottom. Performance markings include tempo (e.g., I: 76, II: 72), dynamic ranges (e.g., -10 to +10, -8 to +15, -3 to -10, +2 to +3, +11 to -7, +8), and various rhythmic patterns (e.g., eighth-note groups, sixteenth-note patterns, grace notes). The lyrics are written below each staff, corresponding to the vocal line.

**I**

i wa wan.

**II**

na-pi - wa - la

**III**

m\_\_\_\_ yaw\_\_ [mi- ke - y] x 8

**IV**

[ve vek ye\_\_ en\_\_ yaw i yaw i] x 12

**V**

[ya aw.]

Quelle: Transkribiert und aufgelistet von Wei-Ya Lin.

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

### **Mapalaevek<sup>13</sup>**

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

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

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

### **Musikalische Merkmale**

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

---

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

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

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

1. HT: c<sup>#</sup> 270 Hz  
2. HT: h<sup>b</sup> -7C  
Δ: 182C

**J=116**

**IV**

**270**

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

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

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

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

### Analyse und Auswertung

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

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

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

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

Titel/durchschnittlicher Abstand der Haupttöne	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)	Titel/durchschnittlicher Abstand der Haupttöne	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)
<b>T7-Vorfahren begründen das Dorf Ivalino (189 Cent)</b>	1. 110 2. 108 3. 108 4. 104 Ø 107,5	1. 13/11 2. 9/11 3. 11/11 4. 11 (190,7 Cent)	<b>T9-Arayo (großen Goldbarsch) angeln</b>	1. 98 2. 114/104 3. 104/88 Ø 105/96	1. X 2. 11/11 3. 9/4
<b>T8-Wasserquelle im Dorf Ivalino (198,25 Cent)</b>	1. 110 2. 110 3. 112 4. 116 Ø 112	1. 11/12 2. 12/X 3. X/10 4. 10/13 (202 Cent)	<b>T10-Lied des alleinstehenden Mannes</b>	1. 112/104 2. 110/98 3. 104/96 4. 102 5. 104 Ø 106/100	1. 9/11 2. 12/11 3. 10/12 4. 10/12 5. 10

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

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

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

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

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

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

### **Mapalaevek im Leben der Tao: Geschlechtsspezifischer Ausdruck beim Singen**

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

T9: 29/02/2008 #2	Arayo (großen Goldbarsch) angeln
1. {tanaciciya ko pa so arayo.} no kapanateng ko pa so arayo. {Großen Goldbarsch angeln vom Boot aus ist meine Spezialität.} Ich habe einmal zehn große Goldbarsche gefangen.	
2. oya sira mikovavalatogen. {do rako a mao a rako a do} rako a ohomaen. Sie (große Goldbarsche) schwingen und tanzen herum. {Dort wo große Steine sind und große Hirsefelder.}	
3. vonong ko nizikosan da rayo. Große Goldbarsche zu fangen, ist meine Arbeit.	

Sinngemäße Übersetzung:

Ich will mich nicht wieder wegen der großen Goldbarsche, die ich gefangen habe, brüsten. Vom Boot aus große Goldbarsche zu angeln, ist meine Lieblingstätigkeit. Ich habe einmal erlebt, dass ich auf einer Fahrt zehn große Goldbarsche gefangen habe. Der Tag damals war ein guter Tag, an dem die großen Goldbarsche gruppenweise schwammen. Es gab so viele von ihnen. Ich habe aber nur zehn genommen, weil man sonst nicht (alle Fische) fertig putzen kann. Somit konnte ich schnell zurückfahren. Die Orte sind *do rako a mao* und *rako a ohomaen*, liegen abseits am Meer. Die anderen Männer sind Hirten, aber mein Schicksal ist es, große Goldbarsche zu fangen. Damit kann man sich nur beim Erntefest präsentieren.

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

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

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

T10: 29/02/2008 #4	Lied des alleinstehenden Mannes
1. <i>imo pineysalan ko a tokad. ji ciyalidia no yamot no agalang.</i> Auf dem Kamm jätet ich Unkraut, es sollte nicht mehr wachsen.	
2. <i>kalagilagat a onged no savaw. ta abo o katengan ko a pasibohon.</i> Du (Feld-Kamm) kannst andere Graskeime wachsen lassen. Ich verstehe die anderen Frauen im Feld nicht.	
3. <i>do makanet a tokad no akaon namen. ala o kaomay ko a mahahakay.</i> In unseren großflächigen Feldern. Vielleicht bin ich ein schwacher Mann.	
4. <i>ji da manovoi jiyaken so vazit. sira pa tamaket a kavanangen.</i> Sie erlauben den Frauen nicht, mich zu heiraten. Sie sind nicht einmal angemessen für mich.	
5. <i>minapoing do todapiya tao.</i> Niemals zu meiner Familie.	
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Jeden Tag räume ich den Kamm von Tarofeldern auf und jätet Unkraut. Hoffentlich wächst kein Unkraut auf dir (Feld-Kamm), sondern nur schöne, kleine Gräser. Ich weiß nicht wer (welche Frau) mir helfen kann, das Unkraut am Feld-Kamm zu vernichten, unser Feld-Kamm ist lang und breit. Die anderen denken, dass ich ein fauler Mann bin. Deswegen erlauben sie mir nicht, ihre eigenen Töchter zu heiraten. Aber ich mag nicht, dass sie (meine zukünftige Frau) aus einer normalen Familie ist, das wäre gar nicht angemessen als meine Partnerin.</p>	

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

Das letzte Beispiel im *Mapalaevk-Melodietypus* (Tab. 29, T10, Audio 10) ist von einem unbekannten Dichter aus dem Dorf Iraraley. Dieser Liedtext kann auch im *Ayani-Melodietypus* gesungen werden (siehe 3.1 »Ayani«). Der Liedtext verrät, dass der Urheber aus einer wohlhabenden Familie stammt. Jedoch hatte er zu der Zeit, als er das Lied dichtete, noch keine Ehepartnerin. Er beklagt in diesem Lied, dass er aufgrund des Wohlstandes seiner Familie viel Arbeit hat. Zugleich will er damit das Interesse lediger Frauen aus wohlhabenden Familien wecken.

Tabelle 30: Alle Schlussteile von vier Liedern im Mapalaevk-Melodietypus.

Schlussteil/ Vorfahren begründen das Dorf Ivalino	3. Abschnitt einer Strophe Wasserquelle im Dorf Ivalino
<p>I ka ni mi - na li san. II bza han no ka wan. III ma la o d. IV -ri - - - s.</p>	<p>I - li yan. II 3 237 C III za ci gi. IV -10 +3 V</p>
Arayo (großen Goldbarsch) angeln	Lied des alleinstehenden Mannes
<p>I mot no a ga lang. II -si bo hon. III ko a ma ha ha kay. IV na van gen. V [em]</p>	<p>I ho ma en. II yo yo e i. III</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Es ist schwierig, anhand dieser vier Beispiele, die von den SängerInnen nicht selbst gedichtet wurden, analog zur Schlussfolgerung im Unterkapitel 3.1 »*Manood*« etwas über die Identität des Melodietypus zu erfahren. Jedoch kann man

die beschriebenen Besonderheiten bei der melodischen Gestaltung im Strophenschluss anhand des Gender-Aspektes und der Analyse und Auswertung deutlich erkennen (Tab. 30). Dies legt den Schluss nahe, dass rhythmisches Vibrato und die Gesangstechnik des neu artikulierten Tons ohne Silbenwechsel im *Mapalaevrek*-Melodietypus Merkmale von Männerstimmen sind.

### **Ayani<sup>14</sup>**

Aus der Perspektive der Tao gehört der *Ayani*-Melodietypus zu Liebesliedern (*omaririna*). Vergleicht man jedoch die Textinhalte der Lieder, die in diesem Typus gesungen werden, mit in denen von Liebesliedern in anderen Melodietypen – etwa im *Manood*- oder *Mapalaevrek*-Melodietypus –, so wird erkennbar, dass sich die Liedinhalte im *Ayani*-Melodietypus auf mehr als nur die so genannte »Mann-Frau-Liebesbeziehung« beziehen. Es werden auch die Liebe zwischen Familienmitgliedern, die Dankbarkeit zwischen EhepartnerInnen oder die Sorge in engen Familienverwandtschaften zum Ausdruck gebracht. Trotzdem gelten gewisse Regeln wie das Singverbot innerhalb eines Dorfes und vor engen Verwandten, wenn der Inhalt intime Mann-Frau-Gefühle transportiert.

Der Liedtext ist meist frei improvisiert, die Melodie ist im Wesentlichen stets gleichbleibend. Im Falle einer Fixierung der Liedtexte, die auf eine Überlieferungsabsicht hindeutet, werden die Lieder entweder innerhalb einer Familie oder kollektiv auf der Insel verbreitet. Die meisten jungen Tao in der Gegenwart finden den *Ayani*-Melodietypus schöner als andere traditionelle Melodietypen und identifizieren sich damit. Hurworth bestätigt diese Beobachtung (Hurworth 1995: 205):

»More women than men sang this new *mabaririna* [Verb von *omaririna*, hiermit ist der *Ayani*-Melodietypus gemeint, Anmerkung der Verfasserin] melody to me and it appears to be somewhat of a favourite, especially with some younger singers. There is no doubt that the younger Yami prefer to sing this tune because it is more extrovert and robust in nature like the Taiwanese pop music with which they are now quite familiar.«

Im Kontext der Kultur des modernen Taiwans führt diese Entwicklung zu einer Verbindung von Tao-Musik mit den Melodien des *Ayani*-Typus. Sie werden im Chinesischen auch »Liebeslieder von Lanyu« (蘭嶼情歌) genannt. In neueren Liedern findet man oft diesen Melodietypus wieder (siehe 3.3 »Tao-Sänger in der populären Musikszene Taiwans«).

14 Transkriptionen siehe T11–T16 und Liedtextübersetzungen siehe Tab. 33–37.

## Musikalische Merkmale

*Abbildung 28: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Vavagot« (Grabstock) im Ayani-Melodietypus (T11 und Audio 11).*

### Vavagot (Grabstock)

Ayani

25/2/08 #15 (57")

Text: Unbekannte Frau

Gesang: Frau Siapen Komarang

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Der *Ayani*-Melodietypus ist der einzige traditionelle Melodietypus, der eine pentatonische Melodie beinhaltet (Abb. 28). Daher werden Transkriptionen solcher Lieder im Fünf-Linien-Notationssystem angefertigt. Laut einer Aussage von Chien-Ping Kuo vom 15. Juli 2013 stammt der *Ayani*-Melodietypus aus der japanischen Kolonialzeit. Dazu meinte er:

»Yong-Chuan Hsie (aus dem Dorf Iraraley) erwähnte einmal in einem Gespräch, dass die Melodie der *Ayani*-Lieder von einem japanischen Polizisten komponiert wurde. Er hat sehr wahrscheinlich recht, denn sie klingen gar nicht nach unseren traditionellen Liedern.«

Auch Hurworth äußert sich zu diesem Phänomen: »This singing style contrasts dramatically with the somewhat introspective style of singing required for traditional Yami melodies.« (Hurworth 1995: 205) Hsin-Chi Lin und Chiu-Hsiang Lee, die beide während der japanischen Kolonialzeit aufgewachsen, konnten diese Information jedoch nicht bestätigen. »Als wir Kinder waren, hörten wir schon alle diese Melodie singen«, sagten Lin und Lee am 2. April 2010 während eines Interviews. Die Herkunft dieses Melodietypus bleibt daher weiterhin umstritten.

Ein Lied bzw. eine Strophe fängt immer entweder mit einem Auftakt oder einem Glissando aufwärts zum ersten Ton an und endet mit einem Glissando abwärts vom letzten Ton aus. Generell verwendet man am häufigsten rhythmische Motive wie Triolen und Punktierung, Glissandos kommen oft bei Sekund- und Terzschritten zum Einsatz (Abb. 28).

### Analyse und Auswertung

Ich konnte während meiner Feldforschung insgesamt 35 Lieder im *Ayani*-Melodietypus sammeln. Davon fließen in die Betrachtungen dieser Arbeit sechs miteinander vergleichbare Lieder ein (T11–T16), die von zwei verschiedenen SängerInnen stammen. Die Liedtexte kommen auch in anderen Melodietypen vor und werden im Folgenden in Transkription wiedergegeben. Aufgrund des immer wieder vorkommenden, als Betonung verwendeten Händeklatschens der SängerInnen und ZuhörerInnen definiere ich die Taktangabe mit *alla breve*, also 2/2 Takt. Jede Strophe besitzt fünf bis sechs Takte. Je nachdem wie lang die Pause nach einer Strophe ausfällt, wird in den Transkriptionen die Zeit der Pause zwischen den Strophen als Takt notiert (Abb. 28).

Der Liedtext jeder Strophe besteht aus zwei Sätzen, wobei der erste immer im dritten Takt auf dem ersten Schlag endet. Die Silbenzahl eines Satzes kann bei neun bis 13 und in einer Strophe bei 20 bis 24 Silben liegen. Es überwiegt eine Satzsilbenzahl von elf. Manchmal wird der Vokal »a« bei einem Wort mit Endkonsonant angeschlossen, dann wird z.B. aus *maraos* in der Verlängerung *maraos-a*. Oft trägt die Silbe eines Anfangstons bzw. eines Schlusstons keine Bedeutung, wie dies bei den vorliegenden Transkriptionen mit den Silben *a*, *aw*, *yaw*, *haw* und *hei* der Fall ist.

Bei den sechs für die Transkription ausgewählten Liedern im *Ayani*-Melodietypus bleibt das Tempo innerhalb des Liedes stabil und kann von Lied zu Lied verschieden sein. Die sechs analysierten Lieder haben Tempi zwischen M.M. 58 und 80 (Tab. 31).

Intonationsverhältnisse sind nicht leicht fassbar: Bei einem Vergleich des ersten Tones des dritten Taktes einer Strophe, gesungen von Hsin-Chi Lin an unterschiedlichen Tagen, ist die Quinte der mollähnlichen Melodieführung in T12 zu eng gesungen (bis 46 Cent) und in T16 zu breit (bis 57 Cent). Diese Art der Intonation ist auch in T13 und T14, am gleichen Tag gesungen von Yue-Yu Chang (Tao-Name: Siapen Komarang), zu finden. Wegen dieser Variabilität sind keine Regeln für die Intonation im *Ayani*-Melodietypus feststellbar.

*Tabelle 31: Auflistung des Tempos und der Silbenzahl jeder Strophe der sechs Lieder im Ayani-Melodietypus.*

Titel	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)	Titel	Tempo M.M. (1./2. Abschnitt)	Silbenzahl (1./2. Abschnitt)
T11- <i>Vavagot</i>	1. 70	1. 10/11	T14- <i>Arayo</i> (großen Goldbarsch) angeln	1. 80	1. 11/11
	2. 70	2. 10/11		2. 80	2. 13/11
	3. 70	3. 12/10		3. 80	3. 11/13
	Ø 70			Ø 80	
T12- <i>Vavagot</i>	1. 68	1. 11/11	T15- <i>Salzholen</i>	1. 58	1. 12/12
	2. 68	2. 10/11		2. 58	2. 13/11
	Ø 68			3. 58	3. 12/12
T13- Lied des alleinstehenden Mannes	1. 72	1. 11/11		4. 58	4. 12/10
	2. 76	2. 12/11	T16- Abschiedslied für Maraos von Simina- mangolkol	1. 78	1. 11/9
	3. 76	3. 12/12		2. 78	2. 9/11
	4. 76	4. 11/11		3. 78	3. 11/11
	5. 74	5. 11/12		4. 72	4. 13/10
	Ø 74.8			5. 72	5. 11/11
				6. 72	6. 11/11
				7. 72	7. 10/10
				8. 72	8. X/12
				Ø 74.25	

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Zunächst möchte ich zwei Versionen eines Liedes mit dem Titel »*Vavagot*« (Grabstock) vergleichen (T11 und T12), welche von Yue-Yu Chang im Kontext eines Familientreffens und von Hsin-Chi Lin in einem vertraulichen Interview mit mir und seiner Frau vorgetragen und aufgenommen wurden. Auffallend ist in diesem Zusammenhang das Folgende:

1. Die Anwendungen des Vibratos: Frau Chang sang ohne Vibrato, Herr Lin hingegen verwendete es oft (Zeichen: ) und sogar an wenigen Stellen das einschleichende Vibrato (Zeichen: ).
2. Frau Chang sang das Lied vollständig, Herr Lin ließ die letzte Strophe weg, weil er das Lied »nur demonstrieren« wollte.
3. Die Tempi in den zwei Versionen weisen kaum Unterschiede auf (Tab. 31).
4. In der ersten Strophe verkürzte Frau Chang die drei Silben »*mo o-ya*« auf zwei Silben »*mo ya*«, Herr Lin hingegen blieb bei den drei Silben.
5. Aufgrund des Familientreffens sangen und klatschten anwesende Familienmitglieder mit Frau Chang, dies war bei Herrn Lin aufgrund des Aufnahmekontextes nicht der Fall.

Es ist zusammenfassend zu vermerken, dass es große Ähnlichkeiten zwischen den beiden Versionen gibt, sowohl in der Wahl der rhythmischen Figuren als auch hinsichtlich des Tempos, in dem der Liedtext vorgetragen wird. Sie unterscheiden sich lediglich in der Vibratoanwendung. In diesem Punkt ist auffällig, dass Frau Chang auch das »Lied des alleinstehenden Mannes« (T13) und das Lied »*Arayo* (großen Goldbarsch) angeln« (T14), beide von unbekannten Dichtern, kaum mit Vibrato vorträgt.

Im Weiteren möchte ich das Lied »Salzholen« (T15) mit dem »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol« (T16) vergleichen, weil diese von den gleichen SängerInnen gesungen wurden. Die Vibratoverwendung ist aufgrund der manchmal vorkommenden Zweistimmigkeit schwerlich genau zu notieren und deshalb auch nicht analysierbar. Der Hauptgrund hierfür liegt darin, dass sich beim Einsetzen der zweiten Stimme oft ein Unisono ergibt, welches die Unterscheidung schwer bis unmöglich macht, obwohl der geübte Hörer winzige Tonhöhenungleichheiten im Zusammenspiel der beiden Stimmen ausmachen kann. Aus dieser Ungleichheit der Tonhöhe entstehen Schwebungen, die eine ähnliche Wirkung erzielen wie das Vibrato. Dies macht aber Schwebungen und Vibrato schwer unterscheidbar.

Es ist dennoch interessant zu beobachten, wie sich die zweite Stimme beim individuellen Singen harmonisch innerhalb der jeweiligen Melodietypen verhält. Betrachtet man den Strophenschluss in Fällen genauer, in denen eine zweite Stimme mitwirkt, so lassen sich meist kleine und große Sekund- bzw. Terz-Intervalle finden und es kommt zu Stimmkreuzung (Tab. 32). Etwa gibt es in T16 in Strophe 4 zwei nacheinander folgende Quint-Intervalle, in Strophe 7 zwei nacheinander folgende Quart-Intervalle. Da die alten Tao sich nicht nach »Harmonien« im Sinne westlicher kunstmusikalischer Theorie richten, ist eine Frage nach ihrer Wahrnehmung der Effekte von kleinen und großen Sekund- bzw. Terz-Intervallen oder nach Konsonanz und Dissonanz nicht förderlich zur Erforschung ihrer ästhetischen Vorstellungen. Ebenso verhält es sich mit der Entscheidung für eine Stimmkreuzung beim Singen. In diesem Zusammenhang bekam ich am 23. August 2008 während einer Aufnahme auf meine Frage hin folgende Antwort: »Es ist immer korrekt, wenn man der Natur der eigenen Stimme beim Mitsingen treu bleibt. Manche haben eine tiefere Stimme, manche eine höhere, man singt, wie die Stimme es hergibt. Es ist auf jeden Fall schöner, wenn mehrere zusammen singen.« Dies erklärt auch, warum der Ehemann im »Lied des alleinstehenden Mannes« (T13) die Sängerin Yue-Yu Chang im Schlusstakt (jeweils in Strophe 1 und 4) durch Mitsingen unterstützt.

Tabelle 32: Schlüsse der Strophen im Lied »Salzholen« und im »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol«.

Titel	Schluss
<b>Salzholen</b>	
<b>Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol</b>	

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

### *Ayani* im Leben der Tao: Ungleichheit ist schön!

Das erste Beispiel »*Vavagot*« (Grabstock)<sup>15</sup> (Tab. 45, T11, T12, Audio 11 und 12) stammt von einer unbekannten Dichterin. Der Liedtext handelt vom eigenen Fleiß bei der Arbeit sowie von der Liebe und Dankbarkeit gegenüber dem Partner. Oft singt ein Ehepaar in der Öffentlichkeit Lieder im *Ayani*-Melodietypus, um ihren gegenseitigen Respekt vor anderen Leuten zu präsentieren. Dafür ist der vorliegende Liedtext ein typisches Beispiel.

Bereits 1985 dokumentierte man diesen Liedtext erstmals schriftlich (Tsai 1985: 46). Tsung-Ching Chou erklärte dies bei der Übersetzungsarbeit folgendermaßen:

<sup>15</sup> *Vavagot* ist ein Grabstock für die Feldarbeit und stellt einen wichtigen Besitz von Tao-Frauen dar, der von der Mutter zur Tochter oder an ein nahestehendes weibliches Familienmitglied vererbt wird. Wegen der langen Nutzdauer muss der Grabstock aus hartem Holz gefertigt sein.

»Dieses Lied existiert schon so lange und ist sehr verbreitet, weil der Inhalt die Liebe eines Ehepaars sehr subtil ausdrückt. Der Text ist angemessen und wunderschön für unser Empfinden, sodass man ihn auch in der Öffentlichkeit singen darf, ohne sich zu schämen.«

Deshalb ist dies auch in Taiwan eines der bekanntesten »Liebeslieder von Lan-yu«.

*Tabelle 33: Liedtext von »Vavagot« (Grabstock), gesungen im Ayani-Melodietypus (T11, T12 und Audio 11, 12), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.*

<b>T11 und T12<sup>16</sup>: 25/02/2008 #15 und 29/08/2008 #3 Vavagot (Grabstock)</b>
1. siyaten mo o vavagot mo ya. siyaten mo o mo ya ji yalici. zerstören der Holzstock dieses zerstören du du nicht austauschen
2. do kabayo mo jiya vaningayong. ama na pa o galang a niyariyan. in schade du es hartes Holz überqueren es dieses Gras abschneiden
3. oya ji da niziyak do kataotao. ori rana o panayokan siya. dieses nicht sie (Plural) sprechen in sich selbst schon beenden es

Sinngemäße Übersetzung:

Ich habe den Grabstock von dir, der aus hartem Holz geschnitten war, zerstört. Du schimpfst mich nicht einmal deswegen aus und findest es auch nicht schade, weil du mich so liebst. Ich bin dankbar dafür. Ich arbeite sehr viel für uns. Die anderen werden nicht (über mich und die Zerstörung des Grabstocks) lästern können. Hiermit beende ich das Lied.

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

Die folgenden beiden Liedtexte, das »Lied des alleinstehenden Mannes« (Tab. 34, T13, Audio 13) und »Arayo (großen Goldbarsch) angeln« (Tab. 35, T14, Audio 14), wurden in ihrer Funktion als Flirtlieder bereits in Unterkapitel 3.1 »Mapalaevek« ausführlich dargelegt. Dies ist jedoch nicht die einzige Funktion, die sie erfüllen: Wenn man sie im Ayani-Melodietypus singt, betont man nicht nur den interpersonellen sexuellen Aspekt, sondern singt auch über den eigenen Fleiß und die Liebe zur Arbeit. Bei einem Vergleich der Liedtexte mit jenen des Mapalaevek-Melodietypus ist auffällig, dass diese zwar identisch sind,

16 Bei dieser Aufnahme wurden aber nur zwei Liedstrophen gesungen.

sich jedoch ihre Silbenzahl aufgrund der Vokalzusammenbindung und des Einsatzes bedeutungsleerer Silben nicht einheitlich gestaltet.

*Tabelle 34: Liedtext von »Lied des alleinstehenden Mannes«, gesungen im Ayan-Melodietypus (T13 und Audio 13), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.*

T13: 25/02/2008 # 15-1	Lied des alleinstehenden Mannes
1. <i>imo pineypasalan ko a tokad. ji ciyalida no yamot no agalang.</i>	Auf dem Kamm jäte ich Unkraut, es sollte nicht mehr wachsen.
2. <i>tokalagilagit a onged no savaw. ta abo o katengan ko a pasibohon.</i>	Du (Feld-Kamm) kannst andere Graskeime wachsen lassen. Ich verstehe die anderen Frauen im Feld nicht.
3. <i>do makonet a tokad no akaon namen. ala o kaomay ko a mahahakay.</i>	In unseren großflächigen Feldern. Vielleicht bin ich ein schwacher Mann.
4. <i>ji da manovoi jiyaken vazit. sira patamaket a kavanangen.</i>	Sie erlauben den Frauen nicht, mich zu heiraten. Sie sind nicht einmal angemessen für mich.
5. <i>minapoing do tod apiya tao. ori rana o panayokan siya.</i>	Niemals zu meiner Familie.
<p>Sinngemäße Übersetzung:</p> <p>Jeden Tag räume ich den Kamm von Tarofeldern auf und jäte Unkraut. Hoffentlich wächst kein Unkraut auf dir (Feld-Kamm), sondern nur schöne, kleine Gräser. Ich weiß nicht, wer (welche Frau) mir helfen kann, das Unkraut am Feld-Kamm zu vernichten, unser Feld-Kamm ist lang und breit. Die anderen denken, dass ich ein fauler Mann bin. Deswegen erlauben sie mir nicht, ihre eigenen Töchter zu heiraten. Aber ich mag es nicht, dass sie (meine zukünftige Frau) aus einer normalen Familie ist, das wäre gar nicht angemessen als meine Partnerin.</p>	

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

*Tabelle 35: Liedtext von »Arayo (großen Goldbarsch) angeln«, gesungen im Ayan-Melodietypus (T14 und Audio 14), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.*

T14: 25/02/2008 # 16	<i>Arayo (großen Goldbarsch) angeln</i>
1. <i>tanaciciya ko pa so arayo. no kapanateng ko pa so arayo.</i> Großen Goldbarsch angeln vom Boot aus ist meine Spezialität. Ich habe einmal zehn große Goldbarsche gefangen.	
2. <i>oya sira mikavavalatogen. do mao rako a do rako a ohomaen.</i> Sie (große Goldbarsche) schwingen und tanzen herum. Dort, wo große Steine sind und große Hirselfelder.	
3. <i>vonong ko do nizikosan da rayo. ipasasamorang so piyavean.</i> Große Goldbarsche zu fangen, ist meine Arbeit. Man kann im Monat <i>piyavean</i> präsentieren.	

Sinngemäße Übersetzung:

Ich will mich nicht wieder wegen der großen Goldbarsche, die ich gefangen habe, brüsten. Große Goldbarsche angeln vom Boot aus ist meine Lieblingstätigkeit. Ich habe einmal erlebt, dass ich auf einer Fahrt zehn große Goldbarsche gefangen habe. Der Tag damals war ein guter Tag, an dem die großen Goldbarsche gruppenweise schwammen. Es gab so viele von ihnen. Ich habe aber nur zehn genommen, weil man sonst nicht (alle Fische) fertig putzen kann. Somit konnte ich schnell zurückfahren. Die Orte sind *do rako a mao* und *rako a ohomaen*, liegen abseits am Meer. Die anderen Männer sind Hirten, aber mein Schicksal ist es, große Goldbarsche zu fangen. Damit kann man sich nur beim Erntefest präsentieren.

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

Das Lied »Salzholen« (Tab. 36, T15, Audio 15), gedichtet von einer unbekannten Tao, zeigt deutlich die Ermahnung einer Mutter an ihre Tochter und deren Reaktion darauf. Indirekt ist auch das Schönheitsideal einer Frau in der traditionellen Tao-Gesellschaft zu erkennen (gekämmte Haare, glänzende und weiße Haut), wobei die »schöne Figur« einer Frau bei den Tao im Vergleich zur westlichen Ansichtsweise eher »mollig« meint. Damit übermittelt das Lied eine detaillierte, aber kurze Beschreibung der Äußerlichkeiten der Dichterin. Dies soll auf Tao-Männer anziehend wirken. Der Liedtext kann auch in anderen Melodietypen vorkommen und wird etwa bei Tänzen (Tsai 1985: 53) verwendet, die in dieser Arbeit keine Berücksichtigung finden. Die fünf oben dargelegten Lieder gehören zu den Liedern der Vorfahrengeschichten.

*Tabelle 36: Liedtext von »Salzholen«, gesungen im Ayani-Melodietypus (T15 und Audio 15), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.*

T15: 29/02/2008 #17	Salzholen
1. <i>palapo do tangbad ta oti mo ovay ka ngay mo rana macipangangaop.</i> schmieren auf Säule wir das du Gold hin du Salzholen	
2. <i>do minatetezan a anak do evek tana ko malapo a kapisorod.</i> in Gruppe Kinder im Dorf nur ich schmieren kämmen	
3. <i>kapavinayowan, ji yamizing a ji yacicilowan. do kaekaenakan.</i> Kleidung nicht hören nicht zuhören in Kinder	
4. <i>kakmey somimlag no araw so kolit.</i> glitzern die Sonne die Haut	
Sinngemäße Übersetzung:	
(Meine Mutter sagte immer:) Mein Kind! Schmiere Schweinefett auf deinen Körper, dann erst darfst du mit den anderen Salz holen gehen.	
Ich bin das einzige von allen Kindern, das sich nicht die Haare kämmen, kein Fett verwenden und sich auch nicht schön anziehen will. Aber es reicht ja schon, von den anderen zu erfahren, dass meine Figur schön und die Haut so weiß wie die Sonne ist.	

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

Der Hintergrund des Liedes »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol« (Tab. 37, T16, Audio 16) wurde bereits im Unterkapitel 3.1 »*Anood*« (siehe Tab. 16, T4, Audio 4) geklärt. Das Lied kann im *Anood*- oder *Ayani*-Melodietypus, nicht aber im *Mapalaevek*- oder *Manood*-Melodietypus vorkommen. Hsin-Chi Lin, der Sohn des Lieddichters Siminamangolkol, begründete dies am 23. Februar 2008 folgendermaßen: »Es ist einfach nicht ästhetisch, in den anderen zwei Melodietypen zu singen.« Das bedeutet, dass man diesen Liedtext nicht als Flirtlied definieren soll, weshalb es nicht schön ist, ihn im *Mapalaevek*- und *Manood*-Melodietypus vorzutragen. Vergleicht man die Aufnahmekontexte, so wählte er in diesem Fall aufgrund der intimeren Interviewsituation den *Ayani*-Melodietypus. Gegenteiliges war bei der Version im *Anood*-Melodietypus gegeben.

*Tabelle 37: Liedtext von »Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol«, gesungen im Ayani-Melodietypus (T16 und Audio 16), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.*

<b>T16: 23/08/2008 #1 Abschiedslied für Maraos von Siminamangolkol</b>					
1. <i>imo a sinogat do inaorod, a makapipiya ka pa so kawan.</i>	du	aufstellen	Platz	gut	du das Wetter
2. <i>oya {na pivoyavoyan} nimaraos, kaniovay. ji ko a cina taid.</i>	das	{er weckt}	(Name)	mit Kindern	nicht ich
3. <i>ra na pivoyavoyan nimaraos, tanayaken am mitarek ta vali.</i>	das	weckt	(Name)	ich auch	das Gleiche wir
4. <i>tanayaken am yovoyan nimaraos, kaniovay</i>	ich auch	weckt	(Name)		
5. <i>tomangatangara jiyaken do sokan, do pineysopowan ko a minangavang.</i>	aufblicken	ich	Hügel	überqueren	Ausflug machen
6. <i>tanayaken am mitarek ta vali. Ji makalam mitalitalirong.</i>	ich auch	das Gleiche	wir	nicht gehen	Kopf umdrehen
7. <i>ciyana ta ji ko ngawawan no nake o araw no mawaswas</i>	Egal	weil nicht	ich vergessen	Herz Tage	(der 6. Tag eines Monats)
					<i>a manong.</i>
		real			
8. <i>{malowas a ji mali no tamek.} ji yangawan minakayokoyokod.</i>	{Der Weg	nicht vertrocknen	Gras.}	nicht vergessen	Vereinbarung
<b>Sinngemäße Übersetzung:</b>					
Unterstand vor dem Haus, ich wünsche, dass du (Unterstand) jeden Tag gutes Wetter bringst. Sei ein guter Platz für meine Frau und Kinder, sodass sie einen guten Panoramablick haben. Als ich sie zurückgelassen habe und weggefahren bin, schauten sie mir von diesem Unterstand aus nach, wie ich den Berg überquerte und meinen Weg ging. Meine Liebe (Frau), ich weiß, wie du dich fühlst. Ich bin wie du und denke an dich, konnte nicht weitergehen und musste mich immer wieder umdrehen, um dich anzuschauen. Auch wenn die Reise in die Ferne führt, ich werde dich nicht vergessen. Ich werde mir deine Worte merken, die du mir am Tag <i>mawaswas</i> sagtest. Diese (Worte) werden nicht wie Unkraut vertrocknen. Ich werde mich immer an die Worte erinnern, welche während unserer Verabredung gesagt wurden.					

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

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die hier ausgewählten, im *Ayani*-Melodietypus gesungenen Liedtexte je nach Aussageziel auch im *Anood*- oder *Mapalaevek*-Melodietypus vorkommen dürfen und können. Einsatz und Auswahl des Vibratos werden bewusst getroffen und beziehen sich der Auswertung zufolge auf den Geschlechterunterschied (wie auch beim *Anood*- und *Mapalaevek*-Melodietypus). Dagegen scheint die Gestaltung der dazu gesungenen Stimmen bis zu einem gewissen Grade »zufällig« zu sein; die SängerInnen bringen beim Mitsingen leichte Abweichungen und damit ihre jeweils eigenen ästhetischen Vorstellungen der Gestaltung ein.

### **Raod<sup>17</sup>**

*Raod* sind Lieder, die während eines traditionellen Rituals oder einer Zeremonie als deren wesentlicher Bestandteil (siehe 2.4 »*Ahehep no tao*, Feste und Rituale«) öffentlich und ausschließlich von Männern gesungen werden dürfen. Obwohl ich dies nicht aus eigener Erfahrung kenne, wurde mir von SängerInnen und FreundInnen erzählt, dass Frauen Lieder des *Raod*-Melodietypus in intimen bzw. familiären Situationen erlernen und dabei leise singen dürfen. Dies ist deshalb so, weil der Großteil der Lieder im *Raod*-Melodietypus zum Besitz einer Familie gehört bzw. als Besitz der Männer innerhalb der Familie betrachtet wird (siehe 2.3 »Gender«). Frauen spielen die Rolle von Tradierenden, die insbesondere im Falle des Fehlens von männlichen Familienmitgliedern dafür sorgen, dass die Lieder an die Nachkommenschaft überliefert werden.

Wie in Unterkapitel 3.1 bereits erwähnt, sind die Liedtexte, die im *Raod*-Melodietypus gesungen werden, in *amnadnad* (älterer Sprache) verfasst. In der Vergangenheit lernten alle Tao diese Sprache sowie das Wissen über ihre Anwendung in Liedtexten, ebenso die Umsetzung beim Singen während eines *Kariyag*-Ereignisses (siehe 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*«). Da in der Gegenwart das *Kariyag*-Ereignis von jüngeren Tao nicht mehr praktiziert wird, fällt ihnen das Singen dieser Lieder sehr schwer. Manche Tao versuchen, sie zu vermeiden oder sie von anderen – etwa den eigenen älteren Verwandten – während ihrer Fertigungsfeste bzw. bei gemeinsam praktizierten Ritualen ausführen zu lassen.

Die Tao betrachten Lieder dieses Typus als die herausforderndsten und schwierigsten des gesamten Liedrepertoires. Wie beim Singen im *Anood*-Melodietypus soll auch hier eine Strophe in einem Atemzug gesungen werden, jedoch sind die Strophen viel länger. Da die Sänger, die ich im Rahmen dieser Arbeit aufgenommen habe, damals bereits über 75 Jahre alt waren, konnten sie

---

17 Transkriptionen siehe T17–T19 und Liedtextübersetzungen siehe Tab. 41–43.

diese Technik nicht mehr demonstrieren. Es gibt zwei Worte, um die Geschwindigkeit der *Raod*-Lieder zu beschreiben: *Lolobiten* bedeutet schnell, *rarooden* bedeutet langsam. Diese zwei Arten von *Raod*-Liedern haben jeweils eigene musikalische Strukturen und Merkmale, wobei in diesem Unterkapitel nur die schnellen Varianten besprochen werden. Die Beschränkung in der Auswahl der *Raod*-Lieder liegt darin begründet, dass diese aufgrund des Komplexes der Tabus (*makaniauw*) und des sich daraus ergebenden Mangels an Aufnahmesituationen während der Feldforschung sowie der Schwierigkeiten bei der Übersetzung schwer zu fassen und analysieren sind.

### Musikalische Merkmale

*Abbildung 29: Transkription der ersten Strophe des Liedes »Stein schlagen im Taro-Feld« im Raod-Melodietypus (T17 und Audio 17), hell- und dunkelgrün, orange, gelb und blau markierte Töne sind die Haupttöne der Strophe.*

#### T17 Stein schlagen im Taro-Feld Raod

Text: Herr Siapen Komarang

25/2/08 #3 (74")

Gesang: Siapen Komarang

1. HTF: b 235 Hz  
2. HTF: g  $\frac{5}{4}$ -5C  
 $\Delta: 280$ C

1. HTF: a  $\frac{5}{4}$ -5C  
2. HTF: g  $\frac{5}{4}$ -4C  
 $\Delta: 199$ C

1. HTF: g  $\frac{5}{4}$ +9C  
2. HTF: f  $\frac{5}{4}$ -5C  
 $\Delta: 184$ C

**Strophe I (235)**

**235**

**rit.**

hei va - to - la - la - w\_a o - ri, mi -

**235**

**rit.**

- e - na - e - la - la - na - ke - ta na pi - no

**ca. 58**

**rit.**

aw paw ko - ra - na ji ko aw va - sa - wa - en.

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Der Melodieverlauf bei *Raoed*-Liedern (im Folgenden sind damit ausschließlich die schnelleren gemeint) scheint auf den ersten Blick den Liedern im *Anood*-Melodietypus sehr ähnlich, doch finden sich mehrere Tempowechsel und mehrere Haupttöne in der Struktur einer Liedstrophe (Abb. 29). Rhythmische Motive wie Triolen und Punktierung, die in anderen traditionellen Melodietypen zur Anwendung kommen, sind auch hier häufig vorzufinden. Hurworths Transkriptionen bestätigen dies anschaulich (Hurworth 1995: Transkription 170–176).

### Analyse und Auswertung

Ich teile eine Strophe aufgrund der offensichtlichen Tempowechsel in drei Abschnitte (Abb. 29). Die Strophe beginnt sehr oft mit einem Glissando, welches immer zum ersten Hauptton verläuft, dieser ist auch der höchste Ton; vor dem Schlusston tritt immer der tiefste Hauptton auf; die Strophe schließt mit einem Glissando abwärts zum Schlusston hin. Die Strophendauer liegt zwischen 20.5 und 24.7 Sekunden. Manchmal werden die Vokale »e« oder »a« an ein Wort angeschlossen (z.B. *adey / adey-e*), oft trägt die Silbe des Anfangstons bzw. auch des Schlusstons keine Bedeutung. In den vorliegenden Transkriptionen werden ausschließlich die bedeutungslosen Silben *hei*, *aw* und *haw* verwendet.

Die Tao selbst meinen, dass Lieder im *Raoed*-Melodietypus schwierig sind, weil sich die Kontrolle über die Intonation besonders heikel gestaltet. Daraus erklärt sich auch ihr bewusstes Handhaben der Tonhöhe beim Singen. Die Analyse richtet sich ebenso danach und ein entsprechendes Prinzip lässt sich in der Reihenfolge der Haupttöne finden. Anhand der Transkriptionen ist zu erkennen, dass in den meisten Fällen die Abstände zwischen den Haupttönen innerhalb eines Abschnitts im Strophenverlauf immer kleiner werden (Tab. 50). Zwei Ausnahmen sind in diesen drei Transkriptionen jeweils in den letzten Strophen von »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino« und »Lied für die Taros« auszumachen. Betrachtet man jeweils den ersten Hauptton aus jedem Abschnitt und misst ihn relativ zum Referenzton (dem zuerst vorkommenden und zugleich höchsten Hauptton) einer Strophe, dann werden die Abstände in den meisten Fällen im Strophenverlauf größer – außer in der letzten Strophe von »Lied für die Taros« (Tab. 38). Doch eine Regel für die Feststellung der exakten Intervallabstände lässt sich aus diesen drei Beispielen und den sieben Hurworth'schen Transkriptionen (Hurworth 1995: Transkription 170–176), die nicht von Sängern aus Ivalino stammen, kaum generieren. Es wären mehr Transkriptionen und Analysen notwendig, um die genauen Intervallrelationen zwischen den Haupttönen feststellen zu können.

Es kommt außerdem zu regelmäßigen Tempoveränderungen innerhalb einer Strophe, dabei verlangsamt sich das Tempo zum Ende hin abschnittweise

(Tab. 39). Die Relation zwischen den Tempi der verschiedenen Abschnitte ist nicht proportional, auch zeigt die zweite Strophe von »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino« eine Ausnahme in dieser Hinsicht. Die Betrachtung der drei Transkriptionen legt die Vermutung nahe, dass die Anwendung verschiedener Tempi innerhalb einer Strophe eine Art von Interpretation darstellt, welche nicht verallgemeinerbar ist.

*Tabelle 38: Auflistung der Abstände zwischen den Haupttönen (HT) der drei Lieder im Raod-Melodietypus.*

Titel/ Strophe	Stein schlagen im Taro- Feld	Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino		Lied für die Taros	
Strophe I	HT innerhalb eines Abschnitts	1. HT aus jedem Abschnitt zum Referenzton	HT innerhalb eines Abschnitts	1. HT aus jedem Abschnitt zum Referenzton	HT innerhalb eines Abschnitts
	1. 280 Cent	304 Cent	1. 290 Cent	14 Cent	1. 281 Cent
	2. 199 Cent	2. 272 Cent	2. 268 Cent	225 Cent	2. 236 Cent
Strophe II	3. 184 Cent	341 Cent	3. 268 Cent	337 Cent	3. 154 Cent
	1. 287 Cent	312 Cent	1. 223 Cent	339 Cent	1. 233 Cent
	2. 284 Cent	322 Cent	2. 207 Cent	3. 250 Cent	2. 230 Cent
Strophe III	3. 181 Cent	322 Cent	3. 236 Cent	3. 250 Cent	225 Cent
	1. 291 Cent	277 Cent			
	2. 273 Cent	282 Cent			
	3. 158 Cent				

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

*Tabelle 39: Auflistung der Tempi in jedem Strophenabschnitt der drei Lieder im Raod-Melodietypus.*

Titel/ Strophe	Stein schlagen im Taro-Feld	Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino	Lied für die Taros
Strophe I	Tempo in jedem Abschnitt der Strophe	Tempo in jedem Abschnitt der Strophe	Tempo in jedem Abschnitt der Strophe
	1. 116	1. 124	1. 120
	2. 108	2. 124	2. 112
Strophe II	3. 94	3. 96	3. 96
	Schluss: 58	Schluss: 88	Schluss: 88
	1. 126	1. 96	1. 124
Strophe III	2. 118	2. 132	2. (124)
	3. 114	3. 130	3. 90
	Schluss: 96	Schluss: 105	Schluss: 76
	1. 120		
	2. 120		
	3. 118		
	Schluss: 110		

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Nach Erstellung der Transkriptionen zeigt sich deutlich, dass das »Lied für die Taros« nur mit wenigen Verzierungen und rhythmischen Variationen interpretiert wurde (T19). Es erscheinen drehnotenartige Figuren in der II. Strophe im 2. Abschnitt des Liedes »Stein schlagen im Taro-Feld«, außerdem auch in der I. Strophe im 3. Abschnitt und in der II. Strophe im 2. Abschnitt. Manchmal kommen rhythmische Variationen vor, etwa quintolen- und synkopenerartige Figuren (Tab. 40).

*Tabelle 40: Verzierungen und rhythmische Variationen der Lieder »Stein schlagen im Taro-Feld« und »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino«.*

Titel	Strophe-Abschnitt
<b>T17 Stein schlagen im Taro-Feld</b>	<p>I-3 paw - ko - ra - na - ji - ko - aw - va - sa - wa rit.</p> <p>II-2 ka - ka - dji - va rit.</p> <p>II-3 so - a - de - ye - a - mi - ra - ra - rit.</p> <p>III-2 zi - i - gan mo i - ya rit.</p>
<b>T18 Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino</b>	<p>I-2 haw - ma - ni - ray ca. 96 rit.</p> <p>I-3 a - no [ra - na] ma - zo - - - rit.</p> <p>II-2 na - po do - le - ve - - ka rit.</p> <p>III-3 la - ne - kan ko - so - ji - ya - a - len - ngi - a - rit.</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

### *Raod* im Leben der Tao: Lieder in Bezug auf Nicht-Menschen

Die folgenden drei Beispiele wurden aufgrund ihrer guten Aufnahmehqualität aus insgesamt zehn gesammelten Liedern im *Raod*-Melodietypus ausgewählt. Die Aufnahmehqualität dieser Lieder ist essenziell für eine Transkription und Liedtextübersetzung, ebenso wie sie es bei den Liedern im *Mikarayag*-Melodietypus (siehe 1.2 »Mehrspuraufnahmetechnik« und 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *mikarayag*«) ist. Aufgrund der physischen Schwäche der älteren SängerInnen und der durch fehlende Zähne entstehenden undeutlichen Aussprache war eine Übersetzung der übrigen Liedtexte nicht möglich. Die hier transkribierten Lieder wurden alle am selben Tag nach dem Ritual *mivanwa* (»Fliegende Fische anlocken«) bei einem Familientreffen aufgenommen (siehe 2.4 »*Ahehep no tao*, Feste und Rituale«).

Das erste Lied mit dem Titel »Stein schlagen im Taro-Feld« (Tab. 41, T17, Audio 17), gedichtet und gesungen von Siapen Komarang (chin. Name: Hsin-Yu Lin), wird normalerweise während Zeremonien wie Haus- oder Bootsfertigungsfesten präsentiert. Im Liedtext wird das Wort »Donnerknall« für die Lautstärke beim Steinschlagen verwendet, um die Größe des Steins zu betonen. Mit dem Wort »Schätz« hebt der Dichter den Wert der Taros hervor. Ohne Taros dürfen die Tao keine Fertigungsfeste veranstalten, weshalb ein solches Lied, das den Arbeitsprozess des gefeierten Boots- oder Hausbaus zum Inhalt hat, zu einem der zentralsten Teile des Festes gehört. Die Kinder und kommenden Generationen der Familie Lin werden später dieses Lied lernen müssen, damit sie den Fleiß ihrer Vorfahren bei Festen vor allen Gästen in Erinnerung rufen und die Familie mit Stolz loben können. Da die Vorfahren während eines Fertigungsfestes mit rohem Fleisch am Boden »gefüttert« werden (siehe 2.5) und das Singen ihrer Lieder sie »zitiert«, kann das hier angeführte Lied auch als Mitteilung an die Verstorbenen der Familie Lin verstanden werden. Zu den Zuhörenden zählt man daher nicht nur anwesende Menschen, sondern auch Geister. Dies ist auch der Grund, warum das Lied nicht außerhalb von Fertigungsfesten öffentlich gesungen werden darf. Passiert dies dennoch, kann es andere Familien verärgern. Außerdem wird eine solche Fehlhandlung als arrogant empfunden und kann Unglück bringen.

Das zweite Beispiel mit dem Titel »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino« (Tab. 42, T18, Audio 18), von Siapen Pimayan (chin. Name: Hsin-Chi Lin) gedichtet und zusammen mit seinem Bruder Hsin-Yu Lin vorgetragen, thematisiert die Wasserquelle im Dorf Ivalino. Der Liedtext drückt seinen Wunsch aus, das Wasser möge für seine Kinder, Enkel und weitere Familiengenerationen reichen, und man kann es als eine Art von Kommunikation mit der Wasserquelle betrachten. Dadurch finden auch der Stellenwert der Wasserquelle sowie ihr

Nutzen für die Ernte und das Kontinuum der Familie Betonung. Ein solches Lied wird in der Regel am Anfang eines Fertigungsfestes gesungen. Damit wird der Natur und ihrer Macht Respekt und Dankbarkeit erwiesen.

*Tabelle 41: Liedtext von »Stein schlagen im Taro-Feld«, gesungen im schnellen Raod-Melodietypus (T17 und Audio 17), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.*

T17: 25/02/2008 #3	Stein schlagen im Taro-Feld
1. <i>vatolalaw a ori. minalalanaket a pino paw ko ran.ji ko vasawan.</i>	Steine das ausgraben wegtragen ich nicht ich Kraft erschöpfen
2. <i>ano ipanakong ko a iakakad i ya mina{kemi} so adey a miraraigereg.</i>	falls aufheben ich schlagen wie Donner Knall
3. <i>mo katowan ta oya so kazigan mo i ya palanekan ko so ji yalenngia</i>	du Schätze Fertigungsfest du verwendet ich nicht verschieden
<i>lageken.</i>	lageken. Essen
Sinngemäße Übersetzung:	
In der Mitte meines Feldes gibt es einen riesigen Stein. Selbst als ich meine ganze Kraft zusammennahm, konnte ich den Stein nicht wegtragen. Als ich auf den Stein schlug, klang es wie der Knall des Donners. Ich habe nicht nur einmal auf den Stein geschlagen, um ihn zu zerkleinern, sondern erst nach hundert oder tausend Schlägen konnte ich ihn zersplittern. Ich machte es, um die Schätze (Taros) zu pflanzen und bei einer großen Ernte von Taros diese stolz vor den Augen (der anderen) präsentieren zu können.	

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

*Tabelle 42: Liedtext von »Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino«, gesungen im schnellen Raod-Melodietypus (T18 und Audio 18), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.*

T18: 25/02/2008 #5	Lob an die Wasserquelle im Dorf Ivalino
1. <i>ayongosen a maciyociyot. a do {ka malanawana da lowa wannamazongo.}</i>	singen zusammenkommen {trüb nach unten fließen}
2. <i>ko a minapo do levek. milanen ko na nilagit sinavong.</i>	ich von (wo) Felsen führen ich anwenden Kinder und Enkel

Sinngemäße Übersetzung:

Ich lobe das Quellwasser, das den Bergfelsen entlang hinunterfließt, durch das Singen.  
Das Wasser wird die Quelle für die nachkommenden Generationen sein.

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

Das dritte Lied mit dem Titel »Lied für die Taros« (Tab. 43, T19, Audio 19), gesungen von Hsin-Chi Lin und Hsin-Yu Lin, gedichtet von ihrem Vater Siminamangolkol, gehört zu den »Liedern der Vorfahren« (*anood niminavowang*). Während das Lied gesungen wird, hört man (auch in der Aufnahme) einen Geckos-Ruf. Dies war für die Anwesenden ein Zeichen, dass die Vorfahren als Geckos vor Ort waren und zuhörten. Anschließend erzählte das Brüderpaar am Aufnahmetag die Geschichte dieses Liedes:

»Unser Vater ging eines Tages in das Taro-Feld und sah, dass die kleinen Taros schief waren. Diese Taros waren für das kommende Fertigungsfest vorgesehen. Er war sehr besorgt darüber und musste etwas unternehmen, weil sonst Taifune die Taros früher oder später zerstören würden. Er sicherte die Taros mit Seilen, damit sie wieder gerade stehen konnten. Er dichtete das Lied für die Taros, damit sie seine Besorgnis verstehen konnten und gut weiter gedeihen würden.«

*Tabelle 43: Liedtext von »Lied für die Taros«, gesungen im schnellen Raod-Melodietypus (T19 und Audio 19), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.*

**T19: 25/02/2008 # 12**

**Lied für die Taros**

1. *vayota rana no, lalokno lotowon na miney rawaihomazowazobob.*

Ihr werdet langsam groß. Ihr seid schief geworden.

2. *pivaniciyalan no, ko tokandan ko heyvakog alonageney. do sira yalogen.*

Ich wickele mit Seilen. Ihr werdet nicht sterben.

Sinngemäße Übersetzung:

Ihr (die Taros) seid noch klein. Eines Tages gehe ich in das Feld und sehe, dass ihr alle schief geworden seid. Ich wickele euch (Taros) mit Seilen, damit ihr wieder gerade stehen und gegen Taifune widerstandsfähig sein könnt. Somit kann ich (genug Taros haben, um) das Ritual durch(zu)führen.

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

Anhand dieses Beispiels lässt sich einmal mehr bestätigen, dass Taros für die Tao sehr wertvoll sind und als wichtig angesehen werden. Auch ist zu erkennen, wie viel Arbeit und Zeit der Dichter seinen Taros widmet. Nach erfolgreicher Beendigung der Arbeiten kann dann das Lied mit Stolz während eines Festes der Familie Lin vor den Gästen präsentiert werden.

In Sus Arbeit wird die Annahme formuliert, dass Liedtexte meist unverändert bleiben und nur selten neu gedichtet werden (Su 1983: 53). Die Hintergründe der drei von mir genannten Beispiele widersprechen dieser Annahme, denn sie wurden entweder von dem Brüderpaar oder von ihrem Vater verfasst. Auch zeigen die Sänger mit der Anwendung von individuellen drehnotenartigen Verzierungen und rhythmischen Variationen deutlich, dass die vorgetragenen Lieder ihnen gehören. Schließlich lässt sich durch die Definition der Tao, zu wem diese Lieder gehören und für wen sie gesungen bzw. gedichtet wurden, die Funktion der *Rao*-Lieder einerseits als Präsentationsinstrumente verstehen, andererseits auch als Kommunikationsmittel mit Nicht-Menschen.

### Sprechgesang<sup>18</sup>

Während der Feldforschungen begegneten mir zwei Begriffe der Tao-Sprache, die diesen Melodietypus bezeichnen. Die SängerInnen im Dorf Ivalino nennen ihn *kalamaten* oder *kalakalamaten*, was »schnell« bedeutet. Diese dürfen nur von den älteren Tao mit selbst gedichtetem Text gesungen werden. SängerInnen aus dem Dorf Iraraley hingegen streiten die Existenz des Begriffspaares *kalamaten* oder *kalakalamaten* ab und wählen stattdessen die Bezeichnung *akmey ononongan*, was »wie singen« bedeutet. Die Meinungen treffen sich aber in der Ansicht, dass jeder Ton mit einer Silbe gesungen werden sollte und jeder Tonwechsel auch einen Silbenwechsel erfordert. Dabei ist die Geschwindigkeit, in der Silben gewechselt werden, höher als in anderen Melodietypen. Dies klingt für die Tao wie Sprechen. Der Debatte der emischen Tao-Begriffe folgend richte ich mich in der Schilderung dieser zwei verschiedenen Begriffe und in der Auswertung der Transkriptionen nach den Tao, denn es existiert bislang noch keine wissenschaftliche Arbeit zu diesem Melodietypus. Ich wähle daher im Deutschen den Begriff »Sprechgesang«.

Dieser Sprechgesang-Melodietypus darf nur von älteren Tao-Frauen und -Männern gedichtet und öffentlich gesungen werden. Außerdem ist ihre Aufführung nur bei Treffen innerhalb eines Dorfes erlaubt. Junge Tao können diese Art von Liedern jedoch auch im privaten Kontext lernen und singen. Laut einiger Anmerkungen von Tsung-Ching Chou und Chien-Ping Kuo hinsichtlich der

---

18 Transkriptionen siehe T20–T25, Liedtextübersetzungen siehe Tab. 46–49.

Textübersetzung können so geartete Liedtexte des Sprechgesang-Melodietypus auch im *Anood*-Melodietypus verwendet werden.

### Musikalische Merkmale

Liedmerkmale im Sprechgesang-Melodietypus sind schnelle Ton- und Silbenfolgen sowie die vorwiegende Anwendung von punktierter Rhythmus und Akzent (Abb. 30). Eine Struktur anhand der Tonhöhe oder Melodie zu definieren, ist kaum möglich, der Typus ist aber durch seine schnellen Silbenwechsel und die eigene Gesangstechnik, die dem Sprechen ähnelt, leicht zu erkennen.

### Analyse und Auswertung

Ursprünglich verwendete ich bei der Erstellung der Transkription von Liedern im Sprechgesang-Melodietypus ein von mir selbst entwickeltes Notationssystem mit zusätzlichen Linien, die auch Mikrointervalle darstellbar machen. Allerdings fanden sich nach der Erstellung von T20 und T24 keine Haupttöne, Intervallregeln oder Intonationsabsichten in den beiden Liedern. Daraus ergab sich für mich die Entscheidung, dass das Fünf-Linien-System für die Transkription der vier ausgewählten Lieder ausreichend ist (Abb. 30), weil die Erkennbarkeit bestimmter Tonhöhen und das Intervallverhältnis in diesem Melodietypus offenbar keine vorherrschende Rolle spielen.

In den Transkriptionen schlage ich Taktstriche vor, die textimmanenten Kriterien folgen oder die Akzente beim Singen berücksichtigen. Jedoch stellte sich heraus, dass kein bestimmtes festes Metrum und keine Beschränkung der Lieddauer in diesem Melodietypus existiert. Es lassen sich aber bestimmte musikalische Figuren in den Übergängen zwischen den Sätzen erfassen. Diese Übergänge bestehen oft aus durchgangsartigen Noten, einem Vibrato in Kombination mit zuerst größer werdender, danach kleiner werdender Lautstärke oder Glissandos (Tab. 44). Diese Techniken kommen abwechselnd zur Anwendung.

Abbildung 30: Takt 1 bis 8 in der Transkription vom »Lied des fetten Schlammspringers« (T21 und Audio 20).

## T21 Lied des fetten Schlammspringers

Sprechgesang

25/02/08 #8 (38")

Text: Ursprünglich von Herrn Shih Ya-Chun  
und Herrn Lee Lu-Nan aus dem Dorf Iraralay

Gesang: Herr Siapen Pimayan  
und Herr Siapen Komorang

$\downarrow=109$

Reden im Hintergrund,  
Tonhöhen nicht klar definierbar

**310**

$\text{rit.}$

$+28$     $+22$     $-11$

a - ko - kay si - ma - go - go - zang a - ging, a \_\_\_\_\_

$\downarrow=88$

$+38$

to - da ji mey - za - vat so ka - wa - kan

$+30$     $+48$     $+42$

5

$+30$     $+30$     $-23$     $-48$     $+68$     $-7$

ta - no ma - sa - nib ka - mo a ma - i - nga-yong do \_\_\_\_\_

$+30$

7

$-12$

Frau: " er lacht die ganze Zeit"

$+45$     $-3$

va - hay ni - a - yo a ka - no a - no - od.

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

Tabelle 44: Musikalische Übergänge zwischen den Sätzen der Liedtexte in allen vier Liedern im Sprechgesang-Melodietypus.

Titel	Übergänge
Lied des dünnen Schlammspringers	<p>kan      do _____</p> <p>od,      il      aw</p>

**Lied des fetten Schlammspringers**

d am oy li. a ha - kay.  
wang am - il. haw

**Klage einer Ehefrau**

so

**Fischtreiben**

ma - ci-lep

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Tabelle 45: Schluss einer Zwischenphrase bzw. eines Satzes des Liedtextes und die Schlusstöne in allen vier Liedern im Sprechgesang-Melodietypus.

Titel	Schluss einer Phrase/eines Liedes
<b>Lied des fetten Schlammspringers</b>	<p>a - no - od. kong.</p>
<b>Lied des dünnen Schlammspringers</b>	<p>pa-la - kay</p>
<b>Klage einer Ehefrau</b>	<p>rit. reg</p>
<b>Fischtreiben</b>	<p>+26 +26 -17 rit. (Δ 83C) siya-ma-na</p>

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Am Schluss eines Liedtextesatzes wird immer die punktierte rhythmische Figur  mit sukzessiver kleiner werdender Lautstärke eingesetzt (Tab. 45). Und –

wie so oft bei anderen traditionellen Liedern – wird auch der Schlusston mit einem Glissando nach unten hin beendet. Im Falle meiner Beispiele ist dies bei jedem der vier Lieder so. Daran lässt sich festmachen, dass die Tonhöhen stark vom Liedtext beeinflusst werden.

### Sprechgesang im Leben der Tao: Lektionen durch Singen mitteilen

Es gibt in meinen Feldaufnahmen insgesamt sechs Lieder im Sprechgesang-Melodietypus. Ich habe vier von diesen für die Transkription gewählt, die im Folgenden näher erläutert werden. Sie wurden beim Treffen der Familie Lin am 25. Februar 2008 hintereinander gesungen.

Das erste und zweite Lied wurden während einer Fischfangpause verfasst. Sie tragen den Titel »Lied des fetten Schlammspringers« und »Lied des dünnen Schlammspringers« und ihre Dichter sind Ya-Chun Shih (施雅春) und Lu-Nan Lee (李路男) aus dem Dorf Iraraley. Chien-Ping Kuo schilderte mir die Entstehung dieser Lieder am 4. September 2013:

»Die beiden lagen damals auf dem Felsen am Strand und ihnen war sehr langweilig. Sie lagen dort und beobachteten die Schlammspringer in den Wasserlachen. Einer fing an, den Liedtext zu dichten, um indirekt den anderen auszulachen. Der andere musste natürlich auch zurückschlagen. Somit sind diese zwei Lieder entstanden. Sie sind eigentlich ein Dialog. Das hat Herr Shih mir erzählt, weil ich mich dafür interessiert habe. Obwohl inzwischen Lu-Nan Lee verstorben ist, sind diese Lieder heute weitverbreitet auf der Insel.«

Die folgenden zwei Liedtexte beziehen sich zwar auf die Schlammspringer, in Wirklichkeit sind aber Menschen gemeint. Der Inhalt lässt die Deutung zu, dass der fette Schlammspringer den dünnen Schlammspringer als faul empfindet, weil es in seinem Lebensraum Nahrung im Überfluss gibt und er sehr faul sein müsse, um so dünn zu bleiben (Tab. 46, T20 und T21, Audio 20). Die Antwort darauf kommt im Text vom Lied »Der große Bauch« (Tab. 47, T22, Audio 21) zum Ausdruck, in dem die beliebte Statur des fetten Schlammspringers und seine Unbeweglichkeit beschrieben werden. Eigentlich verfolgt der Text das Ziel, den fetten Schlammspringer als den wirklich Faulen erscheinen zu lassen, weil er sich wegen seiner Figur nicht mehr bewegen kann.

Das Lied führte beim Familientreffen der Lins zu allgemeinem Gelächter, welches in der Audioaufnahme deutlich zu hören ist. Obwohl diese zwei Beispiele ermahnende Aussagen beinhalten, übermitteln sie offenbar durch ihre Doppeldeutigkeit und Ironie eine positive und lustige Stimmung. Generell sind die Texte als Ermahnung der SängerInnen an ihre Mitmenschen gedacht und

bringen zum Ausdruck, dass faule Menschen in der Gesellschaft der Tao verachtet werden.

*Tabelle 46: Liedtext von »Lied des fetten Schlammspringers«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T20, T21 und Audio 20), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.*

T20 und T21: 25/02/2008 #8 Lied des fetten Schlammspringers
<p><i>akokay simagogozang aging, a toda jimey zavat so kawakan.</i> arm schwach und dünn (Fischname) wie sowie gebrochen die Taille</p> <p><i>tano masanib kamo a maingayong do vahay niyo a kano anood.</i> wenn oft ihr Ritual durchführen im Haus ihr mit Lied</p> <p><i>tanaro agiva do ilaod, ta mapising kowa mo a vali.</i> restliche Alge Küste wir kaputt sagen du fühlen</p> <p><i>iyazowazovo siya a mamamakong.</i> erziehen er rudern</p>
Sinngemäße Übersetzung:
Du armer kleiner Fisch mit schwachem und dünnem Körper, total kraftlos. Obwohl es an der Küste so viel Essen gibt, kann man dich damit nicht ernähren. Sie ist nicht so wie die Lache, wo ich wohne, die ruhig ist, ohne Wellen und voll mit Essen. Sogar die Algen sind mein Sonnenschutz geworden. Seit ich geboren bin, werde ich gefüttert bis jetzt.

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

*Tabelle 47: Liedtext von »Lied des dünnen Schlammspringers«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T22 und Audio 21), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.*

T22: 25/02/2008 25/02/2008 #9 Lied des dünnen Schlammspringers
<p><i>tana gikare na lanoanood.</i> nicht brauchen singen Lieder</p> <p><i>oya ko mazoway kowan movali.</i> fühlen ich geehrt wie sowie</p> <p><i>malotoiya mazeneg a mahahakay.</i> großer Bauch nach hinten kippen Mann</p> <p><i>tano jiatayotayokapala.</i> wenn laufen</p>

*kapaminangdang do no zawang am.*  
Wärme holen der Wasserkanal

*salapen mo ta masalap mo a vali.*  
springen du überspringen du vielleicht

*malotoy a manzeneg mahahakay.*  
großer Bauch Tür schließen Mann

Sinngemäße Übersetzung:

Mach dir keinen Aufwand, ein Lied zu dichten, um mich auszulachen, du Hässlicher mit dem großen Bauch. Bist du überhaupt glücklich? Du kannst dich ja kaum mehr bewegen, weil du ja immer wegen deines riesigen Bauchs nach hinten kippst. Wenn du läufst, bist du immer hintennach. Du kannst auch nicht einmal über den Wasserkanal springen. Du bleibst ja nur den ganzen Tag zu Hause sitzen (weil du dich gar nicht bewegen kannst).

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

Der folgende Liedtext (Tab. 48, T23, Audio 22) stammt von einer unbekannten Dichterin, die darin ihren faulen und unehrlichen Ehemann beschreibt. Es ist ein Ermahnungslied, welches ihr eigenes Schicksal reflektiert, um andere Frauen zu warnen und Männer auf negative Charakterzüge hinzuweisen.

*Tabelle 48: Liedtext von »Klage einer Ehefrau«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T23 und Audio 22), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.*

#### T23: 25/02/2008 25/02/2008 #10 Klage einer Ehefrau

*tana sasap no nakem do oyan na nakem kowan sakayan torimama so ngoso*  
ist Matte wütend anheiraten aufmachen Mund

*manig a maciinireng*  
schämen Dialog

Sinngemäße Übersetzung:

Ich habe einen Mann geheiratet, der zu faul ist, um zur Arbeit zu gehen. Er bleibt den ganzen Tag zu Hause und kaut Betelnüsse. Wenn er mit anderen redet, blufft er nur. Er weiß nicht, sich zu schämen, und das ärgert mich.

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

Das vierte Liedbeispiel trägt den Titel »Fischtreiben« (Tab. 49, T24 und T25, Audio 23) und wurde von Siaman Malisong gedichtet, dem verstorbenen Bruder des Sängers Hsin-Chi Lin. Siaman Malisong bedankt sich darin bei den Fischen, die sich für ihn opfern. Es ist die eine Respektsbezeugung der Tao an die Natur. Sie zeigen damit, dass sie das Glück eines erfolgreichen Fischfangs zu schätzen wissen. Das Lied dient der Bewusstwerdung und Verbreitung dieser Wertvorstellung in der Gesellschaft der Tao.

*Tabelle 49: Liedtext von »Fischtreiben«, gesungen im Sprechgesang-Melodietypus (T24, 25 und Audio 23), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Tsung-Ching Chou.*

#### T24 und T25: 25/02/2008 #11 Fischtreiben

*makarilaw kamo a kolilipen, do yadanga a macilep.*  
arme ihr wollen am Strand angeln

*{ta} siyaman oya ni mananokad so raen.*  
Vater nicht entwickeln die Felder

*do yanakacinarana. {Do kayo do takey}.*  
tragen Früchte {in Baum in Wald}

Sinngemäße Übersetzung:

Ich gehe zum Strand und treibe kleine Fische in die Lachen zwischen den Felsen. Ich habe meinen Vater gebeten, die kleinen Fische aus den Lachen zu sammeln. Ich danke euch (Fische), dass ich so viele von euch (wie die zahlreichen Früchte am Baum) nach Hause mitnehmen kann.

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

Diese vier Lieder im Sprechgesang-Melodietypus sind als Ermahnungslieder gedacht, wobei in den ersten drei Liedern der Fleiß im Alltagsleben und im letzten Lied die respektvolle Haltung der Natur gegenüber betont werden. Da gewisse »Lektionen« durch diese Lieder mitgeteilt werden, erklärt sich damit ihre Wertigkeit. Außerdem wird so klar, warum nur die älteren Tao solche Lieder dichten und in der Öffentlichkeit singen dürfen.

### Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*

*Mikarayag*, ein Verb der Tao-Sprache, bedeutet »mit den Händen klatschen«, das beigestellte Nomen lautet *kariyag* und bezeichnet ein musikalisches Ereignis, in dem *mikarayag* praktiziert wird. *Kariyag* darf nur in Sommernächten im *makarang* (Arbeitshaus) veranstaltet werden. Über die Herkunft von *mikarayag* erzählt eine alte Sage, dass es die Tao von einem »Halbmenschen-Halbgeist« (半人半鬼) übernommen haben. Lu erwähnt, dass dieser »Halbmensch-Halbgeist« zu den *vonkoh*, den wilden Geistern, gehört: »In der Beschreibung ähnelt diese Kreatur einer Kombination aus Ziege und Mensch.« (Lu und Kuo 2007: 18) Hsin-Chi Lin aus dem Dorf Ivalino erzählte mir Folgendes über die Herkunft von *mikarayag* in einem Interview am 29. Mai 2009:

»Vor langer Zeit gab es zwei Brüder, die auf dem Weg zum Fischen waren. Es war in der Nacht und die beiden hörten ein seltsames Geräusch aus einer Höhle. Einer von ihnen war neugierig, näherte sich der Höhle und fand heraus, dass die *anito* [Geister] im Kreis saßen und sangen. Da er ganz viel Angst hatte, lief er mit seinem Bruder schnell nach Hause. Nach ein paar Tagen ging einer der Brüder allein fischen und hörte wieder dasselbe Geräusch. Diesmal merkte er sich die Art, wie die Geister sangen, und danach, als er zu Hause ankam, verbreitete er, was er gesehen und gehört hatte, an seinen Bruder und dann an die Leute im Dorf. Später wurde der Gesang dann *mikarayag* genannt.«

In anderen Dörfern gibt es ähnliche Erzählungen (Lu und Kuo 2007: 14–20) zur Entstehung des *mikarayag* aus metaphysischen Ereignissen. Bei einem von Lu Yu-Hsiu im Arbeitshaus von Bao-Yan Shih (施保顏) aufgenommenen *Kariyag*-Ereignis im Dorf Iraraley am 8. und 9. Juni 2004 sang Hsих Ya-Chun folgenden Liedtext (Lu und Kuo 2007: 135):

»waraneykuān ko o icakaryag da imaziniaw jidangularay jidangaiing

我曾經聽過半人半鬼歌聲不婉轉的拍手歌會

[Ich habe schon einmal eine unschöne Händeklatsch-Gesangsversammlung (*kariyag*) von ›Halbmenschen-Halbgeistern‹ gehört.]«

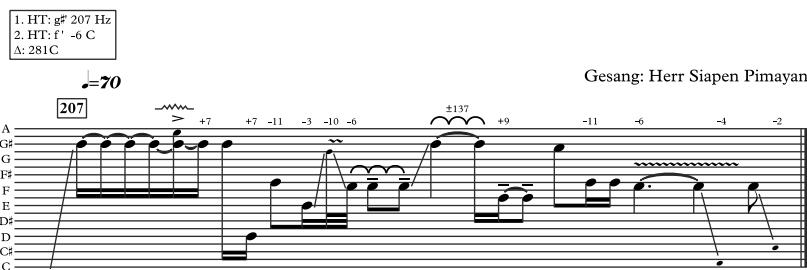
Bei einem informellen Interview am 23. August 2008 demonstrierte Hsin-Chi Lin, wie jeweils der Gesang von Geistern (T26, Audio 24) oder Menschen klingt (T27, Audio 24). Die Verwendung der Haupttöne ist in beiden Beispielen deutlich zu erkennen (Abb. 31 und 32). Es ist wohl kaum möglich, anhand eines einstimmigen Einzelbeispiels die Unterschiede von Menschen- und Geistersgesang

darzustellen, nichtsdestotrotz ist es ein wichtiger Beweis für diesbezügliche Ansichten der Tao und ihre Erzählungen über die Herkunft von *mikarayag*.

Abbildung 31: Transkription von »Imitation von Anitos (Geister) Singen« (T26, Audio 24), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne.

### T26 Imitation von Anitos Singen

23/08/2008 #7 (9.7")



Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

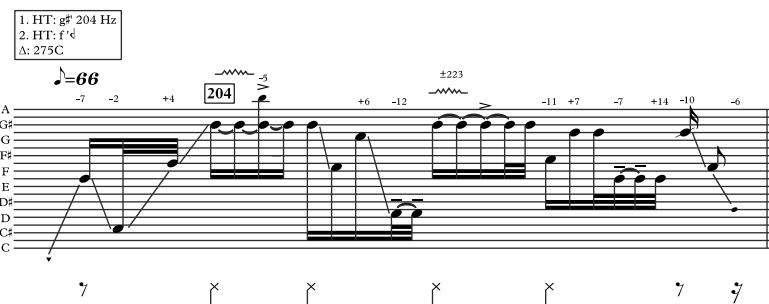
Abbildung 32: Transkription von »Imitation von Taos Singen« (T27, Audio 24), gelb und grün markierte Töne sind die Haupttöne.

### T27 Imitation von Taos Singen

23/08/2008 #7-1 (8.85")

Text: Herr Siapen Pimayan

Gesang: Herr Siapen Pimayan



Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

### Kariyag

Bei einer *Kariyag*-Veranstaltung können/dürfen Männer und Frauen in einem Raum eng gemischt beisammensitzen und singen. Dies kommt ansonsten öffentlich nie vor. Es ist auch das einzige öffentliche Musikereignis, während dessen Verlauf Männer und Frauen gleichberechtigt singen und ihre Meinung zum Ausdruck bringen können.

*Kariyag* wird die ganze Nacht hindurch veranstaltet, zumeist beginnt man um 19 oder 20 Uhr und singt dann bis zum Sonnenaufgang. Dies kann aus zwei verschiedenen Anlässen geschehen, wodurch sich in weiterer Folge zwei Ebenen ergeben: erstens, nach außen repräsentativ, als Unterhaltungsprogramm nach dem Schluss eines formellen Rituals beim Fertigungsfest eines Arbeitshauses, wobei offizielle, von den VeranstalterInnen geladene Gäste aus anderen Dörfern anwesend sind; zweitens innerhalb eines Dorfes als informelles Ereignis zur Unterhaltung in Sommernächten. Die Saison dafür dauert vom Monat *apiya vehan* (schöner Mond) bis zum Tag *panoyotoyon* (letzter Tag des Verzehrs von Fliegenden Fischen) im Monat *kalimman*, je nach Mondzyklus zwischen Juni und September (Lu und Kuo 2007: 21; Lin 2011: 279; 2013b: 237). Manche ältere Tao, die unter nächtlicher Schlaflosigkeit leiden, singen gerne *mikarayag*. Alleinstehende Männer und Frauen, die auf der Suche nach einer Partnerschaft sind, sind auch sehr interessiert daran, bei einem *kariyag* mitzuwirken, denn dort können sich beide Geschlechter näherkommen. Bedauerlicherweise verschwindet *kariyag* mit der älteren Generation aus dem Alltag der Tao und mit ihm auch die Singpraxis *mikarayag*.

### Mikarayag als Melodietypus des kollektiven Singens

Musikalisch gesehen lässt sich der *Mikarayag*-Melodietypus leicht von anderen Typen unterscheiden, weil er der einzige mehrstimmige Gesang in der traditionellen Musik der Tao ist. Aufgrund dessen definiere ich *mikarayag* in dieser Arbeit als einen eigenständigen Melodietypus. Die musikalische Form von *mikarayag* innerhalb einer Strophe kann man in vier Abschnitte unterteilen (Abb. 33): In Teil 1, genannt *meyvatavata* (nach Lu und Kuo 2007: 71) oder *mapatbek so kariyag*<sup>19</sup> (solistischer Teil) singt eine Person allein; anschließend erfolgt in Teil 2 ein Übergang zur Mehrstimmigkeit, der/die SolosängerIn holt mit Klatschen die anderen herein; dann folgt Teil 3, genannt *kasasanodan* (nach Lu und Kuo 2007: 72) oder *masanod a miyanowanohod*<sup>20</sup> (Teil der Mehrstim-

---

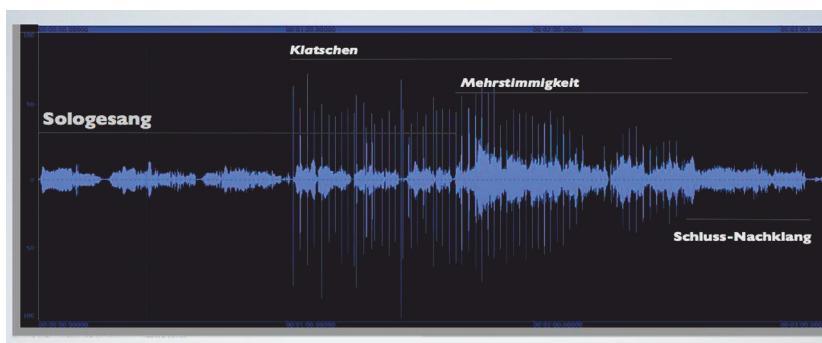
19 In einem Interview am 31. März 2010 bestätigte Tsung-Ching Chou, dass die Bezeichnung *mapatbek so kariyag* aus der Umgangssprache der Tao stammt.

20 Im selben Interview vom 31. März 2010 bestätigt Chou auch, dass die Bezeichnung *masanod a miyanowanohod* der Tao-Umgangssprache entstammt.

migkeit), bei dem alle Anwesenden klatschen, den zuvor solistisch vorgetragenen Liedtext wiederholen und singen; in Teil 4, der den Namen *aidanja* (Schlussteil, nach Lu und Kuo 2007: 72) trägt, hören alle beteiligten SängerInnen mit dem Klatschen auf, singen aber bis zum Strophenende. Aufgrund dieser umfangreichen Ausgestaltung müssen beim *Mikarayag*-Singen mehr als zwei Personen anwesend sein und mitwirken.

Folgt man der Systematisierung von Lu, welche sie in der Studie »Tao's Moonlight Concert – Singing Party with Handclapping« (Lu und Kuo 2007: 73–75) darlegt, und den Ergebnissen meiner eigenen Beobachtungen, so besteht die Liedform im *Mikarayag*-Melodietypus aus vier Strophen: 1. *meyvatavata*, 2. *paolin*, 3. *meyvatavata* und 4. *paolin*. Hierbei wiederholt *paolin* den zuvor in *meyvatavata* solistisch vorgetragenen Liedtext.

Abbildung 33: Die musikalische Form innerhalb einer Strophe von *mikarayag*.



Quelle: Erstellt aus der Stereo-Aufnahme am 4. September 2010 von Wei-Ya Lin.

### *Mikarayag* im Leben der Tao

In der Regel sind die Liedtexte fixiert und erzählen oft den Ablauf eines erfolgreichen kollektiven Arbeitsvorganges bzw. von kollektiven Erfahrungen.<sup>21</sup> Sie tradieren auch die Geschichte eines Dorfes oder der Insel.

Ich stelle hier zwei Lieder aus der Aufnahme vom 4. September 2010 als Beispiele vor. Sie wurden im Arbeitshaus von Chiu-Hsiang Lee aus Ivalino aufgenommen, am Gesang beteiligt waren Yong-Fa Hsu, Yue-Hua Ma, Hsin-Chi Lin, Chiu-Hsiang Lee und Long-Fa Chou. Den Liedtext des ersten Beispiels mit dem Titel »Aufnahme von *mikarayag*« improvisierte Yong-Fa Hsu. Dies ist für

21 Zum Beispiel thematisiert das erste, am 15. August 2007 aufgenommene *Mikarayag*-Lied einen von den Dorfbewohnern aus Ivalino erfolgreich durchgeführten Fang von Fliegenden Fischen mit einem Netz.

ein solches Ereignis sehr ungewöhnlich und wahrscheinlich auf die vielen im Raum verteilten Aufnahmegeräte und Kabel zurückzuführen, die ich für die Mehrspuraufnahme benötigte. Die Haltung der SängerInnen bei dieser Aufnahmesituation glich der bei einem Fernsehauftritt (siehe 1.2 »Mehrspuraufnahmetechnik«; Schöpf und Lin 2011: 116–118; Lin 2011: 282–283; Lin 2013b: 232–249). Das Lied wurde zu Beginn gesungen, um einerseits den Anlass hervorzuheben und mir Respekt zu erweisen und anderseits das Ereignis für sich selbst zu dokumentieren. Die SängerInnen wissen, dass die Praxis von *mikarayag* langsam verschwindet, und beschreiben mithilfe des Liedtextes (Tab. 50, Audio 25), warum sie die Aufnahme als bedeutungsvoll erachteten. Außerdem bringen sie zum Ausdruck, dass sie sich geschmeichelt fühlten, was durch den letzten Satz deutlich wird: »Aber das Dorf Ivalino wird abgewertet werden.« Diese Phrase hat – wie oft in den Liedern der Tao – eine gegenteilige Bedeutung, denn wie in Unterkapitel 3.1 bereits erwähnt wurde, ist Eigenlob ein Tabu. Es ist jedoch eindeutig, dass sie stolz darauf waren, als BewohnerInnen des Dorfes Ivalino für diese Aufnahme ausgewählt und angefragt worden zu sein.

*Tabelle 50: Liedtext von »Aufnahme von mikarayag« (Audio 25), übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.*

04/09/2010 #1		Aufnahme von <i>mikarayag</i>
1+2	<i>siraimaziniaw</i>	<i>o mapalivon siyaam makaralasiya so *kariyag</i> von außen Kommende verbreiten für herkommen
	<i>tana jitalamangi</i>	wir vergessen
Solist der Strophe I:	Yong-Fa Hsu	
Solistin der Strophe II:	Yue-Hua Ma wiederholte ab <i>kariag tara(na) ji ...</i>	
3+4	<i>jitalamangi o palamoamolongan tadamaluaji</i>	<i>*iyangognoyod tayajiyalino</i> nicht vergessen über Generationen abwerten Dorf Ivalino
Solist der Strophe I:	Yong-Fa Hsu	
Solist der Strophe II:	Chiu-Hsiang Lee wiederholte ab <i>(otain)iyangognoyod (ji)ta...</i>	
Sinngemäße Übersetzung: Die von außen Kommende kommt her, um <i>mikarayag</i> aufzunehmen, und <i>mikarayag</i> wird weit verbreitet. Somit vergessen wir es nicht. Aber das Dorf Ivalino wird abgewertet werden.		

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

Der zweite Liedtext mit dem Titel »Starke Sonne« (Tab. 51), gedichtet von unbekannten Vorfahren, beschreibt die Arbeitssituation der Tao im Feld und unter

der starken Sonneneinstrahlung. Das Lied betont nicht nur die menschlichen Reaktionen, sondern erwähnt auch Gebüsch und Felsen, wodurch die Gefühlsebene des Beschriebenen für die Anwesenden verstärkt wird. Das Lied übermittelt einen Eindruck von der Härte der Feldarbeit unter der glühenden Sonne und ist auch eine Warnung an andere, dabei vorsichtig vorzugehen.

Bei beiden Beispielen kommt die Wortverbindung *palamoamolongan tada-maluaji* vor, was »über Generationen« bedeutet.<sup>22</sup>

*Tabelle 51: Liedtext von »Starke Sonne«, übersetzt aus der Tao-Sprache ins Chinesische von Chien-Ping Kuo.*

04/09/2010 #7 Starke Sonne				
1+2 <i>emikalipeori cinaloranankoam *omananayum ianas sopozoa tayajiyalino</i> von dort Position schräg Gebüsch Felsen Dorf Ivalino				
<i>i.... am... imadey doori am...</i> (Insel) gegenüber alles sind				
Solist der Strophe I: Yong-Fa Hsu Solistin der Strophe II: Chiu-Hsiang Lee wiederholte ab <i>omananayum...</i>				
3+4 <i>amjimacilevek o palamoamolongan ta lowaji *miyaraten (miyaaden)</i> nicht verbundene über Generationen (Rücken) aufrichten				
<i>ko miyarao so osiemlikot am omiradey amorido amdo.</i> ich stark bestrahlt (von Sonne) bedecken glatt starke Sonne				
Solist der Strophe I: Yong-Fa Hsu Solist der Strophe II: Yue-Hua Ma wiederholte ab <i>miyaraten...</i>				
Sinngemäße Übersetzung: Die Sonne ist zu stark. Uns allen (Felsen, Büschen und Menschen) ist so heiß durch die Strahlung der Sonne und wir können nicht einmal gerade stehen. Hoffentlich wird der Himmel bald bedeckt sein, dafür singen wir.				

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

#### Analyse und Auswertung: Überlieferung des kollektiven Wissens durch mehrstimmigen Gesang und individuellen Ausdruck

Wegen der technischen Komplexität der Mehrspur-Aufnahme und der sozialen Interaktion während dieser Situation sowie aufgrund des hohen Alters der SängerInnen ist die Erstellung von Transkriptionen der von mir aufgenommenen 51

22 Eine ausführliche Erläuterung dieser Phrase und ihrer Variationen ist bei Lu und Kuo zu finden (Lu und Kuo 2007: 41).

Lieder im *Mikarayag*-Melodietypus nicht möglich. Lediglich bei elf Liedern in Mehrspuraufnahme, aufgenommen am 4. September 2010, ist der Text deutlich genug, sodass eine Übersetzung möglich ist (siehe 1.2 »Mehrspuraufnahmetechnik«).

*Abbildung 34: Abbildung der Mehrspuraufnahme-Situation am 4. September 2010 im Arbeitshaus von Chiu-Hsiang Lee (dritte Person von links). Man sieht Hsin-Chi Lin (erste Person von links), wie er sein rechtes Ohr bedeckt.*



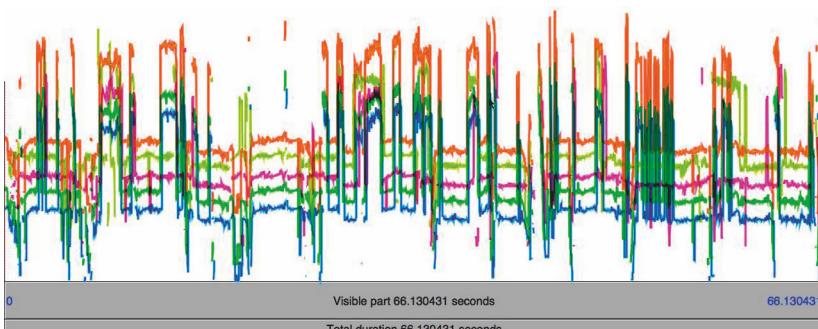
Quelle: Fotografiert von Wei-Ya Lin.

Anhand der Fragestellungen von Anthony Seeger (Seeger 1992: 90) entwickelte ich die Hypothese, dass durch Liedtexte im *Mikarayag*-Melodietypus kollektives Wissen übermittelt wird, die musikalische Gestaltung der Melodie und Singtechnik aber individuell bleibt. Während meiner drei Feldaufnahmen von *mikarayag*, am 12. August im Dorf Ivalino mit BewohnerInnen aus anderen Dörfern, am 21. August 2007 sowie am 4. September 2010 ausschließlich mit DorfbewohnerInnen aus Ivalino, fand ich heraus, dass eine Regelmäßigkeit nachzuweisen ist:

- Der Gastgeber singt immer zuerst und besingt meine Anwesenheit, aufgrund meiner Einladung, der Bewirtung mit Getränken und Essen sowie wegen meiner Bezahlung für das Singen.
- Der Textinhalt handelt immer von der kollektiven Geschichte, den gemeinschaftlichen Erfahrungen und einem erfolgreichen kollektiven Arbeitsvorgang.
- An jenem Punkt, an dem die Mehrstimmigkeit begann und alle zusammen klatschten und sangen, bemerkte ich, dass manche der SängerInnen ein Ohr verdeckten, um sich selbst besser hören zu können (Abb. 34).

Die Analyse der Tonhöhe von separaten Stimmen, die aus der Mehrspuraufnahme gewonnen werden konnte, zeigt beim Abschnitt der Mehrstimmigkeit (*kasanodan*) eine bewusste Abweichung der SängerInnen voneinander (Abb. 35).

*Abbildung 35: Tonhöhenanalyse der fünf Spuren vom Lied »Aufnahme von mikarayag« durch die Software Praat. Tonspur 1 in Blau gesungen von Hsin-Chi Lin, Tonspur 2 in Grün gesungen von Chiu-Hsiang Lee, Tonspur 3 in Violett gesungen von Yue-Hua Ma, Tonspur 4 in Hellgrün gesungen von Yong-Fa Hsu, Tonspur 5 in Orange gesungen von Jung-Fa Chou.*



Quelle: Aufgenommen am 4. September 2010, Analyse erstellt von Wei-Ya Lin.

Lu beschreibt, dass der Klang der Mehrstimmigkeit von *mikarayag* stark den westlichen Ton-Clustern ähnelt (Lu und Kuo 2007: 77). Auch weist sie darauf hin, dass viele ForscherInnen diese Art der Mehrstimmigkeit als Polyphonie oder Heterophonie bezeichnen (Lu und Kuo 2007: 84). Die oben auf der Seite beschriebene Geste – das Verdecken eines Ohres beim Singen –, ist in vielen Musikkulturen anzutreffen, beispielsweise in den USA und im ganzen mediterranen Raum (Lubej 1987: 116); ebenso findet man sie auf Abbildungen aus dem

frühen Ägypten (Besseler und Schneider 1961: 80–81, 86, 142–143). McAllester schreibt hierzu mit Bezug auf die Navahos: »American professional singers [...] place a hand over the ear when singing, to hear very clearly the inner working of the resonances within one's own head.« (1954: 74) Auch Lubej weist darauf hin, dass »nach Aussage der Sänger dies dazu dient, um sich besser hören zu können« (Lubej 1987: 115). Am 18. März 2010 führte ich ein Interview mit Tsung-Ching Chou, in dem er betonte, dass beim Singen von *mikarayag* nicht nur auf den Gesamtklang zu achten sei, sondern auch auf die eigene Stimme, die möglichst schön gestaltet sein solle.

Dies führt mich zu dem Schluss, dass – obwohl *mikarayag* generell als Tradierungswerkzeug für kollektives Wissen der Tao dient – das Wir-Gefühl durch »individuelles Singen« zum Ausdruck kommt. Dabei zeigt sich für mich, dass jenseits der kollektiven gesellschaftlichen Funktion das Singen von *mikarayag* trotzdem individuell bleibt.

Laut einer Aussage von Yong-Fa Hsu während eines Interviews am 10. Oktober 2014 ist das *Kariyag*-Ereignis bedeutend für das Erlernen der alten Tao-Sprache. Er meinte in diesem Gespräch, dass man ohne *Kariyag*-Ereignis unmöglich Lieder im *Raod*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Raod*«) beherrschen könne. Bei eben dieser Gelegenheit erklärte mir auch Chien-Ping Kuo, dass Frauen, denen das öffentliche Singen von Liedern im *Raod*-Melodietypus verboten ist, durch *Kariyag*-Ereignisse und Familienüberlieferungen die Technik der Lieddichtung in der alten Tao-Sprache ermöglicht wird.

Anhand dieser Informationen und der Ergebnisse der vorliegenden analytischen Auswertung ist festzustellen, dass das *Kariyag*-Ereignis einen wesentlichen Bestandteil der Tao-Gesellschaft darstellt, dies nicht zuletzt deshalb, weil die Interaktion zwischen den Geschlechtern ohne viel Rücksicht stattfinden kann und dabei kollektives Wissen überliefert sowie neu interpretiert wird. Zugleich können die ästhetischen Vorstellungen jedes teilnehmenden Individuums präsentiert und ausgetauscht werden.

### **3.2 KIRCHENLIEDER**

Auf der Insel Lanyu findet man drei christliche Konfessionen: die katholische Kirche, die presbyterianische Kirche und die *True Jesus Church*. Im Unterkapitel 2.4 »Das Christentum und seine Auswirkungen auf die Sozialstruktur« wurden bereits die Einflüsse des Christentums und deren Stellenwert in der Tao-Gesellschaft im Detail beschrieben. Kirchenliedgesang ist ein bedeutender Teil der Gottesdienste aller drei Glaubensrichtungen, in jeder Kirche auf der Insel befindet sich auch ein Klavier, das aber nicht immer zum Einsatz kommt.

*Abbildung 36: Jean-Jacques Rousseaus zifferngestützte Notation anhand eines Beispiels.*

D I S E R T A T I O N

S U R L A M U S I Q U E M O D E R N E . 97

[c 5 , 0 5 3 | 6 4 1 i , 4 6 | 5 1 i , 5 3 | 6 4 1 i , 4 6 |  
b 5 4 , 3 1 | 4 4 , 4 4 | 3 3 , 3 3 | 4 4 , 4 4 |

[c 5 1 i , 5 3 | 6 6 , 7 1 | 2 1 , 7 6 | 7 6 , 5 5 | 2 4 |  
a 2 , 0 3 | 4 4 , 4 4 | 4 4 , 4 4 | 5 5 , 7 5 |

[d 3 5 1 2 , 2 5 7 | 3 5 1 2 , 2 1 2 | 3 5 1 2 , 2 1 2 |  
b i 2 , ? 5 | i > 2 5 | i 2 , 7 5 |

L'objet qui

[d 3 5 1 2 , 2 1 2 | 3 5 1 2 , 2 1 2 | 1 | b, 0 5 | 5 , i |  
b i , 4 5 | 3 5 | 3 5 | 3 5 | 1 , 0 | 0 ; 3 1 |

ré-----gne dans mon

[c 1 7 6 , 5 6 4 5 | 3 2 , 2 3 4 | 5 , 6 4 5 | 6 , 7 , i - 6 |  
b 5 5 , 7 5 | i 2 , 2 | 7 7 , 7 7 | 6 6 , 6 6 |

ame des mortels & des Dieux doit être le vain-

[b 2 , 2 | 7 i , 1 2 | 3 , 1 | 6 6 6 - 7 |  
a 5 , 5 | 4 3 , 2 | 1 , 3 | 2 , 2 |

c o , - 3 3 | 6 4 1 i , 4 6 | 5 1 i , - 3 3 |  
queur, chaque in-

b 5 , 0 | - | - | 5 5 |  
a 5 5 4 , 3 1 | 4 4 , 4 4 | 3 3 , 3 3 |

[c 6 4 1 i , 4 6 | 5 1 i , 5 3 | 6 6 4 , 7 7 5 | 7 7 5 , 5 3 |  
tan il m'en flam- me

b 6 , 7 1 | 5 , 6 5 | 5 , - 4 3 | 3 |

a 4 4 , 4 4 | 3 3 , 3 3 | 2 2 , 5 5 | 2 , 0 |

[c 2 , 0 | 0 4 3 , 2 4 6 | 7 2 5 , 0 | - | 2 5 7 ,  
d'une nouvel - le ar deur, il m'en flam-  
b 6 , 6 5 | 5 , 4 | 3 | 2 | 2 | 2 |

a 4 , 5 | 6 , - 4 | 5 | 0 | - 5 ,

[c , 6 2 5 6 | 7 2 5 6 , 6 - 5 6 | 7 2 5 6 , 6 - 5 6 | 7 2 5 ,  
me il m'en flam-

c , - | - 2 0 | 2 2 | 2 | 5 ,

b , 4 2 | 5 2 , 4 2 | 5 5 , 4 2 | 7 ,

[c , 5 7 2 5 | 3 - 8 , 4 - 3 4 | 5 2 , 0 | 0 2 ;  
b , - 6 4 5 | 6 3 4 5 , 6 7 5 6 | 7 2 5 7 , 6 1 4 6 | 7 2 5 6 ,

a , - | 2 , 2 | 5 5 , 4 2 | 5 5 ,

[d , 2 | 0 | 0 3 2 , 1 7 6 5 | 1 2 7 ;  
b , 6 - 5 6 | 7 1 7 1 , 2 3 1 2 | 3 | - ,  
a , 4 2 | 5 , 7 | i , 2 , 7 | 6 ,

Quelle: Ausschnitt aus der Arie »L'objet qui règne dans mon âme« (Komponist: Jean-Philippe Rameau) aus »Sur la musique moderne« (Rousseau 1743), Bildarchiv Preußischer Kulturbesitz

Die Lieder in den Gesangbüchern der Kirchen werden in den meisten Fällen mit Ziffernnotation wiedergegeben, welche im Jahr 1677 vom französischen Mönch Pére Jean-Jacques Souhaity entwickelt wurde, um Gläubigen ohne musikalische Kenntnisse schnellen Zugang zur Kirchenmusik zu ermöglichen. Später griff Jean-Jacques Rousseau dieses von Souhaity entwickelte System (Abb. 36) auf und versuchte in seiner Dissertation »Sur la musique moderne« mithilfe der Ziffernnotation die Zusammenhänge in der Musik zu erfassen. Dieses Bestreben

blieb jedoch ohne Erfolg (vgl. Klotz 2000: 312–313). Durch Kontakte zwischen Europa und Asien kam die Ziffernnotation letztlich im frühen 20. Jahrhundert während der Qing-Dynastie von Indonesien über Japan bis nach China.

Die harmonische Aussetzung der Kirchenlieder basiert auf dem westlichen wohltemperierten Dreiklang. In den folgenden zwei Unterkapiteln werden jeweils Kirchenlieder der katholischen und presbyterianischen Kirche als Beispiel angeführt und dargelegt.

### **Musik der katholischen Kirche<sup>23</sup>**

Die Messe der katholischen Kirche findet ausschließlich am Sonntag um 7 Uhr morgens statt. Sie dauert insgesamt zwei Stunden. Die Messen der katholischen Kirche in Ivalino werden in Tao-Sprache abgehalten. Dabei wählt man Zitate aus dem Alten Testament, welches in Tao-Sprache vorliegt, für die Messe aus und liest sie vor. Eine freie Spende wird nach der Abhaltung der Messe vom Priester erbeten. Danach lädt oft einer oder eine der MessebesucherInnen die gesamte Kirchengruppe zu sich ein, wo die Gäste meist bis zur Mittagszeit zusammensitzen, trinken, essen und Meinungen austauschen.

Während der Messe ist Singen eine wesentliche Aktivität. Ein von mir erstelltes Aufnahmeprotokoll von einer Messe am 31. August 2008 weist sieben Kirchenlieder in Tao-Sprache innerhalb einer zweistündigen Messe aus. Eines der Lieder, das den Titel »*Admayan so Tao do to*« (»Herr im Himmel«) trägt und in A-Dur (Audio 26) komponiert ist, nahm ich an ebendiesem Tag in der katholischen Kirche in Ivalino auf. Die BesucherInnen sangen es in der Tao-Sprache und es lässt sich im Gesangbuch der Tao-Kirchenlieder<sup>24</sup> finden, welches »*anood no tao*« (達悟聖歌) heißt.

Die Lieder werden bei diesen Gelegenheiten ohne Klavierbegleitung und unter der Gesangsleitung von Chia-Hui Liao (廖嘉惠) gesungen. Das Lied ist in Ziffernnotation (Abb. 37) niedergeschrieben. Weil diese für manche LeserInnen nicht selbstverständlich zu verstehen ist, stelle ich das Lied hier im Fünf-Linien-Notationssystem dar (Abb. 38). Es hat insgesamt drei Strophen und besteht aus zwei Teilen (Teil 1: erstes und zweites System, Teil 2: drittes und viertes System

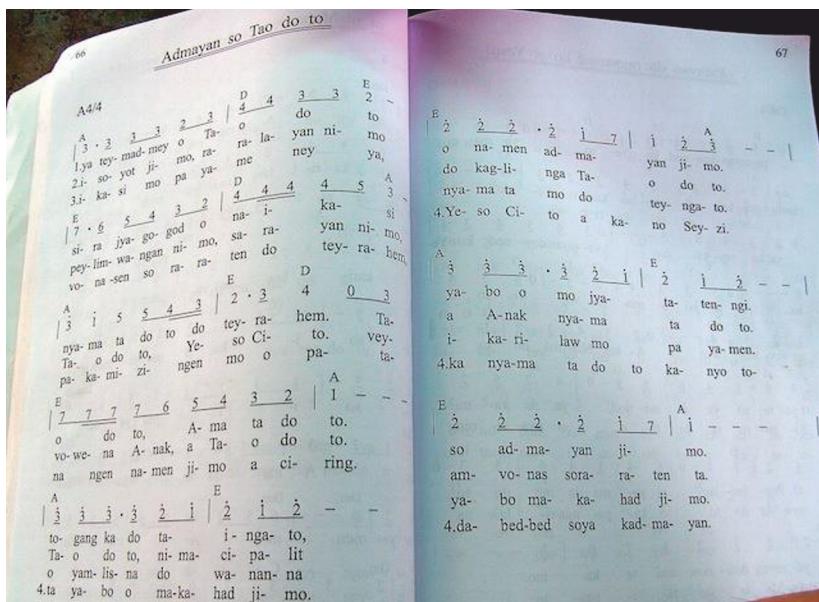
---

23 Transkriptionen siehe T28.

24 Das Gesangbuch der Tao-Kirchenlieder »*Anood no Tao*« (達悟聖歌) wurde vom *Verein für Forschung und Entwicklung der Kultur der katholischen Kirche auf Lanyu, Taitung* publiziert und ist zurzeit das einzige Liederbuch, das während der Messe verwendet wird.

(Abb. 38), wobei der zweite Teil am Ende der dritten Strophe zweimal wiederholt wird.

*Abbildung 37: Niederschrift des Liedes »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«) im Gesangbuch der Tao-Kirchenlieder »Anood no Tao« (達悟聖歌).*



Quelle: Fotografiert am 31. August 2008 von Wei-Ya Lin.

*Abbildung 38: Übertragung des Liedes »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«), transponiert und umgeschrieben in C-Dur.*

Admayan so Tao do to  
(Vorschrift in A, transponiert auf C)

The image shows a musical transcription of the Tao-Tai song 'Admayan so Tao do to' in C-Dur. It consists of five staves of music, each with a different rhythmic pattern. The notes are represented by small dots on the staff, and the tempo is indicated by a 'P.' (Presto). The key signature is C major, and the time signature varies between common time and 6/8 time.

Quelle: Dargestellt im Fünf-Linien-Notationssystem von Wei-Ya Lin.

## Analyse und Auswertung: Praktizieren katholischer Kirchenlieder mit Merkmalen traditioneller Gesänge

*Abbildung 39: Transkription der ersten Strophe des katholischen Kirchenliedes »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«) (T28, Audio 26).*

### Admayan so Tao do to

31/08/2008 #1 (119.4')

Strophe I       $\text{♩} = 110$

Gesangsleitung: Frau Liao Chia-Hui

The musical score includes various performance markings such as vibrato lines, dynamic signs (+29, +15, -39, +87, +11, -38, -40, -1, -17, -13, -23, -43, -52, -10, -40, -72, -10, -87, -14, -23, -17, -21, +8, +32, +1, -13, -10, +22, +45, -6, -10, +15, +29, +21, +36, +43, +45), and measure numbers (306).

Quelle: Erstellt von Wei-Ya Lin.

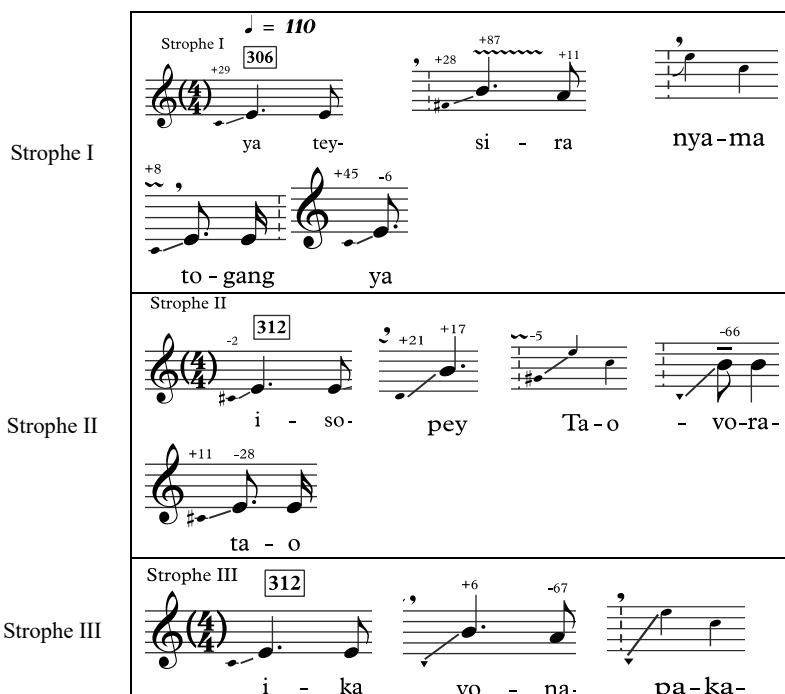
Die Transkription T28 (Audio 26) wurde erstellt mithilfe der Analyse der leitenden Stimme von Chia-Hui Liao. Der erste Eindruck beim Transkribieren war, dass die SängerInnen selten Vibrato anwenden und die gesungene Melodie sowie der Rhythmus nicht mit der Notation im Liederbuch übereinstimmen: Im Liederbuch ist das Lied im 4/4-Takt notiert, im ersten Liedteil ist rhythmisch der 4/4-Takt noch erkennbar, beim zweiten Teil aber verschwindet er (Abb. 39), außerdem wird das Lied mit der Akklamationsformel »Amin« statt »Amen« beendet.

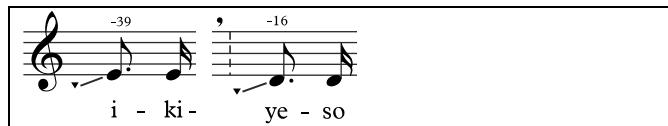
Die Transkription ist aufgrund der ursprünglichen Ziffernnotation im Liederbuch im Fünf-Linien-System notiert. Ich habe das Lied in meiner Transkription um eine kleine Sekund erhöht in der Tonart C wiedergegeben. Das durchschnittliche Liedtempo ist durch einen Viertelschlag definiert und liegt bei M.M. 103. Der Rhythmus im zweiten Liedteil wird bei dieser Aufnahme anders gesungen und unterscheidet sich deutlich von der Niederschrift.

Anhand der Transkription ist eine Einheitlichkeit in der Intonation der Gesangsstimme kaum feststellbar, es existieren jedoch zwei wiederkehrende Eigenschaften: Im Verhältnis zur temperierten Stimmung wird in der Melodieführung die kleine Sekund enger hintereinander gesungen (bis zu einem Tonumfang von 40 Cent), die große Sekund hingegen fällt breiter aus (bis zu einem Umfang von 281 Cent). Die SängerInnen verwenden häufig ein schleifendes Glissando aufwärts, welches zum Ton am Beginn einer neuen Phrase reicht (Tab. 52). Auch lassen sie beim Singen durchgangsnoten- und drehnoten-artige Verzierungen einfließen (Tab. 53).

Die hier angeführten Abweichungen im Verhältnis zur Niederschrift, welche im mikrointervallischen Tonumfang, im schleifenden Glissando vor dem Einsetzen einer neuen Phrase sowie in den durchgangsnoten- und drehnotenartigen Verzierungen zu finden sind, nähern sich den Stilmerkmalen der traditionellen Tao-Musik an.

*Tabelle 52: Auflistung der aufwärtsschleifenden Glissandos der drei Strophen von »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«), gesungen von MessebesucherInnen der katholischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu.*





Quelle: Dokumentiert am 31. August 2008, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

*Tabelle 53: Auflistung der durchgangsnoten- und drehnotenartigen Verziehrungen der drei Strophen im Lied »Admayan so Tao do to« (»Herr im Himmel«), gesungen von MessebesucherInnen der katholischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu.*

Strophe I durchgangsnotenartig	<p>-38                    -40    -4                    -87    -14                    -23    -17</p> <p>jya - go - god o      do ta - a - ma ta do</p> <p>-10    +15</p> <p>jya - ta -</p>
Strophe II durchgangsnotenartig	<p>-52                    -22    -12                    -24    -28    -44</p> <p>wa ngan ni-mo, a nak o do</p>
Strophe III durchgangsnotenartig	<p>-54                    -39    -16                    -57    -68    -9</p> <p>ci pa ta do</p>
Strophe III drehnotenartig	<p>-39    -16                    -57    -68    -9</p> <p>sen so ra ra ji mo a ci</p> <p>3                            -33    -70                    -26</p>
Strophe III drehnotenartig	<p>-39    -16                    -57    -68    -9</p> <p>mis na do wa pa ya</p> <p>had ji ma - nyo</p>

Quelle: Dokumentiert am 31. August 2008, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

## Musik der presbyterianischen Kirche<sup>25</sup>

Die Messe der presbyterianischen Kirche findet ausschließlich sonntags um 8 Uhr morgens statt und dauert ungefähr zwei Stunden. Wie auch während der katholischen Messe spielt Gesang eine wichtige Rolle, jedoch werden im Unterschied zur katholischen Kirche die presbyterianischen Messen in Ivalino ausschließlich in chinesischer Sprache abgehalten. Das Alte und Neue Testament wurden von der taiwanesischen presbyterianischen Kirche übernommen, weshalb die während der Messe gelesenen Bibelauszüge auf Chinesisch sind. Nach der Abhaltung der Messe wird ebenfalls der Klingelbeutel durchgereicht und um eine freie Spende gebeten. Danach finden keine privaten Treffen statt, aber es gibt wochentags regelmäßige Bettreffen, meist am Dienstag und Donnerstag abends gegen 20 Uhr.

Die Aufzeichnungen meines Aufnahmeprotokolls vom 28. März 2010 belegen acht während der Messe gesungene Kirchenlieder in chinesischer Sprache. Eines dieser presbyterianischen Kirchenlieder, betitelt »Wiedertreffen in Gott« (相約在主裡) und in C-Dur gesungen (T29 und Audio 27), konnte ich in der presbyterianischen Kirche von Ivalino aufnehmen. Der Komponist ist ein taiwanesischer Pastor namens He-Cheng Lin (林合成). Das Lied erklang in Chinesisch und wurde von der Ehefrau des Pastors, Hsi-Yue Tseng (曾喜悅), mit dem Klavier begleitet. Die Niederschrift des Liedes ist in Ziffernotation notiert, ich stelle es hier in Fünf-Linien-Notation dar (Abb. 40). Das Lied besteht insgesamt aus zwei Strophen und einem Refrain, der sich jeweils der Strophe anschließt. Es ist daher in zwei Teile gegliedert (Strophe I und II: erstes und zweites System mit verschiedenen Liedtexten, Refrain: drittes und vierstes System mit gleichem Liedtext, Abb. 40).

---

25 Transkription siehe T29.

Abbildung 40: Niederschrift des Liedes »相約在主裡« (»Wiedertreffen in Gott«) in C-Dur (T29, Audio 27).

相約在主裡  
*Wiedertreffen in Gott*

Komposition: Lin He-Cheng

1. 我們相約 在主裡  
2. 回憶過去 日子裡  
4. 相約得要 在主裡  
8. 主裡祝福你我在 主裡思念你  
12. 主裡祝福你我在 主裡思念你  
16. 不要忘記我們相約在主裡

C Am Dm G<sup>7</sup>  
C Am Dm G<sup>7</sup>  
Am Dm F G<sup>7</sup>  
C Am Dm F G<sup>7</sup>  
C Am Dm F G<sup>7</sup>

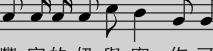
在主裡裡 共同生活 也有淚滴 我捨不  
將來有一天 要我再等 聚你 Refrain: 我在  
將在主的愛裡 聚你 F G<sup>7</sup>  
願主帶領你 進入迦南地 我在  
願主賜給你 豐富的奶與蜜 你可  
記得我們相約在主裡

Quelle: Übertragen ins Fünf-Linien-Notationssystem von Wei-Ya Lin.

### Analyse und Auswertung: Auswirkung der Klavierbegleitung bei den Liedpraktiken der presbyterianischen Kirche

Die Liedtranskription von »Wiedertreffen in Gott« erstellte ich mithilfe der Gesangsstimmenanalyse der MessebesucherInnen und unter Berücksichtigung der Akkordangabe der Klavierbegleitung (T29). Anhand der Transkription ist eine Abweichung in der Akkordreihenfolge der Klavierbegleitung von der vorgegebenen Komposition zu erkennen: In den Strophen wird konstant die Akkordfolge C-Am-Dm-G7 mit der Alternative C-C-G-C substituiert, im Refrain ersetzt man die Folge C-Am-Dm-F-G7 durch die Variante C-F-C-F-G. Die Akklamationsformel »Amin« ist in der Komposition nicht zu finden, auch können folgende Unterschiede in Bezug auf die Singstimme bzw. deren Niederschrift herausgegriffen werden (Tab. 54).

*Tabelle 54: Exponierte Unterschiede zwischen Niederschrift und Transkription von »相約在主裡« (»Wiedertreffen in Gott«), gesungen von MessebesucherInnen der presbyterianischen Kirche im Dorf Ivalino, Lanyu.*

28.03.2010 #5 相約在主裡		(Wiedertreffen in Gott)
Taktnummer	Niederschrift	Transkription
2		
	共 同 將 有	共 同 將 有
9 und 13		
	主 裡 祝 福 你 我 在	主 裡 祝 福 你 我 在
12		
	進 入 迦 南 地 我 在	進 入 迦 南 地 我 在
16		
	豐 富 的 奶 與 蜜 你 可	豐 富 的 奶 與 蜜 你 可
17		
	不 要 忘 記 我 們	不 要 忘 記 我 們
18		
	裡 記 得	裡 記 得
19		
	我 們 相 約 在 主	我 們 相 約 在 主
21	X	#Fdim C A - min

Quelle: Dokumentiert am 28. März 2010, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Die Singstimmen folgen sowohl der wohltemperierten Klavierbegleitung als auch dem vorgeführten Metrum. Das Tempo liegt am Anfang beim M.M. 78 und wird in Takt 14 beim zweiten Mal deutlich langsamer. Der Grund dafür ist bei der Klavierspielerin zu suchen, die das Lied vorzeitig beenden wollte (Audio 27).

Ich stelle an diesem Punkt der Analyse zwei Aspekte fest: 1. Die Entscheidung, die Akkordfolge durchgängig auf die Stufen I, IV und V zu reduzieren, legt die Vermutung nahe, dass die Klavierspielerin nur über begrenzte

Kenntnisse der Harmonielehre von westlicher klassischer Kunstmusik verfügt. Zur Akklamationsformel »Amin« spielt sie einen F#-dim-Akkord, den sie, wie sie später am Aufnahmetag erklärt, von ihrem Klavierlehrer in der Kirche in Taiwan gelernt hat. 2. Aus den Unterschieden zwischen Niederschrift und Transkription sind keine aus der traditionellen Tao-Musik kommenden Einflüsse auf die Singpraxis der presbyterianischen Kirchenlieder zu beobachten.

### **3.3 LIEDER IN ANDEREN KONTEXTEN**

In den Unterkapiteln 2.1 und 2.4 habe ich politische, wirtschaftliche, ökonomische und religiöse Aspekte sowie deren Einfluss auf die Tao-Gesellschaft vorgestellt. Zuletzt habe ich in Unterkapitel 3.2 die Einflüsse des Christentums auf die Tao-Gesangspraxis sowie die Abwandlung der ihnen durch Missionare vermittelten Traditionen analysiert und ausgewertet. Auch deutet die Auflistung der Feldaufnahmen (siehe Tab. 1), die ich für diese Arbeit erstellt habe und die sich im Unterkapitel 1.4 »Transkription und Analyse« finden lässt, auf musikalische Einflussnahme anderer taiwanesischer indigener Volksgruppen hin (etwa die Amis oder Bunun).

Unten werden nun drei ausgewählte Kontexte beispielhaft dargestellt, die eine bedeutende Rolle für das Leben der Tao spielen. Damit möchte ich einen Überblick über jene Interaktionen geben, die von außen kommend auf das gegenwärtige Musikleben der Tao einwirken. Von besonderem Interesse ist, wie die Tao auf diese Beeinflussung reagieren. In einer wechselseitigen Betrachtungsweise wird aber auch der Stellenwert dieser externen Musikstile innerhalb der Tao-Gesellschaft diskutiert.

#### **Lieder auf Japanisch**

Die Orchideeninsel war ab 1877 in das Territorium des China der Qing-Dynastie integriert (siehe 2.1). Politisch spielt hier das Ma-Guan-Abkommen (馬關條約) von 1895 eine entscheidende Rolle, welches den Schuldenausgleich Chinas an Japan regelte und dazu führte, dass die Insel zusammen mit dem heutigen taiwanesischen Territorium von China an Japan abgetreten wurde. Damit wandelte sich Taiwan ab 1895 zu einer japanischen Kolonie und blieb es bis 1945. Am 11. November 1897 verbot die Regierung Japans per Gesetz den Zutritt auf die Insel Lanyu und ernannte sie zu einem Reservat, welches der Forschung und militärischen Zwecken diente. Dies führte zu einer Isolierung der dort ansässigen Bevölkerung. Hsin-Chi Lin erzählte mir im Laufe eines Interviews am 31. August

2008 von seiner Schulzeit, die er vor diesem historischen Hintergrund verbracht hatte. Damals in der Kolonialzeit, meinte er, seien alle SchülerInnen auf der Insel Lanyu lediglich auf Japanisch unterrichtet worden.

### Analyse und Auswertung: das Eigene und das Fremde

Als Beispiel möchte ich hier ein Lied anführen, welches ich auf Anfrage während eines Interviews aufnehmen konnte. Dieses Lied war am 15. August 2007 im Arbeitshaus von Lu-Hai Chou zu hören, gesungen wurde es in japanischer Sprache von Hsiu-Chin Hsie und Chiu-Hsiang Lee (Audio 28). Die beiden Sängerinnen sangen insgesamt drei Strophen. Nach Erzählungen von Frau Lee lernten die beiden dieses Lied durch Zuhören, während sie japanischen Soldaten bei ihren Trainingseinheiten zusahen.

Da mir die SängerInnen weder den Liedtitel noch die Bedeutung des Liedtextes erklären konnten, versuchte ich dessen Herkunft auf andere Weise zu ergründen. Masuo Kawabata, Jahrgang 1925, und seine Frau Teruko Kawabata, geboren 1926, bestätigten mir, dass es sich dabei um ein Lied mit dem Titel »Japanisches Heer« (日本陸軍) handelt (Tab. 55). Das Ehepaar Kawabata schrieb für mich die insgesamt zehn Strophen des Liedtextes in Japanisch nieder, sodass Kei Shirai diese später in die Lautschrift übertragen und aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzen konnte. Es entstand im Jahr 1904 und als Komponist gilt Oowada Takeki, der auch für den Text verantwortlich zeichnet, publiziert wurde es von der Institution *Heiseikan-Hensyubu*.

Nachdem ich diese Informationen hatte, war es mir möglich, auf YouTube ein altes Musikvideo (Video 1)<sup>26</sup> des Liedes zu finden, anhand dessen ich feststellen konnte, dass es sich um ein Marschlied handelt. Dies schien mir eine Transkription wert, um einen Vergleich zwischen der japanischen Version und jener der Tao-Sängerinnen anstellen zu können.

Die auf dem Musikvideo basierende Transkription wurde im Hinblick auf die Melodie einer männlichen Singstimme angefertigt (T30, Video 1). Um den Transkriptionsvergleich mit der Version der Tao-Sängerinnen zu erleichtern, wurde sie eine Oktave nach oben transponiert. Dadurch sind Parallelen und Unterschiede einfacher zu erlesen.

Die Transkription der Tao-Version folgt der Stimme von Hsiu-Chin Hsie (T31, Audio 28). Ziel dieser Transkription ist es, Wechselwirkungen zwischen den verschiedenen musikalischen Gattungen der Tao zu beobachten und im Weiteren die Bedeutung japanischer Lieder für die Tao einereits darzustellen

---

<sup>26</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=a9Bz-FgPjkW> (Stand: 30.11.2020).

sowie andererseits etwas über ihre Wert- bzw. Geringschätzung der japanischen Kolonialzeit zu erfahren.

Ich hatte zunächst den Eindruck, dass die Tao-Sängerinnen im Falle des japanischen Liedes weder Vibrato noch Verzierungen anwendeten. Dies stünde, so ein weiterer Gedanke, im Gegensatz zu jener Praxis, die sie für gewöhnlich in Bezug auf ihre traditionellen Lieder und katholische Kirchenlieder pflegen.

*Tabelle 55: Liedtext von »Japanisches Heer« (日本陸軍; siehe Video 1), in japanischer Sprache niedergeschrieben von Masuo Kawabata und Teruko Kawabata.*

>>Japanisches Heer (日本陸軍)<<	
天に代りて不義を討つ	
ten ni kawarite fugu wo uts(u)	
忠勇無双のわが兵は	
cyuu-yuu-mu-sou no waga hei wa	
歓呼の声に送られて	
kan-ko no koe ni okurare te	
今ぞ出で立つ父母の国	
ima zo idetats(u) fubo no kuni	
勝たずば生きて還らじと	
katazu ba iki te kaeraji to	
誓う心のいさましさ	
chikou kokoro no isamashisa	
あるいは草に伏し隠れ	
arui wa k(u)sa ni fushikakure	
あるいは水に飛び入りて	
arui wa mizu ni tobi iri te	
万死おそれず敵情を	
banshi osorezu tekijou wo	
視察しかえる斥候兵	
shisatsu shi kaeru sekkouhei	
肩に掛けれる一軍の	
kata ni kakareru ichigun no	
安危はいかに重からん	
anki wa ikani omokaran	
Strophe I: Ausrücken (出陣/sy(u)tsujin)	
Ich bekämpfe die Ungerechtigkeit für Gott, und unser Militär ist unschlagbar. Alle verabschieden sich von uns mit Jubeln, jetzt geht's los aus der Eltern Land. Wenn wir nicht gewinnen, kommen wir nicht lebend zurück. Es ist so schön, dass man mit dem Herzen so ein Versprechen gibt.	
Strophe II: Späher (斥候/sekkou)	
Wir verstecken uns im Gras und springen im Wasser. Unsere Spähkundschafter kommen vom feindlichen Lager zurück, sie haben keine Angst davor, ihr Leben zu verlieren. Die Späher denken daran, dass die Armee ihnen vertraut, und deshalb haben sie Verantwortung für das Leben der Armee.	

道なき方に道をつけ

michi naki kata ni michi wo tsuke

敵の鉄道うち毀ち

teki no tetsudou uchikobochi

雨と散りくる弾丸を

ame to chirikuru dangan wo

身にあびながら橋かけて

mi ni abinagara hashi kakete

わが軍わたす工兵の

wagagun watasu kouhei no

功労何にかたとうべき

kourou naninika tatoubeki

Strophe III: Pionier (工兵/kouhei)

Während eine Brücke gebaut wird, sind die Pioniere angegriffen worden. Wir zerstören die Eisenbahn der Feinde. Die Kugeln lösen sich, wie Regen kommen sie direkt auf uns zu. Somit arbeiten Pioniere, um uns weitergehen zu lassen, wie kann man für ihre Arbeit danken.

Quelle: In die Lautschrift übertragen und aus dem Japanischen ins Deutsche übersetzt von Kei Shirai, zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Vergleicht man die beiden Transkriptionen (Abb. 41), so sind folgende Besonderheiten deutlich erkennbar:

- Die Phrasierung: Die Tao-Sängerinnen führten das Marschlied mit einem lyrischen Bogen über vier Takte aus.
- Es gibt bei der Aussprache zwischen dem gesungenen und dem originalen Text viele Ähnlichkeiten, aber auch kleine Unterschiede (z.B. *kawaride* statt *kawarite*, *jiyomasanoa no wagai wa* statt *chūyūmusō no wagahei wa*). Es sind jedoch keine Regelmäßigkeiten bei diesen Abweichungen zu entdecken, die diese begründbar machen würden oder eine weitere Schlussfolgerung zuließen.
- Die Tao-Sängerinnen gaben im Interview an, den japanischen Liedtext nicht verstehen und nicht lesen zu können, dennoch seien sie in der Lage, mehr als 100 (!) Lieder in Japanisch auswendig vorzutragen. Sie lernten also, ohne im Detail die Bedeutung der gesungenen Worte verstanden zu haben, nur durch Hören die Liedmelodien und -texte und waren imstande, sie auch Jahrzehnte später wiederzugeben.
- Mit Ausnahme des für die traditionellen Tao-Gesänge typischen aufwärts-schleifenden Glissandos vor dem Einsetzen einer neuen Phrase und einigen unregelmäßigen Glissandos in der Liedmitte findet man kaum musikalische Eigenschaften aus der traditionellen Tao-Musik.

*Abbildung 41: Zwei Transkriptionen, jeweils von der ersten Strophe des Liedes »Japanisches Heer« (»日本陸軍«). Die Version oben ist transkribiert anhand eines YouTube-Videos (T30 und Video 1); die Version unten ist transkribiert anhand einer Feldaufnahme vom 15. August 2007 (T31 und Audio 28), gesungen von Chiu-Hsiang Lee und Hsiu-Chin Hsie.*

### Japanisches Heer

vom Video aus Youtube: <http://www.youtube.com/watch?v=a9Bz-FgPjkw>

I

### Japanisches Heer

15/08/2007 #9 (74.9')

Strophe I       $\text{♩} = 84$

Gesang: Frau Lee Chiu-Hsiang & Frau Hsie Hsiu-Chin

184

le le ie ka wa ri di fo gi-ao tsu ji yao ma-sa nua-no wa gai i wa

3 gan go no go i ni nu gu la ri tse Tian ma so ye de sa tso o po no po ri

5 ka ta tse ba i ji di ka i ra ji do chi ka o go go ra li i sa ma shi sha

Quelle: Aufgenommen und erstellt von Wei-Ya Lin.

Besonders auffallend ist in vielen meiner dokumentarischen Aufnahmesituatien, dass die Sängerinnen sehr oft lachen, nachdem sie ein japanisches Lied gesungen haben. Dies führt mich zu der Schlussfolgerung, dass die Tao diese japanischen Lieder nicht mit dem ihnen eigenen Stil vortragen. Das bedeutet wiederum, dass sie japanische Lieder mit einem möglichst »fremden« Stil interpretieren wollen, um damit eine erkennbare emotionale Distanz zwischen sich und der japanischen Kultur auszudrücken. Das gegenseitige Auslachen nach dem Singen kann auch dahingehend verstanden werden, dass japanische Lieder als Spottlieder gelten. Da die Funktion der originalen Tao-Lieder in der Weitergabe von Tradition liegt, man sie als Tradierungswerzeug benutzt, übermitteln die Tao durch ihre Interpretation und ihr musikalisches Gesangsverhalten deutlich Eindrücke von und Erinnerungen aus dieser Kolonialzeit, wenn sie japanisches Liedgut anstimmen.

### **Liedbeispiel auf Chinesisch aus der Karaoke-Singpraxis**

Karaoke ist »a machine that plays recorded music which people can sing to« (Longman 1995: 773), es wird von Mitsui definiert als »the orchestra on the recording [...] with] void of vocals« (Mitsui 1998: 38). Die Entwicklungsidee des Karaoke stammt von einem Japaner namens Daisuke Inoue (井上大佑) und geht auf das Jahr 1971 zurück (Mitsui 1998: 35): »Karaoke was originally conceived in Japan to enable certain singers to practise or perform their art without employing live musicians« (Lum 1998: 162). Durch Handelsbeziehungen zwischen taiwanesischen und japanischen Geschäftsleuten kam das Karaoke-Equipment auch in taiwanesische Lokale. »The first karaoke bars known in Taipeh were established sometime in the second half of the 1970s under the overpass along the Hsin Sheng North Road.« (Otake und Hosokawa 1998: 174) Heute ist Karaoke-Singen in Taiwan sehr weitverbreitet und gehört zu den am meisten praktizierten Freizeitaktivitäten.

Aufgrund der von der taiwanesischen Regierung eingeführten »Maßnahmen zur Verbesserung von Lebensbedingungen der taiwanesischen Bergländer«, mit welchen in den 1950er-Jahren eine neunjährige Pflichtschulausbildung (台灣九年國民義務教育) eingeführt wurde (siehe 2.1), können diejenigen Tao, die nach 1955 geboren wurden, fließend Chinesisch sprechen. Dies hat dazu geführt, dass wegen des Wandels der wirtschaftlichen Einnahmequellen viele Tao außerhalb der Touristensaison auf der Hauptinsel Taiwan leben und arbeiten. Dort lernten sie Karaoke kennen, das sie auf die Insel mitbrachten. Heute ist es auch auf Lanyu eine wesentliche Freizeitaktivität und das Liedrepertoire in den Karaoke-Anlagen ist hauptsächlich auf Chinesisch.

Ich kann nach meinen Beobachtungen während der Feldforschungsaufenthalte mit Sicherheit sagen, dass mindestens fünf Familien im Dorf Ivalino eine Karaoke-Anlage besitzen, der Zeitpunkt des Kaufes bzw. des Imports ist jedoch unbekannt. Wenn die Tao Freizeit haben, meistens an Taifuntagen, abends oder auch tagsüber am Wochenende, dann laden sie gerne Freunde zu sich ein, um Karaoke zu singen. Obwohl diese Aktivität nicht zu ihrer ursprünglichen Tradition zählt, gilt das allgemeine Singverbot, falls jemand im Dorf verstorben ist.

Ich möchte anhand einer Aufnahme vom 1. September 2008 und eines dabei in chinesischer Sprache gesungenen Liedes mit dem Titel »Lieb mich« (愛我) (Video 2, Tab. 56) das Karaoke-Singen in der Tao-Gesellschaft kontextualisieren. Gesungen wurde das Lied im Restaurant *Zweitgrößte Schwester* (二姐餐廳), welches im Dorf Yayo steht, der Sänger war Ming-Hsiung Lin aus dem Dorf Ivalino. In der Videoaufnahme ist zunächst zu bemerken, dass Männer und Frauen wie üblich an getrennten Tischen sitzen. Die Frauen wollten sich bei dieser Gelegenheit nicht filmen lassen, aber ihr Jubeln und Reden ist deutlich zu hören. Der Sänger befand sich damals in einer Beziehung und suchte das angesprochene Lied bewusst aus, um es für seine Freundin zu singen.

*Tabelle 56: Liedtext von »Lieb mich« (愛我) (siehe Video 2).*

**Titel: Lieb mich (愛我)**

**Komposition: Yuan-Hao Lin (林淵豪)**

**Karaoke-Version: Yu-Heng Chiang (姜育恒)**

**Album »Einsame Reise« (孤獨之旅), veröffentlicht im Jahr 1984**

Strophe: 為什要傷悲，為什麼要流淚，莫非是黑夜裡沒人來陪你伴你相依偎。

你傷悲為了誰，讓我開啟你的心扉，也許我可以使你不再難過，愛我，愛我。

Warum traurig sein, warum fließen die Tränen, vielleicht, weil niemand dich begleitet und mit dir kuschelt in der Nacht. Für wen bist du traurig, lass mich dein Herz öffnen, vielleicht wärst du nicht mehr traurig, lieb mich, lieb mich.

Refrain: 我要用所有美好的一切，換走你傷心的淚水。用我深深的感情來愛你，一直到，一直到永遠，永遠，mh...

Ich will alle wunderbarsten (Dinge) gegen deine traurigen Tränen austauschen. Ich will dich mit meinen ehrlichsten Gefühlen lieben, bis dahin, bis zur Ewigkeit, Ewigkeit, mh...

Quelle: Zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Ming-Hsiung Lin lernte dieses Lied während einer Arbeitsperiode in der Stadt Kaohsiung kennen, die sich im Süden der Hauptinsel befindet. Er verbringt dort seine Freizeit oft mit Freunden in einer Karaoke-Bar. Betrachtet man den Kontext der Videoaufnahme, so wird deutlich, dass Herr Lin das Lied, welches er offensichtlich schon länger kennt, vor dorffremden ZuhörerInnen und Bekannten deshalb singt, weil er die Gefühle seiner Freundin gegenüber demonstrieren möchte. Dieser Umstand entspricht jenen Aspekten, welche Lum als allgemeine Funktion des Karaoke-Singens wie folgt zusammenfasst (Lum 1998: 161):

»In fact, it should be obvious that some form of collectivism and individualism does co-exist and intertwine in the karaoke space: that while a karaoke event is a collectivistic activity for social interaction, it is also an opportunity for individuals to express themselves or, put metaphorically, to have a voice of their own.«

Eine solche offensive Liebesbekundung vor BewohnerInnen des eigenen Dorfes ist ungewöhnlich, weil sie eindeutig mit dem Konzept der Tabus (*makaniaw*, siehe 2.5) in Verbindung steht und die im Zuge dessen etablierten Regeln für das Singen von Liebesliedern einschließt.

In Unterkapitel 3.1 »Mehrstimmiger Gesang – *kariyag*« habe ich bereits umfassend dargestellt, dass in der Tao-Tradition eigentlich das im Verschwinden begriffene *kariyag* als einziges öffentliches musikalisches Ereignis für Männer und Frauen die Möglichkeit bietet, gleichberechtigt zu singen und ihre Meinung auszudrücken. Karaoke aber bietet nunmehr ähnliche Möglichkeiten, dies zu tun.

Lums Zusammenfassung weiter folgend scheint es, dass die Unterhaltungsfunktion, welche das *Kariyag*-Ereignis erfüllt, im Kontext von Karaoke weitergeführt wird. Auch die Kontextanalyse von »Lieb mich« (愛我), das eindeutig als Flirt- oder Liebeslied zu klassifizieren ist, bestätigt eine Übernahme der Funktion von Liedern im *Mapalaevek*-Melodietypus (siehe 3.1 »*Mapalaevek*«) in die Karaoke-Singpraxis. Es ist möglich, dass sich diese Übernahme auf die traditionelle Singpraxis eines *Kariyag*-Ereignisses bzw. des *Mapalaevek*-Melodietypus auswirkt, dass die jüngeren Tao-Generationen (geboren ab den 1970er-Jahren) Letztgenannte sukzessive weniger praktizieren und die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Funktionen durch die Karaoke-Singpraxis substituieren.

### **Tao-Sänger in der populären Musikszene Taiwans**

Indigene spielen eine bedeutsame Rolle in der Populärmusikszene Taiwans. Dies ist schon daran zu erkennen, dass es seit 1990 zu Änderungen in den Preiskate-

gorien der größten Musikauszeichnung Taiwans, dem »Golden Melody Award« (金曲獎), kam. Im Jahr 2005 etablierte man erstmals die Kategorie »Bestes populäres Musikalbum in indigener Sprache« (最佳原住民語流行音樂演唱專輯獎). 2007 wurde diese Kategorie in »Bestes Album in indigener Sprache« (最佳原住民語專輯獎) umbenannt. 2014 gewann der indigene Sänger Cheng-Yue Chang (張鎮嶽), der von den Amis abstammt, in der Kategorie »Bestes Album auf Chinesisch« (最佳國語專輯獎).

Bis in die Gegenwart gab es jedoch keine Tao-PreisträgerInnen. Eine weiterführende Recherche ergab außerdem, dass es keine BerufsmusikerInnen mit Tao-Abstammung gibt, was damit wohl in kausalem Zusammenhang steht. Weiters konnte ich nur zwei Tao-Sänger ausfindig machen, Si Maraos (chin. Name: Chi-Fu Chung 鐘啓福) und Si Alislis (chin. Name: Chi-Hsiang Hsie 謝志翔), die manchmal mit Indie-Bands arbeiten. Der Grund für eine solche Abwesenheit der Tao vom taiwanesischen Musikbetrieb ist möglicherweise im Tabukonzept *makaniau* (siehe 2.5) zu finden. Die damit verbundenen Wertvorstellungen machen es den Tao unmöglich, ohne den Kontext von körperlicher Arbeit und den daraus sich ergebenden Erfahrungen Lieder zu dichten. Zudem ist es verboten, fiktive Inhalte für eine Komposition zu verwenden, denn für die Tao gehört Singen zum individuellen Werdegang und ist Teil der Lebensausbildung. Diese Annahme wurde mir später von Chi-Fu Chung während eines Interviews am 15. Juli 2014 bestätigt.

Betrachtet man die Liedtexte, welche unter Partizipation der beiden Tao-Sänger entstanden, so enthalten diese keine fiktiven Geschichten, sondern vornehmlich kritische Kommentare zur Gesetzgebung in Bezug auf Minderheiten. Als Beispiel dient mir hier das Rap-Lied »Gray Coastlines« (灰色海岸線) (Video 3), bei dem Chi-Hsiang Hsie als Gastsänger mitwirkt. Das Lied wurde in Fulao- und Hakka-Dialekten<sup>27</sup> sowie auf Chinesisch und in Tao-Sprache gerappt und 2009 auf dem Album »Namenlose Helden« (無名英雄) der Indie-Band *Kou Chou Ching* (拷秋勤) publiziert. Obwohl *Kou Chou Ching* nicht zum Mainstream der taiwanesischen Musikindustrie gehört, ist die Band aufgrund ihrer politischen und sozialkritischen Liedbotschaften beliebt. Es ist hier durchaus von den Mitgliedern der Gruppe als Aktivisten zu sprechen, die Musik als gesellschaftspolitisches Instrument einsetzen.

Der Liedtext von »Gray Coastlines« thematisiert Missstände im Zusammenhang mit der Verschmutzung des Meeres in verschiedenen Teilen Taiwans, es wird darin Kritik an damit verbundener Gesetzgebung und Korruption seitens der Regierung geübt (Tab. 57). Die Publikation des Liedes datiert in einen Zeit-

---

27 Fulao und Hakka sind die zwei am meisten gesprochenen Dialekte in Taiwan.

raum, in dem über die Gewerbezulassung für das Luxuskurhotel *Beauty Bay Resort* (美麗灣渡假村) entschieden wurde, welches sich an der Küste eines Territoriums befindet, das der indigenen Volkgruppe der Amis zuzuschreiben ist. Es beginnt mit einem Monolog, der von einer *Ayani*-Melodie (siehe 3.1 »*Ayani*«) der Tao begleitet wird.

Tabelle 57: Liedtext von »Gray Coastlines« (灰色海岸線) (siehe Video 3).

Gray Coastlines (2009)	
(旁白 + 前奏)	(Monolog + Intro) Schau, das alles um uns herum ist langsam zerstört worden. Die schöne Küstenlinie, wo ich einmal entlangging, ist am Verschwinden. Langsam verstehe ich die Besorgtheit der Bewohner.
(魚仔林)	(von fishLIN im Fulao-Dialekt) Wellenbrecher aus Zement befinden sich entlang der Küste. Die schöne Aussicht ist nicht mehr zu sehen. Der Bau des vierten Atomkraftwerks ist noch immer nicht fertig. Den Fu-Long-Strand gibt es nicht mehr. Hier baggern für (den Bau) dort, ist das wirklich konstruktiv? Illegale Fabriken entstehen, eine nach der anderen neben den Flüssen, schwarzes Wasser fließt ins Meer. Müll überall und der Geruch der toten Schweine. Die Leute sind deprimiert. Fischer fangen keine Fische. Verschmutzte Erde wird überall weggeworfen, unsere Regierung behauptet, dass sie nichts davon weiß. Gute Strategien sollen verbreitet werden, das wichtigste ist der Provisionsbetrag. Es wird weiter gebaut, und die Politiker reden weiter. Sie wollen eine Autobahn, damit der östliche Teil wie der westliche wird. Die Hauptinsel Taiwans hat nicht einmal mehr die Hälfte der Natur und Küstenlinie übrig. Alle sollen für die Entwicklung sein: Nimm keine Rücksicht auf das Leben und den Tod der anderen. Wir haben die (Ess-)Kultur der Meeresfrüchte, (aber) keine Ozeankultur. Desaster im Ökosystem, keine Idee, wann dies aufhören wird.

(范姜)

珊瑚在白化 海洋生物起了變化  
 你不怕你不怕 一切都是自然變化  
 看到了嗎 海洋生態每況愈下  
 我害怕我害怕 難道真的沒有辦法  
 我試著寫下 用歌詞提醒大家  
 曾經美麗的海洋他正在掙扎  
 海天一色 是存在課本中的顏色  
 黃色黑色垃圾 却變成三種花色  
 呀條河霸 透明介河水看無半隻  
 有人共 母斯驚 你不用害怕  
 Oh No 樣會河水會變作按骯髒  
 麼介好山好水看無也找無  
 有介入 母驚死 垃圾丟下水  
 麼介海洋污染同佢無關係  
 汝母知 破壞殆盡的生態環境  
 他正在哭泣 海洋 他正在哭泣

(von Fan Chiang auf Chinesisch und im Hakka-Dialekt)

Das Korallenriff wird weiß [stirbt, Anmerkung der Verfasserin], Meerstiere ändern sich. Hab keine Angst, hab keine Angst, all dies sind Naturphänomene. Siehst du das? Dem Ökosystem geht's schlimmer. Ich habe Angst, ich habe Angst. Gibt es keine Lösungen? Ich versuche aufzuschreiben, verwende Liedtexte, um alle aufzuwecken. Das schöne Meer ist im Kampf. Das Meer und der Himmel sollten eine Farbe haben, aber (nun) existiert dies nur in den Schulbüchern. (In Wahrheit) gelb, schwarz und Müll ergeben drei verschiedene Farben [sind übermäßig verschmutzt, Anmerkung der Verfasserin]. Jemand sagt, keine Angst, du musst keine Angst haben. Oh nein, der Fluss wird schmutzig. Schöne Berge und schönes Wasser können nicht mehr gesehen werden. Jemand, der keine Angst vor dem Tod hat, schmeißt Müll ins Wasser. Wie auch immer hat das Meer nichts zu tun mit uns. Du weißt nicht, wie (unser) Ökosystem im Sterben liegt. Es ist zum Weinen, es ist zum Weinen.

(Alilis)

a na ana ma ngamaran amyzngn nyo  
 ko pancyga. ni ma ko ngo rana o vanwa do kei lyan taya. ko toda nakam no kakwa no kalia liket koba.  
 lok lokeswan namen na rakwa ka kawan.  
 yabo rana yabo rana, ko naja jita ko naja jita. ko naja jita ya mogaro wa awa. ta da ny inyjykan rana. mang dey do ara ro ya to mi yanga negye.  
 o tao do karawan nei ya ya to mi powa. ya to mi zikaze do vanwa yakemy ka sibwan rana. ko gia tengy da nak na ke men ni ra. ni ma ko ngo rana. ya syno maka tenngy syan.  
 o kw ban jy gin nyo. do gam ma na keme nyo a pwapw nyo si makwa. rana si ja ro rana. a peztan tamna awa.

(von Alislis in Tao-Sprache)

Hallo, hallo alle, was passiert eigentlich mit den Küstenlinien unserer Dörfer? Plötzlich erinnere ich mich lange Zeit zurück, der Felsen, an dem wir spielten, ist weg, ist verschwunden. Ich sehe wirklich nichts mehr. Sogar das schöne blaue Ufer ist nun verdeckt hinter der Wand aus Beton. Tag für Tag, die Menschen ändern sich nicht, noch werfen sie Müll in den schönen Ozean, um ihn zu zerstören. Jetzt ist das Meer nichts anderes als eine Deponie. Ich weiß wirklich nicht, was diese Leute denken. Was ist falsch gelaufen? Wer weiß? Ich will einfach nur die Leute, die den Ozean zerstören, warnen. Jeder sollte an unsere Kinder und Enkelkinder denken. Lasst uns heute gemeinsam zum Schutz des schönen Meeres uns zusammenschließen.

Quelle: <http://blog.roodo.com/kou> (Offizieller Weblog der Indie-Band *Kou Chou-Ching* 拷秋勤), übersetzt aus dem Chinesischen ins Deutsche und zusammengestellt von Wei-Ya Lin.

Die Tao sind in Taiwan bekannt für ihr Bootsbauwissen und ihre bis in die Gegenwart reichende, lebendige Tradition in diesem Bereich (siehe 2.3, 2.4 und 2.5). Deshalb bezeichnet die taiwanesische Mehrheitsbevölkerung sie im Chinesischen als »Ozeankultur« (海洋文化). Dies war auch der Grund dafür, warum die Indie-Band *Kou Chou Ching* den Tao-Sänger Alislis als Gastrapper einlud und seine Ansichten in die Liedgestaltung miteinbezog. Alislis schildert die Verschmutzung des Meeres, er weist auf Müllplatzmangel und Probleme infolge des wachsenden Inseltourismus hin, außerdem thematisiert er die Zerstörung natürlicher Ressourcen durch die Regierung im Zuge des Entwicklungsplans. Hier beschreibt Alislis die reale Situation aus seiner Sicht, äußert Kritik und ruft zum bewussten Handeln auf.

Das Lied »Gray Coastlines« ist als Aktion gegen Missstände und Instrument für die soziale Integration zu verstehen. Durch Musik können die vom soziökonomischen Mehrheitssystem Ausgeschlossenen, die hier als Benachteiligte und sozial Ausgegrenzte auftreten, fehlende Nachhaltigkeit sowie geringen Lebensunterhalt und -ansprüche (Begriffe aus Mabighi und Selim 2006) thematisieren, durch Musik werden sie zusammengebracht.

Dies zeigt, dass – obwohl es keine Tao-BerufsmusikerInnen in der taiwanesischen Musikindustrie gibt – die Lieder der Tao in der Populärmusikszene Taiwans doch eine Rolle spielen und zwar eine gesellschaftskritische und soziale. Die Anlagen dafür sind bereits in der Singtradition der Tao zu beobachten (siehe 2.5 »Die Beziehung zwischen *makaniaw* und den traditionellen Liedern der Tao« und 3.1 »*Anood*«).

