

4 Conclusio

Das vorliegende Buch »Lieder, Geister und Tabus: Zum soziokulturellen Wandel der Musiktradition bei den Tao in Taiwan« behandelt die Singpraxis der Tao anhand von ethnomusikologischen, sozial- und kulturanthropologischen Methoden und Ansätzen. Das zentrale Forschungsanliegen ist es, zu untersuchen, ob und inwieweit sich der Stellenwert und die Funktion von Musik im Leben und in der Gesellschaft der Tao angesichts unterschiedlicher von außen kommender Einflüsse verändert haben. Ziel ist es, den soziokulturellen Wandel der Musiktradition der Tao zu verfolgen und darzustellen. Anstatt von textbasierten Musikanalysen eine allgemeine »Musiktheorie« der traditionellen Tao-Musik zu formulieren, gehen die musikalischen Analysen im Rahmen dieser Arbeit eher Fragestellungen nach, die in der Tao-Gesellschaft Relevanz besitzen und das Singen aus deren Perspektive zu fassen suchen.

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

4.1 ZUSAMMENFASSUNG DER ERGEBNISSE

Die Tao verfügen über ein ganzheitliches Musikkonzept, das unlösbar mit allen Lebensbereichen verwoben ist. Ein tieferes Verständnis soziokultureller Transformationsprozesse kann nur entstehen, wenn man berücksichtigt, dass zwischen Liedern, Geistern und Tabus wechselseitige Beziehungen existieren. Im Kapitel 1 wurden die herangezogenen Theorien und Methoden im Detail vorgestellt und diskutiert. Im Kapitel 2 gab ich einen Überblick über diverse Aspekte des soziokulturellen Lebens, die in der Gesangspraxis und im musikalischen Han-

deln sowie in den traditionellen Liedtexten der Tao direkt erkennbar sind. Näher betrachtet wurden die soziale Organisation der Tao, ihr Verständnis von Familie sowie ihr Weltbild und ihre Religionen. Außerdem habe ich die Hintergründe der Geschlechterteilung und der Tabus innerhalb der Tao-Gesellschaft beleuchtet. In einem weiteren Schritt stellte ich im Kapitel 2.5 den Zusammenhang zwischen dem lokalen Tabukonzept *makaniau* und den Veränderungen in der Musiktradition der Tao dar. Das lokale Tabukonzept, worin die (bösen) Geister die Rolle des Gegengewichts von menschlichen Kollektiven übernehmen, ist für die Tao ein zentraler Orientierungsrahmen für die Mensch-Umwelt-Beziehungen, der durch das Liedgut und die Gesangspraxis tradiert wird.

Im Kapitel 3 wurden konkret die Liedtexte und verschiedenen Musikstile vorgestellt, die im gegenwärtigen Leben der Tao zu finden sind. Dies erfolgte anhand von Beschreibungen diverser Aufführungskontexte, musikalischen Transkriptionen und Musikanalysen. Diese führten zu folgenden Ergebnissen:

- Der Kontext der Singpraktiken beeinflusst die Liedauswahl bzw. Auswahl der Repertoires.
- Der Kontext des traditionellen Singens und der Liedtext sind ausschlaggebend dafür, welcher Melodietypus angemessen für die Situation ist. Statt die Kategorisierung ausgehend von verschiedenen Melodietypen der traditionellen Lieder der Tao vorzunehmen, wurden Liedtexte als Hauptkriterium identifiziert.
- Jeder traditionelle Melodietypus ist wie eine eigene Gattung. *Anood* wird beispielsweise verwendet für Erzählungen ohne Gefühlsausdruck; *ayani* wird gesungen, um Gefühle in Mann-Frau-Beziehungen auszudrücken; *raod* kann sowohl für die Präsentation einer Familie als auch zur Kommunikation mit Nicht-Menschen eingesetzt werden. Ein identischer Liedtext kann in verschiedenen Melodietypen gesungen werden. In so einem Fall unterscheiden sich die zu vermittelnden Perspektiven oder Gefühlslagen. Z.B. werden bei einem Liedtext, der im *Anood*-Melodietypus gesungen wird, die Fakten der Erzählung betont, während beim Singen im *Ayani*-Melodietypus Gefühlsausdrücke einer Mann-Frau-Beziehung im Vordergrund stehen.
- Entscheidungen über den Einsatz und die Auswahl des Vibratos in der traditionellen Gesangspraxis werden bewusst getroffen und beziehen sich der Auswertung zufolge auf den Geschlechterunterschied. Z.B. ist deutlich zu erkennen, dass Tao-Frauen seltener die zwei Vibratoarten  und  für die Ornamentik heranziehen, außerdem vermeiden sie ornamentartige Figuren bei öffentlichen Darbietungen.
- Tao-Frauen zeigen während der traditionellen Singpraxis mit der Anwendung von rhythmischer Variation und verschiedenen Vibratotechniken, dass

- die vorgetragenen Lieder ihnen gehören. Tao-Männer tun dies mit rhythmischen Variationen und individuellen drehnotenartigen Verzierungen.
- Es wurde festgestellt, dass das *Kariyag*-Ereignis einen wesentlichen Bestandteil der Tao-Gesellschaft darstellt. Die Funktion von *kariyag* ähnelt der einer höheren Bildungsanstalt nach heutigem Verständnis. Mittels *kariyag* wird das kollektive Wissen der Vorfahren überliefert und neu interpretiert, Singtechniken werden ausprobiert und geübt, es findet ein ästhetischer Austausch statt. *Kariyag*-Ereignisse sind somit ein zentrales Mittel der Überlieferung, ohne das die Tao unmöglich die Kunst der Lieder im *Raoed*-Melodietypus erlernen und beherrschen können.
 - *Mikarayag* dient generell als Tradierungswerkzeug für kollektives Wissen der Tao, das Wir-Gefühl kommt jedoch durch »individuelles Singen« zum Ausdruck, so ein weiteres Ergebnis. Dabei zeigt sich, dass jenseits der kollektiven gesellschaftlichen Funktion das Singen von *mikarayag* trotzdem individuell bleibt.
 - Die Merkmale der traditionellen Singpraxis lassen sich in der Singpraxis der katholischen Kirche wiederfinden, nicht jedoch in den musikalischen Praktiken der presbyterianischen Kirche.
 - Die Tao interpretieren japanische Lieder mit einer erkennbaren emotionalen Distanz, um den Abstand zwischen sich und der japanischen Kultur zu markieren. Durch ihre Interpretation und ihr Gesangsverhalten vermitteln sie den ZuhörerInnen ihre Eindrücke von und Erinnerungen aus der japanischen Kolonialzeit deutlich. Das häufige Lachen nach dem Singen der Lieder auf Japanisch kann so verstanden werden, dass diese Lieder als Spottlieder gelten.
 - Das Singen von Liedern im *Mapalaevuk*-Melodietypus und die Durchführung von *Kariyag*-Ereignissen sind im Laufe der Zeit mehr und mehr aus dem Alltag der Tao verschwunden. Die jüngeren Tao-Generationen (geboren nach den 1970er-Jahren) praktizieren diese sukzessive gar nicht mehr und substituieren die damit zusammenhängenden gesellschaftlichen Funktionen durch die Karaoke-Singpraxis.
 - Die Lieder der Tao spielen eine gesellschaftskritische Rolle in der Populärmusikszene Taiwans.
 - Der Grund für eine allgemeine Abwesenheit der Tao im gegenwärtigen Musikbetrieb Taiwans liegt im lokalen Tabukonzept *makaniaw*. Es ist verboten, fiktive Inhalte für eine Komposition zu verwenden, denn für die Tao gehört Singen zum individuellen Werdegang und ist Teil der Lebensausbildung. Die damit verbundenen Wertvorstellungen machen es den Tao unmöglich, ohne den Kontext von körperlicher Arbeit und die sich daraus ergebenden Erfahrungen Lieder zu dichten.

4.2 THESEN ZUR MUSIKALISCHEN IDENTITÄT DER TAO

Für gewöhnlich befolgen die Tao ihnen auferlegte Tabus. Dies gilt sowohl im Kontext der traditionellen Singpraktiken als auch im Umgang mit externen Musikstilen und den damit einhergehenden Kontexten. Diese streng regulierten und für das gesamte Kollektiv geltenden Bestimmungen regeln u.a. die Einzelheiten der Aufführungspraxis von traditionellem Liedgut. Demnach sind bestimmte Ausdrucksformen beim Singen im jeweiligen Melodietypus erlaubt oder gelten als angemessen. Anhand der Ausdrucksformen können Rückschlüsse auf das singende Individuum selbst bzw. auf den individuellen Kontext, in welchem sich eine Person befindet, gezogen werden.

Die Präsentation der eigenen Individualität ist essenziell in den traditionellen Gesangspraktiken der Tao. Bewusstes »Anderssein« während des gemeinsamen Singens entspricht ihrer ästhetischen Vorstellung, das zeigen die Auswertungen von Liedern im *Ayani-* und *Mikarayag*-Melodietypus. Diese bewusste individuelle Interpretation geschieht in einem kollektiven Akt, muss aber zugleich als Artikulation der persönlichen Identität verstanden werden. Z.B. lassen sich aus der Anwendung bestimmter Varianten des Vibratos, aus gewissen Verzierungen oder rhythmischen Figuren Informationen bezüglich des Geschlechtes der vortragenden Person ebenso herauslesen wie etwa das Verhältnis von SängerInnen zu den Liedern selbst. So spielt es eine wichtige Rolle, ob ein Lied selbst gedichtet ist (das Eigene), ob es sich um ein Lied der Vorfahren handelt (das Unsere) oder um ein Lied der allgemeinen Vorfahrengeschichten (das Unbekannte). So gar die Auswahl des Melodietypus und Liedrepertoires erklärt die kontextuellen Verflechtungen und interpersonellen Beziehungen der Anwesenden. Damit wird die Identität, welche sich mit Deschênes als »one's place within society and other's recognition of it« (Deschênes 2005: 11) definieren lässt, während der Singpraxis durch die SängerInnen artikuliert und vom Publikum wahrgenommen. Durch Mitsingen und mehrstimmige Praktiken findet ein Prozess der Inklusion und Exklusion statt, der sich mit den Worten von Macchiarella beschreiben lässt als ein »‘inclusion/exclusion’ mechanism of identity construction that marks diversities in a framework of strict co-operation« (Macchiarella 2012: 20). Durch diesen Prozess formt sich in der Tradition die kollektive Identitätswahrnehmung als Familie oder Dorf, vor dessen Hintergrund die Identitätsaussage des Individuums etabliert und gefestigt werden kann.

In der Singpraxis, welche durch das Wirken der katholischen Kirche auf der Insel Lanyu angeregt wurde, kommen traditionelle musikalische Merkmale wie mikrointervallischer Tonumfang oder das schleifende Glissando vor dem Beginn einer neuen Phrase zum Einsatz, außerdem werden Interpretationstechniken

verwendet, die die Identität bekräftigen (wie etwa die Anwendung von durchgangsnoten- und drehnotenartigen Verzierungen). Selbst wenn die Singpraktiken in der presbyterianischen Kirche sich aufgrund der Verwendung eines bestimmten Musikmaterials und wegen des Widerstandes gegen traditionelle Praktiken als konträr zur Tradition erweisen, so spricht die Kirchendekoration für sich, denn die Gläubigen schmücken die presbyterianischen Kirchengebäude mit Gemälden von Booten, Fischen und traditionellen Tao-Symbolen. Obwohl die presbyterianischen Gepflogenheiten beim Singen nicht den traditionellen Tao-Gesangspraktiken entsprechen, identifizieren sich die Tao-Gläubigen dennoch damit. Ob sich Menschen eine gegebene Identität aneignen und sich mit ihr verbinden, hängt davon ab, dass sie sich in bestimmten Kontexten aktiv gestaltend und als Akteure einbringen können (vgl. Seeger 1994: 11). Durch den Einfluss glaubensmotivierter Aktivitäten und Initiativen, die seit den 1950er-Jahren regelmäßig stattfinden, sowie den Faktor der alternativen Identitäten¹ (vgl. ebd.) formten sich parallel zur traditionellen Familienstruktur und den etablierten Dorfgemeinschaften zusätzlich soziale Gruppen. Die Tao betrachten die beiden Glaubensrichtungen der katholischen und presbyterianischen Kirche heute als »das Eigene«, was sich in ihrem musikalischen Handeln und der Gestaltung der Kirchenräume widerspiegelt.

Im Unterkapitel 3.1 »*Ayanik*« habe ich die Herkunft des *Ayanik*-Melodietypus beschrieben, wie ihn mir Chien-Ping Kuo und Yong-Chuan Hsie erklärt hatten. Der Ursprung dieses Typus lässt sich demnach möglicherweise auf die japanische Kolonialzeit zurückführen, in der beispielsweise ein japanischer Polizist ein Lied komponierte, das in der Gegenwart als »Liebeslied der Lanyu Insel« in ganz Taiwan bekannt ist. Es ist in der taiwanesischen Populärmusik immer wieder mit Bezug auf die Tao zu hören. Vor diesem Hintergrund scheint die Haltung wenig aufschlussreich, dass die Tao die japanischen Lieder als »das Fremde« betrachten. Denn die Identität einer Gemeinschaft kann sich schnell ändern, und zwar in einer Weise, die häufig mit anderen Veränderungen im sozialen, politischen und ökonomischen System zusammenhängt, zu dem sie gehören (vgl. Seeger 1994: 11). Seeger bezeichnet dies als »situative Identität« oder »situative Ethnizität« (ebd.), gemeint ist damit, dass durchaus die Möglichkeit besteht, dass ein Teil der Tao während der japanischen Kolonialzeit diese Lieder als ihr »Eigene« betrachteten. Dies ist jedoch in der Gegenwart ganz klar nicht mehr der Fall, die Tao nehmen japanische Lieder keineswegs mehr als Teil ihrer eigenen Identität wahr. Anstatt Identität als einen bereits vollendeten Zustand zu betrach-

¹ »Members of a community may have several alternative identities they can activate at different times, thus changing group affiliation.« (Seeger 1994: 11).

ten, der die neuen kulturellen Praktiken repräsentiert, sollten wir Identität als eine im Entwicklungsprozess befindliche »Produktion« verstehen, die niemals vollständig, immer in Bearbeitung und immer innerhalb, nicht außerhalb einer Repräsentation konstituiert ist (vgl. Hall 1990: 222).

Musikalische Identitätsaussagen sind dann nur punktuelle Momentaufnahmen innerhalb eines fortschreitenden Prozesses. Erkenntnisse dazu sind jedoch nützlich, einerseits, um die Vorstellungen des »Eigenen« und »Fremden« bei den Tao zu verstehen, andererseits auch als Maßnahme zur Stärkung des Selbstbewusstseins der Tao, deren kulturelle Gegenwart vom fortschreitenden Verlust der Tao-sprachlichen Fähigkeiten und von einem Schwund der Tradition gekennzeichnet ist. In diesem Zusammenhang erlangt das, was sie als ihr »Eigenes« empfinden, große Bedeutung und hilft ihnen, angesichts der sozialen Ausgrenzungstendenzen in der taiwanesischen Gesellschaft ein Leben in Selbstachtung zu führen.

4.3 SOZIOKULTURELLER WANDEL IN DER MUSIKTRADITION DER TAO

Wie in Kapitel 2.5 »Die Beziehung zwischen *makaniaw* und den traditionellen Liedern der Tao« anhand der bereits verlorenen Singpraktiken veranschaulicht wurde, ist die Erkenntnis darüber wesentlich, wie Veränderungen im lokalen Tabusystem *makaniaw* mit dem musikalischen Wandel im Leben der Tao zusammenhängen. Eine direkte Beziehung zwischen *makaniaw* und der Musik der Tao ist jenseits traditioneller Singpraktiken bei der Karaoke-Singpraxis bestätigt worden (siehe 3.3 »Liedbeispiel auf Chinesisch aus der Karaoke-Singpraxis«). Weil das Singen von Liedern im *Mapalaevrek*-Melodietypus und die Durchführung von *Kariyag*-Ereignissen aus dem Alltag der Tao verschwunden sind, praktizieren die nach den 1970er-Jahren Geborenen stattdessen Karaoke. Die Analyse von in der gegenwärtigen Tao-Gesellschaft bestehenden Werten im Zusammenhang mit der Bedeutung von Karaoke zeigt, dass traditionelle Tabus sich darin erhalten haben und weiterhin gelten, obwohl die Veränderungen im Leben der Tao in Bezug auf wirtschaftliche Einnahmequellen und den Kontext des Singens deutlich erkennbar sind. Ebenso kommt es zu einer Weiterführung der gesellschaftlichen Funktionen sowohl der verschwindenden Singpraxis des *Kariyag*-Ereignisses als auch von Liedern im *Mapalaevrek*-Melodietypus, indem diese auf Karaoke-Singpraktiken übertragen werden.

Die nahezu vollständige Abwesenheit von Tao-SängerInnen in der Populärmusikszene Taiwans lässt sich mit deren Befolgen der traditionellen Tabus er-

klären. Eine gesonderte Rolle spielen hier jedoch Tao-SängerInnen im taiwanesischen Gesamtkontext, die durch Gesang aus der Tradition abgeleitete sozial- bzw. gesellschaftskritische Meinungen äußern (siehe 3.3 »Tao-Sänger in der populären Musikszene Taiwans«).

Im Zuge meiner Forschungen wurde deutlich, dass Vokalmusik den größten Teil des Musiklebens der Tao ausmacht. Ich habe dargelegt, dass traditionelle Musikmerkmale in neue Musikstile einfließen und sowohl Elemente der traditionellen Musikpraxis als auch einige der traditionellen Wertvorstellungen in die modernen Tao-Musikpraktiken integriert werden. Auch lässt sich der Einfluss etwa von kulturellen Strömungen der Hauptinsel Taiwans, von Musikstilen, die die Tao aus den Medien kennen, oder von christlichen Religionsgemeinschaften, welche die Tao als ihr »Eigenes« betrachten, nachvollziehen. Dabei zeigt sich, dass der Stellenwert und die Funktionen der alten Liedpraktiken gleich geblieben sind, sich aber zum Teil auf andere Musikpraktiken (z.B. Karaoke) verlagert haben bzw. von den Tao auf diese übertragen wurden. Traditionelle Wertvorstellungen und ästhetische Ansprüche werden in das gegenwärtige Leben integriert bzw. neu interpretiert und mit anderen musikalischen Mitteln in veränderten musikalischen Kontexten repräsentiert.

Das vorliegende Buch ist eine Überarbeitung meiner Dissertation »Musik im Leben der Tao: Tradition und Innovation«, welche 2015 am Institut für Volksmusikforschung und Ethnomusikologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien angenommen wurde. Es dokumentiert eine Phase des musikalischen Lebens der Tao von etwa 2005 bis 2015.

Inzwischen schreiten die gesellschaftlichen und kulturellen Veränderungen auf Lanyu in noch schnellerem Tempo voran. Das zeigt sich insbesondere im Verlust der Tao-Sprachkenntnisse und der Fähigkeiten im Bereich der traditionellen Singpraktiken. Der Tourismus rückt immer stärker ins Zentrum des Lebens der Tao, während das lokale Tabusystem immer mehr an Bedeutung verliert. Da viele der erfahrenen, älteren Tao-SängerInnen inzwischen gestorben sind, werden heute kaum noch traditionelle Lieder gesungen. Viele Tao, sowohl die mittelalten als auch die jungen Generationen, fangen an, sich zu fragen, wie das Leben wohl ohne die traditionellen Lieder – ohne das durch sie tradierte Wissen und die durch sie überlieferten Erfahrungen der Vorfahren – weitergehen kann. Es bedarf weiterer gemeinsamer Forschungen und Projekte mit den Tao, um mögliche Strategien und Räume für einen nachhaltigen Erhalt des traditionellen Liedguts zu finden und zu etablieren. Das Buch dient als ein Aufruf dazu.

