

haben etwa durch das *Adult Fèis* im Rahmen des *Fèis Rois*,⁴⁸ das altersmäßig dort ansetzt, wo die Junior und Senior Fèisean aufhören, auch einen intergenerationalen Effekt, wodurch beispielsweise das Musizieren zu Hause innerhalb der Familie gestärkt werden kann. Darüber hinaus dienen die Fèisean auch als Modell für weitere soziale Events mit Workshopcharakter, um lokale Sprachen oder Dialekte sowie musikalische Praxen unter Einbezug der Community zu fördern wie etwa das *Gordon Gaitherin* in Aberdeenshire, das *Youth Gaitherin* im Rahmen des *Adult Learning Project* in Edinburgh⁴⁹ oder die 1996 initiierte jährliche, knapp einwöchige gälische Summer School *Ceòlas* auf South Uist, »in a sense a fèis for adults and for those who have achieved particular skill levels«. ⁵⁰ »The advancement of education for the public benefit in relation to the arts and cultures of the Gaelic speaking communities of Scotland and its worldwide influences«⁵¹ als Ziel, hat *Ceòlas* mit seinem Instrumentalunterricht sowie seinen Kursen in gälischem Gesang und Tanz, sowie Vorlesungen, Konzerten und *Cèilidhs* nicht nur einen starken schottisch-gälischen Schwerpunkt, sondern unterhält auch starke Verbindungen mit der (gälischen) Kultur von Cape Breton, wodurch die Summer School auch eine internationale Dimension erhält. *Ceòlas* ist aus einer ähnlichen Motivation heraus entstanden wie die Fèisean und baut auf die drei gleichen Prinzipien von a) der Einbindung der Community, b) einer hohen musikalischen Qualität der Kurse und c) der Förderung der gälischen Sprache und Kultur.⁵²

Durch ihre Anlage und Vorbildfunktion sind die Fèisean laut John Angus McKay somit nicht nur »a prime example of the process of the mainstreaming of Gaelic arts«, ⁵³ sie sind in den Worten von Capercaillies Donald Shaw »the single biggest catalyst for the renaissance of traditional music«. ⁵⁴

5.2 Transformations- und Institutionalisierungsprozesse im Kontext von Musikfestivals

Wie in den vorangegangenen Kapiteln des Buches ersichtlich wurde, war für die Gälén Gesang Teil des täglichen Lebens. Neben Liedern, die innerhalb der Familienstruktur ei-

48 Dieses Fèis für Erwachsene wurde erstmals 1991 durchgeführt. Fèis Rois-Organisatorin Rita Hunter erklärt über die Beweggründe: »After graduating from the Junior and Senior Fèis, there was no follow-up. This coincided with a number of parents asking about the possibility of classes for themselves – They saw their kids having a great time, heard them playing tunes in the house and decided ›I fancy a go at that as well‹. The Adult Fèis Rois was born, [...] welcoming people from all over the Highlands and Scotland«. Zitiert nach: Beattie, Bryan: »Adult Feis Rois«, in: *The Living Tradition* 7 (1994), S. 50f. Inzwischen werden solche Adult Fèisean auch andernorts durchgeführt, beispielsweise in Fort Augustus.

49 Vgl. Martin, Kate/Cormack, Arthur: »Fèisean nan Gàidheal« (wie Anm. 1, Kap. 5), S. 33.

50 John Angus MacKay zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, S. 17.

51 Beattie, Bryan/Westbrook, Steve/Anderson, Sandy u.a.: *The Social and Economic Impact of the Arts in the Western Isles* (A Report for Comhairle nan Eilean Siar and Western Isles Enterprise 2004), <https://bit.ly/365kwj0>, S. 19, Stand: 24.09.2020.

52 Ebd., S. 19f.

53 Zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, S. 17.

54 Zitiert nach: BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 39:10-39:18.

ne explizit soziale Funktion hatten, wie etwa Wiegenlieder [gäl. *òrain-thàlaidh*], waren es insbesondere Occupational Songs, beispielsweise Waulking Songs, Churning Songs [gäl. *òrain-mhiosraidh*] oder Milking Songs [gäl. *òrain-bhleoghainn*], die die täglichen Routinen körperlicher Arbeit begleiteten. Oft wurden solche Lieder, prominent etwa die Waulking Songs, auch außerhalb des Arbeitskontexts gesungen – etwa bei Cèilidhs,⁵⁵ die, neben anderen sozialen Ereignissen innerhalb der Gemeinde wie etwa Hochzeiten, das Herzstück innerkommunaler Interaktion darstellten. Mit den in den vorangegangenen Kapiteln beschriebenen soziokulturellen Veränderungen innerhalb der gälischen Communities und schottischen Gesellschaft ging auch eine Transformation des Performancekontexts traditioneller schottischer und gälischer Musik einher. Dies bedeutete insbesondere auch eine Verlagerung vom privaten, familiären und kommunalen hin zum öffentlichen Raum sowie eine mehr oder weniger stark ausgeprägte Funktionsverschiebung hin zur Unterhaltung in häufig urbanem Umfeld.⁵⁶ So schreibt Owe Ronström:

»a large part of the many important changes in the use and understanding of music through the last centuries can be seen as changes in musical events, rather than the music ›itself«⁵⁷

Besonders deutlich wird dieser Prozess in der Etablierung von Festivals, die in Schottland seit den 1960er Jahren eine zunehmende Dynamik entfaltet hat. Diese Veränderung des Performancekontexts hat nicht nur Auswirkungen auf das musikalische Material und dessen Darbietung (Struktur, Repertoire, Interpretation etc.), sondern sie führt einerseits zu einer verstärkten Kommodifizierung und Mediatisierung von Kultur⁵⁸ und bietet schottischen und gälischen Künstlern andererseits eine Plattform zur Außendarstellung und kulturellen Repräsentation.

Festivals, die nach Oskár Elsček ein grundlegendes Phänomen des Musiklebens im 20. Jahrhundert darstellen,⁵⁹ sollen im Zusammenhang mit traditioneller Musik, Lesley Stevenson folgend, verstanden werden als

»a musical event which takes place on two or more consecutive days, and has a programme dominated by folk and traditional music, consisting of any combination of concerts, competitions, ceilidhs, sessions, workshops, and/or lectures.«⁶⁰

55 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 78.

56 Dies ist eine Entwicklung, die auch Sweers für den englischen Raum beschrieben hat: »In England [...] the location of the folk revival shifted from an oral, intimate performance situation to large festival stages with a comparatively distanced and passive performer-audience relationship.« Siehe Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 209.

57 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden« (wie Anm. 326, Kap. 2), S. 50.

58 Vgl. Elsček, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology«, in: *The World of Music* 43 (2001), S. 153–169, hier S. 154.

59 Ebd., S. 153.

60 Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 68. Eine etwas allgemeiner angelegte Definition von »Festival«, die auch auf Intentionen und Wirkungen eingeht, findet sich bei Mair. Demnach seien Festivals »short term, recurring, publicly accessible events that usually celebrate and/or perform particular elements of culture that are important to the place in which they are held or the

Sie seien, so Timothy Cooley, als »symbolic representation of objects, beliefs, or truths of special significance to a group«⁶¹ zu betrachten, womit sich eine Parallele zu den Ausführungen zu Traditionen und musikalischen Revivals in dieser Arbeit auftut, denn traditionelle Songs und Musik spiegeln nicht nur die Ansichten und den Glauben einer bestimmten kulturellen Gruppe wider, etwa den an ›Second Sight‹ oder die Bedeutung von Musik als gemeinschaftlicher Akt, wie sie in gälischen Waulking Songs artikuliert wird, sondern Festivals sind ebenfalls Ausdruck der Dynamik von Kontinuität und Wandel, die traditionelle Musik im Wesentlichen konstituiert, und damit laut Bohlman »essentially revivalistic«.⁶² Die folgende Darstellung zeichnet die Entwicklung schottischer Folk Festivals nach auch im Hinblick auf die Inkludierung sowohl gälischer Künstler und Gruppen als auch Electric Folk- und Folk Rock-Bands. Neben auf performative Authentizität (im Sinne einer »authenticity of genre« nach Willhardt bzw. »authenticity of execution« nach Moore) fokussierte Veranstaltungen traten im Laufe der Zeit kommerzielle Events, die eine Vermischung verschiedener Musikkulturen und -stile beförderten.

5.2.1 Festivals im Spannungsfeld von Authentizitätsvorstellungen, Transkulturalität und Kommerzialisierung

Im heutigen Schottland gibt es eine Vielzahl von Festivals⁶³ von urban und kommerziell orientiert bis hin zu Non-Profit-Events in ruraler Umgebung. Die Größe variiert dabei von weniger als 100 Teilnehmern bis hin zur zweieinhalbwöchigen Celtic Connections mit 38.000 individuellen Besuchern (ohne Schüler) im Jahr 2019.⁶⁴ Sie unterscheiden sich zudem im Grad an Partizipation, von den Mòds und Fèisean auf der einen Seite des Spek-

communities which hold them; that provide opportunities for recreation and entertainment; and that give rise to feelings of belonging and sharing.« Siehe Mair, Judith: »Introduction«, in: Mair, Judith (Hg.): *The Routledge Handbook of Festivals*, New York/Abingdon 2019, S. 3–11, hier S. 5.

- 61 Cooley, Timothy: »Folk Festivals as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains«, in: Post, Jennifer: *Ethnomusicology. A Contemporary Reader*, New York/Abingdon 2006, S. 67–83, hier S. 67.
- 62 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 131. Vgl. Cooley, Timothy: »Folk Festivals as Modern Ritual in the Polish Tatra Mountains« (wie Anm. 61, Kap. 5), S. 74. Vgl. Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology« (wie Anm. 58, Kap. 5), S. 168. Vgl. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 126.
- 63 Insgesamt ist die Zahl der Festivals seit den 1980er Jahren in Schottland stark gestiegen. Stevenson berichtet von rund einem Dutzend im Jahr 1980 und 60 im Jahr 1996. Vgl. Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 79. Insgesamt ist der Trend über die letzten zehn Jahre weiter zunehmend, von 51 Festivals im Jahr 2010 über 58 in den Jahren 2014/2015 hin zu 68 in den Jahren 2018/2019. Vgl. Wright, John: <https://www.ukfolkfestivals.co.uk/scotland.php>, Stand: 10.10.2020. Vgl. Wright, John: E-Mail-Kommunikation vom 20.10.2020.
- 64 Russell, Ian: »Scotland's Traditional Music and Song as Cultural, Social, and Economic Assets«, in: *Journal of Irish and Scottish Studies* 2/2 (2009), S. 123–139, hier S. 126. Vgl. White, Sandra: »Celtic Connections Will Bring over £5 Million to Glasgow Economy«, <https://sandrawhite.msp.scot/2020/01/23/celtic-connections-will-bring-over-5-million-to-glasgow-economy/>, Stand: 20.10.2020.

trums bis zu kommerziellen Festivals mit einer verstärkten Zuschauer/Künstler-Trennung und ›Star-Kultur‹ auf der anderen.⁶⁵

Die Geschichte der Folk Festivals in Schottland reicht in die 1960er Jahre zurück mit der Etablierung des Folk Festivals in Aberdeen im Jahr 1963, welches das Newport Festival in den USA zum Vorbild hatte.⁶⁶ Eine stärkere Dynamik entfaltete die Entwicklung mit dem von Hamish Henderson organisierten Blairgowrie Festival⁶⁷ 1966 und im Zuge dessen der Gründung der Traditional Music and Song Association (TMSA) im gleichen Jahr, wobei man sich an den von der Comhaltas Ceoltóirí Éireann seit 1951 ausgerichteten irischen *Fleadh Cheoil* orientierte.⁶⁸ Die von der TMSA organisierten Festivals waren (und sind es in der Regel noch heute) Graswurzel-Events mit nicht-kommerziellem Charakter, bestehend aus Konzerten, Cèilidhs und ab 1969 auch Wettbewerben. Sie entstanden unter Mithilfe vieler Freiwilliger und waren zu Beginn häufig bezüglich Ausrichtung und Organisation mit lokalen Folk Clubs verbunden.⁶⁹ Die von Tamara Livingston betonte Ideologie musikalischer Revivals⁷⁰ findet ihren Ausdruck auch in der Programmatik der Festivals. So war es insbesondere der First People's Festival Cèilidh mit seiner Betonung von schottischem Material und als authentisch empfundenen Source Singers und Tradition Bearers, der maßgeblichen Einfluss auf die Programmgestaltung der TMSA-Festivals hatte.⁷¹ In den 1970er Jahren entstanden mehrere Zweigstellen der TMSA sowie weitere Festivals etwa auf Orkney, in Newcastleton oder Keith (North Eastern Regional Festival), welches 1976 das erste war, das auch Revivalists als Gastmusiker einlud.⁷² Die 1980er und 1990er Jahre sahen einen enormen Anstieg in der Zahl der (nicht nur von der TMSA organisierten) Festivals, die den Fokus entweder auf eine bestimmte Region (z. B. Highland Traditional Music Festival) oder ein spezifisches Instrument (z. B. Edinburgh Harp Festival, Shetland Accordion and Fiddle Festival) legen.⁷³ Hinzu kommt eine Zunahme an ›Celtic‹ Festivals in Schottland, die laut Catherine Matheson zum einen durch die Gaelic Renaissance seit den 1970er Jahren zu begründen ist, aber auch durch eine verstärkte Vermarktung durch die Tourismusindustrie.⁷⁴ Das größte dieser Celtic Festivals ist zweifelsohne die im Jahr 1994 etablierte Celtic Connections, die ihre von Beginn an hohe Popularität nicht zuletzt dem ›Celtic Boom‹ im Zuge der World Music-Welle Mitte

65 Vgl. Russell, Ian: »Scotland's Traditional Music and Song as Cultural, Social, and Economic Assets« (wie Anm. 64, Kap. 5), S. 127.

66 Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 71.

67 Blairgowrie als Veranstaltungsort ist nicht zufällig ausgewählt worden. Es ist der Geburtsort von Hamish Henderson, sowie die Heimat der Stewarts of Blair und der Traveller-Community in der Henderson intensiv Songs, Balladen und Geschichten gesammelt hatte. Später ist das Festival nach Kinross und weiter nach Kirriemuir gezogen. Vgl. auch Bort, Eberhard: »1951 and All That«, S. 20.

68 Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, 72.

69 Ebd.

70 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 74–80.

71 Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 70, 87f.

72 Ebd., S. 72.

73 Ebd., S. 79.

74 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity: A Study of Celtic Music Festival Consumers«, in: Journal of Tourism and Cultural Change 6/1 (2008), S. 57–74, hier S. 58.

der 1990er Jahre zu verdanken hat,⁷⁵ und insbesondere seit der Übernahme der künstlerischen Direktion durch Capercaillies Donald Shaw im Jahr 2006 eine zunehmend diversifizierte, transkulturelle und von World Music-Künstlern geprägte Programmatik bietet. Robert Burns weist auf die zunehmende Internationalisierung vieler Festivals hin, die ursprünglich als Folk Festivals etabliert worden seien, sich nun jedoch ›International Festivals‹ nennen,⁷⁶ wobei Owe Ronström zu Recht anmerkt, dass diese eigentlich als transnational bezeichnet werden müssten, da trotz Musikern aus aller Welt nicht Nationen repräsentiert seien. Festivals seien vielmehr ein »global botanic garden of musics, forms, styles etc, often used as ›brands‹ or ›trade marks‹ of villages, regions, nations, ethnic groups, bands, artists, record companies, and agencies.«⁷⁷ World Music- und Roots Music-Festivals hätten die Kommodifizierung von Traditionen auf eine neue Ebene gehoben und böten durch ihre Programme verschiedenste Formen musikalischer Hybridisierung,⁷⁸ ein Umstand, auf den auch Bennett, Taylor und Woodward in ihrer Einleitung zu *The Festivalization of Culture* hinweisen, in dem sie (Pop) Festivals als Spiegel kultureller Pluralisierung und Globalisierungsprozesse beschreiben, die jedoch gleichzeitig auf lokaler und regionaler Ebene identitätsstiftend sein können und somit (wie am Beispiel der Fèisean beschrieben) ein Gefühl der Zugehörigkeit kreieren:

»In a World where notions of culture are becoming increasingly fragmented, the contemporary festival has developed in response to processes of cultural pluralization, mobility and globalization, while also communicating something meaningful about identity, community, locality and belonging.«⁷⁹

Electric Folk- und Folk Rock-Bands sind erst spät auf schottischen Folk Festivals aufgetreten⁸⁰, was in der zunächst strikten, auf Source Singers fokussierten Programmatik der TMSA-Festivals begründet liegt. Runrig spielten zunächst ausschließlich in Village Halls, ab 1983 jedoch zunehmend auch auf nationalen und internationalen Festivals wie dem Edinburgh Folk Festival, dem Festival Interceltique in Lorient, dem Roskilde und Tønder Festival in Dänemark, sowie dem Cambridge Folk Festival und den beiden großen schottischen Celtic Festivals, der Celtic Connections und dem Hebridean Celtic Festival.⁸¹ Capercaillie sind schon frühzeitig auf nationalen wie auch den oben genannten internationalen Festivals aufgetreten, so etwa bereits 1986 auf dem renommierten Cam-

75 Vgl. Barrow, John: »The Folk Revival – So Far So Good?«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochertyre 2011, S. 129–136, hier S. 135.

76 Burns, Robert: »British Folk Songs in Popular Music Settings«, S. 115.

77 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 53.

78 Ebd., S. 54.

79 Zitiert nach: McKay, George: »Introduction«, in: McKay, George (Hg.): *The Pop Festival. History, Music, Media, Culture*, New York/London 2015, S. 1–12, hier S. 4.

80 Ein Umstand, den Britta Sweers für englische Electric Folk-Bands ebenfalls beschrieben hat. Siehe Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 117.

81 Für einen umfänglichen Überblick über die Auftritte Runrigs sei auf das Verzeichnis von Erling Mortensen verwiesen. Siehe Mortensen, Erling: »Concerts« (wie Anm. 96, Kap. 3), Stand: 20.10.2020.

bridge Folk Festival,⁸² ein Indikator für die von Beginn an hohe künstlerische Qualität der Band.

In den 1970er und 1980er Jahren erfolgte laut Stevenson eine zunehmende Kommerzialisierung von (nicht mit der TMSA assoziierten) Festivals mit der Carrbridge Cèilidh Week im 1978 als erstes Festival, das aus wirtschaftlichen und touristischen Motiven heraus organisiert worden ist.⁸³ Seither bewegen sich Festivals in einem (auch ideologischen) Spannungsfeld zwischen empfundener Kommerzialisierung und Kommodifizierung von Traditionen als kulturelle Praxen auf der einen und Authentizitätsvorstellungen und Unterhaltungsabsichten seitens des Publikums und der Organisatoren auf der anderen Seite.⁸⁴ Daraus ergäben sich nach Bernadette Quinn drei Arten von Festivals: Solche, die in der Regel von praktizierenden Musikern organisiert werden und ihr Programm weitestgehend nach künstlerischen Gesichtspunkten zusammenstellen, solche, die einen Ausgleich schaffen zwischen künstlerischer Vision und der Öffnung für ein breiteres Publikum, und jene, bei denen kommerzielle und touristische Gesichtspunkte dominieren.⁸⁵ Diese Ansicht korrespondiert auch mit Owe Ronströms Beobachtung, nach der sich drei verschiedene Arten von Vermittlern in der Organisation von Festivals engagieren: die »knowers«, »doers« und »makers«.⁸⁶ Während die frühen Festivals – oft in ruraler Umgebung und klein im Ausmaß – in der Regel das Interesse von »knowers«, das heißt Sammlern und Ethnologen, erregten⁸⁷ und nicht selten von diesen organisiert wurden (wie etwa das Blairgowrie Festival durch Hamish Henderson), waren in der Folge vor allem »doers«, also praktizierende Musiker, in der Leitung und Organisation der Festivals involviert. Mit zunehmender Kommerzialisierung habe sich – so Ronström – eine Verlagerung hin zu den »makers« ergeben, zu denen Unternehmer, lokale Behörden oder auch Tourismusinitiativen und Fremdenverkehrsämter zählen. In der Tat stehen hinter der Etablierung diverser Festivals auch touristische Überlegungen. Die Festivalindustrie liefere, so Owe Ronström, das nötige Know-how und die Tourismusbranche das Publikum – eine Verbindung zu beiderseitigem Nutzen, da der Zuschauer auf diese Weise für überschaubare Kosten die Musik verschiedener Künstler konsumieren kann, die Musiker selbst ein großes und breites Publikum erreichen.⁸⁸ Tatsächlich haben örtliche Behörden und Stadtverwaltungen Festivals als Katalysator für den Tourismus und die lokale Wirtschaft erkannt,⁸⁹ als eine Möglichkeit, einen Ort zu vermarkten als »trans-

82 Cambridge Live: <https://www.cambridgelive.org.uk/folk-festival/folk-festival/folk-festival/history/past-artists/1980-1989>, Stand: 20.10.2020.

83 Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 74.

84 Ebd., S. 82. Vgl. Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity« (wie Anm. 74, Kap. 5), S. 60. Vgl. Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change: Intersections of Pleasure and Politics at a Community Music Festival«, in: Leisure Sciences 30/3 (2008), S. 217–234, hier S. 220.

85 Siehe Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 82–86.

86 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 54f. Vgl. Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music«, S. 47–51.

87 Vgl. auch Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology«, S. 154.

88 Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does. Reflections over Festivals and Festivalisation«, Conference Paper 2011, <http://uu.diva-portal.org/smash/get/diva2:461099/FULLTEXT01.pdf>, 10 S., Stand: 06.10.2020.

89 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 59. Vgl. Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change« (wie Anm. 84, Kap. 5), S. 220.

formation from concrete place to abstract destination«. ⁹⁰ Nicht selten werden Festivals »erfunden« um den Tourismus und die lokale Wirtschaft in der Nebensaison zu fördern. ⁹¹ So ist etwa die Celtic Connections 1994 aus der Notwendigkeit heraus etabliert worden, die neu eröffnete Glasgow Royal Concert Hall auch im Januar mit Publikum zu füllen, der für Glasgow eher ein touristischer »low season month« ist. ⁹²

Es sind eben solche Tendenzen, die auch Kritik an der Etablierung von Festivals hervorrufen. So konstatiert Fred Woods bereits 1979 in seinem Buch *Folk Revival. The Rediscovery of a National Music*, Festivals hätten die Position und Stellung traditioneller Sängergewandelt hin zu »guest artists« und diese aus der Community herausgerissen: »folk music has been wrenched into a false context and will never be quite the same again«. ⁹³ Weiterhin bemängelt er:

»The function of a traditional singer is no longer to hold and transmit a core of songs in his own community [...] Folksingers no longer represent a manifestation of village life, but a small segment of show-business.« ⁹⁴

Er schließt letztlich mit der Bemerkung:

»Traditional musicians are invited to Scottish festivals, as they are in England, but these are occasions which fail to approach them in their natural habitat, but rather wrench them into a revivalist context.« ⁹⁵

In Woods Äußerungen offenbart sich eben jene objektorientierte Sichtweise, die er bereits Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen gegenüber zum Ausdruck gebracht hat. Die Zitate spiegeln weniger das Wesen von Festivals wider als seine teils romantisierete Sicht, die es zu hinterfragen gilt, da traditionelle Musik und ihr Aufführungskontext einem stetigen Wandel unterworfen sind und sich die Communities selbst auch verändern. Wer beurteilt überdies, ob ein Performancekontext falsch oder richtig ist? Darüber hinaus blendet er die Vorteile und Chancen von Festivals aus, die diese Künstlern als Repräsentanten von Musikkulturen bieten, und die Folk Clubs als Hauptort für angehende Musiker, sich einem Publikum zu präsentieren, weitestgehend abgelöst haben. ⁹⁶

90 Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does« (wie Anm. 88, Kap. 5), S. 7.

91 Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change«, S. 220. Vgl. Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 57.

92 Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture. The Musical Re-making of Celtic Culture in a Hebridean Festival«, in: Harvey, David C./Jones, Rhys/McInroy, Neil u.a.: *Celtic Geographies. Old Culture, New Times*, London/New York 2002, S. 192–207, hier S. 194. Damit bildet die Celtic Connections einen Gegenpol zur Festivalsaison, die in Schottland üblicherweise um die Osterzeit beginnt, mit der Mehrzahl der Konzerte in den Sommermonaten.

93 Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 33.

94 Ebd.

95 Ebd., S. 45.

96 Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture« (wie Anm. 92, Kap. 5), S. 195. Vgl. Wood, Pete: »Are the Folk Clubs Doomed, and... Does It Matter?«, in: *The Living Tradition* 72 (2007), S. 26–29. Vgl. Peters, Brian: »Club Death«, in: *Folk Roots* 136 (1994), S. 28–31.

Festivals als *Revivalist Activity* im Sinne Livingstons sind nicht nur ein soziales Event, eine gemeinschaftliche Erfahrung, die Besuchern wie den Musikern selbst Unterhaltung und nicht zuletzt die Möglichkeit bieten, Interessensgemeinschaften, also eine *Revivalist Community*, zu bilden, sondern sie stellen als Form der öffentlichen Darbietung auch eine kreative Motivation für Künstler dar. Sie bieten die Möglichkeit zum Pflegen und Knüpfen neuer Kontakte und des Austausches zwischen den Akteuren über Repertoire, Spieltechniken und ästhetische Ansichten, was im besten Fall in der Kreierung neuer musikalischer Kollaborationen mündet.⁹⁷ So konstatiert Livingston: »These events are fundamental to a revival's success for they supplement what can be learned from recordings and books with lived experiences and direct human contact.«⁹⁸ Auch Mary Ann Kennedy hebt mit dem Blick auf die gälische Musik die Bedeutung von Workshops, Summer Schools und Festivals wie der Celtic Connections als Ort der Begegnung und des Austauschs hervor:

»The boundaries have melted away to a great extent, and festivals like Celtic Connections are proof of that and have encouraged this development. As a result, many more young musicians are deciding to attempt to build a career and make a living as professional musicians than did 30 years ago. [...] The biggest difference is opportunity. An opportunity to learn, an opportunity to play together and an opportunity to get to know other musicians.«⁹⁹

Gleichzeitig sind Festivals als »outward manifestation« und »image-makers«¹⁰⁰ eine Gelegenheit, Sichtbarkeit und Aufmerksamkeit zu erzeugen, insbesondere, wenn Musiker als Vertreter von Minderheitskulturen agieren. So schreibt Owe Ronström:

»Often individual artists or groups perform as representatives for a collective of some kind [...] The visibility and attention the artist can achieve can easily be transferred to this collective. This makes festivals an important potential resource for groups that consider themselves as underprivileged, and therefore strive to raise their status and recognition in society.«¹⁰¹

Und Erin Sharpe ergänzt:

»[...] festivals provide a way for groups to gain control of cultural space, challenge dominant ideologies, and move specific issues to the centre, particularly when the

97 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 73. Vgl. Rosenberg, Neil V.: »Introduction«, S. 6. Vgl. Važanová-Horáková, Jadranka: »Transformation of Folk Music Traditions in the Villages around Bratislava, Slovakia«, in: *The World of Music* 38/3 (1996), S. 37–50, hier S. 45. Vgl. auch Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 84. Vgl. Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 4f.

98 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 73.

99 Zitiert nach: BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 37:06–37:30, 37:39–37:50.

100 Karlsen, Sidsel: »Music Festivals in the Lappland Region« (wie Anm. 30, Kap. 5), S. 187.

101 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 61.

event was organized around a culture or identity that is marginalized in dominant culture.«¹⁰²

Dass gälische Musiker im Festivalkontext die Möglichkeit haben, auf sich aufmerksam zu machen, ist das Resultat eines Prozesses, der erst relativ spät begonnen hat, und die gälische und Englisch/Scots-basierte Liedkultur zusammenbrachte, die vorher weitestgehend getrennt voneinander existierten. So erklärt Christine Primrose im Interview:

»But up until relatively recent Gaelic Song and Scots Song was... Gaelic Song and anything else, there was never any merngence of it. It was seen as too...You know, ›Oh that's Gaelic Song, we don't have anything to do with that«. [...] So it's a new thing now. Well, relatively, in the last 20 years probably that there is this inclusion of both types of song.«¹⁰³

Calum Macdonald bekräftigt diese Einschätzung:

»[...] the Lowlands of Scotland and the Highlands of Scotland have had a coming together in more recent times. Scotland is such a unique country because, geographically there's all this big area, but most of the population live in the narrow strip, across the central belt. [...] So there's always been a big difference between the two and I think [...] that in recent decades there's been a unification of Scottish identity, a different, more inclusive kind of Scottish identity.«¹⁰⁴

Die frühen Traditional Music und Folk Festivals fanden hauptsächlich in den Lowlands statt, im Central Belt, in den Borders sowie im Nordosten. Es ist verständlich, dass die gälische Songkultur keine oder eine eher marginale Rolle spielte¹⁰⁵ und zunächst Source Singers wie Jimmie McBeath oder die Stewarts of Blair, Revival Singers wie Gordeanna McCulloch, Matt McGinn, Ray und Archie Fisher oder Gruppen wie The Clutha oder The Boys of the Lough im Festival Line-up vertreten waren.¹⁰⁶ Auch das 1979 erstmalig veranstaltete und von John Barrow organisierte Edinburgh Folk Festival hatte – obwohl Runrig dort im Jahr 1983 auftraten¹⁰⁷ – ausschließlich Lowland-Sänger und Folk Groups im Programm, so etwa The McCalmans, Silly Wizard, Hamish Imlach, Dick Gaughan, The Battlefield Band oder Belle Stewart.¹⁰⁸ Ein gälisches Element war lediglich durch die

102 Sharpe, Erin: »Festivals and Social Change«, S. 219.

103 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 1121–1131.

104 Interview mit Calum Macdonald, Z. 57–62.

105 Die LP *Festival at Blairgowrie* (Topic, 1968), ein Live-Mitschnitt des Festivals von 1967, beinhaltet lediglich drei gälische Songs (»Nam Shuidh So Gad Chuimhneachadh« [sic], »Bas an Eich«, »Mucan Bhalallan«) gesungen von John »Hodden« Macdonald.

106 Diese Künstler traten etwa beim Folk Festival in Aberdeen 1966 und dem Girvan Traditional Folk Festival 1981 auf. Siehe Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 114, 300.

107 Mortensen, Erling: »Concerts«, <https://runrig.rocks/concerts/1983.html>, Stand: 23.10.2020.

108 o. V.: »The First Edinburgh Folk Festival« (Festivalanzeige des Scottish Tourist Board), Melody Maker, 17. Februar 1979, S. 53.

Gruppe Ossian vertreten sowie durch ein von der An Comunn Gàidhealach organisiertes Konzert im George Square Theatre am Mittwochabend des zehntägigen Festivals.¹⁰⁹

Die 1980er, insbesondere aber die 1990er und 2000er Jahre, sahen jedoch die Etablierung von Festivals, in deren Programmatik der Fokus stärker auch auf die gälische Musik gerichtet wurde. Zu nennen wäre in diesem Zusammenhang etwa das Highland Traditional Music Festival (1981–2002), mit Pipe-Musik und gälischen Songs als festem Bestandteil des Programms, auf dem die Folk-Rock-Gruppe Wolfstone ihren ersten Gig absolvierte und auch Capercaillie ausverkaufte Konzerte feiern konnten. Zudem fand eine enge Zusammenarbeit mit jungen Musikern des Fèis Rois statt.¹¹⁰ Zu den weiteren Grassroots-Festivals sind beispielsweise das Islay Festival (Fèis Ìle) zu zählen, das 1984 als Teil des lokalen Mòds entstand und dessen musikalische Workshops in Fiddle, Flute, Whistle und gälischem Gesang von der damals noch jungen Band Capercaillie geleitet wurden,¹¹¹ das von der gemeinnützigen Kulturorganisation SEALL organisierte Skye Festival (1991–2008, seit 2014), das insbesondere lokale Musiker ins Programm nimmt, sowie das im Zusammenhang mit den Fèisean erwähnte Blas-Festival (seit 2005), das Hebridean Celtic Festival (seit 1996) oder auch das Tìree Music Festival (seit 2010).

Im folgenden Abschnitt werden mit dem Hebridean Celtic Festival und der Celtic Connections zwei der bekanntesten und besucherstärksten Events vorgestellt, wobei beide Festivals sich in Struktur, Ausrichtung und Reichweite deutlich voneinander unterscheiden.

Fallbeispiel Grassroots-Festival: Hebridean Celtic Festival

Das Hebridean Celtic Festival oder HebCelt, wie es zumeist genannt wird, wurde 1996 auf Grassroots-Initiative zweier Frauen, Fiona Morrison und Caroline MacLennan, gegründet, um die Musiker des »Celtic Festival Circuit« nach Stornoway auf Lewis zu bringen, zugleich jedoch auch lokale Talente zu fördern.¹¹² Im Gegensatz zur Celtic Connections wurde beim Hebridean Celtic Festival das Augenmerk von Beginn an nicht auf touristische Aspekte gelegt – obwohl sich das Event zu einer bedeutenden touristischen Attraktion entwickelt hat – sondern auf die Community.¹¹³ Es ist neben dem Shetland Festival das wohl entlegenste Festival der britischen Inseln und lebt stark vom Engagement der vielen lokalen aber auch nationalen und internationalen freiwilligen Helfer.¹¹⁴ Von 1000 zumeist einheimischen Besuchern im ersten Jahr steigerte sich deren Zahl bis zum 20. Jubiläum im Jahr 2015 auf 15.000, womit sich die Einwohnerzahl Stornoways seitdem

109 o. V.: »The Edinburgh Folk Festival«, in: Folk Review 8/3 (1979), S. 10–12, hier S. 11.

110 Hunter, Rita/Gibson, Rob: »Legacies of the Highland Traditional Music Festival 1981–2002«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochertyre 2011, S. 125–128, hier S. 126.

111 Islay Festival Committee: <https://www.islayfestival.com/about/>, Stand: 26.10.2020.

112 Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture«, S. 200. Vgl. Highlands and Islands Enterprise: *Ar Stòras Gàidhlig. Sgrùdadh-cùise: Fèis HebCelt*, <https://bit.ly/36a5W1l>, S. 4, Stand: 04.11.2020.

113 Highlands and Islands Enterprise: *Ar Stòras Gàidhlig. Sgrùdadh-cùise: Fèis HebCelt* (wie Anm. 112, Kap. 5), S. 4.

114 Koritsas, Debbie: »Hebridean Celtic Festival«, in: *The Living Tradition* 81 (2008), S. 58–60, hier S. 58.

jährlich für die Dauer des Festivals in etwa verdoppelt.¹¹⁵ Das vier Tage währende Festival ist mit einer Gesamtbesucherzahl von 202.000 in den ersten zwanzig Jahren zum größten Einzel-Event auf den Äußeren Hebriden avanciert, womit es nicht nur eine einmalige Plattform für die gesamtschottische, vor allem aber auch die regionale gälische Liedkultur darstellt, sondern auch einen enormen Wirtschaftsfaktor für lokale Geschäfte und Unternehmen.¹¹⁶ Neben dem Festzelt als Hauptveranstaltungsort finden weitere, in der Regel kleinere Konzerte in örtlichen Pubs und Hotels, dem Stornoway Golf Club und im Arts Center An Lanntair statt, das ein intimeres Setting bietet, beispielsweise für Veranstaltungen mit gälischen, unbegleiteten Songs. Zusätzlich zu den Konzerten werden Cèilidhs und Workshops veranstaltet, so etwa Sprachkurse in Gälisch für Interessierte und Anfänger.¹¹⁷ Darüber hinaus fand über die Jahre eine intensive Zusammenarbeit mit den lokalen Fèisean und Fèisean nan Gàidheal statt, was beispielsweise im Jahr 2018, dem »Year of Young People«, in einer Kollaboration 20 junger Musiker von den Äußeren Hebriden zwischen 12 und 16 Jahren und der Aufführung einer Suite traditioneller Tunes und gälischer Songs der jeweiligen Region (inklusive eines extra für diesen Zweck neu komponierten Songs von Eilidh MacKenzie) mündete.¹¹⁸ Das Festivalprogramm selbst ist divers, hauptsächlich schottisch geprägt und spricht alle Altersgruppen an. So finden sich im Line-up des Jahres 2019 junge Gruppen wie Talisk oder Fara neben etablierten Künstlern wie Kris Drever oder auch Duncan Chisholm. Das gälische Element wird nicht nur von musikalischen Acts wie Mánran, Eabhal, Beinn Lee, MacKenzie oder die junge A-cappella-Gruppe Sian repräsentiert,¹¹⁹ sondern auch durch die offiziellen Festival-Grundsätze, nach denen die Bedeutung des Gälischen für die bilingualen Communities der Äußeren Hebriden unterstrichen und die Sprache als Mittel der Kommunikation sowohl über Medien als auch im direkten Kontakt gefördert und unterstützt wird.¹²⁰ Des Weiteren ist das Hebridean Celtic Festival ein Beispiel für Glokalisierung nach Roland Robertson – ersichtlich nicht nur in der oft hybriden Form der dargebotenen Musik, sondern etwa auch in der starken Prägung des international ausgerichteten Festivals durch den auf Lewis und Harris vorherrschenden Presbyterianismus und Sabbatarismus¹²¹, weshalb das vier Tage dauernde Festival am Mittwoch beginnt und am Samstagabend endet.

115 Candlish, Jane: »Scottish Island Music Festival Generates £20million in 20 Years«, in: The Press and Journal, 09. Juli 2015, <https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/inverness/632613/scottish-island-music-festival-generates-20million-20-years/>, Stand: 26.10.2020.

116 Ebd.

117 Koritsas, Debbie: »Hebridean Celtic Festival« (wie Anm. 114, Kap. 5), S. 58f.

118 o. V.: »Media Release: Hebcelt to Celebrate Young Talent with Concerts and New Song«, <https://www.allmediascotland.com/media-releases/133633/media-release-hebcelt-to-celebrate-young-talent-with-concerts-and-new-song/>, Stand: 27.10.2020.

119 o. V.: »HebCelt Fest 2019 Line-up and Rumours«, <https://www.efestivals.co.uk/festivals/hebcelt-fest/2019/lineup.shtml>, Stand: 27.10.2020.

120 Hebridean Celtic Festival Committee: »Poileasaidh Dà-Chànanach/Bi-lingual Policy«, <https://www.hebceltfest.com/bothan/policy>, Stand: 27.10.2020.

121 Der Sabbatarismus propagiert, dass der Sonntag als Tag des Herrn für die Hingabe an den Gottesdienst vorgesehen sei und demnach alle Freizeitaktivitäten zu vermeiden seien. So wurde

Fallbeispiel kommerzielles Festival: Celtic Connections

Die 1994 etablierte Celtic Connections als eines der größten Celtic Music Festivals Europas hat – wie auch das Hebridean Celtic Festival – eine internationale Ausrichtung, ist jedoch von der Reichweite, der Programmatik und auch der ursprünglichen Intention her mit dem im Vergleich intim anmutenden Festival in Stornoway nicht zu vergleichen. Wie bereits erwähnt, ist die Celtic Connections initiiert worden, um die neugebaute Glasgow Royal Concert Hall auch im Januar auszulasten. Hier standen somit eindeutig ökonomische Überlegungen im Vordergrund, weshalb das Event durchaus in Bernadette Quinns dritte Kategorie von Festivals eingeordnet werden kann, bei der wirtschaftliche und touristische Motivationen überwiegen.¹²² Während das Hebridean Celtic Festival vom Engagement vieler freiwilliger Helfer lebt, ist die Celtic Connections ein durch und durch professionell geplantes und von Glasgow Live organisiertes Mega-Event mit 2000 Musikern aus 25 Ländern und 300 Konzerten auf 35 Bühnen,¹²³ das im Jahr 2019 113.000 individuelle Konzertbesuche verzeichnen konnte sowie einen wirtschaftlichen Ertrag von über fünf Millionen Pfund für Glasgow als Veranstaltungsort,¹²⁴ was es zu einem »significant tool in the city's tourism development« macht.¹²⁵ Vor allem zwei Aspekte bestimmen die Diskussion über die Celtic Connections, die beide die Programmatik betreffen. Zum einen ist es die Problematik des Gatekeeping,¹²⁶ das heißt, das bei Festivals dieser Größe die Entscheidung, ob Künstler gebucht werden, auch von deren Renommee und Appeal abhängig gemacht wird, und davon, wie viele Zuschauer sie mit ihrem Namen dazu bringen können, das jeweilige Konzert zu besuchen. Laut Stevenson sieht sich die Celtic Connections aufgrund dieses Star-Systems von »name performers« Kritik aus der traditionellen Musikszene ausgesetzt.¹²⁷ Gleichzeitig sei dies ein Ausdruck der anhaltenden Spannung zwischen dem von vielen Performern beschworenen »Folk Ethos« und traditioneller Musik als inklusive und partizipatorische Praxis auf der einen Seite und einer zunehmenden Kommodifizierung auf der anderen. Gleichwohl betont Stevenson, dass diese Kontroverse die traditionelle Szene seit den 1970er Jahren bestimmt und eine Begleiterscheinung der verstärkten Trennung von Publikum und Künstlern sei.¹²⁸ Bei

beispielsweise erst im Jahr 2009 gegen den Protest vieler Inselbewohner eine sonntags operierende Fährverbindung von Ullapool nach Stornoway eingerichtet. Auch Runrig sind nie an einem Sonntag aufgetreten, außer an Hogmanay 1994/1995, bei dem sich laut den Aussagen eines Teilnehmers der Ablauf des Programms verzögert hatte und Runrig folglich erst nach Mitternacht ihr Set beginnen konnten. Vgl. Kommentar von Colin Cadden zu »Runrig – Hogmanay New Years Eve Edinburgh '94«, https://www.youtube.com/watch?v=2OkQH325wQM&fbclid=IwAR3GIXAl7t7uexqwRyV1am9BkZRTasSXFwAjw_RRgdZlmiOjDdPNjLnbDiE, hochgeladen von 1runrig am 08.01.2010, Stand: 27.10.2020.

122 Siehe Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 82–86.

123 Celtic Connections: »Celtic Connections 2019 Ends on a High Note«, <https://www.celticconnections.com/news/celtic-connections-2019-ends-on-a-high-note/>, Stand: 27.10.2020.

124 White, Sandra: »Celtic Connections Will Bring over £5 Million to Glasgow Economy« (wie Anm. 64, Kap. 5).

125 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 64.

126 Vgl. Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 2.

127 Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 116f. Vgl. auch Russell, Ian: »Scotland's Traditional Music and Song as Cultural, Social, and Economic Assets«, S. 135.

128 Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«, S. 117–119. In diesem Zusammenhang sei noch einmal auf

aller berechtigten Kritik muss jedoch auch beachtet werden, dass insbesondere Organisatoren großer Festivals ein erhebliches finanzielles Risiko tragen und daher namhafte Künstler und ein teilweises »safe programming«¹²⁹ für einen wirtschaftlichen Erfolg des Events zwingend notwendig sind, auch um Aufmerksamkeit in der Fülle von musikalischen Angeboten beim potenziellen Zuhörer zu wecken.

Darüber hinaus betont Ronström: »People who already have attention can be paid to redirect their audience's attention to something else, which is what happens when celebrities are used in ad campaigns.« So profitieren mitunter auch weniger bekannte Musiker vom Appeal der »Stars«, wenn das Publikum – angezogen von großen Namen – während der meist mehrtägigen Dauer eines Festivals auch ihre Konzerte besucht.¹³⁰ So war beispielsweise Runrigs Malcolm Jones musikalischer Leiter des Showcase-Programms *Blas* für junge gälische Nachwuchskünstler auf der Celtic Connections 1997, als

die Ausführungen zum schottischen Folk Revival der 1970er Jahre in diesem Buch verwiesen, in denen dargelegt wurde, dass es in dieser Zeit zur Herausbildung von »Touring Bands« kam, und Künstler – auch aufgrund des Folk Club-Netzwerkes – zunehmend in der Lage waren, von ihrer Musik zu leben. Auch dies hatten sie der Kommodifizierung und Professionalisierung innerhalb der Szene zu verdanken. Gleichzeitig sind auch Folk Clubs längst nicht mehr der Hort unbedingter Partizipation, da es auch in diesem Zusammenhang zunehmend zu Gatekeeping-Tendenzen kommt. So erklärt Eberhard Bort: »Es ist so, seit den 80er Jahren oder sowas sind die Folk Clubs eigentlich etwas formaler geworden, also im Prinzip ein Concert Venue, der immer noch versucht, relativ informell zu sein und auch natürlich Leute einzubeziehen, aber wir haben halt gesehen...Zum Beispiel als ich nach Edinburgh kam, hatten wir noch...die erste halbe Stunde oder so war für Floor Spots. Und wir haben dann gesehen, zunehmend kommen die Leute erst ne halbe Stunde später, weil sie gesagt haben, ich will die ganzen Sänger, die ich schon zimal gehört hab oder so was...muss nicht unbedingt sein. Ich komm, wenn der Hauptgast auf die Bühne kommt. Und das war dann natürlich blöd, wenn da also das Ding um acht losgeht und [...] die Hälfte des Publikums kommt erst zwischen acht und halb neun. Und da haben wir gesagt, dass wir nur einen Support Act haben und denen normalerweise 15 Minuten oder im Höchstfall 20 Minuten geben oder sowas [...] Und dann machen wir nochmal ein oder zwei Spots am Anfang der zweiten Hälfte aber im Prinzip ein bisschen reduziert. Der Gast steht im Mittelpunkt, ja, und es ist im Prinzip ein Konzert. Wobei man eben den Unterschied immer noch hat, dass es etwas persönlicher ist.« Siehe Interview mit Eberhard Bort, Z. 866–880.

129 Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 90f.

130 Vgl. Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 3. Dass solche Headliner-Konzerte mit »großen Namen« im Rahmen von Festivals jedoch aus Veranstalterperspektive auch genau das Gegenteil erreichen können, zeigt das Beispiel des Edinburgh Folk Festivals, dessen 21. Durchführung im Jahr 1999 zugleich die letzte war, wie Eberhard Bort berichtet: »[...] die sind zum Teil größenwahnsinnig geworden in den 90er Jahren und haben [...] also, der größte Flop war [...] Natalie MacMaster, großartige Fiddlespielerin, ja, und die hat man mit dem schottischen Philharmonieorchester zusammengespannt und die Usher Hall gebucht. Usher Hall hat 3500 Sitzplätze und es kamen halt 300 Leute. Und da hat man also das ganze Orchester natürlich bezahlen müssen, und die Natalie MacMaster war auch nicht billig und der Flug von Kanada und alles Mögliche drum und dran, und das hat also schon 'n riesen Loch reingerissen. Und dann waren also noch ein paar Konzerte in der Queen's Hall, die auch nicht eingeschlagen haben [...] dann waren die Schulden angehäuft, Council hat sich geweigert für die Schulden einzustehen. [...] die sind praktisch bankrottgegangen und waren zahlungsunfähig [...] Da ist das Ding halt den Bach runtergegangen.«

namhafte Gastmusikerin wurde die gälische Sängerin Mary Jane Lamond von Cape Breton/Kanada eingeladen.¹³¹

Ein weiterer Kritikpunkt betrifft die Programmausrichtung. Wirft man einen Blick in die Programmhefte vergangener Festivals, fällt schnell auf, dass das Line-up nicht nur sehr divers ist, sondern dass sich viele Künstler und Gruppen finden lassen, die man gemeinhin nicht mit dem Label ›Celtic‹ versehen würde, wie Tom Jones oder Bruce Hornsby aber auch Musiker der World Music-Szene wie Daby Touré (Mauretanien), Sevara Nazarkhan (Usbekistan), Baaba Maal und Cheikh Lô (Senegal) oder auch OqueStrada (Portugal). Dies lässt manche Konzertbesucher fragen: »Where's the Celtic Connection...?«. ¹³² Andererseits reflektiert ein solches Programm nicht nur die heutige musikalische und kulturelle Realität, das Verwischen von Grenzen aufgrund globaler Ströme von Ideen, Waren und auch Personen, sondern es bietet die Chance, neben Unterschieden auch Gemeinsamkeiten zu entdecken, seien sie nun musikalischer Natur oder die Art der Transmission. Zudem seien Vorbehalte überwiegend unter Zuschauern oder Kommentatoren außerhalb der Szene zu finden. So erklärt Capercaillies Donald Shaw, der 2006 die künstlerische Leitung des Festivals übernommen hat:

»But the primary rationale has always been musical. I've always felt that what gets called world music, or ethnic music from other countries, has much more in common with Celtic music than a lot of people think. Folk music anywhere has come from essentially the same collective experiences, the same human fundamentals, it's originally been passed down the generations in the same way, so that bringing in traditionally rooted acts from Africa, Romania, India or wherever never seemed hugely radical to me – more of a natural progression. [...] Also, so-called Western musicians on both sides of the Atlantic are experimenting a lot these days with music from other cultures – partly because it's just so much easier to hear it; the world is much smaller now, thanks to technology. [...] Folk musicians from different countries always jump at the chance of meeting each other, making music together, trying to find a common language. None of the world music artists I've booked have thought it was remotely strange to be asked to a Celtic festival. When I was first in touch with Zakir Hussain, he said that working with Scottish musicians was something he'd wanted to do for years: he already knew about things like bagpipe scales, and the similarities between puiirt-a-beul and Indian rhythmic singing.«¹³³

Mary Ann Kennedy beklagt – auch in Bezug auf eine Unterrepräsentation von Gruppen wie Capercaillie oder Runrig in einschlägigen Folk- oder World Music-Magazinen – dass der Authentizitätsdiskurs im World Music-Kontext stark von westlichen Positionen der Musikindustrie geprägt sei und diese empfundene Authentizität vor allem in lateinamerikanischen oder afrikanischen Stilikonen und Genres gesucht werde, während gälische Musik häufig in der Kategorie ›Celtic Music‹ verortet, diese aber nicht als Teil der World

131 o.V.: »The Feast Continues«, in: *The Living Tradition* 19 (1997), S. 6f., hier S. 7.

132 Matheson, Catherine M.: »Music, Emotion and Authenticity«, S. 67.

133 o.V.: »Interview: Donald Shaw, Celtic Connections Artistic Director«, www.scotsman.com/lifestyle/interview-donald-shaw-celtic-connections-artistic-director-1-1494922, Stand: 04.07.2017.

Music-Szene begriffen werde. World Music als ein Genre hybrider Musik sei oft ›mundgerecht‹ und ›leicht konsumierbar‹ aufbereitet für ein Mainstreampublikum und nicht zwingend authentischer als der Folk Rock oder Electric Folk von Runrig oder Capercaillie. So erklärt sie im Interview:

»And for a long long time...They were people who came out of the rock and pop mainstream industry, a lot of them, and were using that structure to promote another music [...] And so for a lot of people that was Afro-Latin genres. And they would look at Celtic and they'd say: ›Oh no, that's not World Music. That's not what we're into. You've got...Gaelic song? Oh, that's Celtic Music. That's another box. We don't deal with that. We're much more interested in, you know, the authenticity that you find in West African music.‹ And I find that really frustrating because actually the music that we encounter in that whole World Music industry is music that has fused with other influences from the outside and that is palatable to a way, to a popular audience whether that'd be an indigenous popular audience or, you know, a much more mainstream and usually Western audience. We're not being given the authenticity of the School of Scottish Studies, Sheila Stewart, Hamish Henderson, you know, Flora MacNeil. That's not what we're getting. It's something that's packaged to be palatable but intriguing because you're getting a flavour of another world, another culture and I'm not doing down the musicians, at all, but it is popular and popularised music a great deal of the time. It's no more authentic than rock and pop that can show its own folk roots in English Western mainstream genres. So, yeah, there's an element of that and that eventually comes through as a kind of element of musical snobbery. But there's been such a huge shift in the music industry in general and how niche music works that World Music has become a great deal more accepting of Gaelic Music, Celtic Music, however you want to say. There's a beginning of an understanding that it has its same place in the same way as these other kinds of music that folk have been championing through the structures of World Music.«¹³⁴

Das Nebeneinanderstellen und Vermischen von gälischer Musik und anderen Genres und Stilistiken der World Music im Rahmen von Festivals wie der Celtic Connections bedeutet demnach ein Einfordern von Gleichwertigkeit und Zugehörigkeit zum globalen Phänomen der World Music.¹³⁵ Gleichzeitig bieten sie der gälischen Musik mit ihrer Vielzahl an regionalen und lokalen Stilen eine große Plattform als »vehicle for the outward expression of the local collective«¹³⁶. Die gälische Musik hatte immer schon einen festen Platz im Programm der Celtic Connections,¹³⁷ insbesondere aber unter der künstlerischen Direktion Donald Shaws, der damit Oskár Elscheks Beobachtung bestätigt,

134 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1006–1030.

135 Vgl. auch Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides«, S. 97.

136 Karlsen, Sidsel: »Music Festivals in the Lapland Region«, S. 188.

137 Chalmers und Danson stellen in ihrer Studie zu den wirtschaftlichen Effekten und Auswirkungen gälischer Kultur in Glasgow aus dem Jahr 2009 einen Anstieg der Sichtbarkeit und Beteiligung gälischer Künstler während der Celtic Connections fest und identifizieren von den über 300 Veranstaltungen des Jahres 2008 immerhin 40, bei denen gälische Musiker involviert waren, und die

»[that] it is often the charisma of active personalities that forms festivals and shapes their character and content; such personalities can change festival concepts and their artistic development in remarkable ways.«¹³⁸

So finden sich in den Programmen vergangener Connections neben Come&Try- und Vertiefungskursen für Gaelic Song Konzerte in unterschiedlichsten Konstellationen von Solokünstlern wie Julie Fowles, Kathleen MacInnes, Maeve MacKinnon, Rachel Walker, Donnie Munro oder Jenna Cumming über Bands und Gruppen wie Na Seòid, Mànran, Dàimh, Capercaillie oder Runrig bis hin zu außergewöhnlichen programmatischen Verbindungen, beispielhaft etwa ein Konzert mit der gälischen Sängerin Cathy-Ann MacPhee zusammen mit dem indischen Sänger Prakriti Dutta auf der Celtic Connections 2011¹³⁹ – eine Bekräftigung der obigen Ausführungen Mary Ann Kennedys. Mit der logistischen aber auch finanziellen Kraft der Celtic Connections sind Aufführungen und Kollaborationen möglich, die in anderen Kontexten kaum denkbar erscheinen, wie etwa die Shows »My Ain Countrie« (CC 1996) oder »Scottish Women« (CC 2003) mit einem expliziten Fokus auf weiblichen Künstlern wie Ishbel MacAskill, Karen Matheson, Christine Kydd, Sheena Wellington, Margaret Bennett oder Ray Fisher¹⁴⁰ oder auch Donald Shaw's außergewöhnliches Showcase-Projekt *Harvest*, das als Eröffnungskonzert der Celtic Connections 2004 fungierte, mit Musikern aus den ›Celtic Regions‹ Asturien, Galizien, Bretagne, Irland und Schottland und den Capercaillie-Mitgliedern Charlie McKerron, Michael McGoldrick und Karen Matheson sowie 75 jungen Musikern aus der Fèis-Bewegung.¹⁴¹ Insbesondere jedoch das Konzert »Gaelic Women« – hervorgegangen aus einem gleichnamigen Projekt und einer CD-Produktion des Greentrax-Labels mit dem Titel *Gaelic Women (Ar Cànan 'S Ar Ceòl)* [unsere Sprache und Musik],¹⁴² dem Motto der An Comunn Gàidhealach – war eine besondere Gelegenheit, die gälische Songtradition einem großen internationalen Publikum – dem größten, das bis dahin zu einem rein gälischen Konzert der Celtic Connections erschienen war – zu präsentieren mit einem in dieser Zusammenstellung beispiellosen Line-up.¹⁴³ Gleichzeitig bieten die

letztlich etwa 12,7 Prozent der Konzertbesuche auf sich vereinigen konnten mit einem geschätzten Minimerlös von etwa 120.000 Pfund. Siehe Chalmers, Douglas/Danson, Mike: *The Economic Impact of Gaelic Arts and Culture within Glasgow* (A Report for Glasgow City Council 2009), <https://bit.ly/327r9nl>, S. 23f., Stand: 28.10.2020. Auch Margaret Stewart zeigte sich angetan von Donald Shaw's Programm der Celtic Connection 2008: »I was impressed with Donald Shaw's choice of programme at Celtic Connections this year; I believe he had the right mix of the high-profile ›venue fillers‹ and international talent, while still remaining true to our Scottish roots, and in some cases, being adventurous, with the inclusion of sean-nos and very traditional bands and performers.« Siehe Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart«, S. 19.

138 Elschek, Oskár: »Folklore Festivals and Their Typology«, S. 158.

139 Celtic Connections: *Celtic Connections 2011 Festival Programme*, Glasgow 2011, S. 43

140 Siehe Mathieson, Kenny: »Celtic Connections«, *Folk Roots* 154 (1996), S. 77. Vgl. Campbell, Lorna: »Connecting Up«, in: *fRoots* 238 (2003), S. 30f. Vgl. Campbell, Lorna: »Celtic Connections Festival«, in: *The Living Tradition* 51 (2003), S. 34–36.

141 Ross, Stuart: »Donald Shaw's Harvest«, in: *The Living Tradition* 55 (2004), S. 62.

142 Various: *Gaelic Women (Ar Cànan 'S Ar Ceòl)* (Greentrax, 1999).

143 Das Line-Up bestand aus den Sängerinnen Catherine-Ann MacPhee, Maggie MacInnes, Flora MacNeil, Cairistiona MacInnes, Ishbel MacAskill, Karen Matheson, Kenna Campbell, Mary Ann

Konzerte der Celtic Connections durch ihre Kombination von Musikern gerade auch jungen Künstlern die Gelegenheit, von älteren zu lernen¹⁴⁴ und sich auf der Bühne zu präsentieren – auch durch das seit 2001 durchgeführte Finale des im Vorjahr initiierten BBC Radio Scotland Young Traditional Musician of the Year Awards am letzten Tag des Festivals. Eine weitere Reichweite erzielen die Musiker überdies durch eine intensive mediale Begleitung des Festivals etwa durch BBC Radio Scotland, Radio nan Gàidheal, Celtic Music Radio oder auch BBC Alba.

Mit dem Hebridean Celtic Festival und der Celtic Connections sind zwei Festivals vorgestellt worden, die sich grundlegend in Organisation, Ausrichtung, Reichweite und Struktur unterscheiden. Das Hebridean Celtic Festival reicht als Grassroots-Event stark in die Community herein, indem viele Anwohner bei der Organisation und Durchführung der Veranstaltungen helfen, und insbesondere auch lokale Bands gebucht werden. Gleichzeitig ist das international ausgerichtete Festival auch von örtlichen Gepflogenheiten geprägt wie dem Sabbatarismus. Die Celtic Connections wie auch das Hebridean Celtic Festival bieten eine Plattform für gälische Künstler, insbesondere auch für junge Musiker, und ermöglichen einen kreativen Austausch unter den Teilnehmern. Aufgrund der finanziellen und logistischen Kraft der Connections hat diese zum einen eine größere Reichweite und mediale Präsenz, kann dadurch aber auch Kollaborationen (und somit auch verschiedene musikalische Konstellationen und Synkretismen) ermöglichen, die durch kleinere Festivals nicht zu organisieren oder finanzieren wären. Ein Hereinreichen in die Community erfolgt bei der Celtic Connections zwar ebenfalls, etwa über Schulprojekte, es überwiegt jedoch vor allem der finanzielle Impact dieses kommerziellen Events. Des Weiteren ist der Kontakt zwischen Publikum und Künstlern auf kleineren Festivals eher gegeben als auf Großveranstaltungen wie der Celtic Connections. Die Trennung von Zuhörerschaft und aktiven Musikern ist eine Auswirkung der Transformation traditioneller (gälischer) Musik im Festivalkontext. Weitere Merkmale dieses Prozesses sollen im folgenden Kapitel erläutert werden.

5.2.2 Die Transformation gälischer Musik und ihres Performanzkontextes im »Festivalisation«-Prozess

Die Verlagerung traditioneller gälischer Musik in den öffentlichen Raum im Rahmen von Konzerten und Festivals hat auch eine Änderung von Kontext und Performanz dieser Musik zur Folge. Den Prozess der Veränderung musikalischer Praxen in diesem Zusammenhang, der häufig auch von den Erwartungshaltungen der Zuschauer geprägt ist, be-

Kennedy, Wilma Kennedy, Mairi MacInnes, Anna Murray, Anne Lorne Gillies, Margaret Stewart, Mairi Morrison, Mary Smith und Eilidh, Gillian und Fiona MacKenzie. Vgl. Heywood, Pete: »Gaelic Women«, in: *The Living Tradition* 37 (2000), S. 28–30.

144 So schreibt Kenny Mathieson über die *House of Song Sessions* während der Celtic Connections 1997: »[...] to the new wave of young Gaels [...] Flora MacNeill [sic!] and Ishbel MacAskill both provided salutary reminders of the standards that new generation must aim for [...].« Siehe Mathieson, Kenny: »Celtic Connections«, in: *Folk Roots* 166 (1997), S. 76.

zeichnet Owe Ronström als »Festivalisation«.¹⁴⁵ Dieser Vorgang vollzieht sich dabei auf verschiedenen Ebenen.

Zunächst einmal ist bezüglich der Durchführung von Festivals eine bestimmte zeitliche Platzierung festzustellen. Während Feste und Festivals sich früher an den Lebensweisen und dem »landwirtschaftlichen Kalender« orientierten (z.B. Erntefeste, Maifeiern), finden diese heutzutage witterungsbedingt zumeist in den Sommermonaten statt (oder werden aus ökonomischen Gründen strategisch platziert wie etwa die Celtic Connections Mitte Januar bis Anfang Februar oder auch das vom Scottish Tourist Board erdachte und von diesem zunächst finanziell unterstützte erste Edinburgh Folk Festival 1979 vom 23. März bis 1. April »to extend Edinburgh's tourist season«¹⁴⁶). Auch hier spielen Zuhörerorientierung und wirtschaftliche Überlegungen eine Rolle. So wurde das Hebridean Celtic Festival anfangs zur Sommersonnenwende veranstaltet, danach jedoch auf Mitte Juli verschoben, damit es mit den Ferien einheimischer Schulkinder zusammenfällt.¹⁴⁷

Je nachdem, ob es sich um kleine Grassroots- oder kommerzielle Festivals handelt, und abhängig davon, ob und in welcher Höhe Künstlern Gagen bezahlt werden, fallen Ticketpreise an – ein Umstand, der die Gefahr der Exklusivität birgt. So können hohe Eintrittspreise für viele eine Hürde bilden, traditionelle Musik als eine ursprüngliche Form kommunaler, gemeinschaftlicher, sozialer Praxis zu erleben.¹⁴⁸

Durch die Darbietung auf einer oder mehreren Bühnen ist in der Regel eine Verstärkung durch eine PA erforderlich, die Einfluss auf die Klangqualität nehmen kann. Ferner kommt es aufgrund des Bühnensettings zu einer Trennung sowohl von Backstage- und Stage-Bereich als auch von Künstler und Publikum. Bei traditionellen Cèilidhs (oder auch innerhalb der Familie) wurde eine solche Trennung nicht oder nur zu einem geringen Grad vorgenommen und Performer waren zumeist auch Teil des Publikums, aus dessen Mitte sie sich dann erhoben, um einen Song zu singen oder eine Geschichte zu erzählen. Traditionelle Musik ist im Kern partizipatorische Musik, sie ist inklusiv und nicht hierarchisch. So sei das »folk ideal« laut Simon Frith »the experience of collective, participatory music-making«.¹⁴⁹ Diese Ausführungen lassen auch Karen Mathesons Aussage erinnern, nach der sie zu Beginn bei Auftritten unter Anspannung und Nervosität litt, da sie sich selbst als Teil einer sehr musikalischen Community sah, in der viele Mitglieder sangen und musizierten, und sie sich daher nicht als etwas Besonderes oder Außerge-

145 Ronström, Owe: »Festivalisation: What a Festival Says – and Does«, S. 5. Vgl. Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 59.

146 John Barrow zitiert nach: Green, Ian: *From Fuzz to Folk* (wie Anm. 332, Kap. 2), S. 217.

147 Vgl. Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, S. 59. Vgl. Burnett, Ray/Burnett, Kathryn A.: »Scotland's Hebrides«, S. 98. Vgl. Symon, Peter: »From Blas to Bothy Culture«, S. 207 (Fußnote 8).

148 Auf die Gefahr von Exklusivität und Elitismus durch steigende Ticketpreise hat bereits 1997 Jim MacFarlane in einem Beitrag im Magazin *The Living Tradition* hingewiesen. So seien etwa die Preise für Nachmittagskonzerte während der Celtic Connections im Vergleich zu den Veranstaltungen des Jahres 1995 von £3,50 auf £6 gestiegen. Vgl. MacFarlane, Jim: »Connections for All«, in: *The Living Tradition* 21 (1997), S. 57.

149 Simon Frith zitiert nach: Stevenson, Lesley: »*Scotland the Real*«, S. 108.

wöhnliches betrachtete.¹⁵⁰ Auf modernen Festivals kommt es zu einer Trennung in aktive Künstler und in der Regel passive Rezipienten – oder, wie es Thomas Turino ausdrückt, einer Verschiebung von einer »participatory performance« hin zu einer »presentational performance«.¹⁵¹ Das Folk Revival, dessen Begleiterscheinung die Etablierung von Festivals gewesen ist, hat also nicht nur durch musikimmanente Veränderungen (wie etwa die Elektrifizierung) ideologische Spannungen erzeugt, sondern auch durch die Performanzkontexte der Musik. Gleichzeitig kam es – so Stevenson – zu einer Herausbildung einer neuen Form von »Authentizität«. So seien Festivals desto authentischer wahrgenommen worden, je mehr Partizipation ermöglicht wurde, je inklusiver sie waren und je flacher die Hierarchien zwischen Künstler und Publikum empfunden wurden. Runrig beispielsweise haben sich zwar zu einer Konzertband entwickelt, die auf großen (auch Festival-)Bühnen vor tausenden Zuschauern gespielt hat, begonnen haben sie ihre Karriere jedoch als Tanzband für lokale Communities auf Skye, in kleinen Village Halls, in denen die Bühne nur leicht erhöht ist und somit auch die physische Trennung zwischen Band und Publikum marginal erscheint. Bei großen Festivals wird häufig versucht, die Trennung von Performer und Publikum zu verringern. Bei der Celtic Connections geschieht dies etwa durch die Durchführung von Open Stage-Veranstaltungen (Danny Kyle Open Stage¹⁵²) oder auch den Festival Club, der zwar auch auf »presentational performances« ausgerichtet ist, bei dem es jedoch zu einer verstärkten Durchmischung von Künstlern und Publikum in intimerem Setting kommt.¹⁵³ Bei Konzerten im Rahmen von Festivals kommt es auch häufig zu einer Umwandlung des musikalischen Materials. So werden beispielsweise ursprünglich unbegleitete gälische Songs in vokal-instrumentale Arrangements gekleidet, da sie in diesem Kontext zur Unterhaltung und zuweilen auch zum Tanz gespielt werden und dadurch mehr Kraft und »Drive« entfalten.¹⁵⁴

Während es zum einen interne Faktoren sind, die Künstler dazu bewegen, sich für bestimmte Songs zu entscheiden, wie persönliche Präferenz, individuelle Erfahrungen, die mit einem spezifischen Song verknüpft werden, Ortsverbundenheit (etwa die Bevorzugung lokaler Songs von Lewis oder Barra) oder eine besondere Verbindung zu Songs

150 Vgl. Anm. 141, Kap. 3.

151 Bei einer »participatory performance« werde nicht zwischen Künstler und Zuhörerschaft unterschieden, es gebe lediglich »performer« und »potential performer«. Eine »presentational performance« zeichne sich dadurch aus, dass der Künstler Musik für eine andere Gruppe, die Zuhörerschaft, aufführe und diese Gruppe nicht in den Prozess des Musizierens aktiv eingebunden bzw. deren Beteiligung, etwa durch Klatschen oder Tanzen, nicht integraler Bestandteil der Performance sei. Siehe Turino, Thomas: *Music as Social Life* (wie Anm. 20, Kap. 1), S. 26.

152 Die vom Publikum bestimmten sechs besten Performer während der Open Stage-Veranstaltungen treten in einem Finale gegeneinander an. Der Gewinner des Danny Kyle Awards bekommt einen Support Slot im Programm der Celtic Connections im darauffolgenden Jahr.

153 Auf dem Celtic Connections Festival Club im Jahr 2008 im Central Hotel fanden beispielsweise im Foyer vor dem Eingang zum Konzertraum spontane Sessions statt (etwa mit Anna Massie und John Doyle). Malcolm Jones von Runrig stand zwischen den Zuhörern an der Bar und genoss ein Bier, während Calum Macdonald im Konzertraum als Teil des Publikums der irischen Band Lúnasa zuhörte. Diese intime Atmosphäre hat jedoch nach Ansicht des Autors durch Wechsel der Örtlichkeiten in den folgenden Jahren abgenommen.

154 Vgl. Važanová-Horáková, Jadranka: »Transformation of Folk Music Traditions in the Villages around Bratislava« (wie Anm. 97, Kap. 5), S. 47.

als Teil des Familienrepertoires,¹⁵⁵ spielen im Konzert- und Festivalsetting auch externe Faktoren eine Rolle, die Einfluss auf die Auswahl des Repertoires haben, wie etwa der Veranstaltungsort selbst. So erklärt Rachel Walker:

»[...] it doesn't necessarily change the way I would deliver a song [...] but it might influence what songs I was going to choose, because generally, at a festival, if it's a big outside standing up festival, I'm perhaps not going to [...] choose a full set of really slow Gaelic songs. I'm going to have to make sure that I've got pace and rhythm and things to engage the audience. You're always thinking ›Right. So, can I get them to sing along with this one? Can I get them to clap on this one. Let's do a fast one. Make sure we finish on something that...‹ So, yeah, I think it does affect what material you're going to choose [...]«¹⁵⁶

Für die Repertoireauswahl ist es dementsprechend durchaus bedeutsam, ob ein Auftritt auf der großen Festivalbühne vor hunderten oder tausenden Zuhörern stattfindet oder in intemem Setting mit kleinem Publikum, welches tatsächlich auch in Bezug auf Akustik und Umgebungslautstärke in der Lage ist, einem Set von gälischen A-cappella-Songs die nötige Aufmerksamkeit entgegenzubringen.

Ferner ist für die Performance entscheidend, ob ein Künstler alleine auftritt oder mit Band spielt und im Kontext eines Konzerts oder Festivals agiert. Viele gälische Musiker schätzen bei der Repertoiregestaltung Flexibilität und Spontanität.¹⁵⁷ Das Zusammenspiel mit einer Band erfordert jedoch relativ genaue Absprachen, gerade auch im Festivalkontext mit seinen eng getakteten Zeitplänen und begrenzten Slots für die Performance. Die Folgen für die Aufführung sind, so Thomas Turino, in der Regel ein organisierter Beginn und Schluss, wie auch geschlossene und mehr oder weniger vorgegebene Formen und Abfolgen innerhalb geplanter Sets.¹⁵⁸

Gleichzeitig ist der Zuhörer selbst ein weiterer wichtiger externer Faktor wie Erin McPhee am Beispiel der gälischen Sängerin Mary Jane Lamont hervorhebt, die – obgleich sie eine Vorliebe für langsame Songs hege – in ihre Sets häufig schnelle, rhythmische *puirt* und humorvolle Songs integriere, im Bewusstsein, Teil einer »entertainment industry« zu sein und zu einem gewissen Grad auch Zuhörererwartungen erfüllen zu müssen.¹⁵⁹ Gälische Sänger betrachten eine Performance häufig nicht als einen unidirektionalen Prozess, »but as a real relationship with their audience, where both performer and audience are sharing equally in the experience of the song.«¹⁶⁰ Daher ist die Sprachkompetenz und die Vertrautheit des Publikums mit dem Repertoire ein weiterer Einflussfaktor auf die Performance traditioneller gälischer Songs im Festivalkontext. So erleichtere das Einsetzen des Publikums im Refrain nicht nur die Aufführung ei-

155 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 113–118.

156 Interview mit Rachel Walker, Z. 931–938.

157 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 92–94.

158 Turino, Thomas: *Music as Social Life*, S. 59.

159 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 119.

160 Ebd., S. 103.

nes Songs, es ist in informellen Settings wie etwa Cèilidhs ein integraler Bestandteil der Performance.¹⁶¹ Insbesondere auf großen internationalen Festivals ist dies aufgrund der Heterogenität des Publikums und des zumeist fehlenden Sprachverständnisses häufig nicht möglich. Dies sei auch ein Grund, warum etwa Mary Jane Lamond bei einem Publikum, das mit der Sprache nicht vertraut ist, eher melodische, leichtere, schnellere und vor allem kürzere Songs präferiere.¹⁶² Einführungen in Songs sowie deren kulturellen Hintergrund sind in dem Fall besonders wichtig für den oben erwähnten bidirektionalen Prozess der Einbeziehung des Publikums und für ein gemeinschaftliches musikalisches Erlebnis. Julie Fowlis hierzu:

»But when you're away somewhere, like in England, it's just a different approach. You try to approach the performance differently to bring people in. [...] So it's kind of...about giving them enough information to feel part of what you are doing, but at the same time you don't want to turn it into an academic lecture.«¹⁶³

Während dies jedoch im Solo-Konzert möglich ist, bleibt im eng getakteten Festivalkontext dazu häufig keine Zeit, wie Rachel Walker berichtet:

»And I think that is also difficult when you look at a festival. You go to a festival; you have to present yourself in a different way. You can't stand up and give a big background of a song. You can't spend five minutes explaining [...] You can't at a festival unless you're in a small room and it's a kind of Hall thing. But if you've got a crowd of however many thousand people there you're literally saying »Hello, here's our next song. Thanks very much« and off you go. That's as much as you can do. I mean it depends what kind of situation you're in, how much information you can give to an audience and how engaged they are going to be. Because it is all about engaging your audience. At a festival you have got to keep them pumping from beginning to end and build them up to a frenzy by the time you leave or you're not going to be invited back again. It's quite a different thing.«¹⁶⁴

Im Gegenzug kann das Publikum einen großen Einfluss nicht nur auf das Repertoire von einzelnen Künstlern nehmen, sondern auch auf die Programmatik von Festivals. So bewirke die Präferenz der Zuhörer, dass vermehrt Instrumentalbands (mit oder ohne gälischem Gesang) gebucht würden und immer weniger Raum für A-cappella-Gesang bleibe, so Margaret Stewart.¹⁶⁵ Die instrumentale Komponente ist in der Tat eine Möglichkeit für Nicht-Gälen, durch eine vertraute Performancepraxis anzuknüpfen und eine Verbindung herzustellen: »[...] one has to provide something for the audience to relate to«,¹⁶⁶ wie Stewart einräumt. Dies und die Vorliebe des Publikums für hybride Musikstile unter dem Deckmantel der »Celtic Music« führe jedoch in ihren Augen auch zu einer gewissen musikalischen Homogenisierung:

161 Ebd., S. 95f., 102f.

162 Ebd., S. 99. f., S. 120f.

163 Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force«, S. 51.

164 Interview mit Rachel Walker, Z. 897–906.

165 Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart«, S. 20.

166 Zitiert nach ebd.

»I see many musicians leaving the tradition behind; it's a natural course for them, particularly if they are full-time musicians, seeking work not just in Scotland and England, but beyond. Audiences will dictate their performance style; some festivals will only accept a certain ›image‹ or style and this is bound to have an effect on a performer's or band's repertoire. Sadly, for me, the popularity of this ›fusion‹ is at the expense of traditional regional styles, particularly in singing but also in other areas, and in another generation we are in danger of seeing these styles becoming extinct.«¹⁶⁷

Festivals bewegen sich somit im Spannungsfeld zwischen Kontinuität und Wandel, sind eine Plattform für die Außendarstellung von Minderheitskulturen und bieten Raum für Authentizitätsstreben und Identifikation, wie auch für Kommerzialisierung und Vermarktung und sind damit ein wichtiger Teil im Institutionalisierungsprozess des gälischen Revivals.

Neben Festivals als Chance zur Präsentation und Außendarstellung bietet vor allem auch ein Netzwerk von Labels Künstlern die Möglichkeit zur Distribution ihrer Musik. Mit welchen Herausforderungen sich jedoch Minoritätenkulturen gerade auch in kleinen Nationen wie Schottland häufig konfrontiert sehen und inwiefern gälische Künstler die Chance haben, an diesem Netzwerk zu partizipieren, soll – auch unter historischem Blickwinkel – im folgenden Kapitel thematisiert werden.

5.3 Labels

Nach Tamara Livingstons Modell zur strukturellen Beschreibung musikalischer Revival sind *Revivalist Enterprises* wichtige Akteure im Prozess der Konsolidierung und Ausweitung dieses sozialen Prozesses. Neben Medien wie Printmagazinen oder auch Rundfunk und TV sind es insbesondere Labels, die durch die Auswahl von Künstlern und Repertoire dabei helfen, das Revival ideologisch zu beeinflussen und einen Markt zu erschließen.¹⁶⁸ Mögliche Folgen der damit einhergehenden Kommodifizierung schottischer und gälischer Musikkulturen sind zum einen eine Fixierung von Traditionen, deren eines Wesensmerkmal die Variation ist, eine Objektivierung eines eigentlich dynamischen Prozesses und darüber hinaus die Gefahr der Homogenisierung von Performancepraktiken, da Labels in Bezug auf die gälische Tradition mit dem Blick auf einen möglichst großen Absatzmarkt bis in die 1970er Jahre hinein auf eine konforme und vom Rezipienten akzeptierte Spiel- und Singweise abzielten (etwa die Performanz gälischer Songs mit trainierten Stimmen), sofern Labels gälische Musik überhaupt als relevant für ihren Katalog ansahen. Zugleich dienen erfolgreiche und beliebte Aufnahmen wiederum als Referenz für nachfolgende Generationen von Musikern, was eine weitere Verengung in der Vielfalt des Repertoires und der Aufführungspraktiken zur Folge haben kann. Damit einher geht eine mögliche ›Objekt-Subjekt-Verlagerung‹, das heißt, nicht mehr der Song

167 Zitiert nach ebd., S. 19.

168 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 79.