

und der Zwischenkriegsjahre, insbesondere durch eine Verlagerung in die urbanen Zentren, dennoch profitierte es zum einen von den Feldaufnahmen, die in den zwanzig Jahren zuvor entstanden waren und Revivalmusikern als (Stil)Vorlage dienten und als historische Quellen letztlich – nach Livingston – eine notwendige Voraussetzung für die folgenden Phasen des Folk Revivals darstellten,¹³⁷ zum anderen waren Protagonisten wie Shaw, Campbell und Collinson weiterhin tätig und übten einen großen Einfluss auf die Weiterentwicklung der schottischen traditionellen Musik, insbesondere auch auf die der gälischen Liedkultur aus. Es ist daher legitim, die Darstellungen des vorangegangenen wie auch des folgenden Abschnitts über personelle, institutionelle, soziokulturelle und musikalische Einflüsse des Second Revival, den Auffassungen Mark Slobins folgend,¹³⁸ in einen umfassenden, dynamisch-veränderlichen, vor allem aber kontinuierlichen Transformationsprozess einzuordnen.

2.2 Das Second Folk Revival

Das Second Folk Revival nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bedeutete einen massiven Boom der Produktion und Rezeption traditioneller Musik.¹³⁹ Es beschleunigte den anhaltenden Transformationsprozess,¹⁴⁰ insbesondere aufgrund der medialen Verbreitung der Musik durch Radio, Fernsehen und LPs, verbesserter Aufnahmetechnik sowie des kontinuierlichen Austausches zwischen Sammlern, Tradition Bearers und Informanten, Performern und der Zuhörerschaft.¹⁴¹ Dieser Prozess des Austauschs führte darüber hinaus zu einer Diversifizierung der Musik aufgrund der partiellen Vermischung mit der populären Musik der Zeit (die von Traditionalisten häufig mit Kommerzialisierung gleichgesetzt wurde), vor allem aber zu einer Verlagerung der musikalischen Zentren in die Städte und einer gegenseitigen Beeinflussung von ruraler und urbaner Kultur, sowie einer Verbindung mit einer sich etablierenden Jugendkultur. Von Bedeutung ist in diesen Zusammenhängen vor allem das Handeln zentraler Core Revivalists, insbesondere der Amerikaner John und Alan Lomax sowie des Schotten Hamish Henderson und des Engländers Ewan MacColl.

137 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 70. Vgl. auch Dallas, Karl: »The Roots of Tradition« (wie Anm. 65, Kap. 1), S. 88f.

138 Slobin, Mark: »Introduction« (wie Anm. 116, Kap. 1), S. 11f.

139 Die soziale Bewegung des Nachkriegs-Folkrevivals als Teil eines kontinuierlichen Transformationsprozesses war nicht allein auf den anglo-amerikanischen Bereich beschränkt, sondern beeinflusste insbesondere in den 1960er und 1970er Jahren musikalische Entwicklungen in anderen europäischen Ländern wie beispielsweise Schweden und Ungarn, aber auch Norwegen, Frankreich und Deutschland. Vgl. Woods, Fred: *Folk Revival* (wie Anm. 60, Kap. 2), S. 68. Vgl. Ronström, Owe: »Revival in Retrospect«, S. 39.

140 Vgl. Cantwell, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival*, Cambridge/London 1996, S. 18: »The postwar folk revival [...] was just a series of transformations«.

141 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest* (wie Anm. 135, Kap. 2), S. 16. Vgl. Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival: Nation and Identity in the United States and Canada, 1945–1980*, Aldershot/Burlington 2007, S. 7f. Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland« (wie Anm. 132, Kap. 2), S. 182.

Um diesen Prozess in seiner Gänze verstehen zu können, ist es erforderlich, in dem folgenden Abschnitt die Einflüsse des amerikanischen Folk Revivals insbesondere der 1930er und 1940er Jahre auf die Entwicklung in Schottland zu skizzieren. Die Beeinflussung von amerikanischem und britischem Revival war bilateraler Natur und vollzog sich auf musikalischer, soziokultureller, struktureller und personaler Ebene. In der daran anschließenden Betrachtung des schottischen Revivals ist jedoch zu klären, inwiefern und in welchem Maße diese sozialen und kulturellen Prozesse Auswirkungen auf die gälischsprachige Musik Schottlands hatten.

2.2.1 Der Einfluss des amerikanischen Folk Revivals

Ronald D. Cohen beschreibt in seiner grundlegenden Publikation zum amerikanischen Folk Revival das Verhältnis zwischen diesem und dem britischen Revival als »symbiotic relationship, fueled by shared musical roots and interests«.¹⁴² In der Tat waren die Folklore Studies in Amerika – wie auch in England und Schottland – zur Jahrhundertwende bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts hinein stark vom statischen, auf »Unberührtheit« und »Authentizität« fokussierten Folk-Konzept der Child/Sharp-Schule beeinflusst, was eine starke Konzentration auf den Korpus der Child Ballads zur Folge hatte, die hauptsächlich in der Appalachen-Region im Süden bewahrt worden waren. Dieser Einfluss resultierte auch in dem Glauben, dass die Child Ballads Rudimente einer verlorengegangenen »Folk Culture« seien, nicht etwa Zeugnisse einer lebendigen Tradition, und dass alles, was einer wissenschaftlichen Untersuchung bzw. Konservierung wert sei, britischen Ursprungs sein müsse.¹⁴³

Einen Gegenpol zu dieser Denk- und Forschungstradition setzten in den 1930er Jahren die Folkloristen John (1867–1948) und Alan Lomax (1915–2002)¹⁴⁴, die ausgedehnte Collecting Trips in den US-amerikanischen Süden unternahmen und zeigten, dass Amerika eine originäre Musiktradition besaß, die lebendig und noch immer – wenngleich in anderer Form – gegenwärtig war. Statt einer Fokussierung auf die Texte britischer Balladen, wie noch von Child vorgenommen, galt ihr Forschungsinteresse den Songs von Cowboys, Holzfällern, Feldarbeitern und Gefängnisinsassen, die sie insbesondere auf ihrer Sammelreise im Jahr 1933 aufnahmen. Durch ihre Arbeit im Feld und daraus resultierende Aufnahmen entdeckten und verbreiteten John und Alan Lomax die Musik von Künstlern wie Muddy Waters, Woody Guthrie oder Huddie Ledbetter, die nicht nur maßgeblichen Einfluss auf den amerikanischen Folk und Blues hatten, sondern auch auf das Repertoire schottischer Revivalmusiker und der späteren Folk Clubs.

In den 1930er Jahren kam es zu einer zunehmenden Vermischung von Folk Music und links orientierter politischer Ideologie. Links gerichtete Gruppen formten 1935 die

142 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 36.

143 Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival (wie Anm. 141, Kap. 2)*, S. 25–28. Vgl. Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 9.

144 Für einen Überblick über Alan Lomax Verdienste als Sammler, Konzertveranstalter und Produzent siehe auch: Gregory, David: »Alan Lomax: A Life in Folk Music«, in: *Canadian Folk Music/Bulletin de Musique Folklorique Canadienne* 36/4 (2002), S. 5–17.

sogenannte »popular front«, die Folk Music als ›Werkzeug‹ nutzte, um mittels »topical songs«¹⁴⁵ gegen soziale Ungerechtigkeit und für die Rechte der Arbeiter zu kämpfen.¹⁴⁶ Gleichzeitig wurde die Musik von der amerikanischen Linken instrumentalisiert, um ein Gemeinschaftsgefühl zu erzeugen. Dadurch ist auch die Gewerkschaftsnähe und links orientierte politische Ausrichtung vieler Protagonisten des Folk Revivals zu begründen.¹⁴⁷ Dabei wurde häufig die alte Technik der Kontrafaktur genutzt und auf bereits bekannte Melodien, die der Bevölkerung geläufig waren, neue politische oder sozialkritische Texte gedichtet. Diese Praxis wurde in den 1950er Jahren von den Sängern schottischer Protest Songs weitergeführt.¹⁴⁸

Neben dem von den Lomaxes entdeckten Woodie Guthrie beeinflussten und prägten vor allem Pete Seeger¹⁴⁹ und die von ihm mitbegründeten Gruppen The Almanac Singers (gegründet 1941) und The Weavers¹⁵⁰ (gegründet 1949) das Repertoire nachfolgender Revivalmusiker wie etwa Bob Dylan (der seinerseits musikalisches Vorbild war sowohl für die Runrig-Gründer Calum und Rory Macdonald als auch für die Leadsänger der Gruppe Donnie Munro und Bruce Guthrie).

Insbesondere Guthrie trug durch sein Schaffen enorm zu einer Diversifizierung der Folk Music bei, sowie zu dem Umstand, dass sich das Verständnis von dem, was Folk Music sei und ausmache, gewandelt hatte. Geformt durch den kreativen Prozess des Revivals umfasste sie demnach nicht nur die Modifikation alter Songs und Balladen, sondern auch die »creation of new [Hervorhebung durch den Autor] songs [...] to meet the needs of social expression«.¹⁵¹ Auch durch die Arbeit von John und Alan Lomax wurde somit ein funktioneller Zugang zu einer Musik gefunden, die in der zeitlichen Gegenwart eine Bedeutung für die Menschen hatte und Ausdruck ihrer Ängste, Sorgen und Nöte war. Dieser Zugang spiegelte sich in der Ansicht wieder, dass

145 Unter *Topical Songs* werden in diesem Zusammenhang Songs subsumiert, die als Reaktion bzw. Kommentar der Menschen auf bestimmte politische Ereignisse oder soziale Um- bzw. Missstände verstanden werden können. Munro bemerkt hierzu: »[it's a] certain genre of songs [that] include dealing with especially current or local topics«. Siehe Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 9. Dazu zählen beispielsweise die Songs zum Miner's Strike, die Dust Bowl Ballads aber auch die Anti-Polaris Songs oder die ›Sangs o' the Stane‹ in Schottland.

146 Shelton, Robert: »Something Happened in America« (wie Anm. 1, Kap. 2), S. 11.

147 Eine links orientierte politische Einstellung lässt sich auch bei vielen Protagonisten des schottischen und englischen Revivals, wie Albert L. Lloyd, Hamish Henderson, Ewan MacColl oder schottischen Revivalsängern wie Dick Gaughan finden.

148 Buchan, Norman: »Folk and Protest«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 156–179, hier S. 167. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 10, 15.

149 Der Sohn des Musikwissenschaftlers Charles Seeger und der Geigenlehrerin Constance de Clyver Seeger beeinflusste als Instrumentalist, Folklorist, Filmschaffender, Archivar, Promoter, Autor und nicht zuletzt als Lehrer die amerikanische Folk-Szene wie kaum ein zweiter und zeigte durch seine extensive Konzerttätigkeit und Darbietung von Folk Songs, dass diese Musik lebendig ist und Ausdruck und Spiegel gegenwärtiger sozialer Verhältnisse sein kann.

150 Vor allem durch ihren Sound, geprägt von banjo-, gitarren- und bassgestütztem Satzgesang, zeigten The Weavers stilistisch den Weg für nachfolgende Bands auf wie den schottischen Corries oder den irischen Clancy Brothers.

151 DeTurk, David A./Poulin Jr., A.: »Preface«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 13f., hier S. 13f.

»folk songs might have not only an ancient lineage but a dynamic present; they could serve practical purposes, energizing the folk to struggle against racism and oppression.«¹⁵²

Durch diese Neuschaffung von Songs mit Gegenwartsbezug, politischem und gesellschaftskritischem Reflexionspotential und tatsächlicher Relevanz für die Menschen jener Zeit übte das amerikanische Revival einen großen Einfluss auf das britische und somit auch schottische Folk Revival aus. Dies berührt letztlich auch die Frage, ob Künstler und Gruppen, die neue Songs kreieren, als traditionell gelten können, was nicht nur Protagonisten des schottischen Revivals allgemein, sondern explizit auch des gälischen Revivals (und somit die Gruppen Runrig und Capercaillie) betrifft.

Auch in der soziokulturellen Ausprägung wurde das schottische Revival durch das amerikanische Revival beeinflusst. Im Norden, insbesondere in New York (Greenwich Village), hatte sich während der großen Depression der 1930er Jahre bis in die Nachkriegszeit hinein ein breitgefächertes, ideologisch links orientiertes, kulturelles Zentrum etabliert, in dem Folk Music – vor allem in den 1950er und 1960er Jahren – von einem überwiegend jugendlichen, weißen, urbanen, intellektuellen »middle class«-Publikum rezipiert und von Teilen dessen weiter politisiert wurde. Hot Spots der Nachkriegsrevivalbewegung wurden schnell auch die Campusse der Universitäten, weshalb sich die Folk-Zuhörerschaft zu einem nicht geringen Teil auch aus Studenten zusammensetzte.¹⁵³ Ursprünglich rurale Musiktraditionen des Südens und Westens waren somit in den Städten angelangt und zu einem urbanen Phänomen geworden. In den Städten, die durchaus als musikalische »melting pots« fungierten, kam es schließlich zu einer weiteren Diversifizierung und Vermischung der musikalischen Strömungen. Diese fanden mittels Massenmedien wie der Schallplatte und dem Radio eine weite Verbreitung, was zu einer Erschließung neuer (vor allem jugendlicher) Zuhörerschaften führte. Die Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg waren von einer regelrechten Folk Music-Explosion gekennzeichnet. Dies betraf nicht nur die Gründung einflussreicher Bands, sondern auch die Etablierung eines verzweigten Netzwerkes aus Folk Music-Institutionen (z.B. die politisch links orientierte Organisation *People's Songs*¹⁵⁴), Platten-Labels (insbesondere das am 1. Mai 1949 von Moses Asch gegründete *Folkways*-Label) und Printmedien (etwa das von *People's Songs* herausgegebene *Bulletin* und ab 1950 das noch heute aufgelegte Nachfolgemagazin *Sing Out!*¹⁵⁵).¹⁵⁶ Diese Entwicklungen sind auch

152 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 19.

153 Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival*, S. 10f., 35, 54, 68. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 27.

154 Durch *People's Songs* erfolgte die Herausgabe und Verbreitung von Notenmaterial, Songbooks, Broadsides und auch Aufnahmen.

155 In diesen Publikationen ist eine Vielzahl von Songs veröffentlicht worden, von Gewerkschaftsliedern über Anti-Kriegslieder bis hin zu Kinderliedern. Zudem bot die Zeitschrift auch eine Plattform für den ideologisch-geistigen und musikalisch-künstlerischen Austausch. Zu den Beiträgern zählten nicht nur amerikanische Musiker wie Woody Guthrie und Pete Seeger, sondern auch Schlüsselfiguren des englischen und schottischen Revivals wie Ewan MacColl und Hamish Henderson.

156 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 41–62, 74f. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 14.

beim schottischen Revival zu beobachten gewesen. Gleichzeitig führte die Dominanz amerikanischer Folk Music nicht nur in Schottland, sondern auch im Rest Großbritanniens dort zu einer kulturellen Gegenbewegung und einem Besinnen auf die eigene musikalische Tradition wie im nachfolgenden Kapitel noch aufgezeigt werden wird.

Durch ihre Aufnahmen trugen Künstler und Gruppen wie Guthrie, Seeger, The Almanac Singers oder The Weavers zu einer Popularisierung wie auch zu einer zunehmenden Kommerzialisierung der Folk Music bei. Die Spannung jedoch zwischen der politischen Überzeugung der musikalischen Akteure und einer unterstellten ›Anbiederung‹ an das Massenpublikum durch die Zensurierung anstößiger oder kontroverser Textzeilen, sowie die ›Vereinnahmung‹ und den vermeintlichen Ausverkauf durch kommerzielle Plattenlabels (respektive kommerziellen Erfolg), sowie die sich darüber entfalteten Kontroversen sollten eine dauerhafte Begleiterscheinung des Folk Revivals bleiben. Bezogen auf die verstärkte Verwendung englischsprachiger Texte und Synthesizer-Sounds (um womöglich ein größeres Publikum anzusprechen) ist der Vorwurf des ›künstlerischen Ausverkaufs‹ eine Anschuldigung – wengleich in anderem Kontext –, mit denen sich 30 Jahre später auch Bands wie Runrig und Capercaillie konfrontiert sahen.

Gehemmt wurde die Entfaltung des Folk Music Revivals durch den Beginn des Kalten Krieges und den sogenannten Second Red Scare (1947–1954), besser bekannt als McCarthyismus, infolgedessen die USA von einer antikommunistischen Hysterie erfasst und viele Folk- bzw. politisch links orientierte oder gewerkschaftsnahe Musiker wie etwa Pete Seeger mit Auftrittsverboten belegt wurden oder keine Engagements bekamen. Dies führte letztlich nicht nur zur (vorläufigen) Auflösung der Weavers im Jahr 1952, sondern veranlasste Alan Lomax bereits zwei Jahre zuvor, die USA zu verlassen, nachdem er einen Vertrag mit Columbia Records über die Produktion einer 40 LPs umfassenden Kollektion traditioneller Musik aus aller Welt abgeschlossen hatte. Den Auftrag durch Columbia hatte Lomax dankend angenommen. Als Freigeist, Sympathisant der politischen Linken sowie als Vorreiter in der Verbreitung und Förderung der afroamerikanischen Kultur war er ins Visier von Senator Joe McCarthy geraten und entging auf diese Weise einer möglichen politischen Verfolgung.¹⁵⁷ Mit seiner Ankunft in Schottland 1951 wurde Lomax zusammen mit Hamish Henderson schließlich zu einem wichtigen Katalysator des schottischen und speziell auch gälischen Revivals.

Im vorangegangenen Abschnitt wurden in der gebotenen Kürze die politischen und soziokulturellen Faktoren für die Herausbildung und Entwicklung des amerikanischen Revivals bis zu Beginn der 1950er Jahre beschrieben, der Zeit also, als sich das Second Revival (als Teil eines kontinuierlichen Transformationsprozesses) auch in Schottland zu entfalten begann. Wirft man einen genauen Blick auf die soziale Bewegung des Revivals in den USA, stellt man fest, dass alle Bedingungen bzw. Komponenten nach Livingstons Kategorisierung (in der Folge kursiv dargestellt) erfüllt und die Voraussetzung für den Folk Boom der 1950er und 1960er Jahre geschaffen waren. Sammler wie Child und Sharp hatten geholfen, musikalische Traditionen zu bewahren, von denen man glaubte, sie seien im Niedergang begriffen oder bereits verschwunden. *Core Revivalists* wie John und Alan Lomax halfen bei der Konservierung, erweiterten jedoch durch ihre extensive Durchführung von Feldaufnahmen das Eigenschaftsspektrum des Revivals um die

157 Henderson, Hamish: »Foreword«, S. ix.

Komponenten des Performanzaspektes und der Aural Transmission und schufen damit die *Quellen*, an denen sich kommende Revivalmusiker orientierten. Gleichzeitig verlagerten sie den Fokus der Untersuchung weg von der ausschließlichen Betrachtung von Produkten der Vergangenheit hin zu einer lebendigen, bedeutsamen Gegenwartskultur, was mithin zu einer Erweiterung des Folkmusikbegriffes führte und auch Original Songs (mit häufig politischem und sozialkritischem Inhalt) wie die von Guthrie oder Seeger einschloss, die ihrerseits von nachfolgenden Sängern und Gruppen in deren Repertoire aufgenommen wurden. Die Überlieferung von der Vergangenheit in die Gegenwart als Eigenschaft von Folk Music im Sinne Cecil Sharps, eine notwendige Beständigkeit, »that a song must be sung by the folk for a ›reasonable‹ or ›fair‹ period of time«¹⁵⁸ – wurde damit nicht nur in ihrer Bedeutung relativiert, sondern war nicht mehr ausschließlich an eine wie auch immer geartete Vorstellung von Authentizität geknüpft, sondern an die Popularität der Songs. Das Revival wandelte sich von einem ursprünglich ruralen zu einem urbanen Phänomen und sah nicht nur eine weitere Diversifizierung und Vermischung musikalischer Stile, sondern – wie auch in Schottland – die Vereinnahmung durch ein junges, städtisches Publikum. Folk Music wurde Gegenstand einer sich herausbildenden Jugendkultur und zeigte gleichzeitig, vor allem durch den Erfolg von Gruppen wie The Almanac Singers, The Weavers oder The Kingston Trio ihr kommerzielles Potential. Aufnahmen dieser Gruppen und auch Musiker wie Leadbelly, Seeger und Guthrie fanden ihren Weg über den Atlantik und beeinflussten stark das Repertoire der Folksänger des frühen Revivals in Schottland. Die *ideologische Komponente* des Revivals zeigte sich in der Instrumentalisierung durch die politische Linke, respektive in der Gewerkschaftsnähe vieler Protagonisten des Revivals, aber auch in Kontroversen um Popularisierung, Kommerzialisierung und den Vorwurf des künstlerischen und ideologischen Ausverkaufs. Die vorgestellten Künstler und Gruppen waren ihrerseits Teil einer *Revivalist Community*, zeichneten sich durch *Revivalist Activities* aus¹⁵⁹ und schufen ein *Netzwerk* aus Organisationen und Medien. Von zentraler Bedeutung war schließlich auch die Gründung von *Labels* wie Folkways, welche die Dynamik des Revivals beschleunigten, die Verbreitung der Musik (auch nach Schottland) gewährleisteten und somit neue Zuhörerschaften gewannen.

Ab Mitte der 1960er Jahre erfolgte der Niedergang des songbasierten Second Revival in Amerika, zum einen aufgrund der Verbindung mit der Anti-Vietnamkriegs-, Hippie- und Bürgerrechtsbewegung und zum anderen aufgrund geänderter Hörerpräferenzen durch den Erfolg der Rockmusik und Gruppen wie etwa den Beatles, den Rolling Stones und den Animals im Zuge der »British Invasion« sowie der Vermischung von Folk- und

158 Siehe Greenway, John: »The Position of Songs of Protest in Folk Literature«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 112–129, hier S. 117.

159 Dazu zählten informelle Treffen zum gemeinsamen Singen und Gedankenaustausch in Coffeehouses, Folk Clubs oder bei »rent partys«, sogenannten Hootenannys, genauso wie Folk Festivals wie etwa das Newport Folk Festival ab 1959. Vgl. Shelton, Robert: »Something Happened in America«, S. 18f. Vgl. Laing, Dave: »Troubadours and Stars«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. [Hg.]: *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 45–82, hier S. 48.

Rockmusik und der Herausbildung hybrider Musikstile wie dem Folk Rock.¹⁶⁰ In Schottland hingegen wandelte sich das Folksong-Revival in den 1960er Jahren, vor allem aber in den 1970er Jahren, zu einem instrumentalen Revival, was zu Veränderungen des instrumentalen Setups führte. Bereits in den 1950er Jahren kam es – unter anderem durch den Einfluss des aus Amerika stammenden Skiffle – zur Herausbildung von Folk Groups, die damit begannen, traditionelles schottisches Songmaterial in ihr Repertoire aufzunehmen. Im Folgenden soll nun dargelegt werden, wie sich das amerikanisch beeinflusste Revival in Schottland weiterentwickelte und distinkte Züge annahm.

2.2.2 Die Entwicklung des Second Folk Revivals in Schottland

Das Jahr 1951 ist für die Entwicklung des Folk Revivals in Schottland von besonderer Bedeutung. Zum einen ist es das Gründungsjahr der *School of Scottish Studies*, die auch heute noch als Archiv von Audio-, Bild- und Videomaterial zur schottischen und insbesondere auch gälischen Sprache und Kultur eine Quelle der Inspiration sowohl für Forscher als auch Musiker darstellt. Zudem fand in diesem Jahr der von Hamish Henderson organisierte *First People's Festival Ceilidh* in Edinburgh statt. Das gab Source Singers wie Jeannie Robertson oder John Strachan ein Podium, gleichzeitig kam zum ersten Mal ein städtisches Publikum in den Kontakt mit unbegleitet vorgetragenen Bothy Ballads aus dem Nordosten Schottlands und – ebenso unerhört in (nicht-gälischen) urbanen Kreisen – der gälischen Liedkultur, vorgetragen durch Annie und Calum Johnston oder Flora MacNeil.

Und letztlich war es im Juni 1951, dass der berühmte amerikanische Folklorist Alan Lomax in Edinburgh eintraf, nachdem er bereits zuvor Ewan MacColl in London getroffen hatte. Der sich anschließende *Recording Trip* zusammen mit Hamish Henderson in den Nordosten Schottlands sowie auf die Äußeren Hebriden führte zur Aufnahme und Konservierung wertvollen musikalischen Materials, das andernfalls für die Nachwelt verlorengegangen wäre.

Die Ursachen für das Second Revival in Schottland sind vielfältiger Natur. Zum einen sind sie in der Haltung der schottischen (wie auch amerikanischen) Jugend zu suchen. Wie bereits am amerikanischen Revival beschrieben, wurde die Bewegung insbesondere in den Nachkriegsjahren von der Jugend getragen, die zunehmend eine kollektive Identität annahm, das heißt, sich selbst als ›Generation‹ mit eigenen Wünschen, Hoffnungen, Ängsten und Bedürfnissen wahrnahm.¹⁶¹ Diese Jugendgeneration der Nachkriegsjahre war einerseits desillusioniert durch das Vermächtnis der ›Elterngeneration‹, das heißt, den Schrecken und die Folgen des Zweiten Weltkriegs sowie die allgegenwärtige Gefahr der atomaren Bedrohung¹⁶², und suchte nach einer Ausdrucksform, die ihr Halt und Orientierung gab sowie die Möglichkeit bot, sozialen Protest zu artikulieren. Gleichzeitig

160 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 29f. Vgl. Shelton, Robert: »Something Happened in America«, S. 41. Vgl. Laing, Dave: »Troubadours and Stars« (wie Anm. 159, Kap. 2), S. 48. Vgl. Interview mit Eberhard Bort, Z. 508–512.

161 Mitchell, Gillian A. M.: *The North American Folk Music Revival*, S. 12.

162 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182. Auch Cantwell schreibt diesbezüglich: »The atomic bomb did not cause the folk revival [...] And yet the revival as I knew it was permeated, if not by the bomb, then by the industrial, technical, economic, political and social

war ein großer Teil der Jugendlichen der als oberflächlich und euphemistisch empfundenen amerikanischen Musik der Tin Pan Alley überdrüssig.¹⁶³ Zum anderen war das Nachkriegsrevival politisch durch einen aufkommenden schottischen Nationalismus geprägt. Die schottische Industrie befand sich in einer Krise und nördlich des Tweed fühlte man sich von der Londoner Zentralregierung unverstanden.¹⁶⁴ Diese Einstellung fand Ausdruck in einer Vielzahl von zumeist satirischen Protestsongs. Zum Zusammenhang von Folk Song und dem Ausdruck von Protest bemerkt Norman Buchan:

»any expression of a submerged group to be considered, or to express itself, has elements of protest. Protest and folk song are mutually stimulating«¹⁶⁵

In der Tat zieht sich die Protest-Tradition der Satire in Form von Songs und Literatur durch die schottische Geschichte, wie Hamish Henderson zu berichten weiß, angefangen bei den Barden der verschiedenen Clans der Highlandregion, über gegen den Papst gerichtete Lieder und Verse während der Reformation bis hin zu den Jacobite Songs wäh-

system of which the bomb was an emblem.« Siehe Cantwell, Robert: *When We Were Good: The Folk Revival* (wie Anm. 140, Kap. 2), S. 18. Vgl. auch Laing, Dave: »Troubadours and Stars«, S. 50f.

163 Viele Jugendliche seien »tired of the banality of popular songs about unspecified men and vague dream girls« gewesen, berichtet Adam MacNaughton, einer der Protagonisten des schottischen Folk Revivals. Siehe MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182. Pete Seeger äußert sich in der gleichen Weise, und nennt die »triviality of most popular songs« als einen Hauptgrund, warum er sich bereits in früher Jugend zur Folk Music hingezogen fühlte. Siehe Seeger, Pete: »Why Folk Music?«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 44–49, hier S. 46. Auch Fred Woods schlägt einen ähnlichen Ton an: »[...] the youngsters started to take matters into their own hands. Tired of being offered a tasteless diet of musical pap sung in an old-fashioned way by singers old enough to be their fathers, they looked for music that was more meaningful to them – music for themselves, of themselves and by themselves.« Siehe Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 52. Die Populärmusik jener Zeit ist mit einer Vielzahl von Bezeichnungen belegt worden wie »candyfloss entertainment« (Woods, Fred: »The Present of the Past«, in: *Folk Review* 6/12 (1977), S. 10–13, hier S. 11) oder auch »soda-pop music« (Laing, Dave: »Troubadours and Stars«, S. 47, 53), die jedoch weniger über die Musik selbst als über die Einstellungen und Präferenzen der jeweiligen Personen aussagen. Allerdings darf diese stark ablehnende Haltung der Folkszene gegenüber der »Populärmusik« der Zeit nicht überbewertet werden, denn eine teils stark polemisierende Abgrenzung zum »Mainstream« scheint schlicht zum Habitus vieler Folkmusiker und –symphasanten jener Tage gehört zu haben und fungierte somit auch als Distinktionsmerkmal. Dass diese bewusste Distinktionshaltung noch immer präsent ist, zeigt sich beispielsweise in Kommentaren von Ian Anderson, Herausgeber des (inzwischen eingestellten) Folk- und World Music-Magazins *fRoots*, in denen er die Musik von Dido, Eva Cassidy oder Norah Jones als »easy listening« bezeichnet, als »music for lounges and lifts, for young people gone prematurely old in the head and yuppies parading their exquisite lack of taste [...]«, während er der Folkszene zuschreibt, »uneasy listening« zu präferieren, »stuff with at least an edge, a whiff of danger, some attitude [...]«. Siehe Anderson, Ian, »The Editor's Box«, in: *fRoots* 252 (2004), S. 13.

164 Purser, John: *Scotland's Music* (wie Anm. 23, Kap. 1), S. 310.

165 Buchan, Norman: »Folk and Protest« (wie Anm. 148, Kap. 2), S. 171.

rend der Jacobitenaufstände des 18. Jahrhunderts, die das Königshaus von Hannover in London zum Ziel hatten.¹⁶⁶

Die Protesthaltung (und damit der Oppositionscharakter des urbanen Revivals der Nachkriegszeit) und die daraus resultierenden Songs wurden nach dem Zweiten Weltkrieg darüber hinaus insbesondere durch drei historische Ereignisse gefördert: Erstens, der Raub und die – wenngleich kurzfristige – Heimholung des schottischen Krönungssteins, des Stone of Destiny, von London nach Scone durch eine Gruppe schottischer Studenten am 1. Weihnachtstag des Jahres 1950, welche Anlass gaben für die Komposition der *Songs o' the Stane* (z. B. »The Wee Magic Stane« von Johnny McEvoy. Ein gälischer »Song of the Stone« entstand mit »Öran na Cloiche« beispielsweise aus der Feder von Donald MacIntyre [1884–1964]).¹⁶⁷

Ein zweites Ereignis, das Anlass zu musikalischem und literarischem Protest gab, war die Krönung Königin Elisabeths II. In den sogenannten *EIIR-Songs* artikulierte sich der Unmut vieler Schotten über den Titel der neuen Königin, angesichts der Tatsache, dass Elisabeth I. lediglich die Monarchin Englands, nicht aber Schottlands war (z. B. Morris Blythmans »Scottish Breakaway«).

Die Tatsache, dass Schottland nach dem Krieg zum Nuklearstandort gemacht und – beginnend mit der Ankunft der USS Proteus am 1. März 1961 – amerikanische, mit Polaris-Raketen bestückte Atom-U-Boote in der Holy Loch Base, 40 Kilometer westlich von Glasgow, stationiert wurden, sowie die Ablehnung dieser Stationierung¹⁶⁸ fand Ausdruck in den zumeist in Scots gehaltenen *Anti-Polaris Songs*, die auf der berühmten Folkways-CD *Ding Dong Dollar* kompiliert wurden. Diese CD beinhaltet auch die erste (kommerzielle) Aufnahme von Hamish Hendersons berühmter Friedenshymne »Freedom Come-All-Ye« (obgleich Henderson nicht als Urheber genannt wurde).¹⁶⁹ Dabei

166 Hamish Henderson: »Ding Dong Dollar«, in: Booklet zu Glasgow Song Guild: *Ding Dong Dollar: Anti Polaris and Scottish Republican Songs* (Folkways, 1962), S. 1–7, hier S. 1. Vgl. Buchan, Norman: »Folk and Protest«, S. 156f. Die Protesthaltung der 1950er und 1960er Jahre findet ihre Fortführung im Wirken nachfolgender Künstler wie etwa Dick Gaughan und letztlich auch in der Musik gälischer Electric Folk- und Folk Rock-Gruppen wie Runrig und Capercaillie (siehe auch den Abschnitt 4.3.4 zu Authentizität durch Haltung und politischen Protest), sowie auch in den Werken schottischer Pop- und Rockbands Bands wie Hue and Cry oder The Proclaimers.

167 Buchan, Norman: »Folk and Protest«, S. 174. Siehe auch: Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochertyre 2010, S. 257–271, hier S. 261.

168 Der Protest gegen die U-Boot-Stationierung hatte seine Ursprünge in der CND (Campaign for Nuclear Disarmament) und vermischte sich mit der allgemeinen Friedensbewegung. Zu den bekanntesten Sängern von Protest Songs dieser Zeit gehörten Matt McCinn und Morris Blythman (Thurso Berwick). Berwick gehörte zu einer Gruppe von Aktivisten, die sich als The Glasgow Eskimos bezeichnete aufgrund des letztlich erfolglosen Versuchs, das U-Boot »Proteus« mit Hilfe von Kajaks zu besetzen und des abfälligen Ausspruch des Kapitäns: »They're just a bunch of goddam Eskimos«. Kennzeichnend für die meisten der Eskimo-Protest Songs sind ein humoristischer Duktus sowie die Verwendung des Glasgower Dialekts. Veröffentlicht wurden die Songs sowohl auf der *Ding Dong Dollar*-CD wie auch im *Rebel Ceilidh Song Book* und dem *Ding Dong Dollar Song Book*. Siehe McCulloch, Gordon: »A.K.A. Thurso Berwick: Doon Amang the Eskimos«, in: *The Bottle Imp* 9 (2011), 5 S. Vgl. Buchan, Norman: »Folk and Protest«, S. 172–176.

169 Glasgow Song Guild: *Ding Dong Dollar* (Folkways Records, 1962), Tr. 14 (interpretiert von Jackie O'Connor).

wurden nicht selten amerikanische Tunes als Form der Parodie und Satire genutzt (der Song »Ding Dong Dollar« wurde beispielsweise auf die Melodie von »She'll Be Coming 'Round the Mountain« gesungen).¹⁷⁰ Auch in diesem Punkt zeigt sich die gegenseitige Beeinflussung des amerikanischen und des schottischen Revivals, wie auch in der Tatsache, dass der Vorschlag zur Produktion des *Ding Dong Dollar*-Albums von Pete Seeger kam, nachdem er auf seiner Tour durch Schottland mit den Anti-Polaris-Songs in Berührung gekommen war.¹⁷¹ Mehr als die Hälfte der Melodien der Songs waren jedoch schottischen Ursprungs – ebenfalls ein Hinweis für ein verstärktes Interesse an schottischer Folk Music in dieser Zeit.¹⁷²

Doch waren es nicht nur gesellschaftspolitische Ereignisse, die gewissermaßen als Kondensationskeime für den Ausdruck innerer Einstellungen dienten. Aus musikalischer Sicht war es vor allem der Skiffle als weitere Verbindung zwischen dem amerikanischen und britischen Folk Revival, in dem die schottische Jugend eine Möglichkeit sah, ihrer Haltung musikalische Gestalt zu geben.

Vom Skiffle zu den frühen schottischen Folk Groups

Obwohl er bereits in den 1920er und 1930er in den Armenvierteln der Städte Nordamerikas (insbesondere Chicago) einen ersten Höhepunkt erlebte¹⁷³, sah der aus dem Folk, Blues, Country und Jazz hervorgegangene Skiffle Mitte der 1950er Jahre im Zuge eines New Orleans Jazz-Revivals eine zweite Blütephase (die erste endete in den 1940ern mit dem Aufkommen von Radio und Fernsehen) und war für eine kurze Zeit lang die Musik der amerikanischen und – nachdem sie ihren Weg über Schallplatte und Radio nach Großbritannien gefunden hatte – auch schottischen Jugend, wodurch eine bestimmte Art von Folk Music erstmals ein wahres Massenpublikum erreichte. Als Gegengewicht zur als poliert und oberflächlich empfundenen amerikanischen Populärmusik der Zeit wurde der Skiffle mit seinen auf Jazzrhythmen und simpler Harmonik basierenden Worksongs nicht nur zum Sprachrohr des »einfachen« Mannes der Arbeiterschicht, sondern entsprach dem Geist und der Haltung einer jungen Nachkriegsgeneration:

»It expressed the frustrations of a generation born in war-time, raised in post-war austerity, and entering adulthood just before affluence and sexual permissiveness began to transform British society.«¹⁷⁴

170 Mit dem Kreieren neuer Songtexte zu bekannten Melodien nutzten die Protagonisten des schottischen Folk Revivals ein Verfahren, das gebräuchliche Praxis in der gälischen bardischen Dichtung ist (siehe auch das Kapitel 7.2.1 zur musikalischen Bedeutung Runrigs).

171 Smith, Stephanie: »Ding Dong Dollar«, in: Smithsonian Folkways Magazine (2011), www.folkways.si.edu/magazine/2011_winter/archive_spotlight-ding_dong_dollar.aspx, Stand: 20.01.2014.

172 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 44. Vgl. auch Douglas, Sheila: »Scottish Political Song. A Review of the Last Three Decades«, in: *The Living Tradition* 6 (1994), S. 50.

173 Skiffle Partys wurden in den nordamerikanischen Metropolen ungeachtet der sozialen Komponente in erster Linie veranstaltet, um Geld zur Finanzierung der Mieten zu sammeln. Die Ursprünge des Skiffle können allerdings bis in die ersten Jahre des 20. Jahrhunderts und die Städte des amerikanischen Südens wie Memphis und New Orleans zurückverfolgt werden.

174 Sutton, Mike: »Skiffle – Past, Present and ... Future?«, in: *The Living Tradition* 73 (2007), S. 20–22, hier S. 21.

Die Musik des Skiffle verfolgte ein neues Konzept, das nicht mehr glatte und trainierte Stimmen und angepasste Songarrangements präferierte, sondern Menschen, die mit rauher Stimme und regionalem Akzent sangen und dabei auf einfachen, oft selbstgebaute (daher preisgünstigen und leicht erlernbaren) Instrumenten wie Waschbrett, Waschwanne oder Teekistenbass begleitet wurden. Mit dem Leadbelly-Song »Rock Island Line« stürmte der 1931 in Glasgow geborene Anthony »Lonnie« Donegan 1956 sowohl die britischen als auch die US-Charts und löste in Großbritannien die Skiffle-Welle aus.¹⁷⁵ Diese wurde unter anderem durch das veränderte Freizeitverhalten der britischen Jugendlichen begünstigt. Statt in Kirchen oder Gemeinderäumen unter der Aufsicht der Vikare und Eltern traf sich die Jugend nun verstärkt in Coffee Bars und Jazz Clubs (beschallt durch Jukeboxen oder auch Live Sessions) und bildete so den Adressatenkreis der neuen Musikrichtung.¹⁷⁶ Den Höhepunkt erlebte der Skiffle Craze als »healthy sign of musical democracy in an age of crass commercialism«¹⁷⁷ im Jahr 1957.

So schnell wie die Skiffle-Welle gekommen war, ebte sie aufgrund der Übernahme durch kommerzielle Plattenlabels auch wieder ab und wurde zu großen Teilen vom aufkommenden Rock'n'Roll übernommen. Obwohl nur kurzlebig, fungierte der Skiffle als Sprungbrett für viele erfolgreiche Künstler und Bands der 1960er und 1970er Jahre.¹⁷⁸ Letztlich hatte der Skiffle einen enormen Breiteneffekt (da unabhängig von finanzieller Ausstattung und elaborierten musikalischen Fertigkeiten ein jeder diese Art von Musik spielen konnte)¹⁷⁹ und einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Herausbildung der Popmusik-Industrie.¹⁸⁰

Als Katalysator für das Folk Revival in Schottland fungierte der Skiffle in zweierlei Hinsicht: Zum einen förderte er im Allgemeinen die instrumentale Begleitung von ehemals unbegleitet gesungenen Songs. Zum anderen begannen Skifflegruppen, traditionelle schottische (aber auch irische und amerikanische) Songs in ihr Repertoire aufzunehmen und bezeichneten sich schließlich als Folk Groups,¹⁸¹ so etwa die Ian Camp-

175 Allein im Raum London habe es laut Melody Makers Bob Dawburn Hunderte Skiffle Groups gegeben. Neben Donegan haben jedoch lediglich die Chas McDevitt Group, Johnny Duncan and the Bluegrass Boys sowie die Vipers ein größeres Publikum erreichen können. Siehe Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 72f. Die Popularität des Skiffle in Schottland zeigte sich auch in den All Scotland Skiffle Championships. Der Wettbewerb des Jahres 1957 zählte über 100 Auftritte. Siehe Symon, Peter: »Scotland«, in: Horn, David/Laing, Dave/Shepherd, John (Hg.): *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, Bd. VII Europe, S. 342–349, hier S. 345.

176 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 36.

177 Cohen, Ronald D.: *Rainbow Quest*, S. 100.

178 Einige wie der Schotte Alex Harvey (Alex Harvey Skiffle Group) oder auch Paul McCartney und John Lennon (The Quarrymen) beschränkten den Pfad des Rock'n'Roll und Rock, andere wie Martin Carthy (The Thameside Four) wurden führende Protagonisten der englischen Folk- und traditionellen Musikszene.

179 Die Gründe liegen in der Einfachheit und dem daraus folgenden geringen Anschaffungspreis der Instrumente sowie der zumeist simplen harmonischen Struktur der Songs.

180 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 35. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 36. Vgl. Winter, Eric: »Skiffle Not Stiffle«, in: Folk Roots 172 (1997), S. 23. Vgl. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 76.

181 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 188.

bell Folk Group¹⁸², Joe Gordon Folk Four oder The Cumberland Three.¹⁸³ Diese umfassten mehrere Performer, ihr Stil war zumeist durch Harmoniegesang und Instrumentalbegleitung gekennzeichnet. Im Repertoire anfänglich stark durch den amerikanischen Folksong beeinflusst, schufen sie durch die Integration traditioneller schottischer und irischer Lieder einen Mix aus altem und neuem Songmaterial »and were to provide the musical education for the early revival singers«.¹⁸⁴ So unterstreicht auch Folk- und Jazzmusiker Alastair McDonald den Einfluss des Skiffle auf seine musikalische Sozialisation und seinen Weg in die Folkszene:

»[...] my thoughts went, unbidden, immediately to a venue called the Corner House Café on Trongate, Glasgow, over half a century ago. It was the first ›folk club‹ I'd attended, having served my two guitar-chord apprenticeship with skiffle groups various, elbowed my way into a jazz band, been given an LP of *Pete Seeger & The Weavers at Carnegie Hall, New York* and, as a result, desperately attempting to get a noise like the 5 string banjo out of 4 strings & a plectrum (!!!), had taken up with fellow skiffler Nigel Denver to explore ›...the folk scene.«¹⁸⁵

Ein weiterer wichtiger ideologischer Einflussfaktor auf das Folk Revival der späten 1950er und 1960er Jahre und Motivation vieler seiner Protagonisten in Schottland war die Reaktion auf die »populäre Musik« der Zeit, so Ailie Munro.¹⁸⁶ Damit bezieht sich Munro nicht zwingend allein auf amerikanische Musik der Tin Pan Alley, sondern vor allem auf die Art von Musik (und ihre Performer), die ein bestimmtes Image von Schottland kreiert bzw. transportiert und mit dem Begriff »Tartantry« verbunden werden kann. Dieser umfasst überbetonte bzw. Kitsch-Elemente der schottischen Kultur, und dient dazu, ein sentimental verzerrtes Bild von Schottlands Kultur und Geschichte zu zeichnen (z.B. die Reduzierung auf Tartan, Haggis, Thistle und den »romantischen Burns«).¹⁸⁷

182 Die vom Schotten Ian Campbell in Birmingham gegründete Clarion Skiffle Group entwickelte sich unter ihrem späteren Namen als Ian Campbell Folk Group zu einer der einflussreichsten Formationen des frühen britischen Folk Revival. Kurzzeitige Mitglieder wie Dave Swarbrick oder Dave Pegg schlossen sich anschließend der bedeutenden Electric Folk-Band Fairport Convention an, die mit ihrem musikalischen Ansatz wiederum entscheidenden Einfluss auf die gälische Folk Group Na h-Òganaich sowie auf Capercaillie und Runrig hatte. Vgl. Miller, Sheila: »Ian Campbell Obituary«, <https://www.theguardian.com/music/2012/nov/28/ian-campbell>, Stand: 05.03.2021.

183 Eine gute, wenn auch jeweils kurz gehaltene Übersicht auch über weniger bekannte schottische Folk Groups findet sich bei Gatherer, Nigel: »Scottish Folk Groups«, www.nigelgatherer.com/perf/group.html, Stand: 23.01.2014.

184 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182.

185 McDonald, Alastair: »Corner House Café«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 98.

186 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 21.

187 McCrone bezeichnet Tartantry als »set of garish symbols appropriated by lowland Scotland at a safe distance from 1745, and turned into a music hall joke«. Er sieht die Ursachen für dieses Zerrbild (Hochland)-schottischer Kultur in den Lowlands verortet und eine Verantwortung insbesondere auch bei der Tourismusindustrie. Siehe McCrone, David: *Understanding Scotland: The Sociology of a Stateless Nation*, London 1992, S. 180, 192. Tom Nairn zufolge sei dieses »double-headed monster« aus Tartantry und Kailyard – so Gary West – auch eine Folge der Abwesenheit von politischem Nationalismus in Schottland während des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, denn politischer Na-

Zudem zeigt die Musik dieser Kategorie eine ›kulturelle Resonanz‹ zur romantisierten Kailyard-Schule¹⁸⁸ der schottischen Literatur, gegen die sich die von Hugh MacDiarmid initiierte Scottish Renaissance der 1920er Jahre wendete.¹⁸⁹ Zu dieser Musik zählten unter anderem die orchestrierten Music Hall-Songs (»Roamin' in the Gloamin'«, »I love a Lassie« u. a.)¹⁹⁰ des Entertainers Harry Lauder (1870–1950), der durch sein Auftreten in voller Highland Regalia das romantisierte Bild des Kilt tragenden Schotten transportierte,¹⁹¹ wie auch die Country Dance-Musik (»Blue Bell Polka«) eines Jimmy Shand (1908–2000)¹⁹², die Songs des Entertainers Andy Stewart (1933–1993) oder der Alexander Brothers wie auch ein nicht geringer Teil des Œuvres des gälischen Sängers Calum Kennedy (1928–2006), »[A] performer whose undoubted talent came packaged in tartan kitsch«¹⁹³. Insbesondere die überaus beliebte, zwischen 1958 und 1968 von der BBC gesendete und von Andy Stewart moderierte Country Dance-Show *The White Heather Club*, in der die männlichen Tänzer ausnahmslos mit Kilt bekleidet waren, trug zum Tartan-Image Schottlands bei.¹⁹⁴ Auch Jean Bechhofer beklagt, dass in den 1950er und

tionalismus führe früher oder später auch zu der Frage, worin der kulturelle Unterschied zu dem liege, von dem man sich zu distinguieren versucht. So jedoch habe sich die Romantisierung schottischer Kultur vor allem durch Scott über die sogenannte »Balmorality« der viktorianischen Epoche hin zu Tartanry und zur Kailyard-Schule ungehindert ausbreiten können. Siehe West, Gary: *Voicing Scotland*, S. 161–164.

- 188 Kailyard war ein Stil und eine literarische Strömung etwa zwischen 1880 und 1914, die vor allem das rurale Idyll Schottlands betonte und die harten Lebensrealitäten aufgrund von Urbanisierung negierte. Hauptvertreter dieser Richtung war Ian Maclaren und J. M. Barrie. Vgl. McCrone, David: *Understanding Scotland* (wie Anm. 187, Kap. 2), S. 177.
- 189 Maloney, Paul: *Scotland and the Music Hall, 1850–1914*, Manchester/New York 2003, S. 2.
- 190 Dossena weist darauf hin, dass bewusst eingesetzte Scottizismen wie *gloamin'* gerade in Music Hall Songs häufig genutzt wurden, um dem Song einen »distinctly tartanized flavour« zu geben. Siehe Dossena, Marina: »And Scotland Will March Again«. *The Language of Political Song in 19th- and 20th-century Scotland*, in: Cruickshank, Janet; McColl Miller, Robert (Hg.), *After the Storm: Papers from the Forum for Research on the Languages of Scotland and Ulster Triennial Meeting, Aberdeen 2012*, Aberdeen 2013, S. 141–165, hier S. 144.
- 191 Symon, Peter: »Scotland« (wie Anm. 175, Kap. 2), S. 343f. Vgl. auch Irving, Gordon: *The Good Auld Days – The Story of Scotland's Entertainers from Music Hall to Television*, London 1977, S. 81f.
- 192 Gleichwohl war Shand ein bedeutender Vertreter und eine wichtige Figur bei der Förderung und Popularisierung des Akkordeons in der schottischen traditionellen Instrumentalmusik. Mit »The Laird of Drumblair« und »The De'il amang the Tailors« finden sich zudem zwei seiner Interpretationen unter Lomax' Schottland-Aufnahmen zur Serie *World Library of Folk and Primitive Music*, was zeigt, dass Lomax und sein Berater für die Lowland-Aufnahmen, Hamish Henderson, die Musik Shands für wichtig erachteten, um ein möglichst umfangreiches Bild der schottischen Musiktradition wiederzugeben. Somit scheint es vor allem auch die mediale Darstellung der Musik in Programmen wie *The White Heather Club* und die Nutzung der Musik als Begleitung für Scottish Country Dancing zu sein, das an Drawing Room-Entertainment erinnert und somit manchem Puristen unter den Revivalists ein Ärgernis gewesen sein dürfte.
- 193 Wilson, Brian: »Obituary: Calum Kennedy«, in: *The Guardian*, 22. April 2006, www.theguardian.com/news/2006/apr/22/guardianobituaries.artsobituaries, Stand: 24.01.2014. Arthur Cormack äußert sich im Interview in ähnlicher Weise, betont jedoch explizit: »[...] his Gaelic recordings still stand up pretty well.« Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 50–52.
- 194 Vgl. Irwin, Colin: »Der Fluch des White Heather Club«, in: Broughton, Simon/Burton, Kim/Ellingham, Mark u. a. (Hg.): *Weltmusik* (Rough Guide), Stuttgart/Weimar 2000, S. 18–26, hier S. 18f. Einige Ausschnitte aus der Show sind auf der Online-Plattform YouTube abrufbar. Siehe: »White

1960er Jahren hauptsächlich formaler Country Dance im Radio und Fernsehen gesendet wurden:

»Few Muckle Sangs [große Balladen der Lowlands] were then widely known or sung, but there was much Tartan Nostalgic Tat and Bowdlerised Burns on offer.«¹⁹⁵

Und, indem er stellvertretend Jim Copelands Song »These Are My Mountains«, interpretiert durch die Alexander Brothers, anführt, ergänzt Rob Gibson:

»[...] for many years our scenery was draped in a ›tartan‹ world view full of longing for fictitious scenes of sheilings and glens that were staple fare for music hall audiences.«¹⁹⁶

Die ablehnende Haltung eines Teils der Folk-Szene gegenüber dieser Art von Musik und ihrer Präsentation muss daher als Gegenreaktion gegen dieses als stereotyp empfundene Image bewertet werden.¹⁹⁷ Gleichzeitig darf der ›mass appeal‹ dieser Show nicht unterschätzt werden. Sendungen wie *The White Heather Club* brachten eine Vielzahl von Menschen mit Folk Music in Berührung, die für gewöhnlich nicht in Folk Clubs oder bei Pub Sessions zugegen waren, zumal selbst in den schottischen Lowlands das Fernsehen in den 1950er Jahren eine relativ neue Errungenschaft war¹⁹⁸ und eine in Schottland produzierte Show mit schottischen Songs und Tunes schnell in der Lage war, ein großes Publikum zu binden – auch wenn die Songs mit Klavierbegleitung (z. B. durch James Urquart) oder als Folk Group (z. B. Joe Gordon Folk Four) präsentiert wurden, was manchem Puristen oder ›finger-in-the-ear-singer‹ ein Dorn im Auge gewesen sein mag. Auch Brocken konstatiert:

»It is not only illogical to ignore BBC radio and TV Shows such as [...] *The White Heather Club*, but outrageous to dismiss them as examples of force-feeding the public a diet of musical ›pap‹. If communication fluctuates in meaning as it passes between us, these programmes effectively ›produced‹ not only folk music within folk clubs (whether desired or not), but also a variety of receptive strategies about folk music, outside them.«¹⁹⁹

Heather Club with Andy Stewart Part 1«, hochgeladen von Sergey Roy am 11.01.2009, www.youtube.com/watch?v=jyLXjPdBKEA, Stand: 24.01.2014.

195 Bechhofer, Jean: »The Survival of Folk Music in Scotland: A Personal Comment« (wie Anm. 108, Kap. 1), S. 94.

196 Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs« (wie Anm. 167, Kap. 2), S. 259.

197 Alastair McDonald berichtet diesbezüglich aus eigener Erfahrung: »[...] I was held in distinct suspicion by the ›folk‹ world because of, presumably, my TV appearances with people who wore (gasp!) TARTAN (eeuugggh!).« (Siehe McDonald, Alastair: »Corner House Café« (wie Anm. 185, Kap. 2), S. 99.

198 Im schottischen Norden und auf den Inseln erfolgte eine stärkere Verbreitung des Fernsehens zum Teil erst in den 1970er Jahren. Siehe: Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, S. 265. Vgl. auch den Abschnitt zur »Gaelic Renaissance« im Kapitel 2.2.2 sowie das Kapitel 5.4.2 zur Entwicklung des gälischen Fernsehens.

199 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 85.

Die Entstehung von Folk Clubs

Der Einfluss des amerikanischen Folk Songs und des Jazz, die im Skiffle eine Synthese fanden, sowie die daraus resultierende Besinnung auf die eigene musikalische Tradition führten in Schottland zur verstärkten Gründung von Folk Clubs. Die frühesten Clubs in Schottland haben zwei engagierte Lehrer und Core Revivalists etabliert: Der im Jahr 1953 von Morris Blythman gegründete Folk Club an der Allan Glen's Secondary School for Boys, sowie Norman Buchans 1957 gegründeter Ballads Club an der Rutherglen Academy. Der Ballads Club hatte einen großen Einfluss auf das Revival, da in ihm viele der Revivalmusiker der 1970er Jahre ihre erste Begegnung mit traditionellen Scots Songs hatten. Darüber hinaus war Norman Buchan eine charismatische Persönlichkeit, die viele Schülerinnen und Schüler im direkten Umgang nachhaltig zu beeinflussen wusste. So berichtet die Sängerin und frühere Schülerin Buchans Anne Neilson:

»First of all, when we went up to the secondary school at the age of 12 we were put into a room and told our English teacher would be along and this little character came not sidling into the room but kind of pattering into the room and I thought ›Oh gosh, uh, how unimpressive. I don't think I'm going to like him‹. And I think that lasted for all of 20 minutes and after that I was fairly hooked. I thought that Norman was amazing [...] everything he said was interesting and opened up areas and it posed questions and it made you have to think. [...] Once he came into the class and he announced he was going to...›This is not a poem in a book. This is a song‹. And he sang ›The Dowie Dens of Yarrow‹ and I remember being embarrassed out of sight because I was afraid people were laughing at him. It was totally alien to me in any case and I found it strange and I didn't know why he'd done it and nobody knew what it was meant to be and it had a strange tune and that was the first time I ever heard a folksong. [...] then, when we got into second year and we had him again, he announced one week that anybody interested in learning some songs [...] could come along [...] But I didn't go and all the rest of my friends went and came back raving about it: ›It's marvelous. It's wonderful. It's this, it's that. It's everything‹. And they spoke about it through the whole of the succeeding week. So, the following Tuesday I had to go and I never missed another one from there until I left the school at the sixth year. And it just became, I think, probably the most important thing that had happened to me and the most significant thing, I would say, in my life.«²⁰⁰

Bei der Auswahl der Stücke erwies sich Buchan trotz einer Präferenz für unbegleitete Songs als überaus liberal und fortschrittlich. So ermöglichte er den Schülern den Zugang zu seiner privaten Sammlung von Platten und Aufnahmen, unter denen sich neben Songs von Jeannie Robertson und Jimmy MacBeath unter anderem auch Jazz- und Blues-Aufnahmen und Einspielungen der Weavers befanden. So erinnert sich Anne Neilson weiter:

200 School of Scottish Studies: »Norman Buchan, His School Ballads Club, and Concerts He Organised in Glasgow« (Anne Neilson im Interview mit Stephanie Smith Perrin, aufgenommen am 16.04.1987, Track ID: 85054), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/85054, Stand: 6.10.2014., Min. 0:30-1:26, 1:50-3:42.

»He brought us in American records and we had The Weavers from an early stage. And there was even one group when we were in about the fourth or fifth year, four people who took off these Weavers records and were doing Weavers arrangements of Weavers songs, you know, and that was all quite acceptable. I mean, I remember once being told if I wanted to hear more of this I could come across to Partick on a Saturday afternoon and I was just given another of Norman's records and room and a record player and it was stuff like Josh White. I was listening to Bill Broonzy and, you know, odd things like that.«²⁰¹

Auf dem Höhepunkt des Skiffle-Craze nutzte Buchan diesen neuartigen Musikstil, um seine Schüler für die eigene musikalische Tradition zu begeistern:

»Because it was the time of Skiffle, some people brought guitars in, pretty ropey guitars as I think about them now, looked as if they were made of plywood. And they learned simple chords and somebody was, who was...certainly it was not Norman, but somebody was clever enough to just write some chord symbols down, say ›that's what you do for that song‹. And we were able to have simple accompaniments but I mean, when we started it was just voices. There were no accompaniments.«²⁰²

Regelmäßige Konzerte von Gruppen und Solokünstlern wie Pete Seeger, The Weavers, Ray und Archie Fisher sowie Cisco Houston bereicherten die musikalische Ausbildung der Schüler, deren Blick für die Vielgestaltigkeit des Folk Revival diesseits und jenseits des Atlantik geschärft wurde. Viele von ihnen entwickelten sich zu einflussreichen Protagonisten des Revivals der 1970er Jahre. Das Beispiel von Anne Neilson zeigt zweierlei: Zum einen verdeutlicht es die Bedeutung der Integration traditioneller Musik in den schulischen Unterricht, die bis in die 1980er Jahre hinein abhängig war vom Enthusiasmus einzelner Lehrer,²⁰³ zum anderen zeigt es erneut den Einfluss des amerikanischen Folk Revival auf die Entwicklungen in Schottland sowie die immense Bedeutung von Core Revivalists wie Hamish Henderson, wie anhand des von ihm organisierten First People's Festival (bei dem wiederum Norman Buchan erstmals in Kontakt mit traditioneller Musik und Scots und Gaelic Songs gekommen ist) noch gezeigt werden wird.

Der erste öffentliche Folk Club Schottlands war The Glasgow Folksong Club, gegründet im Jahr 1959 durch ein Komitee, dem Blythman angehörte und Buchan vorstand. Weitere Gründer von Folk Clubs waren Arthur Argo (Urenkel von Gavin Greig und Gründer des Aberdeen Folk Club) und Hamish Henderson (Gründer des Folk Clubs »The Howff«,

201 Ebd., Min. 9:27-10:17.

202 Ebd., Min. 7:20-7:53.

203 Für einen Überblick bezüglich der Integration traditioneller Musik in den schulischen Musikunterricht siehe auch Schröder, Martin: »It Sounds Like a Drunk Man Singing in the Shower!« Zur Rezeption traditioneller Musik durch schottische Sekundarschüler«, in: Möller, Hartmut/Schröder, Martin (Hg.): *Musik | Kultur | Wissenschaft*, Essen 2011, S. 177–206, hier S. 200. Vgl. Schröder, Martin: »Die Vermittlung traditioneller Musik an schottischen Sekundarschulen – Zum Zusammenspiel von Rezeptionsverhalten, Rahmenbedingungen und Unterrichtsmethodik«, in: *Diskussion Musikpädagogik* 67 (2015), S. 47–52.

eines wichtigen Anlaufpunkts für Folk-Musiker in Edinburgh in den frühen 1960er Jahren). Dass das Nachkriegs-Folkrevival auch in Schottland in großem Maße von der jugendlichen Studentenschaft getragen wurde, zeigt die Tatsache, dass sich viele dieser Folk Clubs an Universitäten oder Colleges etablierten, wie beispielsweise die 1958 von Hamish Henderson und Stuart McGregor gegründete Edinburgh University Folk Society.²⁰⁴

Wurden in den Clubs anfänglich hauptsächlich amerikanische Songs von Leadbelly, Muddy Waters, Woody Guthrie, Pete Seeger oder den Weavers gespielt (die aufgrund ihrer Plattenaufnahmen einen großen Einfluss auf die schottische Folkszene hatten), fungierten mit der einsetzenden Fokuserlagerung auf die schottische Song- und Balladentradition zunehmend Tradition Bearers und Source Singers wie Jimmy MacBeath, John Strachan, Willie Scott oder die von Hamish Henderson »entdeckten« Travellers Belle Stewart (of Blairgowrie) und Jeannie Robertson.²⁰⁵

Die Folk Clubs hatten einen großen Einfluss auf das Revival der späten 1950er und 1960er Jahre. Zum einen boten sie vielen Musikern die Möglichkeit, sich auszuprobieren und Erfahrungen zu sammeln, einen Ort des »musical apprenticeship«, wie es Fred Woods nennt.²⁰⁶ Zum anderen waren sie Raum des musikalischen Austauschs sowohl zwischen den Künstlern selbst als auch zwischen den Künstlern und dem Publikum. Im Gegensatz zu gewöhnlichen Konzerten fand in den Folk Clubs keine strikte Trennung von Performern und Zuhörerschaft statt.²⁰⁷ Die Gastmusiker mischten sich unter das Publikum, hörten den anderen Musikern zu und führten rege Gespräche mit anwesenden Gästen. Zudem brachte das Publikum in Form von Floor Singers selbst Performer hervor, die als Amateurmusiker auftraten – in der Regel vor den Gastmusikern (sofern vorhanden). Dies führte nicht nur zu der ein oder anderen Entdeckung von musikalischen Talenten, sondern stärkte das Selbstvertrauen der Leute sowohl in die eigenen musikalischen Fähigkeiten als auch allgemein in die musikalische Tradition. Vor allem aber leisteten die Folk Clubs als Teil eines Revivalist Networks durch die Möglichkeit der regelmäßigen Zusammenkunft auf wöchentlicher oder monatlicher Basis einen gewichtigen Beitrag zur Herausbildung einer Revivalist Community, die nach Livingston essentiell für den Fortbestand einer sozialen Bewegung wie die des Folk Revival ist. Förderlich dabei war ein musikalisch offener Zugang und eine vielgestaltige Programmatik,

204 Harper, Colin: *Dazzling Stranger: Bert Jansch and the British Folk and Blues Revival*. London 2006 [2000], S. 55ff. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 33. Vgl. Bort, Eberhard: »1951 and All That«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochertyre 2011, S. 1–31, hier S. 9.

205 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 182, 188f.

206 Woods, Fred: »The Present of the Past« (wie Anm. 163, Kap. 2), S. 12. Vgl. auch Niall: *The British Folk Scene* (wie Anm. 89, Kap. 1), S. 87ff.

207 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 5. Die Zuhörerschaft in den Folk Clubs insbesondere aber in den Folk Pubs war überaus heterogen, wie Munro am Beispiel von *Sandy Bell's* herausstellt: »You may be having an engrossing conversation [...] with a miner, a tapestry weaver from an old town studio, a doctor from a nearby infirmary, an Irish traveller, a university lecturer escaping from academia, [...] a visiting world famous authority on some esoteric subject, or a well-known alcoholic on whom the management keeps a watchful eye [...]«. Siehe ebd., S. 6. Somit kann durchaus behauptet werden, dass in diesen Etablissements zumindest für die Verweildauer des Einzelnen die Schranken einer Klassengesellschaft zeitweilig überwunden werden konnten.

die ein größtmögliches Publikum mit heterogenen Präferenzen zu erreichen vermochte. So stellt Sweers fest:

»With the thriving living tradition, however, Scottish clubs were never as dogmatic as in England and always presented a mixture of American, Irish, Scottish and English music.«²⁰⁸

Der bekannte Folksänger Dick Gaughan konstatiert in gleicher Weise:

»There was less emphasis on antiquarianism, and much more catholic in its outlook. Virtually anything was acceptable within the context of a folk club.«²⁰⁹

Die eindrucksvolle Liste von Künstlern und Bands, die in Glasgow's Grand Hotel Club und anderen schottischen Folk Clubs in den 1960er Jahren auftraten, versammelt die führenden Protagonisten des schottischen, irischen wie auch englischen Revivals: von Arthur Argo, den Stewarts of Blairgowrie und dem Vater des Shetland-Fiddle-Revival Tom Anderson sowie dessen Schüler Aly Bain, über Albert L. Lloyd, Martin Carthy und die Watsonsons bis hin zu den irischen Clancy Brothers und den Chieftains.²¹⁰

In seiner Studie über das britische Folk Revival schildert Brocken eine zunehmende Isolation und Authentizitätsfokussierung innerhalb der (englischen) Folk Clubs während der 1970er Jahre. Er beschreibt diese als einen ›Rückzugsort‹ für Puristen, gekennzeichnet von einer zunehmenden Hierarchisierung und Regulierung in Verbindung mit einer Art Kanonbildung von angemessener, das heißt als authentisch empfundener Musik, wofür er in Anlehnung an Hobsbawm und Ranger die Bezeichnung »invented tradition« verwendet, um den Konstruktcharakter eines solchen Kanons zu betonen.²¹¹ Gleichzeitig stellt er eine sich immer deutlicher abzeichnende Trennung von Performer und Publikum innerhalb der Clubs fest. Brocken berichtet weiterhin, dass Folk Clubs häufig nicht in der Lage gewesen seien, aktuelle Entwicklungen wie das Aufkommen des Electric Folk aufzunehmen, was er unter anderem als Grund für fallende Besucherzahlen anführt,²¹² und zitiert dabei einen Clubbesucher mit den Worten: »If you went along expecting to hear stuff like the Pentangle, you were disappointed!«²¹³ Dagegen wendet Adam MacNaughton ein, dass Electric Folk-Bands wie Five Hand Reel oder die JSD Band zumindest

208 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 257.

209 Zitiert nach: Anderson, Ian/Holland, Maggie/Walton, Bob: »A Thin Slice of Gaughan«, in: *Southern Rag* 18 (1983), S. 13–17, hier S. 13.

210 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 36.

211 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 118f. Siehe auch Hobsbawm, Eric/Ranger, Terence (Hg.): *The Invention of Tradition* (wie Anm. 60, Kap. 1).

212 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 121. Vgl. Zum Problem des Purismus in manchen Folk Clubs und deren Unfähigkeit, neue musikalische Impulse von außen aufzunehmen siehe auch Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain«, in: Laing, Dave/Dallas, Karl/Denselow, Robin u.a. (Hg.): *The Electric Muse. The Story of Folk into Rock*, London 1975, S. 137–176, hier S. 139, 144.

213 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 116.

in schottischen Folk Clubs ohnehin nur selten auftraten, da die Räume meist zu klein und die Bands, auch aufgrund der zu begleichenden Energierechnungen, zu teuer waren.²¹⁴

Obgleich Sweers und MacKinnon den informellen und nichtprofessionellen Charakter der Folk Clubs betonen²¹⁵, berichtet Eberhard Bort im Interview, dass die Folk Clubs seit den 1980er Jahren in der Tat formaler in ihrer Struktur geworden sind und eher Konzertcharakter besitzen (wobei auch zwischen kleineren und größeren Einrichtungen unterschieden werden muss) wenngleich man bemüht sei, eine möglichst informelle Atmosphäre beizubehalten. Dies sei zum einen dem Umstand geschuldet, dass viele Stammgäste es überdrüssig waren, immer den gleichen Floor Singers zuzuhören, weshalb man sich beispielsweise im Edinburgh Folk Club auf eine Reduzierung der Floor Spots geeinigt habe, zum anderen sei man auch in ›Konkurrenz‹ zu häufig stattfindenden Pub Sessions getreten:

»Es gibt Folk Clubs, die kleineren, die haben nur einmal im Monat einen Gast zum Beispiel und haben die anderen drei Dienstage oder Donnerstag oder wann immer sie sich treffen als ein Sing Around, also Session im Prinzip. Und dann leisten sie sich halt einmal im Monat einen Gast. Hier in Edinburgh [ist das] praktisch nicht machbar, weil, man hört es ja, wir haben hier tagsüber und abends und nachts Sessions. Man kann einen Stein schmeißen in Edinburgh und man trifft eine Session. Wenn der Edinburgh Folk Club jetzt auch noch ankommt und eine Session veranstaltet...Blödsinn. [...] Wir sind im Prinzip durch diese Entwicklung auch gezwungen, ein Konzert anzubieten. Und ein Konzert anzubieten bedeutet natürlich, dass wir Gagen zahlen müssen, bedeutet, dass wir Eintritt nehmen und das bedeutet auch, dass wir drauf achten müssen, dass es eben nicht eine Pub Session ist, sondern dass die Leute dann eben ihre acht Pfund oder so was zahlen, dass die dann auch in den Genuss kommen der Musik, [...] und ich kann nicht zulassen, dass dann Leute drin sind, die also rumkrakeelen [...] das ist in einem Pub anders.«²¹⁶

Darüber hinaus sei man durch gestiegene Fixkosten wie Miete und Stromkosten gezwungen, Konzerte mit entsprechenden Eintrittspreisen anzubieten. Eine fehlende Flexibilität seitens mancher Folk Club-Betreiber, auf musikalische Veränderungen einzugehen, und so junge Hörerschaften zu gewinnen, wie von Brocken behauptet, mag ein Grund für den Rückgang der Besucherzahlen sein. Bort weist jedoch zu Recht auf eine Vielzahl weiterer Gründe hin, so unter anderem auf ein reichhaltiges Angebot von alternativen Konzertstätten insbesondere in den Städten, was eher für eine Verschiebung bzw. Aufteilung der Besucherzahlen spricht, sowie gesellschaftliche Veränderungen, die

214 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191. Die Entgegnung von MacNaughton deckt sich auch mit den Äußerungen von Karl Dallas und Robin Denselow über die logistischen Anforderungen an Electric Folk-Bands und Folk Clubs gleichermaßen. Vgl. Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 84. Vgl. Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain« (wie Anm. 212, Kap. 2), S. 144. Niall MacKinnon weist überdies darauf hin, dass das Vorhandensein von PA-Systemen zur Verstärkung bis in die frühen 1980er Jahre eher die Ausnahme denn die Regel war. Siehe MacKinnon, Niall: *The British Folk Scene*, S. 119.

215 Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 32. Vgl. MacKinnon, Niall: *The British Folk Scene*, S. 77ff.

216 Interview mit Eberhard Bort, Z. 900–917.

zu einer Lockerung in der Beziehung bzw. in der ›Loyalität‹ zwischen den Besuchern und ›ihrem‹ Club führten.²¹⁷

Auf das Revival gälischsprachiger Musik hatten die Folk Clubs lediglich einen geringen Einfluss. Die Clubs als Ergebnis des urbanen anglo-amerikanischen Folkrevivals konzentrierten sich in den Städten, im gälischsprachigen Nordwesten waren sie kaum zu finden. Stattdessen konnte dort, wie auch in den übrigen ruralen Gebieten Schottlands insbesondere während des instrumentalen Revivals der 1970er Jahre ein signifikanter Anstieg von Fiddle- und Akkordeonclubs verzeichnet werden.²¹⁸ In den urbanen Folk Clubs selbst war die Performance gälischer Songs eine Seltenheit. So seien laut Adam MacNaughton lediglich »the two Gaelic songs which were printed in *The Rebel's Ceilidh Songbook*«²¹⁹ zu hören gewesen. In seinem Beitrag »New Directions in Gaelic Music« beklagt Calum Benn ebenfalls, dass sich kaum traditionelle gälische Lieder im Repertoire der Künstler und Bands in den Lowland Folk Clubs finden ließen. Ohne Ausnahme, konstatiert er, stammten die wenigen gälischen Songs, die zu hören waren, aus der Music Hall-Tradition, womit er sich auf »tuneful«, das heißt eingängige, Songs aus den Sammlungen Kennedy-Frasers bezog.²²⁰ Auch Morag MacLeod stellt fest, dass der gälischen Songtradition seitens der Folk Groups der 1950er Jahre keine große Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Eine Ausnahme stellte die gälische Sängerin und Schauspielerin Dolina MacLennan von der Isle of Lewis dar, die gelegentlich in Folk Clubs zu hören war und unter anderem mit der Gruppe *The Night Hawks* in Edinburgh auftrat.²²¹ Es bleibt festzustellen, dass es eine Unterrepräsentation gälischer Musik in den Folk Clubs der 1950er

217 Ebd., Z. 938–1006.

218 Barrow, John: »Folk Now«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 194–205, hier S. 197.

219 *The Rebel's Ceilidh Songbook* wurde von der Bo'ness Rebels' Literary Society während der 1950er und 1960er Jahre herausgegeben, umfasste ein breites Spektrum an Protest Songs und war eine der wichtigsten Sammlungen politischer Lieder jener Zeit. Vgl. Bort, Eberhard: »1951 and All That« (wie Anm. 204, Kap. 2), S. 5. Vgl. Henderson, Hamish: *Alias MacAlias* (wie Anm. 36, Kap. 1), S. 13.

220 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 24. Zudem berichtet Flora MacNeil, dass bei ihrer Ankunft in Edinburgh im Jahr 1947 selbst innerhalb der gälischen Community eine Präferenz von Songs im Kennedy-Fraser-Stil gab: »I moved to Edinburgh when I was 19 [...]. I met a lot of people there and once they found out that I could sing a song I was invited to a lot of ceilidhs [...] but quite often I was told to sing something not too traditional, imagine! It was mostly Gaelic speakers at these ceilidhs but what was popular with them was a piano accompaniment. [...] they were just waiting for a tune – the drawing room and Victorian thing was still going strong when I came to Edinburgh.« Zitiert nach: Urpeth, Peter: »Flower of Barra«, in: *fRoots* 191 (1999), S. 35–39, hier S. 37.

221 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 131. Vgl. Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 24. Dass dem breiten Publikum in den Lowlands die gälische Songkultur überwiegend unbekannt war, legt auch eine Anekdote MacLennans selbst nah. So berichtet sie: »Lawrence [...] and I used to do old folks' clubs in Cowdenbeath and Cardenden [...] I remember one night we were singing in the British Legion [...] and Lawrence introduced me and I sang a Gaelic song. The place was absolutely stunned and not very appreciative at all. The MC said, ›You can all say that you heard something different the night...and now for wir ain Jeannie.« And she started singing ›I'll Take You Home Again Kathleen‹ and they returned to happiness after that.« Siehe MacLennan, Dolina: *Dolina* (wie Anm. 100, Kap. 2), S. 62.

und 1960er Jahre gab, an der sich bis heute wenig geändert hat, wie Eberhard Bort berichtet:

»Also, es ist kein Zweifel, wenn ich im Edinburgh Folk Club einen gälischen Act buche, habe ich größere Schwierigkeiten, ein Publikum in Edinburgh dafür zu interessieren, weil die dann sagen, ich verstehe ja kein Wort. Und das hat auch ein bisschen was damit zu tun, dass insgesamt natürlich in Großbritannien das Interesse an internationaler anderssprachiger Kultur relativ gering ist. [...] Das ist im Prinzip das Bewusstsein, dass man schließlich Englisch spricht hier. [...] Und das irgendwo auch in den Mindset reinkommt, was Gälisch angeht, dass also Leute hier in den Lowlands dann sagen, was haben wir mit Gälisch am Hut?«²²²

Allerdings ist das Fehlen gälischer Songs in den Programmen der Folk Clubs damals wie heute nicht verwunderlich, da zum einen, wie Bort ebenfalls betont, das Gälische für den überwiegenden Teil der Zuhörerschaft eine fremde Sprache ist und die Songs damit nur schwer zugänglich sind. Zum anderen war die Etablierung von Folk Clubs ein Phänomen der Lowlands²²³, die über eine eigenständige und distinkte Musiktradition von ›Muckle Sangs‹ (die klassischen Scots Ballads), Bothy Ballads (insbesondere in Aberdeenshire im Nordosten Schottlands) und Scots Songs verfügen²²⁴, zumal – wie bereits erwähnt wurde, die gälische Liedtradition dem größten Teil des städtischen Publikums in den Lowlands nahezu unbekannt und zumeist in adaptierter Form über die Kennedy-Fraser-Sammlungen verbreitet worden war.

Dennoch gab es neben den Auftritten von Dolina MacIannan in den Lowland Folk Clubs weitere Ausnahmen wie die Performances von Flora MacNeil, Joan MacKenzie, Willie Matheson oder Norman MacLean im Grand Hotel Club (allerdings bezieht sich Ailie Munro dabei auf die 1970er Jahre)²²⁵ oder Auftritte von Flora MacNeil in der Forrest Hill Bar in Edinburgh, besser bekannt unter dem Namen *Sandy Bell's*, die ab den späten 1940er Jahren – auch bedingt durch die geographische Nähe zur Universität und der 1951 gegründeten School of Scottish Studies – als wichtiger Treffpunkt bedeutender Musiker und theoretischer Vordenker des Folkrevivals fungierte und als erster ›inoffizieller‹ Folk

222 Interview mit Eberhard Bort, Z. 1892–1904.

223 Dem Scottish Folk Directory als Folk Club, Session und Festival Guide ist beispielsweise für April 1988 folgende Verteilung von regelmäßig stattfindenden Folk Clubs in Schottland zu entnehmen: Glasgow und Umgebung: 11, Edinburgh und Umgebung: 8, Central: 6, Ayrshire und Borders: 8, Nordosten: 5. Dem gegenüber stehen lediglich 8 Clubs in den Highlands und Islands. Siehe Scottish Folk Directory 1/11 (April 1988). Auch Christine Primrose bestätigt die Konzentrierung der Folk Clubs auf die Lowlands: »[...] we tended to have in the islands concerts [...] in every village alternatively every Friday or something. So we didn't have that kind of structure.« Siehe Videointerview mit Christine Primrose via Skype vom 12.02.2014 und 19.02.2014, Z. 457–459.

224 Zentrale Sammlungen der Lowland Song-Tradition sind *The English and Scottish Popular Ballads* (Francis James Child), *The Scots Musical Museum* (Robert Burns), *The Minstrelsy of the Scottish Border* (Walter Scott) und *The Greig-Duncan Folksong Collection* (Gavin Greig & James Bruce Duncan).

225 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 36.

Club Schottlands angesehen werden kann, in dem sich bekannte Folk Groups zusammenfanden, wie die Boys of the Lough (1967) oder später Jock Tamson's Bairns (1977).²²⁶

MacColl – Lomax – Henderson

Nach Livingston bedarf es für die Initiierung und Entfaltung musikalischer Revivals sogenannter Core Revivalists, die als zentrale Figuren auf musikalischer und organisatorischer Ebene agieren.²²⁷ Bezüglich des gälischen Revivals waren dies vor allem der bereits erwähnte John Lorne Campbell und Calum Iain Maclean (1915–1960, Bruder des gälischen Dichters Sorley Maclean), hinsichtlich des schottischen Folk Revivals in seiner Gesamtheit sind Ewan MacColl (1915–1989) und Alan Lomax zu nennen, vor allem jedoch der ›Vater des schottischen Folk Revival‹, Hamish Henderson (1919–2002).

MacColl wurde als James Miller im englischen Salford, Lancashire geboren. Seine Eltern, William und Betsy Miller, waren beide Sozialisten, der Vater militanter Gewerkschafter, weshalb MacColl in einem hoch politisierten Umfeld aufwuchs und selbst schon früh politisch aktiv war. Mit 14 Jahren trat er in die Young Communist League ein und engagierte sich in der Arbeiterbewegung. Ab 1931 begann er, selbst Songs zu schreiben. 1945 zog er nach London, arbeitete dort als Schauspieler und Dramatiker und änderte seinen Namen in Ewan MacColl, nach dem von ihm verehrten schottischen Dichter.²²⁸

Ende der 1940er Jahre konzentrierte sich MacColl verstärkt auf traditionelle Musik. Von seinen Eltern waren ihm viele gälische Songs weitergegeben worden, in seinem Repertoire fanden sich aber auch Topical Songs, Liebeslieder und traditionelle Balladen. MacColl war einer der ersten Sänger, deren Folksongs in England auf kommerziellen Schallplatten veröffentlicht wurden. Bedeutend in diesem Zusammenhang ist die im Jahre 1950 beginnende Zusammenarbeit mit dem Label *Topic Records*.

Gleichzeitig leistete er Pionierarbeit auf dem Gebiet der Rundfunkübertragung von traditionellem Liedgut und urbaner Musik, so etwa durch seine zusammen mit Alan Lomax und Albert L. Lloyd produzierte Radioserie *Ballads and Blues* (1951).²²⁹ Seine in Zusammenarbeit mit Charles Parker und Peggy Seeger zwischen 1958 und 1964 entstandenen *Radio Ballads*, insbesondere *Singing the Fishing* (1960) und *The Travelling People* (1964),

226 Ebd., S. 6. Vgl. Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland: A Study of Jock Tamson's Bairns«, in: *Popular Music* 16/2 (1997), S. 203–216, hier S. 206.

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

228 Ewan MacColl war augenscheinlich darauf bedacht, eine schottische Herkunft bzw. eine ›Scottishness‹ in seine Vergangenheit hineinzukonstruieren, die über die schottischen Wurzeln seiner Eltern hinausging. Dies umfasste nicht nur die Namensänderung von James Miller in Ewan MacColl, sondern auch den von ihm aufrechterhaltenen Mythos, im schottischen Auchterarder statt im englischen Salford geboren worden zu sein. Siehe Warden, Claire: »Ewan MacColl, ›The Brilliant Young Scots Dramatist‹: Regional Myth-making and Theatre Workshop«, <http://journals.qmu.ac.uk/index.php/IJOSTS/article/download/112/pdf>, Stand: 19.08.2016. Dieser Mythos wird zum Teil noch heute perpetuiert, beispielsweise im Rough Guide Weltmusik. Siehe Irwin, Colin: »Der Fluch des White Heather Club« (wie Anm. 194, Kap. 2), S. 23. Der gleiche Fehler ist auch in Richard Schubert's leider zum Teil sehr nachlässig recherchiertem Lexikon zur irischen, britischen und bretonischen Folk- und traditionellen Musik zu finden. Vgl. Schubert, Richard: *Crossroots*, Moers/Göttingen 2002, S. 311.

229 Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 86.

fanden ein breites Publikum und machten ihn landesweit bekannt. Revolutionär war dabei die angewandte Technik der Collage von Instrumentalmusik, Songs, Geräuschen und Interviews, in denen Menschen der einfachen Arbeiterschicht in ihrer eigenen Sprache, ihrem eigenen Dialekt zu Wort kamen und auf ihre Belange und Nöte hinweisen konnten. Thematisch waren die Radio Ballads auf bestimmte Gruppen fokussiert, die in ihrem Fortbestand bzw. in ihrer natürlichen Lebensweise bedroht waren oder anderweitig keine Möglichkeit bekamen, sich Gehör zu verschaffen bzw. gesellschaftlich marginalisiert wurden, wie beispielsweise die schottischen Travellers, Heringsfischer oder Straßen- und Minenarbeiter.²³⁰ MacColl war gleichzeitig ein herausragender Songschreiber. Viele seiner Songs (z. B. »Dirty Old Town«) sind in das Repertoire von Revivalgruppen wie The Clancy Brothers oder The Dubliners eingegangen.

Im Jahr 1953 gründete er mit dem *Ballad and Blues Club* (später in The Singers' Club umbenannt) den ersten offiziellen Folk Club Großbritanniens. Aufgrund seiner in den späten 1950er Jahren entwickelten Einstellung, dass Sänger ausschließlich unbegleitete Songs ihrer Heimatregion und in ihrer Muttersprache bzw. regionalem Dialekt singen sollten, war MacColl eine umstrittene Persönlichkeit. Bei manchen führte dieser Dogmatismus gar zu einer starken Ablehnung von traditioneller Musik.²³¹ Gleichwohl war er eine treibende Kraft sowohl des englischen (zusammen mit Albert L. Lloyd) wie auch des schottischen Folk Revival und es ist ihm zu verdanken, dass insbesondere in seinen Folk Clubs viel verloren geglaubtes Material in Umlauf gebracht worden ist.²³²

Zudem stellte MacColl die Verbindung zwischen Alan Lomax und Hamish Henderson her und ermöglichte somit indirekt die bedeutenden Feldaufnahmen, die Lomax im Sommer 1951 im schottischen Nordosten und auf den Western Isles machte (1953 kehrte Lomax für einen zweiten Recording Trip nach Schottland zurück).²³³ Lomax hatte MacColl und seine Mutter bereits am 13. Juni 1951 in Cheshire aufgenommen und war anschließend nach Edinburgh aufgebrochen.²³⁴ Seine Ankunft dort kann als Beginn des Second Folk Revival in Schottland angesehen werden.

230 Die Radio Ballads hatten somit auch eine starke politische Dimension. Vgl. Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 92f. Für einen detaillierten Einblick in die Entstehungsgeschichte der Radio Ballads siehe MacColl, Ewan: *Journeyman – An Autobiography*, Manchester/New York 2009 [1990], S. 301–327.

231 Dallas hebt in diesem Kontext insbesondere die Jugend hervor, von deren Einstellungen und Wünschen sich MacColl entfernt und entfremdet habe. Vgl. Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 93. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 145f. Den zunehmenden Dogmatismus und das damit einhergehende Innovationshemmnis allein MacColl anzulasten sei jedoch problematisch, da, so Sweers, viele Clubs MacColls »Regel« übernommen und somit eine eigene traditionalistische bzw. puristische Tradition ausgebildet hätten. Vgl. ebd., S. 218f.

232 Vgl. MacColl, Ewan: *Journeyman* (wie Anm. 230, Kap. 2), S. 279. Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 185. Vgl. Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 32. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 24. Vgl. Winter, Eric: »The Big Ewan«, in: *Folk Roots 79/80* (1990), S. 31f.

233 Interessanterweise war es dann Lomax, der Ewan MacColl mit Albert L. Lloyd, einem weiteren Core Revivalist des englischen Folk Revivals, zusammenbrachte. Siehe MacColl, Ewan: *Journeyman*, S. 263.

234 Bennett, Margaret: »The Singer behind the Song and the Man behind the Microphone«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 59–73, hier S. 59.

Wie bereits erwähnt, bot die Produktion der Serie *Columbia World Library of Folk and Primitive Music* Lomax persönlich die willkommene Gelegenheit, sich einer möglichen Verfolgung durch McCarthy zu entziehen. Das Resultat des ambitionierten Projekts über 40 geplante Länder- und Regionalportraits, von denen 18 durch Columbia veröffentlicht wurden, war jedoch ein Glücksfall, stellte es doch den ersten tiefgehenden Überblick über die vielgestaltigen Musiken der Welt (bzw. einen Ausschnitt daraus) auf kommerziell erhältlichen LPs dar.

Schon im März hatte er Henderson in London getroffen. Diesem Treffen ging ein inzwischen vielzitiertes Brief MacColls an Henderson vom 16. Februar 1951 voraus:

»Dear Hamish, just a brief note – there is a character wandering around this sceptred isle at the moment called Alan Lomax. He is Texan and none the worse for that. He is also just about the most important name in American folk song circles. [...] The idea is that he will record the folk singers of a group of countries [...] And Columbia will produce an album of discs – an hour for each country. He is not interested in trained singers of refined versions of the folk songs. He wants to record traditional style singers doing ballads, work songs, political satires etc. It occurred to me that you could help him in two ways. 1. Record some of your soldier songs and add any other songs you know. [...] 2. Introduce him to other Scots folk singers. You know the kind of thing he wants: bothy songs, street songs, soldier songs, mouth music, the big Gaelic stuff, weavers' and miners' songs etc. This is important, Hamish. It is vital that Scotland is well represented in this collection. It would be fatal if the ›folksy‹ boys²³⁵ were to cash in. [...] Do try and help. Yours aye, Ewan.«²³⁶

Ursprünglich hatte Lomax geplant, der schottischen Musik nur einen bescheidenen Teil auf der geplanten LP mit dem Titel *English Folk Songs* zu reservieren, was suggeriert, dass Lomax ›England‹ mit ›Großbritannien‹ gleichsetzte und ihm nicht bewusst zu sein schien, dass Schottland (wie auch Wales) eine distinkte und in sich selbst noch einmal höchst diversifizierte Musikkultur aufzuweisen hat. Doch dauerte es nicht lang, Lomax von der Tatsache zu überzeugen, dass Schottland mehr war als eine weitere Region Großbritanniens, sowie von der damit einhergehenden Notwendigkeit eines eigenständigen Teils für die schottische Musiktradition, so Hamish Henderson in seiner Einführung zur 1998 von Rounder Records neu herausgegebenen CD-Ausgabe.²³⁷ Bei Lomax hatte die Unterhaltung offensichtlich einen tiefen Eindruck hinterlassen. So schreibt er in seinem Notizbuch:

235 Wen MacColl mit »folksy boys« meint, ist nicht ganz klar. Möglicherweise bezieht er sich dabei auf Leute, die traditionelle Scots und Gaelic Songs umarbeiten und arrangieren, bzw. solche, die im Radio und TV Songs mit dem bereits erwähnten ›Tartan‹-Image verbinden und transportieren. Eventuell zielt die Bezeichnung aber auch auf kommerziell erfolgreiche Sänger ab, die sich dem Vorwurf des ›Selling Out‹ gegenüber sehen.

236 Henderson, Hamish: *The Armstrong Nose. Selected Letters of Hamish Henderson*, herausgegeben von Alec Finlay, Edinburgh 1992, Brief 42, S. 46f.

237 Henderson, Hamish/Bennett, Margaret: »Introduction«, in: Booklet zu *World Library of Folk and Primitive Music*, Vol. III Scotland, zusammengestellt und herausgegeben von Alan Lomax (Rounder, 1998), S. 1.

»The conversation was extremely important [...] Hamish feels that Scotland is the most interesting and important place on earth with a real live people's culture, now on the march, and I must say, he made me share his feeling.«²³⁸

Henderson und William Montgomerie dienten Lomax als Berater und Guide für dessen Trip in den schottischen Nordosten (Aberdeenshire, Moray) mit seiner vielfältigen Song- und Balladentradition. 1994 erinnerte sich Lomax in McGregor's Folk Programme auf Radio Scotland an die gemeinsame Unternehmung:

»It was a fantastic experience, because instead of going along the road and talking about ballad theory, I went along the road and he sang every inch of the way.«²³⁹

Henderson betont, wie gewinnbringend die gemeinsame Arbeit auch für ihn selbst war:

»It was kind of wonderful to travel around with him and observe his methods, an education. I learned more in that summer of practical field work than I could have got in years – 'cos after all he was a famous collector.«²⁴⁰

Er räumt jedoch auch ein:

»He enlisted my help as a guide – and as it turned out, also as a sort of porter; for his tape recorder (called Magnecorder) came in two massive halves, and took some carrying.«²⁴¹

Der Recording Trip in den Lowlands lieferte ein breites Spektrum der Scots Song und Balladentradition wie auch der schottischen Instrumentaltradition, was sich auch in Lomax' Track-Auswahl widerspiegelt: So finden sich Strathspey, March und Reel auf Akkordeon (Jimmy Shand) und Fiddle (Tom Anderson und Peerie Willie Johnson²⁴²) neben einer Aufnahme der Glasgow Police Band (Pipes) und Source Singers wie John Strachan, Jimmy MacBeath oder Blanche Wood (allesamt Interpreten auf Hamish Hendersons First People's Festival Ceilidh, der im gleichen Jahr stattfand), sowie Ewan MacColl und Hamish Henderson selbst. Lomax' Aufnahmen sind auch deshalb bedeutend, weil ihr Fokus nicht nur auf der »großen« Balladentradition liegt, sondern auch »kleine« Formen wie Diddling Songs (Nonsens-Silben, die auf Dance Tunes gesungen werden) und Game Songs (Songs,

238 Zitiert nach: Szwed, John: *The Man Who Recorded the World*, London 2010, S. 263.

239 Zitiert nach: McVicar, Ewan: »Dunking their Heels in the Corn and Custard«: About Alan Lomax in Scotland«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochertyre 2011, S. 44–58, hier S. 46.

240 Zitiert nach: Fairley, Jan: »Poetry & Politics«, in: *Folk Roots* 63 (1988), S. 29–31, hier S. 31.

241 Henderson, Hamish/Bennett, Margaret: »Introduction« (wie Anm. 237, Kap. 2), S. 2

242 Anderson war eine Schlüsselfigur im schottischen Fiddlerevival, insbesondere in Bezug auf den von der norwegischen Hardangergeige beeinflussten Shetland-Fiddle-Stil. Peerie Willie Johnson förderte maßgeblich die Nutzung der Gitarre zur rhythmischen Begleitung von instrumentalen Tunes und prägte durch die Etablierung von Jazz-Akkorden entscheidend deren Spielweise innerhalb der schottischen Instrumentalmusik. Vgl. auch Smith, Vic: »Peerie Willie Johnson«, in: *fRoots* 292 (2007), S. 23.

die von Kindern bei Spielen wie beispielsweise Seilspringen gesungen werden) einschließen.

Die gälischen Songs der Kollektion, welche die Liedkultur der Highlands und Islands repräsentieren, zeichnen das faszinierende Bild einer Songtradition in ihrem natürlichen Aufführungskontext, der heutzutage in dieser Form verschwunden ist. Dazu zählen vor allem die gälischen Arbeitslieder. Nachdem Lomax in Edinburgh angekommen war, nahm er innerhalb von zwei Tagen drei weitere Teilnehmer des von Henderson initiierten First People's Festival Ceilidh auf: den Piper John Burgess sowie Calum Johnston und die damals 23-jährige Flora MacNeil.

Lomax' Guide für seinen Sammeltrip in die Highlands und Islands war Calum Iain Maclean (in Zusammenarbeit mit seinen Brüdern Sorley und Alistair). Maclean, geboren in Òsgaig auf der Isle of Raasey, war einer der bedeutendsten Sammler irisch- und schottisch-gälischer Traditionen, vor allem von Geschichten. Er studierte Celtic Studies an der University of Edinburgh und dehnte seine Studien später am University College Dublin auf Irisch und Walisisch aus. Während des Zweiten Weltkrieges musste Maclean seine Studien unterbrechen und hielt sich in Indreabhán, westlich von Galway/Connemara auf, wo sein Interesse für die lokalen gälischen Traditionen geweckt wurde. Zwischen August 1942 und Februar 1945 sammelte Maclean im Auftrag der Irish Folklore Commission Songs und Stories in Connemara, bevor er im Dezember 1945 mit einem Ediphone-Aufnahmegerät auf die Hebriden gesandt wurde und in den folgenden 5 Jahren mehr als 11.000 Manuskriptseiten an Material zusammentragen konnte, wobei er unter anderem auch mit John Lorne Campbell zusammenarbeitete. Ab 1951 arbeitete er an der neugegründeten School of Scottish Studies an der University of Edinburgh und leistete in den folgenden 9 Jahren einen bedeutenden Beitrag zur systematischen Sammlung und Katalogisierung gälischer Traditionen – vor allem durch die Nutzung moderner Aufnahmetechnik – ehe er am 17. August 1960 im Alter von nur 44 Jahren einem Krebsleiden erlag.²⁴³ Seine umfangreiche Manuskriptsammlung ist im Rahmen des *Calum Maclean Project* digitalisiert und für Forscher aus aller Welt zugänglich gemacht worden.²⁴⁴

Aufgrund seiner intensiven Beschäftigung mit der mündlichen Transmission gälischer Kulturpraxen in Irland und Schottland, seiner umfassenden akademischen Ausbildung und seiner Kontakte, die er während der eigenen Sammlung auf den Hebriden knüpfen konnte, war Maclean der ideale Partner für Lomax bei seinem Sammeltrip zu den Äußeren Hebriden, zu dem er eine Woche nach seiner Ankunft in Schottland aufbrach. Obwohl Lomax nur eine Woche auf den Western Isles verbrachte, konnte er über 250 Songs aufnehmen, darunter Liebeslieder [*òrain gaoil*], *puirt a beul*²⁴⁵, *òrain mór*

243 Wiseman, Andrew: »The Little One of the Big Heart: Calum Iain Maclean (1915–1960)«, in: *History Scotland* 11/6 (2011), S. 30–35.

244 Shaw, John/Wiseman, Andrew: »The Calum Maclean Project«, www.calum-maclean-project.celt.scot.ed.ac.uk/home/, Stand: 22.02.2014.

245 *Puirt* (Sing. port [Tune], *port a beul* [tune from the mouth, mouth music]) sind gesungene Tanzmelodien. Sie wurden aufgeführt, wenn keine Instrumente zur Begleitung vorhanden waren. Der Sprachrhythmus ist hierbei von besonderer Bedeutung, indem er den Rhythmus der Melodie unterstützt. Gälische *puirt* haben zwar nicht generell sinnfreie oder Nonsens-Texte, jedoch in der Regel einen leichten und simplen, häufig repetitiven und nicht selten witzigen oder doppeldeutigen Textinhalt. Die historischen Ursprünge des *port a beul* sind unklar. Während manche Autoren

[»große Lieder« mit gehobenem literarischem Inhalt]²⁴⁶, Schlaflieder [*talaidhean*], gälische Psalmen und Klagegesänge [*tuiridhean*], vor allem jedoch gälische Arbeitslieder wie *Milking Songs*, *Churning Songs*, *Clapping Songs* oder *Spinning Songs*.²⁴⁷ Dabei war Lomax insbesondere von den *Waulking Songs* [*dòrain luaidh*] beeindruckt: So erinnert sich Ewan MacColl in seiner Autobiographie *Journeyman*:

»[Lomax] had been fascinated by the waulking songs he had recorded on the Hebridean island of Barra and argued that they could eventually provide us with a musical form as popular as the blues or the corridas of Mexico. His enthusiasm was infectious.«²⁴⁸

Faszinierend dabei ist vor allem der Umstand, dass ein Großteil dieser Lieder in ihrem natürlichen Performancekontext aufgenommen wurden, das heißt beim Walken des Tweedstoffes (Beispiele: »Héman Dubh Hi Rì Oro«, »Hó na Filibhig Chunnacas Bàta«, Eho Hao Rì Ó«, Tr. 29-31), beim Melken (»Till an Crodh, Laochan« [Turn the Cows, Laddie], Tr. 24) oder beim Schlagen der Butter (»Thig a Chuinneag, Thig« [Come, Butter, Come], Tr. 25). Zum einen wird dadurch der wesentliche Zusammenhang zwischen musikalischen und textlichen Parametern und dem Arbeitsprozess deutlich – sprachliche Betonungen fallen mit dem Schlagen der Butter, dem Aufschlagen des Tweed-Stoffes auf dem Waulking Board oder dem Einspritzen der Milch in die Milchkanne zusammen – der hörbar nachvollzogen werden kann, was die besondere Unmittelbarkeit der Lomax-Aufnahmen ausmacht. Zum anderen reflektieren die Aufnahmen eine Lebensweise, wie es sie heute nicht mehr gibt, da durch die zunehmende Technisierung während der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts traditionelle Arbeitstechniken aber auch das Zusammenkommen zum gemeinschaftlichen Singen, Geschichtenerzählen und Aus-

die Entstehung als Folge des Acts of Proscription aus dem Jahr 1747 nach dem fehlgeschlagenen Jakobitenaufstand von 1745 oder der Verbannung und Zerstörung von Musikinstrumenten aufgrund religiöser Eiferer im 19. Jahrhundert sehen, verwirft William Lamb diese Vermutungen und zeigt, dass die Praxis der *puirt* bereits vor Beginn des 17. Jahrhunderts Erwähnung findet. Siehe Lamb, William: »Introduction«, in: MacDonald, Keith Norman: *Puirt-à-Beul. The Vocal Dance Music of the Scottish Gaels*, herausgegeben von William Lamb, Upper Breakish 2012, S. 17–29, hier S. 21–25.

246 Morag MacLeod hierzu: »[...] ›big‹ song[s] [require] skills of memory and ways of conveying the text and maintaining interest in the melody through using the variations in the rhythms of the words«. Siehe Booklet zu Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005), S. 31.

247 An dieser Stelle sei auch auf die CD *Gaelic Songs of Scotland: Women at Work in the Western Isles* (Rounder, 2006) mit Lomax-Aufnahmen aus dem Jahr 1951 hingewiesen, die durch ihre Collage aus 26 Arbeitsliedern (gesungen von 17 Frauen von den Inseln Benbecula, South Uist, Barra und Lewis, sowie aus der Moidart-Region an der Westküste) und Interviewausschnitten einen faszinierenden und unmittelbaren, wenn auch nur kleinen, Einblick in die Arbeits- und Lebensweise der Gälen bietet. Vgl. auch die Aufnahmen auf der Zusammenstellung *Heather and Glen: Songs and Melodies of Highland and Lowland Scotland* (Essential Media Group, 2011 [1961]) mit Aufnahmen von Lomax in Zusammenarbeit mit Maclean und Henderson zumeist aus dem Jahr 1951 (laut Liner Notes der Erstausgabe). Da aber beispielsweise die auf dem Album vertretene Jeannie Robertson erst 1953 von Hamish Henderson »entdeckt« worden ist, sind einige Aufnahmen später entstanden.

248 MacColl, Ewan: *Journeyman*, S. 263.

tausch von Neuigkeiten im *taigh cèilidh* (Cèilidh House) sukzessive verschwanden. So schreibt Margaret Bennett:

»The Gaels themselves may never again sing, or hear the songs, in these natural settings captured on Lomax's tapes – the old-style taigh ceilidh was alive in these kitchens, and the way of life was reflected in byre, barn, by the stack-yard, out in the fields, or aboard a fishing vessel or rowing boat.«²⁴⁹

Natürlich könne man wegen der kurzen Aufenthaltsdauer auf den Hebriden und aufgrund der Tatsache, dass er keine Dokumentation zum Kontext seiner Sammlertätigkeit, wie beispielsweise ausführliche Informationen zu den einzelnen Songs und seinen Informanten, lieferte, Lomax eine oberflächliche Arbeitsweise unterstellen, so David E. Gregory in seiner Betrachtung von Lomax' Einfluss auf das britische Folk Revival.²⁵⁰ Dennoch zeigte er, dass die gälische Kultur auf den Hebriden wie auch in Irland eine lebendige ist.²⁵¹ Gleichzeitig demonstrierte er die ungeheure Bedeutung des Kassettenrekorders für die weitere systematische Erforschung der vielfältigen schottischen Traditionen. Die Lomax-Aufnahmen²⁵² bildeten den Grundstein für das Archiv der im Jahr 1951 gegründeten School of Scottish Studies und hatten bei ihrer teilweisen Veröffentlichung im Rahmen der *Columbia World Library of Folk and Primitive Music*-Reihe im Jahr 1953 einen enormen Einfluss sowohl auf Sänger als auch auf Forscher nicht nur in Schottland, sondern auch in Amerika.²⁵³

Eine der wichtigsten Protagonisten des schottischen Folk Revivals war zweifelsohne Hamish Henderson. Als Dichter, Archivar, Publizist, politischer Aktivist, Organisator, Akademiker und vor allem Sammler von Songs (hauptsächlich Balladen und Scots Songs des schottischen Nordostens) beeinflusste er das Revival wie kein zweiter.

Geboren am 11. November 1919 in Blairgowrie, Perthshire wurde er durch seine Mutter Janet Henderson bereits in frühester Kindheit kulturell doppelt geprägt und wuchs

249 Bennett, Margaret: »The Singer behind the Song and the Man behind the Microphone« (wie Anm. 234, Kap. 2), S. 62.

250 Gregory, David E.: »Lomax in London: Alan Lomax, the BBC and the Folk-Song Revival in England, 1950–1958«, in: *Folk Music Journal* 8/2 (2002), S. 136–169, www.bluegrassmessengers.com/lomax-in-london-1950-1958.aspx, Stand: 29.02.2016.

251 Die Songkultur der Hebriden war es auch, die Lomax nach eigener Aussage am meisten faszinierte: »My greatest experience was in the Hebrides. Those were the things I've put on the air, just as much as I possibly could.« Zitiert nach: Hunt, Ken: »Tracking Tradition«, in *Folk Roots* 127/128 (1994), S. 56f., hier S. 56.

252 Die Aufnahmen, die Lomax im Sommer 1951 in Schottland machte, hatten einen Umfang von 25 Stunden. Obwohl ein Teil des Materials von Rounder Records in den letzten Jahren wieder neu herausgegeben wurde, ist die Mehrzahl der Aufnahmen (noch) nicht käuflich zu erwerben und auch nicht im Kist o Riches/Tobar an Dualchais-Archiv enthalten. Siehe McVicar, Ewan: »Dunking their Heels in the Corn and Custard« (wie Anm. 239, Kap. 2), S. 45, 58.

253 Bennett, Margaret: »Perthshire to Pennsylvania: The Influence of Hamish Henderson on Transatlantic Folklore Studies«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 74–89, hier S. 79.

sowohl mit Scots als auch der gälischen Sprache auf.²⁵⁴ Die ersten 5 Jahre verbrachte Henderson mit seiner Mutter in Glenshee, bevor beide zunächst für kurze Zeit nach Irland und schließlich nach Somerset in England zogen.²⁵⁵ Nach dem Tode seiner Mutter studierte Henderson Deutsch und Französisch am Downing College/Cambridge und half im Sommer 1939 dabei, Juden aus Nazi-Deutschland herauszuschmuggeln. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verließ Henderson Deutschland.²⁵⁶

Den Krieg verbrachte er zunächst als Soldat im Pionier Corps, ehe er als Nachrichtendienstoffizier in Nordafrika und später in Italien stationiert war. Schon vor Ausbruch des Krieges, dessen Beginn er an Großbritanniens Südküste verbrachte, begann er Gedichte zu schreiben und Songs zu sammeln, was er sowohl in Afrika als auch in Italien fortsetzte.²⁵⁷ Durch italienische Partisanen der Resistenza kam er 1944 auch in Kontakt mit den Schriften Antonio Gramscis.²⁵⁸ Gramscis *Gefängnisbriefe* wurden von Henderson ins Englische übersetzt und übten einen enormen Einfluss auf dessen Folksong-Konzept aus. Der Zweite Weltkrieg hinterließ einen bleibenden Eindruck bei Henderson, der sich in Werken wie *Ballads of World War II* (1947) und *Elegies for the Dead in Cyrenaica* (1948) niederschlug.²⁵⁹ Nach dem Krieg kehrte Henderson nach Italien zurück, um Gramscis *Gefängnisbriefe* zu übersetzen, musste das Land jedoch bald darauf wieder verlassen. Als Gast der Olivetti-Familie kam Henderson mit einer technischen Neuerung in Kontakt, dem portablen Kassettenrecorder. Henderson erkannte sofort dessen Potential bei der Sammlung und Archivierung von Folksongs, der er sich für den Rest seines Lebens verschreiben sollte.²⁶⁰ Obwohl Henderson in erster Linie für sein Bemühen um die Sammlung und Konservierung der traditionellen, mündlich tradierten Kultur Schottlands in Form von Songs und Geschichten bekannt sein dürfte, war er gleichzeitig ein herausragender Poet, dessen Werk noch immer nicht hinreichend gewürdigt wird, wie Eberhard Bort und Mario Relich berichten.²⁶¹ Zudem erweiterte er mit seinen eigenen Songs das Repertoire des Folk Revivals, wobei »Freedom Come-All-Ye«, seine Hymne an Frieden, Gerechtigkeit und Freiheit, mittlerweile selbst Bestandteil der musikalischen Tradition Schottlands geworden ist.²⁶²

254 Zu dieser Zeit war das Gälische in Perthshire noch verbreitet (obgleich bereits im Niedergang begriffen), was sich auch in den vielen gälischen Aufnahmen aus den 1950er und 1960er Jahren im Archiv der School of Scottish Studies widerspiegelt. Siehe ebd., S. 77.

255 Neat, Timothy: *Hamish Henderson – A Biography. Vol. 1: The Making of the Poet (1919–1953)*, Edinburgh 2009 [2007], S. 1ff.

256 Ebd., S. 35–40.

257 Ebd., S. 56–142.

258 Ebd., S. 242.

259 Ebd., S. 151–156.

260 Ebd., S. 251.

261 Bort, Eberhard: »Hamish Henderson: The Democratic Muse«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 9–28, hier S. 16f. Vgl. Relich, Mario: »Apollyon's Chasm: The Poetry of Hamish Henderson«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 123–136, hier S. 129.

262 Die Melodie von Freedom Come-All-Ye ist eine Adaption des Pipe March »The Bloody Fields of Flanders«. Eine Aufnahme, auf der Hamish Henderson selbst zu hören ist, findet sich unter School of Scottish Studies: »Freedom Come-All-Ye« (gesungen von Hamish Henderson, aufgenommen

Eins der wichtigsten Verdienste Hendersons ist jedoch die Weitergabe der Songs und Geschichten, die er auf seinen Sammeltrips zusammengetragen hatte, an die nachfolgende Generation. So schreibt Adam McNaughton:

»The last thing he wishes is to record museum pieces; he wants a tradition that is fermenting and creative [...] Hamish Henderson has always valued and encouraged young singers and story-tellers within the tradition.«²⁶³

Bei all seinen Aktivitäten, sei es die Sammlung, die Archivierung oder die Transmission von Songs und Stories, ließ sich Henderson von einem offenen und dynamischen Folk-song-Konzept leiten. Er betrachtete Folk Music als einen sich stetig wandelnden Strom, einen ›Carrying Stream‹, der beständig neue Einflüsse in sich aufnimmt.²⁶⁴ Traditionen seien nach Henderson nichts »was in Aspick oder gar Beton gegossen ist, sondern [...] etwas Lebendiges und lebendig bleibt's dadurch, dass es sich erneuert«²⁶⁵. Deutlich wird ein prozesshaftes Verständnis von Tradition²⁶⁶, wodurch Henderson einen Gegenpol zu Traditionalisten wie beispielsweise MacColl bildet, und die Betrachtung des Folk Revivals als soziale Bewegung. So antwortete Henderson 1973 in einem Interview mit Geordie McIntyre auf die Frage, ob die Explosion an neu geschriebenen Songs ein Beleg für den Erfolg des Folk Revivals seien:

»Absolutely. The revival will sink or swim by its capacity to throw up new and constantly fresh thinkers and writers who will be open and free to take and adapt anything. The health of the whole set up depends on the musician's freedom of movement.«²⁶⁷

Und das frühere Mitglied der Battlefield Band Brian McNeill schreibt über Hendersons Werk und musikalisches Konzept:

1960 von Arthur Argo, Track ID: 82868), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/82868>, Stand: 02.03.2021.

263 MacNaughton, Adam: »Hamish Henderson – Folk Hero«, in Chapman 42 (1985), S. 22–29, hier S. 23.

264 Gab sich Henderson zu Beginn traditionalistisch, änderte sich seine Einstellung mit der Zeit. So begrüßte er Veränderungen, beispielsweise die musikalischen Experimente eines Martyn Bennett, und war fest davon überzeugt, dass diese die Tradition stärken würden. Das Bild des ›Carrying Stream‹ ist überaus passend, ist doch auch ein Strom oder Fluss veränderlich in seinem Lauf und seiner fluiden Gestalt, dennoch drängt er unaufhaltsam voran. Er steht somit für die Veränderlichkeit musikalischer Traditionen wie auch die fluide Gestalt des Folk Revivals. Vgl. Interview mit Eberhard Bort, Z. 200–215.

265 Ebd., Z. 353f.

266 Diese prozesshafte Veränderung beschreibt nach Henderson »[...] what happens to folk songs when they begin to take on a life of their own – start shedding some things, accruing others – generally taking on a new and changing form«. Zitiert nach: Neat, Timothy: *Hamish Henderson – A Biography. Vol. I* (wie Anm. 255, Kap. 2), S. 368.

267 Zitiert nach: McIntyre, Geordie: »A Singer's Perspective«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochertyre 2010, S. 35–45, hier S. 39.

»He gave the new singers old songs, he encouraged cross-fertilisation at every level and, as a result, he succeeded in presenting Scotland and its traditions as a living and healthy organism.«²⁶⁸

Diese offene Einstellung Hendersons zeigt sich in seiner Begeisterung sowohl für die großen Balladen oder ›Muckle Sangs‹ des Schottischen Nordostens und den Songs von Source Singers wie Belle Stewart oder Jeannie Robertson wie auch den experimentellen Umgang mit der musikalischen Tradition im Werk von Martyn Bennett, dessen Musik er – nach Hören des finalen Schnitts der CD *Grit*²⁶⁹ – als »brave new music«²⁷⁰ bezeichnete.

Eine wesentliche Grundlage von Hendersons Folksong-Konzept stellen die Ansichten Antonio Gramscis dar, die dieser in seinen *Gefängnisbriefen* ausführt. Dort definiert er »popular song« als:

»those written neither by the people nor for the people, but which the people adopt because they conform to their way of thinking and feeling [...] since what distinguishes a popular song within the context of a nation and its culture is neither its artistic aspect nor its historical origin, but the way in which it conceives the world and life, in contrast with official society.«²⁷¹

Zwar bezieht sich Gramsci auf »popular song«²⁷², doch begründen diese Ausführungen Hendersons breite Auslegung von ›Tradition‹ oder ›Folk Song‹ im Gegensatz zur restriktiven, auf ›Historizität‹ und ›Unberührtheit‹ (von westlicher Populärmusik) bzw. ›Authentizität‹ basierenden Definition der Child/Sharp-Schule sowie dessen Ansicht, dass Folk Songs bzw. ›Folk Arts‹ im weiteren Sinne eine Form und Möglichkeit bieten, sozialen Protest zu artikulieren und somit Ausdrucksformen eines »rebel underground«²⁷³ darstellen, denen eine spezifische Sicht (nämlich die der einfachen Menschen bzw. ›Working Class‹) auf die Gesellschaft inhärent ist.²⁷⁴ Dies gilt für Bothy Ballads, die das Leben der

268 McNeill, Brian: »Champion of the Oral Tradition«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 29–34, hier 33f.

269 Auf dieser CD vermischt Bennett gesampelte Aufnahmen von Source Singers wie Jeannie Robertson oder Davy Stewart mit elektronischer Musik bzw. Techno-Beats. Der Track »Liberation« beinhaltet einen gälischen Psalm, der in gleicher Weise musikalisch verarbeitet wird. Ein geplantes Projekt, das sich ausschließlich gälischen Psalmen widmen sollte, konnte durch den frühen Tod Bennetts im Jahr 2005 nicht mehr realisiert werden. Siehe: Bennett, Martyn: *Grit* (Real World, 2003).

270 Hamish Henderson in einem Brief an Martyn Bennett vom 19. Dezember 2001. Zitiert nach: Bennett, Margaret: »It's Not the Time You Have...«. *Notes and Memories of Music-making with Martyn Bennett*, Crieff 2006, S. 61.

271 Zitiert nach: Gibson, Corey: »Gramsci in Action: Antonio Gramsci and Hamish Henderson's Folk Revivalism«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 239–256, hier S. 243.

272 In seinem Beitrag »It Was in You That It A' Began« in Cowens Sammelband *The People's Past* übersetzt Henderson den Ausdruck sogar direkt mit »Folksong«. Siehe Henderson, Hamish: »It Was in You That It A' Began«, in: Cowan, Edward J. (Hg.): *The People's Past*, Edinburgh 1991 [1980], S. 4–15, hier S. 13.

273 Ebd., S. 8.

274 Gibson, Corey: »Gramsci in Action« (wie Anm. 271, Kap. 2), S. 244.

einfachen Farmarbeiter im Nordosten Schottlands reflektieren, genauso wie für die Protest Songs der 1950er und 1960er Jahre.

Wie Gramsci war Henderson der Auffassung, dass die ›Folk Arts‹ Ausdruck des kulturellen Lebens der Menschen sind, an dem Henderson bei seinen Sammeltrips intensiv teilnahm,²⁷⁵ insbesondere am Leben der Travellers²⁷⁶, zu denen er einen engen Kontakt pflegte (vor allem zu den Stewarts of Blairgowrie), wie Sheila Stewart berichtet.²⁷⁷ Dies resultierte nicht nur in einer enormen Ausbeute an Songs und Balladen²⁷⁸, bei deren Weitergabe die Travellers eine zentrale Position einnahmen, Henderson verhalf diesem oft marginalisierten Teil der Bevölkerung auch zu einer größeren Sichtbarkeit und Akzeptanz unter den Nicht-Travellern. Schließlich führte sein starkes Engagement zur ›Entdeckung‹ von herausragenden Source Singers und Tradition Bearers wie Belle Stewart und Jeannie Robertson.

Der Edinburgh People's Festival Cèilidh 1951

Für Henderson waren Folk Songs eine Alternative und Alteritätserfahrung zur offiziellen Kultur(politik).²⁷⁹ Die Tradition Bearers ihrerseits waren Teil einer subalternen Kultur, einer »Underground«-Kultur, wie Gary West schreibt, in der Hinsicht, als dass sie nicht Teil der offiziellen (Mainstream)Kultur waren, keine Stimme hatten und nicht in den Medien wie etwa der BBC repräsentiert waren. Dies zu ändern und subalterne und hegemoniale (bzw. »offizielle«) Kultur miteinander zu vereinen, um auf diese Weise eine neue, moderne Kultur zu erschaffen, frei vom Tartan-Kitsch der Vergangenheit, war das erklärte Ziel Hendersons.²⁸⁰ Dazu brachte er die Sängerinnen und Sänger aus der

275 Ebd., S. 245f.

276 Die Travellers bilden in den schottischen Highlands und Lowlands distinkte ethnische Gruppen nomadisch lebender Menschen, die sich in der Vergangenheit oft Diskriminierung durch die Mehrheitsgesellschaft ausgesetzt sahen. Sie bestritten ihren Lebensunterhalt häufig durch Perlenfischen, Beerenpflücken oder Zinnschmieden (daher rührt die als abwertend empfundene Bezeichnung ›tinker‹). Highland Travellers werden auch als Summer Walkers bezeichnet. Seit den 1950er Jahren sind viele Travellers sesshaft geworden. Travellers haben eine bedeutende Rolle bei der Transmission gälischer und Scots Songs und Balladen gespielt. Bekannte Travellers im Kontext traditioneller Musik waren Jeannie Robertson und Lizzy Higgins oder auch Belle und Sheila Stewart.

277 Stewart, Sheila: »Hamish Henderson: A Traveller's Tale«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *Borne on the Carrying Stream. The Legacy of Hamish Henderson*, Ochtertyre 2010, S. 46–52.

278 Bezüglich der Sammlung von Folk Songs unter den Stewarts of Blair, die alljährlich zum Beeren sammeln auf den Feldern von Blairgowrie zusammenkamen, konstatierte Henderson: »It was like holding a tin can under Niagara Falls«. Zitiert nach: Ebd., S. 46.

279 Er bezeichnete es als »an alternative to official bourgeois culture«. Zitiert nach: Finlay, Alec: »A River That Flows On«, in: Henderson, Hamish: *Alias MacAlias. Writings on Songs, Folk and Literature* (herausgegeben von Alec Finlay), Edinburgh 2004 [1992], S. xvii–xxxiii, hier S. xxi. An dieser Stelle sei auch noch einmal auf den Oppositionscharakter verwiesen, den Tamara Livingston musikalischen Revivals zuschreibt: »Revivalists position themselves in opposition to aspects of the contemporary cultural mainstream [...] and offer a cultural alternative«. Siehe Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 66.

280 Gary West, *Voicing Scotland*, S. 165f. Damit positionierte sich Henderson, der mit seinem holistischen Ansatz nicht zwischen (Folk) Songs und Literatur, sowie zwischen ›Folk Culture‹ und ›High Art‹ unterschied, in scharfem Kontrast etwa zu Hugh MacDiarmid, der den ›Wert‹ schottischer Kultur zuvorderst in der ›hochkulturellen‹ Literatur, getragen von einer intellektuellen Elite, sah und

Peripherie Schottlands auf die Bühnen der Hauptstadt Edinburgh. Ein wichtiger Schritt dabei war die Etablierung der People's Festival Ceilidhs in den Jahren 1951–1954.

Im Jahre 1944 wurde in London die Gründung eines internationalen Kunstfestivals in Edinburgh beschlossen, das zum ersten Mal am 24. August 1947 in der St. Giles Cathedral auf der Royal Mile eröffnet wurde. Die Idee stammte von Rudolf Bing, dem damaligen Manager des Glyndebourne Opern Festival und späteren langjährigen Leiter der Metropolitan Opera in New York. Weitere Mitbegründer waren unter anderem Henry Harvey Wood, Leiter des British Council in Schottland, Sidney Newman, Reid Professor of Music an der Edinburgh University und der Lord Provost (Gemeindevorsitzender) von Edinburgh, Sir John Falconer.²⁸¹ Die Gründe dafür waren verschiedener Natur: Zum einen sollte es der Nachkriegsmüdigkeit der Bevölkerung entgegenwirken, geistige Erneuerung bringen und zur Völkerverständigung beitragen. Schließlich standen auch – wie bei allen Kunstfestivals – finanzielle Interessen bei der Entscheidungsfindung Pate. So sollte das Festival gleichzeitig der schottischen Tourismusindustrie Vorschub leisten (1946 wurde das Scottish Tourist Board gegründet) und der angeschlagenen britischen Wirtschaft im Allgemeinen neuen Auftrieb geben.²⁸² In seiner Anlage unterschied sich das Edinburgh International Festival von Vorkriegsfestivals derart, als dass der Fokus nicht auf einem bestimmten Künstler oder Komponisten und seinem Werk lag, sondern ein breites Angebot für die Zuschauer bereithalten würde, von orchestraler Instrumentalmusik über Oper und Ballett bis hin zu Theateraufführungen.²⁸³

Schnell stellte sich jedoch heraus, dass die Veranstaltungen des Edinburgh International Festival hauptsächlich Kunstmusik und ›High Art‹ zum Gegenstand haben würden und schottische Kulturbeiträge eher »zufälliger Natur« sein würden, »the big attractions are to be from London and abroad«²⁸⁴, was Hugh MacDiarmid in seiner typisch überspitzten Art zu folgendem Kommentar verleitete:

»It is to my mind absurd that a city which has always treated the arts so meanly can suddenly blossom forth as a great centre of world-culture. It is like giving the

nicht etwa in den traditionellen Songs der Tradition Bearer. MacDiarmid beschrieb Folk Songs als »inherently antithetical to the demands of modern literature« und würdigte sie herab als »moribund, outmoded form, perhaps useful to a pre-industrial population, yet redundant in the face of contemporary ›demands for higher and higher intellectual levels«, während Henderson ihm »elitism« und »alienation [...] in contemporary society« vorwarf. Diese gegensätzlichen Positionen fanden ihren Höhepunkt in einem öffentlich ausgetragenen und als »Folk-song Flyting« bezeichneten Disput auf den Seiten des *Scotsman* im Jahr 1964. Siehe Gibson, Corey: »The Folkkniks in the Kailyard: Hamish Henderson and the ›Folk-song Flyting«, in: Bell, Eleanor/Cunn, Linda (Hg.): *The Scottish Sixties*, Scottish Cultural Review of Language and Literature, Bd. 20, Amsterdam/New York 2013, S. 209–225, hier S. 209f. Vgl. Henderson, Hamish: »Freedom Becomes People«, in: Chapman 42 Vol. 8/5 (1985), S. 1.

281 Bartie, Angela: *The Edinburgh Festivals: Culture and Society in Postwar Britain*, Edinburgh 2013, S. 23ff.

282 Ebd., S. 2. Vgl. Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochertyre 2011, S. 35–43, hier S. 35.

283 Bartie, Angela: *The Edinburgh Festivals* (wie Anm. 281, Kap. 2), S. 5.

284 James Bridie, Mitglied des Organisationskomitees, in einem Brief vom April 1946. Zitiert nach: Ebd., S. 52.

content of a University Honours Course all at once to a class of mentally defective children.«²⁸⁵

Die führenden Protagonisten des schottischen Folk Revival wie Hamish Henderson und Norman Buchan reagierten mit Unverständnis auf die Tatsache, dass die Hauptstadt Schottlands Gastgeber eines internationalen Festivals sein würde, die traditionelle Kultur jedoch nahezu komplett ausgespart werden sollte (und wenn im Programm vertreten, dann als Kunstlied-Arrangement)²⁸⁶, zudem die einfache Bevölkerung den meisten Veranstaltungen aufgrund hoher Ticketpreise ohnehin nicht beiwohnen konnte. So schrieb Buchan diesbezüglich:

»Aw Princes Street was in a rout
An plagued by every kind o' tout.
The rich hae tickets but we're without –
They're ower dear at the Festal-o.«²⁸⁷

Als Gegengewicht zum offensichtlich elitären Habitus des Edinburgh Festivals entschied man sich, nicht etwa wie 1949 von MacDiarmid vorgeschlagen, die Veranstaltungen zu boykottieren,²⁸⁸ sondern für das Jahr 1951 unter der Führung von Martin Milligan ein eigenes *People's Festival* zu organisieren mit dem Ziel, das Edinburgh Festival näher an die ›Durchschnittsbevölkerung‹ zu bringen und die schottische Kultur für eben diese zugänglich zu machen – unter anderem dadurch, dass die Ticketpreise niedrig gehalten werden sollten. Das ins Leben gerufene Edinburgh Labour Festival Committee umfasste 40 Personen aus verschiedenen Gewerkschaften, der Workers' Music Association, der örtlichen Labour League of Youth, des Weiteren Mitglieder der Labour Party sowie Künstler, Dichter und weitere Personen aus der Kulturszene.²⁸⁹ Dadurch erfolgte gleichzeitig eine starke Verbindung des Festivals mit der politischen Linken.

Die Bemühungen waren letztlich von Erfolg gekrönt: das First People's Festival erstreckte sich vom 26. August bis zum 1. September 1951. Das Programm war überaus vielfältig und beinhaltete Theaterstücke (unter anderem das von Ewan MacColls *Theatre Workshop* aufgeführte Stück *Uranium* 235 über die atomare Bedrohung in der Gegenwart), Konzerte, Filmvorführungen sowie Vorlesungen von MacColl, MacDiarmid und Henderson »to show how all forms of cultural activity, at their best, depend on ordinary working people.«²⁹⁰ Von besonderer Bedeutung war jedoch der *First People's Festival Ceilidh*. Ursprünglich initiiert, um MacColls Theatre Workshop finanziell zu unterstützen,²⁹¹ wurde

285 Zitiert nach: Ebd., S. 52.

286 Ailie Munro bemerkt hierzu: »The official attitude can be assessed by the notes on a play performed in 1947 which included ›folksong arrangements of great felicity... and sung with natural charm by an octet of fine voices.«. Siehe Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 28.

287 Zitiert nach: MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 183.

288 Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954« (wie Anm. 282, Kap. 2), S. 36.

289 Ebd., S. 37.

290 Ebd., S. 38.

291 McVicar, Ewan: »Introduction«, in: Booklet zu Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005).

die Veranstaltung in der Oddfellows Hall vom 31. August 1951 ein Katalysator für das Folk Revival der 1950er und 1960er Jahre, denn zum ersten Mal wurden durch Source Singers wie John Strachan, Jessie Murray, Blanche Wood, Jimmie MacBeath, Calum Johnston und Flora MacNeil (allesamt Sängerinnen und Sänger, die Henderson zuvor auf seinen Sammeltrips mit Lomax aufgenommen hatte) einem städtischen Publikum traditionelle Songs in Scots und Gälisch präsentiert, befreit von Adaptionen, Kunstliedarrangements, Zensur und ›Kennedy-Fraser-Patina‹.²⁹² Der Cèilidh sollte zeigen:

»Look, we have here in Scotland – and up to now it hasn't received any attention from the big Festival – this fantastic tradition of popular culture, both Gaelic and Scots...and here it is!«²⁹³

Die Instrumentaltraditionen Schottlands waren lediglich durch den Piper John Burgess vertreten. Seine Anwesenheit auf dem Cèilidh war jedoch von enormer Bedeutung, denn dadurch wurde das Piping aus dem Militär- und Wettbewerbskontext herausgelöst, in dem es nach der fehlgeschlagenen Jacobite Rebellion von 1745 fast ausschließlich zu hören war. Die vormals separierte Piping Tradition wurde somit auf dem People's Festival Ceilidh mit der Song Tradition im Carrying Stream des Folk Revivals vereint und wieder »back towards the people« gebracht.²⁹⁴

Es war eine glückliche Fügung, dass Alan Lomax an diesem Abend zugegen war und die Beiträge aufzeichnete.²⁹⁵ Wenngleich die Aufnahmen einen Schwerpunkt auf der Scots Song und Balladen-Tradition erkennen lassen²⁹⁶, gaben Calum Johnston (dessen

292 Hamish Henderson über das Ziel des Ceilidhs: »In Scotland [...] there is still an incomparable treasure of folk song and folk music. Very little is known to the ordinary Scottish public, and even less to the world public which is patron to the Edinburgh International Festival. What is known is often irredeemably spoilt by normal ›concert-hall‹ technique and arrangements. The main purpose of this Ceilidh will be to present Scottish folk song as it should be sung.« (Siehe Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954«, S. 39. Die Aussage »as it should be sung« zeugt von einer anfänglich traditionalistischen Haltung Hendersons. Doch ging es ihm darum, vor allem dem städtischen Publikum eine Alteritätserfahrung zu dem zu bieten, was es bis dato gewohnt war zu hören. Dass Henderson seine Haltung im Laufe der Zeit geändert hat, ist bereits dargelegt worden.

293 Hamish Henderson zitiert nach: Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 28.

294 West, Gary: »Piping and the Folk Revival«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 106–108, hier S. 107.

295 Die Aufnahmen erschienen im Jahr 2005 innerhalb der von Rounder herausgegebenen *Alan Lomax Collection*. Es ist offensichtlich, dass für die vorliegende Ausgabe nicht alle Aufnahmen verwendet worden sind. Zudem wurden die Tracks schon während der Aufnahme teilweise geschnitten, insbesondere der zum Teil frenetische Jubel des Publikums, was auch der begrenzten Kapazität der Magnetbänder geschuldet war. Die Publikumsreaktionen zeugen von einer begeisterten Aufnahme, vor allem auch der gälischen Songs. Gleichzeitig bekommt der Hörer einen unmittelbaren Eindruck nicht nur von Hamish Hendersons humorvoller Art als Moderator des Abends, sondern auch von der gelösten Atmosphäre während des Cèilidhs – insbesondere auch dadurch, dass beispielsweise die Ankündigung zur Pause, während der Tee und Kuchen gereicht wurde, nicht herausgeschnitten wurde.

296 Auf der Rounder-Ausgabe der Lomax-Aufnahmen stehen 17 Scots Songs und Border Ballads sechs gälische Songs und drei Pipe Tunes gegenüber. Auf dem Cèilidh wurde noch mindestens ein weiterer gälischer Song von Flora MacNeil interpretiert, denn Norman Buchan äußert sich in einer

Schwester Annie Johnston Marjory Kennedy-Fraser maßgeblich bei ihrem Sammeltrip auf Barra unterstützt hatte²⁹⁷) und insbesondere die damals 23-jährige Flora MacNeil dem anwesenden Publikum einen kleinen aber intensiven Einblick in die Welt der gälischen Songs. Mit »Òran Eile don Phrionnsa« [Another Song to the Prince] und »Mo Rùn Geal Òg« [My Fair Young Love] warfen beide einen jeweils unterschiedlichen Blick auf den Jakobitenaufstand von 1745. Während der erstgenannte Song ein Loblied auf Charles Edward Stewart darstellt, beklagt das lyrische Ich im zweiten Song das Leid, das Prince Charlie über die Highlandbevölkerung gebracht hat.²⁹⁸

Aufgrund des enormen Erfolgs wurde die Dauer des People's Festivals im Folgejahr auf drei Wochen verlängert (17. August bis 7. September 1952) und durch die Unterstützung von 50 Organisationen (im Vergleich zu 17 im Vorjahr) noch stärker in der Gesellschaft verankert.²⁹⁹ Auch während des zweiten Festivals wurden wieder Konzerte veranstaltet, Theatervorstellungen gegeben, Filme vorgeführt und Vorträge gehalten, unter anderem über die Musik Beethovens. Auch wurde eine Reihe von Beethoven-Konzerten veranstaltet,³⁰⁰ was klar das Ziel der Veranstalter erkennen lässt, die traditionelle Kultur Schottlands mit der Kultur abendländischer Kunstmusik in einem Festival zu verbinden, und zu zeigen, dass diese sich nicht zwangsläufig einander ausschließen. MacColls Theatre Workshop kehrte mit dem Stück *The Travellers* zurück und auch der so erfolgreiche Ceilidh wurde wiederholt, diesmal zu Ehren des 60. Geburtstags von Hugh MacDiarmid, der persönlich anwesend war. Mit Calum und Annie Johnston, Kitty und Marietta MacLeod von der Isle of Lewis sowie dem Dichter Sorley Maclean war erneut ein starke gälische Komponente im Programm vertreten. Allerdings geriet der Theatre Workshop und im Zuge dessen das People's Festival als Ganzes in den Verdacht der Verbreitung kommunistischer Propaganda (der Schatten des McCarthyismus hatte inzwischen auch Großbritannien erreicht), weshalb zunächst der Scottish Trade Union Congress und kurz darauf die Labour Party in der Folge ihre finanzielle Unterstützung entzogen. Zwar konnten 1953 und 1954 durch Spenden noch einmal kleinere Festivals organisiert werden – auf dem dritten People's Festival Ceilidh wurde die von Hamish Henderson »entdeckte« großartige Balladensängerin Jeannie Robertson erstmals dem städti-

Rückschau auf das Ereignis: »[...] Flora MacNeil was singing ›The Silver Whistle [Cò Sheinneas An Fhìdeag Airgid]‹ – beautiful! I'd never heard anything like this.« Zitiert nach: McVicar, Ewan: »The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochertyre 2011, S. 185–230, hier S. 185. An dem Verhältnis zwischen Scots und Gaelic Songs dürfte das jedoch nichts geändert haben, denn es wurden auch noch weitere Scots Songs interpretiert. Dieses ungleiche Verhältnis ist insofern nachvollziehbar, als dass das Publikum zunächst an diese ihr fremde Musik, vor allem jedoch die fremde Sprache herangeführt werden musste. Der geringe Anteil an Instrumentalmusik kann dadurch erklärt werden, als dass das Folk Revival zunächst ein Song Revival war. Das instrumentale Revival begann in den späten 1960er Jahren und entwickelte sich vor allem in den 1970er Jahren.

297 Morag MacLeod im Booklet zu Lomax, Alan: *1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh*, produziert und herausgegeben von Anna Lomax Wood und Jeffrey A. Greenberg (Rounder, 2005), S. 29.

298 Beide Songs wurden von Capercaillie auf ihrem Album *Glenfinnan (Songs of the '45)* (Survival, 1995) interpretiert.

299 Fox, Collin: »Time for a People's Festival«, in: *Frontline* 5/1 (2001), www.redflag.org.uk/frontline/live/05festival.html, Stand: 27.02.2014.

300 Henderson, Hamish: »The Edinburgh People's Festival, 1951–1954«, S. 40.

schen Publikum vorgestellt – ein fünftes Festival konnte jedoch mangels hinreichender Finanzierung nicht mehr veranstaltet werden.³⁰¹

Jedoch dadurch, dass im Publikum der Festival Ceilidhs spätere Schlüsselfiguren und Core Revivalists saßen, die dort zum Teil erstmals in Kontakt mit traditioneller schottischer Musik kamen, wie beispielsweise Norman Buchan³⁰², hatten die vier Festivals einen enormen Einfluss auf das Folk Revival der nachfolgenden Jahre. Vor allem durch die Verdienste von Henderson, Maclean und Lomax konnte gezeigt werden, dass die schottische Songkultur – sowohl in Scots als auch in Gälisch – eine lebendige Tradition ist, denn im Gegensatz zu den Bemühungen von John Lorne Campbell oder Frances Tolmie, die vorrangig um die Konservierung und schriftliche Fixierung der gälischen Songs bemüht waren, wurden diese auf den People's Festivals aufgeführt und zwar in einem öffentlichen, konzertanten und nicht privaten oder arbeitsgebundenen Kontext, wie es auf den Hebriden oder in den gälischsprachigen Gebieten der Highlands praktiziert wurde. Somit konnte dem Publikum der tatsächliche Sound vor allem auch der gälischen unbegleiteten Songs präsentiert werden, denn obgleich es vereinzelt Aufnahmen gab, waren es in der Regel adaptierte Versionen, zumeist mit Klavierbegleitung, die kein Massenpublikum erreichten.³⁰³ Die Möglichkeit, ihre Songs einem interessierten Publikum in der

301 Ebd., S. 41ff. Dass jedoch Folk Music auch nach Einstellung des People's Festivals ein bedeutender – wenngleich inoffizieller – Teil des Edinburgh Festivals geblieben war, davon zeugt beispielsweise die Zusammenstellung *Edinburgh Folk Festival Vol. 1* (Decca, 1963). Eric Winter erklärt hierzu in den Liner Notes: »Somewhere about the fringe of the fringe of the Edinburgh Festival there was great deal of folk music going on. [...] right at the outer edges of the festival there were always a lot of unannounced good things to be had, provided by people who no doubt believed that Edinburgh presents them with an ideal platform for their wares. [...] Much of this folk festival took place in odd pubs and coffee bars and most of it was unadvertised, but those lucky enough to find it lapped it up.« Als Reaktion auf die zum Teil hohen Ticketpreise des Edinburgh Festival Fringe (das seinerseits einst als Gegenprogramm zum Edinburgh Festival ins Leben gerufen worden war) ist das People's Festival 2002 durch Colin Fox wiederbelebt worden. Vgl. Fox, Colin: »Time for a People's Festival« (wie Anm. 299, Kap. 2).

302 So erinnert sich Buchan an den First People's Festival Ceilidh: »Looking back, I know that though the evening was devastatingly new to me, it really shouldn't have been [...] The revival didn't really start that night at the Festival Ceilidh. Things were going on, it's just that we didn't know about it. There were still ballad singers going around [...] But no one said to us, ›Look these things matter. They matter for you in the cities. You should listen to this and learn« . Zitiert nach: McVicar, Ewan: »Introduction« (wie Anm. 291, Kap. 2), S. 5. Norman Buchans Involvierung in die People's Festivals war auch deshalb von Bedeutung, weil er als Lehrer an der Rutherglen Academy eine neue junge Generation von Schülern (und späteren Revivalmusikern) an die musikalische Tradition Schottlands heranführen konnte.

303 Auch Ewan MacColl selbst unterstreicht die Bedeutung der People's Festival Ceilids für die Wahrnehmung traditioneller Musik in Edinburgh zu der Zeit: »There must be hundreds of Edinburgh folk who heard their first traditional song at those splendid affairs.« Siehe MacColl, Ewan: »Ewan MacColl on Hamish«, in: Tocher 43 (1991), S. 13f., hier S. 14. Und weiter schreibt John MacInnes über das Wirken Dolina MacLennans in Edinburgh: »When Dolina came to work in Edinburgh in the 1950s, her exposition of Gaelic song came as a revelation to audiences whose experience had hitherto been limited to that of Gaelic singing on the more fashionable public platforms of that time.« Siehe MacInnes, John: »Foreword«, in: *Dolina – An Island Girl's Journey*, Laxay 2014, S. xif., hier S. xii. Was MacInnes damit genau meint, erläutert MacLennan an anderer Stelle im Buch: »My musical style was quite different to what most other Gaelic singers were offering

Hauptstadt zu präsentieren, stärkte zugleich das Selbstvertrauen der Source Singers in ihre Tradition.

Dass die People's Festival Cèilidhs die gälische Songkultur einem breiteren urbanen Publikum zugänglich machten, bedeutet jedoch nicht, dass in den Zentren wie Edinburgh und Glasgow diese nicht zuvor präsent war. Durch historische Ereignisse wie die Highland Clearances und Hungersnöte aufgrund von Missernten, vor allem aber auch durch eine enorme Nachfrage an Arbeitskräften durch die Industrialisierung, kam es insbesondere im 19. Jahrhundert zu starken Migrationsbewegungen von den Highlands und Islands in die Städte. Dort bildete sich eine große und eng verbundene gälische Community, vor allem in Glasgow.³⁰⁴ Neuankommende Gälen griffen auf ein Netzwerk von Freunden und Verwandten, aber auch Institutionen zurück, das die soziale Integration sowie die Beschaffung einer Unterkunft und den Eintritt in den Arbeitsmarkt erleichterte.³⁰⁵ Zu diesen Institutionen gehörten Island Societies wie die Glasgow Islay Association oder auch die Glasgow Skye Association. Diese organisierten regelmäßig soziale Events,³⁰⁶ deren integraler Bestandteil gälische traditionelle Musik war. So ist auf der Homepage der Glasgow Islay Association zu lesen:

»Socially the Gaels met in halls and rooms and although the Ceilidh became more formalised with platforms and piano accompaniment they still served their original purpose. Friends came together, news of home was swapped, songs were sung and stories told. Pipes and fiddles were played and for a magic hour or two the audience were oblivious to the noise and bustle of the city as they were returned in spirit to their own Tir nan Og.«³⁰⁷

in and around Edinburgh at the time. The traditional singers Kitty and Marietta Macleod had left by then and Flora MacNeill [sic!] had returned to Barra before I arrived. Some Gaelic singers sang in a trained kind of style that was acceptable at the National Mòd, but not on the folk scene. Other like Annag MacLeod and Agnes MacLennan sang traditional songs at the Saturday ceilidhs in the West End Hotel nut, again, not on the folk scene. Then you had the wonderful voices of Joan MacKenzie and Calum Kennedy, who sang in the theatre and at big concerts, but also not considered folk.« Siehe ebd., S. 72. Und weiter schreibt sie: »So many people have said that those nights in the Waverley [Dolinas Live Sessions in der Waverley Bar zusammen mit Robin Gray] were the start of their awareness of Gaelic.« Siehe ebd., S. 75. Vgl. Harper, Colin: *Dazzling Stranger* (wie Anm. 204, Kap. 2), S. 59.

- 304 Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 65f. Bereits Mitte des 19. Jahrhunderts habe die Zahl der highlandstämmigen Einwohner Glasgows beinahe 15.000 bzw. 4,54 Prozent betragen. Nicht alle davon können jedoch der gälischsprachigen Community zugeordnet werden. Die Glasgow Islay Association gibt die Zahl der Gälischsprecher in Glasgow mit Bezug auf den Zensus der Jahre 1881 und 1901 mit 11.000 bzw. 18.500 an. Siehe Glasgow Islay Association: »The Gaels and Glasgow«, www.ileach.co.uk/glasgow-islay/history/index.html, Stand: 05.03.2021.
- 305 Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 66.
- 306 Diese Events wurden unter anderem im 1925 gegründeten »Welcome Club« und von 1961 bis 1979 im Highlander's Institute organisiert. Siehe Glaschu Project: »Highlander's Institute«, <https://glaschu.net/highlanders-institute/>, Stand: 08.03.2021.
- 307 Glasgow Islay Association: »The Gaels and Glasgow« (wie Anm. 304, Kap. 2).

Demnach gab es durchaus eine prosperierende kulturelle, gälische Szene in Glasgow, wenn man wusste, wo man zu suchen hatte. Gleichwohl erklärt die gälische Sängerin, Clàrsach-Spielerin und Moderatorin Mary Ann Kennedy im Interview:

»Well, they were big and self-sufficient in the 50s. There were huge things but they belonged to that big strong community all of its own. And other people would have found their entertainment elsewhere. I think you've got to remember that at that time the community would be much more clearly defined. The language would be that much stronger in the cities, in certain parts of the city, you know, where the community were still living close together. And so the kind of [today's] concept of building bridges and making connections...That's now. Then, it was a different expectation and a different need. You wanted to meet people who came from where you came from, who maybe spoke the language you spoke, who could sing the choruses of the songs that you knew, who could dance the dances that you danced. You know, who knew your family, who knew the same path that you'd taken, that had stuff in common. And the music and the dancing and the entertainment was the kind of cement that kept those communities together [...]³⁰⁸«

Gälische traditionelle Musik bildete somit den ›Sozialkitt‹ der urbanen Communities. Sie war Mittel der kulturellen Identifikation und der Konstruktion von Zugehörigkeit. Da jedoch die gälischen Gemeinschaften wenn nicht abgeschlossen, so doch relativ unabhängig neben dem Rest der Bevölkerung existierten, war es verständlich, dass ein großer Teil des urbanen Publikums der People's Festival Cèilidhs zuvor nicht mit der dort präsentierten gälischen Liedkultur in Kontakt gekommen war.

Die School of Scottish Studies

Wie bereits dargelegt worden ist, wurde das Sammeln von traditionellen gälischen und Scots Songs in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg zumeist von Einzelpersonen, interessierten Amateuren, betrieben (zum Teil ohne konsistente Systematik), wie beispielsweise John Francis Campbell, Alexander Carmichael oder Frances Tolmie. Zwar konnte unter Mitwirkung von John Lorne Campbell im Jahre 1947 das Folklore Institute of Scotland gegründet werden, jedoch fehlte weiterhin eine grundsätzliche Institutionalisierung der Sammlung von traditionellen Songs auf wissenschaftlicher Basis unter Nutzung von moderner Aufnahmetechnik wie sie beispielsweise in Irland durch die 1935 gegründete Irish Folklore Commission oder aber auch das bereits im Jahre 1914 etablierte Landmåls- och Folkminnesarchivet (Institute for Dialect and Folklore Research)³⁰⁹ in Uppsala praktiziert wurde, so John Lorne Campbell in einem Beitrag im *Scotsman* aus dem Jahr 1949.³¹⁰

Diese Situation änderte sich grundlegend mit der Einrichtung der School of Scottish Studies im Jahr 1951. Deren Aufgabengebiet erstreckte sich nicht nur auf die Sammlung

308 Interview mit Mary Ann Kennedy (wie Anm. 1 der Einleitung), Z. 440–450.

309 Hedblom, Folke: »The Institute for Dialect and Folklore Research at Uppsala, Sweden«, in: The Folklore and Folk Music Archivist 3/4 (1961), S. 1–2.

310 Campbell, John Lorne: »Gaelic Folk-Songs: Work of Collectors«, in: The Scotsman, 17. September 1949, S. 9.

von gälischen und Scots Songs, Balladen und Geschichten (obwohl das ein vorrangiges Ziel war), sondern beispielsweise auch auf die Bereiche der Archäologie und materiellen Kultur. Vor allem sollte sie die wissenschaftliche Disziplin der Folklore Studies in Schottland etablieren, da es in diesem Bereich, wie bereits oben erwähnt, einer akademischen Tradition mangelte.³¹¹ Diesem Umstand wurde durch die Angliederung der Schule an die Faculty of Arts der Universität Edinburgh im Jahr 1965 (heute Department of Scottish and Celtic Studies) Rechnung getragen, sowie durch die Etablierung von Undergraduate- und später Postgraduate-Studiengängen ab 1971.³¹²

Die School of Scottish Studies begann zunächst mit einem kleinen Personalbestand. Zu den frühen Mitarbeitern gehörten die Gründer Calum Maclean und Hamish Henderson (bis 1955 als freier Mitarbeiter) wie auch der Komponist und Musikwissenschaftler Francis Collinson. Durch die kontinuierliche Arbeit dieser und anderer Forscher konnten im Laufe der vergangenen 60 Jahre über 13.000 Stunden Audiomaterial zusammengetragen werden, wobei die Aufnahmen in Zusammenarbeit mit Lomax die Basis bildeten und die Entscheidungsträger an der Universität von Edinburgh vom Reichtum der mündlich tradierten Folk Culture aus Stories, Songs, Bräuchen, Rezepten und vielem mehr, die es aufzunehmen galt, überzeugte. »The tapes were the very origin of the school, boy they really did shake them«, so Henderson.³¹³ Neben Balladen und gälischen und Scots Songs umfassen die Audiotapes auch Instrumentalmusik, insbesondere Pipe- und Fiddlemusik. Darüber hinaus lässt sich durch die Integration externer Sammlungen auch traditionelle Musik aus dem restlichen Europa, der Appalachen-Region und Asien finden. Obgleich das Audiomaterial das Herzstück der Archive bildet, beherbergt die School of Scottish Studies auch ein umfassendes Archiv von über 40.000 überwiegend historischen Fotografien sowie ein beträchtliches Manuskriptarchiv mit Handschriften in Englisch, Scots und Gälisch.³¹⁴

Wie die Auftritte auf den Ceilidhs der People's Festivals hatten auch die Sammeltrips der Forscher einen positiven Effekt zum einen auf das Selbstbild der Tradition Bearers, zum anderen auch auf das Repertoire der Sänger- und Geschichtenerzähler. So berichtet Flora MacNeil über die Bedeutung der frühen Feldaufnahmen auf Barra durch Calum Maclean und Seamus Ennis:

»Those early collectors in Barra made people realize that they had something very important to give [...] it stimulated them to remember songs they had not sung for a long time.«³¹⁵

Allerdings ist die Arbeit der School of Scottish Studies und ihre Methoden auch kritisiert worden. Das betrifft zum einen eine zu starke Objektfokussierung der frühen Sammler,

311 Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival«, in: *Folk Music Journal* 6/2 (1991), S. 132–168, hier S. 137.

312 Ebd., S. 138.

313 Zitiert nach: McIntyre, Geordie: »A Singer's Perspective« (wie Anm. 267, Kap. 2), S. 41.

314 The University of Edinburgh: »School of Scottish Studies Archive«, www.ed.ac.uk/schools-departments/literatures-languages-cultures/celtic-scottish-studies/archives, Stand: 02.03.2014.

315 Zitiert nach: Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival« (wie Anm. 311, Kap. 2), S. 143.

die, so Ailie Munro, vornehmlich an den Songs, nicht aber an den Sängerinnen und Sängern selbst interessiert waren.³¹⁶ Zudem wurde das gesammelte Material zunächst nicht veröffentlicht und der Zugang zur Sammlung selbst war über einen langen Zeitraum nur zu akademischen Zwecken möglich, was die meisten der Revivalmusiker, die für eine kreative Weiterentwicklung der musikalischen Tradition verantwortlich waren, ausschloss.³¹⁷ Auch Christine Primrose bestätigt im Interview den fehlenden Zugang zum musikalischen Material in den ersten Jahrzehnten des Bestehens der Institution:

»[...] if you didn't go to the School of Scottish Studies...I think, it's great that they went out and collected all these songs first of all. Right. But if you didn't actively seek that out, it didn't mean anything, you know. [...] [The material] was just stored in vaults or offices and tapes.«³¹⁸

Munro kritisiert zudem, dass ein Großteil der Aufnahmen in ruralen Gebieten vorgenommen wurde und Urban Folk Songs bzw. Industrial Songs des Folk Revivals der Nachkriegsjahre weitestgehend ausgeschlossen worden sind, was sie mit einer Fokussierung der frühen Sammler auf die rurale Vergangenheit begründet, sowie einer zu engen Definition von ›Tradition Bearer‹ – dass nach dem Verständnis der frühen Sammler lediglich Source Singers, nicht aber Revivalmusiker Träger der Tradition sein können und es diese somit nicht ›wert‹ wären aufgenommen zu werden.³¹⁹ Diese Vermutung mag zwar teilweise durchaus zutreffend sein, und zeigt eine deutliche Objektorientierung der Sammler, doch dürfte sicherlich auch eine Unterfinanzierung bzw. Personalmangel eine Rolle gespielt haben (Das Team von Mitarbeitern betrug bei Gründung der Einrichtung fünf Personen), weshalb sich die Sammler im Rahmen ihrer Ressourcen und durch eine Art von »rescue ethnology«³²⁰ entschlossen, zunächst die Songs und Geschichten der Source Singers aufzunehmen, schließlich mussten sie davon ausgehen, dass diese Informationsquellen in naher Zukunft aufgrund des zumeist hohen Alters der Personen nicht mehr zur Verfügung stehen würden.

Die Aktivitäten der School of Scottish Studies beschränkten sich zunächst lediglich auf die Sammlung von Liedern, Melodien und Geschichten. Die Verbreitung des zusammengetragenen Materials begann erst im Jahre 1957, zunächst mit der Herausgabe der Zeitschrift *Scottish Studies*, die allerdings überwiegend akademischen Charakter hatte. Das Journal *Tocher* (von *tochar*, gäl. ›Mitgift‹), welches ab 1971 durch den Sammler und Archivar der Schule, Alan Bruford, herausgegeben wurde – »in response to a demand...for

316 Ebd., S. 145. Diesen Umstand kritisiert auch Flora MacNeil: »But I must say, I think these collectors went round collecting songs from these people, they collected the songs and that was it. They got the songs but they never, ever gave a picture of the people they collected the songs from. I think that was a big mistake. I think they should have got to know these people. They should have given the people more credit. They should have given a better picture of the world that these songs came from.« Zitiert nach: Urpeth, Peter: »Flower of Barra« (wie Anm. 220, Kap. 2), S. 37.

317 Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival«, S. 145.

318 Videointerview mit Christine Primrose (wie Anm. 223, Kap. 2). Z. 471–473, 477.

319 Munro, Ailie: »The Role of the School of Scottish Studies in the Folk Music Revival«, S. 151–153.

320 Macaulay, Cathlin: »Dipping into the Well: Scottish Oral Tradition Online«, in: *Oral Tradition* 27/1 (2012), S. 171–186, hier S. 174.

the immediate publication of more material from the archives of the school³²¹ – war in seiner Anlage weniger akademisch und beinhaltete Geschichten, Bräuche, Rezepte und Songs samt einfacher Transkriptionen. Besonders bedeutend ist die *Scottish Tradition*-Serie mit Zusammenstellungen von Instrumentalmusik, Geschichten, Scots Songs und Balladen sowie gälischen Songs unterschiedlicher Regionalstile und Einzelporträts gälischer Sänger wie Annie und Calum Johnston oder Joan MacKenzie, die zunächst auf LP (Tangent Records, herausgegeben von Peter Cooke) und seit 1993 durch Greentrax Recordings auf CD veröffentlicht werden. Insbesondere jedoch durch die Digitalisierung und Bereitstellung eines großen Teils des gesammelten Materials im Internet – zunächst durch das PEARL-Projekt Mitte der 1990er Jahre³²², vor allem aber durch das *Tobar an Dualchais/Kist o Riches*-Projekt – konnte der so wichtige externe Zugang zu historischen Aufnahmen von Instrumentalmusik, Geschichten und Songs, aber auch Interviews mit Source Singers und Revivalmusikern hergestellt werden.³²³ Die etwa 50.000 Aufnahmen bilden eine wichtige Ressource nicht nur für Forscher, sondern vor allem für die Generation junger Musiker.³²⁴ Das Zugänglichmachen von digitalisierten Aufnahmen ist ein Prozess, den Owe Ronström als eine Machtverschiebung von den »knowers«, den Akademikern oder Amateurforschern – im Kontext dieser Arbeit zumeist Sammler wie Sharp, Shaw oder Campbell – die zunächst exklusiv Zugang zu den Quellen etwa in der School of Scottish Studies hatten, hin zu den »doers«, in der Regel aktiven Musikern, deren Hauptinteresse dem Musizieren und nicht dem Akkumulieren abstrakten Wissens gilt³²⁵:

321 Bruford, Alan/Macdonald, Mary: »Editorial Notes«, in: *Tocher* 1 (1971), S. 1.

322 PEARL-Projekt lieferte als eine Art Pilotprojekt digitalisierte Artikel des *Tocher* sowie Transkriptionen von Songs samt dazugehöriger Audiodateien und zeigte die Notwendigkeit einer umfangreicheren Digitalisierung des Archivmaterials. School of Scottish Studies: PEARL, www.pearl.scot.ed.ac.uk/, Stand: 03.03.2014.

323 Die Herausgabe des Materials erwies sich nicht nur aufgrund der Fragilität des Materials sowie der unzureichenden Personalausstattung als schwierig, sondern auch wegen der teils ungenauen, unvollständigen oder uneinheitlichen Kennzeichnung der Tonbänder und Kassetten durch die Sammler. Das *Tobar an Dualchais/Kist o Riches*-Projekt diente somit nicht nur der Distribution sondern vor allem der Katalogisierung und Inventarisierung des bestehenden Materials. Vgl. Byrne, Steve: »Riches in the Kist: The Living Legacy of Hamish Henderson« (wie Anm. 35, Kap. 1), S. 282. Zur Bedeutung des Projekts und zum Vorgang der Digitalisierung durch *Tobar an Dualchais/Kist o Riches* siehe auch Macaulay, Cathlin: »Dipping into the Well: Scottish Oral Tradition Online« (wie Anm. 320, Kap. 2), S. 171–186, hier S. 175ff.

324 Auch Julie Fowles, eine der bekanntesten Vertreterinnen einer jüngeren Generation gälischer Sängerinnen, unterstreicht die Bedeutung der School of Scottish Studies für ihre eigene Arbeit als Musikerin: »For the first album especially I spent a lot of time there. It's a great archive store of songs and tunes. Every now and again I'll have a few songs that I'm trying to piece together. I'll spend an afternoon or a day down there, just listening to things and trying to piece it together. That part of it's a bit like detective work. It's fascinating.« Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force« (wie Anm. 6 der Einleitung), S. 52. Gleichzeitig betont sie die Bedeutung direkter oraler Transmission durch Source Singers der eigenen Community auf North Uist.

325 Es soll an dieser Stelle keine strikte Trennung von »knowers« und »doers« suggeriert werden, da sich in den beteiligten Personen des »Felds« Musikrevival zumeist musikpraktische wie auch akademisch-forschende Interessen vereinen. Dies gilt etwa für den Forscher und Sammler Hamish Henderson, der selbst als Musiker und Komponist auftrat, wie auch für junge traditionelle Musiker wie etwa Steve Byrne oder Julie Fowles, die ihrem Musizieren intensive Feldforschung bzw. eine

»[...] during the 1990s the monopoly of the knowers was broken due to the publishing of source material on the Internet. Thereby the sources became directly accessible [...] to a growing number of young people interested not in knowing, but in doing.«³²⁶

Arthur Cormack bestätigt die Bedeutung des Soundarchivs der School of Scottish Studies sowie dessen Digitalisierung und Zugänglichkeit über das Internet, betont jedoch, dass das Erlernen von Songs durch mündliche Überlieferung und die Erfahrung aus erster Hand im Kontakt mit den Menschen nicht gleichgesetzt werden kann mit dem Erlernen durch Source Recordings,³²⁷ zumal ein großer Teil der Songs durch die lange Zeit ohne Veröffentlichung nicht gehört (und damit vielleicht auch vergessen) wurde:

»[...] so really through Tobar an Dualchais, [...] a lot of this stuff was coming to light [...] and is available to anybody to go and listen to it. But I think, in terms of a resource for folk who are interested in traditional song and music and stories, [...] it's hugely important, but I mean, it's a real shame that it was probably the best part of three decades before it became available to the public. And people certainly delve into it now and you're hearing some of the songs that were collected actually being sung again, which is great. [...] I think [...] they started recording and collecting [at] a time, when clearly there were still folk in communities who had a wealth of Gaelic Song in their heads and a lot of it was not written down, so that was really important work to go out there and collect the stuff. But I think, a lot of the songs disappeared from the repertoire, because there was this kind of gap of twenty or thirty years before...Unless you came from that community and heard those songs first-hand and the singer was able to sing those songs, they all but disappeared for the best part of thirty years and now they're appearing again, which is great. But the great pity, I suppose, of that is, that you're not learning them absolutely first-hand from somebody. You learn it from a source recording, which is the next best thing, but it's not the same as sitting in the room with somebody and singing it how he had learned it, you know.«³²⁸

Obleich Aufnahmen also nicht völlig den persönlichen Kontakt mit Informanten ersetzen können, ist die Bedeutung der Arbeit der School of Scottish Studies nicht hoch ge-

akademische Ausbildung zugrunde legen oder – wie Byrne – selbst im Tobar an Dualchais-Projekt involviert waren.

326 Ronström, Owe: »Concerts and Festivals: Public Performances of Folk Music in Sweden«, in: *The World of Music* 43 (2001), S. 49–64, hier S. 55.

327 Die beiden Vorgänge können nicht gleichgesetzt werden, da der Song, den man zwar anhören und gegebenenfalls lernen kann, nicht für sich allein steht. Es gehören immer auch eine Überlieferungsgeschichte dazu, Aufführungskontexte, Varianten in Struktur, Melodik oder Ornamentierung, individuelle Kontexte, in denen die Songs von bestimmten Tradition Bearers erlernt worden sind und natürlich die Geschichten hinter den Liedern, die zu den Songs dazugehören und von denen sie nicht losgelöst betrachtet werden können bzw. sollten. All dies kann eine Aufnahme allein nicht oder nur bedingt leisten, weshalb ein direkter persönlicher Kontakt mit Informanten eine so viel bereichernde Erfahrung und wertvollere Art der Transmission ist. Vgl. auch Ronström, Owe: »Revival in Retrospect«, S. 5. Vgl. Anm. 133, Kap. 2.

328 Interview mit Arthur Cormack, Z. 460–477.

nug einzuschätzen, gerade wenn man bedenkt, dass sie seit ihrer Gründung mit einer schmalen Personalausstattung und – wie so viele Kultureinrichtungen – mit Kürzungen von Zuschüssen zu kämpfen hat.³²⁹ Absolventen der Undergraduate Studiengänge erlangen Jobs und Positionen in Museen, Heritage Centern, im Medienbereich oder als Lehrende und können somit ihren Beitrag leisten zur Bewahrung sowie auch Verbreitung dieser einmaligen Zeugnisse kultureller Praxis,³³⁰ deren Digitalisierung im Rahmen des Tobar an Dualchais-Projekts laut Martin MacIntyre, Direktor des Projekts von 1998 bis 2003, eine »Demokratisierung von Wissen« bedeute.³³¹

Das schottische Folk Revival als Netzwerk

Wie im vorangegangenen Abschnitt gezeigt werden konnte, wurde das schottische Folk Revival der Nachkriegsjahre durch zentrale Core Revivalists geprägt, die als zentrale Figuren auf verschiedenen Ebenen als Organisator von Folk Clubs und Festivals, Musiker, Theoretiker, Publizist, Sammler oder Archivar tätig waren. Vor allem Hamish Henderson profilierte sich als Verfechter der Folk Musik und Antriebskraft des Folk Revivals insbesondere in den 1950er Jahren. Dieser beeinflusste eine Reihe von zentralen Protagonisten wie Morris Blythman, Norman Buchan oder Arthur Argo und bedeutende Sängerinnen und Sänger des Revivals wie Cilla, Ray und Archie Fischer, Jean Redpath, Robin Hall und Jimmie MacGregor, Hamish Imlach, Adam McNaughton, Ewan McVicar und später Bobby Eaglesham, Dougie MacLean und Dick Gaughan – um nur einige zu nennen – und half auf diese Weise, eine Revivalist Community zu etablieren, vor allem in Edinburgh aber auch in Glasgow.

Eine gemeinsame Revival-Ideologie zeigte sich in der starken Politisierung des Revivals und den Protestsongs, insbesondere in den 1950er Jahren, die gleichzeitig Ausdruck des aufkommenden schottischen Nationalismus waren, sowie in der überwiegend links gerichteten politischen Haltung vieler Protagonisten des Revivals.

Von zentraler Bedeutung waren die aus dem Skiffle-Boom hervorgegangenen Folk Clubs als Bühne, Treffpunkt und Möglichkeit des musikalischen Austauschs. Diese waren Teil eines Revivalist Networks, zu dem auch die in den 1950er und 1960er Jahren verstärkt aufkommenden Folk-Magazine gehörten, in denen neues und altes Material publiziert, vor allem aber diskutiert werden konnte, über politische wie auch rein musikalische Themen. Die Folk-Magazine hatten darüber auch eine Informations- und Koordinationsfunktion. Dazu zählten beispielsweise die kurzlebigen Magazine *Scottish Folknotes* und *Folkwest*, vor allem aber das von Arthur Argo ab 1964 herausgegebene *Chapbook*, das zum wichtigsten schottischen Folk-Magazin der 1960er Jahre avancierte, sowie ab 1973 das von Ian Green (späterer Gründer des Greentrax-Labels), Ken Thomson und John Barrow (Organisator des ersten Edinburgh Folk Festivals 1979) herausgegebene *Sandy Bell's*

329 Für Feldforschung sei gar kein offizielles Budget mehr vorhanden, so Peter Cooke in einem Leserbrief im Jahr 2003. Siehe Cooke, Peter: »School of Scottish Studies« (Leserbrief), in: *The Living Tradition* 53 (2003), S. 6–8, hier S. 7.

330 Ebd.

331 Martin MacIntyre zitiert nach: Ebd., S. 8.

Broadsheet, das einzige regelmäßig erscheinende schottische Folk-Magazin der 1970er Jahre.³³²

Das wachsende Interesse an traditionellen wie auch Urban Songs – nicht zuletzt initiiert durch die Lomax-Aufnahmen und die People's Festival Ceilidhs – schuf einen Markt und ein Publikum und förderte eine zunehmende Kommodifizierung, was sich nicht nur in einer großen Anzahl an günstig zu erwerbenden Songbooks äußerte, sondern auch in einer steigenden Zahl an Plattenaufnahmen (vor allem Topic Records³³³) und Radiosendungen wie Lomax' *Scottish Folk Songs: The Gaelic West* und *I Heard Scotland Sing* (1951), *As I Roved Out* (1953–1958)³³⁴, basierend auf Feldaufnahmen von Peter Kennedy³³⁵ und Seamus Ennis mit Songs aus Galloway und von den Inseln Skye und Barra, *A Ballad Hunter Looks at Britain* (1957) von Hamish Henderson und Alan Lomax, mit Scots- und gälischem Songmaterial der School of Scottish Studies sowie die bereits erwähnten *Radio Ballads* von Ewan MacColl.³³⁶

Zwei weitere Komponenten des Revivalist Networks bildeten die Einrichtung der *Traditional Music & Song Association of Scotland* im Jahr 1966, die seither die Sammlung und Veröffentlichung von Musik unterstützt und Festivals, Konzerte, Wettbewerbe, Ceilidhs und Sessions im ganzen Land organisiert, sowie Workshops für Profis und Laien in allen Stilrichtungen anbietet,³³⁷ wie auch die Etablierung von Folk Festivals, beginnend mit dem von der TMSA organisierten ersten Folk Festival in Blairgowrie (1966), als Ort des Austauschs, der Begegnung und kulturellen Repräsentation.

Instrumentalrevival und Folk Groups der 1970er Jahre

In den 1970er Jahren kam es in Schottland zur verstärkten Bildung von Folk Groups, eine Entwicklung, die bereits in den 1960er Jahren begann. Die Ursachen hierfür sind vielfältiger Natur.

Zum einen resultierte das Songrevival der 1950er und 1960er Jahre bereits in einer Sensibilisierung des potentiellen Publikums für die eigene musikalische Tradition, gleichzeitig wurde in dieser Zeit durch die Arbeit der Sammler, die Einrichtung von Strukturen und Institutionen sowie durch den Output der frühen Revivalsänger die musikalischen Quellen geschaffen und sukzessive zugänglich gemacht, auf die sich die Musiker der Folk Groups in ihrer musikalischen Arbeit beziehen konnten.

Zum anderen wurde durch die Etablierung der Folk Clubs in den späten 1950er und 1960er Jahren ein effektives Netzwerk geschaffen, das den Gruppen optimale Auftrittsmöglichkeiten zu bieten vermochte. Dadurch verbesserten sich auch die finanzielle Si-

332 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 185f. Eine Übersicht über die frühen britischen Folk Magazine findet sich bei Anderson, Ian: »Pages of Ages«, in: *fRoots* 324 (2010), S. 40–43. Vgl. Green, Ian: *From Fuzz to Folk. Trax of My Life*, Edinburgh 2011, S. 205.

333 Eine Zusammenstellung der Topic-Diskographie bis zu den späten 1990er Jahren findet sich bei Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 146–216.

334 Vgl. auch Dallas, Karl: »The Roots of Tradition«, S. 88.

335 Peter Kennedy war Großneffe von Marjory Kennedy-Fraser sowie Neffe von Maud Karpeles, Sharps Assistentin und eine der zentralen Figuren der English Folkdance and Song Society.

336 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 23f. Vgl. Association for Cultural Equity: »Radio Programs and Ballad Operas«, <http://research.culturalequity.org/home-radio.jsp>, Stand: 03.03.2014.

337 Traditional Music & Song Association of Scotland: www.tmsa.org.uk/index.asp, Stand: 03.03.2014.

tuation und die Bezahlung der Musiker, die durch ihre Arbeit ihren Lebensunterhalt bestreiten konnten.³³⁸ Dies führte nicht nur zu einem steigenden Grad an Professionalisierung³³⁹ unter den Musikern und zu einer verstärkten Kommodifizierung schottischer traditioneller Musik,³⁴⁰ sondern auch zur Herausbildung der »touring band«. Bei dieser hatte die Notwendigkeit, Gigs zu spielen (und einem von populären Musikstilen geprägten Publikumsgeschmack zu entsprechen), aber auch das Streben nach finanziellen Einkünften und daraus resultierender ökonomischer Sicherheit³⁴¹ laut Simon McKerrell eine Änderung ideologischer, auf Vorstellungen von Authentizität gegründeter, Ansichten zur Folge, hin zu ästhetischen Einstellungen, die eine zunehmende musikalische Hybridisierung ermöglichten.³⁴²

Auch der Skiffle der späten 1950er Jahre – wenngleich er sich als ein relativ kurzlebiges Phänomen erwiesen hatte, dessen Anhänger sich nach dem Abebben der Welle sich entweder dem Rock'n'Roll und später dem Rock oder aber dem Folk verschrieben – übte insofern einen bedeutenden Einfluss auf das schottische Revival aus, als dass er die instrumentale Begleitung von Folk Songs und die Formation von Folk Groups beförderte, die zunächst amerikanisches und auch irisches, vor allem in den 1970er Jahren jedoch verstärkt originär schottisches Material ins Repertoire aufnahmen. Die Musik der Folk Groups synthetisierte zwei Stränge der schottischen (und auch irischen) Musiktradition, zum einen die Song- und Balladentradition, zum anderen die Instrumentaltradition, deren Schwerpunkt in Schottland auf der Bagpipe- und Fiddlemusik liegt.³⁴³ Damit

338 Das trifft nicht auf alle Musiker zu und darf daher nicht als verabsolutierend verstanden werden. Zwischen Einzelmusikern und Gruppen, die in kleinen »flat-floor venues« auftraten und solchen, die große Auftrittsorte bespielten bzw. mit bekannten Persönlichkeiten zusammenarbeiteten, existierte ein zum Teil enormes finanzielles Gefälle. Siehe die Ausführungen Archie Fischers in McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity« (wie Anm. 44, Kap. 1), S. 3f.

339 Noch Ende der 1980er Jahre berichtet Bohlman, dass bis in die jüngste Zeit Professionalisierung von vielen Forschern, die sich mit traditioneller Musik beschäftigen, als ein urbanes Phänomen abgelehnt worden sei. Folk Music sei in ihren Augen per definitionem nichtprofessionell. Siehe Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 85.

340 Vgl. Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 79. Vgl. McKerrell, Simon: »Scotland: History, Culture and Geography of Music«, in: Sturman, Janet L. (Hg.): *The SAGE International Encyclopedia of Music and Culture*, Los Angeles 2019, S. 1908–1913, hier S. 1912. Vgl. Moore, Allan: »The End of the Revival: The Folk Aesthetic and its ›Mutation‹«, in: *Popular Music History* 4/3 (2009), S. 289–307, hier S. 291. Vgl. Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 131f. Vgl. auch MacKinnon, Niall: *The British Folk Scene*, S. 70–76.

341 Obwohl, so McKerrell, die »Ökonomie der Musik« seit einiger Zeit Gegenstand vor allem der Populärmusikforschung ist, seien finanzielle Motivationen bei der Herausbildung musikalischer Ästhetiken und Präferenzen unter traditionellen Musikern in der Forschungsliteratur bisher weitestgehend vernachlässigt worden. Ein Umstand, der allem Anschein nach noch auf romantisierten Vorstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhundert gründe. Siehe McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 2. Eine weitverbreitete antikommerzielle Einstellung unter traditionellen Musikern wie auch Core Revivalists im Sinne Livingstons muss ebenfalls als ursächlich angesehen werden. Vgl. Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 79.

342 McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 1f.

343 Interview mit Eberhard Bort, Z. 9–28.

verlagerte sich der Fokus des zunächst Song-basierten Revivals auf die instrumentale Komponente.³⁴⁴

Zu den frühen Folk Groups gehörten neben den Corries (*1962) die McCalmans (*1964), welche sich vor allem um die Popularisierung des mehrstimmigen Satzgesanges innerhalb der schottischen Musik verdient gemacht haben.³⁴⁵ Die verstärkte Etablierung von Folk Groups hatte auch Veränderungen im instrumentalen Setting zur Folge. Wurden zunächst lediglich Gitarre oder Banjo als Begleitinstrumente genutzt, hielten ab Mitte der 1960er Jahre sukzessive vernakuläre Instrumente³⁴⁶ wie Fiddle, Pipe und Clàrsach Einzug in die Folk Clubs.

Als besonders innovativ erwies sich die Gruppe The Clutha, die sich 1964 in Glasgow formierte.³⁴⁷ Die langjährige Sängerin Gordeanna McCulloch wurde maßgeblich durch den von Norman Buchan initiierten Ballads Club an der Rutherglen Academy geprägt. The Clutha, die ihre musikalischen Quellen sowohl in gedruckten Sammlungen der Mitchell Library/Glasgow als auch in Source Singers wie Jeannie Robertson und Jimmy MacBeath fanden, war eine der ersten Folk Groups, die die Fiddle als Gruppeninstrument einführten.³⁴⁸ Zusammen mit The Whistlebinkies (*1967³⁴⁹) etablierten sie die (bellows-blown) Pipe als Bandinstrument und trugen maßgeblich zum Revival der schottischen Smallpipe und Borderpipe bei. Im Laufe der Jahre spielten zwei Piper in der Formation. Der erste, Jimmy Anderson, sei die erste Person gewesen, welche die schottischen Pipes im instrumentalen Setup der Folk Groups integrierte und das Set verschiedener Tunes auf der LP *Scots Songs and Music Recorded at the Kinross Festival 1973* (Springthyme,

344 Ein Vorgang, der unter anderem auch mit einem zahlenmäßigen Anstieg von Akkordeon- und Fiddle-Clubs einherging. Vgl. Blaustein, Richard: »Rethinking Folk Revivalism«, S. 268.

345 Vgl. o. V.: »All things must...«, in: *The Living Tradition* 87 (2011), 24–28.

346 Der Begriff »vernakulär« leitet sich aus dem Lateinischen ab und beschreibt in seiner ursprünglichen Wortbedeutung etwas »Einheimisches«, dem »Haus« oder »Rom Zugehöriges«. Er drückt demnach eine spezifische Ortszugehörigkeit aus. In diesem Zusammenhang sind damit »einheimische«, das heißt traditionelle bzw. »schottische Instrumente«, gemeint. Obgleich Fiddle, Clàrsach und Bagpipe auch in anderen Musikkulturen zu finden sind, werden diese auch als die drei »Nationalinstrumente« Schottlands bezeichnet. Mit dem Begriff vernakulär soll zugleich eine Abgrenzung ausgedrückt werden zu Instrumenten, die keiner spezifischen Musikkultur zuzuordnen sind und häufig mit westlicher Populärmusik in Verbindung gebracht werden wie beispielsweise die (E-)Gitarre oder aber auch das Schlagzeug.

347 Während The Corries und The McCalmans die meiste Zeit nur zwei bzw. 3 Mitglieder zählten, kann The Clutha (neben der bereits 1956 gegründeten Ian Campbell Folk Group) tatsächlich für sich in Anspruch nehmen, (innerhalb der schottischen Folk-Szene) eine Brücke geschlagen zu haben vom Solosänger hin zur Folk Band. Das langjährige Line-up bestand aus Erland Voy, Calum Allan, Gordeanna McCulloch, Ronnie Alexander und John Eaglesham. Vgl. Heywood, Pete: »The Clutha« in: *The Living Tradition* 105 (2014), S. 18–20, hier S. 19.

348 The Clutha verfügte sogar über 2 Fiddler in ihrem Line-up. Die im gleichen Jahr gegründete Gruppe The Exiles in London experimentierte ebenfalls mit der Fiddle als Gruppeninstrument, wie auch The Gaugers in Aberdeen. Siehe The Clutha: www.cluthafolkgroup.co.uk/index.html, Stand: 07.10.2014. Vgl. MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191.

349 Die Gruppe entstand aus der im Jahr 1967 gegründeten Formation The Gaels. Im darauffolgenden Jahr gaben sie sich den Namen The Whistlebinkies. Siehe The Whistlebinkies: <http://whistlebinkies.co.uk/>, Stand: 07.10.2014.

1973) der erste veröffentlichte Track einer Folk Group mit schottischer Bagpipe.³⁵⁰ Auch Hamish Henderson zeigte sich von den Innovationen der Gruppe begeistert: »The Clutha [...] combines a scrupulous respect for the tradition with a vigorous and experimental flair.«³⁵¹

The Whistlebinkies ihrerseits vereinten seit ihrem Album *The Whistlebinkies* (Clad-dagh, 1977)³⁵² durch die Integration der Fiddle, der Pipe und der Clàrsach in regelmäßigen Auftritten erstmals alle drei Instrumente, die direkt mit der gälischen Musiktradition verbunden sind und gleichzeitig als ›Nationalinstrumente‹ Schottlands³⁵³ fungieren, in einem Line-up. Von dieser Entwicklung profitierten Gruppen wie The Tannahill Weavers (*1966), die kurzlebige Band Alba (*1975) oder auch The Battlefield Band (*1969), die die Great Highland Bagpipe in ihr instrumentales Setting aufnahmen³⁵⁴ und somit in dieser Hinsicht (auch durch die Nutzung von Synthesizern seit dem Battlefield Band Album *Stand Easy* [Topic, 1979])³⁵⁵ den musikalischen Weg für nachfolgende Bands wie Runrig und Capercaillie ebneten.³⁵⁶ Durch die Integration der von vielen Menschen als originär schottisch empfundenen Bagpipe (obgleich diese ein paneuropäisches Instrument ist)³⁵⁷ in das Bandsetting konnten Gruppen wie The Battlefield Band sich gleichzeitig als ›besonders schottisch‹ von anderen Formationen abheben, was ihnen auch neue Auftrittsmöglichkeiten in Amerika und vor allem auf dem europäischen Festland, insbesondere in Deutschland, erschloss, wo das »kulturelle Andere« und vor allem das »Schottische« einen besonderen Reiz auf potentielle Zuhörerschaften auszuüben schien.³⁵⁸

Die Boys of the Lough (*1967) verfolgen im Gegensatz zu Bands wie Runrig oder Capercaillie einen traditionelleren Stil unter Verwendung rein akustischer Instrumente. Ihr Repertoire umfasst sowohl schottisches als auch irisches Material. Von den

350 Heywood, Pete: »The Clutha« (wie Anm. 347, Kap. 2), S. 19.

351 Zitiert nach: Ebd.

352 Der Titel ist nicht mit dem ihres gleichnamigen Debütalbums (Deacon, 1971) zu verwechseln.

353 Obgleich bestimmte vernakuläre Instrumente aufgrund von ›Global Flows‹ überall auf der Welt erhältlich sind und diese in verschiedensten (hybriden) Musikstilen und -genres eingesetzt werden, bleiben diese dennoch – so Max Peter Baumann – mit spezifischen Regionen oder Nationen verbunden: »On the global level, as a rule musical instruments are still attributed with national qualities. [...] they are generally perceived on the cross-cultural and global level as typical for the entire particular nation.« Siehe Baumann, Max Peter: »The Local and the Global: Traditional Musical Instruments and Modernization«, in: *The World of Music* 42/3 (2000), S. 121–144, hier S. 128f.

354 Dabei halfen sie – wie John Burgess vor ihnen auf dem People's Festival Ceilidh 1951 – die Bagpipe aus dem Wettbewerbs- und Militärkontext herauszulösen. The Tannahill Weavers nutzen die Great Highland Bagpipe ab dem Album *The Old Woman's Dance* (Plant Life, 1978) (durch den Beitritt des Pipers Alan MacLeod nach der Auflösung der Band Alba) und The Battlefield Band ab *Stand Easy* (Topic, 1979).

355 Synthesizer bzw. Keyboards wurden erst auf *Stand Easy* genutzt. Elektrische Instrumente in Form einer elektrischen Orgel (pedal organ) jedoch schon auf dem Album *Battlefield Band* (Topic, 1977).

356 Neuartige Instrumentalkombinationen von beispielsweise Great Highland Bagpipe und Fiddle wurden auch durch die Entwicklung kleiner erschwinglicher PA-Systeme ermöglicht. Siehe Mc Kerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 4. Vgl. Irwin, Colin: »Battlefield Rising«, in: *Folk Roots* 34 (1986), S. 11–13, hier S. 11f. Vgl. Adams, Rob: »Battle Shape«, in: *Folk Roots* 97 (1991), S. 25–27, hier S. 25.

357 Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 159f.

358 Siehe Ausführungen des ehemaligen Mitglieds der Battlefield Band, Brian McNeill, in »Modern

Gründungsmitgliedern ist lediglich Cathal McConnell weiterhin Bestandteil der Band. Robin Morton verließ die Gruppe 1979 und gründete das Label *Temple Records*, das neben der Musik seiner Frau, Clàrsach-Spielerin Alison Kinnaird, unter anderem auch gälische Sängerinnen und Sänger wie Christine Primrose produzierte in einer Zeit, in der Aufnahmemöglichkeiten für gälische Musiker nur begrenzt vorhanden waren. Dick Gaughan verließ die Band nach kurzer Zeit und entwickelte sich zu einem der erfolgreichsten Revivalsänger der 1970er Jahre. Fiddler Aly Bain, von 1968–2002 Mitglied der Gruppe, ist nach wie vor ein gefragter Solo- und Sessionmusiker. Zusammen mit seinem Lehrer und Mentor Tom Anderson war er einer der Hauptprotagonisten des Shetland Fiddle Revival.

Eine der bedeutendsten Gruppen der 1970er und 1980er Jahre waren Silly Wizard. Gegründet 1972, durchliefen sie wie so viele Folk Groups der 1970er verschiedene Wechsel im Line-up. In der Formation um John und Phil Cunningham sowie Andy M. Stewart tourte die Gruppe intensiv in Europa und Amerika. Charakteristisch für die Band war neben dem Arrangement traditioneller Tunes die Komposition neuer originaler Songs und Tunes durch Andy M. Stewart, vor allem jedoch durch Phil Cunningham. Markenzeichen der Band waren neben einer sehr gelösten, spaßigen und auf Interaktion mit dem Publikum bedachten Bühnenshow insbesondere schnell gespielte Jigs und Reels durch Phil (Akkordeon) und John Cunningham (Fiddle), die durch das hohe Tempo sehr gut tanzbar und somit attraktiv für junge Zuhörer waren. Aufgrund der Tatsache, dass die Tunes aber häufig aus ihrer Funktion, der Tanzbegleitung, herausgelöst wurden – beispielsweise im Kontext eines Konzertes und nicht etwa eines Cèilidhs – und die Musiker somit bezüglich Interpretation, Stil und Arrangement freier agieren konnten, hatte das instrumentale Revival laut Bechhofer auch eine Verbesserung des Spielstandards zur Folge.³⁵⁹ An der Musik der Gruppe Silly Wizard werden diese gestiegenen Spielfertigkeiten und die technische Virtuosität besonders deutlich. Durch ihren Stil, die Art der Arrangements und des Instrumentariums, dem Einbeziehen eigener Kompositionen ins Repertoire und letztlich auch durch den Einsatz von Keyboards (besonders präsent auf ihrem Album *A Glint of Silver* [Green Linnet, 1986]) beeinflussten Silly Wizard viele nachfolgende Bands, insbesondere auch Capercaillie.³⁶⁰

Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 5f. Gerade der Battlefield Band sei die Etablierung des amerikanischen und europäischen »touring circuits« zu verdanken, von dem viele schottische Gruppen heutzutage profitieren. Vgl. Smith, Emily: »Battlefield Band in America«, in: *The Living Tradition* 11 (1995), S. 30f., hier S. 30.

359 Bechhofer, Jean: »The Survival of Folk Music in Scotland: A Personal Comment«, S. 96.

360 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, 15.09.2014, www.bbc.co.uk/iplayer/episode/b031sycg/Cridhe_Na_Cuise_Capercaillie__30/, Stand: 03.01.2014, Min. 12:04–12:21. Vgl. auch Jones, Simon: »It's really Wizard«, in: *Folk Roots* 39 (1986), S. 11–13. Dabei gesteht Akkordeonist Phil Cunningham im Interview mit Bob Walton, dass er zu Beginn den Gebrauch des Keyboards ablehnte: »I'll never forget the first few times playing with the Wizard – I was a real purist. At the suggestion that I play a synthesizer on a track or that we use a fairly rocky rhythm (or what we *thought* was a rocky rhythm), I'd be saying ›I joined a folk band not a bloody rock and roll band‹. Little was I to know that within a year of trying to stand my ground with these older and wiser members of the band that I was to start pushing even further. [...] Within a week or so of being given just a go on a synthesizer I thought it was the best thing since sliced bread [...]«. Zitiert nach: Walton, Bob: »A Nuclear Jimmy Shand?«, in: *Folk Roots* 81 (1990), S. 36–39, hier S. 36.

Eine weitere einflussreiche Gruppe der 1970er Jahre war Ossian. Namensgeber war der keltische Barde Oisín, Sohn des Fionn mac Cumhaill, aus der irischen Mythologie, der bereits im 18. Jahrhundert James Macpherson zu seinen fiktionalen *Ossianic Poems* inspiriert hatte, durch die sich Künstler in ganz Europa beeinflussen ließen, sowohl Dichter wie Goethe und Herder als auch Komponisten wie Niels W. Gade oder Felix Mendelssohn.³⁶¹ Die vier Ursprungsmitglieder George und Billy Jackson sowie Billy Ross und John Martin fanden sich 1976 in Glasgow zusammen und hatten einen diversen kulturellen Background von irischen und gälischen Wurzeln in Donegal und der Isle of Skye sowie Verbindungen zur Fiddletradition des schottischen Nordosten. Diese Vielseitigkeit spiegelt sich auch im Repertoire der Gruppe, respektive in der Zusammenstellung des Debütalbums *Ossian* (Springthyme, 1977) wider, das instrumentale Shetland Reels und Pipe Marches, Bearbeitungen von Burns-Songs wie »Ae Fond Kiss« aber auch gälische Songs wie »Ó Mo Dhùthaich« [Oh My Country] beinhaltet. Der letztgenannte Song befindet sich sowohl in der Sammlung Margaret Fay Shaws von 1955 als auch auf dem Capercaillie-Album *The Blood Is Strong* (Survival, 1988) – ein weiteres Beispiel für die Gleichzeitigkeit der temporären Levels (Slobin) im Bewusstsein der Musiker, was bedeutet, dass zeitgenössische Künstler und Bands (»current level«) sowohl durch das Wirken von Source Singers beeinflusst werden (»long-term level«) als auch durch Revival Singers und Gruppen der 1970er Jahre wie Ossian oder auch Na h-Òganaich (»recent level«), deren Einfluss auf Bands wie Runrig und Capercaillie im Folgenden noch herausgearbeitet wird. Das gälische Element in der Musik Ossians war von Beginn an stark ausgeprägt, unter anderem durch die Zusammenarbeit mit der gälischen Theatergruppe Fir Chlis (1977–1981) sowie der Sängerin Flora MacNeil, die eine wertvolle Quelle für die Band darstellte, wenngleich nach dem zweiten Album *St. Kilda Wedding* (Iona, 1978) kaum noch gälisches Material in ihren Aufnahmen zu finden ist, bedingt durch den Weggang des gälischsprachigen Sängers Billy Ross.³⁶²

Die verstärkte Gründung schottischer Folk Groups in den 1970er Jahren als Ausdruck von »cultural nationalism«³⁶³ oder »musical nationalism«³⁶⁴ – nicht im politischen Sinne, sondern im Sinne einer kulturellen Emanzipationsbewegung – muss auch als eine Art Gegenbewegung zur Dominanz und Omnipräsenz irischer Musik während der 1960er Jahre bewertet werden.³⁶⁵ Neben amerikanischem Folk und Blues waren es vor allem irische Songs und Tunes, die das Repertoire der Musiker in den schottischen Folk Clubs bestimmten. Maßgeblichen Anteil an der (Re-)Popularisierung traditioneller irischer Musik hatten die Clancy Brothers und Tommy Makem in New York. Nach einem Auftritt in der Ed Sullivan Show im Jahr 1961 erfreute sich ihre Mischung aus irischen (aber auch amerikanischen und englischen) Balladen und Songs nebst instrumentaler Begleitung (zumeist Gitarre und Banjo) steigender Beliebtheit. Damit erweckten sie das Interesse an der eigenen Balladentradition in Irland wieder und ebneten den Weg für so

361 Vgl. Fiske, Roger: *Scotland in Music* (wie Anm. 51, Kap. 1).

362 Hedgeland, Neil: »The Ossian Decade«, in: *Folk Roots* 45 (1987), S. 13f.

363 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 190.

364 Barrow, John: »Folk Now« (wie Anm. 218, Kap. 2), S. 202.

365 Ebd.

einflussreiche Bands wie The Dubliners (*1962) oder auch The Chieftains (*1962).³⁶⁶ Insbesondere die Musik der Chieftains wurde in Schottland als Vorbild und »instrumental breakthrough of the seventies« betrachtet.³⁶⁷ Irische Tunes im Repertoire waren die Regel, die hohe Spieltechnik der besten irischen Musiker wurde zum Maßstab.³⁶⁸ Weitere stilprägende Bands wie Sweeney's Men (*1966, Johnny Moynihan, Andy Irvine, Terry Woods), Planxty (*1972, Andy Irvine, Dónal Lunny, Christy Moore, Liam O'Flynn) und The Bothy Band (*1974, Dónal Lunny, Matt Molloy, Paddy Keenan, Triona Ni Dhomnaill, Mícheál Ó Domhnaill, Paddy Glackin, Tony MacMahon)³⁶⁹ folgten und damit einhergehend auch weitere Veränderungen im instrumentalen Setting wie etwa die Einführung der griechischen Bouzouki in die traditionelle Musik Irlands (und nachfolgend auch Schottlands) durch Sweeney's Men (Andy Irvine) und ihre Popularisierung durch Andy Irvine und Dónal Lunny und die Musik Planxty's.³⁷⁰ Heute ist die Bouzouki fester Bestandteil des Instrumentariums irischer und schottischer Musik (Dónals Bruder Manus Lunny spielt ebenfalls Bouzouki und ist Mitglied von Capercaillie). Trotz dieses Transkulturationsprozesses³⁷¹ durch die Übernahme bestimmter Elemente des irischen Instrumentariums wie etwa die Tenor-Mandoline oder Zither war auch ein Prozess der Rekulturati-on, das heißt, ein Besinnen auf die eigene musikalische Tradition und spezifisch schottische Stilistik zu beobachten. So meint etwa Jack Evans, ein früheres Mitglied der Gruppe Jock Tamson's Bairns:

»There was a shift towards playing exclusively Scottish music amongst all the bands in Edinburgh [...] but just saying that there's no point in us playing Scottish material with essentially an Irish sound to it.«³⁷²

Dieser »schottische Sound« wurde laut Peter Symon auf zweifache Weise erreicht: Zum einen suchten die Musiker nach originär schottischen Songs und Tunes, beispielsweise in Sammlungen des 18. und 19. Jahrhunderts, im Print- und Audiomaterial der School of Scottish Studies oder im Repertoire von Source Singers oder anderen Revivalmusikern. Dadurch verschwammen auch die Grenzen zwischen dem musikalischen Korpus der einzelnen Instrumente, wenn beispielsweise Pipetunes auf die Fiddle übertragen wurden. Zum anderen wurde nach spezifisch schottischen Stilistiken gesucht. Thomas Johnston konstatiert, die (traditionelle) Musik einer Gesellschaft habe eine »discreet configuration of sound«, basierend auf bestimmten Skalen, Intervallen, Melodieverläufen

366 Auch Bob Dylan ließ sich durch die Clancys beeinflussen und nutzte deren Melodien für eigene Songtexte. Siehe Melhuish, Martin: *Celtic Tides. Traditional Music in a New Age*, Kingston (Ontario) 1998, S. 68, 70f.

367 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191. Vgl. Douglas, Blair: »Harmless Music: Stifling Change«, in: West Highland Free Press, 12. März 1982, S. 3.

368 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland« (wie Anm. 226, Kap. 2), S. 207.

369 Auch diese Bands durchliefen Änderungen im Line-up. Genannt sind die Gründungsmitglieder.

370 Vgl. Wallis, Geoff: »Days of Giants«, in: fRoots 253 (2004), S. 61–65, hier S. 61.

371 Baumann, Max Peter: »The Charango as Transcultural Icon of Andean Music«, in: Trans 8 (2004), www.sibetrans.com/trans/a192/the-charango-as-transcultural-icon-of-andean-music, Stand: 14.10.2014. Siehe auch das Kapitel zu musikalischen Hybridisierungsprozessen in diesem Buch.

372 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 207.

und rhythmischen Figuren.³⁷³ Bei der Suche nach einer schottischen Soundkonfiguration wurde der Blick laut Symon insbesondere auf die Bagpipe gerichtet. Rhythmische Spezifika der Spielweise wie auch der Drone-Effekt und musikalisch-schottische Codes wie die rhythmische Figur des Scots Snap (Sechzehntelnote gefolgt von punktierter Achtel) wurden übernommen und in die Arrangements eingearbeitet. Anregung fanden viele Musiker auch im stark von der Bagpipe beeinflussten Fiddle-Stil der West Highlands.³⁷⁴ Der Drone Effekt (auf der Fiddle besonders deutlich im nordisch geprägten Shetland-Stil zu hören) frei mitschwingender Saiten konnte auf der Gitarre durch das Open Tuning erreicht werden, wobei sich insbesondere die DADGAD-Stimmung³⁷⁵ etabliert hat. Diese von Davey Graham bereits zu Beginn der 1960er Jahre entwickelte Technik des Tieferstimmens der hohen und tiefen E-Saite sowie der H-Saite ermöglicht das Mitschwingen nicht gegriffener Saiten, was sowohl einen volleren Klang wie auch den angesprochenen Borduneffekt erzeugt.³⁷⁶ Der Bordun-Sound wurde im Lauf der musikalischen Hybridisierungsprozesse der 1980er Jahre, die im zweiten Teil anhand der Bands Capercaillie und Runrig untersucht werden sollen, durch eine stärkere Harmonisierung ersetzt, was eine Verlagerung des Fokus von horizontaler, also melodischer, Ausrichtung hin zu vertikaler harmonischer Struktur (insbesondere durch die Nutzung von Keyboards und Synthesizer) widerspiegelt, ein Prozess, der bereits anhand der Ausarbeitung ausgefeilter Arrangements, beispielsweise durch Dónal Lunny von Planxty zu beobachten war, »who had [...] challenged the hegemony of ›tunes‹ players by emphasising the accompanying, harmonic and rhythmic instruments«. ³⁷⁷ Auch Phil Cunningham äußert sich hierzu in ähnlicher Weise:

»I was watching what was happening in Ireland with great interest and listened to The Bothy Band and things Donal Lunny was doing. The rhythms, the accompaniment were changing the way that people were accompanying melodies and the speed was knocking up a notch, it was all about entertainment and getting the audience on side.«³⁷⁸

373 Johnston, Thomas F.: »The Social Context of Irish Folk Instruments«, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26/1 (1995), S. 35–59, hier S. 39.

374 Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 208–210.

375 Streng genommen ist die DADGAD-Stimmung keine Form des Open Tuning, da im Gegensatz zum Open C, G oder D keine Durstimmung erreicht wird. Stattdessen ist sie eine Form der modalen Stimmung. Das Resultat ist jedoch ein offener Dsus4-Klang.

376 Einhergehend mit der modalen Stimmung entwickelte Graham eine melodiose Fingerstyle-Begleitung, die, von Denselow als »folk baroque« bezeichnet, in der Folge von vielen Citarristen des englischen Folk Revivals wie Martin Carthy, Bert Jansch und John Renbourn aber auch schottischen Interpreten wie Dick Gaughan übernommen wurden. Vgl. auch Sweers, Britta: *Electric Folk*, S. 184f.

377 Nuala O'Connor zitiert nach: Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 211. Vgl. McKerrell, Simon: »Modern Scottish Bands (1970–1990): Cash as Authenticity«, S. 6. Sängerin und Songwriterin Mairéid Sullivan sieht den Beginn dieses »Harmonisierungs-Prozesses« in Sean O'Riadas Bemühungen um das Revival traditioneller irischer Musik: »He was the first to take the traditional melodies and give them harmonic structure. The Chieftains were his experimental group.« Zitiert nach: Melhuish, Martin: *Celtic Tides* (wie Anm. 366, Kap. 2), S. 70. Vgl. auch Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland*, S. 122–124.

378 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30« (wie Anm. 360, Kap. 2), Min. 26:07–26:25.

Dass die verstärkte Gründung von Folk Groups in den 1970er Jahren insbesondere auch mit bedeutenden politischen Vorgängen und Ereignissen in Schottland einhergeht, wie beispielsweise dem Aufstieg der Scottish National Party (SNP) seit den späten 1960er Jahren, nachdem vor der Küste Schottlands bedeutende Ölvorkommen entdeckt worden waren, wie auch dem gescheiterten Referendum über die Devolution (Verschiebung politischer Befugnisse und Entscheidungsgewalt von der Londoner Zentralregierung hin zu einer potentiellen Regionalregierung und Einrichtung eines schottischen Parlaments) von 1979, wie Symon herausstellt, belegt zum einen den anhaltenden Nationalismus im Nachkriegs-Schottland, der Ausdruck bereits in den Protestsongs der 1950er Jahre gefunden hatte. Sie verweist andererseits auch auf eine weitere Funktion traditioneller Musik, nämlich die Konstruktion und gleichzeitig Widerspiegelung nationaler wie auch kultureller Identität(en).³⁷⁹ Es wird deutlich, dass das Nachkriegsrevival in Schottland als eine vielschichtige soziale Bewegung aufzufassen ist, die nicht nur durch musikalische, sondern auch soziokulturelle und politische Prozesse konstituiert und gekennzeichnet ist.

Nachdem die soziokulturellen Ursachen sowie der Verlauf des schottischen Folk Revivals in den 1950er und 1960er beschrieben worden sind, soll im Folgenden nun der Frage nachgegangen werden, inwiefern das Second Folk Revival einen Einfluss auf die gälischsprachige Musik hatte.

Gälische Songs in den 1950er und 1960er Jahren

In seinem Artikel »New Directions in Gaelic Music« aus dem Jahr 1978 behauptet der Musiker und Journalist Calum Binn: »[...] the revival passed Gaelic by«³⁸⁰, und auch Calum Macdonald, Gründungsmitglied der Band Runrig, äußert sich in ähnlicher Weise:

»As a child growing up both in the Uists and Skye in the 1960s, Gaelic music was becalmed, living off past glories. [...] Throughout the late 50s, the 60s and 70s the impact of Gaelic song was virtually non-existent on the national or international stage.«³⁸¹

Wie in den vorherigen Abschnitten dargelegt, kam es in den 1950er und 1960er Jahren in Schottland, beeinflusst durch das amerikanische und irische Folk Revival, im Zuge einer überwiegend urbanen Bewegung zu einer verstärkten Hinwendung zur eigenen musikalischen Tradition. Warum konnte die gälische Musik davon offenbar nicht in gleichem Maße profitieren?

Zum einen war die gälische Sprache im Niedergang begriffen, ein Prozess, der sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert noch verstärkte, insbesondere durch den Education Act von 1872. Zweitens, veränderten technische Neuerungen die Lebens- und Arbeitsweise der Menschen. So berichtet Christine Primrose im Interview über ihre eigenen Beobachtungen auf der Isle of Lewis:

379 Zur Reflexion und Konstruktion kultureller Identitäten durch Musik und Sprache siehe auch Kapitel 7.2.2.

380 Binn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 24.

381 Zitiert nach: Martin, Kate: *Fèis – The First 25 Years of the Fèis Movement*, Portree 2006, S. 10, 12.

»[...] the culture has completely changed with the language. It's a different culture, we have now with the language. [...] Most people had their crofts or they were working, you know... For example, [in] my own village most people were weavers, Harris Tweed weavers [...] they could go take their time off to go and cut the peats out in the muirs, plant the potatoes, plant the corn, all these outdoor work that was culturally part of the Gael's life. None of that is going on now, because it's changed. I think it started changing in the late seventies, when the oil industry came to the North Sea and a lot of these up and coming. Like my father was too old then, he was still weaving and his generation, but then the young ones who would have gone into the weaving thing, they discovered: ›Oh no, we can go to the North Sea make lots of money and we don't have to worry about this‹, you know. So the way of life altered, because then they couldn't really... They gave up the peats, because they got all the heating stoves, they got oil fire stoves. Then the way of life started changing, gradually. So now hardly anybody cuts peats, hardly anybody plants potatoes or corn, you know. Except maybe the ones who come up from England, who want to live a good life [lacht]. And some of the Gaels to a degree, but not a lot of them, they're a minority, because it just doesn't fit in with their lifestyle nowadays.«³⁸²

Diese Veränderung der Lebensweise verbunden mit einer verstärkten Bildungs- und Arbeitsmigration hin zum Festland gewann in den 1970er Jahren mit dem beginnenden Ölboom dramatisch an Dynamik, sie nahm ihren Anfang jedoch schon in den 1950er und 1960er Jahren. Mit der verstärkten Verbreitung von Telefon und Fernsehen begann das informelle Zusammenkommen zum Austausch von Nachrichten, Geschichten Erzählen und gemeinsamen Singen im Rahmen des *Cèilidhs*³⁸³ immer seltener stattzufinden,³⁸⁴ der kulturellen Praxis also, die Konstanze Glaser (geb. Gebel) als »most productive and self-defining cultural institution of traditional Gaelic society«³⁸⁵ bezeichnet. Mit Einführung des maschinengestützten Webvorgangs, wurden das *Waulking* und *Clapping*

382 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 183–203.

383 Dieser traditionelle *cèilidh* ist nicht zu verwechseln mit den organisierten informellen Tanz- und Musikveranstaltungen der heutigen Zeit.

384 Calum Maclean führt als einen der Hauptgründe für den Rückgang der *cèilidhs* das Verschwinden der sogenannten ›Black Houses‹ auf den Äußeren Hebriden an. Diese hatten in der Mitte des Gemeinschaftsraumes eine Feuerstelle, um die herum sich problemlos 20 Personen gruppieren konnten. Durch diese Atmosphäre wurde – so Maclean – der Austausch von Nachrichten, Geschichten und Liedern befördert. Siehe Maclean, Calum: »Hebridean Traditions« (wie Anm. 15, Kap. 2), S. 27–32. Auch Donald Shaw von Capercaillie sieht in der Ausbreitung des Fernsehens einen Hauptgrund für den Niedergang der spontanen *Cèilidhs*: »To be honest, not that unusual on the westcoast of Scotland, not before television anyway, that grim reaper of social life that has steadily scythed its way through anywhere and everywhere in the world that has electricity.« Siehe Capercaillie: Booklet zu *Grace And Pride: The Anthology 2004–1984* (Survival, 2004), S. 11. Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon. The Modern Gaelic Revival*, Edinburgh 2005, S. 59f. Vgl. Gebel, Konstanze, *Language and Ethnic National Identity in Europe: The Importance of Gaelic and Sorbian to the Maintenance of Associated Cultures and Ethno Cultural Identities*, Hochschulschrift, Middlesex University 2002, <https://core.ac.uk/reader/17301077>, S. 152, 156.

385 Ebd., S. 182.

des Tweedstoffes obsolet, weshalb Spinning Songs oder Waulking Songs langsam verschwanden, zumindest jedoch lösten sich die Songs aus dem ursprünglichen Arbeitskontext, mit dem sie eng verbunden waren.³⁸⁶ Verbesserte Kommunikationsmöglichkeiten brachten junge Gälern mit einem Alternativangebot in Berührung, einer alternativen Lebensweise. Viele begannen – so Morag Macleod – einen urbanen Lebensstil anzunehmen und lehnten die gälische Sprache als etwas Anachronistisches ab, als etwas, das Wohlstand und guten Arbeitsmöglichkeiten im Wege stand (Amtssprache im öffentlichen Raum war Englisch).³⁸⁷ Diese Umstände sind ein Beispiel für Bohlman's These, sozialer Wandel beeinflusse auch die Art und Weise, wie traditionelle Musik weitergegeben werde und dass musikalischer Wandel immer auch kulturellen Wandel reflektiere.³⁸⁸

Ein weiterer wichtiger Faktor, warum das gälische Revival nicht von der Dynamik des Balladen- und Scots Song-basierten Revival profitieren konnte, scheint zudem das Fehlen eines politischen Bewusstseins innerhalb der gälischen Bevölkerung bzw. die Abwesenheit einer Protestkultur gewesen zu sein, wie sie insbesondere in den urbanen Zentren der 1950er Jahre zu finden war (die letztlich auch zur Genese neuer Songs führte). Im ausgehenden 17. und 18. Jahrhundert fand die angesprochene Protesthaltung Ausdruck in den Jacobite Songs, die sich gegen die englische Monarchie richteten, die Person Charles Edward Stewarts glorifizierten oder allgemein die geforderte Rückkehr der Stewarts auf den schottischen und englischen Thron zum Gegenstand hatten und deren zugrunde liegenden Texte beispielsweise von John Lorne Campbell kompiliert worden sind.³⁸⁹ Protest gegen die Vertreibung der Highlandbevölkerung während der Clearances im 19. Jahrhundert spiegelt sich in Gedichten von Duncan Ban MacIntyre (1724–1812) (z. B. »Òran nam Balgairan« [Song to the Foxes]) wider, wie auch die Parteinahme für die Highland Land League³⁹⁰ und die Unterstützung der Kleinbauern im Kampf gegen Vertreibung und Ausbeutung durch Großgrundbesitzer Ende des 19. Jahrhunderts in Songs von Mary MacPherson (Màiri Mhòr nan Òran, z. B. »Luchd na Beurla« [The Speakers of English] oder auch »Eilean a' Chèò« [Isle of The Mist]).³⁹¹ Ihr Verdienst – so Thomas McKean – sei nicht formale Innovation gewesen, sondern »her expression of a characteristic

386 Die letzten traditionellen Waulkings fanden in den 1950er Jahren statt.

387 MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 127f.

388 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 15.

389 Campbell, John Lorne: *Highland Songs of the Forty-Five*, Edinburgh 1984 [1933]. Unter anderem finden sich in der Sammlung Gedichte von zwei der berühmtesten gälischen Dichter des 18. Jahrhunderts: Alasdair Mac Mhaighstir Alasdair (Alexander MacDonald) und Donnchadh Bàn Mac-an-t-Saoir (Duncan Bàn MacIntyre).

390 Die Highland Land League oder Crofters' Party war eine Organisation, die sich während der 1880er und 1890er Jahre vor dem Hintergrund der Vertreibungen im Rahmen der Highland Clearances für die Rechte der Kleinbauern (Crofters) einsetzte. Sie nutzte dabei politischen Einfluss, organisierte aber auch Widerstandsaktionen.

391 Siehe Watson, Roderick (Hg.): *The Poetry of Scotland: Gaelic, Scots and English, 1380–1980*, Edinburgh 2002 [1995], S. 330–333, 484–497. Siehe auch Meek, Donald: »MacPherson, Mary«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 191. Siehe auch Thomson, Derick S.: »Mac-an-t-Saoir, Donnachadh Bàn«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 159f. Siehe auch Liner Notes zu MacPhee, Catherine-Ann: *Catherine-Ann MacPhee Sings Mairi Mhor* (Greentrax, 1994). Vgl. Scott, Priscilla: »With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause«, S. 214–216.

vivacity in a then-moribund song culture«. ³⁹² Eine andere Sichtweise legen die Äußerungen Kenna Campbells nahe. Sie will keinen nennenswerten Unterschied in der politischen Haltung im Vergleich zu Nicht-Gälen festmachen, sondern konstatiert, dass sich Gälen, insbesondere diejenigen in den urbanen Zentren, sehr wohl an den Protesten der 1950er und 1960er Jahre beteiligten, die Songs jedoch in englischer Sprache sangen. So berichtet sie im Interview:

»Yeah, we used to sing all these songs. [...] they were bilingual and they sang these rebel songs just in the language in which they were composed. [...] That was ok. [...] It didn't bother me that they weren't in Gaelic.« ³⁹³

Folgt man jedoch der Argumentation Thomas McKean, so begannen die gälischen Songs im 20. Jahrhundert, ihre Bedeutung als Ausdruck von Protest bzw. sozialem Kommentar zu verlieren, weshalb der Dorfbarde (*bàird-baile*) in seiner Funktion als Chronist, Kommentator lokaler Ereignisse und Former lokaler Identitäten nahezu ausgestorben ist. ³⁹⁴ Die Village Bards bzw. Song-maker hatten eine zentrale Position innerhalb der Gemeinschaften inne, »established song-poets were *de facto* spokesmen and -women for their communities« ³⁹⁵, wie McKean betont. Ihre Songs waren Mittel der Alltagskommunikation und fungierten auch als eine Art ›kollektives Gedächtnis‹ und »marker of history« ³⁹⁶, wengleich viele der Songs aufgrund ihrer Eigenschaft als ›Topical Songs‹ zeitlich gebunden waren und nach ihrer Performance dem Vergessen anheimfielen. Dennoch waren sie mit ihrem breiten thematischen Spektrum – Wedding und Love Songs, Songs über das Werben zwischen Verliebten, Songs über die Landschaft, über lokale aber auch weltgeschichtliche Ereignisse (etwa den Ersten Weltkrieg), alltägliche Arbeitsabläufe bis hin zu Satire und Spottsongs über Mitglieder der Gemeinde – aufs Engste mit der Community, ihrem Beziehungsgeflecht und ihrer Geschichte verbunden. ³⁹⁷ Ursächlich für das suk-

392 McKean, Thomas: »Tradition and Modernity: Gaelic Bards in the Twentieth Century«, in: Brown, Ian (Hg.): *The Edinburgh History of Scottish Literature: Modern Transformations: New Identities (from 1918)*, Edinburgh 2007, S. 130–141, hier S. 132.

393 Interview mit Kenna Campbell (wie Anm. 109, Kap. 2), Z. 569–580.

394 McKean, Thomas A.: *Hebridean Song-Maker* (wie Anm. 12 der Einleitung), S. 117f. Das allmähliche Verschwinden der *bàird* beklagt auch Calum Ruadh Nicolson, Bard of Skye, im Gespräch mit dem dänischen Ethnomusikologen Thorkild Knudsen im Jahr 1968: »And there was plenty of bards in the place then. [...] they all made songs for one another, satirical the most of them, but they still they – the gift was here. It's *all gone*. Supposing you were to travel Braes now, where there were about – oh there'd be about – fifteen of them easy, could we- were making songs, not one – is left, but Calum Ruadh, and, when I go, I don't see anybody else coming after me, to uphold this – ancient language.« Siehe Nicolson Ruadh, Calum: »It is all gone«, in: Booklet zu: *Calum Ruadh – Bard of Skye*, Scottish Tradition Series 7 (Greentrax, 2010), S. 6. Vgl. auch Purser, John: *Scotland's Music*, S. 312. Ein Blick in den Band *An Tuil*, einer Sammlung von gälischer Dichtung des 20. Jahrhunderts, in der sich auch zahlreiche Barden mit Auszügen aus ihrem Werk finden lassen, bestätigt den Eindruck Ruadh Nicolson's. Er offenbart, dass ein Großteil der *bàird-bhaile* in den 1950er und 1960er Jahren gestorben ist. Vgl. Black, Ronald (Hg.): *An Tuil: Anthology of 20th Century Scottish Gaelic Verse*, Edinburgh 1999.

395 McKean, Thomas: »Tradition and Modernity« (wie Anm. 392, Kap. 2), S. 130.

396 Ebd., S. 137.

397 Ebd., S. 131, 133.

zessive Verschwinden der *bàird-bhaile* sind das Verlorengelassen des traditionellen *taigh cèilidh* als Ort der Zusammenkunft, unter anderem durch den Einzug von Massenmedien, weiterhin aber auch das Zerschneiden gewachsener Communities infolge der Schrecken zweier Weltkriege sowie die Arbeitsmigration in die Städte des Festlandes. Darüber hinaus ist diese Entwicklung auch einem Mangel an Selbstvertrauen der Gälén in die eigene Kultur während der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts geschuldet, aufgrund der fortwährenden Marginalisierung der Sprache.³⁹⁸ Eine Renaissance der gälischen Dichtung haben im 20. Jahrhundert erst Schriftsteller wie Sorley Maclean, Iain Crichton Smith (1928–1998) oder auch George Campbell Hay (1915–1984) in ihren Werken initiiert. Zum anderen sei die moderne gälische Dichtung, so McKean, im Gegensatz zur traditionellen bardischen Dichtkunst (die klassische wie auch die des Song-makers bzw. *bàrd-baile*) nicht notwendigerweise mit Melodien verbunden, werde also nicht zwangsläufig gesungen, und sei vom funktionalen Kontext des Cèilidh House losgelöst gewesen.³⁹⁹ Dies führte dazu, dass auch in den 1950er und vor allem in den 1960er Jahren, im Gegensatz zum Song-Boom in Scots und englischer Sprache, vergleichsweise wenige neue gälische Songs entstanden.⁴⁰⁰

Eine der wenigen Ausnahmen stellte der Dichter Murdo Macfarlane (1901–1982), The Melbost Bard, dar, der bereits in früher Jugend begann, Gedichte zu schreiben und diese

398 Mit Bezug auf die irische traditionelle Musik stellen Hast und Scott fest: »The performing arts of subject peoples often suffer from a lack of prestige and patronage; a sort of cultural ›inferiority complex‹ beset many of the subjects of European colonization [...].« Siehe Hast, Dorothea E./Scott, Stanley: *Music in Ireland*, S. 95. Diese Feststellung lässt sich sehr wohl auf die Auswirkungen nationaler Kultur- bzw. Sprachpolitik bezüglich der gälischen Sprache in Schottland übertragen. So schreibt Michael Newton: »[...] the most tragic consequence of cultural invasion has been the internalization of the anti-Gaelic prejudice of the English speaking world. The belief that Gaelic represents a failed civilization, and that English civilization holds the key to all progress [...] The prevalence of this inferiority complex plagues Scotland as a whole [...]«. Siehe Newton, Michael: *A Handbook of the Scottish Gaelic World*, Dublin/Portland (OR) 2000, S. 284.

399 McKean, Thomas A.: *Hebridean Song-Maker*, S. 117f. Vgl. McKean, Thomas: »Tradition and Modernity«, S. 132. Dass Melodie und Text für einen Barden eigentlich untrennbar miteinander verbunden sind, dass bardische Dichtung geradezu zwingend gesungen werden muss, betont auch Iain MacNeacail gegenüber Thomas McKean in Bezug auf einen nicht namentlich genannten modernen gälischen Dichter: »You can't sing a single line of his songs, how can he be a poet!«. Siehe McKean, Thomas: »A Gaelic Songmaker's Response to an English-speaking Nation« (wie Anm. 12 der Einleitung), S. 14. Vgl. MacLeod, Morag: »Folk Revival in Gaelic Song«, S. 135. Einer der ersten modernen Dichter des 20. Jahrhunderts war der in Vergessenheit geratene Poet Iain Munro (1889–1918). Finlay Macleod bezeichnete ihn als »the first Gaelic poet to use a contemporary style«. Damit ebnete Munro teilweise den stilistischen Weg für nachfolgende Dichter wie Maclean oder Hay. Doch auch seine Gedichte waren nicht mit Melodien verbunden. Siehe Smith, Iain/Maciver, Ruairidh: »John Munro, the Lost Gaelic Poet«, www.scottishreview.net/ianSmith163.shtm, Stand: 23.05.2015. Vgl. *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, BBC 2000, Min. 5:50-6:02. Eine Auswahl von Barden des 19. Jahrhunderts, die auch Melodien zu ihren Gedichten ersannen, wie etwa Neil MacLeod (The Skye Bard), bietet Macleod, Malcolm: *Modern Gaelic Bards*, Stirling 1908. Dort lassen sich Kurzbiografien der portraitierten Personen finden wie auch die Texte und Melodien ausgewählter Gedichte in Sol-Fa-Notation. Für einen Überblick über Barden des 20. Jahrhunderts siehe Black, Ronald (Hg.): *An Tuil* (wie Anm. 394, Kap. 2).

400 Zudem wurden neukreierte Texte von den *bàird-bhaile* ohnehin häufig zu bereits existierenden Melodien gesungen. Vgl. McKean, Thomas: »Tradition and Modernity«, S. 139.

mit eigenen Melodien verband. Er war sich der prekären Situation, in der sich die gälische Sprache befand, bewusst und engagierte sich stark während des gälischen Revivals der 1970er Jahre.⁴⁰¹ So liege in seinen Augen die Aufgabe des Bardens der Gegenwart nicht mehr nur im Kommentieren lokaler oder regionaler Ereignisse, sondern vielmehr im Bewahren und Fördern der gälischen Sprache:

»What the bard has to do today, he's got to do what these sort of people were doing for the bards in the past. The bard's got to keep the edge on the language now.«⁴⁰²

Ausdruck dessen ist unter anderem sein bekannter Song »Cànan nan Gàidheal« [The Language of the Gael], der Eingang in den Carrying Stream der musikalischen Tradition fand, und von vielen Künstlern wie Catherine-Ann MacPhee⁴⁰³ oder Karen Matheson interpretiert worden ist. Er ist gleichzeitig als eine Art Motto von den Fèisean (vgl. Kapitel 5.1) aufgenommen worden und sei laut Konstanze Glaser »the closest Scotland's Gaels have to a national anthem«.⁴⁰⁴ Macfarlanes Dichtung war stark vom Leben in den Highlands und auf den Inseln geprägt. Ein weiteres großes Thema war, wie bei so vielen Gälern, der Verlust der Heimat aufgrund von Emigration. Seine eigenen Erfahrungen – Macfarlane emigrierte 1924 nach Kanada und später in die USA, von wo er 1931 nach Lewis zurückkehrte – verarbeitete er unter anderem in seinem eindrücklichen und ebenfalls häufig interpretierten Song »S Fhada Leam an Oidhche Gheamhraidh« [Long to Me, the Winter's Night].⁴⁰⁵ Wofür er jedoch von seinen Zeitgenossen besonders geschätzt wurde, war sein wachsamer und auch kritischer Blick auf die Ereignisse der Gegenwart. »The duty of the bard of course is not only to sing songs. It is also the duty of bards to bring before people problems of the day«⁴⁰⁶, so Macfarlane im Interview. Als politischer Aktivist unterstützte er nicht nur den Kampf gegen den Ausbau des Flughafens von Stornoway zu einer NATO-Militärbasis in den späten 1970er und 1980er Jahren (Keep Nato Out Campaign [KNO])⁴⁰⁷, er kommentierte auch die Herausforderungen und Probleme seiner Zeit wie wachsende Umweltverschmutzung oder die »De-Individualisierung« des

401 Autor Finlay MacLeod erinnert sich: »His physical presence and the material he was writing when the Gaelic revival was gathering momentum were a great inspiration to those involved, despite his age. He gave us immense encouragement by his interest and involvement in what we were doing.« Siehe *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist* (wie Anm. 399, Kap. 2), Min. 47:22-47:54.

402 Ebd., Min. 20:34-20:43.

403 *Cànan nan Gàidheal* ist gleichzeitig der Name ihres Debütalbums. Siehe MacPhee, Catherine-Ann: *Cànan nan Gàidheal* (Greentrax, 1987).

404 Gebel, Konstanze, *Language and Ethnic National Identity in Europe* (wie Anm. 384, Kap. 2), S. 122. Vgl. auch Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 314.

405 Macfarlane schrieb seinen Text zur Melodie des Songs »S Cian nan Cian bho dh'Fhàg Mi Leòdhas«, das ebenfalls Emigration bzw. das Verlassen der Heimat Lewis zum Gegenstand hat. Vgl. Gillies, Anne Lorne: *Songs of Gaelic Scotland*, S. 292f.

406 *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, Min. 36:19-36:30.

407 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 435-443. Vgl. Gibson, Rob: »A Headful of Highland Songs«, S. 261f. Vgl. *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, Min. 37:15-41:35.

Menschen und seinen Aufgang als simple ›Einheit‹ in einer zunehmend anonymisierten Masse, wie er es für viele Gesellschaften der westlichen Welt diagnostizierte.⁴⁰⁸

Ein weiterer Grund, warum bis dahin im beginnenden 20. Jahrhundert so wenig neue gälische Songs entstanden, war aber auch die Objektorientiertheit der Sammler. Ihnen ging es um das Bewahren der gälischen Kultur, um das Konservieren von Songs und Stories. Zwar regte es die Source Singers an, sich an schon vergessen geglaubte Songs zu erinnern, wie Flora McNeil berichtete, ein Impuls zur Schaffung neuen musikalischen Materials war dies jedoch nicht. Darüber hinaus berichtet Arthur Cormack, dass auch heute noch das Publikum zu einer Art ›Rückwärtsgerichtetheit‹ tendiere, indem es alten bekannten Songs und Melodien den Vorzug vor neuen Stücken gebe, und die Sängerin Anna Murray stellt fest, dass sie bei der Erweiterung ihres Repertoires ihren Fokus immer auf alte, selten aufgeführte Songs gelegt habe.⁴⁰⁹ Auch Alison Lang und Wilson McLeod konstatieren in ihrer Untersuchung zum Sprachgebrauch im Rahmen der Vermarktung gälischer Musik, dass das gälische Musikrepertoire ein höchst konservatives sei. Ein Großteil des Korpus stamme aus dem 18. und 19. Jahrhundert, einige der Songs seien gar noch früheren Ursprungs. Neben den oben bereits genannten Gründen führen die beiden auch mangelnde Sprachkompetenzen der Performer selbst an und warnen vor einer Art ›Artefaktisierung‹:

»The risk of ›museumisation‹ is serious, as shown by the near-total disappearance of new compositions dealing with contemporary issues of concern to the Gaelic community«⁴¹⁰

Die fehlende lebensweltliche Relevanz von in den Songs verhandelten Themen – insbesondere für die Jugend – war bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein ein großes Problem und ist es zum Teil noch heute. Die konservative und teils lethargische Einstellung der An Comunn Gàidhealach, die Blair Douglas in einem Artikel für die West Highland Free Press noch zu Beginn der 1980er beklagt, war ebenfalls wenig hilfreich bei der Problematik.⁴¹¹ Des Weiteren kann eine fehlende Vernetzung ebenfalls als

408 Macfarlane, Murdo: »Forty Years On. Impressions of the U.S.A.«, in: West Highland Free Press, 14. Februar 1975, S. 7.

409 Gebel, Konstanze: *Language and Ethnic National Identity in Europe*, S. 157.

410 Lang, Alison/McLeod, Wilson: »Gaelic Culture for Sale: Language Dynamics in the Marketing of Gaelic Music«, University of Edinburgh Research Paper, 2005, www.poileasaidh.celtscot.ed.ac.uk/Lang%20McLeod%20mercator.pdf, Stand: 16.03.2018, 10 Seiten, hier S. 8.

411 So schreibt er: »Unless dramatic changes are implemented, both An Comunn Gàidhealach and the National Mod will no longer hold the interest of, nor be of any relevance to, the young Gael. [...] Many branches of An Comunn are little more than second rate social clubs, contributing nothing to the promotion or development of our culture and music, and positively driving the young away.« (Siehe Douglas, Blair: »Harmless Music‹ Stifling Change« (wie Anm. 367, Kap. 2), S. 3. Auch Roger Hutchinson hebt die konservative Einstellung der An Comunn Gàidhealach von Beginn an hervor: »It was that by placing so much emphasis on tradition [in diesem Zusammenhang ist »tradition« als objektorientiert im Sinne Ronströms zu verstehen], the good people of An Comunn and the Gaelic Society of Inverness were evectively conceding the twentieth century before it had begun. [...] They were also sending a dubious message to the ordinary Gaels. If their inherited knowledge, language and culture were traditional [in diesem Kontext als ›in der Vergangenheit

ursächlich für die mangelnde Dynamik des gälischen Revivals während der 1950er und 1960er Jahre angesehen werden. Zeitschriften wie *Scottish Studies* oder die *Transactions* hatten einen akademischen Adressatenkreis. In den populären Folk Magazinen war die gälische Liedkultur so gut wie nicht präsent, der Fokus lag eindeutig auf Scots- und englischsprachigen Source- und Revivalmusikern. Daher kam auch die Informations- und Koordinationsfunktion der Magazine nicht zum Tragen. Zudem fehlte die Infrastruktur der Folk Clubs, gälische Sängerinnen und Sänger waren, wie bereits erläutert, in den Lowland-Folkclubs kaum vertreten. Auch mangelte es dem gälischen Song-Revival an einer treibenden Kraft, einem Core Revivalist, der auf allen Ebenen als Sammler, Organisator, Musiker, Poet und Wissenschaftler tätig war – eine Figur, wie sie das Balladen- und Scots Song-Revival in Hamish Henderson gefunden hatte. Darüber hinaus zeigte sich folgendes Paradoxon: Gälische Songs bekamen seit Gründung der BBC nur wenig Sendezeit im Rundfunk. Zum Anteil an gälischer Musik im Radioprogramm der 1950er und 1960er Jahre äußert sich Christine Primrose wie folgt:

»On Radio, at that time, there was only, I think, 5 minutes of Gaelic. There was no Gaelic station and I think there was a slot of 5 or 10 minutes. Maybe enough time to play three [...] recordings.«⁴¹²

Gleichzeitig entstanden jedoch seit der ersten gälischen Grammophonaufnahme im Jahre 1899 (»Mo Dhachaich« [My Home], gesungen von Jessie Niven MacLachlan)⁴¹³ während eines Besuchs Fred Gaisbergs von der Gramophone Company Emil Berliners in Glas-

verortet: zu verstehen], what could they say about the modern world? [...] Gaelic, in this light, was a historical romance [...] impractical and suitable only for display at the Mòd Nàiseanta [National Mòd] in Inverness or Perth.« Siehe Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon* (wie Anm. 384, Kap. 2), S. 37.

412 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 390–393.

413 Aufgenommen am 5. September 1899 im Cockburn Hotel, Glasgow, durch Fred Gaisberg (Berliner 3163). Siehe Dean-Myatt, William: *A Scottish Vernacular Discography, 1888–1960*, »Discography Section 16: McKechnie–Masterton«, <https://www.nls.uk/media-u4/1056445/section-16-mckechnie-masterton.pdf>, 53 S., hier S. 12f., Stand: 01.12.2020. Obwohl ihr Name heute so gut wie vergessen ist, hat die 1866 in Oban geborene Jessie Niven MacLachlan durch die Einbindung gälischer Songs in ihr Repertoire und insbesondere durch ihre nationale und internationale Bühnenpräsenz in ihrer Zeit einen bedeutenden Beitrag zur Steigerung der Visibilität gälischer Kultur und der Identitätsbildung vor allem innerhalb urbaner gälischer Gemeinden und der gälischen Diaspora geleistet – in einer Zeit, in der die Wahrnehmung schottischer Musikkultur in den Lowlands und außerhalb Schottlands vielfach von Burns und Harry Lauder-Songs geprägt war. Weil sie gälische Songs in einem modernen Performance-Kontext präsentierte, vor allem durch ihre Grammophon-Aufnahmen, sieht Priscilla Scott sie als erste Frau in einer langen Tradition, die bis in die heutige Zeit und zu Künstlerinnen wie Karen Matheson von Capercaillie und Julie Fowlis reicht. Siehe Scott, Priscilla: »*With Heart and Voice Ever Devoted to the Cause*«, S. 245f. Dieser Vergleich ist trotz der großen zeitlichen Differenz durchaus zutreffend, gerade weil MacLachlan auch als eine Art Botschafter der gälischen Musik auf der internationalen Bühnenplattform eine erhöhte Sichtbarkeit verschafft hat. Julie Fowlis ihrerseits wurde im Jahr 2008 für ihren herausragenden Beitrag zur Förderung der gälischen Kultur von der schottischen Regierung explizit der Titel »Gaelic ambassador of the year« verliehen. Sie ist seit 2010 außerdem »Gaelic ambassador« des Fèis Rois.

gow⁴¹⁴ gerade in den 1920er und 1930er Jahren eine Vielzahl von Aufnahmen⁴¹⁵, insbesondere durch das schottische Label Beltona,⁴¹⁶ allerdings, von wenigen Ausnahmen abgesehen, nahezu ausschließlich als arrangiertes Kunstlied mit Klavierbegleitung im Stile Kennedy-Frasers, gesungen mit klassisch ausgebildeter Stimme.⁴¹⁷ In den 1950er und 1960er Jahren dominierten hingegen leichte orchestrale Arrangements gälischer Songs gesungen von Mödgewinnern wie Calum Kennedy (1955), Alasdair Gillies (1957), George Clavey (1960) oder Archie MacTaggart (1966).⁴¹⁸ Auf die Frage, welche Art von Musik in den 1950er und 1960er Jahren im Radio zu hören gewesen sei, erläutert Arthur Cormack:

»Well, I think probably the majority of Gaelic singers then were more of a kind of classical style or a kind of music hall style [...] Well, people like folk who had made their living in theatres and in variety shows and that kind of thing. And not only did they sing in Gaelic but they sang in Scots and in English, as well. So I think, the majority of singers in those days, were coming from that kind of era, I mean I think, if you, to be honest, if you wanted to make a living in music in the 50s and 60s, that's what you had to do. You had to go to theatres and you had to do the variety shows and that kind of thing. [...] the BBC was very stuffy, so if you were

-
- 414 Dieser Besuch dauerte vom 4.–13. September 1899. In seinem Tagebuch vermerkt Gaisberg am 5. September 1899: »Start record-taking with Miss Jennie [sic!] MacLoughlin [sic!], the first singer of Scotch songs in Scotland. Mr. Buchanan, her husband will act as our regular accompanist.« Siehe Gaisberg, Fred: *The Fred Gaisberg Diaries. Part 1: USA & Europe (1898–1902)*, herausgegeben von Hugo Strötbaum, 2010, S. 25, www.recordingpioneers.com/docs/GAISBERG_DIARIES_1.pdf, Stand: 20.01.2016. Einen interessanten Ausspruch beinhaltet der Eintrag für den 6. September. Dort heißt es: »More record-making of male voices. Very poor artists. They would be run out of town in Italy. Scotch songs and music are good, characteristic and original, but its singers are poor, lacking quality and evenness of tone.« Siehe ebd. Diese Aussage verdeutlicht eindrücklich das ästhetische Ideal vieler der frühen Sammler. Dies ist natürlich auch der kommerziellen Natur jener Grammophonaufnahmen geschuldet. Ziel war nicht der Erhalt durch Konservierung sondern der Verkauf, weshalb vornehmlich vom Publikum als ›schön klingend‹ empfundene Stimmen gesucht wurden. Vgl. School of Scottish Studies: »Prògram Choinnich« (Martin MacDonald und Fred Macaulay im Gespräch mit Kenneth MacIver, aufgenommen am 18.04.2001, Track ID 31035), www.tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/31035/117, Stand: 06.03.2014.
- 415 Natürlich ist davon auszugehen, dass der Anteil gälischer Songs am Gesamtumfang der Aufnahmen dennoch gering war. Es dominierten laut Dean-Myatt weiterhin Scots Songs, Music Hall-Songs von Harry Lauder oder Harry Gordon, Burns Songs, »sentimental songs about mother and home« und instrumentale Scottish Country Dance-Musik. Siehe Dean-Myatt, William: »Beltona Records and Their Role in Recording Scottish Music«, in: *Musical Traditions Magazine*, Artikel-Nr. 135, 16.01.2004, www.mustrad.org.uk/articles/beltona.htm, Stand: 20.01.2016.
- 416 Vgl. ebd. Ab Mitte der 1950er Jahre produzierte auch das schottische Label Gaelfonn von Murdo Ferguson, einem damals bekannten Sänger von der Insel Lewis, einige gälische Aufnahmen.
- 417 Einen Einblick in die frühen Aufnahmen bietet die Zusammenstellung *60 Years of Scottish Gaelic 1899–1959* (Frémaux & Associés, 2012). Ein großer Teil der Aufnahmen besteht aus Interpretationen von Kennedy-Faser-Songs. Auf der Zusammenstellung befindet sich mit »Ho Ro Mo Nigheann Donn Bhoideach« [My Nut Brown Maiden] auch eine Aufnahme von Jessie Niven MacLachlan (aufgenommen am 6. September 1899) und damit eine der ersten Aufnahmen in gälischer Sprache überhaupt.
- 418 An dieser Stelle sei auf die Zusammenstellung *Gold Medalists All Volume 1+2* (Beracah Music, o. A.) mit Aufnahmen aus dieser Zeit verwiesen.

going to appear on the BBC in the 50s and 60s you probably had to be a classical singer [...].«⁴¹⁹

So gab es in den 1950er und 1960er Jahren zwar eine große Anzahl von Aufnahmen gälischer Sängerinnen und Sänger, von denen einige auch über die Landesgrenzen Schottlands Bekanntheit erlangten, aber kaum Sendezeit im Radio. Kommerzielle Radiostationen spielten keine Gälische Musik und das BBC Gaelic Department Scotland schien lediglich Interesse an Mödgewinnern zu haben, die, begleitet durch Klavier oder Orchester, einen größeren Zuhörerkerkreis ansprachen.⁴²⁰

Schwerwiegender jedoch war die Tatsache, dass die gälische Musik selbst die aktuellen musikalischen Impulse des schottischen Folk Revivals nicht aufzunehmen wusste. So gab es hauptsächlich das traditionelle unbegleitete Singen, den Gesang mit Klavierbegleitung im Drawing Room- bzw. Kennedy-Fraser-Stil und orchestrale Begleitung. Diese Art von Musik war vor allem nicht attraktiv für die Jugend, die eine zentrale Rolle im Transmissionsprozess und damit beim Erhalt der gälischen Sprache spielt. Zwar haben etwa The MacDonald Sisters, eine 1963 gegründete und überaus populäre junge, gälische Vokalgruppe von der Isle of Lewis, auch durch diverse Radio- und TV-Auftritte bewiesen, dass gälische Musik durchaus zeitgemäß präsentiert werden kann, doch auch ihre Arrangements zeigen Anklänge der orchestralen Bearbeitungen der 1960er Jahre.⁴²¹ Die Musik von Folk Groups, die verstärkt in den 1960ern und 1970ern entstanden, wie The Corries, The McCalmans, The Clutha oder The Tannahill Weavers schienen mit ihrem gitarrengestützten (Gitarre, das Instrument der Jugend⁴²²) Harmoniegesang keinen Einfluss auf die gälische Musik und das gälische Revival zu haben und Adam MacNaughton resümiert: »And some might argue that the Gaelic-speaking areas of the Isles [...] were one musical community of the past«. ⁴²³ Diese Situation änderte sich erst ab dem Jahr 1966, als auf dem National Mòd in Inverness ein Folk Group-Wettbewerb eingeführt wurde.⁴²⁴

Die Gründung gälischer Folk Groups

Die Etablierung des Folk Group-Wettbewerbes in Inverness, bei dem die Teilnehmer im Gegensatz zu vorangegangenen Mòds innerhalb gewisser Grenzen frei waren in ihrer Song- und Instrumentenwahl,⁴²⁵ war der benötigte Katalysator für das gälische Song

419 Interview mit Arthur Cormack, Z. 357–379.

420 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 26.

421 Siehe hierzu die Alben *Four Bonnie Highland Lasses* (Emerald, 1969) und *Songs from the Islands* (Lismor, 1977).

422 Hier zeigt sich erneut der Einfluss des amerikanischen Revivals, im Zuge dessen die Gitarre als Begleitinstrument insbesondere unter Jugendlichen popularisiert worden war. Eine zentrale Figur in diesem Zusammenhang war Pete Seeger. »[Pete Seeger] has taught two generations of young Americans to sing and to make their own music. The result has been a renaissance of folk music in the course of which the number of amateur guitarists has shot up from 2.000.000 to 7.000.000 in a decade.« Siehe Lyon, Peter: »The Ballad of Pete Seeger«, in: DeTurk, David A./Poulin Jr., A. (Hg.): *The American Folk Scene: Dimensions of the Folk Song Revival*, New York 1967, S. 203–215, hier S. 204.

423 MacNaughton, Adam: »The Folksong Revival in Scotland«, S. 191.

424 Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 17.

425 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 25.

Revival, obgleich die Entscheidung nicht unumstritten war: »This development caused some worry among purists who regarded it as a debasement of traditional music.«⁴²⁶, so Thompson in seiner geschichtlichen Betrachtung des National Mòd, und auch Arthur Cormack berichtet: »I do understand that a lot of the kind of establishment within the Mòd and folk who were just dead against that whole thing.«⁴²⁷ Letztlich haben die gälischen Folk Groups, die im Zuge dieser Entscheidung entstanden, jedoch einen großen Einfluss auf die Entwicklung des gälischen Songs gehabt und die Musik einem größeren Publikumskreis zugänglich gemacht. Jedoch, obgleich im Jahr 1966 eingeführt, sucht man die Folk Groups als eigenständige Kategorie oder zumindest ihre Erwähnung in den offiziellen Mòd-Programmen der Jahre 1966 und 1967 vergeblich, was auch einen Hinweis auf die Einstellung mancher Offizieller gibt, in deren Verantwortung letztlich die Erstellung der Programmhefte liegen musste. Erst im Jahr 1968 findet sich ein Hinweis auf den Folk Group-Wettbewerb – jedoch ohne eigene Kategorie oder Auflistung der teilnehmenden Gruppen.⁴²⁸ Eine solche findet man erst beim Blick in das Programmheft des Jahres 1970 zum Mòd in Oban⁴²⁹. Frühe Zeugnisse gälischer Folk Groups vor 1970 lassen sich nur schwerlich finden, es existieren jedoch die digitalisierten Aufnahmen zweier Songs, die von einer unbekanntem Folk Group auf dem Inverness-Mòd 1966 gesungen wurden. Es handelt sich um eine gemischte Gruppe aus zwei Frauen- und einer Männerstimme mit Gitarrenbegleitung. Zu hören sind die Lieder »Griogal Cridhe« [Gregor of the Heart/Beloved Gregor] und »An Cùl Bachallach« [The Curly Hair]. Diese Songs dürften zu den frühesten öffentlich zugänglichen Aufnahmen gehören, auf denen gälische Folk Groups zu hören sind.⁴³⁰

Im Jahr 1968 gewannen The Lochies den Folk Group-Wettbewerb auf dem National Mòd in Dunoon. Benannt nach dem District of Lochs auf der Isle of Lewis, waren sie die erste Gruppe, die auch außerhalb der Mòd-Wettbewerbe auf sich aufmerksam machen konnte. Sie bestand aus den Brüdern John (Gesang) und Angus MacMillan (Gitarre) sowie Donnie MacInnes (Gesang), die hauptsächlich traditionelle Songs von der Isle of Lewis interpretierten und diese mit einem relativ einfach gehaltenen Arrangement aus Gitarre und dezentem Schlagzeug versahen. Der Fokus lag auf dem Leadgesang John MacMillans, weshalb in den Songs über weite Passagen Unisonogesang gegenüber dem sonst üblichen Satzgesang dominiert.⁴³¹ Obgleich die Gruppe relativ erfolgreich war und auch

426 Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 17.

427 Interview mit Arthur Cormack, Z. 599f.

428 An Comunn Gàidhealach: *Sixty-Fifth Annual Mòd Programme*, S. 76, <https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125548977>, Stand: 16.02.2021.

429 An Comunn Gàidhealach: *Programme of the Sixty-Seventh National Mòd*, S. 103, <https://digital.nls.uk/an-comunn-gaidhealach/archive/125548975>, Stand: 16.02.2021.

430 Siehe School of Scottish Studies: »Griogal Cridhe« (gesungen von Unbekannt, aufgenommen 1966 von Unbekannt, Track ID: 76718), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/76718>, Stand: 21.02.2020. Vgl. School of Scottish Studies: »An Cùl Bachallach« (gesungen von Unbekannt, aufgenommen 1966 von Unbekannt, Track ID: 76719), <http://tobarandualchais.co.uk/en/fullrecord/76719>, Stand: 21.02.2020.

431 Vgl. etwa The Lochies: *Lewis Folk* (Lismor, 1974), *Home to Lewis* (Lismor, 1975), *North by North-West* (Lismor, 1976). Insgesamt haben die Lochies sieben Alben aufgenommen.

Konzerte in London, etwa bei der Highlands and Islands Society, gab, blieb ihr Bekanntheitsgrad hauptsächlich auf die Region der Highlands und Islands beschränkt.⁴³² Doch zeigten sie, dass es durchaus ein Publikum und einen Markt für gälische Folk Groups gab. Zudem brachten sie viele eher unbekannte Songs und Melodien entgegen dem Trend der Zeit in Umlauf, zumeist Versionen von bereits bekannten und etablierten Songs zu singen und aufzunehmen, und komponierten auch neue Melodien zu fremden Texten. So berichtet John MacMillan:

»[...] there was a tendency at the time for singers recording in Gaelic to re-do material that was already firmly established in the body of Gaelic song, so numerous versions of the same song would be heard on the airwaves. A further issue was that the writers of these songs would often set their material to well-known and established melodies, somewhat diminishing their own original work, lessening its impact. We were fortunate in being able to source substantial amounts of unrecorded material and also in being given the freedom to set others' writings to our own new melodies.«⁴³³

Im Jahr 1968 wurde mit Na h-Eilthirich (The Exiles) eine weitere gälische Folk Group gegründet. Die Mitglieder – Anne Michie, Seonag MacLeod und Seumas Campbell – gehörten alle zur bekannten Campbell-Familie aus Greepe auf der Insel Skye. Alle drei sangen bereits zuvor zusammen unter dem Namen »Na Caimbeulaich«⁴³⁴ und waren Mitglieder des Glasgow Islay Gaelic Choir, so wie auch das vierte Mitglied der Gruppe, Gitarrist Donald MacFarlane aus Waternish/Skye, den später Iain Young ablöste. 1970 trat Kenna Campbell der Gruppe bei und nahm den Platz von Seonag ein. Na h-Eilthirich gewannen den Folk Group-Wettbewerb auf dem National Mòd in Inverness 1972. Es folgten Auftritte in London sowie in der Bretagne und Irland. Einen prominenten Platz im Repertoire der Gruppe nahm die Liedform des *port a beul* (Mouth Music) ein, gesungene Tanzmelodien (ursprünglich zumeist Fiddle- oder Pipe Tunes) mit oft heiteren, teils öbzön oder derb anmutenden Texten oder Nonsense-Silben.⁴³⁵ Wie später auch Na h-Òganaich oder Runrig und Capercaillie nahmen Na h-Eilthirich auch englischsprachige Songs wie »Flower of Scotland« von den Corries oder Burns-Songs in ihr Reper-

432 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 25. Ortswechsel aufgrund beruflicher Veränderungen führten in den 1970er Jahren zu einem Ende von Live-Performances. Die Lochies feierten im Jahr 2012 ihr Comeback und gaben seither einige Konzerte, so auch auf dem Hebridean Celtic Festival 2014. Siehe auch o. V.: »The Lochies return to Glasgow stage«, in: Stornoway Gazette, 17. November 2012, www.stornowaygazette.co.uk/what-s-on/the-lochies-return-to-glasgow-stage-1-2639290, Stand: 29.05.2013.

433 Zitiert nach: Gilchrist, Jim: »John ›Seonaidh Beag‹ Macmillan«, <https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/john-seonaidh-beag-macmillan/>, Stand: 22.04.2016.

434 Unter diesem Namen treten die Campbells gelegentlich noch heute auf.

435 The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe*, S. 72f.

toire auf.⁴³⁶ Die Gruppe veröffentlichte ein Album, *Na h-Eilthirich* (Gaelfonn, 1975)⁴³⁷, und brachte durch ihre nationalen und internationalen Auftritte gälische Musik im Kontext der Folk Group einem größeren Publikum näher als es zuvor die Lochies vermocht hatten.

Eine der einflussreichsten gälischen Gruppen der 1970er Jahre war zweifelsohne Na h-Òganaich [The Young Ones]. Zu dieser 1971 gegründeten Formation gehören Noël Eadie⁴³⁸ aus Glasgow sowie die Geschwister Margaret und Donnie MacLeod. Letztere wurden in Edinburgh geboren, die Eltern stammten jedoch von der Isle of Lewis. Während in der Schule Englisch gesprochen wurde, erfolgte die Konversation zu Hause auf Gälisch, eine verbreitete Umgangsweise zu jener Zeit. Nachdem sie 1970 die Gold Medal auf dem Mòd in Oban gewonnen und die Bekanntschaft mit Noël gemacht hatte, entschloss sich Margaret MacLeod, professionelle Sängerin zu werden, was schließlich zur Gründung von Na h-Òganaich führte.⁴³⁹

Das Repertoire wurde durch das Studium von Songsammlungen, vor allem jedoch durch die mündliche Tradierung gälischer Songs durch eine Tante Margarets, einer Lehrerin für gälische Musik am Nicolson Institute in Stornoway, erschlossen.⁴⁴⁰ Was Na h-Òganaich von anderen Gruppen unterschied, war die Tatsache, dass sie nicht nur traditionelle Songs arrangierten, sondern auch neues Material in ihr Repertoire aufnahmen,⁴⁴¹ vornehmlich Songs von Murdo Macfarlane aus Melbost/Lewis. Margaret MacLeod beschreibt ihren ersten Kontakt mit der Musik Macfarlanes mit folgenden Worten:

»I'd won my medal and you were always asked to sing concerts in Glasgow and all over...anyway, I sang a concert in Glasgow and went back to this house and I heard an old man singing traditional songs, that what I thought was traditional songs. [...] I was hearing this old man singing, couldn't think where it was coming from and it was a tape, a tape recorder in this room and it was the guy...The tape belonged to a guy who worked at the BBC in the Gaelic department and I just was

436 Ebd., S. 65. Kenna Campbell bemerkt hierzu: »[We included them] because we liked them I think. I think we learnt a few to ease entry into maybe a world that wasn't at all familiar with Gaelic. [...] You know, everybody learns these songs. You don't exclude other songs at all. If you sing, you sing anything and everything. You're either a singer or you're not.« Siehe Interview mit Kenna Campbell, Z. 741–749.

437 Ein Digitalisat des Albums findet sich auf YouTube (das jedoch mit falscher Jahreszahl versehen ist). Siehe »Na h-Eilthirich – Na h-Elthirich (The Exiles) (Gaelfonn 1962) Rare Scottish Folk Music – Full Album«, <https://www.youtube.com/watch?v=VAos2miAJ4k>, hochgeladen von birch canoe am 13.10.2020, Stand: 07.07.2021.

438 Noël Eadie war zu dieser Zeit Bassist in der Folk Group »The Islanders«, mit denen er die LP *Patterns of Folk* (Waverley, 1971) aufnahm. Siehe Interview mit Margaret MacLeod (wie Anm. 105, Kap. 2), Z. 601–603. Vgl. Gatherer, Nigel: »The Islanders«, www.nigelgatherer.com/perf/group1/islan.htm, Stand: 07.12.2015.

439 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 22–36, Z. 166f., Z. 603–628.

440 Comunn Gàidhlig Astràilia: Interview mit Margaret MacLeod, <https://www.ozgaelic.org/Interviews.html>, Stand: 04.11.2014, Min. 0:48-1:38, 2:23-2:38. Vgl. Interview mit Margaret MacLeod, Z. 65f., Z. 382–389.

441 »Original Recordings«, also neues selbstkomponiertes Songmaterial, war einer der Gründe für den Erfolg nachfolgender Bands wie Runrig oder auch Capercaillie.

enthralled with this old *bodach* singing. [...] So eventually I found out that it was Murdo Macfarlane.«⁴⁴²

Na h-Òganaich interpretierten zwei seiner Songs («A Mhorag Leat Shiubhlainn» [Morag, I Would Travel] und »Òran Cladaich« [Seashore Song] auf dem Mòd in Sterling und gewannen damit klar den Folk Group-Wettbewerb des Jahres 1971. Der Sound von Na h-Òganaich unterschied sich deutlich von dem anderer Gruppen. Dominierend war, wie bei anderen Formationen auch, der Satzgesang, doch brachen sie aus dem gewohnten harmonischen Schema von reinen Hauptfunktionen und ihrer Parallelen aus, z. B. durch das Etablieren von Major-Septakkorden⁴⁴³ und die teilweise geradezu rockartige Schlagzeugbegleitung, weshalb Na h-Òganaich auch als erste gälische Popgruppe bezeichnet worden ist.⁴⁴⁴

Zum stilistischen Umgang mit dem Material bemerkt Margaret MacLeod rückblickend im Jahr 2011:

»To sing in the seventies, I decided after I had won the medal I wanted to make sort of a new balance with the language. The language...it was kind of...people were becoming more aware of it and I thought ›Why can we not mix and match the likes of the music that the Beatles were playing along with the language? Why not?‹ So, myself and my brother and a friend from Glasgow, Noël Eadie, we decided we'd sing Gaelic songs, traditional Gaelic songs, with guitars.«⁴⁴⁵

442 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 552–560, Z. 584f. Der Kontakt zu Macfarlane erfolgte über die bereits erwähnte Tante MacLeods von Lewis, die mit dem Barden befreundet war. Siehe ebd., Z. 593.

443 Beispielsweise in »Mi le m'Uilinn«. Siehe Na h-Òganaich: *The Great Gaelic Sound of Na h-Òganaich* (Beltona, 1973), Seite 1, Tr. 1.

444 Silver, David: Liner Notes zu Na h-Òganaich: *Gael Force 3* (Beltona, 1974).

445 Comunn Gàidhlig Astràilia: Interview mit Margaret MacLeod (wie Anm. 440, Kap. 2), Min. 1:47-2:12. Dass die Beatles nicht nur einen großen Einfluss auf Na h-Òganaich hatten und die Idee, deren musikalische Ansätze wie den harmonischen Satzgesang mit der eigenen gälischen Sprache zu kombinieren kein singulärer war, zeigt beispielsweise eine parallele Entwicklung in Irland. Bereits ein Jahr vor der Gründung von Na h-Òganaich formierte sich in Donegal eine junge Band bestehend aus den Musikern Mícheál Ó Domhnaill, Tríona Ní Dhomhnaill und Maighread Ní Dhomhnaill sowie Dáithí Sproule unter dem Namen Skara Brae – ein Verweis auf die gleichnamige archäologische Stätte auf den Orkney Inseln. Skara Brae waren die erste Folk Group, die traditionelle irisch-gälische Songs mehrstimmig arrangierten und vortrugen. Ihr 1971 unter dem Gael-Linn Label veröffentlichtes einziges Album *Skara Brae* ist daher ein Meilenstein in der Entwicklung der irischen Musik, auch wenn sich die Formation im Folgejahr auflöste und Mícheál und Tríona anschließend die bedeutende irische Gruppe The Bothy Band mitbegründeten. Der Einfluss der Beatles zeigte sich laut Jim McCloskey durch ein tieferes Verständnis von Harmonik, Akkordstrukturen und Basslinien, welches schließlich Niederschlag fand in innovativen Arrangements irischer traditioneller Songs. Vgl. McCloskey, Jim: Booklet zu *Skara Brae* (Gael-Linn, 2013 [1971]), S. 2–10, hier S. 7.

Neben den Beatles⁴⁴⁶ als musikalischen Einfluss nennt MacLeod zudem die einflussreichen Electric Folk-Bands Steeleye Span und insbesondere Fairport Convention, jene Band also, die auch für Runrig stilprägend sein sollte.⁴⁴⁷ Dabei war es zu der Zeit aufgrund der konservativen Programmgestaltung der BBC nicht unbedingt einfach, Popmusik im Radio zu konsumieren. Ermöglicht wurde dies jedoch von Stationen wie Radio Luxembourg oder dem von mehreren Schiffen sendenden Radio Caroline, dem ersten privaten Radio- und reinen Popmusiksender Großbritanniens.⁴⁴⁸ Erschwerend kam hinzu, dass der Norden der Äußeren Hebriden, insbesondere Lewis und Harris, stark presbyterianisch geprägt sind und das Hören von Popmusik zumindest mit Argwohn betrachtet wurde. So berichtet MacLeod, dass sie als Jugendliche bei Besuchen auf Lewis Radio Luxembourg nur heimlich, nachts unter dem Kopfkissen hören konnte.⁴⁴⁹ Das Radio als Beispiel moderner Technologie ist somit ambivalent zu betrachten. Zum einen ist es mit verantwortlich dafür, dass tradierte Mechanismen oraler Transmission in den ruralen Gemeinschaften, wie etwa das Cèilidh House, verschwanden, zum anderen war es als Mediator von Pop- und Rockmusik als urbanes kulturelles Produkt eben auch ein Stimulus für die Erneuerung der gälischen traditionellen Musik, indem diese etwa ihren Niederschlag in der Musik Na h-Òganaichs fand.⁴⁵⁰

Bemerkenswert ist vor allem der Abwechslungsreichtum, mit dem die Gruppe das musikalische Material bearbeitet, insbesondere auf ihrem Debütalbum *The Great Sound of Na h-Òganaich* (Beltona, 1973). Während sich in »Mi le m'Uilinn« [I Sit with My Elbow] Satzgesang und instrumentale Gitarrenpassagen abwechseln, wird »O Chruinneag« [Oh, Girl]⁴⁵¹ gänzlich unbegleitet vorgetragen mit einem für Folksongs eher untypischen kanonischen Einsatz der Stimmen gegen Ende des Songs. Fällt »A Mhòrag Leat

446 Dass die Musik Na h-Òganaichs durch eine Vermischung von Elementen traditioneller gälischer (regionaler) Musik sowie anglo-amerikanischer (globaler) Pop- und Rockmusik gekennzeichnet und insbesondere auch von den Beatles geprägt worden ist, betont die Band noch heute, beispielsweise durch das Artwork ihres Albums *Gun Stad* (Macmeanma, 2009) mit Neuaufnahmen ihrer in den 1970er Jahren veröffentlichten Songs. Auf dem Cover sind in Silhouetten die Bandmitglieder zu erkennen, wie sie die berühmte Zebrastrreifen-Szene des *Abbey Road*-Covers nachstellen, während im Hintergrund die Standing Stones of Callanish zu sehen sind, eine kreisförmige Steinformation aus dem späten Neolithikum und eines der Wahrzeichen von Lewis. Es ist nur zu passend, dass das Album auch in jenen Abbey-Road-Studios gemastert worden ist.

447 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 534, 538.

448 Hogg, Brian: *The History of Scottish Rock and Pop – All That Ever Mattered*, London 1993, S. 55.

449 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 907–919. Ein Verweis auf das nächtliche Radiohören unter der Bettdecke sowie den Sender Radio Caroline findet sich auch in den Lyrics zu Runrigs »Hearthammer« vom Album *The Big Wheel* (Chrysalis, 1991). Dass Jugendliche auf den Äußeren Hebriden in den 1950er und 1960er Jahren – obwohl Radios und Fernsehgeräte bei weitem nicht überall vorzufinden waren – dennoch nicht völlig abgeschnitten von den neuesten musikalischen Entwicklungen in der Popmusik waren, berichtet Dolina MacLennan in ihrer Autobiografie: »Rock and roll hadn't come in when I was at school. It started around 1957. Although there were records in the hostel we did not have transistor radios or television. However we somehow knew all the latest things that were going on from somewhere or other. We could go into a shop as there were a couple that sold records and all sorts of bits and pieces.« Siehe MacLennan, Dolina: *Dolina*, S. 52.

450 Vgl. auch Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 125, 128.

451 Na h-Òganaich: *The Great Gaelic Sound of Na h-Òganaich* (Beltona, 1973), Seite 1, Tr. 2.

Shiùbhlainn«⁴⁵² von Murdo Macfarlane insbesondere durch seine ungewöhnliche metrische Struktur auf (Die Strophe besteht aus acht 3/4-Takten, der Refrain hingegen aus fünf 4/4- und drei 3/4-Takten), besticht »Puirt a Beul«⁴⁵³ durch den raffinierten Aufbau des Arrangements: die drei verschiedenen *puirt* werden klar durch ihre unterschiedliche Instrumentierung abgegrenzt. In einem ersten Abschnitt wird der Gesang Margaret MacLeods dezent von Whistle und Bodhrán begleitet, während im zweiten Abschnitt neben der Gitarre und Bodhrán vor allem das Schlagzeug mit seiner rockartigen Begleitung dem Song einen überaus modernen Sound verleiht. In der dritten Sektion wechseln sich Passagen mit Sologesang MacLeods (begleitet von Gitarre und Schlagzeug) und unbegleitetem Satzgesang ab.

Die Begleitung gälischer Songs durch Instrumente mag manchem Traditionalisten ein Dorn im Auge gewesen sein, doch war sich die Gruppe dieser Problematik bewusst und betonte, dass stets der Song mit seiner Melodie und dem Text im Fokus stehe. So erklärt Margaret MacLeod im Interview mit einem Journalisten der West Highland Free Press:

»There is a very strong unaccompanied tradition in Gaelic and we have to be careful in the use of instruments. I hope though that we are careful and that when we use instruments they *are* in keeping with the particular song. There is a lot of thought goes into it.«⁴⁵⁴

Es müsse demnach ein bewusster Umgang mit der Instrumentierung erfolgen, der stets das Wesen bzw. die Aussage des jeweiligen Songs unterstütze.

Der Sound und der musikalische Zugang von Na h-Òganaich mögen aus heutiger Sicht und insbesondere mit Blick auf die parallelen Entwicklungen beispielsweise im Bereich des (Progressive) Rock⁴⁵⁵ mit Bands wie Yes, Genesis oder auch Jethro Tull recht »zahn« erscheinen, doch in der Welt des Gaelic Song wie auch im Bereich des British Folk Song im Allgemeinen muteten die musikalischen Neuerungen angesichts eines konservativen gälischen Establishments in Form der An Comunn Gàidhealach oder des teilweise rigorosen Dogmatismus eines Ewan MacColl geradezu revolutionär an. Revolutionär – zumindest gemessen an der Einstellung der An Comunn Gàidhealach – war auch die äußere Erscheinung der Gruppe. Bewusst wurde auf ein stereotypes Tartan-Image verzichtet, so MacLeod im Interview:

»And so in the end I decided, right, if we're going to do it, we're not going to put a tartan image on it. [...] We're going to get rid of the tartan and I bought myself a minidress. Just lime green it was and boys' shirts to match [...] And I said »We're going to go on there and gonna dress, we're going to make an impact, even visually

452 Ebd., Seite 2, Tr. 2.

453 Ebd., Seite 1, Tr. 6.

454 o. V.: »It's All Go for Na h'Oganaich«, in: West Highland Free Press, 27. Oktober 1972, S. 11.

455 Dass in diesem Vergleich grundverschiedene Genres nebeneinandergestellt werden, ist dem Verfasser bewusst. Es soll lediglich auf die unterschiedlichen Geschwindigkeiten und Ausprägungen musikalischer Innovation hingewiesen werden.

if not then vocally, visually, get up there and do it. If it works it works, if it doesn't work, we've done it. And it worked.«⁴⁵⁶

Es war gleichsam eine Zugangsweise, die insbesondere auch die Jugend anzusprechen vermochte. So konstatiert der zuvor erwähnte, namentlich nicht bekannte Journalist:

»[...] theirs is a conscious effort to make the language live and to assert its possibilities as a medium of youthful communication. For the first time a young Gaelic speaker, pressured by all the high-powered influences that militate against such a localised culture, has someone of his own age and lifestyle to identify with.«⁴⁵⁷

Und Noel Eadie ergänzt:

»It's great to hear that kids in the islands are picking up guitars and singing the songs that we do. They grow up in a world of pop music. They cannot then be expected to be interested solely in traditional songs, so until now they have been forced away from Gaelic.«⁴⁵⁸

Wie sehr jedoch Na h-Òganaich bei aller Kontemporarisierung in ihrem Arrangement der musikalischen Tradition bzw. der Ursprungsintention eines Murdo Macfarlane treu geblieben sind, verdeutlicht die Behandlung des Songs »Òran Cladaich«. Dieses Lied beschreibt die Abhängigkeit der Crofter vom Meer. Das Seegras, das geschnitten werden soll, diene als Dünger für die Kartoffeln, und werde die Ernte wachsen und gedeihen lassen, die wiederum zum Brotbacken genutzt würde. Die auf- und absteigende Melodie-linie verdeutliche, so MacLeod, den Wellengang, das An- und Abswellen des Meeres. Die Melodie ist wie bei vielen gälischen Liedern nicht Dur-Moll-tonal sondern modal, in diesem Falle mixolydisch. Dieses Beispiel zeigt, wie sehr Macfarlane von der gälischen Liedtradition beeinflusst war. Wie der »Melbost Bard« komponiert hat, ist bekannt: Er nutzte den Kassettenrekorder zum Aufnehmen der Melodien, die er erdachte und beständig vor sich hin sang.⁴⁵⁹ Man kann also davon ausgehen, dass Macfarlane den mixolydischen Modus nicht etwa bewusst gewählt, sondern sich die eingesungene Melodie – in dem Augenblick ganz natürlich empfunden – im Nachhinein als modal herausgestellt hat. Abb. 4 zeigt die Transkription des Gesangs von Margaret MacLeod, durch den sie verdeutlicht, wie Murdo Macfarlane selbst seinen Song gesungen hätte.

456 Interview mit Margaret MacLeod Z. 666–675. Dies ist umso bemerkenswerter, wenn man sieht, dass Calum Kennedy, einer der besten und beliebtesten gälischen Sänger, noch im Jahr 1975 in Kilt und mit Plaid am Pan-Celtic Festival in Killarney für Schottland teilnahm und so – wohl in der Absicht gegenüber den anderen Teilnehmern und partizipierenden Nationen und Regionen seine ›Scottishness‹ zu betonen – das Stereotyp des kiltragenden Highlanders perpetuierte. Siehe Foto zu o. V.: »Bonn Comhraidh goes Pan-Celtic«, in: West Highland Free Press, 06. Juni 1975, S. 7.

457 o.V.: »It's All Go for Na h'Òganaich« (wie Anm. 454, Kap. 2), S. 11.

458 Ebd.

459 Macfarlane selbst äußerte sich dazu folgendermaßen: »I depend heavily on the recorder. If you could hear the noise when I try to compose a tune!« [Gälisch mit englischen Untertiteln]. Siehe *Murchadh MacPhàrlain – Bard Mhealaboist*, Min. 33:47–33:56.

Abb. 4: Transkription des Beginns von »Öran Cladaich« in der Version von Murdo Macfarlane, überliefert durch den Gesang von Margaret MacLeod.

♩ = 144

Thu-gainn don tràigh tha bàrr a' bhra-ga ris 'S Lang-ais-geir Mhòr is Lang-ais-geir Bheag tha ris

etwa 2 Sek.

Hö - ro hil ir-ic hil ir-ic hiù ro 'S dì - ridh don tiùrr mo - dhùn math fea-mad mi.

etwa 2 Sek. etwa 2 Sek.

Hö - ro hil ir - ic hil ir - ic hiù ro

Quelle: Interview mit Margaret MacLeod, Min. 43:74–44:00, Transkription M.S.

Das Fehlen eines gleichmäßigen Pulses und das bewusste Verweilen auf der höchsten Note der Melodie, sowie auch die Akzentuierung und »Dehnung« der Noten auf *dì-ridh* (dt. »ansteigen«, »klettern«) und *tiùrr* (dt. Hochwasserstandsmarke) unterstützt das Bild eines wilden an- und abschwellenden Meeres. Na h-Òganaich haben den grundsätzlichen Melodieverlauf beibehalten, jedoch einen 3/8-Takt unterlegt.

Nach einer 4-taktigen Einleitung der Gitarre setzt eine dezente Schlagzeugbegleitung im Walzer-Feel auf der Snare (mit Besen gespielt) ein, die bis zum Ende des Songs gleichbleibend durchgespielt wird. Nach den für gälische Songs so charakteristischen Füllsilben des Refrains (*Hò-ro hil ir-ic*) kombinieren Na h-Òganaich die typisch einstimmige Singweise gälischer Lieder mit der von den Folk Groups der Zeit bekannten Mehrstimmigkeit. Obgleich es sich dabei nur um eine einfache Zweitstimme in Terzabstand handelt, wird die Stimmführung interessant gestaltet, indem die weibliche Solostimme im Refrain als unterterzende Zweitstimme fungiert und es dadurch am Ende durch die vorgegebene Melodieführung zu einer Stimmkreuzung von Erst- und Zweitstimme kommt. Die harmonische Begleitung suggeriert zwar eine Cis-Moll-Tonika, aufgrund der modalen Melodik ist das harmonische Material jedoch das von Fis-Dur. Daher auch der unvermutete Fis-Dur-Akkord im Refrain und das Changieren zwischen Cis-Dur und cis-Moll beim Übergang von Refrain zu Strophe, was einen zusätzlichen Reiz auf den Hörer ausübt.

Murdo Macfarlane selbst stand der Adaption seiner Songs sehr aufgeschlossen gegenüber. Zum einen aus Dankbarkeit und Erleichterung darüber, dass sich jemand aus der jüngeren Generation seiner Lieder annahm und diese einem breiten Publikum zu Gehör brachte – nicht aus selbstbezogenen Motiven heraus, sondern um des Überlebens der gälischen Sprache Willen – zum anderen war er, wenngleich zu diesem Zeitpunkt bereits über 70 Jahre alt, modern und offen in seiner Geisteshaltung. Das zeigte sich nicht nur in seinem Interesse für aktuelle politische Themen wie der KNO-Kampagne auf Lewis, sondern eben auch in seinen musikalischen Anschauungen. Er selbst bemühte, gemäß

den Ausführungen MacLeods, das sprachliche Bild eines Steinbruchs (der musikalischen Tradition), aus dem er die Songs als unbearbeitete Steine herausbräche, Na h-Òganaich seien jedoch die Bildhauer, deren Aufgabe es sei, diese Steine zu bearbeiten und zu veredeln.⁴⁶⁰

Abb. 5: Transkription des Beginns von »Òran Cladaich« in der Version von Na h-Òganaich.

♩ = 56 C#m B C#m B

Thu-gainn dhann tràigh tha bàrr a' bhra-ga-ris Lang-ais-geir Mhòr is Lang-ais-geir
C# B F# C# B C#

Bheag tha ris Hò-ro hil ir-ic hil ir-ic hiù ro di-rìdh dhan tìurr mo-
B C# B F# C# C#m

ghùn math fea-mad mì. Hò-ro hil ir-ic hil ir-ic hiù-ro

Quelle: Na h-Òganaich: *The Great Sound of Na h-Òganaich*, Beltona 1973, Seite B, Tr. 5, Min. 0:05–0:30, Transkription: M.S.

Dieser neuartige Zugang zur musikalischen Tradition⁴⁶¹ sowie die Interpretation neuer Songs verschafften Na h-Òganaich eine große Popularität auf nationaler wie internationaler Ebene. Dies zeigte sich in intensiven Touren mit Konzerten auf den Hebriden und an der Westküste Schottlands (wobei es Anfang Januar 1974 in Kyleakin auch zu einem gemeinsamen Auftritt mit der damals noch jungen Run-Rig Dance Band kam, sowie einem jungen Sänger aus Portree/Skye namens Donnie Munro, der wenig später Leadsänger der Gruppe werden sollte⁴⁶²) und insbesondere im Gewinn des Pan

460 »I am the man who takes the stone out of the quarry. You are the sculptor.« Zitiert nach: Interview mit Margaret MacLeod, Z. 767f.

461 Auf ihrem zweiten Album *Gael Force 3* bleiben Na h-Òganaich ihrem musikalischen Konzept treu, erweitern das Instrumentarium jedoch um Mandoline, Akkordeon, Klavier und Streicher. Durch die Streicher erinnert der Sound teilweise an die 70er Jahre-Arrangements amerikanischer Singer und Songwriter wie John Denver oder Don MacLean. Margaret MacLeod betont im Interview, die erweiterte Instrumentierung sei die Idee der Plattenfirma gewesen und reflektiere »the influence of the English speaking world«. Damit meint sie zum einen, Na h-Òganaich sei vom englischsprachigen Publikum akzeptiert worden, zum anderen bezieht sie sich womöglich tatsächlich explizit auf den amerikanischen Markt und dort vorherrschende ästhetische Präferenzen zu der Zeit, da für das folgende Jahr eine große Amerika-Tournee geplant war. Siehe Interview mit Margaret MacLeod, Z. 1026–1037.

462 Siehe o. V.: »Grand Ceilidh in Kyleakin Hall«, in: *West Highland Free Press*, 28. Dezember 1973, S. 6. Nach seinem zwischenzeitlichen Ausstieg aus der Band begleitete auch Akkordeonist und Runrig-Gründungsmitglied Blair Douglas Na h-Òganaich bei einer Tour im Jahr 1974. Siehe Beitrag über Na h-Òganaich-Tour (o. T.) in: *West Highland Free Press*, 03. Januar 1975, S. 2. Das zeigt zum einen,

Celtic Festivals in Killarney/Irland im Jahr 1972 sowie in nachfolgenden Festivalauftritten in England, Wales, Frankreich (Bretagne) und Nova Scotia/Kanada, wo sie ein Konzert vor 9.000 Besuchern gaben. Eine mehrmonatige Tour führte sie 1975 auch in die USA, bei der Noel Eadie jedoch nicht dabei sein konnte.⁴⁶³ Auftritte auf Folk Festivals, in bekannten und beliebten gälischen Fernsehsendungen wie *Cuir Car* oder *'Se Ur Beatha*⁴⁶⁴ und allgemein eine solch große Reichweite waren zu dieser Zeit für gälische Künstler nicht üblich, was ein deutlicher Beweis für die Attraktivität des von Na h-Òganaich verfolgten Konzepts ist, nämlich der Vermischung von traditionellem Songmaterial und Instrumentarium mit Elementen anglo-amerikanischer populärer Musikstile (Harmonik und Instrumentarium), wobei der Fokus jedoch eindeutig auf den traditionellen Elementen lag.⁴⁶⁵ Zum Erfolg der gälischen Folk Groups kommentiert Arthur Cormack:

»But like I said, there were those kinds of festivals that had started up, you know, like Lorient which has been doing for a long time. [...] Na h-Òganaich and Na h-Eilthirich in particular probably toured quite a lot in Ireland, as well, when that wasn't that fashionable. So I suppose...I think they built up...you know Cape Breton, as well. I remember Na h-Òganaich did a tour of Cape Breton, well, Nova Scotia. And again, when they did that, that was unheard of, I mean, it was kind of...nobody had ever done that before. So I suppose they did bring Gaelic song to a wider audience and they also did the kind of...you know, where the kind of summer tours up round the Highlands and Islands had been confined to people like Alasdair Gillies and Calum Kennedy and these kind of shows going round the place, Na h-Òganaich and Na h-Eilthirich and the Lochies used to do that, as well, [...] And again, they were probably bringing in a younger audience to listen to their music than had previously been happening.«⁴⁶⁶

Na h-Òganaich beeinflussten eine Reihe anderer Gruppen. Am deutlichsten wird der Einfluss in der Musik des Ensembles *The Sound of Mull*. Dieses wurde zwar bereits 1971 in Tobermory auf der Isle of Mull gegründet – möglicherweise angestoßen durch den Erfolg Na h-Òganaichs beim Folk Group Contest desselben Jahres – eine erste Veröffentlichung unter dem Titel *Gaelic Folk Songs* beim Lismor-Label erfolgte jedoch erst 1975, also zu einer Zeit, in der Na h-Òganaich bereits Auflösungserscheinungen zeigte – trotz des Releases

wie klein die Gemeinschaft von gälischen Musikern auf professioneller und semi-professioneller Ebene war und zum anderen wie sehr diese auch auf gegenseitige Unterstützung angewiesen waren.

- 463 Er wurde für die Tournee durch den Schauspieler Alex Norton ersetzt und trat der Band anschließend nicht wieder bei. Margaret und Donnie MacLeod blieben jedoch weiterhin als Duo musikalisch aktiv.
- 464 Ankündigungen dazu lassen sich in der *West Highland Free Press* finden, beispielsweise: o. V.: »Na h'Oganaich Hit the High-Spots«, in: *West Highland Free Press*, 19. April 1974, S. 3. Vgl. o. V.: »Alan Stivell and Na h-Òganaich«, in: *West Highland Free Press*, 05. März 1976, S. 5. Vgl. o. V.: »Donnie, Mairead agus Seumas an Cat«, in: *West Highland Free Press*, 30. Juli 1976, S. 1.
- 465 Aufgrund dieser Tatsache und der Transformation traditionellen Materials könnte man argumentieren, dass es sich bei Na-h-Òganaich um eine Electric Folk-Band handelte. Zwar wurden Schlagzeug und vereinzelt E-Bass genutzt, der Sound blieb jedoch überwiegend akustisch, weshalb die Gruppe in dieser Arbeit nicht zu den Electric Folk-Bands gezählt wird.
- 466 Interview mit Arthur Cormack, Z. 616–628.

eines dritten Albums im selben Jahr. *The Sound of Mull* um die Musiker Janet Tandy (Gesang), David Williamson (Gitarre/Gesang) und Joanie MacKenzie (Gesang) verfolgten ein Konzept, das prinzipiell dem von Na h-Òganaich glich, geprägt durch mehrstimmigen Gesang und Begleitung durch Gitarre oder Banjo, sowie von E-Bass und sparsam eingesetztem Schlagzeug. Jedoch fand eine stilistische Entwicklung hin zum zweiten Album *The Sound of Mull* (Lismor, 1976) wie sie bei Na h-Òganaich zu beobachten war, nicht statt. Auf dem zweiten und zugleich letzten Album ist auch der durch Na h-Òganaich popularisierte Song »Mi le m'Uilinn«⁴⁶⁷ von Murdo MacFarlane zu finden – ein weiterer Beleg für den Einfluss der Gruppe. Dass hinter den Produktionen natürlich auch kommerzielle Interessen des Labels stehen, verdeutlichen die Liner Notes des Produzenten David Silver, in denen von »dreamy, meaningful songs of the Hebrides, the time-honoured ballads of love and praise« gesprochen und somit möglicher Stereotype seitens des Publikums sowie der Mythologisierung und Verklärung der Hebriden (und gälischen Liedkultur) Vorschub geleistet wird.⁴⁶⁸ Die Sängerin der Gruppe, Janet Tandy (heute MacDonald), gewann die Gold Medal auf dem Mòd in Inverness im Jahr 1984. Sie ist heute Gaelic Tutor beim Isle of Mull Gaelic Choir, arbeitet für das Sabhal Mòr Ostaig, das Gaelic College auf Skye, ist stark in die Organisation der lokalen Mòdwettbewerbe auf Mull eingebunden und wurde 2017 mit dem Titel Gaelic Ambassador of the Year ausgezeichnet.⁴⁶⁹

Weitere von Na h-Òganaich beeinflusste Gruppen sind etwa Flair (Noreen Martin und Iain »Costello« MacIver), eine relativ kurzlebige Formation von der Isle of Lewis aus den späten 1970er Jahren, die in überwiegend selbstgeschriebenen Songs die gälische Sprache mit einem Country & Western-Stil verband,⁴⁷⁰ oder auch Na Siaraich, die 1973 den Folk Group-Wettbewerb auf dem Mòd in Inverness gewannen (unter anderem mit einem Song aus der Feder Murdo Macfarlanes).⁴⁷¹ Die Gruppe bestand aus der Sängerin Bessie MacLennan, Norman MacLennan, Simpson Pirie und Campbell Gunn, der wenig später – wenn auch nur für kurze Zeit – ein Mitglied von Runrig werden sollte.

Im Gegensatz zu Na h-Òganaich, *The Sound of Mull* oder auch Flair verzichteten Na Siaraich auf den Einsatz eines Schlagzeugs und interpretierten hauptsächlich traditionelle gälische Songs und Instrumentals – zumeist mit Shetlandverbindung.⁴⁷² Auch der Satzgesang ist weniger präsent als auf den Alben Na h-Òganaichs oder *The Sound of Mull*.⁴⁷³ Das Line-up gab jedoch Zeugnis von einer zunehmenden Ankunft des schottischen Folk Revivals auf den Hebriden. So war nicht nur die Instrumentierung aus Fid-

467 *The Sound of Mull: The Sound of Mull*, Tr. 7 (Lismor, 1976).

468 Silver, David: Liner Notes zu *The Sound of Mull: The Sound of Mull* (Lismor, 1976).

469 Mack, Ann: »New Gaelic Ambassador Janet Has Championed the Cause All Her Life«, in: *The Press and Journal* vom 14. Oktober 2017, <https://www.pressandjournal.co.uk/fp/news/highlands/1340972/mod-page-new-gaelic-ambassador-janet-has-championed-the-cause-all-her-life/>, Stand: 16.12.2019.

470 Flair nahmen 3 Studioalben (Shona Recordings) sowie ein Livealbum (Croft Recordings) auf, die kommerziell nicht erhältlich sind. Einige Songs sind allerdings auf YouTube abrufbar. Siehe z.B. »Flair – Liurbosd«, hochgeladen von Uistman59 am 19.12.2011, www.youtube.com/watch?v=7_cZmdiY4ck, Stand: 09.03.2014.

471 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 25.

472 Siehe o. V.: »At Dornie and Ostaig«, in: *West Highland Free Press*, 19. Juli 1974, S. 4.

473 Siehe Na Siaraich: *The Sound of Na Siaraich* (Lismor, 1974).

dle, Mandoline, Gitarre und Bodhrán eine, die in jedem Folk Club zu finden war, zwei der Mitglieder Na Siaraichs waren Revivalmusiker aus den Lowlands.

Wie stark Na h-Òganaich die weitere Entwicklung der gälischen Musik beeinflusst haben, zeigt allein die Tatsache, dass mit dem Waulking Song »Coisich a Rùin« [Walk, My Love] und »Eilean a' Ched« [Isle of the Mist] zwei Songs ihres dritten Albums *Scot Free* (Beltona, 1975) den Weg in das Repertoire Capercaillies gefunden haben. Mit dem »jazz-like arrangement«⁴⁷⁴ von »Coisich a Rùin« haben Na h-Òganaich den Capercaillie-Zugang zu dem Song bereits 16 Jahre vorweggenommen. Auch der Macfarlane-Song »Cànan nan Gàidheal« [Language of the Gael] wurde nachfolgend etwa von Catherine-Ann MacPhee oder der Band Tannas interpretiert. Auch der Fakt, dass Na h-Òganaichs drittes Album Songs sowohl in gälischer als auch erstmals englischer Sprache umfasst (unter anderem Hendersons »Freedom Come-All-Ye« und »Flower of Scotland«, ein Song der Revivalgruppe The Corries), zeigt das integrative Konzept der Gruppe auf, mit dem Runrig und später Capercaillie, zwei der bekanntesten gälischen Bands der 1980er und 1990er Jahre, ein Millionenpublikum erreichen sollten, wobei betont werden muss, dass – so Margaret MacLeod im Interview – die Entscheidung, englischsprachige Songs auf dem Album mitaufzunehmen, von der Plattenfirma getroffen worden war und zumindest MacLeod nach eigener Aussage selbst nicht glücklich darüber gewesen ist.⁴⁷⁵ Auch wenn diese Entscheidung aus marketingtechnischen Gründen gefällt worden sein sollte, ist doch davon auszugehen, dass auf diese Weise ein noch größeres Publikum in Kontakt mit gälischer Musik gekommen sein dürfte. Für ihre Verdienste um die gälische Kultur wurden Na h-Òganaich im Jahr 2009 in die Scottish Traditional Music Hall of Fame aufgenommen.⁴⁷⁶

Indem sie alte traditionelle Songs, aber auch neue originale Kompositionen mit einer zeitgenössischen Folk-Instrumentierung kombinierten und teilweise – wie Na h-Òganaich – mit Elementen der anglo-amerikanischen Rockmusik verbanden, zeigten die gälischen Folk Groups die Veränderlichkeit musikalischer Traditionen, die Adaptionsfähigkeit gälischer Musik, sowie die fluide Natur des schottisch-gälischen Revivals auf, wie sie durch das Modell von Mark Slobin postuliert wird (siehe theoretischer Abschnitt zu musikalischen Revivals). Während Lomax, Maclean und Henderson die mündlich tradierten Songs der Source Singers sammelten, die sich nach Slobin auf dem zeitlichen »long-term level« bewegen, wurden diese Songs im Zuge des Folk Revival auf dem »recent level« in neuen Bedeutungszusammenhängen adaptiert. Die Tatsache, dass ein 400 Jahre alter Waulking Song wie »Coisich a Rùin« nicht nur 1975 von Na h-Òganaich sondern im Jahr 1992 auch von Capercaillie interpretiert wird, verdeutlicht eindrucksvoll, dass long-term, recent und current level – wie von Slobin beschrieben – zeitgleich im Bewusstsein der Musiker präsent sind.⁴⁷⁷ Die Aufnahme von Hendersons »Freedom Come-All-Ye« und »Flower of Scotland« der Corries in das Repertoire von Na h-Òganaich sowie die Übernahme von Instrumentierungen, die typisch für Lowland Folk Groups waren,

474 O'Regan, John: »The Tizer Test – Na hÒganaich«, in: *The Living Tradition* 11 (1995), S. 32f., hier S. 33.

475 Interview mit Margaret MacLeod, Z. 1251–1272.

476 Hands up for Trad: »Na hÒganaich«, <https://projects.handsupfortrad.scot/hall-of-fame/na-hoganaich/>, Stand: 27.03.2018.

477 Slobin, Mark: »Introduction«, S. 11.

sind Beleg für den Einfluss des schottischen Lowland-Revivals auf das gälische Revival der 1970er Jahre.

Zwar zieht Calum Benn im Jahr 1978 ein nüchternes Fazit, da sich seiner Meinung nach der Einfluss der Folk Groups in der zweiten Hälfte der 1970er Jahre abgeschwächt habe, jedoch konstatiert er abschließend beinahe prophetisch:

»All is not lost, however. That the Gaelic folk group movement started can only be a good thing. Perhaps this year will see another major group appear. The universities, with their wealth of talent have never produced a Gaelic group of note. The potential is there, it simply has to be utilised.«⁴⁷⁸

Noch im gleichen Jahr sollte das Debütalbum von Runrig erscheinen. Runrig und später Capercaillie haben wie keine andere Band zuvor die gälische Musik verändert. Nicht nur formal und stilistisch, sondern auch in Bezug auf Akzeptanz, Zugänglichkeit und Reichweite.

Die »Gaelic Renaissance« der 1970er Jahre

Bisher ist die Entwicklung des gälischen Revivals primär aus musikalischer Perspektive betrachtet worden. Insbesondere die Entstehung der zuvor untersuchten gälischen Folk Groups war hierbei von besonderer Bedeutung. Doch wie sich bereits in diesem Zusammenhang andeutete, sind solche Entwicklungen immer auch in größeren kulturellen Zusammenhängen zu betrachten – so etwa der Einfluss der Beatles oder der Sender Radio Luxembourg und Radio Caroline auf die musikalische Sozialisation der Mitglieder von Na h-Òganaich. Wenngleich die gälischen Folk Groups – allen voran Na h-Òganaich – wesentlich zur Gründung der Gruppen Runrig und später Capercaillie beigetragen haben, ist die Etablierung der beiden Bands besser zu verstehen, wenn der erweiterte soziokulturelle und politische Hintergrund aufgezeigt worden ist, denn musikalische Entwicklungen waren lediglich Teil eines größeren sprachlich-kulturellen Revivals ab den 1970er Jahren, das in der Literatur auch als »Gaelic Renaissance« bezeichnet worden ist.⁴⁷⁹ Gemäß dem Modell von Tamara Livingston waren auch in diesem Zusammenhang Organisationen und Strukturen involviert, die als Motor für das gälische Revival dienten. Die Bedeutung einiger dieser *Revivalist Activities* und *Revivalist Enterprises* sollen im Folgenden kurz skizziert werden.

Bilinguale Beschilderung und Sabhal Mòr Ostaig Die gälische Sprache und Kultur war seit dem 17. Jahrhundert in stetigem Niedergang begriffen und wurde zum Teil auch innerhalb Schottlands als rückständig angesehen. Die An Comunn Gàidhealach war zwar be-

478 Benn, Calum: »New Directions in Gaelic Music«, S. 26.

479 Sharon Macdonald weist darauf hin, dass der Begriff »Gaelic Renaissance« in den 1970er Jahren zunächst in Bezug auf das Literaturrevival der 1920er Jahre Anwendung fand. Als Bezeichnung für ein allgemeines sprachlich-kulturelles Revival ist der Terminus in den späten 1980er Jahren gebräuchlich geworden. Siehe Macdonald, Sharon: *Reimagining Culture. Histories, Identities and the Gaelic Renaissance*, Oxford/New York 1997, S. 25 (Anm. 7). Für einen Überblick über die Entwicklungen während der Gaelic Renaissance der 1970er und 1980er Jahre (hauptsächlich aus linguistischer Sicht) siehe ebd., S. 56–66, 217ff.

deutend in kultureller Hinsicht. Als politische Kraft, als Lobbyorganisation, die in der Lage gewesen wäre, Druck auf politische Entscheidungsträger auszuüben, trat sie jedoch nicht in Erscheinung⁴⁸⁰:

»In a strange way, the revival of consciousness, of awareness that seemed to start around the 1970s might have been a reaction to the fact that An Comunn Gàidhealach for 80 years had done virtually nothing politically.«⁴⁸¹

So waren es oft Graswurzelinitiativen und Individuen, die die Geschicke beeinflussten und die Entwicklung der gälischen Sprache und Kultur prägten. Einer dieser *Core Revivalists* auf regionaler Ebene war Iain Noble.

Als Sohn eines britischen Diplomaten und einer norwegischen Diplomantochter in Berlin geboren, studierte er in Oxford und betätigte sich zunächst im Versicherungsgewerbe in London. Mitte der 1960er Jahre gründete er mit einem Geschäftspartner eine Handelsbank, deren Beteiligung er vier Jahre später aufgab und sich auszahlen ließ. Seinen Gewinn investierte er in die Macdonald-Ländereien auf Sleat, einer Halbinsel, die den südlichen Teil der Insel Skye bildet. Seine Vision der Wiederbelebung der Region bestand darin, wirtschaftlichen Aufschwung zu erzeugen durch sprachliche und kulturelle Regeneration – einen Prozess, den er zuvor auf den Färöer-Inseln beobachtet hatte. Noble wollte jungen Menschen eine Perspektive geben und stellte auf seinen Ländereien bevorzugt gälische Muttersprachler ein, die im Gegenzug angehalten waren, insbesondere in geschäftlichen Angelegenheiten die gälische Sprache zu nutzen.⁴⁸²

Noble scheute sich auch nicht vor medienwirksamen Aktionen. Was zunächst als symbolische Gesten abqualifiziert werden könnte, wie etwa sein Insistieren auf eine bilinguale Ausstellung seines Scheckbuchs durch die Bank of Scotland⁴⁸³ (heute ist die monolinguale Selbstbezeichnung der drei schottischen Banken in den Highlands und Islands ein normaler Anblick) oder seine Auseinandersetzung mit den regionalen Behörden um die Errichtung bilingualer Straßenschilder und Bezeichnungen öffentlicher Einrichtungen auf seinem Grund und Boden,⁴⁸⁴ waren nicht nur die Einforderung kultureller Anerkennung und Gleichwertigkeit (ein Prozess, der zu diesem Zeitpunkt beispielsweise in Wales weitaus fortgeschrittener war),⁴⁸⁵ letztlich eine Wiedergutmachung der dominanten anglozentrischen Kulturpolitik der Vergangenheit, sondern auch eine Wiederherstellung lokaler gälischer Identität, die nicht zuletzt auch eng mit

480 Siehe Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 85ff.

481 Martin MacDonald zitiert nach: Ebd., S. 86.

482 Ebd., S. 101–103. Vgl. o. V.: »Iain Noble Talks of His Skye Plans«, in: *West Highland Free Press*, 13. Oktober 1972, S. 12. Vgl. o. V.: »Faroes Party Sets Off«, in: *West Highland Free Press*, 27. Oktober 1972, S. 3.

483 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 112f.

484 Diese Auseinandersetzung spiegelt sich in einer Reihe von Artikeln in der *West Highland Free Press* wider. Siehe etwa o. V. »Gaelic Road Signs Move by Landowner«, in: *West Highland Free Press*, 09. Februar 1973, S. 1. Vgl. o. V.: »A Gaelic No to Mr Noble«, in: *West Highland Free Press*, 09. März 1973, S. 1. Vgl. o. V.: »Mr Noble Will Not Write Off Road Signs«, in: *West Highland Free Press*, 16. März 1973, S. 1.

485 Vgl. Gibson, Rob: »Positive Welsh Bilingual Programmes«, in: *West Highland Free Press*, 28. November 1975, S. 7.

der Landschaft und ihrer Geschichte verknüpft ist.⁴⁸⁶ Gleichzeitig legte die anfängliche Ablehnung durch die Behörden auch die noch immer zum Teil vorherrschenden Vorurteile gegenüber der Sprache und Kultur zu Tage.⁴⁸⁷ Letztlich war Noble mit seiner Beharrlichkeit erfolgreich. Die bilingualen Straßenschilder sind aus der Landschaft der Highlands und Islands nicht mehr wegzudenken.⁴⁸⁸ Seine wichtigste Errungenschaft jedoch war die Errichtung des gälischen Colleges Sabhal Mòr Ostaig [Big Barn of Ostaig], dreieinhalb Kilometer nördlich von Armadale auf der Halbinsel Sleat/Skye. 1973 zunächst als Begegnungszentrum und gälische Bibliothek eröffnet, waren gleich zu Beginn Abendkurse und mittelfristig die Etablierung eines gälischsprachigen Colleges angedacht. Trotz anfänglicher Vorbehalte gegen die Anberaumung von Abendkursen seitens der Behörden⁴⁸⁹ fanden schon bald regelmäßig Summer Schools statt. In den darauffolgenden Jahren fand eine Transformation hin zu einer weiterführenden Bildungseinrichtung statt und im Jahr 1983 wurde der erste Vollzeit-Studienkurs etabliert. Dies war letztlich auch ein Versuch, sich gegen die kontinuierliche Abwanderung der Jungen, Engagierten und Gebildeten zu wehren. So erklärt Duncan MacQuarrie, damaliger Vorsitzender des Verwaltungsgremiums im Interview mit Roger Hutchinson:

»The place was being drained of talent. As a college, it seemed that the best way we could help stem this brain drain was to provide an opportunity for people to train for careers within the West Highlands and Islands.«⁴⁹⁰

Seither ist nicht nur die Zahl der Studierenden stetig gewachsen, sondern hat sich auch die Art der Kurse diversifiziert von Multimedia und Informationstechnologie hin zu Wirtschaftsmanagement, Musik, Literatur und Sprachentwicklung. Das Sabhal Mòr Ostaig ist seit jeher aufs engste mit der Gemeinschaft vor Ort verbunden und bietet nationalen wie internationalen Studierenden verschiedenste Angebote durch das Medium der gälischen Sprache. Darüber hinaus hat es sich in Zusammenarbeit mit der

486 Der Name der größten Ortschaft auf Skye, Portree, etwa lautet Port Rìgh [King's Harbour] in Erinnerung an die Anlandung König James V. im Jahr 1540. Iain Mac an Tailleir berichtet, eine ältere Bezeichnung sei *Port Ruighe* [Slope Harbour] gewesen. Siehe Mac an Tailleir, Iain: »Ainmean-àite le Buidheachas do dh< Iain Mac an Tailleir/Placenames Collected by Iain Mac an Tailleir«, <https://www.parliament.scot/Gaelic/placenamesP-Z.pdf>, Stand: 15.04.2020.

487 So äußert sich etwa Rev. James Morrison aus North Uist in der *West Highland Free Press*: »It is a shocking state of affairs that Skye turned it down unanimously. An outsider comes and suggests this and the people in the homeland of Gaelic turned it down.« Und Colin Spencer fährt fort: »Old habits die hard. The Victorian prejudices against the ›peasant‹ language lives [sic] on. [...] It shows on the one hand a lack of respect for the Gaelic speaking people – who are full citizens of the country – and secondly at obtuse attitudes of mind amongst the English language fanatics who jealously guard their monopoly.« Siehe o. V.: »A Gaelic No to Mr Noble« (wie Anm. 484, Kap. 2), S. 1.

488 Siehe auch o. V.: »Gaelic Power...The Signs of Success Are There«, in: *West Highland Free Press*, 28. Oktober 1977, S. 5. Dass die Kontroverse über die bilinguale Beschilderung weiterhin anhält, zeigt beispielsweise die Äußerung Julie Fowlis' über die Implementierung in Ross-shire: »[...] it caused an absolute uproar when it came in about three years ago [2005]«. Siehe Burke, David: »Gael Force«, S. 51.

489 Vgl. o. V.: »Major Plans for Ostaig«, in: *West Highland Free Press*, 21. September 1973, S. 3.

490 Hutchinson, Roger: »New Life for the Sabhal Mor«, in: *West Highland Free Press*, 23. Juli 1982, S. 5.

University of the Highlands und Islands als eine hervorragende Forschungseinrichtung etabliert. Eine Vielzahl von Aktivitäten, seien es Konzerte, Lesungen oder Vorträge, macht das Sabhal Mòr Ostaig zum kulturellen Herz der Region und Stimulus für das andauernde Revival der gälischen Sprache und Kultur.⁴⁹¹

Theater Die »Gaelic Renaissance« spiegelte sich auch im Bereich der darstellenden Künste wider. Hier war es insbesondere das politische Theater, welches der Geschichte der Gälén, die insbesondere im 18. und 19. Jahrhundert nicht zuletzt geprägt war von Exploitation und Vertreibung, im wahrsten Sinne des Wortes eine Bühne bot. Zu nennen ist in diesem Zusammenhang vor allem die 1971 von John McGrath sowie Elizabeth und David MacLennan gegründete politisch links orientierte Agitprop-Gruppe Theatre 7:84. Nachdem sich die Gruppe 1973 in einen schottischen und einen englischen Ableger (der 1984 mangels finanzieller Unterstützung eingestellt wurde) aufgespalten hatte, feierte die schottische Gruppe bereits mit ihrer ersten Inszenierung einen ihrer größten Erfolge. Das Stück mit dem Titel *The Cheviot, the Stag and the Black Black Oil* aus dem Jahr 1973 klagt die wirtschaftliche Ausbeutung der Highlandregion an unter Verweis auf die Highland Clearances und die Vertreibung der ansässigen Bevölkerung an die Küstengebiete und weniger fruchtbaren Außenregionen der Großländereien (von der sich ein großer Teil zur Emigration gezwungen sah) im Nachgang des niedergeschlagenen Jakobitenaufstands von 1745/46. Zunächst geschah dies zugunsten einer extensiven Schafhaltung (der Begriff »Cheviot« bezeichnet eine der bevorzugten Rassen), später wurden große Areale für die Hirschjagd umfunktioniert (daher »the Stag«). Einen weiteren sozialen Einschnitt bedeuteten die Öl- und Gasfunde in der Nordsee in den 1960er und 1970er Jahren, die viele Menschen aus den kleinen Gemeinden der Highlands und Islands in den Nordosten und die Region um Aberdeen lockten, deren finanzielle Gewinne jedoch von multinationalen Konzernen eingefahren wurden. In diesem Stück sind auch gälische Songs, interpretiert durch die Sängerin und Schauspielerin Dolina MacLennan, zu hören. Genutzt wurden diese Songs durch MacGrath allerdings nicht immer entsprechend ihrer inhaltlichen Bedeutung, sondern oft lediglich um Atmosphäre zu schaffen und einen Gegensatz zu konstruieren zwischen Gälén bzw. Highlandbevölkerung und englischsprachigen/Scots sprechenden Lowlandern bzw. Engländern.⁴⁹² Die Songs erfüllten jedoch auch weitere Aufgaben. Neben einer syntaktischen, also szenenverbindenden, und narrativen Funktion⁴⁹³ dienten sie auch zur Konstruktion einer Identifikation sowohl zwischen Performer und Zuhörerschaft (die Songs waren zumindest in den Highlands und Islands vielen Menschen bekannt) als auch innerhalb des Publikums, das mittels historischer Bezüge sensibilisiert werden sollte für aktuelle

491 Sabhal Mòr Ostaig: »History and Development«, www.smo.uhi.ac.uk/en/colaiste/eachdraidh-nacolaiste/, Stand: 15.04.2020. Zur Geschichte und Entwicklung des Colleges siehe auch Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 101ff.

492 Siehe hierzu auch Brown, Ian/Innes, Sim: »The Use of Some Gaelic Songs and Poetry in The Cheviot, the Stag and the Black, Black Oil«, in: *International Journal of Scottish Theatre and Screen* 5/2 (2012), S. 27–55.

493 DiCenzo, Maria: *The Politics of Alternative Theatre in Britain, 1968–1990: The Case of 7:84*, Cambridge/New York/Melbourne 1996, S. 161ff.

politische Belange.⁴⁹⁴ Durch die Anlage der Theatergruppe als tourende Kompanie konnte durch eine Vielzahl von Aufführungen in Village Halls eine große Zahl von Menschen erreicht und für die Intentionen der Produzenten zugänglich gemacht werden. Mehr noch, die Gruppe 7:84 brachte Theater in entlegene Gebiete der Hebriden, in denen die Menschen zuvor noch nie damit vor Ort in Berührung gekommen waren.⁴⁹⁵

In *The Cheviot* sind gälische Songs aus unterschiedlichen Gründen genutzt worden, das Stück selbst jedoch war in Englisch gehalten. Gälischsprachiges Theater entstand erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Die Werke konzentrierten sich thematisch auf historische Begebenheiten und priesen die gälische Lebensweise. Ursprünglich geschaffen von Gälen in den urbanen Zentren, erfreute sich das gälische Theater bald großer Beliebtheit in den Gemeinden der Highlands und Islands, verblieb jedoch zumeist im Amateursektor und war auf die Initiative und das Engagement einzelner Enthusiasten angewiesen.⁴⁹⁶ Befragungen unter Ortsansässigen zeigten jedoch, dass der Wunsch nach einer professionellen Theatergruppe stark war, um einerseits dem Niedergang der Sprache zu begegnen und insbesondere der lokalen Jugend ein kulturelles Angebot zu unterbreiten und andererseits, um die Neuschaffung gälischer Stücke anzuregen.⁴⁹⁷ Eine solche Gruppe wurde erstmals im Jahr 1978 in Tabert auf der Isle of Harris gegründet. Der Kompanie mit dem Namen *Fir Chlis* [Northern Lights] war jedoch trotz überaus wohlwollender Kritiken und einer guten Annahme durch das Publikum⁴⁹⁸ lediglich eine kurze Existenz von drei Jahren beschieden.⁴⁹⁹ Auch wenn – wie Hutchinson schreibt – die Entstehung einer professionellen gälischen Theaterkompanie zeigte, dass es durchaus eine Nachfrage an Stücken gab und Autoren wie Iain Crichton Smith sich mit ihren Werken

494 Ebd., S. 158. Die für das Stück gewählte Form des Cèilidhs war vielen Menschen im Publikum ebenso bekannt wie die historische Thematik und die Effekte aktueller wirtschaftlicher Exploitation: »The familiarity and popularity as a form worked in combination with the general interest in and immediacy of the subject matter of the play wich traces the effect of the »savage process of capitalism« on the Highlands from the time of the Clearances in 1745, when people were driven off the land to make room for sheep, through to the take-over of North Sea oil by multi-nationals. The Clearances continue to be part of the living memory of the Highland people. [...] By linking the exploitation of the past with that of the present, the play had an immediate impact on those affected by inflating house prices and diminishing employment opportunities due to land speculation and outside control of the oil industry.« Siehe ebd., S. 154. Maria DiCenzo erläutert weiterhin: »The post-production component of the evening was not only entertaining and celebratory, but it also offered the company members opportunities to discuss and debate the issues of the play with the audience members [...].« Siehe ebd., S. 180.

495 Vgl. auch den Report von Mairead Ross als Grundlage für den Finanzierungsantrag für die erste professionelle gälische Theatergruppe *Fir Chlis*, in Auszügen abgedruckt als »*Fir Chlis: The First of Its Kind?*«, in: *West Highland Free Press*, 23. Dezember 1977, S. 2f., hier S. 2.

496 Siehe ebd., S. 2. Vgl. Macleod, Michelle: »Scottish Gaelic Drama«, in: Koch, John T. (Hg.): *Celtic Culture: A Historical Encyclopedia*, Bd. 4, Santa Barbara (CA) 2006, S. 1574f., hier S. 1574.

497 Ross, Mairead: »*Fir Chlis: The First of Its Kind?*« (wie Anm. 495, Kap. 2), S. 2.

498 Siehe o. V.: »*Fir-Chlis Poised for Take-off*«, in: *West Highland Free Press*, 07. April 1978, S. 5. Vgl. MacNeacail, Aonghas: »*Fir-Chlis Take to the Stage*«, in: *West Highland Free Press*, 29. September 1978, S. 3. Vgl. MacDonald, Martin: »*Fir Chlis Are on the Road Again*«, in: *West Highland Free Press*, 18. Januar 1980, S. 3.

499 Siehe MacInnes, Paul: »Drama, Gaelic«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 65f., hier S. 66.

dafür einsetzten, dass das Theater nicht nur historische sondern auch zeitgenössische Probleme der Gesellschaft adressiert, blieben die 1960er und 1970er Jahre die Hochzeit des gälischen Theaters und Fir Chlis eine Ausnahmeerscheinung.⁵⁰⁰ Erst 1996 sollte es mit der Gruppe *Tosg* einen weiteren Versuch professioneller gälischer Theaterproduktion geben, die jedoch im Jahr 2007 aufgrund der schweren Erkrankung des Gründers und ehemaligen 7:84- und Fir Chlis-Darstellers Simon Mackenzie und seinem vorzeitigen Tod im darauffolgenden Jahr ihr Ende fand.⁵⁰¹

Medien Die Anfänge des gälischen Rundfunks liegen im Jahr 1923. Doch noch 50 Jahre später, im April 1973 – also im Monat der Bandgründung Runrigs – lag der wöchentliche Output an gälischsprachigem Radioprogramm bei lediglich zweieinhalb Stunden, was etwa 0,5 Prozent der Gesamtsendezeit ausmachte.⁵⁰² Junge Aktivisten wie Frank Thompson beschuldigten die BBC, die berechtigten Forderungen vieler Gälen nach einem umfangreicheren Programm in ihrer eigenen Sprache zu ignorieren und brachten gar die Idee von Piratensendern hervor.⁵⁰³ Die 1970er Jahre sahen jedoch einen schrittweisen Ausbau gälischsprachiger Medien. So wurde im Jahr 1976 der Radiosender BBC Radio Highland als Teil von BBC Radio Scotland mit Sitz in Inverness gegründet. Das Sendegebiet umfasste den Norden und Nordwesten Schottlands mit einer potenziellen Hörerschaft von etwa 200.000 Menschen. Obgleich der Sendestart mit einem »specific Gaelic-friendly remit«⁵⁰⁴ verbunden sein sollte, waren es zu Beginn lediglich wenige Minuten täglich, die auf Gälisch gesendet wurden.⁵⁰⁵ Die Forderung nach einer unabhängigen Radiostation mit Sitz in den West Highlands und Islands blieb bestehen,⁵⁰⁶ auch mit Blick auf Irland und Wales, wo die Versorgung mit Programmen auf Irisch und Walisisch deutlich umfangreicher war.⁵⁰⁷ Doch erst das Jahr 1979 markierte mit Radio nan Eilean den Sendestart eines zweiten Senders und damit der ersten lokalen gälischen Radiostati-

500 Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 125. Vgl. Macleod, Michelle: »Scottish Gaelic drama« (wie Anm. 496, Kap. 2), S. 1575.

501 Brown, Ian: *Scottish Theatre: Diversity, Language, Continuity*, Amsterdam/New York 2013, S. 231.

502 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 98.

503 Mac Thomais, Frang: »Gaelic Broadcasting – A Significant Step«, in: West Highland Free Press, 02. Juni 1972, S. 2.

504 Ebd., S. 126.

505 Siehe o. V.: »Radio Highland Takes the Air«, in: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 3. Auch Brian Wilson bemängelt, dass von den versprochenen vier Stunden Sendezeit (wovon die Hälfte auf Gälisch gesendet werden sollte) zum Sendestart nur 15 Minuten täglich (davon eine Minute auf Gälisch) übrig geblieben waren. Zudem wurde das »opt-out«-Modell kritisiert, bei dem Radio Highland lediglich regionale Beiträge als Lückenfüller für das offizielle Programm von BBC Radio Scotland liefern sollte. Siehe Wilson, Brian: »Brian Wilson Writes«, in: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 2.

506 Thomson, Derick: »Gaelic and the Media«, in: West Highland Free Press, 03. September 1976, S. 2f., hier S. 2.

507 Ein von Martin MacDonald im Auftrag der An Comunn Gàidhealach erstellter Report spricht von 34 Wochenstunden Radioprogramm auf Irisch (Radio nan Gaeltachta) und 180 Programmstunden pro Jahr auf dem irischen TV-Sender RTÉ. Siehe o. V.: »Throw out A Lifeline to Gaelic«, in: West Highland Free Press, 14. März 1980, S. 1, 5, hier S. 5.

on⁵⁰⁸ mit Sitz auf den Äußeren Hebriden (Stornoway).⁵⁰⁹ Diese Entwicklungen (bei allen Defiziten in der Versorgung mit gälischsprachigen Programmen durch die BBC)⁵¹⁰ waren auch als positiv für die Sprachentwicklung zu bewerten, denn sie bedeuteten auch neue Professionalisierungsmöglichkeiten für Gälischsprecher und Jobaussichten in der Medienbranche,⁵¹¹ was einen neuen Impetus mit sich brachte, die Sprache zu erlernen oder weiterzugeben. 1985 wurde Radio nan Eilean mit dem gälischen Sendeprogramm von Radio Highland (Radio na Gàidhealtachd) zum neuen Sender Radio nan Gàidheal zusammengelegt, zunächst als Sender für die Highlandregion, ab 1996 dann schottlandweit empfangbar (drei Jahre zuvor war der Sendebetrieb von Radio Highland eingestellt worden).

Da bis in die 1960er Jahre hinein in der Highlandregion nur in wenigen Gebieten und auf den Inseln gar kein Fernsehsignal zu empfangen war, spielte gälischsprachiges TV-Programm kaum eine Rolle.⁵¹² Entsprechend gering ist noch im April 1973 mit 7,5 Sendeminuten wöchentlich das gälische Fernsehprogramm bemessen.⁵¹³ Jedoch zeigten sich in den 1970er Jahren auch in diesem Bereich Fortschritte – zunächst in Form der monatlich ausgestrahlten ersten gälischen Nachrichtensendung *Bonn Comhraidh* [Topic of Conversation] im Jahr 1970, später durch eine Reihe von Schul- und Kinderprogrammen, von denen das 1977 erstmals gesendete *Cuir Car*, das bekannteste sein dürfte.⁵¹⁴ Weitere erfolgreiche Formate waren unter anderem der 1979 gesendete Sprachlehrgang *Can Seo* [Say This] oder auch das von 1985 bis 2000 gesendete Kinderformat *Dòtaman* mit dem ehemaligen Na h-Òganaich-Mitglied Donnie Macleod. Es sollte jedoch bis zum Jahr 2008 dauern, ehe mit BBC Alba ein (überwiegend) gälischsprachiger Sender mit nennenswerter täglicher Sendedauer etabliert wurde.

Auch wenn in den 1970er Jahren vermehrt gälischsprachige Kommentare und Features in der schottischen Presse erschienen – für Derick Thomson »a striking illustration of the Gaelic revival«⁵¹⁵ – war insbesondere die Gründung der *West Highland Free Press*, eines jungen, politisch links orientierten Blattes, durch den Journalisten Brian Wilson im Jahr 1972 bedeutend. Seit jeher hat sie nicht nur die Entwicklung Runrigs begleitet,

508 Damit soll natürlich nicht gesagt werden, dass das gesamte Programm (etwa die Musik) in gälischer Sprache gehalten war, wohl aber die Präsentationssprache.

509 Macaulay, Fred/MacInnes, Paul: »Broadcasting, Gaelic«, in: Thomson, Derick S. (Hg.): *The Companion to Gaelic Scotland*, Oxford/New York 1983, S. 26f., hier S. 26.

510 Vgl. o. V.: »The Achievement of Radio nan Eilean«, in: *West Highland Free Press*, 05. Oktober 1979, S. 5. Der Artikel verdeutlicht auch noch einmal, dass auch im Jahr 1979 noch nicht in allen Gebieten der Äußeren Hebriden adäquater Radioempfang (auf UKW) möglich war.

511 Vgl. Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 126.

512 Die im Jahr 1956 geborene Sängerin Margaret Stewart berichtet diesbezüglich aus ihrer Kindheit auf Lewis: »[...] until I was around 12 years old few people had cars and fewer still had telephones, and nobody had television (there was no television mast on the island to receive signals at that time)«, in: Koritsas, Debbie: »Margaret Stewart. Choosing the Road Less Travelled?«, in: *The Living Tradition* 80 (2008), S. 18–22, hier S. 21.

513 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 98.

514 Macaulay, Fred/MacInnes, Paul: »Broadcasting, Gaelic« (wie Anm. 509, Kap. 2), S. 27. Vgl. MacKinnon, Kenneth: »Scottish Gaelic and English in the Highlands«, in: Trudgill, Peter (Hg.), *Language in the British Isles*, Cambridge 1984, S. 499–516, hier S. 512.

515 Thomson, Derick: »Gaelic and the Media« (wie Anm. 506, Kap. 2), S. 3.

sondern sich auch stark für den Erhalt und die Förderung der gälischen Kultur, insbesondere der Sprache, eingesetzt – nicht selten durch »radikal« (heraus)fordernde Artikel von Journalisten wie Frank Thompson oder auch Brian Wilson selbst in englischer wie auch gälischer Sprache. Rory Macdonald, Gründungsmitglied Runrigs, erinnert sich:

»The paper definitely created a new awareness of things that we had really seen before but just not understood. I can't stress enough the difference the paper made to Skye. For the first time you could find out what was really going on through some tremendous investigative journalism.«⁵¹⁶

Rorys Bruder Calum führt dies im Interview weiter aus:

»I think that for the first time, young Gaels were becoming politicised and culturally aware. That was a significant thing and it came from the West Highland Free Press. And from that a ball started rolling. I think, young people particularly identified with the West Highland Free Press because they were young guys that had come into the community from Dundee University and they were radical – they were left wing – they were socialist. They appealed to young people growing up on the Isle of Skye and they were instrumental in so many personal influences. Looking at your own culture, your own history – you were seeing land issues that were happening at the time that the West Highland Free Press was addressing. They made you look at your own history and read about it and then you realised, and I think a whole generation realised, we knew nothing about this. We weren't taught this in school. This had been denied us. So there was a kind of cultural and political reawakening and there was anger as well, and I think that certainly informed some of the songs that we were writing...«⁵¹⁷

Der Slogan der Free Press »An Tìr, an Cànan, 'S na Daoine« [The Land, the Language and the People] war das Motto der Highland Land League, die Ende des 19. Jahrhunderts für die Rechte der Crofter und deren Pachtsicherheit im Zuge der Highland Clearances gekämpft hat. Landbesitz und dessen ungleiche Verteilung sowie Angelegenheiten der Gemeindeentwicklung sind neben allgemeinen Nachrichten Kernthemen der Zeitung, die seit 2009 im Besitz der Belegschaft ist, was sie einzigartig in ganz Großbritannien macht.⁵¹⁸

Kampf um kulturelle Anerkennung Wie bereits an anderer Stelle angedeutet, hatten die soziokulturellen Verwerfungen der Vergangenheit in Folge des Zusammenbruchs der sozialen Strukturen nach dem fehlgeschlagenen Jakobitenaufstand von 1745, der Entvölkerung der Highlands durch freiwillige und erzwungene Emigration und den damit einhergehenden Schwund an Gälischsprechern sowie eine fortwährende politische und kulturelle Marginalisierung geradezu eine Internalisierung der Ansicht zur Folge, dass die

516 Rory Macdonald zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home* (wie Anm. 25 der Einleitung), S. 62.

517 Interview mit Calum Macdonald, Videointerview via Zoom vom 01.10.2020, Z. 82–94.

518 Siehe o. V.: »Newspaper Taken over by Its Staff«, http://news.bbc.co.uk/2/hi/uk_news/scotland/highlands_and_islands/8331386.stm, Stand: 14.04.2020.

gälische Kultur für gesellschaftliches Ansehen, Fortschritt und wirtschaftliche Prosperität eher hinderlich denn förderlich sei, eine Einstellung, die die Generation der Runrig-Mitglieder von ihrer Eltern- und Großelterngeneration bewusst oder unbewusst übernommen habe, so der frühere Runrig-Frontmann Donnie Munro (*1953).⁵¹⁹ Das Einfordern eines adäquaten Zugangs zu Medien in ihrer eigenen Sprache reflektierte somit auch ein neugewonnenes kulturelles Selbstvertrauen der Gälén. So konstatierte Derick Thomson, zu der Zeit Professor of Celtic an der University of Glasgow, 1976 in der *Free Press*:

»But even more important is the fact that the native Gaelic population seems to have started on the long road to the recovery of its self-confidence, to the point that it now demands adequate access to the media as a matter of civil right – and also seems prepared to exert itself to achieve this – rather than accept limited access, as hitherto, as a token gesture from the dominant to the minority ›culture«.⁵²⁰

Der Nachdruck, mit dem Gälén zunehmend ihre kulturellen Rechte in Form von Medienzugang einforderten – befeuert durch einem Anstieg der Gälischsprecher von 80.978 auf 88.892 für den Zeitraum 1961–1971 (obgleich ein guter Teil davon auf eine Änderung der Fragestellung in der Erhebung zurückzuführen war)⁵²¹ – spiegelte sich nicht nur in Demonstrationen wieder, sondern auch in der Gründung von Pressure Groups wie etwa COGA (*Comhairle Oileanaich Gàidhealach Alba*) [Highland Students' Council of Scotland], der die verstreute Studentenschaft aus den gälischsprachigen Gebieten an den schottischen Universitäten verband und die zuvor erwähnten Demonstrationen mit organisierte.⁵²² Im Vorfeld des für 1979 angesetzten Devolution-Referendums über eine Verlagerung eines Teils der politischen Macht von London nach Edinburgh und die Schaffung eines schottischen Parlaments nahmen sich auch Parteien der gälischen Sache an, vor allem natürlich die SNP, aber auch Labour und die Liberalen.⁵²³ Das Referendum jedoch ging aufgrund zu geringer Wahlbeteiligung verloren (siehe auch den Abschnitt zur Authentizität durch Haltung und politischen Protest), und die nachfolgenden politischen Verwerfungen brachten die Labourregierung zu Fall und die Tories unter Margaret Thatcher an die Macht.⁵²⁴ Ein von Donald Stewart im Jahr 1981 ins Parlament eingebrachter Entwurf zur Förderung der gälischen Sprache, inklusive der Wahl von Gälisch als Unterrichtssprache in der Schule, einer Gleichstellung dem Walisischen und der Verbesserungen im Rundfunkbereich, wurde unter dieser Regierung (allerdings auch von den meisten schottischen Parlamentariern) abgelehnt, was wiederum zur Gründung von (relativ kurzlebigen) Organisationen wie Ceartas [Justice] zur Folge hatte, die dazu übergingen,

519 Interview mit Donnie Munro, Telefoninterview vom 25.08.2020, Z. 178–190.

520 Thomson, Derick: »Gaelic and the Media«, S. 2.

521 MacKinnon, Kenneth: »A Century on the Census: Gaelic in Twentieth Century Focus«, <https://www.gla.ac.uk/schools/critical/aboutus/resources/stella/projects/starn/language/gaelic-and-scots-in-harmony/a-century-on-the-census/>, Stand: 17.04.2020.

522 Ebd. Vgl. o. V.: »Gael's Snubbed by BBC«, in: *West Highland Free Press*, 09. Mai 1975, S. 4.

523 MacKinnon, Kenneth: »Scottish Gaelic and English in the Highlands« (wie Anm. 514, Kap. 2), S. 514.

524 Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, London/New York 2014, S. 252f.

der gälischen Sache vor allem durch aktivistische Untergrundaktionen Vorschub zu leisten (insbesondere indem sie den Slogan *Ceartas airson na Gàidhlig* [Justice for Gaelic] in weißer Farbe auf Straßenschilder und Fahrbahnen aufbrachten).⁵²⁵ Die politische Seite des Kampfes der gälischen Community um Anerkennung wurde zudem flankiert durch Veröffentlichungen mit ›kulturellem Sprengstoff‹ wie etwa James Hunters 1976 publizierte Studie *The Making of the Crofting Community*, welche die Ereignisse der Highland Clearances, die Entrechtung und Vertreibung großer Teile der Highlandbevölkerung und die Etablierung der Gemeinden von Klein- und Kleinstpächtern, die noch heute das Bild der Highlands und Islands prägen, einer breiteren, insbesondere jungen gälischen Leserschaft zugänglich machte.⁵²⁶ Donnie Munro hierzu:

»But with the work of people like Jim Hunter and others [...] and with the West Highland Free Press for the first time there were authentic voices emerging from the Gaelic or Gàidhealtachd or Highland communities that simply hadn't really been there. Well, at least not for some time. They were telling the story from within rather than evaluating our history from outwith. And I think that was an important thing that people in the Highlands were finding a voice. They were finding the voice politically and they were finding their voice culturally. And I think unwittingly, without being self-conscious Runrig played a large part in that and that is something that, I think, now is more realised than any of us who were actually in it and part of it were necessarily aware [of] at the time.«⁵²⁷

Die 1970er Jahre waren nicht nur ein Jahrzehnt, das die gälische Musik durch die Etablierung von Folk Groups veränderte, sondern auch eine Zeit politisch-kultureller Umwälzungen, die vor allem die Musik Runrigs aber auch Capercaillies prägte und es ist dieser Hintergrund, vor dem die Gründung der beiden Bands betrachtet werden muss, deren Musik Untersuchungsgegenstand des folgenden zweiten Teils dieses Buches sein soll.

525 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. S. 144–152.

526 So schreibt Calum Macdonald von Runrig im Songbook *Flower of the West* über den Song »Fichead Bliadhna«: »This song was a cynical response to an education system that had failed to inform us about our own history as Gaels. [...] I was 20 years old when I first read my own history, thanks to people like Iain Chrichton Smith, John Prebble, James Hunter [...]. My eyes were opened and I was appalled and angered [...].« Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West – The Runrig Songbook*, Aberdeen 2000, S. 103.

527 Interview mit Donnie Munro (wie Anm. 519, Kap. 2), Z. 191–200.

Abb. 6: *Patuffa* und Marjory Kennedy-Fraser. Abb. 7: John Lorne Campbell und Margaret Fay Shaw (1935).



Quelle: Kennedy-Fraser, Marjory (zusammen mit Kenneth Macleod): *Songs of the Hebrides*, Bd. 2 (wie Anm. 58, Kap. 2), S. viii.



Quelle: Canna Collections, viz, 2018.11644. Copyright of the National Trust for Scotland, Canna.

Abb. 8: *The Lochies*.



Quelle: Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 22.

Abb. 9: Na h-Eilthirich auf dem Lorient-Festival (1974).



Quelle: The Campbell Family: *Fonn – The Campbells of Greepe*, S. 72.

Abb. 10: Na h-Òganaich.



Quelle: Privataarchiv Margaret MacLeod.

Abb. 11: Margaret und Donnie MacLeod zusammen mit Murdo Macfarlane und Alan Stivell in 'Se Ur Beatha (1976).



Quelle: West Highland Free Press, 19. März 1976, S. 7.

Abb. 12: Autograph Macfarlanes von »Mi le m'Uillin«.



Quelle: Privatarchiv Margaret MacLeod.

