

4.3 Die Frage nach Authentizität als ein zentraler Diskurs musikalischer Revivalbewegungen

Ideologische Konzepte sind nach Tamara Livingston schon immer Begleiterscheinungen musikalischer Revivals gewesen.³⁶² Eine der zentralen ideologischen Debatten fokussiert sich dabei auf den Terminus ›Authentizität‹ (und den damit verbundenen Begriff der ›Kommerzialisierung‹). Auch wenn manche Autoren in der Vergangenheit den Authentizitätsbegriff als überholt und redundant beschrieben haben³⁶³ und Globalisierungs- und damit einhergehende Hybridisierungsprozesse, wie sie im vorangegangenen Kapitel aufgezeigt worden sind, Authentizität als kulturelles Distinktionsmerkmal zunehmend in Frage stellen,³⁶⁴ ist es ein Konzept, das zum einen in aktuellen Publikationen noch immer als Beschreibung von schottischer traditioneller Musik und ihrer Kraft zur sozialen Integration bzw. Identifikation genutzt wird,³⁶⁵ und zum anderen ist zu beobachten, dass auch die Informanten für die vorliegende Arbeit zum Teil sehr spezifische Vorstellungen von authentischer gälischer Musik haben und der Begriff für ausübende Musiker noch immer von Relevanz ist.³⁶⁶ Problematisch hierbei ist der Doppelcharakter von Traditionen als Objekt/Artefakt und Prozess/Performance, wie er zu Beginn

362 Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 69f., 74–80.

363 So schreibt etwa Ian McKay: »postmodernity erodes the distinction between [...] the original and the copy, the spurious and the real«. Zitiert nach: Stevenson, Lesley: »Scotland the Real«: *The Representations of Traditional Music in Scottish Tourism*, unveröffentlichte Hochschulschrift, University of Glasgow 2004, S. 260. Georgina Born und David Hesmondhalgh bezweifeln im Hinblick auf populäre Musikstile den Nutzen des Terminus angesichts der Tatsache, dass durch verschiedenste Aneignungsprozesse während der Produktion von Popmusik, diese ihre originäre Kraft verlöre und und sehen den Begriff ›Authentizität‹ auf dem »intellectual dust-heap«. Zitiert nach: Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, in: *Popular Music* 21/2 (2002), S. 209–223, hier S. 210. Auch Sheldon Posen erklärt in seinem Beitrag über Authentizität im Folksong Revival, dass die Debatte um den Begriff innerhalb des amerikanischen Revivals in den 1970er Jahren abgeflaut sei. Siehe Posen, I. Sheldon: »On Folk Festivals and Kitchens: Questions of Authenticity in the Folksong Revival«, in: Rosenberg, Neil V.: *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 127–136, hier S. 128. Vgl. auch die Betrachtung des Authentizitätsdiskurses in Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta: »Introduction«, in: Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta (Hg.): *Critique of Authenticity*, Wilmington 2020, S. vii–xix, hier S. vii–x.

364 Vgl. ebd., S. ix.

365 Siehe etwa McKerrell, Simon: »Scotland: Modern and Contemporary Performance Practice« (wie Anm. 281, Kap. 4), S. 1913. Vgl. McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 4–7.

366 Vgl. auch Stevenson, Lesley: »Scotland the Real« (wie Anm. 363, Kap. 4), S. 260: »it has become evident here, that authenticity is a rhetorical device which carries considerable ideological significance for practitioners of Scottish traditional music.« Dies gilt nicht nur für schottisch-gälische Musiker sondern auch für irische, wie etwa Scott Spencer betont: »It seems that with most traditional Irish musicians and enthusiasts, the idea of authenticity is so fundamental to the art-form that it is an assumed foundation of every conversation, performance, recording and publication.« Siehe Spencer, Scott: »Traditional Irish Music in the Twenty-first Century: Networks, Technology, and the Negotiation of Authenticity«, in: Brady, Sara/Walsh, Fintan (Hg.): *Crossroads: Performance Studies and Irish Culture*, Basingstoke/New York 2009, S. 59–70, hier S. 60. Zur fortdauernden Gültigkeit des Authentizitätskonzepts unter Musikern in der heutigen Zeit siehe auch Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Music Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 19ff.

des Buches postuliert worden ist. Während sich etwa traditionelle, als Manuskript fixierte Songs auf Alter und Provenienz hin untersuchen lassen, ist traditionelle Musik in ihrer Eigenschaft als Prozess sowohl veränderlich und an eine Deutung in der Gegenwart geknüpft, gleichzeitig ist sie eine Verlaufs Kunst, das heißt, sie ist zeitlich gebunden und lebt von der Performanz des Augenblicks. Aufnahmetechnik, wie sie etwa in Form des Tape Recorders bei den frühen Sammeltrips John Lorne Campbells und Margaret Fay Shaws zum Einsatz gekommen ist (und prinzipiell bereits bei den vorangegangenen Aufnahmen Kennedy-Fraser und mancher englischer Sammler mittels Phonographen während des First British Folk Revival, wenngleich technikbedingt in einer geringeren Aufnahmequalität), hat den Fokus weg von Tradition als Text hin zu Tradition als Performanz gelenkt. Gleichzeitig variieren die Interpretationen ein und desselben Songs zum Teil erheblich, sodass auch immer Künstlerpersönlichkeit und Personalstil Beachtung finden müssen, was eine Beurteilung hinsichtlich der Authentizität musikalischer Praxen zusätzlich erschwert.³⁶⁷

Einig sind sich die Autoren in der Regel in dem Punkt, dass Authentizität diesen musikalischen Praxen nicht etwa inhärent oder *eingeschrieben* ist, sondern ein Konstrukt, ein (subjektiv empfundenes) Produkt prozessualer Aushandlung und somit eine *zugeschriebene* Eigenschaft.³⁶⁸ Sarah Weiss betont die Bedeutung von Vor- und Hörerfahrung, Wissen und der individuellen Perspektive von Rezipienten bei der Konstruktion und Wahrnehmung von Authentizität als Grundlage und Kriterium ästhetischer Präferenzen.³⁶⁹ Sheldon Posen beschreibt Authentizität daher als eine »perceived aesthetic quality«³⁷⁰, die bewusst bestimmt wird durch soziale Interaktion – etwa bei Konzerten, Sessions, Aufnahmen oder Gesprächen über Musik, zwischen Musikern, Musikern und Rezipienten, wie auch Rezipienten untereinander.³⁷¹ Auch Timothy Taylor unterstreicht in seiner

367 Siehe auch Hagmann, Lea/Andres Morrissey, Franz: »Multiple Authenticities of Folk Songs«, in: Claviez, Thomas/Imesch, Kornelia/Sweers, Britta (Hg.): *Critique of Authenticity*, Wilmington 2020, S. 183–206.

368 Vgl. Moore, Allan: »Authenticity as Authentication« (wie Anm. 363, Kap. 4), S. 210. Vgl. Handler, Richard/Linnekin, Jocelyn: »Tradition, Genuine or Spurious« (wie Anm. 69, Kap. 1), S. 148. Vgl. auch Stokes, Martin: »Introduction« (wie Anm. 39 der Einleitung), S. 6f.

369 Weiss, Sarah: »Listening to the World but Hearing Ourselves: Hybridity and Perceptions of Authenticity in World Music«, in: *Ethnomusicology* 58/3 (2014), S. 506–525, hier S. 506.

370 Posen, I. Sheldon: »On Folk Festivals and Kitchens« (wie Anm. 363, Kap. 4), S. 127. Ähnlich drückt es Lucy Collinson in ihrer Arbeit über das gälische Songrevival aus: »[...] if people live by a tradition or perform music that they perceive as traditional or authentic to them, then it is real for them.« Siehe Collinson, Lucy: *A Living Tradition?* (wie Anm. 20 der Einleitung), S. 229. Livingston ergänzt: »[...] everything we see and experience is filtered by our own experience, our own internalized structures and our own desires.« Siehe Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 78. Auch Neil Rosenberg betonte bereits 1993 den Konstruktcharakter von Traditionen und damit auch von individuellen Authentizitätszuschreibungen: »This approach is typical of many behavioral approaches to folklore in that it restates the question of contextual authenticity in new terms that focus upon the freedom of individuals to select from their experiences those elements with which they may construct their own sense of tradition.« Siehe Rosenberg, Neil V.: »Named-System Revivals« (wie Anm. 105, Kap. 1), S. 179.

371 Vgl. Spencer, Scott: »Traditional Irish Music in the Twenty-first Century« (wie Anm. 366, Kap. 4), S. 60.

Untersuchung über *Global Pop* die Bedeutung des Begriffs und gleichzeitig seine Vielschichtigkeit, die sich erst in diskursiver Auseinandersetzung konstituiert: »[...] ›authenticity‹ is something that many musicians and listeners believe in *and* use it as a discursive trope.«³⁷² Allan Moore weist darauf hin, dass sich die Vielschichtigkeit des Terminus auch in den verschiedenen Begriffen widerspiegelt, die oft an seiner statt und nicht selten synonym verwandt werden wie etwa »real«, »truthful«, »sincere«, »essential«, wobei nicht nur die kulturelle Praxis, also das *was*, zu untersuchen wäre, sondern – wie Moore bekräftigt – auch die involvierten Personen. *Wer* wird authentifiziert und durch *wen*?³⁷³ Hierbei ergeben sich interessante Ansätze für die Untersuchung hybrider Musikstile wie Electric Folk und Folk Rock, die von Puristen oft als unauthentisch bezeichnet werden. Auch Mark Willhardts Unterscheidung zwischen »authenticity of genre«, »authenticity of ethos« und »authenticity of use« erscheinen in diesem Zusammenhang sinnvoll, um über eine Konnotation des Begriffs als »historisch korrekt« oder »im originalen (sozialen) Kontext« hinauszugehen.³⁷⁴ Die folgenden Abschnitte repräsentieren demnach eine multidimensionale³⁷⁵ Betrachtungsweise bezüglich des Begriffs ›Authentizität‹.

4.3.1 Authentizität der Performanz

Die letztgenannten Termini bilden für gewöhnlich den Kontext, in dem der Begriff »Authentizität« benutzt wird: Musik in diesem Sinne ist dann authentisch, wenn sie eine historische Kontinuität aufweist. Nicht selten werden damit Ideen von »Unberührtheit« und »Reinheit« verbunden.³⁷⁶ Es ist Ronströms Konzept der »Objektorientiertheit«, das sich in diesen Ansichten wiederfindet, und entspricht Willhardts Kategorie der »›authenticity of genre‹, [which] is cast as history, the tale of lost roots recovered [...] [and] seeks to recuperate history itself.«³⁷⁷ Durch diese Art von Re-enactment wird Authentizität gebraucht als »index or an indicator of a musical past, as a historical meter in the reestablishment of a living dialogue with a tradition«.³⁷⁸ Sie fungiert somit als eine Art Gradmesser bezüglich der Veränderung und Wandelbarkeit von Traditionen, untersucht aus der Perspektive der Gegenwart. Die Pole, zwischen denen sich dieser Gradmesser bewegt, können als Traditionalismus/Purismus und Progression/Innovation beschrieben werden. Michael Brocken weist darauf hin, dass eine historisierende Ansicht von Authentizität die Gefahr der Verengung, Dogmatisierung und Mythologisierung der Ver-

372 Taylor, Timothy D.: *Global Pop*, S. 22.

373 Siehe Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, S. 209f.

374 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities: Michelle Shocked and Billy Bragg«, in: Peddie, Ian (Hg.): *The Resisting Muse: Popular Music and Social Protest*, Surrey/Burlington (VT) 2006, S. 30–48.

375 Der Terminus ›multidimensional‹ bezieht sich zum einen auf mehrere Perspektiven, die bei der Untersuchung eingenommen werden, zum anderen auf den Aufsatz »Multiple Authenticities of Folk Songs« von Lea Hagmann und Franz Andres Morrissey, die sich in der Analyse des Folk Song-Komplexes Roud 298 für eine ähnliche Vorgehensweise entschieden haben. Siehe Hagmann, Lea/Andres Morrissey, Franz: »Multiple Authenticities of Folk Songs« (wie Anm. 367, Kap. 4).

376 Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 74.

377 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities« (wie Anm. 374, Kap. 4), S. 30, 32.

378 Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*, S. 89.

gangenheit birgt.³⁷⁹ Dies findet Ausdruck in Äußerungen wie denen von Fred Woods, der behauptet: »The Folk Revival [...] has put traditional music irrevocably off course.«³⁸⁰ Eine problematische Behauptung, haben doch die Ausführungen in diesem Buch bisher gezeigt, dass es nicht das eine Folk Revival gibt und gab, sondern vielmehr verschiedene Stränge und Strömungen, die sich gegenseitig beeinflusst haben. Zudem fußen die sozialen Bewegungen, die unter dem Begriff Revival subsumiert werden, auf den Aktivitäten von Individuen, die bewusste musikalische und ästhetische Entscheidungen getroffen haben. Wer will darüber ein Urteil fällen und wer legt eigentlich den Kurs fest, von dem laut Woods die traditionelle Musik abgekommen sei? Über gälische Musik schreibt er: »At least the music and its functions have not been distorted [...]«.³⁸¹ Auch wenn die Musik ihre soziale Funktion in den Gemeinden und Familien (zumindest zur Zeit der Entstehung von Woods Buch Ende der 1970er Jahre) behalten hat, haben tradierte Kontexte wie etwa traditionelle Waulkings bereits in den 1950er Jahren aufgehört zu existieren. Die Entwicklungen innerhalb der gälischen Musikszene im Hinblick auf musikalische Hybridisierungen angefangen bei Sound of Mull, Na h-Òganaich oder Flair bis hin zu Runrig finden ebenfalls keine Reflexion in Woods Worten. Auch Robin Denselow berichtet, dass manche Puristen gegen die Verbindung von Folk und Rock seien, da ihrer Ansicht nach die Songs durch unpassende Begleitung »zerstört« würden,³⁸² wobei Tim Hart von Steeleye Span unterstreicht: »[...] in fact you could be a hell of a lot more sympathetic to a traditional song with a Moog or an organ than you can with any stringed instrument, because they work around drones...«³⁸³ Dass diese ideologischen Auseinandersetzungen kein ausschließliches Phänomen der 1970er Jahre waren, zeigt der Bericht Georgina Boyes' bezüglich der ideologischen Ausrichtung mancher Folk Clubs: »As late as 1984, a band played entirely »traditional« material encountered objections on »policy« grounds because they used electronic instruments«.³⁸⁴ Ähnliches berichtet Colin Irwin 1982 in einem Beitrag im Southern Rag-Magazin:

»I guess I'm talking basically about purism, an age-old gripe that unfortunately still pervades the scene to an unreasonable and extremely damaging extent. [...] we do still get stuffy preconceptions and intractable ideas about not only the ancient formula for running clubs, but the type of music suitable for inclusion in there.«³⁸⁵

379 Ebd.

380 Woods, Fred: *Folk Revival*, S. 34.

381 Ebd., S. 39.

382 Denselow, Robin: »Folk-Rock in Britain«, S. 139.

383 Zitiert nach: Ebd., S. 140.

384 Boyes, Georgina: *The Imagined Village*, S. 238.

385 Irwin, Colin: »Sounding Off«, in: Southern Rag 13 (1982), S. 9. Vorstellungen von »Tradition« und Ansichten bezüglich bestimmter Performance-Stile sind Gegenstand kontinuierlicher Debatten, die nicht selten auch in den Kommentarspalten und Meinungsseiten von Magazinen wie fRoots oder The Living Tradition ausgetragen wurden. Die Auffassung, dass Elektrifizierung eine Korruption der Tradition bedeute und ein Vorgang sei, der eine bewusste Wahrnehmung der Worte verunmöglicht, lässt sich auch noch zu Beginn des 21. Jahrhunderts in eben jenen Magazinen finden. Vgl. etwa den Leserbrief »Where Have All the Folk Songs Gone?« von Jim Carroll und Pat

Auch Capercaillie sahen sich in der Vergangenheit Vorwürfen ausgesetzt, die auf die Art der Arrangements und das Einbinden moderner Instrumente abzielten, wie Donald Shaw berichtet: »I think there was a little bit of, you know, it was a kind of sacrilege of using synthesizers with old Gaelic songs but [it] never really bothered us.«³⁸⁶

Der Problematik von »authenticity of genre«, der Kategorisierung und Zuschreibung von Vorstellungsbildern, bestimmter (vermeintlich) tradierter Performance-Praktiken und Eigenschaften aufgrund von Historisierung und der Suche nach Ursprüngen, der Ansicht also von Authentizität als »consequent representation of the origins of a piece (or a style or a genre) in subsequent versions or later moments in the tradition's chronology«³⁸⁷, liegt die Tatsache zugrunde, dass Menschen in der Funktion als Rezipienten Songs und Performances nicht unvoreingenommen wahrnehmen. Aufgrund von Sozialisations- und Enkulturationsprozessen, hat ein jeder von uns mehr oder weniger spezifische Konzepte, Ideen und Vorstellungen sowie Präferenzen im Kopf, die beim Rezeptionsvorgang mit dem Gehörten abgeglichen werden und woraufhin dann bestimmte Urteile gefällt werden,³⁸⁸ wonach ein Stück oder eine Performance als authentisch empfunden wird oder eben nicht. Huib Schippers argumentiert zu Recht:

»With the change of musical tastes [...], eclectic musical mixes, and new musical realities, it is increasingly difficult to establish what a culture [oder Gesellschaft] as a whole considers authentic, so authenticity in the narrow sense is becoming an unsustainable position.«³⁸⁹

Kollektive können sicher keine Authentizitätsvorstellungen ausbilden, wohl aber ihre Mitglieder, und den einzelnen Konstrukten dieser Mitglieder liegen – so Timothy Taylor – nicht selten essentialistische Annahmen zugrunde.³⁹⁰ Dies bestätigt auch Schippers:

»Senior musicians in almost any tradition have clear thoughts about what constitutes the core of their music, ranging from tangible elements such as instruments, and repertoire to more intangible aspects [...] all used to indicate ›the real feeling‹ or ›essence‹ of specific musical styles and genres. Consequently, this is an area of crucial importance in defining authenticity from the perspective of culture bearers or opinion leaders in specific traditions [...].«³⁹¹

Diese Vorstellungen von ›the real‹ und ›essence‹ bestimmen in Teilen auch die Ansichten der für dieses Buch befragten Informanten. So erklärt die gälische Sängerin Christine Primrose:

Mackenzie in: *The Living Tradition* 36 (2000), S. 4f. Siehe auch die Reaktionen darauf auf den Meinungsseiten der Folgeausgaben Nr. 37 (2000), S. 4–6 und Nr. 38 (2000), S. 4–6.

386 Siehe BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 22:29–22:40.

387 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 10

388 Vgl. Schröder, Martin: »It sounds like a drunk man singing in the shower!« (wie Anm. 203, Kap. 2).

389 Schippers, Huib: *Facing the Music: Shaping Music Education from a Global Perspective*, Oxford/New York 2010, S. 53.

390 Taylor, Timothy D.: *Global Pop*, S. 21.

391 Schippers, Huib: *Facing the Music* (wie Anm. 389, Kap. 4), S. 49.

»I think that's what's important, that you don't lose sight of the essence of the song or the music and that's up to the individual. They have a duty, I think, to be as true to it as you can be.«³⁹²

Mary Ann Kennedy hat sich insbesondere während ihrer Arbeit an dem Buch *Fonn* über das musikalische Repertoire der Campbell-Familie mit der Problematik ›Authentizität‹ auseinandergesetzt und für sich erkannt, dass es zwar selbst innerhalb der Familie über die Zeit grundverschiedene Versionen einzelner Tunes und Songs gab, die jeweils ihre Berechtigung hatten, und aus denen es galt, eine repräsentative Form der Notation zu finden, es jedoch einen grundlegenden Unterschied gebe zwischen »verschieden« und »falsch«:

»[...] I had to find some kind of consensus that was a representation of how we see that tune and I learnt that there's a difference between ›different‹ and ›wrong‹. A thing can be different without being wrong. But what's wrong is wrong. And I think, for me, authenticity or *blas* [gäl. ›Geschmack‹, ›Würze‹], the marrow of the music...understanding that and retaining it and retaining that core, the strength of the music that then allows you to play with it without ever betraying what is the essence of the music, if you get that combination, that's as authentic for me as anything else. [...] But there has to be some kind of simpatico going on for that essence to be allowed to live, [...] for any kind of contemporary reincarnation to be valid for me. It's still got to have that recognisable...I hate the...It's a cliché, the DNA, you've got to know...you've got to still see that that is intact and that it has that strength to be able to then wear whatever set of clothes you want to give it.«³⁹³

Beide Informanten sprechen von Wesensmerkmalen bzw. einem Kern, der die Authentizität gälischer Songs konstituiert. Zu erklären, was diesen Kern selbst ausmacht, fällt den interviewten Personen nicht leicht. Er ist auch nicht einfach ein bestimmter Stil oder eine spezifische Form der Darbietung (erwähnenswert an dieser Stelle sind zwei Merkmale, die im Gespräch mit Christine Primrose und Mary Ann Kennedy gefallen sind: unbegleiteter Gesang³⁹⁴ und Einstimmigkeit). Für manche ist es ein tiefes Verständnis der gälischen Sprache, da – wie bereits mehrfach betont worden ist – die Performance gälischer Songs fundamental von den Charakteristika der gälischen Sprache bestimmt wird.³⁹⁵ Für andere wiederum ist es ein ganzheitliches Verständnis der gälischen Kultur. So schreibt Konstanze Glaser etwa über Kitty MacLeod:

392 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 1335–1337.

393 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 766–815.

394 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 643f.: »It must do. Yeah, because that's the sound that the original song was originally composed for. It was for the voice.« Vgl. Anm. 208, Kap. 4.

395 Siehe Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 222f.

»Kitty MacLeod Gregson [...] was also commended for her knowledge of Gaelic history, philology and literature, and her brilliance and authenticity were explained by her rootedness in a largely uncorrupted Gaelic language and culture.«³⁹⁶

Auch Julie Fowles, eine der bekanntesten Vertreterinnen einer jüngeren Generation gälischer Sängerinnen, unterstreicht die Bedeutung eines tieferen Verständnisses von Sprache und Kultur als Voraussetzung für einen experimentelleren Zugang zur musikalischen Tradition bzw. eine Entfernung von besagtem Wesenskern:

»There's a fine line between taking a song and understanding where it's come from, why there are certain rhythms in it, why there are certain points of melody. You have to understand it before you can start fiddling with it. It's fine to bring things forward, as long as there's an understanding first. The people who do it best, I think, have a real understanding of the language and a real understanding of the song. They're the ones who manage to do crossover the best.«³⁹⁷

John MacInnes betont zwar den individuellen (und damit auch prozessorientierten) Zugang von gälischen Sängern, betrachtet ihr Schaffen aber auch aus einer bewahrenden (und somit teils objektorientierten) Perspektive:

»The best Gaelic singers, in a truly remarkable way, well into this century, were able to convey a sense of being custodians of a traditional art that seemed to express and project the voice of an entire people.«³⁹⁸

Als Stimme eines »ganzen Volkes« repräsentieren gälische Sänger dieses allerdings nicht nur in der Gegenwart, sie stellen sich auch in eine historische Abfolge. Daher sei an dieser Stelle auf die Überlegungen Allan Moores hingewiesen, die zu Beginn dieses Abschnittes angedeutet wurden, mit der Bemerkung, dass bei der Betrachtung von Authentizität nicht nur das *Was*, sondern auch das *Wer* eine Rolle spielt. So argumentiert Moore: »when a performer succeeds in conveying the impression of accurately representing the ideas of another, embedded within a tradition of performance«³⁹⁹, werde durch eine »authenticity of execution« (in diesem Kontext vergleichbar mit Willhardts »authenticity of genre«) bzw. »third person authenticity« auch der Performer, dessen Repertoire oder Stil reproduziert wird, authentifiziert.⁴⁰⁰ Gälische Sänger authentifizieren nach Moore durch den Blick in die Vergangenheit und das Festhalten an »roots« oder einem »core«, durch Re-enactment bzw. das Reproduzieren tradierter Performancestile also auch die Performer der Vergangenheit.

Gleichzeitig zeigen sich viele Mitglieder der gälischen und schottischen Musikszene flexibel im Umgang mit der musikalischen Tradition. So verweist Mary Ann Kennedy auf Martyn Bennett und seine Verbindung gälischer Psalmen mit Samples und Drum'n'Bass-

396 Ebd., S. 223.

397 Zitiert nach: Burke, David: »Gael Force«, S. 52.

398 Zitiert nach: Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 220.

399 Moore, Allan: »Authenticity as authentication«, S. 218.

400 Ebd., S. 214–218.

Rhythmen im Song »Liberation« auf seinem letzten Album *Grit*, die es ihm erlaubt hat, Außenstehenden eine möglicherweise ihnen befremdlich erscheinende Kulturpraxis über ein ihnen bekanntes Medium (Drum'n'Bass als populärer Musikstil) zu vermitteln.⁴⁰¹ Auch die schottische Multiinstrumentalistin Anna Massie spricht sich für eine prozessorientierte Betrachtung aus:

»It's a living tradition. It's very much evolving all the time. Like Capercaillie and Runrig, for example. There were...I'm sure... will have been people going ›That is disgusting! Why are they doing this to the music? Why are they trying to make it have a rock beat? Why do we need to change that? It's fine as it was.‹ But things need to evolve, things need to develop.«⁴⁰²

Damit charakterisiert sie treffend Runrigs musikalischen Ansatz, den Calum Macdonald selbst mit folgenden Worten umschreibt:

»That's exactly Runrig's philosophy. You keep one foot in your roots and one foot extending and taking in as many influences as possible. It is important to keep that balance – if you're too insular you can have a negative outlook.«⁴⁰³

Piper Allan Macdonald weist darüber hinaus darauf hin, dass unterschieden werden müsse zwischen Form und Inhalt:

»The thing is, if you are making a new version of a song, what does that mean? The song itself hasn't changed. It's as if you've dressed it in new clothes. The important thing is, that we can understand it, that we can hear and understand every word. The arrangement of it doesn't matter.«⁴⁰⁴

Seine Aussage resoniert mit den Überlegungen Charles Lindholms, der zwischen zwei sich überlappenden Modi in der Betrachtung von Authentizitäten unterscheidet: »genealogical or historical (origin) and identity or correspondance (content)«.⁴⁰⁵ Die erstgenannte Betrachtungsweise entspricht Willhardts »authenticity of genre«, indem musikalische Authentizitäten vornehmlich durch formale Eigenschaften und historische Kontinuität gekennzeichnet seien, etwa »korrekter« Spielweise, Notation, Tonalität, Instrumentierung oder Ornamentierung.⁴⁰⁶ Letztgenannte Sichtweise gibt dem Ausdruck, der Emotion und dem Inhalt Vorzug vor formalen Aspekten. Wichtiger sei die »emotional essence of the music«.⁴⁰⁷ In diesem Sinne können gälische Sänger als authentisch wahrgenommen werden, wenn sie den Song, die Message glaubwürdig transportieren. Auch Kirsteen Grant argumentiert in diese Richtung. Für sie ist etwa

401 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 789–801.

402 Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, 23.10.2016, Sildemow, Z. 603–606.

403 Hedgeland, Neil: »Guys & Gaels« (wie Anm. 72, Kap. 3), S. 18.

404 BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 22:57–23:24.

405 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, Malden/Oxford/Carlton 2008, S. 2.

406 Vgl. Mckerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 142f.

407 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity* (wie Anm. 405, Kap. 4), S. 27.

der Stil Runrigs nicht authentisch (im Sinne eines Kerns überlieferter Performance-merkmale), die Authentizität der Gruppe werde vielmehr über den Inhalt der Songs konstituiert:

»The feeling and the content is totally authentic, you know? They're from the place. And if they're, you know, singing about something that's real to them, then it's of the place, as well.«⁴⁰⁸

Dies unterstreicht auch Christine Primrose. Für sie ist die Person des Interpreten im Prozess der Authentifizierung ebenso wichtig, wie der Song selbst:

»I think it's a combination of the singer and how that singer puts that song across. [...] You can get the most authentic Gaelic Song and if the singer doesn't have the ability to put it across as authentic, it's no use. So I think, ultimately it's the singer who puts the authenticity into the song.«⁴⁰⁹

4.3.2 Authentizität der Künstlerpersönlichkeit

Ausgehend von Charles Lindholm, der konstatiert: »[...] the focus is on the character of the artist, not on the history of genre«⁴¹⁰, ist in diesem Sinne auch danach zu fragen, inwiefern Künstler als authentisch angesehen werden können unabhängig vom »musikalischen Gegenstand« selbst. Allan Moore führt in dem Zusammenhang die »authenticity of expression« oder »first person authenticity« ein,⁴¹¹ die gegeben sei, wenn

»an originator [...] succeeds in conveying the impression that his/her utterance is one of integrity, that it represents an attempt to communicate in an unmediated form with an audience.«⁴¹²

Nach dieser Betrachtungsweise werden Authentizitätszuschreibungen mit der Person des Performers begründet. Mark Willhardt spricht dabei von einer »authenticity of ethos«.⁴¹³ »The ethos of the performer carries the authenticity which the performance might lack.«⁴¹⁴ Um authentisch zu wirken, müsse demnach das Bild, das ein Performer glaubt, nach außen zu transportieren, mit dem Inhalt und Stil der Darbietung in Einklang gebracht, bzw. eine »correspondence between outer appearance and inner reality in the creative act of the artist«⁴¹⁵ hergestellt werden. Anders formuliert, das, wovon ein Künstler singt, muss dieser selbst glaubhaft verkörpern. In diesem Zusammenhang wird häufig von einer gewissen Ernsthaftigkeit der musikalischen Äußerung gesprochen, die

408 Interview mit Kirsteen Grant, Z. 986–988.

409 Videointerview mit Christine Primrose, Z. 626–629.

410 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, S. 33.

411 Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, S. 211–214.

412 Ebd. S. 214.

413 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 32.

414 Ebd., S. 33.

415 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, S. 33.

es braucht, um authentisch zu sein bzw. zu wirken.⁴¹⁶ Diese »sincerity as credibility«⁴¹⁷ oder »idea of being sincere, genuine, true to yourself«⁴¹⁸ wird laut Willhardt durch die Biographie des Künstlers konstruiert: »[the] biography authenticates the music: to be folk, one must appear folk and live folk«.⁴¹⁹ Für Runrig und Capercaillie bedeutet das: Beide Gruppen sind authentisch, weil ihre Mitglieder selbst Teil der kleinen (gälischsprachigen) Communities waren und sind, die nicht nur ihre Musik, sondern auch ihr Wesen und Denken beeinflusst haben, sei es Tynnuilt an der Westküste Schottlands wie im Falle Capercaillies oder Lochmaddy/North Uist bzw. Portree/Skye bezüglich der Macdonald-Brüder und Donnie Munro von Runrig. Beide Gruppen haben sich »hochgearbeitet«, haben ihre Fanbase durch ausgedehnte Touren über die Inseln und durch die vielen Village Halls aufgebaut, die Akkordeonistin und Dudelsackspielerin Mairead Green als »heart of the community« beschreibt.⁴²⁰ Karen Matheson ihrerseits stand von Beginn an im Prozess der mündlichen Überlieferung insbesondere durch ihre Großmutter mütterlicherseits Elizabeth MacNeil von der Insel Barra wie auch durch die Beeinflussung durch andere gälische Sängerinnen und Sänger wie Flora MacNeil oder Calum Kennedy. Auch Calum Macdonald von Runrig wurde etwa stark durch die Person Angus C. Macleods von Scalpay beeinflusst. Beide Macdonald-Brüder wie auch Donnie Munro kamen durch die Primärsozialisation innerhalb der Familie frühzeitig in Kontakt mit gälischem Liedgut. Im Falle von Calum und Rory Macdonald war es insbesondere auch die Praxis des gälischen Psalmgesangs, die einen starken Einfluss auf das Werk nehmen sollte.

Für die Mitglieder beider Gruppen war also die enge Bindung zu ihrer Community prägend, wie auch die Vertiefung in die gälische Kultur von frühester Kindheit an. Der Aspekt der Community oder Gemeinde/Gemeinschaft kann dabei nicht überbetont werden. Man müsse Teil der Community sein, um darüber singen zu können so Mark Willhardt in der Erläuterung seines Konzeptes von »authenticity of ethos«.⁴²¹ Wie einschneidend etwa das Verlassen von Lochmaddy und North Uist für die Macdonald-Brüder war und wie tief die Verwurzelung in der Community erklärt Rory mit folgenden Worten:

»My dad hired a small cargo boat from Scalpay. At about seven o'clock that evening, we were all set to leave, and most of the village came down to see us off. As the boat was pulling away, all these people were on the pier waving to us. That experience is ingrained in Calum and I, and it has triggered a lot of songs. [...] You were leaving a community that had enveloped you, one where you knew everybody. You were aware of the love that was being imparted by these people coming down to the pier. All your friends. It was just overwhelming.«⁴²²

416 Vgl. Schippers, Huib: *Facing the Music*, S. 50.

417 Taylor, Timothy D.: *Global Pop*, S. 21

418 Nicholas Cook zitiert nach: Schippers, Huib: *Facing the Music*, S. 48.

419 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 34.

420 »I think in a small community the heart of the community is always the village hall and that's often where there's going to be music and social occasions [...]«. Siehe Interview mit Mairead Green und Anna Massie (wie Anm. 402, Kap. 4), Z. 48f.

421 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 33.

422 Ross, Peter: »The Unlikely Lads« (wie Anm. 90, Kap. 3), S. 17.

Dieser Kontakt zur Community, den die Mitglieder beider Gruppen trotz ihrer gestiegenen Popularität über die Jahrzehnte aufrecht erhalten haben, ist für die empfundene Authentizität der Personen essenziell wie auch der Schriftsteller Iain Chrichton Smith betont:

»I think after a while, when you're not in touch with the people who are speaking the language, not in touch with the concerns that these people have [...] your work tends to lose authenticity, and not just authenticity but it tends to lose what we call *blas*...It tends to lose that kind of immediacy.«⁴²³

Wenn also Runrig eine fehlende gälische Perspektive in einer englisch-zentrierten Geschichtsvermittlung und Kulturpolitik beklagen (»Fichead Bliadhna«) oder Capercaillie die anhaltende Problematik von Großgrundbesitz in den Highlands (»Waiting for the Wheel to Turn«) thematisieren, wenn sie von *àirighs* und *réiteachs* singen, dann wirken ihre Performances auf Mitglieder der gälischen Community auch deshalb authentisch, weil sie selbst Teil dieser Community und ihre Biografien entsprechend geprägt sind. Kenna Campbell unterstreicht eindrücklich diese Facette von »authenticity of ethos« im Gespräch über die Gruppe Runrig:

»It's always, for me it's authenticity. They were the real things, they were Highland guys and they had composed this stuff themselves, the music and the words. They knew what they were singing about and why and that's what came through. They were young and they were full of energy and, you know, attractive to listen to and to see. They were inspirational.«⁴²⁴

»They knew what they were singing about« – das Wissen um die Dinge, von denen Künstler singen, ist demnach also eine wesentliche Grundvoraussetzung für die Konstruktion von »authenticity of ethos« oder »first person authenticity«. Eine enge Verbindung mit der Community und ein Aufwachsen »innerhalb« der gälischen Kultur, umgeben von Songs, Tunes und Stories, ist dabei zwar hilfreich, gleichzeitig ist es Mary Ann Kennedy wichtig zu betonen, dass dem keine Exklusivität zugrunde liegt:

»There are Gaels, you know, with generations behind them, who I would consider not getting the essence or the *blas* or the marrow of the music that surrounds them and then there are people who've come in completely from the outside who have just clicked and there's some kind of innate understanding. [...] It's not an us-and-them.«⁴²⁵

4.3.3 Strategische Inauthentizität

Timothy Taylor hat in seinem Buch *Global Pop* mit dem Begriff der »strategic inauthenticity« einen weiteren Begriff eingeführt, um das Handeln von Künstlern zu beschreiben,

423 Zitiert nach: Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 219.

424 Interview mit Kenna Campbell, Z. 911–915.

425 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 807–810.

die sich in hybriden musikalischen Welten bewegen.⁴²⁶ Die Anwendbarkeit auch dieser Kategorie erschließt sich zum Teil aus der Biographie der musikalischen Akteure, womit sie ebenfalls eine Nähe zur zuvor beschriebenen authenticity of ethos/expression aufweist und daher an dieser Stelle Erwähnung finden soll. Wie bereits im Abschnitt zur Kritik am Genre Electric Folk/Folk Rock erwähnt, ist es eine bewusste Entscheidung der Mitglieder von Runrig und Capercaillie gewesen, traditionelle, oft mündlich überlieferte und selbstgeschriebene, neukomponierte gälische Songs mit dem Instrumentarium und den Klangästhetiken anglo-amerikanischer populärer Musikstile zu verbinden. Die Motivation hierzu liegt in den Biographien und der musikalischen Sozialisation der Künstler begründet, was im Portrait der beiden Bands dargestellt worden ist, wie auch in der Vorstellung der Band Na h-Òganaich. Das heißt, der von manchen Puristen und Kritikern als unauthentisch empfundenen Stilistik, Instrumentierung oder Spielweise ging zunächst eine *selbstbestimmte* Aneignung verschiedener musikalischer Stile voraus – geradezu als Gegenreaktion auf essentialistische Annahmen von authentischer traditioneller Musik verbunden mit Vorstellungen von Reinheit und Unberührtheit. Gerade in der vermeintlichen Unauthentizität, bezogen auf die »authenticity of genre/of execution«, liegt eine Art »self-empowerment« begründet. Wie bereits im Theoriekapitel zur kulturellen Hybridisierung beschrieben – etwa anhand der Aussagen Peter Manuels oder Stuart Halls⁴²⁷ – konnten die Mitglieder der Gruppen durch ihren jeweiligen hybriden musikalischen Ansatz einer marginalisierten Kultur eine Bühne bieten, dieser zu einer größeren Sichtbarkeit verhelfen und eine Anerkennung der *kulturellen Gleichwertigkeit* einfordern in Bezug auf eine anglophone Dominanzkultur. Gleichzeitig ist dieses selbstbestimmte Bedienen auch ein Zeichen postmoderner Identitätsbildung, bei der die Vorstellung von homogener Identität der Annahme eines Patchworks von (musikalischen) Teil-Identitäten weicht.⁴²⁸

Taylor weist jedoch auch darauf hin, dass insbesondere bei nicht-westlichen Künstlern mit hybriden Musikstilen insofern oft auch ein gewisses Machtgefälle zu Tage tritt, als dass westliche Musiker in der Regel nur dann mit dem Vorwurf des »selling out« konfrontiert werden, wenn diese sich dem Kommerz »hingeben«, nicht-westliche Künstler hingegen wenn ihre Kunst als kommerzialisiert angesehen wird oder sie zu stark Elemente westlicher populärer Musikstile in ihre Musik einbeziehen bzw. vermeintlich traditionelle Elemente vernachlässigen.⁴²⁹ Runrig und Capercaillie sind geographisch zwar »westlich« verortet, sie sind jedoch Teil einer Minderheitskultur, daher wird auch ihnen gegenüber der Selling Out-Vorwurf nicht in kommerzieller, sondern in musikalischer und sprachlicher Hinsicht gemacht, dahingehend, dass sie Synthesizer im Arrangement nutzen (Capercaillie) oder ihre gälischen Wurzeln bzw. »Highland Connection« verlieren, wenn sie zu viele englischsprachige Songs auf ihren Alben platzieren (Runrig) – Vorwürfe, die teilweise aus der eigenen Community erhoben wurden.⁴³⁰

426 Taylor, Timothy: *Global Pop*, S. 125–143.

427 Vgl. Anm. 138, Kap. 4 und 139, Kap. 4.

428 Vgl. Anm. 9, Kap. 3 und 131, Kap. 4 zur transkulturellen Verfasstheit personaler Identitäten.

429 Taylor, Timothy: *Global Pop*, S. 22f.

430 Man betrachte etwa die Rezension von Runrigs *Heartland*-Album durch Iain MacIver. Siehe Anm. 62, Kap. 3.

Ein Machtgefälle zeigt sich trotz des kulturellen ›self-empowerments‹ der Musiker auch in struktureller Hinsicht. So waren gerade in den 1970er und 1980er Jahren die Möglichkeiten für gälische Künstler, Platten aufzunehmen und Verträge mit Labels abzuschließen noch eher begrenzt, da das Musikbusiness in London ansässig war. So ist auch eine gewisse anfängliche Unerfahrenheit der Musiker zu erklären, die von den ›Inhabern der Macht‹ zum Teil gnadenlos ausgenutzt worden ist, was sich etwa in Runrigs finanziellem und künstlerischem Desaster mit dem Label Simple Records zu Beginn der 1980er Jahre zeigt, wie auch in Capercaillies aus eigener Sicht künstlerisch wenig zufriedenstellenden Zusammenarbeit mit BMG im Zuge der *Capercaillie*-Compilation im Jahr 1994.

4.3.4 Authentizität durch Haltung und politischen Protest

Nachdem mit ›authenticity of genre/execution‹ und der ›authenticity of ethos/expression‹ zwei Sichtweisen bzw. Möglichkeiten von Authentizitätszuschreibungen erörtert worden sind, soll im Folgenden mit Willhardts Idee der »authenticity of use« ein weiterer Ansatz aufgezeigt werden, demzufolge Authentizität durch das Handeln und die Nutzung der Musik durch den Künstler für soziale und politische Agenden konstruiert werde⁴³¹:

»Their authenticity, then inheres not solely in the lineage they follow, nor the experiences of their lives; it is established every time they [...] use that individual song for social ends.«⁴³²

Runrig haben sich in Interviews des Öfteren – insbesondere in den 1980er und frühen 1990er Jahren als nicht politisch bezeichnet.⁴³³ Damit meinen sie, dass sie sich in erster Linie als Künstler und Musiker sehen (und politische Standpunkte allenfalls durch die Kraft der Musik zu kommunizieren beabsichtigen) und nicht für politisierte Kampagnen oder Parteipolitik instrumentalisiert werden wollen.⁴³⁴ »We're not preaching party

431 In diesem Kontext wird auch noch einmal der von Tamara Livingston aber auch von Juniper Hill und Caroline Bithell betonte Oppositionscharakter musikalischer Revivals deutlich. Siehe Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 66, 68. Vgl. Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 11.

432 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 46.

433 Max Peter Baumann bemerkt hierzu, dass Musiker sich des Öfteren ihrer politischen Wirkung nicht bewusst sind oder sich gar für apolitisch halten, dabei seien sie selbst immer auch in ein kulturpolitisches Umfeld eingebunden aus bestimmten Strukturen, Organisationen und Hierarchien. Siehe Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival«, S. 71.

434 Dies expliziert Rory Macdonald etwa mit folgenden Aussagen: »We never saw writing in Gaelic as a political statement« oder auch »We play music, we're not part of a campaign to promote Gaelic.« Beide Äußerungen zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 157. Auch Calum Macdonald ist dieser Ansicht: »But we don't want to be politicians in any way, because I think that would detract from what we're doing with the music.« Zitiert nach: Lewis, Malcolm: »Runrig«, S. 36. Donnie Munro bestätigt im Interview mit Petra Zeitz ebenfalls einen nicht spezifischen, allenfalls allgemein gehaltenen politischen Standpunkt der Band: »Although our songs have a

politics«, pointiert es Donnie Munro 1986 im Interview.⁴³⁵ Das heißt jedoch nicht, dass sie unpolitisch sind. Abgesehen davon, dass sowohl Donnie Munro für Labour und Pete Wishart für SNP kandidiert haben (Wishart im Gegensatz zu Munro erfolgreich in seinem politischen Unterfangen) und Runrig als Gruppe auf mehreren politischen Festivals aufgetreten sind,⁴³⁶ ist allein die Tatsache – und das betrifft Capercaillie gleichermaßen – dass sie in einer Minderheitensprache singen in einer Zeit, in der diese marginalisiert worden ist, beziehungsweise, das sprachliche Revival erst zaghaft an Dynamik gewann, ein politisches Statement.⁴³⁷ Dies betonte auch Martin Macdonald, der Produzent der gälischen Fernsehsendung *Cuir Car*, im Gespräch mit Donnie Munro mit den Worten: »You are political by the mere fact that you exist at this time in our history still performing through Gaelic language.«⁴³⁸ Auch Markus Reisenleitner betont, dass das beginnende sprachliche Revival der 1970er Jahre bzw. der Kampf um die Anerkennung der gälischen Sprache auch immer eine politische Dimension hatte:

»But in Runrig's formative years, the struggle for the Gaelic language in Western Scotland had a progressive, political edge added to a longer antiquarian tradition. Gaelic increasingly became a cultural signifier in an increasingly politicized struggle against the multiple marginalizations rooted in the history of the regions.«⁴³⁹

Dies ist auch der Grund, warum Calum Macdonald Runrig letztlich auch als eine politische Gruppe sieht, deren politische Standpunkte auf verschiedene Weise in ihren Songs verhandelt werden:

»RunRig [sic!] have always been a political band in the sense of where we came from, and what we did. This has nothing to do with party politics, it's in the subject matter of our songs, and especially coming from the Gaelic community, at a time when the language was fighting for survival we were at the heart of that. Due to all these elements RunRig will always be a political band.«⁴⁴⁰

political or social moment, we would never consider going forward into a situation of campaigning on any issue.« Zitiert nach: Zeitz, Petra: *Rock Star Interviews: Conversations with Leading Performers and Songwriters*, Jefferson (NC) 1993, S. 269. Siehe auch Calums und Rorys Aussagen diesbezüglich in Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 54f.

435 Zitiert nach: MacKenzie, Eilidh/Macdonald, Murdo: »The Highland Connection«, S. 9.

436 So etwa 1986 auf dem Red Wedge Concert zur Unterstützung der Labour-Kampagne für die General Election im folgenden Jahr, 1987 auf dem Festival des politischen Liedes in Ostberlin oder 1990 auf dem »Day for Scotland« zur Unterstützung der Devolution (Verschiebung eines Teils der politischen Macht von London nach Edinburgh). Vgl. Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness« (wie Anm. 26 der Einleitung), S. 140, 143. Vgl. McCormack, Ian: »Two ›Firsts‹ for Run Rig (wie Anm. 22, Kap. 4).

437 Vgl. McGrail, Steve: »Capercaillie«, S. 33. Siehe auch Calum Macdonalds Äußerung hierzu in Runrig: *Access All Areas Vol. 5*, Tr. 5 »Interview. Bruce and Calum with Soren Dahl«: »But because it is a minority language it has significance culturally and politically, the fact that you're utilising it and hopefully strengthening the language by its use.«, Min. 5:31-5:44.

438 Interview mit Donnie Munro, Z. 217f.

439 Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival« (wie Anm. 26 der Einleitung), S. 276.

440 Zitiert nach: Witham, Keith: »Runrig«, S. 31.

Die von Reisenleitner angesprochene politische Komponente findet sich wiederholt in den Songs Runrigs aber auch Capercaillies. Insbesondere die frühen Werke Runrigs zeigen sich betont politisch. Während auf *Play Gaelic* der Niedergang der gälischen Sprache und Kultur im Allgemeinen eher nostalgisch betrauert wird – etwa in den Songs »Sguaban Arbhair«⁴⁴¹ und »Cum 'ur n'Aire«⁴⁴² – wird der Ton auf den nachfolgenden Alben schärfer. Runrigs mehrfach erwähntes »Fichead Bliadhna« auf *The Highland Connection* klagt nicht nur eine englisch-zentrierte Kultur- und Bildungspolitik an, die letztlich die Marginalisierung (und auch Selbstmarginalisierung) der gälischen Kultur perpetuierte, sie thematisiert mittels eines Textauszuges aus Alexander Carmichaels *Carmina Gadelica* auch explizit die Highland Clearances, jenes traumatische Kapitel in der Geschichte Schottlands, das in der offiziellen Geschichtsvermittlung zu oft ausgespart worden war, wie das lyrische Ich im Song beklagt.⁴⁴³ »Na h-Uain a's t-Earrach« hingegen kann als »attempt at a rousing youth rallying cry«⁴⁴⁴ verstanden werden, als Aufruf an die gälische Jugend, für ihre Kultur einzustehen und zu kämpfen – in einer Zeit des beginnenden gälischen Aktivismus.⁴⁴⁵ Am deutlichsten wird der Protest auf dem Album *Recovery* ausgedrückt. Sei es der Weckruf in Form des Songs »An Toll Dubh«, der die Gälén aus ihrem Dämmer Schlaf reißen soll⁴⁴⁶ oder der titelgebende Song »Recovery«, der den knapp hundert Jahre zuvor verabschiedeten Crofters' Act commemoriert, der den Pächtern nach Jahrzehnten der Vertreibung schließlich Sicherheit geben sollte, und der gleichzeitig den Beginn einer gälischen Renaissance, einer

441 Thàinig cianalas na m'chridhe/S thàinig cuideam na mo laimh [...] 'S e bhith fuireach ann a' saoghal maide/Le chuid dhaoin' nach tuig mo chainnt [...] Dh' fhalbh mi gu saoghal eile/S dh' fhalbh a' Ghaidhlig bho mo bheul [A longing came into my heart/And a heaviness bore down upon me [...] It is to realise that I am living in a wooden world/With people that cannot understand my language [...] I have departed to another world/And Gaelic had disappeared from my mouth].

442 'S cuimhnich cuimhnich gu robh agaibh/Dualchas àraid agus luachmhor ann [Remember, remember that you had/A unique and precious culture there].

443 Carson a chùim/lad eachdraidh bhuainn?/Innsidh mi dhut, tha iad gealltach/Mas èirich clann nan Gàidheal suas/Le cèistean sireach is cruaidh//Fichead bliadhnn' airson firinn/B'fheudar dhomh feitheamh, b'fheudar dhomh lorg/Fichead bliadhnn' de bhreugan/Thug iad eachdraidh air falbh bhuainn//Nuair a thoisich mi air lorg/Cha do chreid mi mo shùilean/Obair olc [But why did they/keep our history from us?/I'll tell you, they were frightened/In case the children of Gaeldom wakened up/With searching and penetrating questions//Twenty years for the truth/I had to wait, I had to search/Twenty years of deceit/They denied a knowledge of myself//When I started searching/I could not believe my eyes/Dark deeds].

444 Calum Macdonald zitiert nach: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 159.

445 So erinnert sich Calum Macdonald: »Gaelic was beginning to fight back. Students were becoming more pro-active, demanding more from broadcasting and from education; pressure groups like Ceartas and Faire were formed. When Highland Regional Council palmed off requests for Gaelic road signs, saying they could not be considered because they would prove confusing to tourists in particular, its patronising arguments were not tolerated anymore.« Zitiert nach ebd.

446 Air làr 'san toll-dhubh cha bhi grian/S dubh an oidhche chaidleas sinn//[...] An Gaidheal 's a leabaidh/An gaidheal na shuain/Le èiginn ar n-èirdh às as suain [On the dungeon floor there will be no sun/Dark will be the night as we sleep//[...] The Gael has gone to bed/The Gael is asleep/It is with difficulty that we rise from our slumber].

Erholung der gälischen Kultur zelebriert.⁴⁴⁷ Protest gegen die jahrhundertelange militärische Ausbeutung der Highlandbevölkerung, die in den Kriegen des Empires kämpfen musste, findet seinen Ausdruck im Song »Fuaime a' Bhlaire«,⁴⁴⁸ während »Tìr an Airm« in Unterstützung der KNO-Kampagne (Keep Nato Out) eine mögliche Stationierung von Nato-Truppen in Stornoway auf Lewis anprangert.⁴⁴⁹ Der Song »Dust« schließt das Album mit der Thematisierung des Verhältnisses von gälischer und englischer Kultur als Machtungleichgewicht, dem Glauben an Gott und der daraus erwachsenden Hoffnung auf kulturelle Wiederbelebung.⁴⁵⁰ Die Clearances und Emigration sind ein wiederkehrender Topos im Werk Runrigs, am deutlichsten sicher artikuliert im Song »Dance Called America« vom Album *Heartland*, der die Nachahmung der Umsiedelungen und Vertreibungen durch die Highland-Aristokratie mittels eines Tanzes namens »America« zum Gegenstand hat.⁴⁵¹ Explizit politisch wird es dann noch einmal auf dem Album *The Cutter and the Clan* im Opener »Alba«, der neben dem Großgrundbesitz zentriert in den Händen weniger und dem industriellen Niedergang vor allem die fehlende politische Selbstbestimmung Schottlands thematisiert.⁴⁵² Neben dem mehr oder weniger direkten politischen Inhalt der Songs ist es auch die zeitliche Veröffentlichung der Alben, die in

447 What a night for a people rising/And oh God not before time/There's justice in our lives//And I can't believe/That it's taking all this time/I can't believe/My life and my destiny/After the clans, after the clearings/Here I am, recovering.

448 Blàr nan Gàidheal, an Gàidheal 's an cogadh/An fhuil 's am bàs/Air bràighean eachdraidh/Fuaim a' bhlàir, ceòl a' chogaidh/An guth 's an nàire/Air cluasan eachdraidh [The battle of the Gael, the Gael and the war/The blood and the death/On the braes of history/The noise of battle, the music of war/The voice and the disgrace/In the ears of history].

449 An tèid thu leam a ribhinn og/Gu tìr mo ghràidh sìtheil sona/S chi thu saighdearan a' ruith/Am measg nan lusan brèagh 'sa mhonadh//S an tèid thu leam gu tìr mo ghràidh/Seall na h-eòin dh'orcha dhona/Treabhadh speuran as ar cionn/Deanamh air Steòrnabhagh le cabhaig//Cha tèid mise gu an rìgh/Cha tèid mise an còrr a' shabaid/Lunnain mheallt, a Bhreatainn fhoilleil/Cha seas mi ach 'son sìth nan eilean [Come along with me, my young girl/To the peaceful, happy land/And you will see soldiers running around/Amongst the beautiful wild machair flowers// And you will come along with me my young girl/To see the dark menacing birds/Ploughing the skies above us/Making for Stornoway at speed//But I cannot rise for the king/I cannot fight anymore/The deceit of London, the treachery of Britain/My only fight will be for the preservations of these islands].

450 Insbesondere der Satz »The Lowland Scot with English habits/Has brought me to his Lowland manners.« erwies sich laut Calum Macdonald als kontrovers und barg ein beträchtliches Konfliktpotenzial, weshalb die Phrase in Live Performances nach Release des Albums ausgespart wurde. Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 91.

451 The landlords came, the peasant trials/To the sacrifice of men/Through the past and that quite darkly/The presence once again/In the name of capital, establishment/Improvers, it's a name/The hidden truths, the hidden lies/That once nailed you to the pain//They did a dance called America/They danced it round/And waited at the turns/For America/They danced the ladies round. Der im Refrain des Songs beschriebene Tanz bezieht sich auf eine Schilderung James Boswells in seinem Reisebericht *The Journal of a Tour to the Hebrides with Samuel Johnson*, LL.D.

452 [...] Talamh àlainn nan daoine/Fhathast an làmhnan duine no dithis//Cuibhlean stolda mu dheas/Na fasaichean a' tuath/An taigh-mòr falamh an Dun-Eideann/Gun chumhachd gun ghuth [The beautiful soil of the people/Still in the hands of the few//I see the wheels of industry at a standstill/And the northern lands laid bare/And the big empty house in Edinburgh/Without authority or voice].

Betracht zu ziehen ist. So ist *Recovery* mit seiner »defiantly political«⁴⁵³ Agenda nicht nur knapp 100 Jahre nach Inkrafttreten des Crofters' Act, sondern auch zwei Jahre nach dem gescheiterten Devolution Referendum von 1979 veröffentlicht worden, welches selbst ob der Art seiner Durchführung in weiten Teilen Schottlands höchst umstritten war, und das – nachdem die SNP der regierenden Labour-Regierung die Unterstützung entzogen hatte – letztlich zur Vertrauensfrage (die der amtierende Premier Callaghan verlor) und zu Neuwahlen führte, die mit einem Sieg der Konservativen Partei unter Margaret Thatcher endeten.⁴⁵⁴ Dieser Zäsur folgte eine Phase des massiven industriellen Niedergangs, insbesondere der Schwerindustrie,⁴⁵⁵ verbunden mit den entsprechenden sozialen Verwerfungen in Schottland und eine 18-jährige Periode, in der eine politische Dezentralisierung und Etablierung eines eigenen schottischen Parlamentes in Edinburgh nicht mehr thematisiert werden sollte. Die Regierung Thatcher ist während der 1980er Jahre wiederholt Ziel von Protest seitens britischer Künstler geworden.⁴⁵⁶ Auch *The Cutter and the Clan*, veröffentlicht im Jahr 1987, muss unter dem Aspekt des politischen Engagements für Labour betrachtet werden, und der Tatsache, dass Thatcher die General Election im gleichen Jahr erneut gewann. Somit erhält ein Song wie »Alba« als Opener des Albums eine besondere politische Note.⁴⁵⁷

Capercaillies Songs sind vom Text her in der Regel weniger explizit politisiert. (Kul-)politische Haltungen werden zumeist eher indirekt ausgedrückt. Beispiele lassen sich jedoch finden, diese sind dann jedoch zumeist Eigen- oder Fremdkompositionen mit bekannter Autorenschaft. Ein bereits erwähntes Beispiel für den Ausdruck einer politischen Haltung ist die Einbeziehung des Gaughan-Songs »Both Sides the Tweed« auf dem Album *Sidewaulk*. Dieser Song, der neben Werten wie Aufrichtigkeit und Redlichkeit die Gleichwertigkeit und das Selbstverständnis Schottlands als eigenständige und unabhängige Nation artikuliert, ist als künstlerische Antwort Gaughans auf das aus seiner Sicht fehlgeschlagene Devolution Referendum von 1979 zu sehen. Wie schon bei der Betrachtung des Albums im Abschnitt zur Portraittierung der Band erwähnt, muss dieser ersten Inkludierung eines englischsprachigen Songs auf einem Album

453 Peter Wishart zitiert nach: Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival«, S. 281.

454 Bambery, Chris: *A People's History of Scotland* (wie Anm. 524, Kap. 2), S. 252f.

455 Harvie, Christopher: *Scotland. A Short History*, Oxford/New York 2002, S. 213. Der beschleunigte Niedergang der schottischen Schwerindustrie als Auswirkung der Wirtschaftspolitik Thatchers ist auch der thematische Gegenstand von Runrigs Song »Ravenscraig«. Siehe Runrig: *Flower of the West* [EP] (Chrysalis, 1991), Tr. 2.

456 Vgl. Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness«, S. 134. Peter Symon konstatiert, dass viele schottische Musiker nach dem gescheiterten Referendum von 1979 politisch desillusioniert, versuchten, ihre Energien in kultureller Hinsicht zu kanalisieren und ihre »Scottishness« statt über einen politischen Nationalismus eher über einen kulturellen Nationalismus auszudrücken, das heißt, mit Mitteln der Kunst. Siehe Symon, Peter: »Music and National Identity in Scotland«, S. 204.

457 Gleiches gilt im Übrigen für den Song »Àrd« auf dem Album *Amazing Things*. Auch dieser Song mit seinem Ruf nach Aufbruch und dem Fortschreiten auf dem Pfad zu politischer Selbstbestimmung muss letztlich im Licht der von der Konservativen Partei erneut gewonnenen General Election von 1992 gesehen werden (auch wenn die ursprüngliche Idee zu dem Song eher in einem allgemeinen Gefühl nationaler Identität und einem »sense of Scottishness« begründet lag). Siehe Macdonald Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 54f.

Capercaillies ein besonderes Gewicht beigemessen werden. Eine politische Einstellung spiegelt auch Donald Shaws Song »Little Do They Know« auf dem Album *Choice Language* wieder, dessen Text durch den plötzlichen Tod des Labour MPs und Parteivorsitzenden John Smith im Jahr 1994 inspiriert worden war.⁴⁵⁸ Smith hatte eine künftige Labour-Regierung verpflichtet, ein eigenständiges schottisches Parlament zu etablieren, was Tony Blair nach dem Devolution Referendum von 1997 letztlich realisierte.⁴⁵⁹ Donald Shaws Song »Dean Sàor an Spìorad« vom Album *Delirium* kann politisch gelesen werden als Plädoyer für ein unabhängiges Schottland,⁴⁶⁰ jedoch auch als Song der Ermutigung, Zuversicht und Stolz auf die eigene gälische Kultur.⁴⁶¹ Runrigs kultur- und bildungspolitische Anklage aus »Fichead Bliadhna« findet ihren Wiederhall in Capercaillies »Beautiful Wasteland« vom gleichnamigen Album aus dem Jahr 1997,⁴⁶² und die mahnende Feststellung Runrigs im Song »Alba«, dass ein Großteil des Landes noch immer in den Händen weniger Großgrundbesitzer konzentriert sei, wird von Capercaillie im Song »Waiting for the Wheel to Turn« aufgegriffen.⁴⁶³ Die Clearances, Vertreibung und Exil sind wiederkehrende Themen im Werk Capercaillies. Schon auf dem Debütalbum *Cascade* findet sich mit Màiri Mhòr nan Òrans »Eilean a' Cheò« ein Klassiker dieser Liedkategorie.⁴⁶⁴ Ein weiteres Beispiel stellt das traditionelle »Oh Mo Dhùthaich« vom Album *Sidewaulk* dar, in dem sich das nach Kanada emigrierte lyrische Ich nach seiner Heimat Uist sehnt.⁴⁶⁵ Auch Lieder wie Murdo Macfarlanes »S Fhada Leam an Oidhche

458 Capercaillie: Liner Notes zu *Choice Language* (wie Anm. 226, Kap. 3), S. 2.

459 Harvie, Christopher: *Scotland* (wie Anm. 455, Kap. 4), S. 220.

460 Day by day the haze of city lingers/Burning these hills of stolen liberty//O tir, tir mo rùn/O tir, tir mo chridhe [Oh land, land of my love/Oh land, land of my heart]//Turning a blind eye to the values of home/Running the fast lane to belong/Maybe we'll see light when the jewels of the crown, they are gone. »Stolen liberty« könnte auf die verlorene politische Unabhängigkeit im Jahr 1707 rekurrieren. »Jewels of the crown« könnten in diesem Fall als Symbol für das Vereinigte Königreich stehen, aus dem Schottland austreten solle.

461 Dean sàor, dean sàor an spìorad/Is seinn d'orain beo [Make free, free the spirit/And sing your living songs].

462 I embraced my father's warnings/And studied in your schools/To justify your theories/And convoluted rules/Travelled to the corners/Where everybody knows/My country's been wearing/The emperor's clothes.

463 [...] Well, the stranger claims it now/Sitting like a king with his gold from the south/Don't you see the waves of wealth/Washing away the soul from the land?//Here come the Clearances, my friend/Silently our history is coming to life again [...] Empty are the homes of old/Empty for the sake of summer's cause [...].

464 Ach cò aig a bheil cluasan/No cridh' tha gluasad beò/Nach seinneadh leam an duan seo/Mun truaigh' a thàinig oirnn?/Na mìltean air am fuadach/Thar chuan gun chuid, gun chòir/Tha miann an cridh' 's an smuaintean/An Eilean uain' a' Cheò [But who has ears to listen/Or a heart that throbs with life/Who would not sing this song with me/About our most piteous plight?/The thousands who were cleared/Having lost their lot and right/The desires of their hearts and their thoughts/Are on the green Isle of the Mist].

465 Thig iad ugainn, carach, seolta/Gus ar mealladh far ar n-eolais/Molaidh iad dhuinn Manitoba/Duthaich fhuar gun ghual, gun mhoine//Nam biodh agam fhin de storas/Da dheis aodaich, paidhir bhrogan/Agus m'fharadh bhith 'nam phoca/Sann air Uibhist dheanainn seoladh [They will come to us cunning and wily/In order to entice us from our homes/They will praise Manitoba to us/A cold country with no coal and no peat//If I had riches/A change of clothes and a pair of shoes/And my prayer in my pocket/It is to Uist that I would be sailing].

Gheamhraidh« und Iain Mac Mhurchaidhs (John MacRae) »Dèan Cadalan Sàmhach« [Sleep peacefully] auf dem Album *The Blood Is Strong* sowie Manus Lunnys »Servant to the Slave« vom Album *Delirium* fallen in diese Kategorie der Exile und Emigration Songs, die ein Schlaglicht auf politische und wirtschaftliche Entscheidungen der Vergangenheit mit häufig dramatischen Folgen für die Bevölkerung werfen.

Nachdem beispielhaft das politische Potenzial in den Liedern Runrigs und Capercaillies skizziert worden ist, bleibt die Frage, inwiefern dieses beitragen kann zur Konstruktion einer »Authenticity of Use«, so wie zu Beginn dieses Abschnittes konstatiert worden ist.⁴⁶⁶ Laut dem Eingangszitat von Mark Willhardt werde eine solche Form der Authentizität konstruiert, wenn die Songs für soziale Ziele und Belange genutzt würden. Zunächst hat der politische Protest, der in den angeführten Songs deutlich wird, selbstverständlich eine soziale Komponente, betreffen politische Entscheidungen doch immer Menschen in ihren sozialen Gefügen. Auf die politische und kulturelle Situation der Gälén und der gälischen Communities aufmerksam zu machen, ist letztlich das Ziel dieser Lieder. Dies geschieht nicht nur in der Dominanzsprache Englisch, die naturgemäß die größtmögliche Verständlichkeit und damit Reichweite sicherstellt, sondern vor allem auch in der Minderheitensprache Gälisch, womit Runrig und Capercaillie demonstrieren, dass die Sprache lebendig und entsprechend geeignet ist für musikalischen Protest gegen (kultur)politische Situationen der Gegenwart.⁴⁶⁷ Dies geschieht nicht zuletzt durch eine Umdeutung historischer Ereignisse und Herstellung von Parallelen zur Vergangenheit. »[They mobilize] historical struggle for a contemporary political agenda«, so Reisenleitner.⁴⁶⁸ Durch diese Umdeutung erfährt Geschichte eine Aktualisierung und gewinnt somit an *Bedeutsamkeit* für die Menschen der Gegenwart, womit die Songs der beiden Gruppen auch ein gewisses Maß an *Orientierung* bieten durch Kommentar und historische Einordnung der aktuellen Situationen und Verhältnisse. In ihrer Rezension des Albums »Recovery« vergleicht Magaidh Choineagan Runrig mit der großen Dichterin Màiri Mhòr nan Òran von der Isle of Skye.⁴⁶⁹ Was von der stilistischen Tiefe der Dichtung her vielleicht etwas weit her geholt erscheinen mag – Rory und Calum Macdonald sind eben doch Songwriter und keine klassischen Dichter – erschließt sich bei näherer Betrachtung. So wie Màiri Mhòr aktiv Partei während des Crofters' War⁴⁷⁰ ergriffen hat-

466 Siehe Anm. 432, Kap. 4.

467 Vgl. hierzu auch Reisenleitner, Markus: »Runrig's Celtic Revival«, S. 279.

468 Ebd., S. 282.

469 »Tha mise an duil gum bu choir Run Rig a bhi nana on seorsa spionnadh do luchd dìon na Gàidhlig 's na Gàidhealtachd san latha'n diugh is a bha Màiri Mhor nan Oran do Chroitearan an »Eilean« aig deireadh na linn a chaidh seachad!« [I hope Run Rig should be a kind of inspiration to modern Gaelic speakers of the Highlands and Islands, as Màiri Mhor nan Òran was to the Island crofters at the end of the last century!]. Siehe Choineagan, Magaidh: »Recovery: Athbheothachadh ga Rìreabh!«, in: West Highland Free Press, 09. Oktober 1981, S. 3.

470 Der Crofters' War bezeichnet zum Teil gewalttätige Auseinandersetzungen zwischen Pächtern und Großgrundbesitzern insbesondere während der 1880er Jahre angesichts der anhaltenden Umsiedlungen und Vertreibungen und der oft massiv prekären Situation der Pächter, die auf wenig ertragreichem Land und zu kleinen Grundstücken am Rande der großen Ländereien privater Grundbesitzer oft kaum ihr Auskommen hatten. Insbesondere gegen Ende des 19. Jahrhunderts spitzte sich die Situation vielerorts zu, so etwa bei den Zusammenstößen auf Skye im Jahr 1882, bekannt unter dem Namen »Battle of the Braes«. Die Unruhen führten letztlich zur Einsetzung der Napier

te und in ihren Songs die soziale Situation der Pächter, ihre Nöte und Anliegen, sowie die Ungerechtigkeiten denen sie ausgesetzt waren, thematisierte, verliehen Runrig und Capercaillie den Mitgliedern der gälischen Community eine Stimme, damit diejenigen Gehör finden konnten, deren Belange nicht oder nicht ausreichend von (kultur)politischen Entscheidungsträgern berücksichtigt wurden.

Runrigs »Recovery« bezieht sich mit seiner Textzeile »After the clans, after the clearings/Here I am, recovering« eben nicht nur auf die Clearances des 19. Jahrhunderts und den Crofters' Act, sondern auch auf die Situation der gälischen Kultur in der Gegenwart. Sie drückt Hoffnung auf eine beginnende Wiederbelebung aus, die hundert Jahre zuvor so noch nicht denkbar gewesen wäre. In »Fichead Bliadhna« nehmen Runrig mittels eines rezipierten Augenzeugenberichts explizit Bezug auf die Clearances und rekurrieren damit auf die historischen Begebenheiten, deren Aussparung in der Bildungspolitik zur Entstehungszeit des Songs sie anprangern. Der Song »Dance Called America« thematisiert zwar die Highland Clearances, doch sind es die sozio-ökonomischen Folgen, die ebenfalls adressiert werden und die noch heute sichtbar sind: Die Etablierung riesiger zusammenhängender entvölkerter Ländereien und Flächen von Grundbesitz, die noch immer einer vergleichsweise kleinen Zahl von Eigentümern gehören.⁴⁷¹ Diese Tatsache wird sowohl in Runrigs Songs »Alba« und »Saints of the Soil«⁴⁷² wie auch in Capercaillies »Waiting for the Wheel to Turn« kritisiert.⁴⁷³ Auch Capercaillies Involvement in die TV-Dokumentation *The Blood Is Strong* aus dem Jahr 1988 über die Sozialgeschichte der Gälén und die gleichnamige Albumveröffentlichung verhalten der Thematik zu einer größeren Reichweite und Aufmerksamkeit. Wie bereits im Kapitel zur musikalischen Hybridisierung am Beispiel der gälischen Psalmen verdeutlicht, ist der Jakobitenaufstand von 1745/46, musikalisch repräsentiert durch das Album *Glenfinnan (Songs of the '45)*, ebenfalls eine historische Episode, die Capercaillie für kontemporäre Agenden umdeuten – in diesem Fall wird ein ursprünglich politisch motivierter Kampf zu einem »Kampf« um kulturelle Anerkennung uminterpretiert.⁴⁷⁴ Auch der Song »Dean Sàor an Spìorad« vom Album *Delirium* fügt sich textlich in diesen Kontext ein. Dort heißt es: »Maybe one day we'll find a young pretender/Kindle the fire of Gaeldoni's legacy«. Natürlich können diese Zeilen wieder politisch-nationalistisch gelesen werden, in dem Sinne, dass ein neuer Anführer (die Bezeichnung »young pretender« bezieht sich auf Charles

Commission und dem Crofters' Act von 1886, der den Croftern Rechts- und Pachtsicherheit gewährte. Vgl. Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, S. 113f.

471 Passenderweise wird der Liedtext von »Dance Called America« im Songbook *Flower of the West* (S. 83) durch ein Foto illustriert: eine weite Landschaft, eingezäunt und mit einem Schild versehen mit der Aufschrift »Private – No Hill Walking«. Laut Chris Bambery waren im Jahr 2010 rund 83 Prozent der ländlichen Flächen Schottlands in privater Hand. Davon gehören 60 Prozent lediglich 969 Einzelpersonen. Oft seien die Landbesitzer gar nicht vor Ort, was den Verfall und Niedergang vieler Gemeinden verursache. Siehe Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, S. 306–308.

472 Runrig: *The Greatest Flame CD Single Set (CD1)* (Chrysalis, 1993), Tr. 2.

473 Capercaillies Textzeile »Empty are the homes of old/Empty for the sake of summer's cause« reflektieren den Umstand, dass »the primary motivation for many of the frequently absentee landlords – which may comprise as many as 66 percent of the owners – is simply sport and private enjoyment, not the needs of the community as a whole.« Siehe Bambery, Chris: *A People's History of Scotland*, S. 307.

474 Siehe Anm. 344, Kap. 4.

Edward Stewart) die Gälén (in diesem Fall synonym für Schotten) in die Unabhängigkeit führen möge. Die Zeilen können aber auch den Wunsch nach einer kulturellen Emanzipation ausdrücken und den Ruf nach einer Person oder Institution, die der gälischen Sprache und Kultur zu neuer Geltung und Blüte verhilft. Somit kann abschließend konstatiert werden, dass beide Gruppen historische Begebenheiten wie die Clearances und den Jakobitenaufstand von 1745/46, aber auch Liedkategorien wie Exile und Emigration Songs oder Protest Songs (wie im Fall von Runrigs »Tìr an Airm«) nutzen und diese auf kontemporäre kultur- und sozialpolitische Situationen und Gegebenheiten umdeuten.⁴⁷⁵ Ihre »authenticity of use« konstruiert sich demnach durch politische Parteinahme und Positionierung in den Songs, durch ihre Wirkmächtigkeit aufgrund von Appeal, Reichweite und der Gewinnung und Sensibilisierung neuer Hörerschichten, die durch gewöhnliche Parteipolitik möglicherweise nicht zu erreichen gewesen wären.⁴⁷⁶ »[They] authenticate the use of the music with action«, ⁴⁷⁷ wie es Mark Willhardt (in Bezug auf die Musik Billy Braggs) ausdrückt. Dies geschieht etwa durch die Beteiligung Capercaillies an der TV-Produktion *The Blood Is Strong* und auf allgemeiner Ebene durch die zeitgenössische *Relevanz* der in den Liedern verhandelten Themen für die Menschen.

4.3.5 Authentizität als Zugehörigkeit

Abschließend soll eine letzte Form und gleichzeitig Funktion von Authentizitätszuschreibung betrachtet werden. Diese Ausprägung bezieht sich nicht auf die wahrgenommene Integrität des Performers oder durch eine vermeintlich originäre Spielweise und historische Akkuratess, sondern auf die Funktion der Konstruktion sowohl von sozialer Distinktion als auch Zugehörigkeit. So schreibt Charles Lindholm:

»Authenticity gathers people together in collectives that are felt to be real, essential, and vital, providing participants with meaning, unity, and a surpassing sense of belonging«⁴⁷⁸

Simon McKerrell konstatiert, dass traditionelle Musik selbst, ihre Performanz, das Sprechen und Schreiben darüber letztlich nichts anderes ist, als der Ausdruck von Zugehörigkeit als Ergebnis von Aushandlung im Zuge eines sozialen Prozesses. Authentizitätsvorstellungen seien dabei von besonderer Bedeutung.⁴⁷⁹ Auch Martin Stokes erklärt:

»[Authenticity is] a discursive trope of great persuasive power. It focuses a way of talking about music, a way of saying to outsiders and insiders alike ›this is what

475 Mit Bezug auf den historischen Inhalt vieler neukomponierter Capercaillie- und auch Runrig-Songs ist in diesem Zusammenhang auch auf die Bemerkung Robert Burns' hinzuweisen »[that] new folk songs become imbued with notions of authenticity when they draw on specific historical themes and are crafted in the appropriate language.« Siehe Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 157.

476 Vgl. Tranmer, Jeremy: »Popular Music and Left-Wing Scottishness«, S. 144.

477 Willhardt, Mark: »Available Rebels and Folk Authenticities«, S. 41.

478 Lindholm, Charles: *Culture and Authenticity*, S. 1.

479 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 4f.

is really significant about this music, ›this is the music that makes us different from other people‹.⁴⁸⁰

Dieser Identifikation durch Distinktion geht nach Richard Middleton eine persönliche Aneignung von Musik voraus: »Really authentic music is appropriated music, that is, it is integrated into subjectively motivated social practise«.⁴⁸¹ Diese Form der Authentizität stellt also den Rezipienten in den Mittelpunkt. Aneignung von Musik erscheint jedoch nur dann sinnvoll, wenn diese eine Bedeutsamkeit für den Rezipienten hat. Im vorangegangenen Abschnitt wurde argumentiert, dass Runrig und Capercaillie vor allem durch ihre politische Positionierung – auch durch die Nutzung einer Minderheitensprache in Zeiten der kulturellen Marginalisierung – erreichten, dass ihre Musik eine Relevanz für die Menschen erlangte, insofern, als dass sie ihre eigenen lebensweltlichen Erfahrungen widerspiegeln. Dies führt uns zu Allan Moores dritter und letzter Form von Authentizität, der »authenticity of experience«⁴⁸² oder »second person authenticity«, die gegeben sei »when a performance succeeds in conveying the impression to a listener that that listener's experience of life is being validated«.⁴⁸³ Werde diese Reflexion der persönlichen Lebenserfahrung auch von anderen Personen geteilt, ermögliche dies – so Moore – eine gegenseitige Bestätigung.⁴⁸⁴ Die Rezipienten authentifizieren sich also selbst und auch gegenseitig. Damit beschreibt Moore letztlich nichts anderes als einen Prozess der (kulturellen) Identifikation. Identifikation ist ein vielschichtiger sozialer Prozess. Die Untersuchung, auf welchen Ebenen solche Prozesse ablaufen können und inwiefern die Musik Runrigs und Capercaillies das Potenzial besitzt, zur Konstruktion kultureller Identitäten beizutragen und diese zu reflektieren, erfolgt im Abschlusskapitel des dritten Teils des Buches.

Im vorangegangenen Kapitel ist gezeigt worden, dass die Frage nach der Authentizität von Musik, insbesondere traditioneller Musik, noch immer von Bedeutung ist. Dies spiegelt sich nicht nur in den Veröffentlichungen von Autoren wie Stevenson, Scott, Moore oder Hill und Bithell wider, sondern auch in den Aussagen der Interviewpartner. Es konnte ferner dargelegt werden, dass die Authentizität eines Stückes und die seiner Darbietung nicht nur über eine historisch begründete Werk-, Stil- oder allgemein Performanztreue zugeschrieben werden kann, sondern – Moore und Willhardt folgend – auch über die Person des Musikers, seiner Biografie und kulturellen ›Involvierung‹. Das bedeutet darüber hinaus, wie Charles Lindholm bemerkt, dass neben formalen ebenso inhaltliche Aspekte bei der Beurteilung der Authentizität eines Werkes eine Rolle spielen. Weiterhin ist konstatiert worden, dass gerade durch die in Kapitel 4 ausführlich dargestellte hybride Umgangsweise Runrigs und Capercaillies mit den musikalischen

480 Stokes, Martin: »Introduction«, S. 7.

481 Middleton, Richard: *Studying Popular Music*, S. 139.

482 Im Gegensatz zu Hagmann und Morrissey, die in ihrem Beitrag »Multiple Authenticities of Folk Songs« »Authenticity of experience« rekurrierend auf Regina Bendix als eine Authentifizierung der künstlerischen Performance durch das Publikum ansehen, vor allem in Form von verbaler oder nonverbaler/emotionaler Zustimmung und Identifikation, bezieht sich der Begriff bei Moore auf das Publikum selbst.

483 Moore, Allan: »Authenticity as Authentication«, S. 220.

484 Ebd., S. 219.

Traditionen, eine kulturelle Praxis, die nach Timothy Taylor durch »strategische Inauthentizität« gekennzeichnet ist, beide Gruppen der traditionellen gälischen Musik eine verstärkte Sichtbarkeit verschafft haben. Erhellend für die weitere Beurteilung ist darüber hinaus Willhardts Konzept der »Authenticity of Use«, wonach insbesondere über den politischen und sozialkritischen Inhalt vieler Runrig- und Capercaillie-Songs eine Form von Authentizität konstruiert werde. Abschließend ist jedoch wichtig festzuhalten, dass es – gerade bei Musik als zeitlich gebundene Verkaufskunst – keine objektive Form »eingeschriebener« Authentizität gibt, sondern diese immer abhängig ist von subjektiven Wahrnehmungen, Deutungen und Zuschreibungen.

Nachdem im zweiten Teil des Buches aus verschiedenen Perspektiven ein genauerer Blick auf das Werk Runrigs und Capercaillies geworfen worden ist, soll dieses im nun folgenden dritten Teil in Kontext gesetzt werden zum weiteren Verlauf des Revivals gälischer Musik, wobei das Hauptaugenmerk auf Prozesse der Institutionalisierung gelegt werden soll, ehe abschließend noch einmal die musikalische und soziokulturelle Bedeutung der beiden Gruppen herausgearbeitet wird.

Abb. 44: Angus C. Macleod of Scalpay auf dem Mòd in Dunoon (1950).



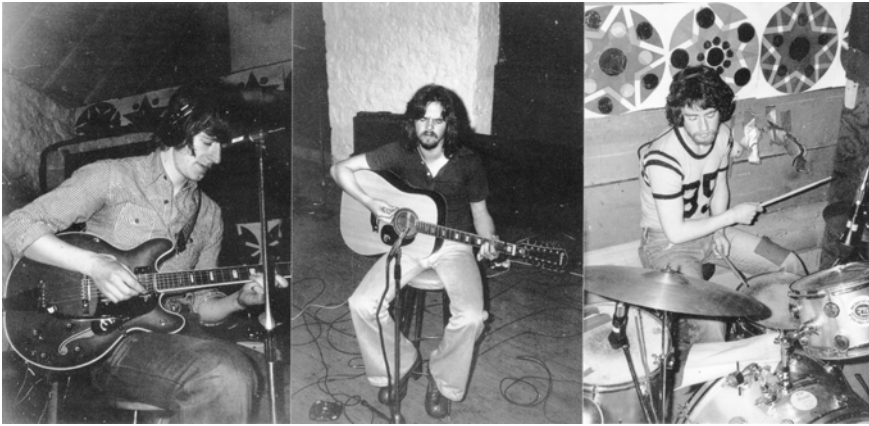
Quelle: Thompson, Frank: *The National Mod*, S. 21.

Abb. 45: Erstes Foto von Runrig mit Blair Douglas (l.) und Calum Macdonald (r.) vor dem elterlichen Haus Blairs in Braes, Skye (1973).



Quelle: Runrig Privatarchiv.

Abb. 46: Rory (l.), Donnie (m.) und Calum (r.) bei den Aufnahmen zu *Play Gaelic* (1977).



Quelle: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 281.

Abb. 47: Calum Macdonald und Murdo Macfarlane (1978).



Quelle: Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 26.

Abb. 48: Runrig auf dem Fringe des Stornoway-Mòds (1979).



Quelle: Runrig Privataarchiv.

Abb. 49: Runrig in Hamburg, Stadtpark.



Quelle: Eigene Fotografie, 27. Juli 2013.

Abb. 50: Cover des ersten Capercaillie-Albums *Cascade* (1984).



Abb. 51: Capercaillie im Jahr 1986.



Quelle: Folk Roots 38 (1986), S. 6.

Abb. 52: Capercaillies Marc Duff und Charlie McKerron zusammen mit Runrigs Malcolm Jones auf dem Winnipeg Folk Festival (1987).



Quelle: Morton, Tom: *Going Home*, S. 114.

Abb. 53: Capercaillie in Falkirk.



Quelle: Foto: Neil Henderson, 03. Mai 2009.