

at home with making the album, that it felt as though it wasn't just mine – it belonged to all of them, too [...].«²¹

Laut Caroline Bithell und Juniper Hill sei es schwer auszumachen, wann ein Revival ende und die Phase des Post-Revivals beginne, da es sich um einen sukzessiven Prozess handle.²² Wie üblich sind Übergangsphasen, insbesondere historische, selten mit einer spezifischen Jahresangabe zu benennen. Aufgrund der Institutionalisierungsprozesse der 1980er und 1990er Jahre sowie der bedeutenden Etablierung von BBC Alba im Jahr 2008 und der Verabschiedung des Gaelic Language (Scotland) Acts im Jahr 2005 könnte die Transition von gälischem Revival zu Post-Revival jedoch zu Beginn des 21. Jahrhunderts verortet werden.

6.2 Argumente gegen ein gälisches Post-Revival

Der gewählte einschränkende Ton des vorangegangenen Abschnitts legt nahe, dass es durchaus Argumente gegen die Annahme eines Post-Revivals gälischer traditioneller Musik gibt. Die beiden Autorinnen konstatieren:

»A post-revival phase is characterized first and foremost by the recognition that a revived tradition has become firmly established in a new context where it can be no longer be described as either moribund or threatened and is therefore no longer in need of rescue.«²³

Obgleich Merkmale wie Stilpluralismus, ein Netzwerk aus Performern, eine Infrastruktur von Labels, Festivals, Medien, digitalen Archiven, Spiel- und Ausbildungsstätten und die statusmäßige Gleichstellung des Gälischen mit dem Englischen durch den Language (Scotland) Act ermutigende Signale darstellen, müssen dennoch auch einschränkende Bemerkungen Erwähnung finden. Zu behaupten, die gälische Musikkultur sei in einem gesicherten Zustand und benötige keine weiteren Rettungsanstrengungen, wäre trügerisch.

6.2.1 Fragilität der gälischen Sprache

Ein Gegenargument betrifft die Grundlage der gälischen traditionellen Musik, die Sprache. Der letzte Zensus im Jahr 2011 ergab im Vergleich zum Jahr 2001 einen weiteren Verlust an Gälischsprechern über 3 Jahren von 59.000 auf 58.000 bzw. einen Rückgang um 1,8 Prozent. Bezogen auf die Gesamtbevölkerung bedeutet dies einen anteiligen Rück-

21 Zitiert nach: Wilson, Sue: »Interview«, in: Booklet zu Fowlis, Julie: *Cuillidh* (Shoeshine Records, 2008), S. 3f., hier S. 3.

22 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 29.

23 Ebd.

gang von 1,2 auf 1,13 Prozent.²⁴ Eine kürzlich veröffentlichte Studie mit dem Titel *The Gaelic Crisis in the Vernacular Community: A Comprehensive Sociolinguistic Survey of Scottish Gaelic* hat insbesondere den dramatischen Rückgang in der Nutzung des Gälischen als Alltagssprache in den untersuchten Gemeinden der Äußeren Hebriden, Skye und Tiree hervorgehoben. Vor allem auch mangelnde Sprachkompetenzen unter Jugendlichen sowie eine unzureichende Nutzung und Weitergabe der Sprache in den Familien wurden als besonders problematisch angesehen.²⁵

6.2.2 Mangel an neuen gälischen Songs

Auch bezüglich gälischer Musik und insbesondere gälischer Songs sind es Stimmen wie die von Mary Ann Kennedy, die eindringlich vor zu viel Optimismus warnen.

»I think so often, there is [an] outside impression that Gaelic language, Gaelic music, Gaelic musical und linguistic creativity is healthier than it actually is. It's not. We're in a really precarious position. That's not to say that I can't champion what's there and want to contribute to that whole thing but we are in a very precarious position.«²⁶

Viele Bands hätten ihr zufolge lediglich ein oder zwei gälische »Alibi-Songs« im Set. Weiter gäbe es professionelle gälische Sänger, die nicht in der Lage seien, eine vernünftige Konversation abseits der Bühne zu führen, was sie als durchaus kritikwürdig ansieht. Dabei wolle sie nicht aktivistisch wirken, jedoch vor einer trügerischen Sicherheit warnen. Die Ursachen dieser fragilen Situation sieht sie einerseits in der Allgegenwart englischsprachiger Kultur (inklusive des Internets als Fluch und Segen zugleich für die gälische Sprache), andererseits in der Tatsache, dass viele Künstler nicht mehr mit den historischen und soziolinguistischen Wurzeln der gälischen Songkultur vertraut seien.²⁷ Veränderung sei wichtig, doch müsse diese auf einer soliden Grundlage geschehen:

»Things change but...You know, if things didn't change you wouldn't have Runrig and you wouldn't have Capercaillie. So I'm not saying that in a kind of stick-in-the-mud sort of way. What I'm saying is that my idea of change is healthy. It's something that always knows where it's come from so that it can be that much more daring in where it's going to. If you have that root, that anchor, that marrow, it is such a firm foundation to be able to take probably far more daring steps

24 National Records of Scotland: *Scotland's Census 2011: Gaelic Analytical Report (1)* (wie Anm. 2 der Einleitung), S. 9.

25 Zentrale Erkenntnisse der Studie sind in der folgenden Veröffentlichung zusammengefasst: Ó Giollagáin, Conchúr/Camshron, Gòrdan/Moireach, Pàdruig u.a.: *Summary Research Note on The Gaelic Crisis in the Vernacular Community: A Comprehensive Sociolinguistic Survey of Scottish Gaelic*, www.soillse.ac.uk/wp-content/uploads/Research-NoteGe%C3%A0rr-BEURLA.pdf, Stand: 04.02.2021.

26 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1442–1445.

27 Ebd., Z. 1174–1188.

that maybe take off away further beyond this but still connects where it belongs to. And that I see happening less and less and less.«²⁸

Ein weiteres Merkmal in der Entwicklung der gälischen Songkultur – und eines das gegen die Existenz eines Post-Revivals spricht – ist die Tatsache, dass wenig neue Songs geschrieben werden. Wäre das gälische Revival in einer Phase der Sicherheit, Selbstbestätigung und des Selbstvertrauens angekommen, würde sich dies auch in einem selbstbewussten Umgang mit der Musik und Sprache als Ausdrucksmittel für zeitgenössische Themen und Problematiken äußern.²⁹ Dies ist jedoch nur in geringem Maße und auch erst in jüngster Vergangenheit der Fall. Zu oft werden lediglich bekannte traditionelle Songs bearbeitet und neu arrangiert³⁰, wie Donnie Munro erklärt:

»There's been a real upsurge, very positive upsurge in the number of really excellent musicians that have come out of Scotland in the last fifteen to twenty years, for example. But there hasn't been the same level, if you like, of new writing. You know, of writers working in the way that Calum and Rory would work, with new Gaelic songs. [...] You know, songs emerged but still in many ways the songs were often based around reworkings of traditional songs and that has been the case with most of the current crop of excellent young traditional players in Scotland. They had been reworking traditional material, exploring, researching, renewing it and presenting it in very contemporary ways instrumentally in terms of arranging traditional songs. But there has still not been a great deal of just, writers who were writing new material. And I think we're still kind of looking for that.«³¹

Die Gründe hierfür sind komplex. Ursächlich ist zum einen sicher die von Mary Ann Kennedy angeführte Omnipräsenz der englischen Sprache als Medium der Kommunikation insbesondere unter jüngeren Menschen und ein noch immer mangelndes Selbstvertrauen vieler Gäl in die Bedeutsamkeit der eigenen Sprache und Kultur. Zum anderen könnte ein Grund in der Entwicklung der Fèisean liegen, deren Schwerpunkt – bei allen Bemühungen, der gälischen Sprache mehr Gewicht zu verleihen, sei es im Rahmen von Sprachkursen, Gaelic Song-Kursen oder der gälischen Sprache als Unterrichtssprache –

28 Ebd., Z. 1190–1197. Ähnlich argumentiert auch Christine Primrose: »In the middle of it all the key qualities and distinctive features of the Gaelic tradition of music have been blurred, or simply ignored by some, creating a situation that while there is more Gaelic song than ever on the shelves of the local record store claiming in some part to be, or to be relevant to, the Gaelic tradition, the true music of the tradition grows ever more scarce.« Siehe Urpeth, Peter: »The Compelling Gift« (wie Anm. 192, Kap. 5), S. 20. Damit will sie nicht dogmatisch oder essentialistisch in ihrer Meinung erscheinen. Die »distinctive features« repräsentieren vielmehr den von Mary Ann Kennedy angesprochenen Anker, der nötig ist, um selbstbewusste Schritte in Richtung Wandel und Veränderung zu gehen.

29 Vgl. auch Lang, Alison/McLeod, Wilson: »Gaelic Culture for Sale« (wie Anm. 410, Kap. 2), S. 2, 8.

30 Auch Capercaillie haben bei ihren gälischsprachigen Songs, die nicht im engeren Sinne traditionell sind, auf die Werke anderer Künstler zurückgegriffen oder bei Neukompositionen wie »Breisleach« mit Barden wie Aonghas MacNeacail zusammengearbeitet.

31 Interview mit Donnie Munro, Z. 497–510.

stark auf der Instrumentaltradition liegt. Auch habe es im Rahmen der Fèisean wenig Ermunterung zum Songwriting, sondern eher zur Tradierung bekannten Materials (bzw. der Methode der Kontrafaktur) gegeben. Calum Macdonald hierzu:

»[The Fèis movement] was hugely important and productive especially for instrumental music, for accordion playing, fiddle playing, and such like – an instrumental tradition. But what didn't happen so much was new poetry or songwriting, especially the lyrical expression. It still saw itself, I think, as rooted in the great bardic tradition, where bards would write endless verses of beautiful poetry and they would have a tune that maybe was used for a few different songs or didn't have the same creative originality. [...] We've always felt it would be good to see a band, a movement, a writer, just someone come along and take that tradition forward.«³²

Eine Folge dieser Entwicklung war laut Darren MacLean, dass das Revival insbesondere in den 1990er Jahren eher instrumental- denn songorientiert war.³³ So meint er:

»There was a certain type of folk revival that happened in the 90s, I think. Instead of being song-based, it was more instrumental-based. And I think that's probably why people weren't writing songs because they didn't believe that people wanted to hear songs or they weren't as popular. [...] I think you have a lot of bands that'll have a token singer singing a couple of songs to give the instrumentalists a wee rest. And I do think that still happens to this day.«³⁴

Eine weitere Erklärung, warum es wenige Nachfolger von Calum und Rory Macdonald als Songwriter gab, liegt in den soziohistorischen Kontexten begründet, die den Hintergrund bildeten für das Schaffen der beiden. Wie im Abschnitt zur Gaelic Renaissance der 1970er Jahre beschrieben, war diese Periode auch eine Zeit des Aufbegehrens der Jugend gegen die andauernde kulturelle Marginalisierung, eine Zeit des Protests. Auch Donnie

32 Interview mit Calum Macdonald, Z. 330–338.

33 In der Tat wurden in diesen Jahren einflussreiche und äußerst innovative Bands gegründet, sowohl in urbanen wie auch ruralen Gebieten, so etwa die in Edinburgh formierte Gruppe Shooglenifty, die Tartan Amoebas oder auch die von Skye stammenden Peatbog Faeries, welche die schottische Instrumentaltradition mit unterschiedlichen Stilen wie Funk, Reggae, Ska, Jazz oder Electronic Dance Music kombinierten. Auch andere Instrumentalisten wie der Piper Gordon Duncan erweiterten das musikalische Spektrum und verschoben die (angenommenen) performativen Grenzen des eigenen Instruments.

34 Interview mit Darren MacLean, Z. 745–750. Die starke Dominanz von Instrumentalmusik bemerken und kritisieren auch andere Künstler wie die Sängerin Mary Smith: »I think it's getting harder to sing a Gaelic song in a session, even here: audiences would maybe appreciate it, but wouldn't go flat out to hear one. Tunes seem to be the thing, even at the Mòd, you'll see that at the ›après-Mòd‹ sessions, very fast playing, little time for song.« Siehe McGrail, Steve: »Mary Smith« (wie Anm. 84, Kap. 2), S. 23. Selbst Ian McCalman, bis zur Auflösung der Gruppe im Jahr 2010 Mitglied der McCalmans, und eigentlich mit Scots Songs und englischsprachigen Eigenkompositionen im traditionellen Stil einem anderen Lied-Genre zugewandt, beklagte bereits im Jahr 1998 »Too much competition from the instrumentalists«. Siehe Dewar, Dave: »The Full Monty with Clothes on!«, in: *The Living Tradition* 27 (1998), S. 32f., hier S. 32.

Munro betont den politischen und soziokulturellen Hintergrund als wesentlichen Grund für die herausgehobene Position der Macdonald-Brüder als Songwriter:

»I think many inheritors of the musical tradition are perhaps more inheritors of the music without being informed necessarily by the historical, social, political and economic context that Calum and Rory and all of us grew up coming to realise.«³⁵

Das fehlende Momentum des Protests gepaart mit einer Abnahme in der Selbstsicherheit im Umgang mit der gälischen Sprache als Mittel, sich selbst, die eigene Identität, durch zeitgenössische Songs auszudrücken, ist für Mary Ann Kennedy ebenso ursächlich – eine Situation, die sich nur allmählich und erst seit etwa zehn bis fünfzehn Jahren zu verändern beginne.³⁶

Dabei benötige das Schreiben und Herausgeben von originärem gälischem Songmaterial immer auch ein gewisses Maß an Mut, so Rachel Walker. Ein Grund sei die Sorge, dem Genre oder der Sprache mit seinem Handeln zu schaden.³⁷ Diese Bedenken sind aus ihrer Perspektive durchaus nachvollziehbar, ist sie doch erst im Grundschulalter aus England nach Kinlochewe in Schottland gezogen. In Kontakt kam sie mit gälischen Songs durch Lehrer ihrer Schule und lokale Mòds, eine Umgebung, die eine gewisse traditionalistische Einstellung offenbarte. So erklärt sie:

»[...] it was very much traditional songs at that point and I think for the first part of me singing Gaelic songs I was taught that it was very much a traditional thing that you didn't mess with, you know. You sang them in the way they were meant to be sung. And you didn't do anything to them or disrespect them in any way and I think there's definitely a part of that that will remain with me although I'm a bit braver now with what I do with songs [...]«³⁸

Die Sprache erlernte sie unabhängig von den Songs erst im Rahmen ihres Studiums an der RSAMD als Teil des ersten Jahrgangs des neuinitiierten BA (Scottish Music)-Studiengangs. Ein weiterer Grund sei die Tatsache, dass der Umgang mit dem Gälischen auch in der heutigen Zeit noch immer ideologisch (auch im kultur-politischen Sinn) aufgeladen sei, was das Agieren als gälischsprachiger Künstler nicht unbedingt vereinfache.³⁹ Doch auch sie ist der Ansicht, dass junge Musiker wagemutiger werden auch mit Blick auf die Veröffentlichung neuen Materials. Walker weiter:

»I think, in general, people are getting braver with the music they release, braver about how they work with some traditional material and braver about putting out new material because it feels like time. It feels like it's time to really be proactive and getting on with it now. [...] You know, there's Mary Ann [Kennedy], Gillebride [MacMillan], you know, lots of young writers that are really starting to put out

35 Interview mit Donnie Munro, Z. 513–515.

36 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 543–548.

37 Interview mit Rachel Walker, Z. 471f.

38 Ebd., Z. 21–26.

39 Ebd., Z. 472–474.

good, not just one or two songs, but bodies of material now, and that's really important.«⁴⁰

Zu den Künstlern, die tatsächlich neue Songs in erwähnenswertem Umfang produzieren, gehört neben Mary Ann Kennedy, Gillebrìde MacMillan, Calum Martin, Fiona MacKenzie und Brian Ó hEadhra, Rachel Walker und Eilidh MacKenzie auch Alasdair Whyte, den Kennedy als besonders positives Beispiel für qualitativ hochwertiges Songwriting anführt. Nicht alle neugeschriebenen Songs seien linguistisch oder musikalisch gut. Dies müsse man auch kritisieren dürfen, was einige sich aufgrund des fragilen Zustands der Sprache nicht getrauten, so Kennedy. Ein gesenkter Maßstab für das eigene musikalische Handeln und Streben im Inneren der gälischen musikalischen Community sowie Hörerwartungen und Ansichten eines nicht-gälischen Publikums als Orientierung dafür heranzuziehen, was für dieses akzeptabel und konsumierbar sei, und dies handlungsleitend werden zu lassen für den eigenen kreativen Prozess, dies sei wirklich bedrohlich für die gälische Musikkultur.⁴¹ Beispielhaft dafür sei etwa eine Fokussierung auf vornehmlich langsame und vermeintlich traurige Songs, die sich einem nicht-gälischen Publikum über die Melodie vermitteln, zulasten von humorvollen (oder auch anzüglichen Songs). Kennedy hierzu:

»It brings you down to the level of not singing funny songs because why would you sing a funny song if nobody understands it, so you lose a whole...That's changing. People are doing it again which is...That's a real sign of confidence, singing funny, witty songs because that's showing an ability to appreciate, play with the language and to poke fun and to get a reaction and to make a connection.«⁴²

Dies ist eine Haltung und Praxis, die manche Sängerinnen und Sänger auch der jüngeren Generation, wie etwa Julie Fowlis, durchaus versuchen umzusetzen. So erklärt sie:

»I think as a singer, sometimes I have to work really hard trying to convey the songs, the emotion and humor of them, to make them meaningful to people who are not understanding what I'm singing about. But I really feel it's very important to stay true to where I'm from and what I represent. And I always want to do right by the language, to be going out and representing it in the right way«⁴³

So bleibt also festzuhalten, dass es sowohl Anzeichen für eine Gesundung der gälischen Musiktradition gibt als Folge des Revivals ab den 1970er Jahren, erkennbar an der geschaffenen Infrastruktur, der Professionalisierung und am Stilpluralismus. Es bleiben jedoch weiterhin große Herausforderungen, weshalb eine Phase des gälischen Post-Revivals im Sinne Hills und Bithells zu proklamieren, verfrüht erscheint.

40 Ebd., Z. 480–483, 509–511.

41 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 554–592.

42 Ebd., Z. 554–577

43 Dexter, Kerry: »Julie Fowlis«, S. 23.