

und der Tatsache, dass beide Gruppen neues Material komponiert haben, ist ebenso legitim, wie die entgegengesetzte Meinung zu vertreten.

7.2 Der Einfluss Runrigs und Capercaillies auf die Entwicklung und Repräsentation der gälischen Musikkultur und nachfolgende Künstler

Im Gespräch mit den Interviewpartnern, aber auch durch die Aussagen von Mitgliedern der zeitgenössischen gälischen Musikszene wird deutlich, dass die Bedeutung der beiden Gruppen, insbesondere jedoch der Einfluss Runrigs, nicht überschätzt werden kann. Das betrifft sowohl die Entwicklung der gälischen Musikkultur wie auch die gälische Community selbst.

7.2.1 Musikalischer Einfluss

Die starke Bedeutung des Textes in der gälischen Songtradition ist bereits an mehreren Stellen hervorgehoben worden. Songs galten als vertonte Dichtung. Die gälische Songtradition war somit von der bardischen Dichtung geprägt und ihrer Betonung des Textes, deren Hauptprinzip darin bestand, neue Verse zu bereits existierenden Melodien zu komponieren. In der Tat wurde ein Song häufig als ›neu‹ empfunden, wenn ein neuer Text, nicht aber eine neue distinkte Melodie geschaffen wurde.⁴⁸ Calum and Rory Macdonald hingegen, geprägt durch ihre musikalischen Einflüsse britischer und amerikanischer Songwriter und Gruppen wie Dylan und den Beatles, haben sich von dieser Tradition gelöst und selbstkomponierte Songs mittels eines Songwritings im Sinne einer Einheit von Text und Musik geschrieben, wie auch Donnie Munro betont:

»Runrig and Calum and Rory particular as young writers really was a kind of early expression of that where the song was conceived not simply as a piece of bardic or poetic work but was seen as an entity, a unity between music and lyric, you know, which is different from the tradition. So I think that was important that the influences that we had on our early lives would have played a large part in the approach that particularly Calum and Rory would have taken to their songwriting when they started writing new Gaelic songs. And you know it's quite different from a reinterpretation of traditional songs. But this was new self-penned songs written in a more modern idiom, in a more modern style.«⁴⁹

Auch traditionelle Sängerinnen und Tradition Bearer wie Kenna Campbell würdigen Runrig in dieser Hinsicht:

48 McPhee, Erin: *Modern Performance Practice and Aesthetics in Traditional Scottish Gaelic Singing*, S. 34f. Vgl. Collinson, Francis: *The Traditional and National Music of Scotland*, S. 111. Vgl. Shapiro, Anne Dhu: »Regional Song Styles: The Scottish Connection«, in: Shapiro, Anne Dhu (Hg.): *Music and Context: Essays for John M. Ward*, Cambridge (MA) 1985, S. 404–417, hier S. 411. Vgl. Anm. 395, Kap. 2.

49 Interview mit Donnie Munro, Z. 78–86.

»I think they jolted people like me out of the [...] grip of the ancient bardic poetry into a new world. They were still expressing the same feelings in fewer words. [...] We have [...] grown accustomed to their lyrics and to these shorter lyrics now and all the poets have moved along these same lines, along these modernising lines that Runrig just seem to do without any effort on their own part. They were inspirational really.«⁵⁰

Diese neuen, selbstgeschriebenen Songs haben eine beachtliche Erweiterung des Repertoires zur Folge gehabt. Auch wenn in der Nachfolge, wie im vorangegangenen Abschnitt dargelegt, zunächst nur wenige Künstler wie etwa Eilidh Mackenzie dem Beispiel folgten und eigenes, originäres, gälisches Songmaterial produzierten, sei der Einfluss Runrigs in Bezug auf das Songwriting gerade in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren deutlich zu spüren, wie Rachel Walker bemerkt:

»And Runrig in terms of writing and excellent songwriters based in the Highlands writing in their own language which was massively important at the time when they started doing and continues to be really important. And I think you'd struggle to find many Gaelic writers that didn't kind of mention Runrig as some kind of an influence or some kind of a force behind their own writing or even just kind of awareness of the body of work that they've created. [...] I think it's really now or in the last ten years that the real impact of that is being felt because that generation that grew up with them is now starting to write and starting, you know, really think about how they can put their messages across which is brilliant.«⁵¹

Mit Mitteln transnationaler populärer Musikstile haben Runrig und Capercaillie lokale Themen, Formen und Genres auf die nationale und internationale Bühne transportiert – »they made the local universal«, wie Angus Peter Campbell, ehemaliger Writer-in-residence am Sabhal Mòr Ostaig, konstatiert.⁵² Damit haben die beiden Gruppen der gälischen Sprache und Musik eine bis dahin unerreichte, auch mediale Aufmerksamkeit und Sichtbarkeit beschert. Sie haben traditionelle gälische Musik oder auch Elemente und Aspekte dieser Musik einem internationalen Publikum zugänglich gemacht, das davon zuvor noch nie etwas gehört hatte, und, so Rachel Walker, eine fruchtbare Debatte über die Thematik ›Tradition und Authentizität‹ entfacht:

»And then the whole argument of tradition and authenticity against, you know, what can you actually do with these songs? When is it okay to kind of do that? And I think that's what's developed as a result of what they did.«⁵³

Sie haben gezeigt, dass es möglich ist, mit gälischen Songs und Songs, die spezifisch-gälische kulturelle und historische Thematiken wie Emigration oder kulturelle Margina-

50 Interview mit Kenna Campbell, Z. 829–831, 881–885.

51 Interview mit Rachel Walker, Z. 441–446, 340–343.

52 Campbell, Angus Peter: »Foreword«, in: Morton, Tom: *The Runrig Story*, S. 7–10, hier S. 10.

53 Interview mit Rachel Walker, Z. 456–458.

lisierung zum Gegenstand haben, erfolgreich Karriere zu machen,⁵⁴ wie auch Mary Ann Kennedy bestätigt:

»Yeah, and the same, I think for Capercaillie, you know, like another step on. When I encountered them first, what was really cool for me, I suppose...Because they're then a wee bit older than me but not that much. But old enough to be at the next stage of achievement. So they're the people that you look up to. You just think ›oh wow, wouldn't that be amazing if you could‹...And the fact that they cut through to the wider world [...] More so than Runrig, I would say... Because Runrig, I would say, grew a grassroots fan base and that's how they became a phenomenon. Capercaillie, I think, cut through to the mainstream and put their music on a level playing field with other forms of contemporary rock and pop. [...] So their achievement was done by a slightly different route, but again, I thought it was great and *Delirium* [...] was, is and always shall be one of my favourite albums.«⁵⁵

Durch ihr musikalisches Wirken haben die beiden Bands den Weg geebnet für eine Vielzahl von jungen schottisch-gälischen Musikern, genauso wie etwa Na h-Òganaich den Weg für Runrig und Capercaillie bereitet haben.⁵⁶ Gerade auch Karen Matheson ist zum Vorbild für eine neue Generation junger Sängerinnen geworden, nicht nur durch die Qualität ihrer musikalischen Darbietung,⁵⁷ sondern auch durch die Tatsache, dass sie als Frontfrau einer international erfolgreichen Band vorsteht, wie Rachel Walker herausstellt:

»[...] for me Karen Matheson was massively influential just because of that, you know, that voice and to see a woman fronting a band like that, as well, was brilliant. It was great.«⁵⁸

54 Auch Norrie McIver, ehemaliger Sänger der Bands Bodega und Mánran, heute Mitglied der Gruppe Skipinnish betont diesen Aspekt: »I have Runrig to thank for my entire career as a musician [...] They have made it possible for bands and musicians like us to make a career out of Gaelic music and for that I will always be forever grateful.« Zitiert nach: o. V.: »Without Runrig, I Wouldn't Be Here« – Stars of Blas Show Pay Tribute to Gael Band«, <https://www.whatson-north.co.uk/whats-on/music/without-runrig-i-wouldnt-be-here-stars-of-blas-show-pay-tribute-to-gael-band-156745/>, Stand: 22.02.2021.

55 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 651–670.

56 So erklärt Mairearad Green: »I do feel like they've definitely paved the way for a lot of us younger musicians and thinking about them now in terms of success and how well they've done... how can we learn from what they've done and I guess we are really grateful that they made Scottish music commercial almost... like they've brought it to the masses. And it has helped for us coming up.« Siehe Interview mit Mairearad Green und Anna Massie, Z. 399–409. Und Anna Massie ergänzt: »I think anyone that's involved in Scottish music will at some point have heard it, have seen them, you know, and certainly will know about them.« Siehe ebd., Z. 413–415.

57 Die Sängerin Linda MacLeod über den Einfluss Mathesons auf ihre Art zu singen: »I can remember listening to Karen Matheson. The warmth of her tone and her style of performance had a powerful effect on me.« [gäl., englische Untertitel]. Siehe BBC Alba: »Cridhe na Cuisse – Capercaillie @ 30«, Min. 16:02–16:11.

58 Interview mit Rachel Walker, Z. 344–346.

Viele der im vorangegangenen Abschnitt genannten nachfolgenden Musiker und Gruppen wie etwa Niteworks, Martyn Bennett, Robert Robertson⁵⁹, Mánran⁶⁰, Skipinnish⁶¹, Wolfstone⁶² (obgleich sie keine gälische, wohl aber eine Folk Rock-Band sind) oder Trail West⁶³ sind von Runrig und Capercaillie musikalisch beeinflusst worden.⁶⁴ Auch Julie Fowls bezeichnet die beiden Bands für sich als »influential touchstones«⁶⁵:

»They changed the face of music with their compositions in Gaelic. Theirs was an entirely new voice. It was brave and bold and from the heart. They took the language with them and kept it with them on their journey. We owe them a lot.«⁶⁶

Piper Peter Morrison von den Peatbog Faeries äußert sich ebenfalls eindeutig über den starken Einfluss Runrigs auf seine eigene musikalische Entwicklung und die anderer Musiker:

»[I was] living in Skye and listened to *Recovery* and they showed I think young folk in Skye what could be done and that you can adapt your traditional music to suit a wider audience. Runrig had been important for both ourselves and most other bands whether they realised it or not. I remember hearing a pipe tune Malcolm Jones played and that was the first time I heard bagpipes with any type of rock beat or whatever. I remember being amazed. And looking back I realise now that these years a lot of ideas were put in my head and I think a lot of people would probably feel the same if they thought about it.«⁶⁷

Capercaillie und Runrig haben jedoch nicht nur eine Vielzahl von Künstlern und ihren Zugang zur musikalischen Tradition geprägt. Auf einer allgemeineren Ebene haben sie und die von ihnen beeinflussten Musiker einen bedeutenden Aspekt für musikalischen Wandel hervorgehoben: Individuelle Kreativität. Damit relativieren sie Vorstellungen, die sich aus Sharps Folk-Konzept speisen, dass Folk Music bzw. traditionelle Musik innerhalb einer anonymen Gemeinschaft durch Selektion und Variation Veränderung erfahre. Das Ignorieren der individuellen Kreativität sei der Grund für den Konservatis-

59 Zum Einfluss Runrigs auf Robertson siehe auch Glasgow Islay Gaelic Choir: *Tribute 2 Runrig* (Glasgow Islay Gaelic Choir, 2018), Tr. 19.

60 Mánrans Akkordeonist Gary Innes war Gastmusiker auf diversen Auftritten Runrigs. Auch Fiddler und Piper Ewen Henderson konstatiert: »I don't think Runrig's contribution to Scottish music and the resurgent interest in Gaelic culture can be overstated.« Zitiert nach: o. V.: »Without Runrig, I Wouldn't Be Here« (wie Anm. 54, Kap. 6).

61 Zum Einfluss Runrigs auf Skipinnishs Norrie McIver siehe ebd.

62 Siehe Heywood, Pete: »Wolfstone«, in: *The Living Tradition* 43 (2001), S. 30–32, hier S. 31. Wolfstone waren auch Support Act von Runrig beim Loch Lomond Konzert 1991. Vor etwa 50.000 Zuschauern aufgetreten zu sein, dürfte einen maßgeblichen Schub für ihre Karriere bedeutet haben.

63 Trail West bemerken hierzu: »All West Coast musicians have Runrig to thank in some way or other for their contribution to the Scottish music scene.« Siehe Liner Notes zu *Countless Isles and Endless Miles* (TW Records, 2020), S. 2.

64 Vgl. auch Interview mit Darren MacLean, Z. 711–721.

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

66 Zitiert nach: Ross, Peter: »The Unlikely Lads«, S. 14.

67 Zitiert nach: Runrig: »Special BBC Tribute Programme«, Min. 8:27–9:09.

mus und die Abgeschlossenheit vieler Konzepte, die versuchen, das Wesen traditioneller Musik zu erfassen, so Philip Bohlman.⁶⁸ Individuelle Kreativität ist jedoch der Motor für Innovation und Wandel, Merkmale, die durch das gesamte Buch als für Traditionen konstituierend hervorgehoben worden sind – nicht zuletzt durch die Untersuchung des hybriden musikalischen Werks der Gruppen Runrig und Capercaillie. Zur individuellen Kreativität des Musikers als transformatorische Kraft bemerkt Bohlman:

»The folk musician [...] challenges the implicit order that motivates many theories of folk music by composing new songs that enter oral tradition, serving as conduit to traditions outside the community, making choices about a repertory to be performed in specific settings, and specializing in certain genres or as an instrumentalist. Change is inevitable.«⁶⁹

Mit Bohlmans Kategorie der »Integrative Creativity« kann das Wirken Runrigs, Capercaillies und der nachfolgenden gälischen Musiker treffend beschrieben werden:

»Integrative creativity, then, combines old and new materials in specific ways, so that repertoires and styles are in effect altered, but in ways consistent with the expectations of diverse audiences.«⁷⁰

Hierzu sei angemerkt, dass der Adaptionsprozess nicht nur an Hörerwartungen eines Publikums geknüpft ist (siehe hierzu auch die Transformationsprozesse bezüglich der Performance gälischer Songs im Festivalkontext), sondern explizit in der individuellen musikalischen Sozialisation der Musiker begründet liegt sowie in deren Bedürfnis nach Sichtbarkeit und dem Bestreben, »Awareness« zu wecken für kulturelle, soziale oder politische Missstände, wie am Beispiel der »Authenticity of Use« bezüglich der Musik Runrigs und Capercaillies aufgezeigt worden ist. Gälische Musiker, genauso wie auch das rezipierende Publikum, stehen also in einer interdependenten Beziehung zu Traditionen als symbolischer Verbindung zur Vergangenheit, eingebettet in soziale Kontexte. Sie werden insbesondere im Zuge von Revivalbewegungen umgedeutet und durch »Active Use« bedeutsam in der Gegenwart. Traditionen haben für die Musiker und alle Beteiligten der »Community of Interest«, die sich mit traditioneller Musik verbunden fühlen, ganz spezifische Bedeutungen und wirken als Inspiration für das musikalische Handeln. Der rezipierende und musizierende Mensch wiederum wirkt durch sein kreatives Tun auf die musikalischen Traditionen ein, was zu den unterschiedlichen stilistischen Ausprägungen und musikalischen Umgangsweisen führt, die im Kapitel zum Post-Revival vorgestellt worden sind. Der Bedeutungshorizont der musikalischen Traditionen und der Wirkhorizont des Musikers/Zuhörers durchdringen und beeinflussen sich wechselseitig. Bohlman beschreibt diesen Vorgang mit den Worten:

68 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 69.

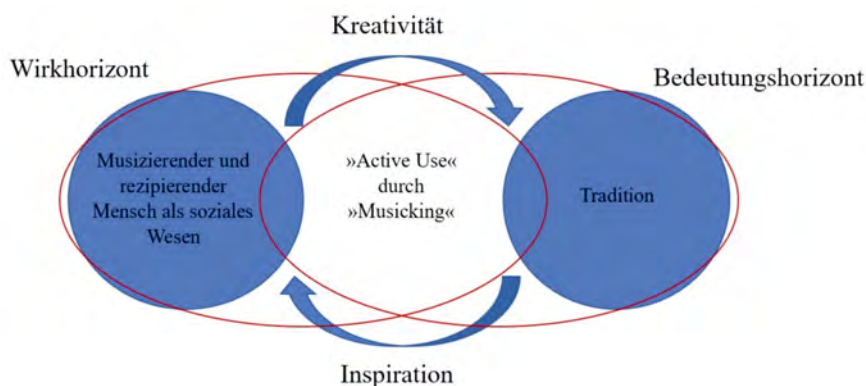
69 Ebd., S. 69f.

70 Ebd., S. 79. Zwar stammen die erwähnten Ausführungen Bohlmans aus dem Jahr 1988, doch auch Juniper Hill und Caroline Bithell heben 2014 in ihrem *Oxford Handbook of Music Revival* die Bedeutung der individuellen Kreativität hervor. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 29.

»Creativity depends on tradition to give it direction; tradition becomes flaccid and moribund without creativity to animate it. Maintaining this balance is the folk musician.«⁷¹

Kreativität als treibende Kraft für gestaltendes, musikalisches Handeln sowie Bedeutungsgenese sowohl für Musiker als auch Rezipienten, letztlich auch eine (Selbst)verortung der Beteiligten in Relation zu den musikalischen Traditionen, vollziehen sich also in einem Akt aktiver Teilnahme und musikalischer Verhandlung, ein Prozess, den Christopher Small mit dem Begriff »Musicking« bezeichnet. Damit lenkt er das Augenmerk weg von Musik als Objekt hin zu Musik als Prozess⁷², eine fundamentale Grundannahme der vorliegenden Untersuchung in Bezug auf musikalische Traditionen und genauso auch handlungsleitend für die Arbeit der hier betrachteten Künstler, die in hybriden musikalischen Formen und Werken Niederschlag findet und mit den Genre-Begriffen »Electric Folk« und Folk Rock« bezeichnet worden sind.

Abb. 55: Schematische Darstellung der Subjekt-Objekt-Beziehung im Prozess des »Musicking« und des damit verbundenen Wechselspiels von Kreativität und Inspiration.



Small hebt mit seinem Terminus jedoch nicht nur auf die Urheber oder Performer von Musik ab, sondern auch auf die Zuhörer als Individuen und als Gruppe.⁷³ Dies führt letztlich zu der Frage nach der Bedeutung von Musik für die an deren Produktion und Rezeption beteiligten Personen. Auf die vorliegende Arbeit bezogen heißt dies: Welche Bedeutung hat und hatte die Musik Capercaillies und Runrigs für die Mitglieder der Gruppen und die Zuhörerschaft insbesondere aus der gälischen Community?

71 Bohlman, Philip V.: *The Study of Folk Music in the Modern World*, S. 80.

72 Small, Christopher: *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Middletown 1998, S. 8.

73 Er definiert demnach »Musicking« als »to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, by listening, by rehearsing or practicing, by providing material for performance [...], or by dancing«. Siehe ebd., S. 9.

7.2.2 Soziokulturelle Bedeutung

Die Musik Runrigs bedeutete nicht nur eine Form der Modernisierung gälischer Musik auf rein musikalischer oder ›Gegenstands‹-Ebene. Für gälische Jugendliche dieser Generation, die bereits die Musik Dylans oder der Beatles zur Distinktion von der Elterngeneration nutzten, erfüllte diese die gleiche Funktion. Sie war etwas, das ihnen gehörte, sie ansprach – in einer zeitgenössischen Form und ihrer eigenen gälischen Sprache. So bemerkt Aonghas MacNeacail:

»For Gaelic Scots of that generation – who had kicked against the traces of Kate Dalrymple and Kennedy Fraser's aging chicks, by tuning in, on our tiny trannies, to listen to Presley, Gene Vincent, The Big Bopper, Buddy Holly, Tommy Steel, Bill Fury, Cliff Richard even – the defining moment came when we first heard the decidedly tentative steps toward Rock taken in Runrig's first album, *Play Gaelic*.«⁷⁴

Der Journalist Iain MacDonald erinnert sich: »If you were a young Gael, then you were listening to rock'n'roll music in your own language for the first time, and to be honest, that was fairly wonderful.«⁷⁵ Den Eindruck, den Runrig zu der Zeit insbesondere auf Jugendliche gemacht haben, beschreibt auch Campbell Gunn, 1975 kurzzeitig Mitglied der Band, wenn er seinen ersten Auftritt mit der Gruppe in der Uig Hall auf Skye rekapituliert:

»The youngsters in the audience sat wide-eyed, amazed at what they were hearing, and as the echoes of the last chord of that first song [Air an Tràigh] disappeared across the waves of the Minch outside the hall windows, amid the slightly bemused polite applause from the bulk of the listeners came loud clapping and whistling from the youngsters.«⁷⁶

Runrig (und später Capercaillie) haben eine Vielzahl von Musikerinnen und Musikern beeinflusst. Viele von ihnen waren in der Zeit von der Gründung der Band bis zum nationalen und internationalen Durchbruch Ende der 1980er Jahre in ihren Kinder- und Jugendjahren,⁷⁷ eine bedeutende Zeit der individuellen musikalischen Sozialisation. Es ist auch – wie oben bemerkt – eine Zeit der musikalischen Distinktion, insbesondere von der Elterngeneration. Mary Ann Kennedy, zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Recovery* 13 Jahre alt, berichtet von ihren eigenen Erfahrungen:

74 MacNeacail, Aonghas: »Foreword«, in: Ridge Records (Hg.): *Runrig. The End of an Era – Stirling Castle, Saturday 30 August 97*, Aberdeen 1997, S. 5–16, hier S. 5.

75 Zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 51.

76 Gunn, Campbell: »On the Road with Runrig«, S. 486.

77 Julie Fowles etwa wuchs als Kind mit der Musik Runrigs auf und spielte im Musikvideo von »Siol Choraigh« mit. Siehe Ross, Peter: »The Unlikely Lads«, S. 14. Vgl. auch »Runrig – Part 2 of Year of the Flood Documentary 2007«, <https://www.youtube.com/watch?v=dCX4ex7mXCI>, hochgeladen von trunrig am 28.08.2011, Stand: 18.03.2021, Min. 2:47-3:30. Karen Matheson von Capercaillie war zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *Play Gaelic* 15 Jahre alt.

»It was like ›Wow, people singing pop songs, rock songs in Gaelic!‹. I had the *Recovery* album on a cassette and I wore it out on my walkman. I would just sit there back to back to back to back and I just played it constantly. It's still one of my absolute all-time favourite albums in any genre. [...] But I loved the raw insistence and I knew that there was something that they were trying to get across [...]. I loved it. And it was something that didn't belong to my mum and dad's generation...«⁷⁸

Und weiter:

»And, you know, you could see them. You could go and see them, they played at the Glasgow Skye Association Annual Gathering one year and I was selling programmes which is what the kids in these associations would do. [...] And I remember watching from the balcony of the City Hall in Glasgow and watching grannies throwing their hands up in horror and people leaving the hall. You know, it was like, ›What's this? This is terrible, these people with long hair [...].‹ Whereas actually I thought it was really quite cool.«⁷⁹

Auch Arthur Cormack hebt den bedeutenden Einfluss Runrigs auf seine musikalische Sozialisation hervor:

»[...] they did influence me, yeah, of course, they did. I mean, I think they gave people like me at 14 something different to listen to that hadn't been there before. Whereas you'd gone from that kind of almost classical recordings of Gaelic singers to Na h-Òganaich and people like that who were on the go and then Runrig came along and it was a breath of fresh air.«⁸⁰

Ein dominierender Aspekt in den Interviews und Gesprächen mit Protagonisten aus der gälischen Musikszene über die Bedeutung Runrigs und Capercaillies für die gälische Community ist der des (kulturellen) Selbstvertrauens. Calum Macdonald reflektiert hierüber mit folgenden Worten:

»I hope it's something that [The Gaels] identified with and helped with a sense of identity. Gaelic people stepping into a new world and I hope that our music played some small part in that journey. It was wonderful for us to see that.«⁸¹

Der Themenkomplex ›Identität‹, ganz gleich ob personale oder soziale, kulturelle oder nationale Identität ist mannigfaltig, äußerst komplex und kann im Rahmen dieses Buches nicht umfänglich bearbeitet werden. Dennoch bedarf die Aussage »I hope it's something that [The Gaels] identified with and helped with a sense of identity« einer

78 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 613–624.

79 Ebd., Z. 637–647. Auch Kirsteen Grant konstatiert: »The young ones, yes. Oh I think, yes, it was something for them. And something to hold on to. And it made their culture less belonging to old people.« Siehe Interview mit Kirsteen Grant, Z. 1015f.

80 Interview mit Arthur Cormack, Z. 740–744.

81 Interview mit Calum Macdonald, Z. 275–277.

Erläuterung. Identität ist nicht als Objekt (das übergeben werden kann), sondern als Prozess zu begreifen.⁸² Darüber hinaus werden in der heutigen globalisierten Welt Identitäten (wie auch Kulturen) insbesondere im Lichte postkolonialer und postmoderner Theoriebildung als nicht homogen, sondern als fragmentiert und in permanenter Transformation angesehen,⁸³ was Künstlern wie auch Rezipienten eine Vielzahl von (auch miteinander in Konflikt stehenden) Identifikationsmöglichkeiten bietet.⁸⁴ Diese multiplen Identifikationsmöglichkeiten zeigen sich beispielsweise in der musikalischen Sozialisation der Musiker Na h-Òganaichs, Runrigs, Capercaillies und zeitgenössischer junger gälischer Künstler, den verschiedenen musikalischen Einflüssen aus traditioneller gälischer Musik aber auch der Rock- und Popmusik der Zeit, ihrer Übersetzung in musikalisch hybride Werke, der Inkludierung englisch- wie gälischsprachiger Songs in das Repertoire wie auch (etwa im Falle Runrigs und Capercaillies) der eigenen Kreation englisch- und gälischsprachiger Lyrics, sowie auch in der Praxis des »codeswitching«, das heißt dem Wechsel der Sprache innerhalb eines Stückes,⁸⁵ wie beispielsweise in Runrigs »Skye«, »Day in a Boat«, »Big Sky«, »The Stamping Ground«, »The Story« und »Onar« oder auch in Capercaillies »Dean Sàor an Spiòrad« und »Am Mur Gorm«.

Der Zusammenhang jedoch zwischen Musik als kultureller Praxis und personaler und sozialer bzw. Gruppenidentität ist in der Vergangenheit Gegenstand intensiver Debatten gewesen, die sich in Reflexions- bzw. Konstruktionstheorien äußern.⁸⁶ Die Reflexionstheorie sieht einen direkten und unidirektionalen Zusammenhang zwischen Musik und Identität, demzufolge würde die Musik Runrigs oder Capercaillies eine gälische oder schottische Identität sowohl der Künstler selbst wie auch ihre Identifikation mit der gälischen Community widerspiegeln, ebenso wie die kulturelle Identität der Zuhörerschaft, die diese durch die Rezeption der Musik zum Ausdruck bringt.⁸⁷ Diese Annah-

-
- 82 Siehe z.B. Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction*, Cambridge 2005, S. 203f. Vgl. Frith, Simon: »Music and Identity«, in: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1996, S. 108–127, hier S. 109–111.
- 83 Hall, Stuart: »Introduction: Who Needs Identity?«, in: Hall, Stuart/Du Gay, Paul (Hg.): *Questions of Cultural Identity*, London/Thousand Oaks/New Delhi 1996, S. 1–17, hier S. 2–4.
- 84 Vgl. Folkestad, Göran: »National Identity and Music«, in: MacDonald, Raymond A. R./Hargreaves, David J./Miell, Dorothy (Hg.): *Musical Identities*, Oxford/New York 2002, S. 151–162, hier S. 154.
- 85 Berger, Harris M.: »Introduction: The Politics and Aesthetics of Language Choice and Dialect in Popular Music«, in: Berger, Harris M./Carroll, Michael Thomas (Hg.): *Global Pop, Local Language*, Jackson (MS) 2003, S. ix–xxvi, hier S. xiii.
- 86 Negus, Keith/Velázquez, Patria Román: »Belonging and Detachment: Musical Experience and the Limits of Identity«, in: *Poetics* 30 (2002), S. 133–145, hier S. 134.
- 87 Problematisch an dieser Sichtweise ist, wie John O'Flynn betont, die Tatsache, dass sie die vielfältigen kulturellen Identifikationsmöglichkeiten innerhalb moderner Gesellschaften vernachlässigt und die Gefahr einer essentialistischen Sichtweise besteht (wenn etwa eine Musik anhand bestimmter formaler Aspekte als »schottisch« oder »gälisch« deklariert wird und damit als repräsentativ für eine spezifische soziale Gruppe). Sie kann darüber hinaus nicht die in diesem Buch beschriebenen musikalischen Transformationsprozesse erklären wie auch das Phänomen der Aneignung und Nutzung der Musik durch Individuen und Gruppen von Menschen außerhalb der mit der Musik verbundenen sozialen Gruppe, etwa die internationale Popularität der Musik Runrigs insbesondere unter deutschen Rezipienten. Vgl. hierzu auch O'Flynn, John: »National Identity and Music in Transition: Issues of Authenticity in a Global Setting«, in: Biddle, Ian/Knights,

me ist in der Vergangenheit weitestgehend von der Vorstellung verdrängt worden, dass Musik selbst zur Konstruktion vielfältiger personaler und sozialer Identitäten beiträgt. So erklärt Stuart Hall, der für den Identitätsbegriff den der (kulturellen) »Identifikation« nutzt und damit dem Individuum eine aktive Rolle⁸⁸ zuschreibt:

»[...] identification is constructed on the back of a recognition of some common origin or shared characteristics with another person or group, or with an ideal, and with the natural closure of solidarity and allegiance established on this foundation. [...] the discursive approach sees identification as a construction, a process never completed – always ›in process‹.«⁸⁹

Und Simon Frith konstatiert gleichlautend in Bezug auf die Rolle von Musik:

»What I want to suggest, in other words, is not that social groups agree on values which are then expressed in their cultural activities [...] but that they only get to know themselves *as groups* (as a particular organization of individual and social interests, of sameness and difference) *through* cultural activity [...].«⁹⁰

Gleichwohl können kulturelle Vorprägungen bei der kulturellen Identifikation durch Musik nicht gelehrt werden, weshalb Musikwissenschaftler wie Keith Negus und Patria Román Velázquez oder auch David Hesmondalgh und Georgina Born für eine Doppelfunktion von Musik plädieren. Demnach könne Musik bestehende Identifikationen reflektieren und zur Konstruktion neuer Identitäten genutzt werden.⁹¹ So ist beispielsweise auch die Ablehnung des ersten rein gälischen Sets Runrigs auf dem Konzert in Portree durch einen Großteil der anwesenden Jugendlichen zu erklären wie auch die anfängliche Entfremdung der Runrigmitglieder von der gälischen Musikkultur. Die Attraktivität der Rock'n'Roll- und Rock Musik der 1950er und 1960er Jahre und die internalisierte Ansicht, gälische Kultur sei weniger wert und könne mit den populären Musikstilen der Zeit nicht konkurrieren⁹², haben die Einstellungen des Publikums wie zuvor auch der Macdonald-Brüder und Donnie Munros entschieden beeinflusst.

Vanessa (Hg.): *Music, National Identity and the Politics of Location*, Aldershot/Burlington (VT) 2007, S. 19–38, hier S. 26.

- 88 Die Betonung der aktiven Rolle des Individuums im Identifikationsprozess bedeutet auch eine Abkehr von einer orts- oder geburtsbegründeten Identitäten hin zu Wahlidentitäten. Die in England geborene gälische Sängerin Rachel Walker ist hierfür ein gutes Beispiel.
- 89 Hall, Stuart: »Introduction: Who Needs Identity?« (wie Anm. 83, Kap. 7), hier S. 2.
- 90 Frith, Simon: »Music and Identity« (wie Anm. 82, Kap. 7), S. 111. Vgl. Negus, Keith: *Popular Music in Theory. An Introduction*, Cambridge/Oxford 1996, S. 133. Vgl. hierzu auch noch einmal Livingstons Betonung der Bedeutung von »Revivalist Activities« (z.B. Festivals, Fêisean), die somit auch für die Identitätsbildung im Kontext musikalischer Revivals relevant sind.
- 91 Negus, Keith/Velázquez, Patria Román: »Belonging and Detachment« (wie Anm. 86, Kap. 7), S. 135. Vgl. Hesmondalgh, David/Born, Georgina: »Introduction: On Difference, Representation, and Appropriation in Music« (wie Anm. 9, Kap. 3), S. 31f.
- 92 Diese Einstellung zur gälischen Musikkultur wie auch die häufige Ablehnung der gälischen Sprache als etwas Anachronistisches durch die Gälern selbst in der Vergangenheit ist ein gutes Beispiel für Blommaerts Feststellung, dass es durchaus zu Hierarchiebildung bei der Konstruktion von Identitäten kommt. Die englische Sprache wurde mit Fortschritt und Erfolg verbunden, an-

Hier zeigt sich auch eine weitere Funktion von Musik bei der Identitätsbildung. So könne diese laut Negus und Velásquez nicht nur ein Zugehörigkeitsgefühl konstruieren, sondern auch ein Gefühl der Ambivalenz oder gar Distanz, insbesondere wenn Musiker die Hörerwartungen des Publikums unterlaufen⁹³ – wie in Portree geschehen. Obwohl Calum Macdonald und Donnie Munro von einer anfänglichen Distanzierung von der gälischen Musikkultur berichten, haben der direkte Kontakt mit ihr – unter anderem der denkwürdige Abend mit Angus C. Macleod of Scalpay⁹⁴ – sowie die nachfolgende Involvierung durch die Komposition eigener gälischer Songs zur Konstruktion einer transformierten Identität beigetragen bzw. neue Identifikationsmöglichkeiten aufgezeigt.

Kulturelle (und speziell musikalische) Identitäten werden somit durch Kontakt und Interaktion sowie im Zuge musikalischer Erfahrungen von Musikproduktion und -konsum konstruiert.⁹⁵ Das gilt für die personale Identität wie auch für die Identifikation mit einer sozialen Gruppe,⁹⁶ sei es nun eine reale (etwa die identitätsstiftende Praxis des Cèilidhs für die Dorfgemeinschaft) oder »imagined community« (in diesem Fall die gälische Community). Musik wirkt somit als »Katalysator«, der nach innen gerichtet das Gefühl von Zugehörigkeit zur Gruppe produziert⁹⁷ – wie bereits im Zusammenhang mit den gälischen Island Organisations in den 1950er Jahren beschrieben, in denen Musik und Tanz als »Sozialkitt« fungierten, der die gälischen Communities in den Städten zusammengehalten hat.⁹⁸ Identitätskonstruktion kann auf vielfältige Weise geschehen, durch das Hören von CDs, Streamen von Musik im Internet, durch die gemeinsame Erfahrung und den Austausch auf Sessions, Konzerten und Festivals⁹⁹ und, wie im Fall der Bandmitglieder, das eigene aktive Musizieren – insgesamt also das, was Christopher Small mit dem Begriff »Musicking« beschreibt.

Ein Ergebnis dieser Identifikationsprozesse während des gälischen Revivals, an dem Runrig und auch Capercaille einen solch bedeutenden Anteil haben und hatten, war der Gewinn neuen kulturellen Selbstvertrauens. Darren MacLean hierzu:

glo-amerikanische Pop- und Rockmusik als spannend und modern empfunden. Vgl. Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction* (wie Anm. 82, Kap. 7), S. 211.

93 Negus, Keith/Velázquez, Patria Román: »Belonging and Detachment«, S. 142.

94 Siehe Anm. 17, Kap. 3.

95 Frith, Simon: »Music and Identity«, S. 111f. Vgl. Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction*, S. 205, 208.

96 Hierbei sind die Äußerungen Jan Assmanns von Bedeutung, der konstatiert, dass Ich- und personale Identitäten immer auch gesellschaftlich geformt und somit sozial konstruiert sind. Individuelle und kollektive Identitäten sind somit nicht voneinander zu trennen. Die Konstruktion kollektiver Identitäten setze jedoch immer eine »Identifikation seitens der beteiligten Individuen voraus«. Es gebe sie »immer nur in dem Maße, wie sich bestimmte Individuen zu ihr bekennen«. Kulturelle Identität sei demnach »die reflexiv gewordene Teilhabe an bzw. das Bekenntnis zu einer Kultur«. Siehe Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1992, S. 132f.

97 Folkestad, Göran: »National Identity and Music« (wie Anm. 84, Kap. 7), S. 156.

98 Siehe Anm. 307, Kap. 2 und 308, Kap. 2.

99 Siehe hierzu auch Duffy, Michelle: »Music Events and Festivals. Identity and Experience«, in: Mair, Judith (Hg.): *The Routledge Handbook of Festivals*, New York/Abingdon 2019, S. 304–309, hier S. 305f.

»[...] for songs to be sung and maybe written in a new way and sung in a different kind of style from what we've been used to hearing and people loving it all around the world, I think that kind of gave Gaels in particular a stronger sense of self-confidence.«¹⁰⁰

In ihrem Einführungsaufsatz zu musikalischen Revivals reflektieren Caroline Bithell und Juniper Hill über die Motivation der Akteure in solch sozialen Bewegungen und kommen zu dem Schluss, dass diese – gerade im Zusammenhang mit Minderheitskulturen – häufig auch als »minority pride movement« fungieren:

»[...] exalting the professedly ancient heritage of a specific ethnic group or nation may be a strategy for demonstrating, to oneself and the international community, the worthiness and validity of the [cultural] group.«¹⁰¹

Donnie Munro bestätigt diese Ansicht im Interview mit beinahe exakt den gleichen Worten:

»[...] the statement and the recognition on the part of the Gaelic communities that what we actually had was extremely precious, was valid in a contemporary world and was equal to any other language culture anywhere as a viable form of expressing ideas and understanding ourselves in the world, in the international world, so I think, that was an important part of the journey both for Runrig as a band and for our audience.«¹⁰²

Die Validierung gälischer Kultur als wertvoll und gleichberechtigt im internationalen kulturellen Kaleidoskop erfolgte im Fall Runrigs und Capercaillies jedoch eben nicht nur durch die Betonung des »ancient heritage«, sondern gerade über den hybriden und transformatorischen Umgang der Bands mit dem traditionellen Material. Dennoch sind Aussagen wie die Alan Simpsons, entnommen aus seinem Kommentar vom 23. Januar 2020 auf der Internetseite des Herald Scotland, noch immer durchaus verbreitet:

»There is not much better than a Gaelic melody being sung solo to hold a room. Many are haunting ballads which can't fail to enchant an audience as the tune rings out and hangs in the air. The melodic tunes makes [sic!] everyone appreciate the beauty and longevity of the ancient Gaelic culture.«¹⁰³

Solche Äußerungen perpetuieren jedoch eher verklärte ›Celtic Twilight‹-Assoziationen mit der gälischen Songkultur statt ihr eine Relevanz im Hier und Jetzt zuzubilligen, was Arthur Cormack zu einer entsprechenden Entgegnung veranlasste:

100 Interview mit Darren MacLean, Z. 687–690.

101 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 11.

102 Interview mit Donnie Munro, Z. 341–345.

103 Simpson, Alan: »Alan Simpson: It is Time to Rip up the Gaelic Blueprint and Start Again«, ht [tps://bit.ly/3oBXW78](https://bit.ly/3oBXW78), Stand: 12.03.2021.

»As a Gaelic singer, and speaker, I am fed up of this patronising ›ancient Gaelic culture‹ drivel. Gaelic is used as an everyday language and we even have new songs sung by young (and not so young) people to complement the rich seam of old ones. Change the record!«¹⁰⁴

»[...] a lot of what happens in the field of identity is done by others, not by oneself.«¹⁰⁵, bemerkt Jan Blommaert und meint damit, dass eine Belegung mit Konnotationen und sozialen Labels bzw. eine Zuordnung zu einer bestimmten Gruppe häufig von Außenstehenden unternommen wird.¹⁰⁶ Dieses Phänomen ist in der gälischen Geschichte oft zu beobachten gewesen. Gälén wurden als barbarisch und ›ungezähmt‹ bezeichnet¹⁰⁷ und als ›edle Wilde‹¹⁰⁸, die schottisch-gälische Kultur ist als naturverbunden¹⁰⁹ titeliert und später romantisch verklärt worden durch Autoren wie Macpherson oder Sammler wie Kennedy-Fraser und Kenneth Macleod. Solch ein Prozess des ›Otherings‹ muss jedoch nicht immer nur negativ sein. So erklärt Donnie Munro:

»I then came to understand the fact that when you have minority languages anywhere in the world or minority language cultures often they become confident in themselves by being almost externally validated. Runrig became a band that wasn't just Highland, that wasn't just Gaelic but became popular in Scotland, in the cities, in universities playing the university circuit and playing the major cities and building up quite a big following. So, you know, people in the Highland area then certainly had a sense that this band that was kind of theirs was actually, it was okay to do this. And it sent out that message that our language, our culture is as good as any other anywhere and that we should look at it that way and see it as being that.«¹¹⁰

Dass also vor allem auch Nicht-Gälén sich mit der Musik Runrigs identifizierten, bedeutete in den Augen Donnie Munros demnach eine Validierung von außen und hatte letztlich auch einen Wandel in der Einstellung des Publikums zur Folge von anfänglicher Ablehnung durch Teile der Zuhörerschaft hin zu einer Art Stolz und Annahme der Gruppe als erfolgreiche Vertreter der gälischen Minoritätskultur auf nationaler und internationaler Ebene. Journalist Martin Macdonald konstatiert diesbezüglich:

104 Cormack, Arthur: <https://www.facebook.com/arthur.cormack/posts/10159406547227782>, Stand: 12.03.2021.

105 Blommaert, Jan: *Discourse: A Critical Introduction*, S. 205.

106 Oft werden Personen sich erst durch solche von außen unternommenen sozialen Zuordnungen und Kategorisierungen ihrer eigenen Identität bewusst. So berichtet die gälische Sängerin und Schauspielerin Dolina Macleannan in ihrer Autobiografie: »As I went along Kenneth Street the Stornoway boys were there and they started shouting, ›She's a Maori, she's a Maori‹, and pelting me with snowballs. I'll never forget the agony of it as long as I live. All Gaelic-speaking kids from the country were called Maoris, or Mau-Maus. I suppose that's when I became conscious of my identity as a Gael«. Siehe Macleannan, Dolina: *Dolina*, S. 7.

107 Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 79, 83.

108 McKerrill, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 53f.

109 Ebd., S. 57.

110 Interview mit Donnie Munro, Z. 325–334.

»Suddenly, there was this huge impact Runrig had on Gaelic-speaking kids, a sort of validation of their own language. Suddenly there were representatives of their own people ›up there.«¹¹¹

Gerade in den ruralen Gebieten der Western Isles sei die gälische Sprache und Kultur in den 1970er und frühen 1980er Jahren vor allem im privaten Kontext sowie als »language of local solidarity« in »village situations«¹¹² genutzt worden, während die englische Sprache mit dem öffentlichen/offiziellen Bereich sowie mit sozialem und ökonomischem Erfolg verbunden wurde, so die Sprachwissenschaftlerin Emily McEwan-Fujita. Indem sie eine Studie des Anthropologen Peter Mewett zu lokalen Identitäten in drei Crofting Communities auf Lewis während der Jahre 1974/75 anführt, kommt sie zu dem Schluss, dass ein großer Teil der ansässigen Bevölkerung »the hegemonic British mainland view of themselves as a peripheral people with a negatively-valued rural way of life«¹¹³ bereits internalisiert und diese Sichtweise auch auf die gälische Sprache übertragen habe mit der Folge, dass in manchen Familien die intergenerationale Transmission der Sprache bereits unterbrochen war. Arthur Cormack ist überzeugt, dass die externe Validierung der Musik Runrigs und ihr Erfolg auch zu einer Aufwertung der gälischen Sprache und Kultur bzw. zu einer Transformation lokaler Identitäten insbesondere auch innerhalb der gälischen Community auf Skye geführt haben. So erklärt er:

»And the fact that you could go and see this band at a jam-packed hall, I think it instilled some pride in Gaels, because of the fact that there were so many non-Gaels, if you like, who would go and listen to Runrig and really enjoyed and come away raving about them. It kind of instilled some pride in Gaels that there was something in their culture that was attractive to other people.«¹¹⁴

Und weiter:

»So we knew them because they lived here when they were younger. You knew the families and all that. So for people from Skye Runrig was a kind of big deal [...] I know that Calum and Rory are more associated with North Uist but they were definitely [...] seen as a Skye band, because at the time they started, they were living here. [...] So I think, for Skye people in particular they were probably a big kind of sort of pride...The fact that you would go and listen to them in somewhere like Glasgow University Union or something and the place was jumping with folk was always a great thing to experience.«¹¹⁵

Nach Jan Assmann werden kulturelle Identitäten durch Interaktion und Kontakt sowie der Teilhabe an gemeinsamem Wissen und einem gemeinsamen Gedächtnis konstru-

111 Zitiert nach: Morton, Tom: *Going Home*, S. 70.

112 McEwan-Fujita: »Scottish Gaelic and Social Identity in Contemporary Scotland« (1997), <https://bit.ly/2OB01kn>, Stand: 15.03.2021, 21 Seiten, hier S. 5.

113 Ebd., S. 4

114 Interview mit Arthur Cormack, Z. 744–749.

115 Ebd., Z. 775–783.

iert. Dazu bedürfe es eines gemeinsamen Symbolsystems.¹¹⁶ Musik und die Sprache, in der die Songs präsentiert werden, stellen neben anderen kulturellen Praktiken ein solch kraftvolles Symbolsystem dar. Sprache kann demnach als kultureller Identitätsmarker angesehen werden. Wie bestimmend jedoch die Sprache für die Ausformung kultureller Identitäten ist, ist Gegenstand sozio-linguistischer Debatten, die hier nicht weiter verfolgt werden sollen, da dies keine sprachwissenschaftliche Arbeit ist. Die Standpunkte der verschiedenen Sprachwissenschaftler und -forscher variieren jedoch zwischen Ansichten, einer fundamentalen Verbindung zwischen Sprache und kultureller Identität (die Kritiker als essentialistisch bezeichnen) und einer weniger bedeutungsvollen, konstruktivistischen Verbindung, die Sprache als nur eine Form von vielen Identitätsmarkern sieht, wobei der Punkt, welche Sprache letztlich genutzt wird, keine große Rolle spielt.¹¹⁷ Letztlich müssen die Ansichten jedoch immer aus der jeweiligen Kultur heraus und aus der Sicht ihrer Mitglieder beurteilt werden. So erklärt der Sprachwissenschaftler Stephen May:

»Particular languages clearly are for many people an important and constitutive factor of their individual, and at times, collective identities. In theory then, language may well be just one of many markers of identity. In practice, it is often much more than that.«¹¹⁸

Wie kompliziert und vielschichtig die Problematik jedoch ist, verdeutlicht folgendes Zitat eines Teilnehmers einer im Fernsehen übertragenen Diskussionsrunde:

»My mother was brought up near Lochinver. Their parents had Gaelic but they didn't teach Gaelic to their children. So nowadays the people of that village don't have a word of Gaelic. But they're just as *gàidhealach* in their ways. They have the same beliefs and way of life. They listen to Gaelic on the radio even though they do not understand it. They're linked to something although they do not speak Gaelic.«¹¹⁹

Die Frage nach der Bedeutung der Sprache für die Formung gälischer kultureller Identitäten ist eine, die für die Informanten nicht leicht zu beantworten ist. Für Arthur Cormack aber auch für Margaret MacLeod sind der mit der Sprache verbundene kulturelle Background, die Geschichte, die Ortsverbundenheit, das Aufwachsen in einer gälischen Umgebung ebenfalls von Bedeutung. So erklärt Cormack, der selbst kein Muttersprachler¹²⁰ ist:

116 Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis* (wie Anm. 96, Kap. 7), S. 139.

117 Für eine pointierte Übersicht über die Debatte siehe z.B. Owen, Claire: *Language and Cultural Identity: Perceptions of the Role of Language in the Construction of Aboriginal Identities*, <https://bit.ly/3tpusFP>, unveröffentlichte Hochschulschrift, Carleton University Ottawa 2011, S. 14–25.

118 Zitiert nach: Ebd., S. 20.

119 Zitiert nach: Glaser, Konstanze: *Minority Languages and Cultural Diversity in Europe*, S. 196.

120 Cormacks Vater war Gälischsprecher, seine Mutter jedoch nicht, weshalb Gälisch für ihn als Kind keine Alltagssprache zu Hause war. Cormack lernte die Sprache mit etwa 11 Jahren. Er kommentiert hierzu: »And once I started learning Gaelic and then doing it in High School, my father was perfectly happy to speak it to me at home, but he'd never thought of it...And there's still

»I know lot of folk, who were in school with me, who never learned Gaelic but came from a Gaelic speaking home, just exactly as the folk in Lochinver [...] There are folk whom I know who lived here and lived here all their lives, who are as much a Gael as I am even though they didn't have the language.«¹²¹

Andere Gesprächspartner wie Kenna Campbell, Christine Primrose oder auch Mary Ann Kennedy, alle drei Muttersprachlerinnen, sehen die gälische Sprache als einen wesentlichen Identitätsmarker. Kennedy¹²² sieht die oben genannten Faktoren alle als Teil eines identitätsstiftenden Bezugssystems, relativiert jedoch beispielsweise die Bedeutung des Aufwachsens in der Gàidhealtachd, dem traditionellen ›Heartland‹ gälischer Kultur, und den damit assoziierten Kulturpraktiken, womit sie dem Umstand Rechnung trägt, dass inzwischen ein Großteil der Gälischsprecher in den Lowlands und insbesondere auch in Glasgow zu finden ist:

»Yes, it is about where you come from, it's about the fruit you eat, it's about the landscape that surrounds you, it's about the people that brought you up, it's about the stories you heard and it's about the music that is part of it and that also talks about and comments on that whole combination of factors. But for me, fundamentally, the language is a big big part of it. The crucial words [...] are ›to some extend‹. Of course, you can have elements of being a Gael and you can feel that way [...]. I'm not saying that I'm a better Gael than you because I speak Gaelic. I'm not. I wasn't brought up in the Islands. [...] I did not dig for peats, I did not go on the sheiling in the summer. I did not go to the hostel in the Nicolson Institute. Does that make me less of Gael because I don't have that element of Highland/Island experience? No, it's just a different combination of factors.«¹²³

Die Sprache jedoch sei der zentrale Faktor,¹²⁴ der als Gravitationszentrum für alle weiteren assoziierten Kulturpraktiken diene, so Kennedy:

»[...] let's just say, you looked at it as one great big enormously complicated diagram. And there are various factors that people to a greater or lesser extend identify with, that help to create their overall feeling of Gaelicness. If you take the language out, all the other things become the ripples from the stone that

this kind of thought amongst that I suppose, these 60, 70 years old people who don't really value the language because it wasn't valued when they were in school. So they never thought to bring us up or never thought that Gaelic would be part of our upbringing. But once I started learning Gaelic, he was very happy to speak it to me in home.« Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 113–118.

121 Ebd., Z. 989–991, 1005–1007.

122 Kennedys Familie stammt aus Greepe von der Isle of Skye, sie selbst ist in Glasgow aufgewachsen.

123 Interview mit Mary Ann Kennedy, Z. 1085–1099.

124 In diesem Zusammenhang sei auch auf Jerzy Smolicz's Idee der »core values« wie Sprache, Religion, Musik und andere spezifische Kulturpraktiken verwiesen, welche zur kulturellen Integration und damit auch zur Distinktion von anderen Gruppen beitragen. Siehe Galloway, John: »Language Shift and Cultural Change in the Gàidhealtachd – What Prospect for the Cultural Identity«, in: Scottish Gaelic Studies 23 (2007), S. 201–212, hier 203f. Die gälische Sprache stellt für Kennedy, Primrose und Campbell demnach einen solch zentralen Baustein bzw. »core value« dar.

was plopped into the pond in the first place. They go out and out and out and eventually they're not rooted into anything anymore without the language. That is one of the core elements. And that's not to say that everybody has to have it. [...] And as long as the language is there and it's a significant part of the whole equation for a proportion of the kind of population that we're talking about, that's great. If that comes away, it becomes a different equation. Much more so than if you take anything else away, I think. If you take any of the aspects out, it changes the balance. But language is such a powerful thing. You're taking away that facet of the prism and it becomes a flatter, less dimensional entity altogether.«¹²⁵

Die Ansicht, dass die gälische Sprache ein wichtiger Schlüssel für das Verständnis zur Kultur sei, so Konstanze Glaser, insbesondere unter Sprachaktivisten und Sprachwissenschaftlern verbreitet.¹²⁶ Doch auch in einer von ihr durchgeführten Umfrage¹²⁷ erklärten 77 Prozent der Befragten, dass mit dem Verlust der Sprache auch ein Verlust kultureller Identität einhergeht, eine Sichtweise, die unter Muttersprachlern (81 Prozent) und Lernenden (80 Prozent) signifikant stärker ausgeprägt war als unter den Teilnehmern mit geringen und fehlenden Sprachkenntnissen (67 Prozent).¹²⁸ Gleichzeitig haben Forscherinnen wie Susan Parman oder Sharon Macdonald eine ambivalente Einstellung unter Gälern festgestellt bezüglich einer »increased artificiality of promoting Gaelic as a marker of identity«¹²⁹. So konstatiert Parman basierend auf ihren Beobachtungen auf der Isle of Lewis 1970/71 (also kurz vor der Gründung Runrigs), zugezogene Leute außerhalb der gewachsenen Crofting Community hätten Gälisch zur kulturellen und persönlichen Distinktion von Englisch und englischer Kultur genutzt, »whereas Gaelic speakers in primarily Gaelic-speaking environments speak it because it feels right and natural.«¹³⁰ Auch Sharon Macdonald hat bei ihren Forschungen auf der Isle of Skye zu Beginn der 1980er Jahre (also kurz vor der Gründung Capercaillies und Runrigs nationalem Durchbruch) festgestellt, dass insbesondere jüngere Informanten die gälische Sprache mehr als ein Symbol ihrer »Scottishness« sehen, während für ältere Mitglieder der Community die Sprache als ein natürliches Mittel der täglichen Kommunikation galt und diese ebenfalls eine skeptische Einstellung gegenüber institutionalisierter Sprachförderung an den Tag legten.¹³¹ So erklärte ein Informant ihr gegenüber:

»I speak it not because I have to but because it is what we speak. I like the Gaelic. But if it is going to become something artificial, then, well, I won't feel

125 Ebd., Z. 1100–1112.

126 Gebel, Konstanze: *Language and Ethnic National Identity in Europe*, S. 118–123.

127 Die Zahl der Teilnehmer betrug 133, davon 48 Muttersprachler, 25 fortgeschrittene Lernende und 42 mit minimalen bzw. keinen Sprachkenntnissen. Siehe ebd., Anh. H.

128 Ebd.

129 Parman, Susan: »Scottish Crofters – Narratives of Change among Small Landholders in Scotland«, in: Spindler, George/Stockard, Janice E. (Hg.): *Globalization and Change in Fifteen Cultures*, Belmont (CA) 2007, S. 304–334, hier S. 318.

130 Ebd.

131 Macdonald, Sharon: *Reimagining Culture* (wie Anm. 479, Kap. 2), S. 218–220.

like speaking it at all. I don't want Gaelic to be kept alive by making it artificial...For myself, I'd prefer it if it died.«¹³²

Die zunächst widersprüchlich erscheinende Aussage des Informanten belegt jedoch eher, wie wichtig ihm die Sprache ist. Sie zeigt auch die Vielschichtigkeit und Komplexität kultureller Identitätsbildung und der damit verbundenen Funktion von Sprache.

Wie ist nun die Rolle der beiden untersuchten Bands in diesem Feld zu werten? Mit ihrem nationalen und internationalen Erfolg haben sie der Sprache eine nie zuvor dagewesene Aufmerksamkeit beschert. Viele Personen haben letztlich durch den Kontakt mit der Musik Runrigs und Capercaillies ihren Weg zur Sprache gefunden, so Arthur Cormack und Piper Allan Macdonald.¹³³ Auch Roger Hutchinson schreibt in seinem Buch über das gälische Sprachrevival in Schottland bezüglich der Studierenden am gälischen College Sabhal Mòr Ostaig:

»There were the Scottish children of Runrig; one woman who grew up outside Glasgow said: ›I guess the first time I ever really heard [the language] was listening to Runrig on the radio. And I must have been 12 or 13, and amazingly enough, I'd never even heard of Gaelic. I remember asking my parents where they spoke it, which is just a ridiculous state of affairs.«¹³⁴

Die bekannte gälische Sängerin Maeve Mackinnon erklärt ebenfalls: »I started learning Gaelic as I was really interested in Gaelic song, basically because I got really into Capercaillie and Runrig.«¹³⁵ Auch eine während des Loch Ness-Konzerts Runrigs im Jahr 2007 interviewte Zuschauerin gibt an:

132 Ebd., S. 218.

133 Dies betreffe den nationalen wie internationalen Kontext. So erklärt Allan Macdonald: »They raised awareness of the language all around the world. I know that because I travel frequently to Germany and people tell me...I ask them why are they're learning Gaelic, and they say: ›I heard Runrig or Capercaillie and liked the songs.‹ That's what inspired them to learn Gaelic.« [gäl., engl. Untertitel] Siehe BBC Alba: »Cridhe na Cuise – Capercaillie @ 30«, Min. 41:19-41:53. Arthur Cormack diesbezüglich: »I don't know why even the academics who are involved in Gaelic development don't really relate...I mean, I think they acknowledge that Runrig had some kind of influence on Gaelic but they don't...I mean, I would venture that people like Michael Klevenhaus [Anm. Musiker und Leiter des Deutschen Zentrums für gälische Sprache und Kultur] in Bonn wouldn't have 90 pupils every week if it wasn't for bands like Runrig. I think a lot of the folk that go to Michael's classes are actually probably folk who have heard Gaelic for the first time through Runrig. And nobody's ever done an academic study in that, but I think that would be the case if somebody did that. So I think they've been hugely influential.« Siehe Interview mit Arthur Cormack, Z. 661–667. Wie intensiv die Beschäftigung mit der Sprache jedoch letztlich ausfiel und ob diese am Ende immer auch im Erlernen und Gebrauch der Sprache resultierte, ist eine andere Frage. Hier ist Arthur Cormack zuzustimmen dahingehend, dass es diesbezüglich weiterer Forschung bedarf.

134 Hutchinson, Roger: *A Waxing Moon*, S. 209.

135 Zitiert nach: Jobson, Jonny: »Maeve Mackinnon on Gaelic, New Album Stri, and Feminism« (wie Anm. 318, Kap. 5).

»I started listening to their music and thought it was special, especially the Gaelic songs. I didn't speak a word of Gaelic at the time. When I heard the Gaelic songs I wanted to learn more about the language and that's why I started learning Gaelic back in the late 90s.«¹³⁶

Unter der Voraussetzung, dass Musik und insbesondere Sprache für viele Mitglieder der gälischen Community wichtige Identitätsmarker sind, ist somit anzunehmen, dass vor allem Runrig einen gewichtigen Einfluss auf den (Re-)Konstruktionsprozess kultureller Identitäten bei jenen Mitgliedern ausübten. Genauere Aussagen hierüber ließen sich jedoch nur mit weiterer quantitativer und qualitativer Forschung gewinnen, die im Rahmen dieses Buches nicht zu leisten ist.

Runrig selbst waren sich zwar durchaus bewusst, im gälischen Revival eine nicht unerhebliche Rolle zu spielen,¹³⁷ haben es jedoch – ganz im Sinne des zitierten Informanten von Sharon Macdonald – vermieden, sich als Gruppe sowohl parteipolitisch als auch kulturpolitisch vereinnahmen zu lassen. So erklärt Donnie Munro in einem Feature zum Release von *Heartland* in der *West Highland Free Press*:

»A lot of people have tried to make the band self-conscious about the Gaelic content within what we do. But we didn't set out to be banner-wavers for the Gaelic revival. We try to entertain people, to write and perform songs. Obviously, it makes everybody happy if we have helped to revive interest in Gaelic among young people. But the reason Gaelic songs were written was that it was natural for the writers to write in their first language, which was also their first musical interest.«¹³⁸

Calum Macdonald äußert sich in ähnlicher Weise:

»A lot of people have latched onto Gaelic because of Runrig which is nice and we're all very happy about it and dead proud of it. 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.«¹³⁹

Die Notwendigkeit eines natürlichen kreativen Prozesses wurde von beiden Musikern in anderen Interviews und auch im persönlichen Gespräch immer wieder betont. Viele Leute hätten versucht, Runrig als Unterstützer für Gaelic Playgroups oder bestimmte Pressure Groups zu gewinnen, so Calum, doch was immer auch für Botschaften oder Anliegen kommuniziert werden sollten, es musste zuvorderst durch die Musik transportiert werden:

136 Siehe »Runrig – Part 2 of Year of the Flood Documentary 2007«, Min. 0:06-0:35.

137 Calum Macdonald äußert sich hierzu folgendermaßen: »There has always been a sense of responsibility, privilege and stewardship when you carry the language and present it to people. We were always aware of the fact, that whatever progress we made would inevitably impact on Gaelic in some way or another.« Siehe Macdonald, Calum/Macdonald, Rory: *Flower of the West*, S. 283.

138 Zitiert nach: Wilson, Brian: »New Songs, and a Fresh Start: Run Rig are Back with *Heartland*«, in: *West Highland Free Press*, 6. Dezember 1985, S. 5.

139 Zitiert nach: Lewis, Malcolm: »Runrig«, S. 36.

»We didn't want to be directly involved in any protest movement – we wanted to do everything through music. For us, music would be the strongest thing and anything else would dilute. [...] It was a cultural movement. But the most important thing for us was music. We were writing songs. We were writing all kinds of songs that just happened to be the songs that were relevant or the feelings, emotions, statements you wanted to make at the time. And whatever resulted from them would be stronger through the medium of music.«¹⁴⁰

Auf die Frage, ob der hybride musikalische Ansatz Runrigs auch eine Art »Self-Empowerment«, eine kulturelle Selbstbestärkung für die Gälén bedeutete, indem musikalische Stilistiken und Merkmale einer Dominanzkultur (Anglo-amerikanische populäre Musikstile) kreativ mit der Sprache einer Minoritätskultur verbunden wurden, antwortete Macdonald mit folgenden Worten:

»Yes, absolutely. But we didn't sit down and overthink it or adopt a kind of intellectual process to it. It's all in here [the heart]. These influences are there and they should just come out naturally.«¹⁴¹

Dass die Nutzung der gälischen Sprache und das Singen gälischer Songs ein natürlicher Prozess und keine bewusste Entscheidung sei bzw. keine kulturpolitische Agenda hinter dem musikalischen Handeln stehe, gibt auch Karen Matheson von Capercaillie zu verstehen:

»No, I'm not on any great plan to save the language or anything, but for me it's what I feel I do best. I love singing in English because it challenges me and makes me explore a lot of different avenues musically, but first and foremost I'm more comfortable singing in Gaelic. Maybe I'm less self-conscious about it. I've grown up with those songs and they're very much part of me [...]. I feel at one with these songs.«¹⁴²

Der natürliche und unbefangene Umgang mit der gälischen Sprache als Medium für die Songs ist demnach maßgeblich für das Handeln beider Bands gewesen. Donnie Munro führt diesen Aspekt in der West Highland Free Press weiter aus:

»It wasn't contrived. The minute you become self-conscious about doing something, it is an admission of insecurity. There should be nothing odd about a Gaelic rock band or in someone writing new Gaelic songs.«¹⁴³

Eine kultur- bzw. sprachpolitische Agenda hätte auch die kreative Energie der Gruppe negativ beeinflusst, so Munro, »because it becomes too defined by something«.¹⁴⁴ Zudem hätte man eine größere Angriffsfläche geboten für Kritiker, die der Band »Selling

140 Interview mit Calum Macdonald, Z. 114–123.

141 Ebd., Z. 273–275.

142 Irwin, Colin: »Karen on«, S. 20.

143 Zitiert nach: Wilson, Brian: »New Songs, and a Fresh Start« (wie Anm. 138, Kap. 7), S. 5.

144 Interview mit Donnie Munro, Z. 219–221.

Out« vorgeworfen haben: »If we had set out to be a band that performed solely in Gaelic music in a very self-conscious political way, then there might have been some basis to that criticism.«¹⁴⁵ Da sich jedoch sowohl Capercaillie als auch Runrig immer darauf konzentriert haben, ihre Anliegen in der Sprache zu kommunizieren, die für den jeweiligen Song passend erschien, haben sie sich dieser Kritik entzogen und sind vielmehr eindruckliche Beispiele für die wechselseitige Wirkung musikalischer Revivals. Capercaillie und Runrig sind ›Produkte‹ des gälischen Revivals und haben gleichzeitig dieses maßgeblich mitgestaltet – sowohl in sprachlicher als auch in musikalischer Hinsicht.

145 Ebd., Z. 671–673.