

Wie in den vorangegangenen Ausführungen ersichtlich wurde, gestaltet sich eine gemeingültige Definition von traditioneller Musik als schwierig. Häufig verzichten Autoren in ihren Betrachtungen darauf oder betonen, was traditionelle Musik alles *nicht* ist. McKerrell weist jedoch darauf hin, dass sich das Verständnis von schottischer traditioneller Musik in den vergangenen sechzig Jahren gewandelt hat. Im Fokus stünde weniger der musikalische Text, als vielmehr der Performancekontext. Auch sei die funktionale Bedeutung traditioneller Musik als soziale Aktivität stärker ins Blickfeld gerückt worden, insbesondere hinsichtlich ihrer Funktion als Mittel zur Konstruktion von Zugehörigkeit.⁷⁸ Im Zuge von zusammenwirkenden und aufeinander bezogenen Transformationsprozessen hat sich darüber hinaus nicht nur die Musik selbst verändert mit Blick auf diverse Formen von Hybridisierung, sondern auch die Art der Transmission, wie auch Formen der Kommodifizierung, Distribution und medialen Repräsentation.⁷⁹ Diese Transformationsprozesse sollen im Folgenden unter dem Begriff »Revival« zunächst theoretisch betrachtet und anschließend am Beispiel der traditionellen gälischen Musik in Schottland untersucht werden.

1.2 Revival – Theoretische Annäherung an ein dynamisches Konstrukt

Wie musikalische Traditionen können auch musikalische Revivals als Transformationsprozesse verstanden werden, als Ausdruck von Kontinuität aber auch des Wandels.⁸⁰ Der Terminus »Transformation« unterstreicht den veränderlichen Charakter und die fluide Natur von Revivalbewegungen und beschreibt, wie etwas aus ganz bestimmten Intentionen heraus von einem Zustand in einen anderen überführt und umgewandelt wird. Obgleich das zu untersuchende Phänomen mit einer Vielzahl von Bezeichnungen belegt worden ist⁸¹ und Hill und Bithell die Ansicht vertreten, dass der Begriff »Transformation« positiver besetzt und zukunftsweisender sei als der Begriff »Revival«, der stärker noch mit Vergangenen verknüpft sei,⁸² hat sich letzterer in der traditionellen Musik-

78 McKerrell, Simon: *Focus: Scottish Traditional Music*, S. 3f.

79 Vgl. auch Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 24–28.

80 Vgl. Atkinson, David: »Revival: Genuine or Spurious?«, S. 147. Vgl. Ramnarine, Tina K.: *Ilmatar's Inspirations. Nationalism, Globalization, and the Changing Soundscapes of Finnish Folk Music*, Chicago/London 2003, S. 13. Vgl. Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 18.

81 Owe Ronström sowie Hill und Bithell nennen eine Vielzahl von Begriffen, mit denen solche Transformationsprozesse in der Literatur bezeichnet worden sind, wie etwa »revitalization«, »recreation«, »reorientation« oder »restauration«. Siehe Ronström, Owe: »Revival Reconsidered« (wie Anm. 30 der Einleitung), S. 6. Vgl. Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 5. Diese Begriffe sollten jedoch nicht synonym gebraucht werden, da sie in ihrer Aussage und Bedeutung nicht identisch sind.

82 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 18.

szene Schottlands und Englands durchgesetzt, ist allgemein akzeptiert⁸³ und wird auch auf andere Bewegungen übertragen, wie das *Irish Folk Revival* oder das *American Folk Revival*. Auch Publikationen, die sich mit der Entwicklung der traditionellen Musikszene beschäftigen, bedienen sich dieser Terminologie.⁸⁴ Daher wird im Folgenden mit ›Revival‹ der Begriff genutzt, den auch die beteiligten Akteure selbst gebrauchen.

Die nachfolgenden Ausführungen sollen einen theoretischen Rahmen skizzieren und aufzeigen, wie der Begriff des (musikalischen) Revivals im Rahmen dieser Arbeit verstanden wird. Von zentraler Bedeutung sind dabei die Untersuchungen von Tamara E. Livingston, Neil V. Rosenberg, Owe Ronström sowie Caroline Bithell und Juniper Hill. Bithell und Hill haben in dem von ihnen im Jahr 2014 herausgegebenen *Oxford Handbook of Music Revival* die wesentliche Forschungsliteratur zum Thema zusammengefasst und einer Aktualisierung unterzogen, insbesondere hinsichtlich der Transmission und Verbreitung von Revival-Musik im ausgehenden 20. und 21. Jahrhundert. Zudem haben sie den zumeist auf Westeuropa sowie Nord- und Südamerika liegenden Fokus auch auf andere, weniger häufig in den Blick genommene Erdteile gerichtet wie etwa Afrika oder Asien, wodurch neue Perspektiven auf das Phänomen gewonnen werden konnten. Der von ihnen vorgeschlagene Terminus des »Post-Revival«⁸⁵ ist für die strukturellen Untersuchungen auch dieses Buches relevant.

Es gibt viele Möglichkeiten und Blickwinkel, aus denen musikalische Revivals betrachtet werden können, aus historischer, funktionaler, strukturalistischer oder symbolischer Perspektive.⁸⁶ Untersucht werden dabei Genese, Entwicklung und Bedeutung von Revivalbewegungen sowohl für den Gegenstandsbereich der Bewegung als auch die beteiligten Akteure.

Owe Ronström benennt zwei verschiedene Betrachtungsweisen, die beim Studium der Literatur zu Revivals, vor allem aber auch in den Haltungen und Ansichten der Akteure (Sammler, Musiker, Organisatoren etc.) selbst offensichtlich werden. Die eine Sichtweise sei *objektorientiert* und fokussiere sich dabei auf Diskurse über Authentizität:

»The object-oriented type of study often stresses tradition as the handing over of a set repertoire of objectively existing, bounded cultural objects, ceremonies, rituals, customs and habits from ›the folk‹ or the ›old peasant society‹ as a valuable cultural heritage to be protected as an expression of national and cultural identity.«⁸⁷

Es geht um das Bewahren, das von der Vorstellung von etwas Echtem oder Ursprünglichem geleitet wird – häufig in Verbindung mit der Idee eines ›goldenen Zeitalters der

83 Dies wurde mir auch von Eberhard Bort, zum Zeitpunkt des Interviews Leiter des Edinburgh Folk Club, im Gespräch bestätigt. Siehe Interview mit Eberhard Bort vom 30.07. und 02.08.2012, Edinburgh, Z. 676–683.

84 Siehe z.B. Brocken, Michael: *The British Folk Revival 1944–2002*. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse* (wie Anm. 14 der Einleitung). Letztlich haben auch Caroline Bithell und Juniper Hill diese Bezeichnung für das von ihnen herausgegebene *Oxford Handbook of Music Revival* übernommen.

85 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 28–30.

86 Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, S. 5.

87 Ebd., S. 8.

Blüte und kulturellen Prosperität⁸⁸, frei von zeitgenössischen ästhetischen Idealen, das Anknüpfen an etwas vermeintlich Althergebrachtes, einen Vorgang, den Niall MacKinnon als »re-enaction« bezeichnet.⁸⁹

Die andere Perspektive sei stärker *prozessorientiert* und betrachte Revival als »cultural expression« und »communicative process«, als soziale Bewegung und Ausdruck von Veränderung. Dieser kommunikative Prozess entspricht einer ständigen (Neu)verhandlung von Traditionen, sowohl zwischen Subjekt und Objekt, aber auch zwischen den Mitgliedern einer entsprechenden Szene. Fragen nach Funktion und Bedeutung rücken verstärkt in den Vordergrund:⁹⁰

»The process-oriented type of study bases its understanding of tradition on the idea that traditions are not simply objectively existing ›out there‹, but that they are constructed, created or appointed; the relationship between society and its cultural heritage is not natural but symbolic.«⁹¹

Ronström unterstreicht dabei einmal mehr den Konstruktcharakter von Traditionen und somit auch von Revivals als symbolische Verbindung mit der Vergangenheit.⁹² Symbolisch deshalb, weil Traditionen in der Historizität ihres natürlichen Aufführungskontextes vergangen sind. Spielweisen, Repertoires, Instrumente, Ornamentierungen usw. müssen daher rekonstruiert werden. Dabei sind sie in ihrem Wesen veränderlich. Wie die Geschichte selbst sind Traditionen also nichts Absolutes und Endgültiges, sondern flexibel, abhängig von »Selektion, Abgrenzung und Perspektive«.⁹³ Diese Konstruktionen als Ergebnis von De- und Rekontextualisierung⁹⁴ (Überführung von »alten« in »neue« Bedeutungszusammenhänge) sind gleichzeitig immer an die »Erkenntnismöglichkeiten, Deutungswünsche und lebensweltlichen Fragestellungen einer Gegenwart gebunden«.⁹⁵ Musikalische Revivals gestalten sich somit als Prozess und Ausdruck von Kontinuität und Veränderung. Diese Veränderungen – oder Shifts, wie Owe Ronström sie

88 Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival: Concepts between Regression and Emancipation«, in: *The World of Music* 38/3 (1996), S. 71–86, hier S. 79.

89 MacKinnon, Niall: *The Folk Scene: Musical Performance and Social Identity*, Buckingham/Philadelphia 1993, S. 62f.

90 Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, S. 6.

91 Ebd., S. 8.

92 Ebd., S. 18.

93 Schörken, Rolf: *Begegnungen mit Geschichte*, Stuttgart 1995, S. 11f. Auch schriftliche oder audiovisuelle Fixierung bedeutet dabei immer, nur einen Ausschnitt aus dem Spektrum der kulturellen Äußerungsformen abzubilden. Den selektiven und Konstruktcharakter von wahrgenommener Geschichte im Zusammenhang mit musikalischen Revivalbewegungen betonen auch Hill und Bithell und bezeichnen diese als »subjective, fragmented, malleable, multidimensional, and multivalent«. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 13.

94 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 4. Vgl. Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music« (wie Anm. 41 der Einleitung), S. 44ff.

95 Jeismann, Karl-Ernst: »Geschichtsbewußtsein«, in: Bergmann, Klaus/Fröhlich, Klaus/Kuhn, Annette u.a.: *Handbuch der Geschichtsdidaktik*, Seelze-Velber 1997, S. 42.

nennt⁹⁶ – können sich auf geografischer⁹⁷, sozialer⁹⁸, kultureller und zeitlicher Ebene vollziehen⁹⁹ sowie auf der Ebene der Performanz, Transmission¹⁰⁰ und Repräsentation/Verbreitung¹⁰¹.

Revivalbewegungen werden zumeist von einer (oder mehreren im Widerstreit stehenden) *Ideologie* begleitet, die sich letztlich auch wieder in Debatten um Authentizität niederschlägt¹⁰², bzw. in einem Kampf zwischen Purismus und Progression. Diese Verhandlung zwischen Innovation und (vermeintlicher) historischer Akkuratez erzeugt zwar Spannungen innerhalb des Revivals, gleichzeitig ist sie aber auch der Garant für stilistische Vielfalt und gewissermaßen der Motor, der die Bewegung vorantreibt.

Tamara E. Livingston betont in ihrer theoretischen Reflexion ebenfalls den prozesshaften Charakter, wenn sie Revivals als

»social movements which strive to ›restore‹ a musical system believed to be disappearing or completely relegated to the past for the benefit of contemporary society.«¹⁰³

beschreibt.

Der Begriff »social movement« impliziert, dass ihrer prozessorientierten Ansicht nach in einem Revival der Fokus für gewöhnlich nicht auf dem Objekt, dem Artefakt, liegt, sondern auf dem musizierenden, rezipierenden und organisierenden Menschen,

96 Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music«, S. 45f.

97 Wenn etwa rurale Traditionen in Städten als neuen Zentren musikalischer Revivals gepflegt und/oder neu interpretiert/transformiert werden (beispielsweise in Form von urbanen Festivals oder auch verdeutlicht durch die Tatsache, dass Runrig als eine durch rurale gälische Traditionen beeinflusste Band in ihrer Frühphase einen großen Teil ihrer Unterstützer und Anhänger unter gälischen Studierenden in den städtischen Zentren fanden). Gleiches gilt für die Performanz musikalischer Traditionen innerhalb von Diaspora-Kulturen als Folge von Migrationsbewegungen (z.B. die gälische Kultur im kanadischen Nova Scotia).

98 Während Source Singers oder Tradition Bearers in der Regel älter und häufig Teil niederer Klassen oder Schichten der Gesellschaft waren (auch wenn das, wie bereits erwähnt, nicht vollumfänglich auf die gälische Kultur zutrifft), waren Revivalists zumeist mittleren Alters und stammten aus der weißen Mittelschicht.

99 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 4. Vgl. Ronström, Owe: »Traditional Music, Heritage Music«, S. 45.

100 Hier ist insbesondere der Shift von oraler und schriftlicher hin zu audio-visueller Transmission zu nennen.

101 Bei der Verbreitung und Repräsentation traditioneller (gälischer) Musik haben neben den klassischen Print- und audiovisuellen Medien wie Radio und Fernsehen in der Vergangenheit insbesondere digitale, webbasierte Verbreitungsmethoden wie Foren und digitale Archive sowie Festivals an Bedeutung gewonnen.

102 Erwähnt seien an dieser Stelle beispielhaft die untypische mehrstimmige Aufführung gälischer Lieder auf den frühen Mòds während des First British Folk Revival, die selektive und teils manipulative (im Sinne von verändernder bzw. zensurierender) Sammlung von Folk Songs durch die Sammler des frühen 20. Jahrhunderts wie Sharp oder Kennedy-Fraser oder auch Ewan MacColls restriktive Maßgabe – in voller Anerkennung seiner Verdienste – in seinen Folk Clubs nur unbegleitete regionale Musik zu spielen.

103 Livingston, Tamara E.: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 66.

der absichtsvoll und bewusst in dieser Bewegung agiert und auftritt.¹⁰⁴ Sie hat den Ausdruck »restore« zu Recht in Anführungszeichen gesetzt, denn auch ihr ist bewusst, dass die genaue Wiederherstellung einer kontextgebundenen historischen Musizierweise oder Aufführungspraxis aus oben genannten Gründen nicht möglich ist.

Was unter »musical systems« verstanden werden kann, konkretisiert Neil V. Rosenberg in seinem Werk *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*. Diese seien demnach

»contextual aggregates of shared repertoire, instrumentation, and performance-style generally perceived as being historically and culturally bounded by such factors as class, ethnicity, race, religions, commerce and art.«¹⁰⁵

Auch Rosenberg unterstreicht nachdrücklich die historische und kulturelle Kontextgebundenheit eines solchen Systems durch die von ihm beispielhaft genannten Faktoren.

Der Begriff »Revival« suggeriert, dass etwas tot, nicht mehr lebendig ist.¹⁰⁶ Ich folge in diesem Punkt allerdings der Auffassung Livingstons, die konstatiert, dass der Terminus auch auf musikalische Systeme angewendet werden kann, die sich im Niedergang befinden, fragil und gefährdet sind bzw. von denen man annehmen muss, dass sie ohne Intervention in Zukunft verschwunden sein werden. Die schottische Tradition – beispielsweise die Balladentradition im Nordosten Schottlands¹⁰⁷ mit den Muckle Songs (Popular Ballads, Big Songs) oder den Bothy Ballads – war nie ganz tot, ebenso wenig wie die gälische Kultur. Daher ist auch der Begriff *Survival*, wie er von Jean Bechhofer vorgeschlagen wurde, überaus treffend.¹⁰⁸ Dieser bedeutet laut Eberhard Bort:

»Sie [die Tradition] wieder in den Mittelpunkt zu stellen, ihr wieder ihr angestammtes Recht zu geben und ihre Wichtigkeit zu betonen für die schottische Kultur und die schottische Nation.«¹⁰⁹

Warum also der Begriff »Revival?«, fragt Hamish Henderson, der Vater des schottischen Folk Revivals, und gibt die Antwort gleich selbst. So könne es sich keine (nationale) Tradition erlauben, statisch und unflexibel zu sein. Jeder Tradition könne der Niedergang

104 Vgl. auch Wallace, Anthony F. C.: »Revitalization Movements«, in: *American Anthropologist* 58 (1956), S. 264–281, hier S. 265.

105 Rosenberg, Neil V.: »Named-System Revivals«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 177–182, hier S. 177.

106 Der Musikethnologe Mark Slobin konstatiert, dass der Begriff »Revival« oft falsch gebraucht werde, da Traditionen bzw. kulturelle Praktiken häufig nicht einfach aussterben und daher wiederbelebt werden müssen, sondern diese neuinterpretiert werden. Vgl. Blaustein, Richard: »Rethinking Folk Revivalism: Grass-roots Preservationism and Folk Romanticism«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 258–274, hier S. 271.

107 Insbesondere die heutigen Council Areas von Aberdeen, Aberdeenshire, Angus und Moray.

108 Bechhofer, Jean: »The Survival of Folk Music in Scotland: A Personal Comment«, in: Bort, Eberhard (Hg.): *'Tis Sixty Years Since – The 1951 Edinburgh People's Festival Ceilidh and the Scottish Folk Revival*, Ochtertyre 2011, S. 93–97, hier S. 94. Der Begriff »Survival« soll dabei jedoch keinesfalls eine Unveränderlichkeit der Tradition suggerieren.

109 Interview mit Eberhard Bort (wie Anm. 83, Kap. 2), Z. 630–632.

drohen, weshalb sie, genauer gesagt, die involvierten Personen, offen für Veränderung sein müssen.¹¹⁰ Genau dies sind Anliegen und im besten Falle Ergebnis von prozessorientierten Revivals.

In ihrer Studie konnte Tamara Livingston eine Reihe von Merkmalen ausmachen, die einer Vielzahl von Revivals gemeinsam sind. Das von ihr entwickelte Modell wird im Rahmen dieser Arbeit auf das Revival schottischer bzw. gälischer traditioneller Musik angewendet. Sie stellt fest, dass häufig sogenannte (1) *Core Revivalists* an prominenter Stelle die Bewegung entweder initiiert haben oder um deren Fortbestand bemüht sind. Oft sind diese Core Revivalists nicht Teil der kulturellen Gruppe, deren Traditionen wiederbelebt werden sollen. Stattdessen projizieren sie als Außenstehende ihre eigenen Ästhetiken und Wertvorstellungen auf die jeweiligen kulturellen Praktiken und definieren, was Teil der Tradition sei und was nicht.¹¹¹ Während des schottischen Folk Revivals fungierten diese zentralen Figuren gleichsam als Initiatoren und Katalysatoren und nahmen durch ihre Tätigkeit als Sammler, Folklorist, Organisator, Publizist, politischer Aktivist und aktiver Musiker Einfluss sowohl auf die inhaltliche und strukturelle Ausrichtung als auch auf die mit dem Revival verbundenen (2) *ideologischen Konzepte* und Diskurse, die oft mit der Frage nach Authentizität verbunden waren¹¹² und ein Spannungsfeld aufmachten, das von den beiden Polen Purismus/Traditionalismus und Innovation/Progression geprägt war. Dabei bedienten sie sich der Hilfe von (3) *Informanten und historischer Quellen*¹¹³. Innerhalb eines Revivals sind diese nicht selten stilbildend und fungieren authentifizierend als maßgebliche Vorbilder (auch gemäß einer spezifischen Ideologie der Revivalists) für nachfolgende Revivalmusiker bezüglich Repertoire und Performance-Stil. In der vorliegenden Untersuchung sind dies die sogenannten Source Singers¹¹⁴ oder Tradition Bearers, die noch in der originären Tradition mündlicher Überlieferung stehen. Um

110 Henderson, Hamish: »Foreword«, in: Munro, Ailie: *The Democratic Muse. Folk Music Revival in Scotland*, Aberdeen 1996, S. ix–xi, hier S. xi.

111 Bruce Jacksons spitzt diese Beobachtung wie folgt zu: »[...] it [the folksong revival] appealed primarily to individuals who celebrated traditions not their own«. Siehe Jackson, Bruce: »The Folksong Revival«, in: Rosenberg, Neil V. (Hg.): *Transforming Tradition. Folk Music Revivals Examined*, Urbana 1993, S. 73–83, hier S. 73. Dieser Umstand trifft insbesondere auf das First British Folk Revival zu, jedoch auch auf das Nachkriegsrevival sowohl in Amerika als auch in Großbritannien. Der Musikethnologe Mark Slobin bemerkt hierzu: »A great deal of contemporary revivalism is done not by people who claim a direct lineage to the expressive culture involved...a group of people more or less arbitrarily decides that a certain self-defined tradition means so much to them that they will not only become engrossed in it themselves, but will try to teach it to others, even going so far as returning to the putative homeland of the tradition to do so.« Zitiert nach Blaustein, Richard: »Rethinking Folk Revivalism« (wie Anm. 106, Kap. 1), S. 271.

112 Wenngleich im Zusammenhang mit musikalischen Revivals auch andere Fragen in den Vordergrund gerückt sind, wie etwa Kommerzialisierung, Kommodifizierung, Globalisierung und Deteritorialisierung sowie Digitalisierung und mediale Repräsentation, spielen Diskurse um Authentizität auch im 21. Jahrhundert noch immer eine Rolle. Vgl. auch Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 6.

113 Vgl. auch Feintuch, Burt: »Musical Revival as Musical Transformation«, S. 187–189.

114 Nach Ailie Munro haben Source Singers ihr musikalisches Repertoire durch mündliche Überlieferung erworben oder in der Kindheit gelernt. Revival Singers hingegen fanden ihre Quellen in schriftlichen Aufzeichnungen oder historischen Aufnahmen. Sie erwarben ihr Material von Source Singers oder anderen Revival Singers. Vgl. Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 52. Wie noch zu zei-

die Core Revivalists sammelt sich häufig eine Gruppe von Anhängern – es bildet sich eine (4) *Revivalist Community* heraus. Diese Gemeinschaft wird durch (5) *Revivalist Activities* wie Organisationen (z.B. Fèisean nan Gàidheal oder An Comunn Gàidhealach), Festivals (z.B. Fèisean, Celtic Connections oder Hebridean Celtic Festival) oder Wettbewerbe (z.B. das Royal National Mòd) organisiert, strukturiert und zusammengehalten. Letztlich entfalten sich im Zuge von Revivals zumeist (6) *Revivalist Enterprises*, ein Netzwerk verschiedener Medien (z.B. Magazine wie Living Tradition oder fRoots) und Plattenlabels (z.B. Greentrax Records oder Macmeannna), die eine bestimmte Zielgruppe ansprechen und einen Markt bedienen¹¹⁵, wobei es zu Konflikten kommen kann, wenn ideologische oder ästhetische Vorstellungen mit den Anforderungen des Marktes nicht kompatibel sind.

Die spezifische Phaseneinteilung von Revivalbewegungen erweist sich oft als relativ schwierig, da die Übergänge fließend und insbesondere die personale Fluktuation zwischen verschiedenen musikalischen Gruppen hoch sind. Das gilt insbesondere auch für das Second Folk Revival in Großbritannien. Hilfreich erscheint hier die grundsätzliche Beschreibung und Einteilung, die Mark Slobin in *Retuning Culture* vorgenommen hat. Slobin geht davon aus, dass sich musikalische Phänomene auf drei temporären Levels im Bewusstsein der Menschen manifestieren: *long-term*, *recent* und *current*.¹¹⁶ Alle drei Zeitebenen sind aber im Bewusstsein der Gegenwart simultan vorhanden. Diese Unterscheidung lässt sich meiner Ansicht nach gut auf den Gegenstandsbereich der Arbeit übertragen. Mit *long-term* können demnach die originären musikalischen Traditionen bezeichnet werden, die in Form mündlicher Überlieferung durch Tradition Bearers oder Source Singers weitergegeben und schon zuvor von Sammlern wie Frances Tolmie, Lucy Broadwood, Margaret Fay Shaw oder John Lorne Campbell schriftlich fixiert wurden und als Vorlage für die Revivalmusiker dienten. Deren musikalische Umsetzung und Adaption ist aus heutiger Sicht auf dem *recent* Level angesiedelt (in den 1960er und 1970er Jahren galt sie demnach als *current*) und diente wiederum zeitgenössischen oder *current* Musikern als Vorbild.¹¹⁷ Diese Einteilung hebt sowohl die Veränderlichkeit und fluide Natur musikalischer Revivals hervor sowie die Gleichzeitigkeit verschiedener musikalischer Strömungen und Einflüsse. So werden zeitgenössische (*current*) Musiker zukünftigen Generationen als Inspiration dienen und als Recent Musicians angesehen werden.

Bezüglich des Wesens und der Bedeutung von Traditionen und somit auch von Revivals konstatiert Ailie Munro völlig richtig:

»The old Songs and ballads, with their images and archetypes of human behaviour and their melodies shaped by generations [...], the wordless instrumental music [...]; the symbolism of the stories too [...] – all these would inform the unconscious by

gen sein wird, wird eine solch strikte Definition und Trennung der Überlieferungsrealität zuweilen nicht gerecht.

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

116 Slobin, Mark: »Introduction«, in: Slobin, Mark (Hg.): *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, Durham/London 1996, S. 1–13, hier S. 11f.

117 Die Band Bodega hat auf ihrem gleichnamigen Album 2006 mit »Stamping Ground« einen von der Band Runrig komponierten Song recovered. So gehen selbst *Original Recordings* in das »traditionelle Repertoire« heutiger Musiker ein.

stretching tentacles far back into the past and bringing it forward, making it *relevant* [Hervorhebung durch Autor] to the fleeting and ever stressful present.«¹¹⁸

Die Bedeutsamkeit von Traditionen und Revivals ist dabei aber nicht nur auf die Vergegenwärtigung, die Rekonkretisierung der Vergangenheit, beschränkt. Revivals als soziale Bewegung und symbolische Verbindung mit eben jener Vergangenheit können mit einer Vielzahl von Bedeutungsebenen und Intentionen verbunden werden. Hinter der rein musikalischen Ebene kommen für gewöhnlich weitere Schichten zum Vorschein, auf denen regelrechte Kämpfe stattfinden (Oppositionscharakter von Revivals). Sie sind – gespeist durch eine fundamentale Unzufriedenheit mit Aspekten der Gegenwart und den Drang nach kultureller, sozialer oder politischer Veränderung¹¹⁹ – zum Beispiel gegen Modernisierung, Kommerzialisierung und »kulturellen Mainstream«, Urbanisierung und Dehumanisierung der Gesellschaft (Beeinflussung der Folkrevival-Ideologie durch die Anti-Kriegsbewegung in den USA, Protest-Songs gegen die Stationierung von amerikanischen U-Booten mit atomaren Raketen vom Typ Polaris in der Holy Loch Base) gerichtet oder sind Ausdruck des Kampfes bestimmter geografischer Regionen (Spannungsfeld von Zentrum und Peripherie), sozialer Schichten und kultureller Gruppen (z. B. der gälischen Community) um Anerkennung, Wertschätzung und Sichtbarkeit.¹²⁰ Sie sind somit zugleich Antrieb für und Ausdruck von Veränderung. Durch die musikalische Aktion – insbesondere durch die Herausbildung einer Revivalist Community – kann darüber hinaus ein Gemeinschaftsgefühl, ein Gefühl sozialer Zugehörigkeit geschaffen werden (Konstruktion von individueller und kollektiver Identität) – auch durch die Konstruktion eines gemeinsamen Bildes der Vergangenheit in der Gegenwart.¹²¹

Wie in den vorangegangenen Ausführungen dargelegt worden ist, sind Revivals immer mit Transformationen bzw. Shifts verbunden sowie mit spezifischen (oft ideologisch geprägten) Motivationen. Wo jedoch führen diese hin? Sind die ideologischen Spannungen – etwa zwischen Traditionalisten/Puristen und Progressiven – zu groß, führe dies zu einem Niedergang des Revivals, wie Livingston argumentiert.¹²² Andere Autoren wie Robert Burns sprechen mit Blick auf Revivalprozesse innerhalb der englischen traditionellen Musik im ausgehenden 20. und 21. Jahrhundert in Abgrenzung zum Second Folk Revival bereits von einem Third Revival.¹²³ Caroline Bithell und Juniper Hill führen den Terminus des »Post-Revivals« ein,¹²⁴ der auch in diesem Buch

118 Munro, Ailie: *The Democratic Muse*, S. 4.

119 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 3f.

120 Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, S. 8–10. Vgl. Baumann, Max Peter: »Folk Music Revival« (wie Anm. 88., Kap. 1), S. 77. Vgl. auch Hills und Bithells Ausführungen über die Motivationen von Revival Musikern. Siehe Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 10–12.

121 Ronström, Owe: »Revival Reconsidered«, S. 18.

122 Livingston, Tamara: »Music Revivals: Towards a General Theory«, S. 69.

123 Burns, Robert: *Transforming Folk*, S. 235–245.

124 Hill, Juniper/Bithell, Caroline: »An Introduction to Musical Revival as Concept, Cultural Process, and Medium of Change«, S. 28–30.

zur Anwendung kommen soll. Post-Revival-Phasen seien gekennzeichnet durch eine vorangegangene Konsolidierung, die sich zumeist in Institutionalisierungsprozessen zeige, das heißt der Etablierung von neuen Strukturen im Bereich der Repräsentation und Transmission. Hierzu zählen staatliche Einrichtungen (etwa im Bildungsbereich) genauso wie beispielsweise kommerzielle und semi-kommerzielle Labels oder Festivals. Dabei werde allgemein angenommen, die ursprünglichen Traditionen als Gegenstand des Revivals seien innerhalb neuer Bedeutungszusammenhänge »gesichert« und bedürften keiner weiteren »Rettung«. ¹²⁵ Kennzeichnend sei weiterhin die Überwindung von ideologischen Fesseln, was neue musikalische Formen und Ausprägungen zulasse, innerhalb globaler kultureller Austauschprozesse und unter Nutzung der durch das vorangegangene Revival geschaffenen Strukturen. ¹²⁶ Da Kulturen jedoch dynamisch sind und sich ebenso verändern wie die darin agierenden Menschen, sind Post-Revivals – so Hill und Bithell – immer auch Ausgangspunkt neuer Transformationsprozesse.

125 Ebd., S. 29.

126 Ebd., S. 29f.

