

# **Die Rolle der Musik für die Konstruktion irischer nationaler Identität**

**Wissenschaftliche Hausarbeit  
zur Erlangung des akademischen Grades einer  
Baccalaurea Artium  
der Universität Hamburg**

**von Clara Doose-Grünefeld**

**aus Hildesheim**

**Hamburg, 2010**

# Inhalt

<b>1 EINLEITUNG: TRADITIONELLE MUSIK IN IRLAND</b>	<b>1</b>
<b>2 ETHNIZITÄT, TRADITION UND NATIONALISMUS</b>	<b>2</b>
2.1 Ethnizität und Nationalismus	2
2.2 <i>Imagined communities</i>	4
2.3 <i>Invention of tradition</i>	5
2.4 Theorie und Fragestellung	7
<b>3 KONSTRUKTION VON TRADITION UND NATIONALER IDENTITÄT AM BEISPIEL DER IRISCHEN MUSIK</b>	<b>8</b>
<b>3.1 Organisationen zum Erhalt traditioneller Musik</b>	<b>8</b>
3.1.1 Hobsbawm: 'Erfinden' von Tradition	8
3.1.2 <i>The Irish Folklore Commission</i>	8
3.2.3 <i>Comhaltas Ceoltóirí Éireann</i>	12
<b>3.3 Musik als Text: Nationales Repertoire traditioneller Musik</b>	<b>16</b>
3.3.1 Anderson: Die Rolle der Schrift	16
3.3.2 Transkription traditioneller Musik	17
3.3.3 Audioaufnahmen und Medien	21
<b>4 ZUSAMMENFASSUNG UND FAZIT</b>	<b>23</b>
<b>LITERATUR</b>	<b>25</b>
<b>QUELLEN</b>	<b>26</b>
<b>GLOSSAR</b>	<b>27</b>

*Drinking all the day  
In old pubs where fiddlers love to play  
Saw one touch the bow  
He played a reel that seemed so grand and gay  
I stood on Dingle beach and cast  
In wild foam we found Atlantic bass  
Living on your western shore  
Saw summer sunsets, asked for more  
I stood by your Atlantic sea  
And sang a song for Ireland*

*(Phil Colclough)*

## 1 Einleitung: traditionelle Musik in Irland

In ihrer Dissertation „Das Irenbild der Deutschen“ (1983) stellt Gabriele Haefs die Bedeutung der Musik als gemeinschaftlicher Aktivität für das Bild heraus, das man in Deutschland von ‚den Iren‘ hat. Irland und Musik gehören für viele einfach zusammen, der *Irish Pub* ist nur mit einer Session wirklich ‚irisch‘, *Irish Folk Bands* sind ausgesprochen erfolgreich. Doch nicht nur im Ausland ist die Musik ein wichtiges Identifikationsmerkmal, auch auf irischer Seite spielt sie eine große Rolle. Denn was früher nur als reine Freizeitaktivität im privaten Rahmen praktiziert wurde, ist heute vor allem bei organisierten Kulturveranstaltungen, Wettbewerben und zu offiziellen Anlässen von Bedeutung. Als Träger kultureller und historischer Inhalte eignet sich Musik, um Gemeinschaft und Identität zu stiften, aber auch, um nationalen Bestrebungen Ausdruck zu verleihen (McCarthy 1999: 13 ff.). Bereits im 18. Jahrhundert verwendeten politische Organisationen die ‚irische Harfe‘ als nationales, die Religion übergreifendes Symbol. Nicht ohne Grund prangt deshalb auch auf dem Wappen der Republik Irland die Harfe, ein seit dem 12. Jahrhundert gebräuchliches Musikinstrument und nunmehr Ausdruck für die kulturelle Geschichte dieses sich selbst als ‚keltisch‘ verstehenden Landes (Breathnach 1971: 68 f.).

Im Kampf um die Unabhängigkeit von Großbritannien und um ein nationales Selbstverständnis jenseits von Religionskonflikten berief sich Irland seit dem 18. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht auf kulturelle Eigenheiten, um sich von den übermächtigen Nachbarn abzugrenzen. Neben der irischen Sprache (und eventuell dem Sport) war und ist die traditionelle Musik wohl das am meisten umfochtene Kulturgut in Irland. Die *Gaelic League* und die *Gaelic Athletic Association*, beide Ende des 19. Jahrhunderts gegründet, sind für Sprache und Sport die führenden Organisationen. Es gibt jedoch auch ebenso viele Organisationen, die sich der Verbreitung und dem Erhalt der irischen Musik widmen. Die größte von ihnen ist die staatli-

che geförderte *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, die inzwischen sogar international agiert. Ihr Ziel ist die Verbreitung irischer Kultur, Musik und Tanz im In- und Ausland.

Als im 20. Jahrhundert von der Regierung festgestellt und beklagt wurde, dass die irische Sprache durch den Einfluss des Englischen immer mehr marginalisiert würde, entwickelte man 1948 eine Standard-Lehrsprache des Irischen. Dies begünstigte die Verbreitung der Sprache, weil sie so seitdem in allen staatlichen Schulen als Pflichtfach unterrichtet werden kann. Weniger schulisch, jedoch ähnlich standardisiert wurde auch der Unterricht der traditionellen Musik: Groß angelegte Unterrichtsprogramme und nationale Wettkämpfe in festgelegten musikalischen Disziplinen sollen die ‚irische Kultur‘ wieder aufleben lassen und am Leben erhalten. Edward O. Henry (1989: 80) vermutet sogar, dass es in Irland dadurch inzwischen mehr Musiker gibt als in jedem anderen europäischen Land. Eine ideologische Verbindung der alten ‚keltischen‘ Geschichte, des ländlichen Irlands und der musikalischen Tradition wird hierbei genutzt, um eine nationale *Irishness* zu konstruieren. Denn auch nach der Unabhängigkeit und der Staatsgründung der irischen Republik blieb die Identität Irlands durch die Rolle als ehemalige Kolonie unsicher.

In dieser Arbeit soll ganz konkret die Rolle der traditionellen Musik für die Bildung einer nationalen Identität Irlands herausgestellt werden. Anhand einiger Beispiele werde ich bestimmte Facetten der traditionellen irischen Musik aufzeigen, die zur nationalen Identitätsstiftung genutzt werden. Ich beziehe mich dafür auf die Theorie der *invented tradition* von Eric Hobsbawm und die Nationalismus-Theorie (*imagined communities*) von Benedict Anderson, die sich beide mit den historisch-kulturellen Grundlagen nationaler Identität beschäftigen. Ethnologisch interessant wird Nationalität im Rahmen der Ethnizitätsforschung nach Thomas Hylland Eriksen, weil so die Analyse der Abgrenzung, die durch ethnische Zugehörigkeit ausgedrückt wird, auch auf die Prozesse des Nationalismus angewendet werden kann.

## 2 Ethnizität, Tradition und Nationalismus

### 2.1 Ethnizität und Nationalismus

Ethnizität oder ethnische Identität ist eines der großen Themen der Ethnologie und wird seit den 1960er Jahren in dieser Disziplin bearbeitet. Ethnizität leitet sich vom griechischen Wort

ἔθνος, „Volk“<sup>1</sup>, ab und beschreibt den Zustand der Zugehörigkeit zu einer ‚Volksgruppe‘. „[...] the word ethnicity [...] in social anthropology [...] refers to aspects of relationships between groups which consider themselves, and are regarded by others, as being culturally distinctive“ (Eriksen 1995: 4).

Nach dieser als situationalistisch einzuschätzenden Definition ist ethnische Identität demnach keine Eigenschaft, die ein Individuum oder eine Gruppe hat oder nicht hat, sondern vielmehr die emische Sicht, zu welcher Gruppe ein Individuum sich zählt (in Abgrenzung zu anderen), eine Form von Beziehung zwischen mindestens zwei sich als unterschiedlich wahrnehmenden Gruppen. Die Abgrenzungsmerkmale müssen dabei nicht zwingend objektiv wahrnehmbar sein, sie können auch nur aus emischer Sicht Relevanz haben (ebd.: 11 f.).

Eriksen stellt heraus, dass nicht nur (wie im Alltagsgebrauch oft angenommen) kleine Minderheiten Ethnizität aufweisen, sondern auch dominante Mehrheiten Ethnizität ‚praktizieren‘ (ebd.: 4). Eine ethnische Gruppe kann den Anspruch erheben, dass die politischen Grenzen eines Territoriums mit den kulturellen (emisch wahrgenommenen) Grenzen übereinstimmen sollen. „When the political leaders of an ethnic movement make demands to this effect, the ethnic movement therefore by definition becomes a nationalist movement“ (ebd.: 6). Nationale Identität bezieht sich folglich wie Ethnizität auf die wahrgenommene kulturelle Unterscheidung (*cultural distinctiveness*) einer Gruppe von anderen Gruppen. Durch den nationalistischen Anspruch wird die entsprechende Kultur jedoch weniger flexibel und situationsabhängig, als sie es in der ‚ethnischen‘ Form der Abgrenzung ist. Kulturelle Symbole und empfundene Kontinuität der eigenen Geschichte ermöglichen es einer großen und heterogenen Gruppe, sich auf ‚ihre‘ Kultur zu beziehen, als ob sie eine Konstante wäre (ebd.: 102 f.). „Like other ethnic ideologies, nationalism lays claim to symbols which have great importance for people, and argues that these symbols represent the nation-state“ (ebd.: 107). Diese Symbole werden häufig aus den Alltagserfahrungen der Gruppe herausgegriffen (ebd.: 108).

Eriksen bezieht sich bei seinen Ausführungen über die verschiedenen Aspekte der nationalen Identität unter anderem auch auf Benedict Anderson und Eric Hobsbawm. Ich werde

<sup>1</sup> Eriksen zitiert für seine Definition des Wortes *ethnicity* die Übersetzung des griechischen Wortes *ethnos* oder *ethnikos* nach R. Williams 1976 mit „heathen or pagan“ (Eriksen 1995: 4). Meiner Meinung nach ist die Grundbedeutung des Wortes ἔθνος jedoch „Volk, Volksstamm“ und des entsprechenden Adjektivs ἔθνικός „völkisch“, also etwas, das auf ein bestimmtes Volk bezogen ist. Die Bedeutung „heidnisch“ entstammt der Übersetzung des Neuen Testaments und ist deshalb nicht als eigentliche Grundbedeutung des Wortes zu verstehen (Gemoll 2007: Einträge „ἔθνος“ und „ἔθνικός“).

auf diese Theorien im Folgenden eingehen, um sie für meine Ausführungen über die irische Musik im Zusammenhang mit dem Nationalismus verwenden zu können.

## 2.2 *Imagined communities*

Benedict Anderson beschreibt in seinem Buch „Die Erfindung der Nation“ (1983, engl. „Imagined communities“) ebenso wie Eriksen allgemein die Prozesse, die bei der Entstehung von Nationalstaaten ablaufen. Er definiert dazu die Nation als eine als begrenzt und souverän vorgestellte Gemeinschaft, in der die Mitglieder sich gegenseitig zwar nicht kennen, „aber im Kopf eines jeden die Vorstellung ihrer Gemeinschaft existiert“ (Anderson 1993: 15). Wie auch bei Eriksen ist diese ‚Begrenzung‘ oder Abgrenzung der Gemeinschaft von zentraler Bedeutung, da der Zusammenhalt der Nation nicht zuletzt durch die Abgrenzung zu anderen Nationen geschieht (ebd.: 16). Die erwähnte Souveränität der Nation bezieht sich vor allem auf die Unabhängigkeit des (National-)Staates von einer religiösen Legitimation (ebd.: 17).

Als ‚kulturelle Wurzeln‘ des Nationalismus nennt Anderson das Bestreben der Menschen, sinnhafte Kontinuität in ihrem Leben herzustellen. Er zeigt die Parallele zwischen der Religion und der Nation als sinnstiftendes Element: Indem das Handeln einzelner Akteure in eine nationale Kontinuität gestellt wird, bekommt es einen Sinn. Die Ideen der Aufklärung haben seit dem 18. Jahrhundert zu einer verstärkten Ablösung der Religiosität durch säkulare Ideale wie dem der Nation geführt (ebd.: 19 f.). Auch religiös legitimierte Herrschaftsformen wie die Dynastie orientieren sich immer mehr an ‚nationalen‘ Signets, um ihre Macht aufrecht erhalten zu können (ebd.: 29 f.).

Eine besondere Rolle für die Entstehung eines nationalen Bewusstseins spielen für Anderson jedoch auch Sprache und Literatur: Durch eine gemeinsame Literatur, die für jeden zugänglich ist, lässt sich leicht durch Anspielungen auf eine ‚Wir-Gruppe‘ ein Gemeinschaftsgefühl erzeugen. Grundlage hierfür ist die Fähigkeit, sich Gleichzeitigkeit und damit die Existenz der Wir-Gruppe als Einheit vorstellen zu können. Die Wahrnehmung eines gemeinsamen ‚Lebensraumes‘, einer gemeinsamen Zeit oder bekannter Orte konstituiert gleichzeitig die Nation als existente Größe, denn „die Fiktion [sichert] leise und stetig in die Wirklichkeit ein und erzeugt dabei jenes bemerkenswerte Vertrauen in eine anonyme Gemeinschaft, welches das untrügliche Kennzeichen moderner Nationen ist“ (ebd.: 41 f.).

Die ‚gemeinsame Literatur‘ entstand in Europa im 16. Jahrhundert durch die Ausweitung des Buchdrucks. Zunächst wurde jedoch nur in lateinischer Sprache gedruckt, die als *Lingua Franca* für die gebildeteren Gesellschaftsschichten fungierte. Als Beispiel wählt Anderson den Fall Deutschland: Gedruckte Bücher in der Volkssprache kamen erst seit der Übersetzung der Bibel durch Luther auf und verbreiteten sich sehr schnell im gesamten ‚deutschen‘ Sprachraum (ebd.: 44 ff.). Indem aber viele unterschiedliche Dialekte der gesprochenen Sprache zu einer einheitlichen Schriftsprache zusammengefasst wurden, entstanden Grenzen, jenseits derer eine andere Schriftsprache dominierte, die jedoch einen sehr großen geographischen und sprachlichen Raum umfassten. Für das Nationalbewusstsein bildete die Schriftsprache eine Grundlage im Hinblick auf Kommunikation, Wahrnehmung der ‚eigenen‘ Sprachgruppe, Möglichkeit der geschichtlichen Fixierung und Entstehung einer ‚Hochsprache‘ mit untergeordneten Dialekten (ebd.: 47 ff.).

Wichtig für Anderson sind also die kulturellen Grundlagen, die ein Nationalbewusstsein (wie bei Eriksen beschrieben) erst möglich machen. Die Wahrnehmung und das Betonen von überregionalen Gemeinsamkeiten, die die ‚vorgestellte Gemeinschaft‘ bilden, und der daraus resultierende Anspruch auf ein gemeinsames Territorium machen aus der ethnischen eine nationale Identität.

### *2.3 Invention of tradition*

In der Einleitung zu dem 1983 erschienenen Sammelband „The invention of tradition“ (herausgegeben von Eric Hobsbawm und Terence Ranger) geht Eric Hobsbawm auf sein Konzept der ‚erfundenen Tradition‘ ein. Diese ‚erfundenen Traditionen‘ bilden laut Hobsbawm unter anderem das Fundament kulturell-nationalistischer Bestrebungen und dienen dem Aufbau und der Unterstützung von Gruppenidentität. Hobsbawm unterscheidet hierzu zwei Arten von erfundenen Traditionen: Die ersteren sind „actually invented, constructed and formally instituted“ und die zweiten sind „emerging in a less easily traceable manner within a brief and dateable period [...] and establishing themselves with great rapidity.“ (Hobsbawm 1994: 1). Beide Definitionen beschreiben einen Satz von kulturellen Praktiken, die durch Wiederholung versuchen, bestimmte Werte und Normen zu vermitteln. Zentral für das Wirken von Traditionen ist die wahrgenommene Kontinuität mit der Vergangenheit, da sich Tradition immer auf etwas Althergebrachtes beziehen muss, um Legitimation zu erhalten.

Deshalb wird von den Akteuren, die ‚erfundene Traditionen‘ einsetzen, dieser Bezug zur Vergangenheit immer künstlich und bewusst hergestellt (ebd.: 1 f.).

Zur Definition von ‚erfundener Tradition‘ grenzt Hobsbawm sein Konzept von Gewohnheit oder Brauch (*custom*) auf der einen Seite und Konvention oder Routine (*convention / routine*) ab. Bräuche sind im Gegensatz zu ‚erfundene Traditionen‘ flexibler in der Anwendung, da sie nur situationsbezogen sind und eine Handlungsmöglichkeit vorgeben, die durch vorhergegangene Situationen gerechtfertigt wird. Routine hingegen unterscheidet sich von ‚erfundener Tradition‘ durch ihre funktionale Notwendigkeit. Wenn eine Handlung keine Funktion mehr erfüllt und nur noch um der ideologischen Implikation willen beibehalten wird, entsteht aus der Routine eine ‚erfundene Tradition‘ (ebd.: 2 ff.).

Als ‚erfundene Traditionen‘ deklariert Hobsbawm zum Beispiel auch an neue Umstände angepasste ‚alte‘ Institutionen, die im geänderten Kontext beibehalten werden, obwohl sich möglicherweise sogar ihre Funktion geändert hat und nur mehr eine nominale Kontinuität zur Vergangenheit besteht. Ein Hauptbestandteil der ‚Tradition‘ ist es dabei, authentisch und alt zu wirken. Deshalb wird (vermeintlich) altes Material zur Konstruktion neuer ‚Traditionen‘ genutzt, zum Beispiel werden oft alte kulturelle Praktiken institutionalisiert und zum Aufbau eines Nationalbewusstseins genutzt (ebd.: 5ff.). Eine mögliche Praxis zur Herstellung von historischer Kontinuität ist laut Hobsbawm das Auftun oder Erfinden fern zurückliegender Geschichte, an die angeknüpft werden kann. Sogar gefälschte historische Zeugnisse dienen mitunter als Bezug und zur Rechtfertigung für aktuelle Praktiken, die dadurch historische Legitimation erwerben (ebd.: 7).

Ein Bruch in der traditionellen kulturellen Praxis führt ebenfalls zur Entstehung von ‚erfundene Traditionen‘, weil ein neuer Kontext den alten Praktiken im Grunde die Legitimation nimmt und eine neue geschaffen werden muss. In diesem Sinne sind es vor allem Bewegungen zum Wiederaufleben oder zur Bewahrung von Traditionen, die seiner Meinung nach ganz klar Traditionen erfinden, da diese nicht künstlich erhalten werden können (ebd.: 7f.).

Drei überlappende Funktionen von ‚erfundene Traditionen‘ stellt Hobsbawm heraus: 1. in einer realen oder künstlichen Gemeinschaft sozialen Zusammenhalt oder Gruppenmitgliedschaft zu symbolisieren, 2. Institutionen, Status oder Macht zu etablieren oder zu legitimieren und 3. Wertvorstellungen, Glaubensinhalte oder Verhaltensweisen zu vermitteln (ebd.: 9). Ein oberflächlicher Unterschied zwischen ‚echten‘ und ‚erfundene Traditionen‘ liegt nach Hobsbawm darin, dass ‚erfundene Traditionen‘ sich häufig einer allgemeineren



Symbolik und Zeichensprache bedienen, die wenig konkrete Inhalte vermitteln (z.B. Nationalflagge). Außerdem strukturieren ‚erfundene Traditionen‘ weniger den privaten als den öffentlichen Raum (ebd.: 10ff.)

## 2.4 Theorie und Fragestellung

Bei den vorgestellten Theorien wird deutlich, wie kulturelle Elemente (bewusst oder unbewusst) zur Bildung eines Nationalbewusstseins beitragen können. Was bei Anderson am Beispiel der Schrift als tendenziell eher passiver Prozess beschrieben wird, der hauptsächlich durch technische und wirtschaftliche Entwicklung vorangetrieben wurde, ist bei Hobsbawm ganz klar von einigen Akteuren intendiert und manipuliert eine große Masse für nationalistische Interessen. Wir werden sehen, dass auch in Irland mit großem Interesse vor allem von staatlicher Seite aus an einem Nationalbewusstsein gearbeitet wurde und wird.

In dieser Arbeit soll es um die Rolle der traditionellen Musik im Prozess der Bildung einer nationalen irischen Identität gehen. Der kulturelle Nationalismus, wie Eriksen ihn beschreibt, zeichnet sich dadurch aus, dass bestimmte kulturelle Eigenheiten (dazu gehört in Irland zweifelsohne die traditionelle Musik) bewusst zur Abgrenzung von anderen Gruppen genutzt und als nationales Gut deklariert werden.

Dazu werde ich im Folgenden beispielhaft zwei Aspekte der vorgestellten Theorien nutzen, um die Rolle der Musik für die Konstruktion einer nationalen irischen Identität zu verdeutlichen: 1. Die aktive ‚Erfindung‘ von Tradition durch Institutionen und Bewegungen, die sich der Revitalisierung irischer Musik widmen, und 2. die Herstellung eines nationalen Musikkanons mit Hilfe von Notation, parallel der von Anderson vorgeschlagenen Rolle der Schrift als vereinheitlichendes Element. Hierzu werde ich jeweils noch einmal genauer auf die jeweiligen theoretischen Aspekte eingehen und im Anschluss die Beispiele vorstellen. Als Beispiele für Institutionalisierung scheinen mir die *Irish Folklore Commission* sowie die Veranstaltungen und Bemühungen der *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* besonders geeignet. Zur Verdeutlichung der Parallele zur Schrift stelle ich die Notation irischer Musik durch Edward Bunting und Nachfolger sowie die Verbreitung von Audioaufnahmen durch die Medien Radio und Schallplatte dar.

## 3 Konstruktion von Tradition und nationaler Identität am Beispiel der irischen Musik

### 3.1 Organisationen zum Erhalt traditioneller Musik

#### 3.1.1 Hobsbawm: 'Erfinden' von Tradition

Hobsbawm nennt bei der Herausarbeitung, was ‚erfundene Traditionen‘ sind, unter anderem Bewegungen und Institutionen, die Traditionen bewahren wollen. Jeder Versuch, eine Tradition bewusst zu erhalten oder gar wiederzubeleben, zeigt einen Bruch in der Tradition. Dieser macht sie zu einer erfundenen Tradition, denn Tradition ist nach Hobsbawm nur dann ‚echt‘, wenn sie selbstständig und in einem mehr oder weniger ‚natürlichen‘ Kontext existiert (Hobsbawm 1994: 8). Mit dem Revitalisierungsversuch geht der bewusste Prozess des Auswählens und Weglassens einher, weil er für die Institutionalisierung notwendig ist. Es wird ein ausgesuchter Inhalt geschaffen, der von nun an die Tradition definiert und normiert; es gibt klare Regeln, welche Dinge traditionell sind und welche nicht.

Ein wichtiges Element für solche Revitalisierungsbewegungen stellt der Bezug auf die Vergangenheit dar, durch den das Vorhaben gerechtfertigt wird. Indem die historische Bedeutung der betreffenden Tradition herausgestellt wird, erhält das Vorhaben eine Legitimation und ist von den Akteuren zu ihren Zwecken einsetzbar. Hobsbawm nennt ganz konkret den Versuch, künstlich Gemeinschaft (zum Beispiel nationale Gemeinschaft) zu stiften, als Motivation für das Erfinden solcher Traditionen.

Die Produkte der Institutionen zum Erhalt von Tradition entsprechen zwei der drei von Hobsbawm aufgestellten Kategorien ‚erfundener Traditionen‘: Sie schaffen eine künstliche Gemeinschaft und vermitteln erwünschte Verhaltensweisen. Im Folgenden werden nun zwei staatlich finanzierte Organisationen vorgestellt, die sich dem Erhalt und dem Wiederbeleben der traditionellen irischen Musik verschrieben haben: die eher akademische *Irish Folklore Commission* und die praktisch orientierte *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (CCÉ).

#### 3.1.2 *The Irish Folklore Commission*

Die erste offizielle Gesellschaft, die zur Erhaltung der irischen Musik und Kultur gegründet wurde, war die *Society for the Preservation and Publication of the Melodies of Ireland* von 1851

(Breathnach 1971: 114). Ab Ende des 19. Jahrhunderts entstanden viele solcher Organisationen zur wissenschaftlichen Sammlung, Aufarbeitung und Veröffentlichung von Melodien und Texten, so zum Beispiel auch die *Irish Folk Song Society*, die 1898 gegründet wurde (vgl. O'Sullivan 1952: 294). Viele dieser Gesellschaften und Vereine waren jedoch privat organisiert und nur sehr klein und kurzlebig. Briody führt dies auf die unsichere politische Situation Irlands zu Beginn des 20. Jahrhunderts zurück. Nachdem sich 1922 jedoch die irische Regierung etabliert hatte, änderte sich die Situation grundlegend: Irische Sprache und Kultur wurden zu einem Hauptanliegen der Regierung, um den neu entstandenen Nationalstaat zu stützen (Briody 2007: 75).

Die *Irish Folklore Commission* wurde nach einigen Vorgängern 1935 durch die irische Regierung gegründet. Treibende Kraft hierbei war der passionierte Folklore-Forscher und -Sammler Séamus Ó Duilearga, der auch schon in den Vorgängerorganisationen aktiv gewesen war; er wurde Vorsitzender der *Commission* (Briody 2007: 101). Das Vorhaben wurde von der Regierung finanziert und unterstand dem Bildungsministerium (ebd.: 129). Ihre Aufgaben waren

[...]

(a) the collection, collation, and cataloguing of oral and written folklore materials; and

(b) the editing and publication of such materials when thought desirable (Satzung der Irish Folklore Commission).

Es ging also darum, die Volkserzählungen und -gesänge, aber auch die Musik und andere Traditionen Irlands zu bewahren und wissenschaftlicher Forschung sowie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Hierzu wurde eine Zusammenarbeit mit der Universität und der *Folklore of Ireland Society* angestrebt, die die Folklore-Zeitschrift ‚Béaloideas‘ herausgab (Satzung der *Irish Folklore Commission*).

Zunächst war die Finanzierung der *Commission* nur auf fünf Jahre ausgelegt, in denen die Folklore Irlands in Textform vollständig gesammelt und katalogisiert werden sollte; bald stellte sich jedoch heraus, dass dieser Zeitraum weit zu kurz geschätzt worden war, und so wurde er (trotz der knappen Finanzen während des Zweiten Weltkrieges) um einige Jahre verlängert. Zu dieser Zeit war die Sammlung der *Commission* in einigen kleinen Räumen des University College in Dublin untergebracht, die bei der wachsenden Größe der Bestände jedoch kaum ausreichten. Die Bestrebungen Ó Duileargas, für seine *Commission* einen offiziellen Sitz im University College zu erhalten, scheiterten allerdings am Misstrauen der nationalistischen

Regierungspartei *Fianna Fáil*. Sie hielt die Ausrichtung des College nämlich nicht für ‚national‘ genug, um eine Organisation von solch nationaler Wichtigkeit zu beherbergen (Briody 2007: 136 ff.). Nach vielem Hin und Her wurde die *Irish Folklore Commission* 1949 dann in einem eigenen Gebäude untergebracht, das ihr vom University College zur Verfügung gestellt worden war (Briody 2007: 176). 1971 wurde die *Irish Folklore Commission* aufgelöst und die Sammlungen gehören seitdem offiziell zur *National Folklore Collection* am University College Dublin.

Die Arbeit der *Irish Folklore Commission* bestand zunächst aus der Ausbildung geeigneter Kollektoren, bevor diese ins Feld geschickt wurden und Folklore in vielen ländlichen Gebieten Irlands sammelten. Die Auswahl der Kollektoren ist bemerkenswert: Es wurden kaum Universitätsstudierende der Folklore eingesetzt, sondern ‚Leute aus dem Volk‘ wie Fischer oder Dorfschullehrer. „Because they were of the people they had not been spoiled [...] by university education and by city ways“ (Ó Súilleabháin, zit. In: Briody 2007: 230). Es wurden Erzählungen und Gedichte, aber auch Airs und Lieder aufgeschrieben, von denen jedoch zunächst nur die Texte notiert werden konnten. Denn erst im Jahr 1938 gab die Regierung die Zustimmung, zusätzliches Geld für das explizite Sammeln von traditioneller Musik bereitzustellen, für das ein anderes Equipment benötigt wurde als zum Aufnehmen von gesprochenen Texten (Briody 2007: 272).

Bis 1940 wurden nämlich hauptsächlich Aufnahmen mit Wachsylinderwalzen (Phonograph) gemacht oder das Gehörte direkt transkribiert; „Vollzeit-Sammler“ reisten umher und nahmen an verschiedenen Orten irischsprachige Erzählungen und Gesang auf und transkribierten die Texte. Auch Fotos wurden hin und wieder gemacht, jedoch war die Ausrüstung der Kollektoren wegen der finanziellen Knappheit eher schlicht. Der Transport des Equipments erfolgte in den meisten Fällen mit dem Fahrrad, da nur drei der (zu den besten Zeiten) neun aktiven Kollektoren ein Auto besaßen. Um dennoch ein möglichst vollständiges Abdecken aller relevanten Orte zu gewährleisten, trugen die Kollektoren ihre Ergebnisse auf einer Karte von Irland ein (Briody 2007: 244 ff.).

Ab 1940 besaß die *Commission* zusätzlich ein mobiles Grammophon-Aufnahmegerät, mit dem etwas bequemer Tonaufnahmen in unterschiedlichen Regionen gemacht werden konnten und das sich auch zum Aufnehmen von Musik eignete (Ó Súilleabháin 1952: 308 f.). Jedoch verzögerte sich das Sammeln von musikalischen Stücken wegen technischer Unzulänglichkeiten noch um weitere Jahre. Einige der Kollektoren waren zwar in der Lage, die Musik

direkt zu transkribieren, aber das systematische Erfassen erfolgte erst ab 1942, als der musikalisch sehr begabte Séamus Ennis als Kollektor für Musik eingestellt wurde. Ab 1948 konnte dann auch das Grammophon eingesetzt werden, mit dem eine Menge dauerhafter Aufnahmen von Erzählungen, Gesang und Instrumentalmusik hergestellt wurden (Briody 2007: 271 ff.). Bei der Sammlung von irischer Musik arbeitete die *Irish Folklore Commission* eng mit den Radiosendern *Radio Éireann* und BBC zusammen. Jedoch blieb die systematische Sammlung und wissenschaftliche Aufarbeitung des musikalischen Bestandes innerhalb der *Commission* im Gegensatz zum traditionellen Textbestand begrenzt (ebd.: 280).

Die *Irish Folklore Commission* ist, wie wir gesehen haben, eindeutig eine vom Nationalstaat initiierte Institution, die zum Zweck des Erhaltes der ländlichen irischen Kultur in Sprache und Musik gegründet wurde. Der Anspruch, einen nationalen Katalog der gesamten irischen Folklore zu erstellen, war dabei allgegenwärtig. Es besteht allerdings ein Konflikt zwischen der Idealisierung der ‚Reinheit‘ alter, ländlicher Tradition und dem wissenschaftlichen Anspruch, die Sammlungen zu Studienzwecken verwenden zu können, wie bei der Auswahl der Kollektoren deutlich wurde. Am meisten betroffen von diesem Konflikt ist das Sammeln traditioneller Musik, das in jedem Fall musikalisch ausgebildetes Personal braucht. Das Ideal Ó Duileargas, Erzählungen und Musik gleichermaßen systematisch zu erheben, fiel somit zum einen technischen, zum anderen personellen Engpässen anheim.

Dennoch ist der Versuch, mündlich überlieferte Kultur zu sammeln und zu katalogisieren, im Hobsbawm’schen Sinne als ‚erfundene Tradition‘ zu deuten. Indem die historische (und politische) Relevanz der Folklore hervorgehoben und ihr Aussterben befürchtet wird, erhält die *Irish Folklore Commission* ihre Daseinsberechtigung. Der Staat selbst als ein tragender Akteur in der Gründung der *Commission* nutzt ganz gezielt kulturelle Elemente, um die Grundlage eines kulturellen Nationalismus zu bilden und zu stärken. Nach Hobsbawm entstehen genau durch diese Sammlungs- und Revitalisierungsbestrebungen ‚erfundene Traditionen‘, die sich für nationale Zwecke einsetzen lassen. Denn auch wenn der Anspruch bestand, eine möglichst vollständige Sammlung der irischen Folklore zu erstellen, handelt es sich bei der Sammlung dennoch um eine Auswahl der für ‚am authentischsten‘ und ‚am wichtigsten‘ befundenen Stücke. Sie machen von nun an das Repertoire an traditioneller nationaler Kultur aus und helfen bei der Definition der ‚irischen‘ Kultur.

### 3.2.3 *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*

Einen praktischeren Ansatz als die reine Sammlertätigkeit der *Irish Folklore Commission* und anderer Gesellschaften vertreten Organisationen, die sich die Lehre und den Wettbewerb zur Aufgabe gemacht haben. Die größte von ihnen, die seit 1968 größtenteils staatlich finanzierte Organisation *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (Gesellschaft der irischen Musiker, Abk. CCÉ), wurde 1951 von den Mitgliedern des *Dublin Piper's Club* gegründet und bildet auf lokaler Ebene Schülerinnen und Schüler in traditioneller irischer Musik aus. Angeboten werden Gruppen- und Einzelunterricht in Gesang und auf verschiedenen Instrumenten sowie traditioneller Tanz. Die CCÉ hat zur Zeit ca. 30.000 bis 35.000 Mitglieder<sup>2</sup>, die auf Lokal-, County- und Provinzebene hierarchisch und zentral organisiert sind und der Hauptverwaltung in Dublin unterstehen. In ihrer Verfassung werden die wichtigsten Ziele der CCÉ genannt:

- To promote Irish Traditional Music in all its forms
- To restore the playing of the Harp and Uilleann Pipes in the National life of Ireland
- To promote Irish Traditional Dancing
- To promote and foster traditional singing in both Irish and English
- To foster and promote the Irish language at all times
- To create a closer bond among all lovers of Irish music
- To co-operate with all bodies working for the restoration of Irish Culture
- To establish Branches throughout the country and abroad to achieve the foregoing aims and objectives (Bunrecht (Verfassung) der CCÉ 2009: 7.)

Um diese Ziele zu erreichen, veranstaltet die CCÉ regelmäßig lokale und regionale Feste und Wettbewerbe (*Fleadh Cheoil, Feis*). Diese *Fleadhanna Cheoil* sind Wettbewerbe und Festivals, die auf vier Ebenen ausgetragen werden (Regional-, Grafschaft-, Provinzebene und ganz Irland). Der einmal jährlich stattfindende, große nationale Wettbewerb ist die *Fleadh Cheoil na hÉireann*, bei der die Gewinner der regionalen Wettbewerbe gegeneinander antreten. Die Bewertung der vorgetragenen Stücke erfolgt jeweils in unterschiedlichen, festgelegten Disziplinen<sup>3</sup> durch eine Jury. Die BewerberInnen werden dazu in Alterskategorien eingeteilt. Die Gewinner der *Fleadh Cheoil na hÉireann* bekommen den Titel „All-Ireland Champion“ und

<sup>2</sup> Die genaue Anzahl ist schwierig zu ermitteln und wird von Henry 1989 auf etwa 35.000 geschätzt, neuere Angaben sind etwa 30.000 (Fleming 2004: 228).

<sup>3</sup> Vgl. hierzu die Regeln der *Fleadhanna Cheoil* 2008: 2 ff.

einigen wird anschließend ermöglicht, auf Tournee im In- und Ausland zu gehen (Henry 1989: 80 f.; Haefs 1983: 170). Die Repräsentation Irlands erfolgt so im Ausland durch eine Elite, die durch die CCÉ ausgewählt wurde, um Irland kulturell zu vertreten (Fleming 2004: 240).

Henry berichtet in seinem Portrait der CCÉ aus dem Jahr 1989 von einer ausgesprochenen Abneigung gegen ‚neumodische‘ Instrumente (z.B. das Banjo) innerhalb der Organisation. Sieht man sich jedoch die Disziplinen, die in der Regelsammlung von 2008 enthalten sind, einmal genau an, so fällt auf, dass sich diese strenge Begrenzung der zugelassenen Musikinstrumente nicht unbedingt in den Richtlinien wiederfindet. Lediglich in der Kategorie ‚Slow Air‘ sind nach wie vor nur Geige, *Uilleann Pipes*, *flute* und *whistle* erlaubt. Dies könnte auf einen Kompromiss hindeuten, denn gerade die Slow Airs sind eine als besonders wertvoll und traditionell erachtete Gattung der irischen Musik (Henry 1989: 90), wie im Abschnitt über die Notation (3.3.2) noch deutlich werden wird. Es ist anzunehmen, dass sie deshalb vor neuen Einflüssen bewahrt werden sollen. Vor allem stellt aber die Kategorienbildung innerhalb der traditionellen Musik eine Neuerscheinung dar, die gezielt durch den Wettbewerbscharakter der CCÉ hervorgebracht wurde.

Doch nicht nur die Wahl der Instrumente und ihre Zusammenstellung wird von der CCÉ vorgegeben. Auch die Auswahl der Arten von *tunes*, die im Wettbewerb zugelassen sind, ist festgelegt: Teilnehmer können aus unterschiedlichen Kategorien von *tunes* in bestimmten Kombinationen einige auswählen, die sie vortragen möchten. Zu diesen gehören die als traditionell erachteten Formen *air*, *reel*, *double jig*, *single jig*, *slip jig*, *hornpipe*, *march*, *set dance*, *polka* und *slide* (Henry 1989: 78). Die einzige erlaubte Art des Gesanges in irischer Sprache ist *sean nós*, da alle anderen Gesangsstile als ‚unirisch‘ gelten (Haefs 1983: 143). Die Bewertung der Bewerber erfolgt nach Qualität des Vortrags und mitunter auch nach Auswahl der Stücke. Diese Praxis führt in letzter Zeit zu kritischen Äußerungen von Seiten der Musiker, da die Befürchtung besteht, durch die Prioritätensetzung der CCÉ würden regionale Arten von *tunes* (die nicht zu den oben genannten zählen) vernachlässigt und ein „Comhaltas style“ kriert, der die musikalische Vielfalt bedrohe (Fleming 2004: 245).

Seit der Einführung der regionalen *Fleadhanna* finden in den gastgebenden Städten oft auch sogenannte *sessions* statt: Mehrere Musiker versammeln sich außerhalb der eigentlichen Veranstaltung in Pubs oder an öffentlichen Plätzen, um gemeinsam zu musizieren. Bei diesen *sessions* treffen Musiker auf Gleichgesinnte aus ganz verschiedenen Regionen Irlands, mit de-

nen sie sich musikalisch austauschen. Kritischen Stimmen zu Folge kommt es durch diese überregionalen Treffen zu einer Vereinheitlichung der Musik, da regionale Stile in einem Potpourri unterschiedlicher Stile aufgingen, was letztlich zu einem national einheitlichen Stil führen könne (Fairbairn 1994: 583 f.).

In ihrer Präsentation vertritt die CCÉ das Image der ‚ländlichen‘, mit traditioneller Lebensweise verbundenen Bevölkerung. Henry beschreibt 1989, dass viele Aufführungen vor einem ländlich gestalteten Bühnenbild stattfinden, wie zum Beispiel der Darstellung eines Cottage zwischen grünen Hügeln. Bisweilen fänden auch ‚bäuerliche‘ Accessoires (wie zum Beispiel ein Butterfass oder ein Besen) in der Bühnendarstellung Verwendung. Auch in aktuelleren Aufführungen scheinen derartige Formen der Bühnengestaltung üblich zu sein: Auf der Homepage der CCÉ finden sich Fotografien von Tanzaufführungen, die ebenfalls einen Bühnenhintergrund mit Landhaus verwenden. Auf Plakaten zur Ankündigung von Events und auf Gruppenfotos sieht man zuweilen grüne Graslandschaften oder Burgruinen (Henry 1989: 69, 82; Fleming 2004: 240; Blog auf der CCÉ-Website). In den Eröffnungsreden bei *Fleadhanna* wird oft auf die historische Bedeutung der Musik und auf wichtige historische Ereignisse Bezug genommen (Fleming 2004: 240 f.).

Neben der CCÉ werden weitere Kulturveranstaltungen mit Wettbewerbscharakter zum Beispiel durch die *Conradh na Gaeilge* (Festival: *Seachtain na Gaeilge*, „irische Woche“) oder die *Gaelic Athletic Association* (GAA) unterhalten. Die musikalische Abteilung der GAA nennt sich *Scór* und veranstaltet analog zu sportlichen Wettkämpfen

[...] eight events/disciplines [...] that cover all aspects of Irish culture: Figure/Céilí Dancing, Solo Singing, Instrumental Music, Recitation/Scéalaíocht, Ballad Group, Novelty Act, Question Time and Set Dancing (Website der GAA, Abteilung *Scór*).

Dass durch die oben genannten Disziplinen ‚alle Aspekte der irischen Kultur‘ abgedeckt sind, erscheint fragwürdig. Dennoch scheint diese Art der Wettbewerbsveranstaltungen im Bereich von Musik und Kultur in Irland recht beliebt zu sein, um bestimmte Aspekte der Kultur auf irisch-nationaler Ebene zu praktizieren und zu stärken. Dass ein solcher Prozess sehr eklektisch ist und dabei viele regionale und individuelle Eigenheiten zu Gunsten des gemeinsamen Repertoires ausgelöscht werden, steht außer Frage.

Die Idealisierung der ländlichen Lebensweise durch die CCÉ kann als ein Versuch gedeutet werden, die traditionelle Musik zu re-kontextualisieren und sie mit ihrem als traditionell wahrgenommenen Ursprung zu verknüpfen. Nach Hobsbawm ist der Bezug auf die Vergangenheit für die Revitalisierung von Traditionen wichtig, um die Musik, wenn sie mit der al-



tertümlichen Lebensweise der Landbevölkerung identifiziert wird, an Authentizität gewinnen und älter und ursprünglicher wirken zu lassen. Genau diese Empfindung von Authentizität und Geschichte liefert der CCÉ die Grundlage, traditionelle Musik als nationales Gut zu fördern und sie für den nationalen Zusammenhalt Irlands zu gebrauchen. Deutlich wird die politische Verquickung der CCÉ neben ihrer Teilfinanzierung durch staatliche Mittel auch dadurch, dass der Vorsitzende der CCÉ, namentlich Labhrás Ó Múrchú, gleichfalls Senator für die nationalistische Partei *Fianna Fáil* ist (Fleming 2004: 238 ff.).

Während ihrer Feldforschung in der CCÉ im Jahr 1999 führte die Ethnologin Rachel C. Fleming Interviews mit Musikern durch. Sie stellte fest, dass es neben einer Kritik an der zentralisierten und hierarchischen Gliederung der Organisation auch vermehrt die Sorge gibt, die traditionelle Musik könnte zu sehr eingeeignet und standardisiert werden (Fleming 2004: 229). Genau dieselbe Befürchtung und Kritik findet sich in der Darstellung bei Haefs. Auch sie betrachtet die Revitalisierungsversuche durch die *Gaelic League* (*Conradh na Gaeilge*) und die CCÉ sehr kritisch, da sie ein Ersticken der ‚echten‘ Tradition durch zu strenge Vorgaben befürchtet (Haefs 1983: 144 ff.). Außerdem stellt Fleming fest, dass sich in den letzten 25 Jahren immer mehr Musiker alternative Möglichkeiten suchen, traditionelle Musik ohne Wettbewerb zu praktizieren, wie zum Beispiel neu gegründete *summer schools* oder Treffen in privatem Rahmen (Fleming 2004: 250). Das staatliche oder nationalistische Interesse an der traditionellen Musik, um eine *Irishness* zu konstruieren, steht vielfach den Interessen der Musiker entgegen, die einfach ihre Musik praktizieren wollen (ebd.: 251).

Wir haben gesehen, dass durch kulturelle Wettbewerbe der CCÉ und *Scór* versucht wird, die irische Musik für nationalistische Zwecke einzusetzen. Die staatliche Förderung und die Beziehung der Leitung der CCÉ zur *Fianna Fáil* zeigen die Verbindung von Staat und Kultur ganz deutlich. Durch eine nationale Standardisierung und Unterteilung der Musik in Kategorien wird die kulturelle irische Gemeinschaft definiert. Der Wettbewerb an sich hat dabei den Effekt, dass ein theoretisches Ideal vorgegeben wird, das eingehalten werden soll. Die irische Kultur wird somit definiert und ihr Inhalt zu Wettbewerbszwecken beinahe minutiös bestimmt. Indem die CCÉ auf der gesamt-irischen Ebene wirkt, entsteht der nationale Raum, für den diese Kultur Gültigkeit hat und den sie begrenzt. Es werden Repräsentanten der Kultur ausgesucht, die autorisiert sind, die festgelegten Inhalte nach innen und außen zu vermitteln, und so nationale Ikonen geschaffen, die die irische Nation vertreten. Legitimation erhält diese Form der Musik, die ihrer eigentlichen Bedeutung als Tanzmusik in privatem

Rahmen längst enthoben ist, vom Bezug auf ihre Wurzeln in der ländlichen Bevölkerung. Allerlei Anspielungen auf das ‚bäuerliche Leben‘ geben auch den modernen Veranstaltungen einen traditionellen Charakter, mit dem der Bruch der eigentlichen Tradition überdeckt wird.

Die CCÉ entspricht klar zwei der drei Kategorien, die von Hobsbawm aufgestellt werden: Durch die Musik wird künstlich eine Gemeinschaft produziert, weil die Standards für TeilnehmerInnen aus ganz Irland gelten. Eindeutig nationale Interessen bei der Organisation von Events vermitteln Verhaltensweisen an die jüngere Generation, wie die traditionelle Musik zu spielen, zu präsentieren und zu wertschätzen sei. Es handelt sich demnach ohne Zweifel bei der CCÉ und ähnlichen Organisationen um Phänomene der ‚erfundenen Tradition‘ nach Hobsbawm. Des Weiteren tragen sie zum nationalen Repertoire der traditionellen Musik bei, wie es im Folgenden noch an weiteren Beispielen erläutert wird.

### 3.3 Musik als Text: Nationales Repertoire traditioneller Musik

#### 3.3.1 Anderson: Die Rolle der Schrift

Wie bereits in der Einleitung zur Theorie von Anderson erläutert wurde, legt dieser einen starken Fokus auf die Rolle der Schrift und der Massenproduktion von Büchern für die Ausbildung von nationalistischen Ideen. Die Schriftsprache ist hierbei als Mittel zu betrachten, mit dessen Hilfe eine Gemeinschaft zusammengefasst und definiert wird. Der nationalistische Anspruch, kulturelle und politische Grenzen deckungsgleich zu gestalten, kann nur aufrecht erhalten werden, wenn diese kulturellen Grenzen bereits definiert sind. Eine gemeinsame Sprache (und sei es eine ‚Hochsprache‘ mit untergeordneten Dialekten) bietet eine solche kulturelle Grenze der ‚vorgestellten Gemeinschaft‘, die dem Nationalbewusstsein zu Grunde liegt.

Im Folgenden möchte ich darstellen, dass parallel zur literarischen Schrift auch die Notenschrift bewusst oder unbewusst genutzt werden kann, um kulturelle Grenzen im Bereich der Musik zu etablieren. Wie die Schrift auch, bietet die moderne Notation eine Möglichkeit, gesungene oder gespielte Inhalte schriftlich zu fixieren und zu verbreiten. Jedoch, und auch das hat sie mit der Schrift gemeinsam, ist ein gewisses Maß an Vereinheitlichung notwendig, die kleine Variationen oder regionale Unterschiede (vergleichbar mit Dialekten) nicht fassen kann. Insofern eignet sich die schriftliche Fixierung von Musik durch Notation ebenso zur Herstellung eines nationalen Kanons und eines nationalen Standards, der die ‚vorgestellte

Gemeinschaft' für das Nationalbewusstsein begründet. Anderson nennt auch modernere Massenmedien wie Tageszeitungen, die schneller als Bücher zugänglich und durch ihre zum Teil nationenweite Auflage noch besser geeignet sind, um jedem einzelnen Leser seine Mitgliedschaft in der Gruppe der Nation deutlich zu machen.

Im Anschluss an die Notation werde ich die Theorie Andersons auch auf modernere akustische Medien ausweiten wie die Möglichkeit der Audioaufnahmen und der Verbreitung dieser Aufnahmen über Schallplatten und Radio. Denn besonders diese Medien erreichen täglich ein sehr breites Publikum und bieten so die ideale Grundlage, um eine ‚vorgestellte Gemeinschaft' derer zu konstruieren, die das Interesse an und den Stolz auf die als traditionell und national wahrgenommene Musik teilen. Gleichzeitig sind auch diese neuen Medien an der Vereinheitlichung der dargestellten Inhalte beteiligt, weil viele Menschen durch die in den Medien verbreiteten Meinung der Programm-Anbieter beeinflusst werden, welche Musikstücke und -stile ‚irisch' sind und welche nicht.

### 3.3.2 Transkription traditioneller Musik

Ähnlich wie Anderson beschreibt auch S. C. Lanier in seinem Artikel über die irische Harfentradition (1999) Text als Medium, um Tradition und damit das Fundament für nationale Identifikation zu erschaffen. Hauptsächlich geschieht dies durch Geschichtsschreibung, aber auch die Notation von Musik kann hierzu genutzt werden. In einem Zirkelschluss wird bei der Begründung von Traditionen auf geschriebene Texte verwiesen, die wiederum eine Tradition als solche deklarieren und damit eine Grundlage für die Weiterführung einer Tradition bieten (Lanier 1999: 3).

Als besonders wichtige Person für die so erschaffene Tradition der Musik in Irland, genauer der Tradition der Harfenmusik, nennt Lanier den irischen Musiker und Musiksammler Edward Bunting (1773-1843). Er war in klassischer Musik ausgebildet und notierte die *Airs*, die auf dem *Belfast Harpers Festival* 1792 gespielt wurden. Die patriotischen Organisatoren des Festivals, die die Musik und mündlichen Traditionen von Irland erhalten wollten, hatten ihn beauftragt (McCann 1995: 56). Bunting beschäftigte sich daher intensiv mit der Harfenmusik. Sein Interesse an der irischen Musik war fortan geweckt und er machte es sich zur Lebensaufgabe, sie zu sammeln und zu bewahren (O'Sullivan 1974: 11 f.). In den folgenden Jahren reiste Bunting immer wieder, um in verschiedenen Teilen Irlands *Airs* zu sammeln, und gab nacheinander zwei Folgen von *A General Collection of the Ancient Music of Ireland*

(1796 und 1809) und eine weitere Sammlung unter dem Titel *The Ancient Music of Ireland* (1840) heraus (Breathnach 1971: 109 ff.).

Wenn es ihm auch zu seiner Zeit vermutlich noch nicht so sehr bewusst war, sollten die Aufzeichnungen Buntings später in den nationalen Kanon Irlands eingehen und die Grundlage des nationalen Bezugs auf die Harfentradition bilden: „[...] he unwittingly created a body of work which was later to be used as a source of evidence in the legitimation of a nationalist history“ (Lanier 1999: 4). In der Tat maßen sich bereits die Titel seiner Musiksammlungen das hohe Alter der aufgeschriebenen Melodien an. *Ancient Music of Ireland* scheint zu beweisen, dass die Musik schon eine alte Tradition darstellte, bevor Bunting sie notierte. O'Sullivan geht davon aus, dass die Wahrnehmung der Musik als authentisch und traditionell vor allem Sammlungen wie diesen geschuldet ist. Denn sie wollten genau dies erreichen, nämlich beweisen, „[...] that there is something especially antique and venerable about Irish folk tunes as compared with those of other nations [...]“ (O'Sullivan 1974: 7).

Für seine Notation veränderte Bunting die ihm vorgetragene Musik jedoch nicht unerheblich: Neben einem zugesetzten Arrangement für Klavier notierte er die *Airs* auch in anderen Tonarten als denen, die ihm vorgespielt wurden. Während nämlich die irische Harfe zu Buntings Zeit lediglich die C-dur- und G-dur-Tonleitern umfasste, schrieb Bunting die Melodien in anderen Tonarten mit Vorzeichen, die die Harfisten unmöglich hätten spielen können. Um die Musik überdies an sein Harmonieempfinden und seine Vorstellungen von besonders alter Musik anzupassen, änderte er sogar an einigen Stellen die Melodie (Breathnach 1971: 111 f.).

Weitere Personen wie George Petrie oder Francis O'Neill folgten dem Beispiel Buntings und wurden ebenfalls wichtige Akteure in der Transkription traditioneller Musik (McCann 1995: 55). Bei George Petrie (1790-1866) jedoch bestanden bereits direktere Intentionen als bei Bunting: Die alte Tradition sei wichtig für den „national character of the country“ und deshalb unbedingt zu bewahren (Breathnach 1971: 113). Petrie selbst war Vorsitzender der *Society for the Preservation and Publication of the Melodies of Ireland* und nahm sich vor, den ‚edelsten Vorrat‘ an irischen Melodien zu veröffentlichen. Viel davon wurde zwar nicht realisiert, doch 1855 erschien seine Sammlung *Ancient Music of Ireland*, in der er sich sehr kritisch über seinen Vorgänger Bunting äußerte. Sein Ideal war (im Gegensatz zu Bunting) die Notation von Gesangsstimmen ohne harmonisierende Begleitung, da er die Vokalmusik als die ursprüngliche und höhere Form der irischen Musik ansah. Genau wie Bunting jedoch unter-

warf auch Pertie letztlich die Stücke der Sammlung seiner (klassischen) Vorstellung von Harmonie und veröffentlichte ebenfalls zugehörige Klavierarrangements. Weitere Sammler folgten und publizierten traditionelle Musik in ähnlicher Weise (ebd.: 114 ff.). Einer von ihnen, Dr. Henry Hudson, fügte seiner Sammlung sogar eigene Kompositionen hinzu, die er erfolgreich als traditionelle Melodien ausgab (ebd.: 120).

Die größte Sammlung traditioneller Musik mit 1.850 Stücken wurde jedoch von dem Iren Francis O'Neill (1849-1936) erstellt, der in den USA als Polizist tätig war und als Kind selbst traditionell musiziert hatte. Seine Quellen waren also zum Teil eigene Erinnerungen, hauptsächlich aber die Musik der in Chicago lebenden Iren. Nichtsdestotrotz erschien seine Sammlung 1903 unter dem Titel *The Music of Ireland* (ebd.: 122 f.).

Alle diese Sammlungen haben die Motivation gemeinsam, die irische Musik für die Nachwelt zu bewahren, die einerseits als sehr alt und kostbar, andererseits als vom Aussterben bedroht wahrgenommen wurde. Die jeweiligen Sammlungen immer als ‚Irish‘ zu bezeichnen, hat einen stark vereinheitlichenden Effekt. Denn obwohl traditionelle Musik auch immer eine regionale Musik ist, wird hier vorgegeben, es gebe eine spezifisch ‚irische‘, also für ganz Irland gültige Musik. Ungeachtet ihres manipulativen Umgangs mit der traditionellen Musik,

[...] the work of these antiquarian scholars had immediate political relevance since it suggested that people who had inhabited Ireland before the Anglo-Norman incursion had shown considerable cultural competence (McCann 1995: 56).

Die Musik wurde als Beweisstück dafür eingesetzt, dass bereits vor der anglo-normannischen Besetzung in Irland eine Hochkultur bestanden hatte. Für die irische Nationalidentität war dies eine wichtige Tatsache, weil so der Bezug auf eine Zeit vor der Abhängigkeit von England geschaffen wurde und gleichzeitig eine Alternative zur dominanten angelsächsischen Kultur angestrebt werden konnte. „[...] Bunting ‘translated’ the oral musical tradition of a disintegrating Gaelic and Old English agrarian high culture through the medium of his musical training into a written high art music [...]“ (Lanier 1999: 4). Er erbrachte so den Beweis, dass auch die Iren in der Lage waren und sind, Kultur von hoher Qualität hervorzubringen. Diese kulturelle Unabhängigkeit konnte für ein Nationalbewusstsein nur von Vorteil sein.

Auch wenn diese Identitätsfragen zunächst nur für eine kleine städtische Elite relevant waren, entwickelten sich auf der Grundlage, die diese ersten Sammler traditioneller Musik geschaffen hatten, bald Publikationen, die auch einem breiteren Publikum als dem der intellektuellen Szene zugänglich waren, die sich ausdrücklich dem Erhalt der Tradition verschrieben hatte. Der Dichter Thomas Moore (1779-1852) schrieb nämlich in englischer Sprache

irisch-patriotische Texte zu den *Airs*, die Bunting notiert hatte, und publizierte sie in zehn Folgen ab 1808 unter dem Titel *A Selection of Irish Melodies* (McCarthy 1999: 88). Dieser Bestand an patriotischen Liedern wurde zwar vielfach kritisiert, ist aber bis heute ausgesprochen populär (McCann 1995: 53).

Ein weiterer Schritt in Richtung eines irisch-nationalen Liedrepertoires war die Einführung irischer Liedersammlungen im Schulunterricht, zum Beispiel die Sammlung *The Irish Minstrel* (1907) von Peter Goodman. Er wandte eine ähnliche Technik wie Moore an und versah ebenfalls traditionelle Melodien aus bereits bestehenden Sammlungen mit Texten, diesmal allerdings auch in irischer Sprache. Die Regierung führte nämlich ab 1904 als Antwort auf die schwindenden Irischkenntnisse der Kinder solche ausgewogen zweisprachigen Liederbücher als „symbol of official recognition of native Irish music“ (McCarthy 1999: 88) in den Lehrplan der nationalen Schulen ein. Hierdurch sollte sowohl die irische Sprache als auch die irische Musik wieder ins Leben gerufen werden. Die Melodien der ausgewählten Lieder basierten dabei immer auf irischen *Airs* (ebd.: 88 f.).

Es wurde mitunter kritisiert, dass die traditionelle Musik nicht wirklich notiert werden könne, weil ihre Intervalle nicht ganz der modernen Tonleiter entsprechen, die zur Notation verwendet wird. Auch Harmonisierungsversuche sind der traditionellen Musik nicht angemessen, da sie ursprünglich rein melodisch war und keine Harmonien kannte. Breandán Breathnach verurteilt Buntings Arbeiten in dieser Hinsicht scharf und ist der Meinung, Bunting habe kein Recht gehabt, in der Musik ‚herumzupfuschen‘, indem er Melodien veränderte oder Harmonien hinzufügte, wo ursprünglich keine waren (Breathnach 1971: 98, 112). In diesem Sinne wirkt die Notation und Reproduktion nach Noten sowie die Harmonisierung auf die Musik ähnlich wie die Literatur auf die gesprochene Sprache: Es bildet sich eine bekannte und standardisierte Musik, die für alle Iren Gültigkeit hat, da sie sich auf die durch Bunting und Nachfolger begründete Tradition beziehen kann. Anderson beschreibt genau diesen Prozess der Vereinheitlichung als essentiell für die Entstehung von Nationalbewusstsein. Außerdem kann man die musikalischen Produkte seit dem Beginn der Notation von Musik als ‚erfundene Tradition‘ nach Hobsbawm deuten. Wie an den Beispielen deutlich wurde, kam es zu Versuchen, die traditionelle Musik festzuhalten und bewusst im Sinne eines nationalen Repertoires zu kanonisieren. Hierzu wurde sie verändert, neu erschaffen und zum Teil sogar vollständig erfunden, obwohl dennoch ein Authentizitätsanspruch bestand, der die Musik in eine historische Tradition integrieren sollte. Im nächsten Abschnitt werde ich die Auswir-

kungen der neueren Medien wie der Schallplatte und des Radios untersuchen, die ebenso wie die Veröffentlichung von Noten die öffentliche Wahrnehmung der Musik beeinflussen, in letzter Zeit jedoch noch weit mehr Menschen erreichen als Noten- und Liederbücher.

### 3.3.3 Audioaufnahmen und Medien

Neben der schriftlichen Auf- und Weiterverarbeitung von Musikstücken und Melodien wurden, wie wir am Beispiel der *Irish Folklore Commission* gesehen haben, sobald dies möglich war, auch Audioaufnahmen hergestellt. Weit größeren Einfluss als diese rein zu Sammlerzwecken angefertigten Aufnahmen gewannen jedoch künstlerische Audioaufnahmen, die zum Beispiel im Radio gespielt oder als Schallplatten verkauft wurden.

Der erste nationale Radiosender Irlands war der Sender „2RN“ (später *Radio Éireann*), der 1926, zwei Jahre nach seinem englischen Pendant BBC, gegründet wurde. Dieser Sender war das wichtigste Verbindungsglied zwischen den Teilen des neu gegründeten Freistaates, später der Republik Irland. Das Radio wurde gezielt zur Bildung eines irischen Nationalbewusstseins genutzt. „Radio Éireann had a far greater unifying effect on Irish listeners than print media had ever had on Irish readers“ (Mahony 2001: 11). Ganz bewusst wurde es von den Betreibern Séamus Clandillon und Séamus Brennan, beide Mitglieder der Bewegung des *Gaelic Revival*, als Medium zur Stärkung des kulturellen Nationalbewusstseins eingesetzt. Als in den 1930er Jahren der Jazz populär wurde, setzte sich die *Gaelic League* sogar für ein Verbot der Jazzmusik im Radio ein. Anfang der 1940er Jahre wurde es durchgesetzt und schuf damit die Grundlage für die kulturelle Kontrolle des Mediums. Das Radio bot von nun an einen als ‚rein irisch‘ deklarierten Kanon an Musik, der sich gegen Einflüsse von außen abschottete (McCarthy 1999: 110).

Im Alltag löste das Radio in vielen Fällen die traditionellen Freizeitbeschäftigungen wie Tanzen ab und vermittelte außerdem einen moderneren und kosmopolitischen Lebensstil: Anstelle von Musik als Begleitung zum Tanz wurde sie nun vermehrt bewusst im Radio gehört (Fairbairn 1994: 573). Neben Nachrichtensendungen, Sport oder klassischer Musik gab es Aufnahmen und Sendungen zu traditioneller Musik, die auch für den Schulunterricht verwendet wurden. Am Ende jeder Sendung folgte die irische Nationalhymne (McCarthy 1999: 122 f.). Die ausgewählten Stücke traditioneller Musik kamen häufig aus unterschiedlichen Regionen des Landes und gelangten über das Radio in den nationalen Umlauf, obwohl sie

zuvor zum Teil nur in einem Dorf bekannt gewesen waren (Breathnach 1971: 130). Breandán Breathnach betrachtet die Dynamik des Radios recht kritisch, indem er schreibt:

The continuous broadcasting of certain tunes quickly established a popular selection, a kind of hit parade, and because of the false authority attributed to radio and print by the unsophisticated, local tunes and styles began to be abandoned (ebd.: 130 f.).

Trotz dieser negativen Einstellung gegenüber dem Radio als Medium wird deutlich, dass die im Radio gespielte Musik tatsächlich einen nicht unerheblichen Effekt auf die nationale Vereinheitlichung des Repertoires und der musikalischen Stile hatte.

Außer dem Radio als Musikmedium gab es auch Schallplatten, die einige ausgewanderte irische Musiker in den 1920er Jahren in den USA aufgenommen hatten. Diese wurden häufig von rückkehrenden Verwandten als Geschenke mitgebracht und in Irland schnell populär. Da nur einige wenige Musiker in der Lage waren, Schallplatten aufzunehmen, verbreitete sich deren Stil rasch in ganz Irland und wurde zur Referenz für andere Musiker (Fairbairn 1994: 577). So soll beispielsweise der *Uilleann Piper* Seán Reid das Spielen hauptsächlich nach Schallplattenaufnahmen des in die USA ausgewanderten Tom Ennis gelernt haben (Haefs 1983: 151). Rachel Fairbairn stellt fest, dass die meisten

[...] recordings popularized the intricate and highly ornamented Sligo style, and the tunes from the region represented on these early records form the backbone of what has emerged as a mainstream national style and repertory in Ireland (Fairbairn 1994: 577).

Ganz ähnlich verhielt es sich später, als sich auch die CCÉ daran machte, Audioaufnahmen ihrer besten Musiker zu produzieren und so ihre Vorstellungen von traditioneller Musik populär zu machen:

Durch die Bemühungen von CCE und durch Schallplattenaufnahmen einiger besonders profilierter Sänger wurden andere sean nós Sänger (sic!) ermutigt, wieder zu singen, während gleichzeitig die letzten Reste regionaler Unterschiede eingeebnet wurden, da der Gesangsstil der „Stars“ zur Norm wurde (Haefs 1983: 143).

Bei all diesen Aufnahmen wird der die traditionelle Musik gewohnte Zuhörer dasselbe Problem feststellen, das es bereits bei der Notation gegeben hatte: Instrumente mit festgelegten Intervallen (z.B. Klavier, Akkordeon), die in der modernen Tonleiter gestimmt sind, veränderten die traditionelle Musik, die auf ihnen gespielt wurde und wird. Kleine Abweichungen sind nicht spielbar und so glich sich die traditionelle Musik schnell der klassischen Tonleiter an. Darüber hinaus hat auch der Konsum von moderner oder klassischer Musik über Radio und Tonaufnahmen bei Musikern und Zuhörern zu einem ‚Einschleifen‘ der traditionellen auf die moderne Tonleiter geführt (Breathnach 1971: 14).



Wir haben gesehen, dass auch Radio und andere akustische Medien in derselben Weise wirken, wie Anderson es für Bücher und Tageszeitungen beschrieben hat: Indem viele Menschen gleichzeitig und bewusst dieselbe Musik hören (die zum Teil direkt mit nationalistischen Aussagen verknüpft wird), gehören sie zu derselben ‚vorgestellten Gemeinschaft‘. Die Kenntnis des gemeinsamen Repertoires wirkt symbolisch als Zusammenhalt und kulturelle Gemeinsamkeit. Denn der wiederholte Konsum derselben ‚irischen‘ Melodien und Lieder führt zu einer wahrgenommenen Kontinuität mit der Vergangenheit, die in vielen Fällen nicht bestehen kann, weil die gespielte Musik dem Zuhörer noch nicht so lange bekannt ist. Indem eine gemeinsame ‚irische Kultur‘ etabliert wird, entsteht gleichfalls die Grundlage für ein nationales Bewusstsein, auf das sich alle Iren beziehen können.

#### 4 Zusammenfassung und Fazit

In dieser Arbeit wurde gezeigt, welche Rolle die traditionelle Musik bei der Bildung und Aufrechterhaltung eines irischen Nationalbewusstseins hatte und hat. Zur Analyse habe ich die Theorien zur Nationalstaatenbildung von Eric Hobsbawm und Benedict Anderson verwendet, die die kulturellen Grundlagen von nationalem Bewusstsein aufzeigen: ‚Erfundene Traditionen‘, wie Hobsbawm sie beschreibt, werden oft von staatlicher Seite zu identifikationsstiftenden Zwecken eingesetzt, da ihre Existenz kulturelle Praktiken legitimieren kann. Am Beispiel Irland haben wir gesehen, dass auf verschiedenen Ebenen von staatlicher Seite aus versucht wird, die traditionelle Musik Irlands für die Identität der Iren bewusst einzusetzen: Viele staatliche Organisationen beschäftigen sich mit dem Sammeln und Aufbereiten der traditionellen Kultur Irlands, hierzu gehört zweifelsohne die Musik. Solche Revitalisierungsbewegungen definiert Hobsbawm als ‚erfundene Traditionen‘ und zeigt die Mechanismen, die eingesetzt werden, um derartige Bestrebungen zu legitimieren. Am Beispiel der *Irish Folklore Commission* wurde deutlich, mit welchem Idealismus und politischen Implikationen diese Sammlertätigkeit von unterschiedlichen Seiten aus belegt ist. Eine ähnliche Einstellung findet man auch in den Aktivitäten der *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*: Sie definiert, was ‚irisch‘ ist, und forciert in ihrem Sinne die Verbreitung der irischen Kultur, um sie vor dem Aussterben oder der ‚Verunreinigung‘ durch andere Musikstile zu schützen.

Das zweite Phänomen, das untersucht wurde, ist die Bedeutung der Schrift in der Theorie Andersons. Er beschreibt den Effekt der Schrift auf einen Sprachraum als gemeinschaftsstiftend, da geschriebene Texte die Vorstellung einer Gruppe ermöglichen, die weit über den Bekanntenkreis einer Person hinaus geht. Hierzu müssen der vermittelte Inhalt und die Spra-

che jedoch vereinheitlicht werden, damit die gesamte Gruppe gleichermaßen Zugang haben kann. Durch diesen Prozess kann eine Gruppe entstehen, die dann als Nation deklariert werden kann und sich selbst als solche versteht. Ich habe diesen theoretischen Ansatz auf die schriftliche Fixierung von Musik und anschließend auf neuere Medien wie Radio und Schallplatte erweitert. Die Notation von Musik hatte seit der Anwendung auf die traditionelle Musik durch Edward Bunting einen ähnlichen Effekt wie die Schriftsprache in Büchern und Zeitungen: Der Inhalt wird vereinheitlicht und einer großen Gruppe in derselben Form zugänglich, so dass sich eine kulturelle Gemeinschaft entwickelt. Bei den Aufnahmen von traditioneller Musik, die über Radio oder Schallplatte verbreitet wurden, verhielt es sich ganz ähnlich: Auch hier erreichten bereits standardisierte Inhalte Menschen in ganz Irland und bildeten die Grundlage für eine spezifisch irische Gruppenidentität.

Nachdem die Musik historisch in vielerlei Hinsicht zur inneren Identitätsbildung für Irland genutzt wurde, um sich nach der Unabhängigkeit von Großbritannien ein eigenes Nationalbewusstsein zu schaffen, ist sie in neuerer Zeit jedoch nicht weniger wichtig geworden. Nach wie vor spielt die traditionelle irische Musik eine große Rolle für den irischen Nationalismus: Auf der Grundlage, die durch die Bestrebungen der ersten nationalistischen Bewegungen geschaffen wurden, basiert ein großer Teil des heute als authentisch und altertümlich vermarkteten Irlandbildes, das Touristen aus der ganzen Welt anlockt. Die touristische Präsentation irischer Kultur geschieht vor allem über Musik und Tanz, durch genau die kulturellen Elemente, die bereits zur Bildung der Nationalidentität genutzt wurden. Ähnliche Erkenntnisse erlangten Handler und Linnekin (1984) auch in ihrer Analyse der nationalen Identifikation der französischen Bevölkerung Kanadas im Quebec. Sie beschreiben die Nutzung kulturellen ‚Materials‘, das als alt und traditionell anerkannt ist, zu nationalistischen Zwecken und zeigen auch hier die ‚Erfindung von Tradition‘ in ähnlicher Weise, wie diese auch in Irland geschieht.

Diese Arbeit bietet über die reine Fallanalyse hinaus eine Möglichkeit zur Kritik am alltäglichen Verständnis von Tradition. Selbst als ausgesprochen alt, authentisch und traditionell wahrgenommene Praktiken und Symbole müssen genau hinterfragt und geprüft werden. Auf der Grundlage der Erkenntnis, wie ganz konkret die irische Musik für nationalistische und andere identitätsstiftende Interessen genutzt wurde, können sicher weitere Beispiele gefunden werden, in denen kulturelle Praktiken zu nationalistischen Zwecken verwendet werden.

## Literatur

- Anderson, Benedict:** Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts. Frankfurt a.M. 1993<sup>2</sup> (1983).
- Breathnach, Breandán:** Folkmusic and dances of Ireland. Dublin 1971.
- Briody, Mícheál:** The Irish Folklore Commission 1935-1970. History, ideology, methodology. Reihe: Studia Fennica Folkloristica 17. Helsinki 2007.
- Eriksen, Thomas Hylland:** Ethnicity and nationalism. Anthropological perspectives. London und Boulder, Colorado 1995<sup>3</sup> (1993).
- Fairbairn, Hazel:** Changing contexts for traditional music in Ireland: The rise of the group performance practice. In: Folk Music Journal 6, 1994(5). S.566-599.
- Fleming, Rachel C.:** Resisting cultural standardization: Comhaltas Ceoltóirí Éireann and the revitalization of traditional music in Ireland. In: Journal of Folklore Research 41, 2004(2), S. 227-257.
- Gemoll, Wilhelm und Karl Vretska:** Gemoll. Griechisch-deutsches Schul- und Handwörterbuch. München u.a. 2006. Einträge „ἔθνος“ und „ἔθνικος“.
- Haefs, Gabriele:** Das Irenbild der Deutschen. Frankfurt a. M. 1983.
- Handler, Richard und Jocelyn Linnekin:** Tradition, genuine or spurious. In: The Journal of American Folklore 97, 1984(385), S. 273-290.
- Henry, Edward O.:** Institutions for the promotion of indigenous music: The case for Ireland's Comhaltas Ceoltoiri Eireann. In: Ethnomusicology 33, 1989(1). S. 67-95.
- Hobsbawm, Eric:** Introduction: Inventing traditions. In: Hobsbawm, Eric und Terence Ranger [Hrsg.]: The invention of tradition. Cambridge 1994 (1983). S. 1-14.
- Lanier, S. C.:** „It is new strung and shan't be heard“: nationalism and memory in the Irish harp tradition. In: British Journal of Ethnomusicology 8, 1999. S. 1-26.
- Mahony, Christina Hunt:** Memory and belonging: Irish writers, radio, and the nation. In: New Hibernia Review 5, 2001(1), S. 10-24.
- McCann, May:** Music and politics in Ireland: The specificity of the folk revival in Belfast. In: British Journal of Ethnomusicology 4, 1995. S. 51-75.
- McCarthy, Marie:** Passing it on. The transmission of music in Irish culture. Cork 1999.
- Ó Súilleabháin, Seán:** The Music Collection of the Irish Folklore Commission. In: Fleischmann, Aloys [Hrsg.]: Music in Ireland. A symposium. Cork u.a. 1952. S. 308-309.
- O'Sullivan, Donal:** The Irish Folk Song Society. In: Fleischmann, Aloys [Hrsg.]: Music in Ireland. A symposium. Cork u.a. 1952. S. 294-298.
- O'Sullivan, Donal:** Irish folk music, song and dance. Cork 19744 (1952).

## Quellen

**Blog auf der Website der CCÉ:** <http://comhaltas.ie/blog/> (Eintrag vom 12.7.2010, letzter Aufruf am 3.8.2010)

**Bunrecht (Verfassung) der CCÉ 2009:** [http://media.comhaltas.ie/docs/CCE\\_Bunrecht\\_English.pdf](http://media.comhaltas.ie/docs/CCE_Bunrecht_English.pdf) (letzter Aufruf am 3. 8. 2010)

**Regeln der Fleadhanna Cheoil (Rialacha Fleadhanna Cheoil) 2008:** [http://comhaltas.ie/images/press\\_room/FleadhRules2008.pdf](http://comhaltas.ie/images/press_room/FleadhRules2008.pdf) (letzter Aufruf am 3.8.2010)

**Satzung der Irish Folklore Commission.** In: Briody, Mícheál: The Irish Folklore Commission 1935-1970. History, ideology, methodology. Reihe: Studia Fennica Folkloristica 17. Helsinki 2007, Appendix I, S. 521 f.

**Website der Gaelic Athletic Association (GAA), Abteilung Scór:** <http://www.gaa.ie/about-the-gaa/cultur-agus-gaeilge/scor/> (letzter Aufruf am 15.9.2010)

## Glossar

*air, slow air* – besonders wichtige Form der Melodie (siehe *tunes*), dient als Grundlage für viele Lieder.

*ceili (dancing)* – „abendliches Treffen, Tanzveranstaltung“. Bezeichnet einen Tanzstil, der auch als *rinne fada* bekannt ist. Es handelt sich um einen nach alten Aufzeichnungen rekonstruierten Tanz, der als typisch irisch und traditionell angesehen wird.

*Comhaltas Ceoltóirí Éireann* – „Gemeinschaft der Musiker von Irland“, größte Organisation für die Verbreitung irischer Musik und Tanz.

*Conradh na Gaeilge* – irischer Name der Gaelic League, Organisation zum Erhalt und der Verbreitung der irischen Sprache.

*feis* (Plural: *feiseanna*) – traditionelles gälisches Musik- und Tanzfest auf Lokalebene.

*fleadh* (Plural: *fleadhanna*) – Fest, Feier (alte irische Schreibweise).

*Fleadh Cheoil* – Musik-Festival; von der CCÉ organisierte Wettbewerbe.

*Fleadh Cheoil na hÉireann* – „Musik-Festival von Irland“, von der CCÉ alljährlich organisiertes Festival mit Musikern aus ganz Irland.

*flute* – hölzerne Querflöte mit einfacher Griffweise.

*Gaelic Revival* – Bewegung zum Erhalt der irischen Sprache und Kultur (Sport, Musik, Kunst etc.), entstanden Ende des 19. Jahrhunderts.

*Seachtain na Gaeilge* – „irische Woche“, alljährliches Kulturfestival der Gaelic League.

*sean nós* – „alter Stil“, Form des traditionellen irischen Gesangs mit sehr ausgeprägten Verzerrungen.

*session/seisún* – Treffen einiger Musiker zum Spielen traditioneller Musik, oft in Pubs oder auf öffentlichen Plätzen.

*set dancing* – Traditioneller Tanz in Gruppenformation, der von 4, 8 oder 16 Paaren getanzt wird. Die Herkunft wird in der französischen Quadrille vermutet, deshalb ist dieser Tanz bei sehr traditionsbewussten Iren in Verruf.

*tunes* – Melodien traditioneller Musik, die basierend auf Taktmaß und Tempo in Kategorien eingeteilt werden (z.B. reel, jig, air).

*Uilleann Pipes* – irischer Dudelsack; im Gegensatz zu den Highland Bagpipes (schottischer Dudelsack) werden die Uilleann Pipes mit einem Blasebalg gespielt, der unter dem Arm gehalten wird, und der Spieler sitzt während des Spielens.

*whistle (tin whistle)* – kleine Flöte, meist aus Blech, mit einfacher Griffweise.