

Felix Morgenstern

Irish Folk in Graz

Begegnungen im Dublin Road Irish Pub

Sound in the City: Musik in mitteleuropäischen Städten,
hg. von F. Wimmer, S. Weiss & D. Bresnig, Graz 2025, S. 60–71.
<https://doi.org/10.48795/978-3-902516-40-4-06>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer [Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz](#),
ausgenommen von dieser Lizenz sind Abbildungen, Screenshots und Logos

Felix Morgenstern, Universität Wien, felix.morgenstern@univie.ac.at

Abstract

Irish folk music has long been established in the cultural fabric of Graz. Many enthusiasts meet to play informal sessions in Irish pubs, while some of them frequent the many concert events in the city. Others regularly travel to the music's place of origin in Ireland, seeking to expand upon their expertise through exchanges with local source musicians. Based on my fieldwork among the Irish-music community in Graz, this article interrogates the extent to which translocal folk-music practices in the city encounter questions of national identity. Moreover, I examine folk musicians' engagement with other parameters of their social practice, such as the acquisition of instrument-specific techniques. While precisely this engagement foregrounds issues of authentication, the text also sheds light on historical, discursive manifestations of Irishness in the perspectives of Graz-based folk-music practitioners.

Zusammenfassung

Irische Folkmusik ist seit langem in der kulturellen Landschaft von Graz etabliert. Heute treffen sich viele Enthusiast:innen zu informellen Sessions (Musik-Stammtischen) in Irish Pubs, während einige von ihnen irische Konzertveranstaltungen in der Stadt besuchen. Andere reisen zum Ursprungsort der Musik, um in Irland ihre Expertise durch den Austausch mit lokalen Musiker:innen auszubauen. Basierend auf meiner Feldforschung in der irischen Musikszene von Graz hinterfragt dieser Beitrag, inwiefern sich translokale Folkmusik-Praktiken in der Stadt mit Fragen nationaler Identität auseinandersetzen. Zudem wird untersucht, inwiefern sich Grazer Folkmusiker:innen mit weiteren Aspekten, wie dem Erlernen irischer Spieltechniken, befassen. Während diese Auseinandersetzung Dynamiken der Authentifizierung in den Vordergrund rückt, setzt sich der Text außerdem mit historischen und diskursiven Manifestationen von „Irishness“ in den aktuellen Perspektiven von Grazer Künstler:innen auseinander.

Einleitung: Wöchentliche Sessions im *Dublin Road Irish Pub*

Die steirische Hauptstadt Graz im Südosten Österreichs war in den 1970er und 80er Jahren nicht nur die Heimat mehrerer professioneller irischer Folkbands¹ mit Namen wie Brehons, Shenanigans und Boxy (Safer 1999, 115–208), sondern brachte später auch ihre eigene aktive Irish-Folk-Szene hervor, deren Mitglieder sich regelmäßig zu informellen Sessions² treffen und oft zu Festivals und Workshops nach Irland reisen. Interessanterweise unterscheidet sich diese „community of practice“ (Wenger 1999) maßgeblich von den bisher in der musikethnologischen Forschung untersuchten irischen Folkszenen außerhalb Irlands, die sich hauptsächlich auf große anglophone irische Diaspora-Gemeinschaften in Großbritannien (Kjeldsen 2020; Moran 2012) oder den USA (Williams 2014; Dillane 2013; Spencer 2010) bezogen.³ Im Gegensatz dazu sind meine österreichischen Interviewpartner:innen weder irischer Nationalität, noch basiert ihre Affinität zu Irish Folk auf einem primären Bezug zur irischen Diaspora. Mit der Intention, einen weiteren wichtigen Beitrag zur nicht-diasporischen Irish-Folk-Forschung zu leisten, folgt dieses Essay den Spuren Grazer Musiker:innen, die ich 2022 im Rahmen meines FWF-geförderten Forschungsprojektes „Irish Folk in Österreich“ an der Kunstuniversität Graz interviewt habe.⁴ Basierend auf teilnehmenden Beobachtungen als Musikethnologe und praktizierender irischer Dudelsackspieler⁵ im Rahmen der wöchentlichen Session im *Dublin Road Irish Pub* im Stadtzentrum von Graz, befasst sich dieser Artikel mit drei zentralen Themen. Erstens wird kritisch hinterfragt, inwiefern translokale und partizipative (Turino 2008) Folkmusik-Praktiken in der Stadt das problematische Erbe des extremen Nationalismus in der modernen europäischen Kulturgeschichte umgehen und sich, stattdessen, auf die Erlangung technischer Kompetenzen in der „Musik an sich“ (Slominski 2020) fokussieren. Zweitens untersuche ich, wie Grazer Folkmusiker:innen andere Parameter ihrer musikalischen Praxis, beispielsweise, die Beherrschung irischer Spieltechniken auf ihrem Musikinstrument, definieren. In diesem Kontext zeige ich auf, dass ebendiese Auseinandersetzung mit technischen Parametern der performativen Praxis die Musik selbst im Hinblick auf einen vermeintlich „authentischen“ Ursprungskontext (Claviez 2020) in Irland entscheidend prägt. Zuletzt ergründe ich in diesem Beitrag, wie sich performative und diskursive Vorstellungen von „Irishness“ (Dillane 2014) in den ethnographischen Aussagen von österreichischen Folkmusiker:innen und deren Publikum widerspiegeln.

1 Die Begriffe „Irish Folk“ und „irische Folkmusik“ werden in diesem Beitrag absichtlich anstelle des weiter verbreiteten Terminus „traditionelle irische Musik“ verwendet, um neben instrumentaler Tanzmusik ebenfalls populäres Liedgut mit Gitarrenbegleitung miteinzubeziehen (Breathnach 1971, 1–2).

2 Als „Sessions“ werden in der irischen Folkszene informelle Treffen von Musiker:innen in Pubs oder anderen öffentlichen Räumlichkeiten bezeichnet, im Rahmen derer ein nicht immer vorgegebenes Repertoire an traditionellen Tanzmelodien und Liedern untereinander geteilt wird (Williams 2020, 17–19).

3 Weitere Studien außerhalb der Diaspora befassen sich beispielsweise mit irischen Folkszenen in Brasilien (Santos 2020) und Japan (Williams 2006).

4 Ziel dieses Lise-Meitner Projektes (FWF-Fördernummer: M3292-G) ist es, durch Interviews mit Mitgliedern der traditionellen irischen Musikszene Österreichs (und deren Zuhörerschaft) zu ergründen, inwiefern sich die translokale Praxis und Rezeption von Volksmusik mit den Traumata des extremen Nationalismus in der modernen europäischen Kulturgeschichte auseinandersetzt.

5 Der irische Dudelsack wird auch *uilleann pipes* (gälisch/englisch: „Ellenbogen-Pfeifen“) genannt. Die Luftzufuhr wird hier mithilfe eines Blasebals (bellows) unter dem Ellenbogen des sitzenden Spielers geregelt. Zusätzlich zur Spielpfeife (chanter) mit einem Tonumfang von zwei Oktaven verfügt dieser Dudelsack über drei Bordunpfeifen (drones) und drei mit Klappen versehenen Harmoniepfeifen (regulators) (Breathnach 1971, 73–83).

Die Vorrangstellung der „Musik an sich“

Auf die Frage nach ihrer österreichischen Nationalität und der Auseinandersetzung mit einer anderen europäischen Volksmusiktradition antworteten viele meiner Interviewpartner:innen mit einer vehementen Abgrenzung ihrer translokalen Praxis von jeglichen Identitätsmarkern nationaler Zugehörigkeit. Stattdessen betonten sie die primäre Bedeutung von technischen Fähigkeiten in der „Musik an sich.“ In ihrem Buch *Trad Nation* argumentiert die amerikanische Musikethnologin und Geigerin Tes Slominski, dass der Diskurs über die „Musik an sich“ in der heutigen transnationalen irischen Musikszene durchaus weit verbreitet ist, denn er signalisiert die Fähigkeit Praktizierender, ebendiese Musik auf Grundlage der notwendigen technischen Kompetenzen aufzuführen (Slominski 2020, 139). Laut Slominski, die sich auf die Arbeit des Psychologen Mihaly Csíkszentmihalyi (1990) bezieht, besteht die ideale Spielpraxis in irischen Musiksessions darin, ein gemeinsames, optimales musikalisches Erlebnis im Sinne der passenden Mischung aus Konzentration, musikalischem Können und Herausforderung mit Mitmusiker:innen zu teilen.

Nach Csíkszentmihalyi verwendet Slominski den Begriff „trad-flow“, um diesen optimalen Zustand, der vor allem durch den Erwerb kulturellen Kapitals (Bourdieu 1984) ermöglicht wird, zu beschreiben.⁶ Nike, eine junge Geigerin aus Graz, die momentan für ihren Bachelor in irischer Musik an der renommierten *Irish World Academy of Music and Dance* (University of Limerick) in Irland studiert, fasst diese Komplexität wie folgt zusammen:

Meine österreichische Nationalität spielt für mich überhaupt keine Rolle. Die Musik belebt und macht Freude. Deshalb macht es, meiner Meinung nach, keinen Unterschied, woher man kommt. Wenn überhaupt, gestaltet eine gewisse Diversität die Musik noch interessanter, da sich mehr Variation und verschiedene Einflüsse entfalten können. . . . Dennoch sind viele Stücke technisch sehr anspruchsvoll und bei hohem Tempo soll es trotzdem noch leicht und mühelos klingen. (Bielau 2022)

Dudelsackspieler Christoph Gößl nimmt ebenfalls oft an der Grazer Session teil. Auch Christoph schiebt, wie Nike, den Faktor seiner nationalen Identität beiseite und betont stattdessen die partizipativen Charakteristika dieses musikalischen Events (Turino), in dem es um den von Christopher Small (1998) beschriebenen Prozess des *musicking* geht.⁷ Christoph erklärt diese Sichtweise folgendermaßen:

Musik gehört nicht zu einem bestimmten Ort. Das hört sich vielleicht komisch an, vor allem, wenn man unsere eigene [österreichische] Volksmusik betrachtet. Davon halte ich nichts. Ich finde, dass Musik überall gespielt werden kann. . . . Natürlich muss man üben und kontinuierlich daran arbeiten, ein besserer Musiker zu werden. . . . Ich übe zunächst die Stücke langsamer, indem ich ein Metronom verwende. (Gößl 2022)

Bemerkenswerterweise stehen diese Aussagen bezüglich der Vorrangstellung technischen Könnens in der irischen Musik „an sich“ jedoch in klarem Kontrast zur historischen Verbindung zwischen Volksmusik, deren Sammlung und der Bildung von kultureller und nationaler Identität im Rahmen des irischen und österreich-ungarischen Kulturnationalismus des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts.⁸ Daher ist es sinnvoll, diesen wichtigen historischen Hintergrund im folgenden Abschnitt zumindest kurz zu beleuchten.

6 Der französische Soziologe Pierre Bourdieu definiert „kulturelles Kapital“ in seinem Werk *Distinction* als tief verkörperte Kenntnisse, Fähigkeiten und Expertise, die von Individuen durch den Einsatz ökonomischen Kapitals erworben werden können und dadurch zur sozialen Unterscheidung der Besitzer:innen von kulturellem Kapital führen (Bourdieu 1984, 113–115).

7 Smalls Konzept des *musicking* bezieht sich auf eine prozessuale Auffassung von Musik. Er argumentiert, dass Musik kein abstraktes Objekt darstellt, sondern vielmehr eine Aktion ist, die verschiedene Aktivitäten und soziale Beziehungen verbindet. Small stellt klar: „To music is to take part, in any capacity, in a musical performance, whether by performing, listening, by rehearsing or practicing, by providing material for a performance . . . or by dancing“ (Small 1998, 9).

Volksmusik und österreichischer Nationalismus

Auf Grundlage der vom deutschen Philosophen und Theologen Johann Gottfried Herder (1744–1803) in der Spätaufklärung aufgestellten Thesen zu Volksmusik und deren Artikulation kultureller Einzigartigkeit (Herder 1778–79), entstanden auch im österreichischen Kontext des neunzehnten Jahrhunderts wichtige Volksliedsammlungen (Brenner 2016, 18). Dazu gehörten die 24 Bände des Werks *Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild* von 1886, in denen die kulturelle Vielfalt innerhalb des deutschsprachigen Zentrums und in den mehrsprachigen Randgebieten Österreich-Ungarns festgehalten werden sollten (Bohlman 2011, 142). Während Österreich-Ungarn laut Eva Maria Hois zu diesem Zeitpunkt noch nicht auf politischer und konstitutioneller Ebene geeint war, bestand dennoch durchaus eine kulturelle Einheit im Sinne eines Vielvölkerstaats (Hois 1999, 130). Zwischen 1904 und 1918 initiierte das österreichisch-ungarische Ministerium für Kultur und Bildung das staatlich geförderte Projekt *Das Volkslied in Österreich*, welches dem Zweck der Dokumentation von Volksmusik und -Tanz aller ethnischen Gruppen innerhalb der Donaumonarchie diene. Das Projekt wurde von einer Gruppe von Volksliedsammlern und Experten aus allen Kronländern geleitet (Hois 1999, 133). Insgesamt umfasste *Das Volkslied in Österreich* 30 deutschsprachige Bände, 20 in slawischen Sprachen und 10 Bände in romanischen Sprachen (Deutsch und Hois 2004 [1918], 9). Als die Frage nach einer Einleitung in deutscher Sprache aufkam, trat Nationalismus in Form einer Debatte über die gleichwertige Repräsentation der Interessen einzelner Kronländer, wie Mähren und Schlesien, Slowenien und Serbokroatien, erneut zutage (Hois 1999, 133–134).

Im Rahmen dieser Diskussion vertrat der österreichische Volksliedforscher Josef Pommer (1845–1918) eine chauvinistische und völkische Haltung (Morgenstern 2015, 14), indem er versuchte, Österreich-Ungarn am Ende des neunzehnten Jahrhunderts als eine exklusive, deutsch-geprägte, Kulturlandschaft darzustellen. Diese Intention spiegelte sich sowohl in Publikationen wie Pommers *Liederbuch für die Deutschen in Österreich* von 1905, als auch in seiner ab 1899 erschienenen Zeitschrift *Das deutsche Volkslied*, wider. Vor allem sein *Liederbuch* manifestierte einen Diskurs von Authentizität, der primär auf der deutschsprachigen Gemeinsamkeit des gesammelten Liedguts basierte (Bohlman 2011, 144). Dieser chauvinistische Diskurs gewann vor allem im zwanzigsten Jahrhundert an Momentum, insbesondere vor dem Hintergrund der „Annektierung“ der ersten Republik Österreich (1919–1933) durch das Nationalsozialistische Regime im Jahr 1938 (Neuhäuser 2020, 2). Aufgrund dieses traumatischen Ereignisses entwickelte sich ein prominenter Diskurs der Viktimisierung, der, Lamb-Faffelberger (2003, 291) zufolge, möglicherweise prominent genug war, um eine nachhaltige diskursive Unterdrückung dieser austrofaschistischen Geschichte in der Gegenwart zu begünstigen. Infolgedessen gestaltet sich eine österreichische Identifikation mit Volkskultur und „Heimat“ möglicherweise so, dass der oben angeführte Prozess des Beiseiteschiebens von nationaler Identität zugunsten von technischer Kompetenz in der „Musik an sich“ zumindest begünstigt wird. Im Nachgang dieses kurzen historischen Abrisses möchte ich darstellen, inwiefern die Affinität österreichischer Künstler:innen und deren Publikum zu irischer Folkmusik diesen Individuen anscheinend eine alternative kulturelle Identität als Zusatz zu einheimischen Volksmusiktraditionen eröffnet. Dazu ziehe ich das von Svetlana Boym (2001, 12) formulierte Konzept der *Seitwärts-Nostalgie* („sideways nostalgia“) heran, welches Boym als ein (nostalgisches) Verlangen nach den Erfahrungen von sozialen Akteuren in anderen Zeiten und an anderen Orten definiert. Im restlichen Verlauf dieses Essays liefert Boyms Modell gute Ansatzpunkte, um die Reisen österreichischer Folkmusiker nach Irland, sowie deren Adaption von stilistischen Narrativen aus dem Ursprungsland der Musik (O’Shea 2008, 7), zu ergründen. Bevor ich zu ebendiesen Aspekten komme, behandelt der nächste Abschnitt jedoch zunächst

8 Als besonders wichtige irische Volksmusiksammlungen des neunzehnten Jahrhunderts sind Edward Buntings (1773–1796) *The Ancient Music of Ireland* (Bunting 1840) und George Petries (1790–1866) *The Petrie Collection of the Ancient Music of Ireland* (Petrie 1855) zu nennen.

die Art und Weise, in der sich historische Vorstellungen von irischer Identität als Ausdruck von musikalischer Begabung und antikolonialer Rebellion in den Aussagen von Interviewpartner:innen widerspiegeln.

Seitwärts-nostalgische Vorstellungen von „Irishness“ in der österreichischen Gegenwart

Die von Boym beschriebene Sehnsucht nach musikalischen Erfahrungen in anderen Zeiten und Orten spiegelt sich besonders prägnant in den Perspektiven österreichischer Folkmusiker wider, die im Kontext des österreichischen Folkrevivals der 1970er und 1980er Jahre Bezug zu Irish Folk fanden. Josef Seewald, der ehemalige Gitarrist, Dudelsackspieler und Sänger der Grazer Folkband Brehons⁹, fasst seine Begeisterung für Irish Folk folgendermaßen zusammen:

Ich spiele sehr gerne Irish Folk. Diese Begeisterung und Freude habe ich in der österreichischen Folklore nie gespürt. . . . Ich hatte eigentlich einen gewissen Widerstand zur österreichischen Volksmusik aufgebaut, weil sie mir nicht lebendig genug erschien. . . . Für mich löst irische Musik eine gewisse Sehnsucht nach einer anderen Heimat aus. Es ist eine schöne, filigrane und virtuose Musik. Diese unglaubliche Finesse hat mich immer wieder zutiefst beeindruckt. Das gibt es bei uns in der österreichischen Volksmusik so nicht. (Seewald 2022)

Die von Josef thematisierte Sehnsucht nach einer alternativen europäischen Volksmusiktradition spielt auch für Rob Hirsch, den Leiter der Grazer Folkband Molly and the Men¹⁰, eine zentrale Rolle:

Österreichische Instrumentalmusik ist hier [in Graz] nicht wirklich sehr verbreitet. Es gibt eine kleine Nische, wo wirklich noch Hausmusik in der Familie gemacht wird, aber es gibt keine Veranstaltungen diesbezüglich und man nimmt es [sic] selten öffentlich wahr. Im Radio gibt es das fast nie . . . und in Irland ist es einfach viel enger verwoben. (Hirsch 2022)

Wenngleich die Aussagen von Rob Hirsch und Josef Seewald die Signifikanz eines, mit Boym charakterisierten, „seitwärts nostalgischen“ Verlangens nach Irish Folk suggerieren, ist es dennoch sinnvoll, die Perspektiven anderer Interviewpartner:innen miteinzubeziehen, die österreichische Volksmusik aktiv spielen. Geigenspielerin Nike Bielau, deren Interesse an österreichischer Volksmusik durch ihre Mutter geprägt wurde, erinnert sich an ihre ersten Begegnungen mit dieser Musik:

Ich habe ebenfalls gelernt, österreichische Volksmusik zu spielen. Bei Workshops in Vorarlberg und Innsbruck hat uns Hermann Härtel österreichische Stücke beigebracht. Diese Musik ist sehr ähnlich im Vergleich zu irischer Volksmusik. Es ist Tanzmusik mit Polkas und schwunghaften Stücken. Man hört einen Unterschied, aber das Gefühl ist sehr ähnlich. All diese österreichischen Märsche sind sehr schön. Ich würde in Zukunft gerne mehr davon lernen. (Bielau 2022)

Im Rahmen mehrerer musikalischer Reisen nach Irland, den Ursprungsort der irischen Folkmusik, auf dessen Bezug hin „authentische“ Reproduktionen der Musik im translokalen Kontext ausgewertet werden (O’Shea 2008, 98), fiel Josef Seewald vor allem das Talent der örtlichen Folkmusiker:innen auf. Josef schildert:

9 Die Grazer Band Brehons war zwischen 1979 und 1985 als irische und schottische Folkband aktiv. Bandmitglieder waren Susanne Zellinger (Gesang, Geige), Wolfgang Schauersberger (Geige, Dudelsack, Tin-Whistle, Gesang), Wolfgang Heigl (Mandoline, Gitarre, Tin-Whistle, Gesang) und Josef Seewald (Gitarre, Dudelsack, Tin-Whistle, Gesang) (Safer 1999, 116).

10 Die Folkband Molly and the Men aus Graz wurde 2014 gegründet und tritt noch immer hauptsächlich in der Steiermark auf. Die aktuelle Besetzung der Gruppe besteht aus Rob Hirsch (Gesang, Gitarre), Romana Rabic (Geige, Gesang) und Marc O’Cribin (Akkordeon, Gesang). Bei gelegentlichen Auftritten spielen Gastmusiker:innen Anna Riepl (Geige) und Philip Daniel (Banjo, Mandoline) ebenfalls mit.

Ich habe spontanes Musizieren in Pubs mit den treibenden irischen Tanzmelodien erlebt. Als ich in Clifden [an der Westküste] war, trafen sich einige Musiker im Pub, packten spontan ihre Instrumente aus und spielten wunderschöne Musik . . . Ich habe auch einen irischen Dudelsackwettbewerb in Ennis besucht. Die Atmosphäre dort war total still und die Zuhörer:innen waren total aufmerksam. Dann dachte ich: Super, sie alle sind fantastische Musiker:innen! (Seewald 2022)

Bemerkenswerterweise knüpfen Josef Seewalds Beobachtungen an einen früheren historischen Diskurs über eine scheinbar besondere musikalische Begabung der Iren an. Dieses Bild findet sich erstmals in den Reiseberichten des cambro-normannischen Mönchs Giraldus Cambrensis (1146–1223) wieder, bevor es im neunzehnten Jahrhundert erneut vom irischen Nationalisten und Schriftsteller-Aktivisten Thomas Davis (1814–1845) aufgegriffen wurde. Während Cambrensis die Iren als „incomparably more skilled in these [musical instruments] than any other people I have seen“ (Cambrensis und O’Meara 1982, 103) beschrieb, war Musik, laut Davis, die „first faculty of the Irish“ (Davis 1845, vi). Damit fand Davis im musikalischen Ausdruck der Iren einen wesentlichen Grund, warum Irland nicht nur auf kultureller, sondern auch auf politischer Ebene die Unabhängigkeit von Jahrzehnten britischer Kolonialherrschaft zustünde (White 1998, 60). Im Zuge unseres Interviews distanzierte sich Josef Seewald wiederum von anderen, durch Populärkultur verbreiteten, Vorstellungen von „Irishness,“ wie dem Konsum von grünem Bier anlässlich des irischen Nationalfeiertags im März (Cullen 2015, 148) oder dem Singen irischer Rebellenlieder (sogenannte „rebel songs“) in Ermangelung des notwendigen Fachwissens über die irische Kolonialgeschichte. Josef führt an:

Ich bin an diesen St. Patrick’s Day-Feierlichkeiten mit grünem Bier nicht interessiert. Das hat, meiner Meinung nach, nichts mit der Musik an sich zu tun. . . . Die Gruppe Brehons hat sich nie mit irischen Rebellenliedern auseinandergesetzt, da wir nicht viel über sie wussten. (Seewald 2022)

Jedoch sind es offenbar genau diese (oftmals stereotypischen) Bilder von irischer Identität, die Teile des österreichischen Publikums erwarten, wenn sie Konzertveranstaltungen erfolgreicher Grazer Folkbands wie Shenanigans besuchen,¹¹ die jährlich anlässlich des St. Patrick’s Day vor enthusiastischem Publikum in der Grazer Konzerthalle *Dom im Berg* auftreten. Auf meine Frage hinsichtlich der Publikumserwartung bei Shenanigans-Auftritten antwortet die ehemalige Sängerin der Band, Synnøva O’Gorman aus Dublin: „Man spielt für Leute, die am St. Patrick’s Day einfach mal feiern wollen, richtig? Es geht darum, was das Publikum noch heute mit irischer Folkmusik assoziiert, also die Dubliners und andere Künstler:innen, die als Irish-Folk-Act im Ausland vermarktet wurden“ (O’Gorman 2022).

Annette Casey aus Wexford im Südosten Irlands, die aktuell als Sängerin mit den Shenanigans auftritt, fügt hinzu:

Unser Repertoire besteht hauptsächlich aus Songs, die mit einem gewissen Rock-Flair präsentiert werden. Manchmal gibt’s auch ein Instrumentalstück, aber es geht prinzipiell darum, was das Publikum gerne hört. Da geht es viel um Pub-Songs, denke ich. Ich bin die einzige Irin im Line-Up der Band. Daher betont das unser Leadsänger Rob Cheese gerne. Da ich aus Wexford komme, legitimiere ich anscheinend in gewisser Weise das, was die Gruppe performt. (Casey 2022)

Manchmal geht es aber auch um Vorstellungen von „Irishness“, die durch ihre enge Verbindung mit der Kolonialgeschichte des Landes politisch geprägt sind. Doch obwohl meine Interviewpartner:innen aus der österreichischen Irish-Folk-Szene die Signifikanz der „Musik an sich“ im Gegensatz zu nationaler Identität wie-

11 Die Shenanigans spielten 1993 ihr erstes Konzert in Graz und gelten mittlerweile als bekannteste irische Folkband der Steiermark (Safer 1999, 207–208). Zur aktuellen Bandbesetzung zählen Igmar Jenner (Geige), Karin Silldorff (Flöten, Perkussion), Annette Casey (Gesang), Rob Cheese (Gitarre, Gesang) Tom Wilding (Bass), Uwe Schmidt (Akkordeon, Keyboard, Gesang), Michael Willmann (Schlagzeug) und Kolja Radenkovic (Gitarre, Trompete).

derholt hervorheben, können irische Künstler:innen wie Annette und Synnøva die politisch-nationalistische Dimension irischer Rebellenslieder (Millar 2020, 12) nicht so leicht umgehen. Tatsächlich wecken anti-koloniale irische Folksongs für viele eine Form von Scham und reumütiger Selbsterkenntnis, die der Anthropologe Michael Herzfeld (1997, 3) als „kulturelle Intimität“ bezeichnet. Herzfeld unterscheidet zwischen offiziellen Repräsentationen der Nation und den mitunter stereotypischen Formen der Selbstrepräsentationen, auf die Individuen in der privaten Sphäre der Nation oft zurückgreifen. Doch im klaren Gegensatz zur kulturell-intimen Aneignung von (oft gewaltsamen) irisch-republikanischen Sentiments (Chapman 1992, 254) durch das expressive Medium irischer Rebellenslieder, distanzieren sich Annette und Synnøva klar vom Singen bekannter anti-kolonialer irischer Folksongs, wie „Come Out Ye Black and Tans.“¹² Synnøva betont:

Im Fall der Shenanigans konnten Annette und ich oft entscheiden, welche Songs wir in unser Programm aufnehmen. Wir haben uns, zum Beispiel, gegen ‚Come Out Ye Black and Tans‘ entschieden, da wir die politische Dimension nuancierter einordnen konnten, als der Rest der Band. (O’Gorman 2022)

Bevor ich zur Conclusio dieses Essays übergehe, möchte ich meine Überlegungen nochmals über dieses politische Narrativ ausweiten und im vorletzten Abschnitt betrachten, inwiefern irische Diskurse über Stilistik und lokale Identität, die selbst eng mit der Geschichte des irischen Kulturnationalismus verknüpft waren (O’Shea 2008, 7), das oben angeführte Engagement österreichischer Folkmusiker:innen mit „der Musik an sich“ entscheidend beeinflussen.

Die Verlockung des irischen Ursprungsortes

Wie bereits in Bezug auf Josef Seewald angeführt, spielen regelmäßige Reisen zum Ursprungsort des Irish Folk, von Claviez (2020, 45–46) auch als „point of origin“ bezeichnet, eine wesentliche Rolle für Grazer Künstler:innen. In ihrer ethnographischen Studie über australische Folkmusiker:innen im Westen Irlands bezeichnet Helen O’Shea diese Prozesse als „Pilgerreisen“ zu Festivals und Workshops mit renommierten Künstler:innen der irischen Szene, durch deren erfolgreichen Abschluss nicht-irische Musiker:innen kulturelles Kapital in der Form von Prestige und Anerkennung in ihren translokalen Communities (so auch in Österreich) verdienen (O’Shea 2008, 113). Diese Reisen werden besonders durch die relative geographische Nähe zwischen Irland und Österreich innerhalb Europas (die Flugzeit von Wien nach Dublin beträgt unter drei Stunden), sowie durch das nötige Eigenkapital dieser vorwiegend der Mittelschicht angehörenden Musiker:innen, ermöglicht (Taylor 1997, 202). Nike Bielau beschreibt ihre Motivation, in Irland zu studieren, folgendermaßen:

Bei Workshops in Österreich fokussiere ich mich stark auf das Erlernen von Ornamentik. . . . Viele Instrumentalstücke sind technisch anspruchsvoll, doch bei normaler Spielgeschwindigkeit sollten diese dennoch leicht und mühelos klingen. . . . Ich studiere derzeit traditionelle Musik an der University of Limerick in Irland, da ich den Drang verspüre, am Ursprungsort der Musik, die ich schon so lange spiele, zu leben. (Bielau 2022)

Sowohl Nike, als auch Dudelsackspieler Christoph Gößl betonen somit die Signifikanz von musikalischer Kompetenz auf ihrem jeweiligen Instrument und verfolgen das Ziel, „die Musik an sich“ unter Integration aller

12 Das bekannte irische Rebellenslied „Come Out Ye Black and Tans“ wurde von Dramatiker Brendan Behan (1928–1989) geschrieben und gewann durch Bands wie The Wolfe Tones an Popularität. Die im Titel erwähnten Black and Tans waren Reservekräfte des britischen Militärs, die die Polizei der Royal Irish Constabulary (RIC) im Kampf gegen die Irish Republican Army (IRA) während des irischen Unabhängigkeitskrieges (1919–1921) unterstützten (Millar 2020, 76).

technischen Parameter, wie Ornamentik, zu performen (Keegan 2010, 67). Diesen Drang zum Ursprungsort verspürt ebenfalls Rob Hirsch von Molly and the Men, der sich an die erste Reise seiner Band zum *Fleadh Cheoil na hÉireann* in Irland erinnert:¹³

Vor drei Jahren besuchten wir das Fleadh mit Molly and the Men. Wir haben dort auch an Sessions teilgenommen, aber eigentlich hatte nur unser Akkordeonist Marc einen richtigen Zugang dazu. Wir haben dort die ‚echte Musik‘ hautnah erlebt und haben sogar Fotos für unsere zweite CD gemacht. Es war also kein richtiger Urlaub und wir wollten einfach wirklich dort sein. (Hirsch 2022)

Rob zufolge sollte diese Reise über die typischen Einblicke von Tourist:innen in Irland (Kaul 2009) hinausgehen. Doch obwohl die Nähe der Band zum „authentischen Ursprungsort“ (Claviez 2020, 46) durch eine Vielzahl an Fotos belegt werden konnte, hatte Rob den Eindruck, dass lediglich ihr Dubliner Akkordeonist nahe genug herankam, um Einblicke in die Musizierpraxis der Sessions während des Fleadhs in Irland zu erhalten.

Conclusio: Umgangene nationale Identität?

Abschließend kann festgehalten werden, dass meine hier vorgestellten Interviewpartner:innen aus der irischen Folkszene von Graz auf die Abgrenzung ihrer translokalen Praxis der „Musik an sich“ von der Frage nach nationaler Identität bestehen. Somit distanzieren sie sich ebenfalls von der oben ausgeführten, historischen, Verbindung zwischen Volksmusik und der Geschichte des österreichischen Kulturnationalismus. Gleichmaßen validieren sie jedoch ihre „authentische“ Reproduktion von Stilistik, technischem Können und der Aufführungspraxis dieser Musik in klarem Bezug zu deren Ursprungsort. Zudem gewinnen sie durch regelmäßige Aufenthalte und Interaktionen mit prominenten Musiker:innen in Irland an Status und Prestige, was sich vor allem nach ihrer Rückkehr nach Österreich auszahlt. Ihre Zugehörigkeit zur Mittelklasse und das nötige ökonomische Kapital ermöglichen es ihnen, auf relativ unkompliziertem Weg nach Irland zu reisen. Außerdem schaffen sie Aufführungskontexte in Österreich, in denen die Vorrangstellung von technischer Expertise, kulturellem Kapital und sozialem Engagement in Sessions ebenfalls Diskussionen über mögliche national(istisch)e Implikationen dieser „anderen“ Volksmusikpraxis umgehen. Dennoch werden politische Diskurse, wie die Frage nach anti-kolonialer Rebellion der Iren, oftmals durch Populärkultur anlässlich des St. Patrick’s Day „seitwärts-nostalgisch“ (Boym 2001) für ein österreichisches Publikum umgesetzt, wenngleich mögliche „kulturell intime“ (Herzfeld 1997) Dimensionen von rebellischem irischen Liedgut gelegentlich eine problematische Rolle für die Künstler:innen selbst spielen. Dieses Fallbeispiel translokaler irischer Folkmusik in Österreich veranschaulicht folglich im weiteren Sinne die von Philip Bohlman (2004, 11) in *The Music of European Nationalism* angeführte „Polyphonie des Nationalismus.“ Laut Bohlman tritt die Nation in Musikpraxis und -konsum nicht nur durch staatliche Institutionen und Ideologien ein, sondern kann Musik über viele Wege beeinflussen, solange wie es genügend Musiker:innen und Publikum gibt, um sie als nationale Musik zu mobilisieren.

13 Das *Fleadh Cheoil na hÉireann* (irisch-gälisch: „Festival der Musik Irlands“) ist ein Musikfestival, das jeden Sommer von der staatlichen irischen Revival-Organisation *Comhaltas Ceoltóirí Éireann* (irisch-gälisch: „Vereinigung irischer Musiker:innen“) veranstaltet wird. Das Event, welches seit der Gründung von Comhaltas im Jahr 1951 auch internationales Publikum anzieht, bietet Besucher:innen ein vielfältiges Programm an Sessions, Konzerten und Wettbewerben (Fleming 2004, 233).

Quellenverzeichnis

- Bohlman, Philip Vilas, Hg. 2011. *Music, Nationalism, and the Making of the New Europe*, 2. Aufl. New York und London: Routledge.
- _____. 2004. *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*. Santa Barbara, CA: ABC-CLIO.
- Bourdieu, Pierre. 1984. *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Boym, Svetlana. 2001. *The Future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- Breathnach, Breandán. 1971. *Folk Music and Dances of Ireland*. Cork: Mercier Press.
- Brenner, Helmut. 2016. „LiedSammlerVolk.“ In *LiedSammerVolk: Volksliedsammler und sammlerinnen in der Steiermark*, herausgegeben von Helmut Brenner, Juan Bermúdez, Lisa Fellner und Kurt Schatz, 17–28. Graz: Steirisches Volksliedwerk.
- Bunting, Edward. 1840. *The Ancient Music of Ireland, Arranged for the Piano Forte*. Dublin: Hodges and Smith.
- Cambrensis, Giraldus und John O’Meara. 1982. *The History and Topography of Ireland*. Harmondsworth, UK: Penguin Books.
- Chapman, Malcolm. 1992. *The Celts: The Construction of a Myth*. London: St. Martin’s Press.
- Claviez, Thomas. 2020. “A Critique of Authenticity and Recognition.” In *Critique of Authenticity*, herausgegeben von Thomas Claviez, Kornelia Imesch und Britta Sweers, 43–58. Wilmington, DE: Vernon Press.
- Csikszentmihalyi, Mihaly. 1990. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Collins.
- Cullen, Thérèse. 2015. “The Pub and the Pulpit: The Evolution of St. Patrick’s Day in Ireland.” In *Consuming St. Patrick’s Day*, herausgegeben von Jonathan Skinner und Dominic Bryan, 148–71. Newcastle Upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Davis, Thomas, Hg. 1845. *The Spirit of the Nation: Ballads and Songs of the Writers for ‘The Nation’ with Original and Ancient Music, Arranged for the Voice and Piano-Forte*. Dublin: James Duffy and Sons.
- Deutsch, Walter und Eva Maria Hois, Hg. 2004 [1918]. *Das Volkslied in Österreich: Volkspoesie und Volksmusik der in Österreich lebenden Völker*. Wien: Böhlau.
- Dillane, Aileen. 2014. “Aislings and Avatars: Irish (Traditional) Music, Performativity and Cultural Intimacy.” In *Seán Ó Riada Memorial Lecture 25*, herausgegeben von Mel Mercier und Mary Mitchell-Ingoldsby, 1–22. Cork: UCC Traditional Music Archive and The Irish Traditional Music Society.
- _____. 2013. “Composing Identity, Fiddling with (Post)Ethnicity: Liz Carroll’s ‘Lake Effect’.” *MUSICultures* 40, Nr. 1: S. 7–34.
- Fleming, Rachel. 2004. “Resisting Cultural Standardization: Comhaltas Ceoltóirí Éireann and the Revitalization of Traditional Music in Ireland.” *Journal of Folklore Research* 41, Nr. 2/3: 227–257.
- Herder, Johann Gottfried. 1778–79. *Stimmen der Völker in Liedern und Volkslieder*. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung.

- Herzfeld, Michael. 1997. *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge.
- Hois, Eva Maria. 1999. „Völkerverbindend oder national?: Die Funktionalisierung des Volksliedes in der Habsburgermonarchie.“ In *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, Band 48, herausgegeben von Michaela Brodl, Walter Deutsch und Maria Walcher, 130–148. Wien: ÖBV & HPT.
- Kaul, Adam R. 2009. *Turning the Tune: Traditional Music, Tourism, and Social Change in an Irish Village*. New York: Berghahn.
- Keegan, Niall. 2010. “The Parameters of Style in Irish Traditional Music.” *Inbhear: Journal of Irish Music and Dance*, 1: 63–96.
- Kjeldsen, Svend. 2020. “Mancunian Irish: Identity, Cultural Intimacy and Musical Hybridization.” In *Cultural Mapping and Musical Diversity*, herausgegeben von Britta Sweers und Sarah M. Ross, 35–53. Sheffield: Equinox.
- Lamb-Faffelberger, Margarete. 2003. “Beyond ‘The Sound of Music:’ The Quest for Cultural Identity in Modern Austria.” *The German Quarterly* 76, Nr. 3: 289–299.
- Millar, Stephen. 2020. *Sounding Dissent: Rebel Songs, Resistance, and Irish Republicanism*. Ann Arbor, MI: University of Michigan Press.
- Moran, Angela. 2012. *Irish Music Abroad: Diasporic Sounds in Birmingham*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Morgenstern, Ulrich. 2015. “Folk Music Research in Austria and Germany: Notes on Terminology, Interdisciplinarity and the Early History of *Volksmusikforschung* and *Vergleichende Musikwissenschaft*.” *Musica Austriaca* 2015: 1–24.
- Neuhäuser, Stephan. 2020. “Coming to Terms with the Past: The Case of the ‘House of Austrian History’ (Haus der Geschichte Österreichs) in the Wake of the Rise of Populist Nationalism in Austria.” *Modern Languages Open* 1: 1–18.
- O’Shea, Helen. 2008. *The Making of Irish Traditional Music*. Cork: Cork University Press.
- Petrie, George. 1855. *The Petrie Collection of the Ancient Music of Ireland*. Dublin: M.H. Gill.
- Safer, Andreas. 1999. *Folk und Volxmusik in der Steiermark*. Gnas: Weishaupt Verlag.
- Santos, Caetano M. 2020. “(Hy-)Brazil, Celtic Land?: An Ethnomusicological Study of the Formation and Characteristics of the Irish-Celtic Music Scene in Brazil.” *Ethnomusicology Ireland* 6: 41–60.
- Slominski, Tes. 2020. *Trad Nation: Gender, Sexuality, and Race in Irish Traditional Music*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Small, Christopher. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Spencer, Scott. 2010. “Wheels of the World: How Recordings of Irish Traditional Music Bridged the Gap between Homeland and Diaspora.” *Journal of the Society for American Music* 4, Nr. 4: 437–449.
- Taylor, Timothy Dean. 1997. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge.
- Turino, Thomas. 2008. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Wenger, Étienne. 1999. *Communities of Practice: Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: Cambridge University Press.

- White, Harry. 1998. *The Keeper's Recital: Music and Cultural History in Ireland, 1770–1970*. Cork: Cork University Press.
- Williams, Sean. 2006. "Irish Music and the Experience of Nostalgia in Japan." *Asian Music* 37, Nr. 1: 101–119.
- _____. 2014. "Irish Music Revivals Through Generations of Diaspora." In *The Oxford Handbook of Music Revival*, herausgegeben von Caroline Bithell und Juniper Hill, 598–617. New York: Oxford University Press.
- _____. 2020. *Focus: Irish Traditional Music*, 2. Aufl. New York: Routledge.

Interviews

- Bielau, Nike. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 4. Juli 2022.
- Casey, Annette. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 17. Februar 2022.
- Gößl, Christoph. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 11. Oktober 2022.
- Hirsch, Rob. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 21. Februar 2022.
- O’Gorman, Synnøva. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 17. Februar 2022.
- Seewald, Josef. 2022. Interview mit Felix Morgenstern, 4. April 2022.