



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die irische Rahmentrommel *bodhrán* zwischen  
Einfachheit und Vielseitigkeit“

verfasst von / submitted by

Felicitas Denk, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft UG2002

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann



## Vorwort und Dank

Auf die irische Rahmentrommel wurde ich bereits als Teenager aufmerksam. Sie war eines der ersten Musikinstrumente einer anderen Kultur, das mir nicht in einem Lehrbuch vorgestellt wurde, sondern welches ich selbst entdeckte. Eine meiner Lieblingsbands war damals die irische Pop-Rock-Gruppe *The Corrs*. Besonders gut gefiel mir das Instrumentalstück *Toss The Feathers* (Track Nummer 4) der CD *The Corrs Unplugged* (1999a). Ich wunderte mich darüber, welche Art von Trommel einen solch besonderen und vor allem nuancenreichen Klang hervorbringen konnte. Als ich schließlich die DVD zum Konzert sah, war ich von dem Instrument beeindruckt. Einige Jahre später während des Studiums der Ethnomusikologie und vor einer bevorstehenden Irland-Reise recherchierte ich nach Konzerten, die ich dort mit meinen Freundinnen besuchen könnte, und entdeckte im Zuge dessen Videos von *bodhrán*-Perkussionisten wie Rónán Ó Snodaigh, Eamonn Murray und John Joe Kelly im Internet. In der Zwischenzeit hatte es in Bezug auf Spieltechnik und Konstruktion viele Entwicklungen gegeben, und ich bemerkte, wie virtuos das Instrument nun gespielt wurde. Im Vergleich zu diesen Videos kam mir Caroline Corrs *bodhrán*-Begleitung nun eher simpel vor. Ich begann mich darüber zu wundern, dass ihr Solo auf der Trommel einen so großen Eindruck bei mir hinterlassen hatte, denn es besteht lediglich aus einem Pattern, das mit kleinen Variationen immer wieder wiederholt wird. Es war genau dieses Instrumentalstück, durch welches schließlich die Frage entstand, ob die Anziehungskraft, die die *bodhrán* heute auf manche Menschen ausübt, mit der Entwicklung der Spieltechniken zu tun hat, oder ob es etwas viel Grundlegenderes ist. Durch Internetrecherchen wurde ich auf die *bodhrán*-Sommerschule auf Inis Oírr aufmerksam und beschloss, diese zu besuchen und herauszufinden, ob die internationalen Workshop-TeilnehmerInnen von den neuen Erscheinungen angezogen wurden, oder wie ich von eher zurückhaltenden Begleitvarianten.

Für mich persönlich schließt sich mit dieser Arbeit ein Kreis, denn ich komme an die Stelle zurück, wo mein Interesse für die *bodhrán* und schließlich für die Ethnomusikologie geweckt wurde. Großer Dank geht an Univ.-Prof. Mag. Dr. Regine Allgayer-Kaufmann für die Betreuung dieser Masterarbeit, an die TeilnehmerInnen der *Craiceann* Sommerschule, ohne die diese Arbeit nicht möglich gewesen wäre, an die MusikerInnen und LehrerInnen vor Ort, die sich für meine Fragen stets mit Engagement und Geduld Zeit nahmen, und an Michael Strasser, der mir in Wien mit seinem Wissen über und seinen Fertigkeiten auf der *bodhrán* eine große Hilfe war. Von ganzem Herzen danke ich meiner Familie dafür, mir

dieses Studium ermöglicht zu haben, Günter Denk für das Korrekturlesen, meinem Freund Michael Genner und meiner besten Freundin Kristina Ringhofer dafür, dass sie in schwierigen Phasen des Verfassens der Masterarbeit immer ein offenes Ohr für mich hatten und mich jedes Mal dazu brachten, neuen Mut zu fassen.

## Liste der Abbildungen

Abbildung 1: 12/8 <i>standard pattern</i> .....	22
Abbildung 2: <i>bodhrán</i> -Spieler, County Limerick, 1946 .....	40
Abbildung 3: <i>Snap Apple Night</i> , Daniel Maclise .....	41
Abbildung 4: Vergrößerung Tambourin-Spieler, <i>Snap Apple Night</i> .....	42
Abbildung 5: Stimmsysteme .....	58
Abbildung 6: <i>Top end style</i> .....	77
Abbildung 7: Trichterförmiger Kompressorstimmrahmen .....	81
Abbildung 8: Querschnitt des Rahmens der <i>MON signature series</i> .....	82
Abbildung 9: <i>MON Martin O'Neill signature series</i> .....	84
Abbildung 10: <i>CBss Cormac Byrne signature series</i> .....	87

## Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Dank .....	3
Liste der Abbildungen .....	5
Inhaltsverzeichnis .....	6
1. Einleitung .....	9
2. Quellen und Methoden .....	12
3. <i>Craiceann - Bodhrán Summer School</i> .....	15
3.1. Die Insel .....	16
3.2. Der Name .....	17
3.2. Der Ablauf .....	18
3.3. Die Lehrer .....	19
3.3.1. Cormac Byrne .....	21
3.3.2. Rolf Wagels .....	23
3.4. Die Teilnehmer der <i>Craiceann</i> -Sommerschule .....	25
3.4.1. Einfach spielen – Die Chance auf <i>bodhrán</i> -Unterricht .....	26
3.4.2. Das Gemeinschaftsgefühl und die Atmosphäre .....	30
4. Die Rahmentrommel <i>bodhrán</i> .....	39
4.1. Die <i>bodhrán</i> im Kontext der irischen Musik .....	39
4.1.1. Herkunft .....	39
4.1.2. <i>Hunting the Wren</i> .....	43
4.1.3. Die <i>bodhrán</i> wird zum traditionellen Musikinstrument .....	44
4.1.4. Die <i>bodhrán</i> wird zum populären Musikinstrument .....	48
4.2. Die Bauweise .....	53
4.2.1. Größe und Rahmen .....	53
4.2.2. Stimmung und Stimmsysteme .....	55
4.2.3. Trommelfell .....	59
4.2.4. Schlägel .....	62

4.3. Spieltechnische Aspekte und Stile .....	64
4.3.1. Grundlegende Spieltechnik .....	64
4.3.2. Notation und Transkription .....	65
4.3.3. Spieltechniken .....	67
4.3.3.1. <i>Hand styles</i> .....	68
4.3.3.2. <i>Double-ended stick styles</i> .....	69
4.3.3.3. <i>Single-ended stick styles</i> .....	71
4.3.3.4. Effekte .....	74
4.3.4. Die Technik wird zum Stil .....	75
4.3.5. Spielstil und Instrument .....	77
4.3.5.1. Hedwitschaks <i>MON signature series</i> .....	78
4.3.5.2. Hedwitschaks <i>CB signature series</i> .....	84
5. Einfachheit und Vielseitigkeit – was die <i>bodhrán</i> attraktiv zu spielen macht .....	90
5.1. Das einfache Erscheinungsbild .....	90
5.1.1. “It’s just a wooden hoop with some skin – that’s all it is” .....	90
5.1.2. “It’s one of the easiest instruments to learn, but it’s difficult to master” .....	91
5.1.3. Die (leicht zugängliche?) Kunst des <i>bodhrán</i> -Spiels.....	95
5.2. Der (meist) einfache Zugang zum Instrument – Angebot und Verfügbarkeit der <i>bodhrán</i> für ein internationales Publikum in Irland und außerhalb Irlands.....	97
5.2.1. Musikgruppen, Sessions und Produktionen .....	98
5.2.2. Erster Kontakt durch Unterrichtsangebot von Bildungseinrichtungen .....	104
5.2.3. Der Erwerb einer <i>bodhrán</i> .....	109
5.3. Raum für Vielseitigkeit und individuelle Bedürfnisse.....	110
5.3.1. Der praktische Aspekt – die <i>bodhrán</i> als Heimschlagzeug oder für unterwegs nur in einer Tasche .....	111
5.3.2. Die Rolle der <i>bodhrán</i> im Kontext der Session .....	112
5.3.3. Die Form der Session .....	113
5.3.4. Die lebendige Musiktradition.....	114

5.3.5. Die Auswirkung des <i>bodhrán</i> -Spiels auf Körper und Geist .....	117
5.3.5.1. Entspannung und Stressabbau .....	119
5.3.5.2. Das soziale Wesen in uns .....	123
6. Conclusio .....	131
Abbildungsverzeichnis .....	136
Quellenverzeichnis .....	138
Abstract.....	150

## 1. Einleitung

Die irische Rahmentrommel *bodhrán* hat sich seit den 1960er Jahren, dank dem Engagement durch Séan Ó’Riada, nicht nur zu einem traditionellen irischen Musikinstrument entwickelt, sondern im Laufe der letzten Jahrzehnte zu einem in Irland durchaus populären Instrument. *Bodhrán*-Spieler wie zum Beispiel John Joe Kelly, Andrew “Junior” Davey und Eamonn Murray haben nicht nur im Kontext der traditionellen Irischen Musik ihre Virtuosität auf dem Instrument unter Beweis gestellt. Durch ausgefeilte Konstruktionsweisen konnten sich nicht nur neue, anspruchsvolle Spieltechniken entwickeln, sondern vor allem wurde das Klangspektrum erheblich reicher. Pionier der Tonhöhenmanipulation war Johnny “Ringo” McDonagh in den 1970er Jahren, welcher damals als einer der ersten *bodhrán*-Spieler durch das Drücken der Hand auf die Fellinnenseite zahlreiche Nuancen hervorbrachte und in seine Begleitungen integrierte. Einst nur einmal jährlich im rituellen Kontext auf einfache Art und Weise gespielt, legten die Entwicklungen ab den 1970er Jahren nun den Grundstein für weitere, immer virtuoser anmutende Spieltechniken.

Nichts desto trotz konnte die *bodhrán* ihren schlechten Ruf nicht ganz ablegen. Dies lassen Titel und Inhalt “The Bodhrán: The Black Sheep in the Family of Traditional Irish Musical Instruments” (Such 1985: 9–19), einem der ersten wissenschaftlichen Artikeln über die *bodhrán*, unmittelbar erkennen. Die Inhalte zahlreicher unter MusikerInnen bekannter Witze über das Instrument und dessen SpielerInnen machen die Gründe dafür verständlich: das Instrument sähe leicht zu spielen aus, und deshalb gäbe es zu viele *bodhrán*-SpielerInnen, denen es an ausreichender Musikalität fehle. Von talentierten MusikerInnen auf dem Instrument angezogen, welche durchaus positiven Einfluss auf die Perzeption des Instruments hätten, gäbe es zu viele Laien, denen es an Musikalität fehle. Dies lasse wiederum den Beliebtheitsgrad des Instruments unter professionellen MusikerInnen sinken. Trotz oder gerade wegen dieser Zweischneidigkeit, die bis heute besteht, dient die *bodhrán* im Tourismusbereich durchaus als Aushängeschild und als stellvertretendes Symbol für irische Musik und im weiteren Sinne der irischen Kultur. In fast jedem Souvenirshop der größeren Städte Irlands lassen sich günstige *bodhráns* erstehen.

Mittlerweile ist die *bodhrán* auch außerhalb Irlands bekannt geworden und wird gespielt. Vor allem in Deutschland und der Schweiz findet regelmäßig Unterricht auf dem Instrument statt, während das Instrument in Österreich eher weniger bekannt ist. Seit 2001

gibt es einen fünftägigen internationalen Workshop, genannt *Craiceann-Bodhrán Summer School*, welcher einmal im Jahr auf der Insel Inis Oírr in Irland stattfindet. Ich habe diesen Workshop im Jahr 2012 besucht, um in Erfahrung zu bringen, wie die internationalen TeilnehmerInnen auf die irische Rahmentrommel gestoßen sind, und um mehr über ihre Beweggründe zu erfahren, das Spiel auf diesem Instrument zu erlernen. Durch die Ergebnisse der Feldforschung kann eine Aussage darüber getroffen werden, ob die TeilnehmerInnen von neuesten Spieltechniken angezogen wurden und ob diese Techniken dazu beigetragen haben, das Instrument auch international bekannt zu machen. Es wird gezeigt, wie sich die internationale Perzeption der Trommel auf ihr Ansehen auswirkt und welche Rolle dabei mediale Darstellungen und der Musiktourismus spielen. Außerdem beschreibt die Arbeit am Beispiel der irischen Rahmentrommel den Vorgang und die persönliche Motivation für das „sich-Annähern“ an ein Musikinstrument, welches aus einer anderen Kultur stammt. „Fremde“ Musikinstrumente zu spielen, wie z.B. die *djembé*, *darabouka*, *cajon* oder *samba*-Perkussionsinstrumente, um hier nur ein paar Beispiele zu nennen, scheint ein Trend geworden zu sein in der heutigen Gesellschaft. Neben den zahlreichen Gründen für die Annäherung an kulturfremde Musikinstrumente müssen auch bestimmte Voraussetzungen gegeben sein. Es wird verständlich, warum ausgerechnet die *bodhrán*, oder im weiteren Sinne Perkussionsinstrumente, eine Anziehungskraft auf ein internationales Publikum ausüben.

Quellen und Methoden für diese Masterarbeit werden in Kapitel 2 beschrieben. Im darauf folgenden Kapitel 3 wird bereits der *Craiceann*-Workshop vorgestellt, da sich ein großer Teil der Arbeit auf Informationen bezieht, die während des Workshops in Erfahrung gebracht wurden. Das betrifft insbesondere die Themen Trommelbau, Spieltechnik und Spielstil, welche nach den Aspekten der Geschichte und dem musikalischen Kontext der irischen Rahmentrommel im 4. Kapitel der Arbeit behandelt werden. Dieses Kapitel soll einen Überblick einerseits über den Ausgangspunkt der *bodhrán* als Musikinstrument in den 1960er Jahren und andererseits über ihre Entwicklungen liefern, welche sie seitdem durchlaufen hat. Diese Entwicklungen haben im Hinblick auf den Trommelbau, die Spieltechnik, den Spielstil und schließlich auf den musikalischen Kontext stattgefunden. Kapitel 4 stellt dar, wie vielseitig die irische Rahmentrommel heute sein kann.

In Kapitel 5, dem Hauptteil der Masterarbeit, werden schließlich die Zugänge der befragten Workshop-TeilnehmerInnen erläutert. Die LeserInnen werden erfahren, wie die interviewten Personen auf das Instrument aufmerksam geworden sind, welche

Eigenschaften des Musikinstruments und welche Voraussetzungen in ihrem Umfeld maßgebend dafür waren, das Spiel auf dem Instrument in Erwägung zu ziehen. Die Erfahrungen der interviewten Personen stellen exemplarisch den Zugang einer nicht aus Irland stammenden Person zur *bodhrán* dar und geben außerdem Auskunft über erste Berührungspunkte mit der irischen Kultur und traditioneller irischer Musik.

## 2. Quellen und Methoden

Quellen über die Geschichte der *bodhrán* sind bereits zahlreich vorhanden. Standardlektüren, beispielsweise von Ó Riada (1982), Micheal O'Shúilleabháin (1974a; 1974b; 1984) und David Such (1985), Rina Schiller (2001) wurden für die Masterarbeit herangezogen. Der Artikel "Social Context of Irish Folk Instruments" (Johnston 1995) geht etwas auf die Reputation der Trommel ein, allerdings stehen die Herkunft und die grundlegende Konstruktionsweise der irischen Rahmentrommel im Vordergrund. Spieltechniken werden nicht nur bereits in den gerade oben genannten Arbeiten von O'Shúilleabháin und Schiller behandelt, sondern auch in akademischen Abschlussarbeiten wie beispielsweise Guido Plüschkes (2004) Magisterarbeit über die Entwicklung der *bodhrán* in der traditionellen und populären irischen Musik des 20. Jahrhunderts. Um außerdem *bodhrán*-spezifische Notations- und Transkriptionsweisen vorzustellen, werden Übungshefte und Übungs-DVDs herangezogen. Dies ermöglicht es nicht nur, im weiteren Verlauf Transkriptionen zu lesen, sondern gibt Auskunft über den Zugang zum Instrument für Personen, die noch wenig Erfahrung mit Musiktheorie haben und die *bodhrán* zu spielen lernen.

Des Weiteren werden Informationen über den *bodhrán*-Trommelbau vor allem aus Rina Schillers (2001) Publikation verwendet. Die Webseiten von Christian Hedwitschak<sup>1</sup>, *bodhrán*-Trommelbauer aus Deutschland, und Seamus O'Kane<sup>2</sup>, sind hierfür außerdem weitere wichtige Quellen, da die beiden viele Informationen über ihre Arbeit der Öffentlichkeit verfügbar machen. Möglicherweise entsteht dadurch der Eindruck, dass andere Trommelbauer weniger innovative Ideen umsetzen, was definitiv nicht der Fall ist. Erin Cody Delany Robinson geht außerdem 2014 in seiner Masterarbeit *Bodhrán Makers since the 1960s* ausführlich auf die Entwicklungen im Trommelbau ab den 1960er Jahren ein und bezieht sich unter anderem auf Informationen von Hedwitschak, welchen er ebenfalls im Rahmen des *Craiceann*-Workshops getroffen hat. Neben der Geschichte beziehungsweise der Herkunft, der Spieltechnik und der Konstruktionsweise, wurden weitere Themen, die mit der *bodhrán* in Verbindung stehen, nach meiner Kenntnis, im wissenschaftlichen Diskurs noch nicht behandelt.

---

<sup>1</sup> Hedwitschak, Christian *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 19.09.2016.

<sup>2</sup> O'Kane, Seamus: "Tensioning and Moderating the Sound", in: *Website von Seamus O'Kane*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

Die Entwicklungen im Trommelbau deuten bereits auf eine höhere Achtung der Trommel und deren Spieler hin. Um weitere Auskunft über die Reputation und schließlich den (vermeintlichen?) Prestigewandel der irischen Rahmentrommel zu bekommen, werden publizierte Empfehlungen über das Thema Session-Etikette und -Verhalten für *bodhrán*-SpielerInnen, feindselige Aussagen von MusikernInnen und Erfahrungsberichte über *bodhrán*-SpielerInnen im Kontext der Session herangezogen, um verständlich zu machen, wie das niedrige Ansehen der Trommel zustande kam. Schließlich werden berühmte Aufnahmen (CDs und DVDs) und ihr internationaler Erfolg anhand der Charts-Platzierungen herangezogen. Auch Videos der Onlineplattform *youtube* werden verwendet, um anhand mancher außergewöhnlicher Stilexkurse den heutigen, teilweise virtuos anmutenden Umgang mit der Trommel in verschiedenen musikalischen Kontexten darstellen zu können. Außerdem ist Helen O'Sheas "The Making Of Irish Traditional Music" (2008) wichtiger Bestandteil der Literatur für diese Masterarbeit. Die australische Ethnomusikologin schreibt in der Publikation über ihre Erfahrungen als Feldforscherin und musikalische Pilgerin im Rahmen der *Willy Clancy Week* die wohl bekannteste und renommierte Sommerschule Irlands. Schließlich dienen einige Beiträge aus Fintan Vallelys Nachschlagwerk *The compation to Irish traditional music* (2011a) als wichtige Quellen.

Der größte Teil der Quellen für diese Masterarbeit erschließt sich jedoch aus den Ergebnissen der durchgeführten Feldforschung im Rahmen des *Craiceann*-Workshops auf Inis Oirr. Die erworbenen Informationen setzen sich aus der aktiven Teilnahme an der Sommerschule und der in diesem Kontext angewandten Methode der teilnehmenden Beobachtung zusammen, ein besonders wertvolles Arbeitsmittel in der Ethnomusikologie. Besonders wichtige Quellen sind vor allem die durchgeführten Interviews mit Workshop-TeilnehmerInnen und ExpertInnen (LehrerInnen und MusikerInnen) vor Ort.

Für die Interviews wurde die ero-epische Gesprächsform (Girtler 2001: 147–168) gewählt. Diese birgt den Vorteil, dass eine natürliche und entspannte Gesprächsatmosphäre entsteht oder beibehalten wird und die interviewte Person durch die offenen Fragen dazu motiviert wird, ausführlich zu antworten. Ein besonders ergiebiges Informationsmaterial kommt so zustande. Drei Fragen wurden für die Teilnehmer vorbereitet:

- „Wie bist du zum *Craiceann*-Workshop gekommen?“
- „Kannst du dich an das erste Mal erinnern, als du eine *bodhrán* gesehen hast? Wie war das?“
- „Wie hast du schließlich mit dem Spiel auf dem Instrument begonnen?“

Die Antworten der ersten Frage liefern Auskunft über die Bezugsquellen von *bodhrán*-spezifischen Informationen und über das Vorhandensein von jeweils regionaler Unterrichtsangeboten der befragten Workshop-TeilnehmerInnen. Die Antworten auf die zweite Frage geben einerseits Auskunft über die Berührungspunkte irischer Musik, insbesondere der *bodhrán*, über die nationalen Grenzen hinausgehend und über die Art, wie das Spiel auf der *bodhrán* gesehen wurde (zum Beispiel virtuos/zurückhaltend/traditionell/innovativ/stilfremd). Schließlich kann dadurch beurteilt werden, ob das Spiel komplexer, virtuos anmutender Performances ausschlaggebend dafür war, das Spiel auf der Trommel selbst erlernen zu wollen. Die Antworten auf die dritte Frage geben schließlich Auskunft über die Verfügbarkeit von Instrumenten und Unterricht im internationalen Raum.

Den ExpertInnen stellte ich die Frage „Was macht deiner Meinung nach die *bodhrán* zu einem anziehenden Musikinstrument für so viele Menschen aus internationalem Raum?“ Oft fragte ich sie einfach nach dem Unterricht während den Pausen. Mit manchen Lehrern habe ich mir Termine vereinbart. Da sich die Rollen mancher Workshop-involvierten Personen überschneiden, wie es zum Beispiel bei Rolf Wagels oder Christian Hedwitschak der Fall war, stellte ich ihnen die TeilnehmerInnenfragen und die ExpertInnenfrage.

Für die Aufnahme der Interviews, der Vorträge und der Unterrichtsstunden wurde der Zoom H2n Handyrecorder verwendet, welcher sich durch seine unaufdringliche und praktische Form und Größe bewährt hat. Die Auswertung der Interviews erfolgte nach einem qualitativen Forschungsansatz und wurde nach der Vorgehensweise, die Meuser und Nagel (2002) empfehlen ausgeführt. So wurden besonders oft genannte Aspekte und gemeinsame Nenner aus den Erfahrungsberichten der TeilnehmerInnen herausgefiltert und in Bezug zu jeweils bestimmten Themengebieten gestellt. Aufnahmen, Musikgruppen aber auch Festivals, die in den Gesprächen genannt wurden, werden schließlich näher beleuchtet.

### 3. Craiceann - Bodhrán Summer School

Der internationale Workshop *Craiceann-Bodhrán Summer School*<sup>3</sup> findet offiziell seit 2001 einmal jährlich fünf Tage lang auf der Insel Inis Oírr statt. Im Internetforum [www.bodhran.de](http://www.bodhran.de) ist *Craiceann* so etwas wie das Mekka für *bodhrán*-SpielerInnen. Guido Plüschke, welcher 2008 als erster nicht-Ire im Finale den 3. Platz bei den *World Bodhrán Championships* in Milltown/Kerry gewann<sup>4</sup> ist ein renommierter *bodhrán*-Spieler und -Lehrer in Deutschland. Er erwähnte schon im Jahr 2004 in seiner Magisterarbeit *Die irische Rahmentrommel Bodhrán und ihre Entwicklung in der traditionellen und populären Musik des 20. Jahrhunderts* den Workshop auf Inis Oírr zwar nicht namentlich, beschrieb ihn jedoch wie folgt:

„Welche Trends angesagt sind, werden bei den großen Treffen der Bodhránspieler auf den Aran Islands, einer Inselgruppe an der irischen Westküste, weitergegeben. Hier wird seit Anfang 2000 jedes Jahr ein Treffen abgehalten, bei dem bekannte, erfahrene Spieler ihr Wissen weitergeben, um so anderen Spielern neue Impulse zu geben und sie zu inspirieren.“ (Plüschke 2004: 97)

Während es zu Beginn etwa 12 Personen waren, welche teilnahmen, erhöhte sich im Laufe der Jahre die Teilnehmerzahl auf rund 70 Personen, und der Workshop ist nach wie vor ein Zusammenfinden der renommiertesten *bodhrán*-SpielerInnen (LehrerInnen und eingeladene MusikerInnen, sowie auch TeilnehmerInnen) Irlands und aus anderen Teilen der Welt. In der neuen Auflage von Fintan Vallelys *Companion to Irish traditional Music* bekommt der Workshop sogar einen eigenen, wenn auch kurzen, Eintrag, in dem es heißt:

“[...] Devised by Mícheál Ó hAlmháin, it's teachers have included most famous players – including Johnny McDonagh, Tommy Hayes, Mel Mercier, Jimmy Higgins, Frank Torpey, Helen McLoughlin, Robbie Walsh, Junior Davey, Éamonn Murray, Stiofán Ó Broin, Rolf Wagels and Neil Lyons. It is arranged around a series of master classes given by leading *bodhrán* players and teachers, and includes workshops and lectures on *bodhrán* history and making, Irish dancing, lilting, bones playing and sean-nós dance ([craiceann.com](http://craiceann.com)).” (Desplanques 2011b: 171)

Im folgenden Kapitel werden die Umgebung der Sommerschule, die Insel Inis Oírr, der formale Ablauf des Workshops, die involvierten Personen und der Geist des Workshops vorgestellt.

---

<sup>3</sup> Website der *Craiceann Bodhrán Summerschool*, letzter Zugriff: 15.12.2016.

<sup>4</sup> Plüschke, Guido: „Über mich“, in: Website von Guido Plüschke, letzter Zugriff: 11.11.2016.

### 3.1. Die Insel

Der Westen Irlands ist ein beliebtes Ziel für musikinteressierte Reisende, da er als besonders authentisch gilt. Inis Óírr ist mit 8 km<sup>2</sup> — man kann innerhalb von 3 Stunden die gesamte Insel zu Fuß umgehen — die kleinste Insel der drei Aran Islands im Westen Irlands und hat eine EinwohnerInnenzahl von zirka 250 Personen, welche sich hauptsächlich auf Gälisch unterhalten. Die meisten Einnahmen werden im Sommer gemacht, denn neben den anderen zwei Inseln der Aran Islands ist Inis Óírr ein beliebtes Ausflugsziel sowohl für Iren als auch für TouristInnen aus dem Ausland. Die Region ist relativ naturbelassen. In Reisebroschüren wird vor allem mit sportlichen Aktivitäten wie das Unternehmen von Radtouren, Wandern oder Schwimmen geworben. Daneben sind Pferdekutschen- oder Bootsfahrten weitere Möglichkeiten für die Freizeitgestaltung. Da Inis Óírr in einer Gaeltacht-Region liegt, zieht es auch SchülerInnen während der Sommerferien auf die Insel, um ihr Irisch zu verbessern. Neben Kursen für das irische Gälisch gibt es auch Workshops zu anderen irischen Traditionen im Bereich von Kunst und Handwerk, wie beispielsweise traditionelles Musizieren, Korbbinden, das Bauen von Steinmauern oder sogenannten *curachs*, d.s. irische Holzboote.<sup>5</sup> Sehenswürdigkeiten der Insel sind beispielsweise die Ruinen der Burg der O'Brians aus dem 14. Jh., Ruinen der Kirchen *St. Gobnait* oder *St. Caomhán*, letzterer ist der Schutzpatron der Insel, und das Schiffswrack *Plassy*. Es gibt insgesamt drei Pubs auf der kleinen Insel, welche sehr nahe aneinander liegen (*Tigh Ruairi's*, *Ostan Inis Oirr Hotel Restaurant and Pub* und *Tigh Ned's*), zahlreiche B&Bs und eine Jugendherberge. Neben einem kleinen Lebensmittelladen und einem kleinen Souvenirgeschäft gibt es auf Inis Óírr fast keine Einkaufsmöglichkeiten, und auch keinen Bankomaten. Die Insel wird dem Werbeslogan der Aran Island Ferries "sail in comfort and luxury to an island culture older than time" mehr als gerecht.<sup>6</sup> Jedoch gibt es ein kleines Kulturzentrum, das *Aras Eanna*, in dem Ausstellungen und Konzerte stattfinden. Dieses Kulturzentrum ist auch der Ort, an dem einmal im Jahr, Ende Juni, besagter *bodhrán*-Workshop stattfindet.

---

<sup>5</sup> Website der Insel Inis Óírr, letzter Zugriff: 02.09.2016.

<sup>6</sup> Werbebroschüre der Aran Island Ferries, erstanden am 24.06.2012 in Galway, Titelblatt.

### 3.2. Der Name

Sein Name, *Craiceann*, leitet sich von dem Wort *craic* ab, was so viel wie „Spaß“ oder „Gaudi“ bedeutet. Anders als oft suggeriert, kommen die Wurzeln nicht aus der gälischen Sprache. Erst seit Ende der 1970er Jahre lassen sich Einträge in Gälischen Wörterbüchern zu diesem Ausdruck finden. Im *Companion To Irish Traditional Music* wird die Herkunft des Worts *craic* wie folgt beschrieben:

“[...] a modern-Gaelic translation of the English word ‘crack’, disliked by many musicians on account of naïve grammatical mis-usage, and suggested by Caoimhín Mac Aoidh to be most typically found on Irish-bar posters ‘linked by “*agus*” [und] to the word “*ceol*” [Musik], as device to sell “*ól*” [Trinken/Getränk]. There is no objection to the use of this spelling when it is used in writing in Irish language. Reaction occurs when it is represented in italics in written English as if it were a ‘borrowed’ word from Irish, since the form ‘*craic*’ appears to be a transliteration of the original English word ‘crack’ into Irish. Since the concept of the word ‘crack’ was never by any means unique to traditional music, the use of ‘*craic*’ in English-language writing relating to that music is inaccurate.” (Desplanques 2011a)

Auch Colin Irwin macht im Vorwort zu seinem Buch *In search of the craic: One man’s pub crawl through Irish music* auf den konstruierten Gebrauch des Wortes *craic* aufmerksam:

“Some people got very shirty about the use of the term *the craic* in the title of this book. An indefinable definition of Ireland’s collective passion and capacity for a good time, *the craic* is admittedly a Johnny-come-lately phrase that historically has no real reference in the country’s culture...but try telling *that* to the Irish Tourist Board. For better or worse it has been absorbed into common use and, given that part of the precept of the book was an explorative journey to determine whether the popular imagery of the *craic* is born of myth or reality, it seemed an obvious title.” (Irwin 2010: 16)

Nachdem der Autor des Buches, ein britischer Musikjournalist, einige Jahre in Irland gelebt hatte, kehrte er für eine Reise wieder in das Land zurück. Zwar ist seine Arbeit nicht-wissenschaftlich, sondern eine Art satirisches Reisetagebuch, doch genau dies lässt viel Platz für Ironie und Anekdoten, welche möglicherweise nur in ihrem Kern die Wahrheit enthalten, jedoch genau dadurch den Lesenden einen guten, wenn auch überspitzten Einblick in die irische Musikkultur bieten und ihnen zu verstehen geben, wie es zu diversen Konflikten kommen kann – vor allem im Kontext der Session. Den oft naiven Gebrauch haben scheinbar das Wort *craic* und die *bodhrán* als Musikinstrument, besonders in Verbindung mit dem Tourismus gemeinsam. Auf diesen Aspekt, besonders auf den naiven Gebrauch der *bodhrán*, vor allem im Kontext der Session, wird im Verlauf der Arbeit noch genauer eingegangen. Zuerst soll jedoch in den folgenden Seiten der Workshop vorgestellt werden.

### 3.2. Der Ablauf

Der Workshop dauert insgesamt 5 Tage, von Montag bis Freitag, immer in der letzten Woche der Monats Juni, mit jeweils drei Unterrichtseinheiten pro Tag. Die Teilnehmer werden nach einem kurzen Vorspiel unter sechs Augen, im Jahr 2012 vor einem der beiden Workshop-Organisatoren David Lewis und Lehrerin Aimée Farrell Courtney, am ersten Tag in verschiedene Gruppen eingeteilt. 2012 waren es sechs Gruppen von A-F, wobei jede Gruppe so wie jedes Jahr einen eigenen Klassenraum bekam. Die LehrerInnen rotieren von Gruppe zu Gruppe und so ergibt es sich, dass jede Stunde von einem anderen Lehrerenden gehalten wird. Wenn jede/r LehrerIn einmal unterrichtet hat, beginnt die Runde von vorne. So hatten wir beispielsweise mit Lehrer Stiofán Ó Broin in der ersten und in der allerletzten Stunde der Woche Unterricht. Zwischen den zwei Unterrichtsstunden am Vormittag finden sich alle für eine kurze Pause mit bereitgestelltem Kaffee und Keksen vor dem Kulturzentrum zusammen. In der dritten Unterrichtsstunde des Tages können die Teilnehmer den Lehrer frei wählen (*Choice of Tutors*), was bedeutet, dass jeder Lehrer einen Unterrichtsraum bekommt und die Schüler wandern. So ergibt es sich, dass in der jeweils letzten Unterrichtsstunde des Tages Teilnehmer verschiedener Levels gemeinsam den Unterricht verfolgen.

Im Rahmen des Workshops finden außerdem jedes Jahr drei Vorträge statt, 2012 zu den Themen: "Hunting the Borr-Án. Shaking a stick at the origin myths of the Irish drum", gehalten von Fintan Vallely (Montag), "The Rhythms of Irish Traditional Music", gehalten von Workshop Gründer Mícheál Ó hÁlmháin (Dienstag), und "Beyond Jigs and Reels" gehalten von Alan Collinson (Mittwoch). Mícheál Ó hÁlmháin, der Workshop Gründer und -Organisator, welcher auf Inis Oírr lebt, leitet jedes Jahr einen Inselrundgang für Interessierte (Dienstag), was besonders für TeilnehmerInnen, die zum ersten Mal auf der Insel sind, interessant ist. Außerhalb des Workshop-Programms finden in selbigem Kulturzentrum jedes Jahr zwei Konzerte statt (Dienstag und Mittwoch), die man besuchen kann. Die eingeladenen Gruppen waren 2012 *Frankie Gavin and The New De Dannan* und *The Evening Report*. Außerdem finden jeden Abend in den Pubs Sessions statt, an welchen ebenfalls sehr bekannte Musiker, wie beispielsweise Johnny „Ringo“ McDonagh und Mitglieder der Gruppe *Beoga* musizieren. Meist spielen die für ihr Konzert angereisten MusikerInnen später im Pub selbst, da sie auf der Insel übernachten und die Fähre am nächsten Morgen nehmen. Gegen Ende der Woche findet oft eine Party am Strand statt, welche eher „inoffiziell“ passiert. Es gibt optional ein Gala-Dinner (Donnerstagabend),

welches im Pub Tigh Ruairí's serviert wird. Dieses ist jedoch, wie auch die optional zu besuchenden Konzerte, extra zu bezahlen und nicht in der Workshop-Gebühr von 250€ enthalten. Ab dem vorletzten Tag (Donnerstag und Freitag) findet ein *Recital By Tutors*, eine Art Abschlusskonzert statt, welches gemeinsam von den verschiedenen LehrerInnen gespielt wird. Nach dem *Recital by Tutors* wird die Tombola ausgelost, und die Gewinne werden übergeben. Der Hauptgewinn war 2012 eine *bodhrán*, angefertigt von *bodhrán*-Bauer Christian Hedwitschak aus Deutschland, welcher in einem der Räume des Kulturzentrums einen kleinen Shop aufgebaut hatte, wo er seine *bodhráns* verkaufte. Es war ein Modell, das in Zusammenarbeit mit dem (und für den) Perkussionisten Martin O'Neill, welcher auch auf dem Workshop unterrichtete, angefertigt wurde. Über dieses spezielle *bodhrán*-Modell, die Zusammenarbeit und die Entstehung berichteten die beiden, außerdem spielte Martin O'Neill auf seiner neuen Trommel gemeinsam mit Lehrer Cormac Byrne, welcher eine komplett andere *bodhrán* und einen konträren Spielstil hat, um deren Verschiedenartigkeit deutlich zu machen. Darüber wird ausführlicher in Kapitel 5 zu lesen sein. Außerdem werden die Themen Spielstil in Kapitel 5 und Bauweise der *bodhrán* in Kapitel 4 dieser Arbeit behandelt.

Das offizielle Ende des Workshops wird von dessen Gründer, Micheál Ó hÁlmhain eingeleitet. Er spielt, wie jedes Jahr, das Slow Air *Inis Oírr*, eine Komposition von Thomas Walsh aus den 1970er Jahren auf der *tin whistle*. Das ist ein sehr rührender Moment, und viele haben Tränen in den Augen. Außerdem wird für ein Abschlussfoto, im Programmpunkt als *megabash* vermerkt, posiert. Auch das regionale Fernsehen, der Sender TG4, kommt jedes Jahr, um für die Nachrichten Bilder einzufangen. Außerdem sind mittlerweile Studenten, Forscher und Journalisten, die für ihre Arbeiten Informations- und Dokumentationsmaterial einholen, keine Seltenheit mehr.

### 3.3. Die Lehrer

Neben wenigen Ausnahmen ist der Großteil der Lehrer irischer Herkunft. 2012 unterrichteten folgende Lehrer<sup>7</sup> im Rahmen des *Craiceann*-Workshops: Der in diesem Kapitel bereits erwähnte Martin O'Neill, Multiinstrumentalist, aus Schottland gewann *All-Scotland*, *All-Britain* und *All-Ireland* Meisterschaftstitel auf der *bodhrán*. Er schloss 2002

---

<sup>7</sup> Siehe auch: "The Teachers", in: *Website der Craiceann Bodhrán Summerschool*, letzter Zugriff: 03.09.2016.

sein Musikstudium an der *Strathclyde University* ab und arbeitet beispielsweise mit Musikerinnen wie Julie Fowlis und der Gruppe *Danú* zusammen. Außerdem war er mit Stevie Wonder auf Tournee durch Europa.<sup>8</sup> Über seinen Spielstil und sein von Christian Hedwitschak speziell angefertigtes *bodhrán*-Modell, wird in Kapitel 5 mehr zu lesen sein. Perkussionist und Multiinstrumentalist Jimmy Higgins studierte am *Cork University College* Musik und tourte vier Jahre lang mit der Tanzshow *Riverdance* als *bodhrán*-Spieler. Er ist Mitglied der *Martín O'Connor Band* und der Band *Altan*. Außerdem hat er mit zahlreichen anderen berühmten MusikerInnen wie beispielsweise Christy Moore, der Band *Lúnasa*, ebenso mit seiner Ehefrau, Whistle-Spielerin Breda Smith gearbeitet. Neben seiner Arbeit als Musiker und Lehrer ist er auch als Produzent tätig.<sup>9</sup> Aimée Farrell Courtney war 2012 die einzige Lehrerin auf Inis Oírr und erzählte über ihre Feldforschung in Irland, die sie für eine schriftliche Arbeit über die Entwicklung von *bodhrán*-Spieltechniken im 20. Jahrhundert führte. Sie studierte am *Dublin Institute of Technology, Conservatory of Music and Drama* und gewann 2010 als erste Frau die *Bodhrán World Championships*.<sup>10</sup> Stiofán O Broin (28.06.2012) besuchte nach intensivem Unterricht am CCÉ<sup>11</sup> im Jahr 2001 als Teilnehmer den Workshop zum ersten Mal. Schon im Jahr darauf wurden er und Eamonn Murray, beide waren damals 16 Jahre alt, gefragt, ob die beiden für zwei Lehrer einspringen könnten. Seitdem unterrichtet Stiofán im Rahmen des *Craiceann* Workshops nicht nur die *bodhrán* sondern auch *bones*. Perkussionist Dermot Sheedy gewann sieben Mal den *All Ireland* Titel auf der *bodhrán*. Er ist Mitglied der Band *Hermitage Green* und ist mit Bands wie beispielsweise *Éalú*, *Beoga*, *Ciorras* u.a. um die Welt gekommen. Für die letztere wurde er von Donal Lunny im Rahmen der achteiligen Fernsehsendung *Lorg Lunny*, ausgestrahlt auf dem Sender TG4, ausgewählt.<sup>12</sup> Alan Collinson, *bodhrán*-Spieler, -Lehrer und -Hersteller aus Wales hielt einen Vortrag über spirituelles Trommeln. Außerdem leitete er einen *Drum Circle*, der von den Workshop-TeilnehmerInnen optional besucht werden konnte. Dieser war aber nicht im Programm vermerkt, wo nur sein Vortrag verzeichnet war. Da es aber eine Nachfrage für den spirituellen Aspekt gibt, wird dem auch im Workshop Raum gegeben. Mehr über die *bodhrán* in Verbindung mit Spiritualität und Alans Arbeit wird in Kapitel 5 zu lesen sein.

---

<sup>8</sup> O'Neill, Martin: "About", in: *Website von Martin O'Neill*, letzter Zugriff: 03.09.2016.

<sup>9</sup> "The Teachers", in: *Website der Craiceann Bodhrán Summerschool*, letzter Zugriff: 03.09.2016.

<sup>10</sup> ebd.

<sup>11</sup> CCÉ ist die Abkürzung von Comhaltas Ceoltóirí Éireann, was auf Englisch übersetzt "Society of the Musicians of Ireland" bedeutet. Dieser ist der wichtigste Kulturverein Irlands.

<sup>12</sup> "Band Members: Dermot Sheedy", in: *Website von Hermitage Green*, letzter Zugriff: 03.09.2016.

Neben Alan Collinson habe ich mich mit zwei weiteren Lehrern ausführlicher unterhalten. Deren Auswahl erfolgte aufgrund ihres außergewöhnlichen Zugangs zum Instrument wie zum Beispiel Cormac Byrne, weil er nicht nur irische Rhythmen auf der *bodhrán* spielt, sondern auch Rhythmen aus verschiedenen Teilen der Welt in sein Spiel einbaut und diese unterrichtet. Außerdem schien mir ein Interview mit Rolf Wagens besonders wichtig, da er sicherlich eine wichtige Triebfeder für die Präsenz der *bodhrán* in Deutschland ist. In den folgenden Seiten werden die beiden etwas ausführlicher vorgestellt. Außerdem wird über Cormac Byrnes Instrument und Spielstil in Kapitel 4 genauer eingegangen. Neben Alan Collinson wird auch über die Erfahrungen von Rolf Wagens in Kapitel 5 als Experte, aber auch als Teilnehmer berichtet.

### 3.3.1. Cormac Byrne

Cormac Byrne lebt in England und studierte am *Royal Northern College of Music* in Manchester. Seit 2002 ist er Perkussionist in der von ihm mitbegründeten Folk Band *Uiscedwr*. Er unterrichtet *bodhrán* und Perkussion an der *Newcastle University* im Rahmen des *Folk Music Degree*. Außerdem gibt er regelmäßig Kurse und Workshops bei Festivals. Cormac (27.06.2012) erzählte mir, dass er die *bodhrán* ursprünglich zur Entspannung in seiner Freizeit, nach erledigter Arbeit für sein Studium auf der Universität, spielte. Nach dem Abschluss seines Studiums ergab es sich jedoch, dass die *bodhrán* eines seiner bevorzugten Perkussioninstrumente wurde, da er sich auf ihr am besten ausdrücken konnte. Sein Spiel auf der *bodhrán* ist von lateinamerikanischen und afrikanischen Rhythmen geprägt. Außerdem hat er meist einen Schellreifen bei sich, den er mit Klebeband auf dem Boden befestigt und mit dem Fuß spielt. Cormac war 2012 das dritte Mal Lehrer auf Inis Oírr.

Neben dem Aspekt, dass die Insel eine besondere Umgebung für die Austragung der Sommerschule ist, sind die vielen anderen *bodhrán*-SpielerInnen, MusikerInnen und ForscherInnen aus internationalem Raum, die dort anzutreffen sind, weitere Gründe dafür, im Rahmen des Workshops zu arbeiten. Doch gerade die Tatsache, dass im Rahmen der Sommerschule zahlreiche LehrerInnen unterrichten, machte es Cormac anfangs nicht leicht, sich zu entscheiden, was und wie er lehren sollte:

“So the big question for me was: What shall I teach? How do I know what the other tutors are teaching? [...] There is no one set bodhrán technique or way of playing, or producing sounds [...] so you know you’ve gotta be aware of that as a tutor, to kind of think: I don’t wanna contradict somebody or confuse the students. [...] You know they have a class with somebody and they show them one thing and then I go in there an hour later and show them the same thing but done differently. So [...] my philosophy was: What can I offer? What’s unique to me? Because every single tutor here has a unique thing that they do. So I kind of went down the using of other styles of music in the bodhrán and in Irish music and how can that fit altogether. So that was my big thing and that’s what I like to do. So I base my classes around like doing like for example African grooves or afro-cuban stuff or Brazilian grooves and then using the...you know within that you can cover all the technical side of things but in this kind of Brazilian groove or something that can be used in jigs and reels as well. “ (ebd.)

In seinem Unterricht haben wir beispielsweise ein, laut Cormac, Afro-Kubanisches Glocken-Pattern im 6/8 Takt auf der *bodhrán* gelernt, welches mir als Standard-Timeline aus dem Subsahara-Gebiet im 12/8 Takt (siehe Abbildung 1) bekannt ist (Kubik 2010: 77). Während des Spiels wechselten wir immer wieder zwischen diesem Pattern und einem gängigen Begleitpattern für irische Jigs (im 6/8 Takt). Dazu spielte er den Beat auf dem vorhin erwähnten Schellreifen, welchen er auf dem Boden fixiert hatte und mit dem Fuß bediente. Dieser Beat entspricht Kubiks “Dancer’s beat” in Abbildung 1. “Sosu’s struck notes” bezeichnet das Pattern, das der Sänger Sosu auf dem Flaschenhals spielte und identisch mit jenem aus Cormacs Unterricht ist. Dieses Pattern verwendete Cormac als Grundlage für das Intro der Nummer 5 *Waterman’s* auf der CD *everywhere* von seiner Band *Uisceadwr* (2004). Dabei handelt es sich um eine Interpretation von Michael McGoldricks Tune *Waterman’s*, welcher im 7/8 Takt gespielt wird (Cormac Byrne 27.06.2012).

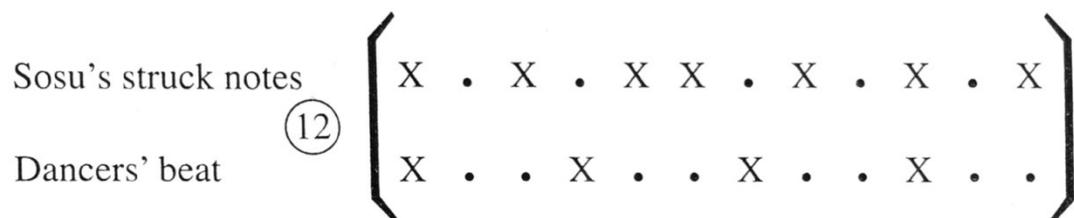


Abbildung 1: 12/8 standard pattern (Kubik 2010: 77)

Besonders in Cormac Byrnes und Stiofán O’Broins Unterricht fragten die SchülerInnen, ob sie etwas von ihren eigenen CDs unterrichten könnten. Andere LehrerInnen, beispielsweise Jim Higgins, taten dies ohnehin bereits. Wir wurden jedoch davor gewarnt, solch spezielle Patterns während einer traditionellen Session zu spielen, da dies unpassend wäre. Als ich

Cormac von meinem Studium in Wien erzählte, kamen wir auf die Musiktradition Maracatu aus Nordostbrasilien. Ich erzählte ihm, dass es am Institut für Musikwissenschaft eine Gruppe von StudentInnen gab, die Maracatu-Rhythmen spielte, in welcher ich zu dieser Zeit spielte. Cormac war bereits mit Maracatu in Berührung gekommen und durch unser Gespräch inspiriert, unterrichtete er am nächsten Tag Rhythmen aus dieser Musiktradition. Da man auf der *bodhrán* so viele Tonhöhen und verschiedene Sounds erzeugen kann, funktioniert es gut, die SchülerInnengruppe in verschiedene Instrumentengruppen aufzuteilen, die auf der *bodhrán* imitiert werden. Cormacs Schellreifen diente den SchülerInnen außerdem dazu, den Beat zu hören. Sein Spiel-Stil und sein Instrument werden in Kapitel 4 ausführlicher beschrieben.

### 3.3.2. Rolf Wagels

Rolf Wagels aus der Region Hannover ist hauptberuflich Veterinärmediziner und begann schon vor 20 Jahren, die *bodhrán* zu spielen. Schon zu jener Zeit gab es zum Beispiel in Hamburg eine rege irische Musikszene, was ihm den Einstieg mit dem Instrument erleichterte, so Rolf (27.06.2012). Darüber, wie er mit der *bodhrán* und der irischen Musik in Berührung gekommen ist, wird in Kapitel 5 zu lesen sein. In Deutschland veranstaltet er zahlreiche Workshops. Seit 2001 finden zweimal im Jahr die sogenannten *Bodhránweekends* mit Guido Plüschke statt. Außerdem arbeitet er eng mit *bodhrán*-Bauer Christian Hedwitschak zusammen. Rolf Wagels, Guido Plüschke und Christian Hedwitschak sind sehr präsent in der *bodhrán*-Szene in Deutschland. In Zusammenarbeit mit letzterem entstand auch die RWE (*Rolf Wagels Edition*)-*bodhrán*. Sie ist auf vielen Bühnen zu sehen und wird auch von irischen *bodhrán*-SpielerInnen verwendet. Mit der Band *Cara* tourte Rolf Wagels bereits durch Europa (auch durch Irland) und Amerika. Wie manche andere Lehrer, beispielsweise Eamonn Murray und Dermot Sheedy, besuchte er den *Craiceann*-Workshop ursprünglich als Schüler:

„Hier war der Erste [Workshop] 2001 und ich weiß noch genau, dass Brendan White mir eine Email geschickt hat, also der Trommelhersteller, [und er meinte] ‘Wär das was für dich? Da musst du mal hin.’ Er hat mir einen Link geschickt. Das war damals war die Webseite noch genau eine Seite, damals war Internet noch nicht so verbreitet. 2004 war ich dann nochmal hier und hab mich angemeldet. Aber einer der Lehrer musste früher weg oder ist ausgefallen oder was und da kamen dann Mícheál und die anderen Lehrer auf mich und fragten ob ich Freitag mal eine Klasse übernehmen könnte, weil sie auch wussten, dass ich in Deutschland schon unterrichtet hatte.“ (28.06.2012)

Rolf Wagels unterrichtet seit 2004 regelmäßig auf Inis Oírr und betreut mittlerweile die *Craiceann*-Homepage. Außerdem betreut er das deutschsprachige Internet-Forum [www.bodhrán.de](http://www.bodhrán.de). (ebd.)

Eamon Murray war zu jener Zeit Teenager und besuchte 2001 gemeinsam mit Rolf die Sommerschule, erinnerte sich Rolf. (ebd.) Er ist heute einer der berühmtesten *bodhrán*-Spieler und gewann viermal den *All-Ireland* Titel auf der *bodhrán*. Heute unterrichtet Eamon nicht mehr im Rahmen des Workshops. Trotzdem besucht er meistens die Insel während des Workshops und spielt abends während der Sessions die *bodhrán*. Seine Bandmitglieder von *Beoga* waren 2012 auch dort und musizierten abends während der Sessions.

Rolf erzählte (28.06.2012), dass die Vielseitigkeit in Bezug auf verschiedene Ansätze, die *bodhrán* zu spielen, für den Unterricht im Rahmen der Sommerschule wichtig sei. Er unterrichtete am folgenden Tag des Interviews Stilelemente von *bodhrán*-Spieler Frank Torpey, da er es bedauerlich fand, dass ihn heutzutage nur wenige junge *bodhrán*-Spieler kennen. Er spielte die *bodhrán* in der Band *Nomos* und brachte auch eine Tutorial CD-Rom heraus, so Rolf. Auch war er bereits Lehrer im Rahmen der *Craiceann* Sommerschule. Dessen Stil beschrieb Rolf als:

„[...] vorwiegend geprägt von triplets und rolls. Also zweiendig – nicht single-ended sondern double-ended – an verschiedenen Stellen und in schneller Abfolge hintereinander, um verschiedene Stellen in den Tunes zu betonen. Das war schon ein sehr auffälliger Stil.“ (ebd.)

Dieser Stil habe sich aber nicht durchgesetzt. Einige Elemente verschiedener *bodhrán*-Spieler scheinen sich in den jüngeren Spielern fort zu pflanzen andere interessanterweise nicht, so Rolf. Er erzählte, dass die LehrerInnen versuchen würden, eine Balance zwischen neueren (hier z.B. *top end*) und den traditionelleren (hier z.B. *motor rhythm*) Begleitstilen zu halten:

„Was so als Top End Stil läuft, also mit viel ‚Bumm‘ und viel ‚Klacks‘, setzt sich doch immer mehr durch, obwohl es ja auch andere Sachen gibt, was Jimmy Higgins unterrichtet und ich bin ja auch eher so eine Mischung aus all diesen ganzen Sachen wo es nicht nur um Top End geht. Also wir versuchen ja auch die Lehrer hier so zu halten, dass es schon eine Balance gibt zwischen eher traditionellen Ansätzen, so wie mit Jim zum Beispiel, weil es sehr ausgefeilt ist was er macht, aber es ist halt nicht dieses ‚bum tak, bum tak‘, sondern es ist mehr [in Richtung] Motor Rhythm.“ (ebd.)

Tatsächlich ist es so, dass der sogenannte *top end style*, eine heute sehr weitläufig angewendete Bezeichnung, mit welcher neben dem Spielfeld im oberen Bereich des

Trommelfells meist die Verwendung von Tonnuancen hoher Spannweite in schneller Abfolge gemeint ist, sehr populär ist. Dass im Rahmen des *Craiceann*-Workshops nur *top end style* unterrichtet würde, ist eines der Gegenargumente derjenigen *bodhrán*-Begeisterten, die sich nicht für den Sommerworkshop auf Inis Oírr interessieren und eine Begleitweise bevorzugen, die als traditionell bezeichnet werden kann.<sup>13</sup> Es überwiegen in der Tat LehrerInnen, die sich durch eher moderne Begleitstile auszeichnen. Diese können sich jedoch stark unterscheiden. Laut Rolf wird bewusst darauf geachtet, dass es auch LehrerInnen gibt, die einen traditionelleren (zum Beispiel Jim Higgins) oder einen außergewöhnlichen (zum Beispiel Cormac Byrne) Ansatz haben. Es wird einerseits auf eine gute Mischung an Spielstilen geachtet, aber andererseits auch darauf, dass jede/r die/der möchte, einen Schwerpunkt setzen kann, indem es jeden Nachmittag die *Choice of Tutors* gibt. Es gibt einen relativ fixen Kern an LehrerInnen, die fast jedes Jahr dort sind, doch wird auch auf Abwechslung geachtet, was von den TeilnehmerInnen der Sommerschule geschätzt wird. Was die Verschiedenheit von *bodhrán*-Stilen ausmacht, wird in den Kapiteln 4.3.3. Spieltechniken und 4.3.4. Die Technik wird zum Stil beschrieben.

### 3.4. Die Teilnehmer der *Craiceann*-Sommerschule

“It’s [Craiceann] a gathering of about one hundred very interesting people about having a very good time on a very special island in the coast of Galway and so...initially the *bodhrán* brought me here but the *bodhrán* itself would not be enough to keep me here. To get me coming here, it’s the whole atmosphere, the people, the sessions at night, the school itself is very good, I like it very much, the way the lessons are structured, the way the program is structured, so yes, I am happy with this.” (Jan Teteroo 28.06.2012)

Für Jan Teteroo, Workshop-Teilnehmer aus Holland, und viele andere Befragte, setzt sich die *bodhrán*-Sommerschule neben dem Unterricht aus vielen anderen Aspekten zusammen. Letztere ließen ihn 2012 zum zweiten Mal, und viele andere TeilnehmerInnen immer wieder, auf die Insel zurückkehren. Im Verlauf der folgenden Seiten, werden diese Aspekte behandelt.

Die TeilnehmerInnen der Sommerschule kommen aus vielen verschiedenen Ländern, wie natürlich Irland, Schottland, Wales, Amerika, Deutschland, Schweiz, Frankreich, Spanien, Holland, Italien, und 2012 gab es erstmals einen Teilnehmer aus Japan. Ich war die einzige

---

<sup>13</sup> Informelles Gespräch mit A.

Österreicherin. 2012 war ein Musiklehrer aus Mississippi, Andrew Kruspe, welcher schon einige Male am *Craiceann*-Workshop teilnahm, mit drei seiner Schüler auf Inis Oírr, um den Workshop zu besuchen, sozusagen als Exkursion. Das Alter der *Craiceann*-TeilnehmerInnen ist gemischt, wobei jedoch Kinder und Jugendliche hauptsächlich aus Irland kommen. Viele kommen aus Deutschland, denn in einigen deutschen Städten gibt es irische Communitys, die Sessions veranstalten, Folk Festivals und Workshops für Irische Folkmusik organisieren. Speziell für die *bodhrán* werden außerdem, wie bereits erwähnt, regelmäßig Workshops angeboten, durch welche viele Workshop-TeilnehmerInnen von der Sommerschule auf Inis Oírr erfahren. Hierbei sind besonders Rolf Wagens und Guido Plüschke sehr präsent. Auch zwei Schweizer, Simon Martinelli und Christophe Zürcher, sind über den Unterricht bei Rolf Wagens zum *Craiceann* Workshop gekommen. Diejenigen, die in ihren Heimatländern keine Möglichkeit haben einen Unterricht zu besuchen, haben meist durch Internetrecherchen von der *Craiceann Bodhrán Summerschool* erfahren.

Manche Anreisenden kommen auch, um ihre *bodhrán*-bezogenen Produkte zu verkaufen und zu promoten, wie zum Beispiel Valentin, der seine selbstgefertigten Schlägel und seine kunstvoll kreierte Schlüsselanhänger, in Form von Mini-*bodhráns* mit echtem Ziegenfell und kleinem *bodhrán*-Schlägel, verkauft. Die Holländerin Laura, kam auf die Insel, um ihre selbstgenähten *bodhrán*-Taschen mit ebenso kunstvoll gestalteter Handstickerei zu bewerben. Manche Personen kommen nur für einen Tag oder für ein paar Tage, und andere nehmen gar nicht am Unterricht teil, sondern kommen auf die Insel wegen der Sessions, den Konzerten und wegen ihren Freunden. “I’m only here for the craic!” heißt es dann einfach, und jeder versteht, was damit gemeint ist.

Wie zu Beginn des Kapitels 3.4. der Interviewausschnitt des Gesprächs mit Jan Teteroo andeutet, setzen sich die Beweggründe der Workshop-TeilnehmerInnen die Sommerschule zu besuchen beziehungsweise wieder zu kommen, aus verschiedenen Aspekten zusammen, auf die in den folgenden Seiten eingegangen wird.

#### 3.4.1. Einfach spielen – Die Chance auf *bodhrán*-Unterricht

Für zahlreiche Workshop-TeilnehmerInnen bietet die Sommerschule vor allem die Gelegenheit, Unterricht auf dem Musikinstrument erhalten zu können. Dessen Verfügbarkeit im internationalen Raum ist oft nicht oder nur begrenzt gegeben.

Emily Little, Künstlerin aus England, lebt in Rom. Sie erfuhr durch die Google-Suche von der Sommerschule und besuchte 2012 zum zweiten Mal den Workshop. In Rom konnte sie keinen Lehrer finden und verwendete für die ersten Schritte Übungshefte und Videos, die sie gekauft hatte. Sie erzählte: “I was desperate to learn more” (28.06.2012) und fand schließlich den *Craiceann*-Workshop im Internet über die Google-Suche. Nachdem sie abgeklärt hatte, ob dieser auch für Anfänger geeignet war, besuchte sie ihn 2011 zum ersten Mal:

“When I came the first time, I’ve only been playing for about four or five months and I was totally self-taught. Then coming to the Craiceann, trying to follow the lessons was difficult – the question of coordination, doing things I’ve never done before. However since then, during the last year I’ve worked really hard to try to improve my ability and feel that there are some skills and some experience which I’ve been able to use the second time because I’ve noticed that [...] I understood a lot more than I understood in the first year when I didn’t have that experience. So the second time around is again I’m coming because I want to learn and there are certain things I want to find out. Things that I’ve been playing with myself, things that I wondered whether they are awful things that you shouldn’t do or you can do, whether there are rules and it would seem that: no. You can! Combinations from other kinds of drums and drumming is perfectly acceptable.“ (ebd.)

Wie bereits erwähnt, hatte Emily in Rom keine Möglichkeit *bodhrán*-Unterricht zu nehmen, daher war die Sommerschule für sie sehr wichtig. Tatsächlich ist *Craiceann* ein Workshop, in dessen Rahmen man auch als AnfängerIn ohne Vorkenntnisse beginnen kann die *bodhrán* spielen zu lernen. Für Sommerschulen in Irland ist dies tatsächlich eher unüblich (Michael Strasser 21.06.2012). Emily berichtete über die positive Beobachtung, dass sie durch die wiederholte Teilnahme im Folgejahr viel mehr verstehen konnte als bei der ersten Teilnahme. In der Zwischenzeit hatte sie versucht, ihre Fähigkeiten auf dem Instrument zu verbessern. Auch Sebastian Freyer (29.06.2012), ein Workshop-Teilnehmer aus Erdingen, Deutschland, berichtete über den Ansporn, der durch den Wunsch entstand, im Folgejahr in eine höhere Leistungsgruppe eingestuft zu werden. Der nur einmal jährlich stattfindende Workshop ist für SpielerInnen verschiedener Levels ein Anreiz sich zu verbessern und Neues auf dem Instrument auszuprobieren. Da es für die *bodhrán* keine einheitliche Schule gibt, besteht viel Raum in Hinsicht auf die Ausgestaltung der Begleitung. Für AnfängerInnen bedeutet dies aber gleichzeitig, dass sie weniger Vorgaben oder Richtlinien haben, denen sie folgen können. Dieser Aspekt, den Emily einerseits als spannend und fruchtbar in Hinsicht auf die irische Rahmentrommel empfindet, lässt andererseits besonders für AnfängerInnen viele Fragen offen, die sie von ExpertInnen beantworten lassen wollen. Cormac hat diesen Aspekt bereits im vorhergehenden Zitat angesprochen, als er über die Frage sprach, was er unterrichten sollte. Die vielen

individuellen Spielstile und –techniken können zu Beginn verwirrend sein, jedoch sind gerade diese für fortgeschrittene TeilnehmerInnen ein wichtiger Grund für den Besuch des Workshops.

Uwe Bayer (29.06.2012) aus Bonn, Deutschland, besuchte 2012 bereits zum vierten Mal die *Bodhrán Summer School*. Vor seiner ersten Teilnahme hatte er etwa ein Jahr Einzelunterricht bei einem ehemaligen Schüler von Rolf Wagels und Guido Plüschke. Da es ungefähr „der gleiche Stall war“ (ebd.), aus dem sein Lehrer und Rolf Wagels kamen, interessierte sich Uwe für weitere Techniken und Stile auf dem Instrument. Da er den Unterricht „qualitativ sehr hochwertig“ findet, „und zwar von Leuten, auf die man nicht jeden Tag Zugriff hat“, kommt er seit vier Jahren regelmäßig zur Sommerschule auf der Insel Inis Oírr. Obwohl er die Lehrer und deren Spielstile mittlerweile schon kennt, gibt es jedes Jahr etwas Neues zu entdecken, und oft kommt auch neue LehrerInnen dazu, wie beispielsweise 2009 Cormac Byrne:

„Was ich da bei ihm [Cormac] erlebt habe war so anders als das was im Prinzip in den eher traditionell orientierten Unterrichtseinheiten passiert ist. Das war super. [...] Und das war genau das was ich gesucht hab. Denn aus meiner Sicht ist die Bodhrán als Instrument mit dem Thema Trad Music, Irish Folk längst nicht ausgereizt.“ (ebd.)

Neben der Verfügbarkeit von Unterricht, vor allem von „Leute[n], auf die man nicht jeden Tag Zugriff hat“ (ebd.), besteht ein weiterer Anreiz für den Besuch der Sommerschule aus einem positiven und wichtigen Nebeneffekt, den ich selbst durch die Teilnahme an dem Unterricht erfuhr. Dabei handelte es sich um das ins-Spielen-kommen, eine Art Ermutigung einfach zu spielen und des Weiteren am Abend zur Session zu gehen und dort zu spielen. Als AnfängerIn auf dem Instrument ohne oder mit begrenzten Möglichkeiten für Unterricht, kann es vorkommen zögerlich zu werden, da sich Fragen ergeben wie sie Emily beschrieben hatte. Es gab „Dinge“, hier meinte sie wahrscheinlich Patterns, bei denen sie nicht sicher war, ob dies passend sei auf der *bodhrán*, wie beispielsweise (Musik-) Stilexkurse. Unsicherheiten auf dem Instrument können *bodhrán*-SpielerInnen ausbremsen, denn generell wird empfohlen, sich zurückzuhalten und nicht zu früh an einer Session teilzunehmen. Durch die *Craiceann* Sommerschule können die TeilnehmerInnen ihre Fähigkeiten und ihr Repertoire an Begleitpatterns in kurzer Zeit erweitern, sie können sich gegebenenfalls Bestätigung holen, so wie es bei Emily der Fall war, und sich außerdem durch die verschiedenen Stile der Lehrer neue Ideen holen.

Dem aktiven Spielen positiv zuträglich ist vor allem die Art des Erlernens. Das Erlernen neuer Tunes erfolgt in Irland traditionsgemäß durch Zuhören, nach- und mitspielen. Dieser Aspekt spiegelte auch sich im Unterricht des *Craiceann*-Workshops wider. Zwar wurde durchaus auf Musiktheorie eingegangen, jedoch lag der Schwerpunkt des Unterrichts auf Zuhören und Spielen, besonders in den Nachmittagsstunden (*Choice of Tutors*) bei Jim Higgins. Dafür wurden Tonaufnahmen herangezogen, zu denen Begleitpatterns erlernt wurden. Letztere wurden oft nicht vorab erklärt, sondern während der Wiedergabe durch das Mitspielen erlernt. Dies ist vor allem aufgrund des strukturellen musikalischen Aufbaus irischer Tunes (AABB) gut möglich, da sich die einzelnen Teile wiederholen und wiederkehren. Nach dem ersten Durchgang gab es eine kurze Unterbrechung, um Details zu besprechen und kurz zu üben, bevor ein wiederholtes Mal zur Aufnahme begleitet wurde. Besonders für TeilnehmerInnen, die keine oder wenig Kenntnisse im Bereich der Musiktheorie haben und/oder diese nicht erstreben, ist dieser Aspekt der Praxisbezogenheit ein Vorteil. Auch der Geist des Workshops spiegelt sich hier wider, denn es steht die Freude am aktiven Musizieren im Vordergrund. Neben dem Aspekt, einmal mehr Zeit zu haben, um mehrere Stunden täglich die *bodhrán* zu spielen (Christophe Zürcher 28.06.2012), ist es auch der Anlass, der auf Inis Oírr gegeben ist, die Trommel zu spielen, welcher in den Heimatländern manchmal fehlt, da keine Sessions in der näheren Umgebung stattfinden (Richard Avédikian 28.06.2012). „Das geballte Auftreten von Sessions [...] 7 Abende 3 Sessions parallel, mehr Musik, als man verarbeiten kann.“ sieht Uwe Beyer (29.06.2012) als ausschlaggebenden Grund für viele Workshop-TeilnehmerInnen wieder zu kommen. Besonders in Hinsicht auf die stattfindenden Sessions herrscht auf der Insel tatsächlich ein Ausnahmezustand, denn normalerweise sollten höchstens zwei *bodhrán*-SpielerInnen pro Session teilnehmen, jedoch unter der Voraussetzung, dass sie im Spiel miteinander harmonieren. Auf Inis Oírr kommt es in der letzten Juni-Woche vor, dass um die 15 *bodhrán*-Spieler bei einer Session spielen. “That’s also very funny. You can only do this in Craiceann, because everywhere else in Ireland you’ll get hanged for playing like this in a session [wir lachen]. There’s a death penalty to it.” (Jan Teteroo 28.06.2012) Dieser Ausnahmefall wird in diesem Rahmen auf der Insel toleriert. Die Schüler können das Erlernte des Abends im Pub anwenden und unter Umständen das erste Mal an einer Session teilnehmen. Verhalten, das normalerweise unangebracht ist, wird im Rahmen der Sommerschule toleriert.

Ähnliches berichtet bereits Helen O'Shea (2008) anhand der Erfahrungen ihrer Feldforschung im Kontext der *Willy Clancy School*. Sie verwendet für diese Art von Verständnis, das den Schülern aufgebracht wird, den Begriff *caritas*. Manchmal, so schreibt sie, werden diesem Verständnis jedoch Ignoranz, Opportunismus oder ein fanatisches Bedürfnis zu spielen entgegengebracht, welches manche SchülerInnen ergreift, wenn sie die Musik hören, die sie lieben (2008: 99). Anhand einiger Beispiele zeigt sie, dass *caritas* begrenzt ist und es zu ambivalentem Verhalten der Musiker kam, wenn diese von einem musikalischen Pilger – den Teilnehmern der Sommerschule – überreizt wurde. An dieser Stelle ist es nicht uninteressant zu erwähnen, dass im Rahmen der Willie Clancy Schule kein Unterricht für das Instrument *bodhrán* angeboten wird. Obwohl, oder vielleicht gerade weil die Verhaltensregeln sogar im Vergleich zu anderen Sommerschulen wahrscheinlich um einiges mehr aufgelockert sind, konnte auch ich auf Inis Oírr die von O'Shea beschriebene Ambivalenz wahrnehmen, die durch unsensibles Verhalten der Schüler entstehen kann. So erzählte man mir, dass bei der Anreise ein Session-Musiker zu seinem Freund sagte: „Oh Gott, sie [die SchülerInnen] werden die ganze Zeit Bodhrán spielen.“<sup>14</sup> Gerade diese große Toleranz, die erweiterte *caritas* im Rahmen der Sessions des *Craiceann*-Workshops, die unter dem Aspekt, dass auch Anfänger teilnehmen können, sicherlich nötig ist, macht verständlich, warum dieser unter Musikern außerhalb des *Craiceann*-Kontextes nicht nur positiv resoniert.

#### 3.4.2. Das Gemeinschaftsgefühl und die Atmosphäre

Neben der *caritas* verwendet Helen O'Shea für das Gemeinschaftsgefühl, das während der *Willy Clancy Week* geteilt wird, den Begriff *communitas* (2008: 97). Damit meint sie das Gemeinschaftsgefühl, das im Rahmen der Sommerschule entsteht. Die alten und großen Musiker werden gemeinsam, von heimischen und kulturfremden MusikerInnen, und ZuhörerInnen geehrt. O'Shea vergleicht die Teilnahme an Sommerschulen mit Pilgerreisen, da die Teilnehmer auf der Suche nach Erleuchtung, nach einem authentischen Sound im Westen Irlands, den heiligen Stätten, sind (2008: 78). Wie beim gemeinsamen Glauben und Beten wirkt das gemeinsame Musizieren und Zuhören, das gemeinsame Ehren der alten und großen MusikerInnen verbindend. Ein Gemeinschaftsgefühl entsteht, das jedoch auf mehreren Ebenen existiert. Ohne hier, wie O'Shea, weiter auf das Konfliktpotential einzugehen, das aus den verschiedenen Ebenen von Gemeinschaften

---

<sup>14</sup>Informelles Gespräch mit B.

resultieren könnte (2008: 99), sollen hier der Gemeinschaftssinn und die Atmosphäre der Sommerschule näher dargestellt werden. Diese beiden letzteren Aspekte wurden neben dem Unterricht besonders häufig als Motivation genannt, um die Sommerschule wieder zu besuchen.

Der besondere, vielleicht sogar exklusive Treffpunkt ist eine kleine Insel, die nur mit einer Fähre, oder bei gutem Wetter mit einem kleinen Flugzeug, erreicht werden kann. Es handelt sich um einen Ort, an dem man nicht zufällig beispielsweise mit dem Auto vorbeikommt, sondern an welchen man gezielt anreisen muss, um dorthin zu gelangen. Da die Hauptsaison für den Tourismus üblicherweise mit dem Schulschluss der SchülerInnen beginnt, befinden sich in der letzte Juni-Woche hauptsächlich *Craiceann*-involvierte BesucherInnen auf der Insel. Die in den Workshop-involvierten Personen (Organisatoren, LehrerInnen, SchülerInnen, Session-MusikerInnen), treffen sich auf der Insel, um Kulturgut zu vermitteln, zu teilen und daran Teil zu haben. Der Enthusiasmus, den die für die irische Trad-Music begeisterten Personen teilen, lässt sie ein Gemeinschaftsgefühl erleben, von welchem der *Craiceann*-Workshop getragen wird.

Jan Teteroo gefällt, dass die LehrerInnen und MusikerInnen den SchülerInnen so nahe und nicht überheblich oder unerreichbar wirken, so erzählt er (28.06.2012). Auf der kleinen Insel isst und trinkt man gemeinsam, jeder unterhält sich mit jedem und man trifft sich im Pub und beim Spazieren gehen.

Die Ebene der Gemeinschaft der Workshop-Involvierten lässt sich jedoch ausweiten, denn, wie Jan erzählt, schätzt er besonders das Gefühl der Gleichheit, nicht nur unter den eben genannten Personen, sondern auch unter den InselbewohnerInnen. Ihm gefällt neben dem Aspekt des Unterrichts und des *craics* die freundliche, menschliche Atmosphäre, die im Rahmen des Workshops und im weiteren Sinne auf der Insel herrscht. Hiermit erschließt sich eine weitere Ebene des Gemeinschaftsgefühls:

“What brings me back here is [...] the fact that Craiceann and Inisheer and the people are so egalitarian. There is no difference whether you're rich or poor, or young, or a little bit older, or much older, if you're a man or female, we're all human beings, and especially here on a place where there's no luxury shops, where everything is pretty basic. Accommodation is simple, no three star hotels. Three stars would be very much over the top here. So this is a place where you can just be yourself and what you see is that the people that visit it...most of them show...really show the best of themselves. If you can appreciate that, then this is the place to be.” (ebd.)

Jan führt hier seinen Eindruck der egalitären Einstellung der Menschen, die sich auf der Insel befinden (EinwohnerInnen und Workshop-Involvierte) darauf zurück, dass es auf Inis Oírr keinen Luxus gibt, sondern dass sich alles auf die grundlegenden Dinge, die der Mensch braucht, konzentriert. Ich selbst empfand es als angenehm, dass fast keine Geschäfte und kein Bankomat auf der Insel zu finden sind. Man muss schließlich mit dem auskommen, was da ist, kann und muss sich aber auch auf die Hilfsbereitschaft und die Aufrichtigkeit der Anderen verlassen. Ohne Zweifel bedeutet dies nichts desto trotz für die InselbewohnerInnen, auch Einschränkungen in Kauf nehmen zu müssen. Für Jan und sicherlich viele andere UrlauberInnen bedeutet es, sich entspannen zu können, um Mensch zu sein und man selbst zu sein, so wie er es in dem eben angeführten Zitat ausdrückte. In der Urlaubssituation ist dies für TouristInnen ein Kontrast zu den sonst schon massenhaft vorhandenen Möglichkeiten zu konsumieren, welche ihnen manchmal schon fast aufgedrängt werden. Doch man ist während des Aufenthalts auf Inis Oírr, wie die BewohnerInnen der Insel selbst, Teil einer zumindest ansatzweise authentischen Lebensweise und Umgebung, beziehungsweise Teil einer idealisierten Vergangenheit. Dieser Aspekt gilt nicht nur für die TeilnehmerInnen, sondern auch für die heimischen LehrerInnen, wie sich aus dem Gespräch mit Lehrer Cormac Byrne herausgestellt hat. Dass die Insel, welche losgelöst von Raum und Zeit anmutet und welche vor allem für ihre Musiktradition bekannt ist, für etwa eine Woche der *bodhrán* gewidmet ist, findet er sehr besonders (Cormac Byrne 27.06.2012). Der irische Westen gilt nämlich vor allem im Bereich der traditionellen Musik Irlands als besonders authentisch.

Die Anziehungskraft, die alte Traditionen ausmachen, erklärt sich Helen O'Shea wie folgt: "The idea of a contemporary society that has retained its unique culture over centuries is a potent attraction for anyone who is unsettled in the present or anxious about the future – which seems the paramount condition of our times." (2008: 80) "In a postmodern world, flexibility is more important than continuity", heißt es des Weiteren. (2008: 102) Sicherlich gibt es neben dem Aspekt der Verunsicherung, die in der heutigen Zeit entstehen kann, viele weitere Gründe für die Anziehungskraft, die überlebende alte Traditionen oder Lebensweisen ausstrahlen können. Diese können zum Beispiel das einfache Bestaunen oder ein vorübergehendes Bedürfnis nach einem ruhigeren Lebensrhythmus sein. Letztendlich haben diese beiden Aspekte vermutlich wiederum in O'Sheas eben zitierter Erklärung ihre Wurzeln. Die Abgeschiedenheit der Insel, ihre natürliche Landschaft, die wenigen Autos, die dort vorzufinden sind, das Nicht-vorhanden-sein eines Polizisten oder

gar eines Bankomaten lassen Inis Oírr tatsächlich wie ein Land vor unserer Zeit wirken und bilden einen Kontrast zu der heutigen Lebensweise vieler Menschen.

Die Sentimentalität für diese Art von authentischem Ausleben von Tradition für beide, IrInnen und TouristInnen, erklärt sich O'Shea wie folgt:

“In encouraging both tourists and Irish citizens to believe in this mythical, authentic way of life, the tourist industry not only *expressed* cultural nationalist values but also *produced* a cultural nationalist version of Ireland. As a result, today's visitors, including musicians seeking the tradition and its authentic sound, encounter an Ireland that has long since been transformed, but in the image of an idealized past.” (2008: 83)

Die von der Tourismusindustrie unterstützte Mystifizierung der authentischen Lebensweise hatte laut O'Shea, nicht nur Auswirkungen auf die Besucher des Landes, sondern auch auf die irische Bevölkerung, indem sie eine nationalistische Version Irlands produzierte. Die Vergangenheit jedoch wurde idealisiert. Schließlich war das einfache Leben beispielsweise in den oft romantisch abgebildeten Hütten mit Strohdächern ursprünglich ein Zeichen von Armut, erklärt O'Shea und zieht als Beispiel das Gemälde *The Lakeside Cottages* von Paul Henry aus dem Jahr 1929 heran (2008: 82). Die Faszination und eine Art Sentimentalität für die naturnahe Umgebung und für eine scheinbar idealisierte Vergangenheit (Oder war es tatsächlich bereits zu einer früheren Zeit schön auf der Insel zu leben?), haben sowohl die Workshop-TeilnehmerInnen als auch die LehrerInnen mit den EinwohnerInnen gemeinsam.<sup>15161718</sup> Dies scheint sehr verbindend zu wirken. Das Gemeinschaftsgefühl, jedoch vor allem unter den in den Workshop involvierten Personen, konnte ich bereits vor Betreten der Insel bemerken.

Oft wurde der Gemeinschaftssinn mit dem Wort Atmosphäre beschrieben, wie beispielsweise von Uwe Beyer: „Du hast hier in den Interviews sicher schon mal von dem Begriff Craiceann Family gehört. Es hat etwas mit der Atmosphäre zu tun.“ (29.06.2012). Besonders bemerkbar macht sich diese durch die spontan entstehenden Formationen für die Begrüßung und Verabschiedung der An- und Abreisenden. Diese sind ein Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls, durch welches die *Craiceann-Family* entsteht.

Es versammeln sich viele der LehrerInnen, die Organisatoren und manche der bereits angereisten SchülerInnen an der Anlegestelle der Insel und bilden eine Art

---

<sup>15</sup> *Bliain in Inis Oírr Episode 1*, 06.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

<sup>16</sup> *Bliain in Inis Oírr Episode 4*, 27.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

<sup>17</sup> *Bliain in Inis Oírr Episode 3*, 20.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

<sup>18</sup> *Bliain in Inis Oírr Episode 2*, 13.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

Begrüßungskomitee für die Anreisenden der Fähren, die zu Beginn der Woche ankommen. Schon in Sichtweite zur Anlegestelle konnte ich sehen, wie alle Versammelten winkten und eine Welle mit ihren Armen, auch bekannt als La-Ola-Welle aus dem Fußballstadion, entstehen ließen. Auch als Neuling in der *Craiceann*-Gemeinschaft fühlte ich mich, ohne die Personen zu kennen, die mich empfingen, herzlich willkommen und kam gleich ins Gespräch mit einigen von ihnen. Ebenso bildet sich diese beschriebene Art von Komitee mit dem Ende der Workshop-Woche, das die Abreisenden verabschiedet, Fähre für Fähre, bis die letzten Personen abgereist sind. Auch ich schloss mich am Freitagabend den verabschiedenden winkenden KollegInnen an, da meine Fähre erst am nächsten Tag zurück nach Rossaveal ging. Ich bemerkte, dass ich mich leichter von der Insel und den Menschen trennen konnte, nachdem schon einige in den Workshop involvierte Personen am Freitagabend abgereist waren. Ohne die Menschen, die zur *Craiceann-Family* gehörten, war es nicht das Gleiche auf der Insel. Die zeitliche Begrenzung der Gemeinschaft wurde deutlich spürbar und deren Besonderheit zeichnete sich dadurch ab. Lehrer Stiofán und Teilnehmer Kenji waren die einzigen beiden, die mich und die anderen TeilnehmerInnen nach dem inoffiziellen letzten Abend am Samstagmorgen um acht Uhr Früh verabschiedeten. Das war eine sehr aufmerksame Geste nach der langen Nacht, die die beiden und alle anderen noch Schlafenden hinter sich hatten. Sie machten für uns die Welle mit ihren Armen – doch dies war ein trauriger Moment, da sie nur zu zweit waren und mir klar wurde, dass nun bald alle *Craiceann*-Mitglieder die Insel verlassen haben würden. Die Wehmut ist bei der Verabschiedung oft groß und so ergab sich ein tränenreicher Moment, von dem mir ein *Craiceann*-Kollege am Samstagabend berichtete, als ich ihn gemeinsam mit anderen TeilnehmernInnen für einen letzten gemeinsamen Abend in einem Pub in Galway traf. Er verpasste den Moment, an dem die Fähre einer guten Freundin, die er dort gewonnen hatte, ablegte, und konnte sich nicht mehr persönlich von ihr verabschieden.<sup>19</sup>

Durch das nur einmal jährlich stattfindende Treffen herrschen Freude über das Wiedersehen neu gewonnener Freunde und Neugierde über das Kennenlernen von Gleichgesinnten. Ich reiste mit Jan Teteroo gemeinsam in derselben Fähre an. Nur kurz nachdem wir angekommen waren, stellte er seinen Koffer im Hostel der Insel ab und machte sich sofort auf die Suche nach den FreundInnen, die er im Laufe der letzten Jahre kennengelernt hatte und freute sich sehr darauf, sie nach einem Jahr wieder zu sehen.

---

<sup>19</sup> Informelles Gespräch mit C.

Auch erste reale Treffen bereits bestehender virtueller Bekanntschaften aus Internetforen können auf Inis Oírr stattfinden. Uwe Bayer erfuhr durch Rolf Wagels von der Sommerschule. Uwe erzählte von dem deutschen *bodhrán*-Forum, bodhran.de. Einige Besucher des Workshops „machten sich bereits online auf den Weg“ (ebd.). Einige davon lernte Uwe schließlich auf der Insel persönlich kennen: „Und bekloppt wie wir alle sind, passte das eigentlich immer ganz gut. Also es ist so, dass die Leute, die hinkommen, ich sag mal, in einem bestimmten Rahmen ähnlich ticken.“ (ebd.). Neben dem Aspekt, gleichgesinnte Personen zu treffen, die das besondere Musikinstrument, die *bodhrán*, spielen, ist es der Aspekt der Urlaubssituation, der positiv zur Atmosphäre und schließlich dem *craic* beiträgt.

Der Aspekt des *craics*, nach dem die Sommerschule benannt ist, ist schließlich ein Ausdruck des Gemeinschaftsgefühls und ein Grund, warum viele Menschen wieder zurückkehren. Neben dem Programm, dem Unterricht, den Sessions und den Freundschaften, die im Rahmen der Sommerschule entstanden sind, ist es vor allem die Atmosphäre, der Aspekt des *craics*, die Jan wieder zurückbrachte: “[...] initially the bodhrán brought me here but the bodhrán itself would not be enough to keep me here.“ (28.06.2012). Als ich ihn auf der Fähre, die uns auf die Insel brachte, kennen lernte, trug er ein T-Shirt mit dem Schriftzug “*Craiceann – Lock up your goats*“ und der Abbildung einer Ziege. Diese T-Shirts konnte man sich als Souvenir während des Workshops kaufen. Er besuchte 2012 bereits zum dritten Mal den Workshop:

What got me back here was the fact that it is so special, it's only once a year. When I was here the very first time it took me on various levels beyond what I was expecting from myself...like I didn't expect that – especially at my age I'm 56 – I would be able to party five nights in a row without completely going sick or something. I was able to manage it and actually it's the people, it's the friends. The friendly relations you have here, that draw you back. (ebd.)

Die Stimmung während dieser fünf Tage ist ausgelassen, und die Sessions in den 3 Pubs der Insel dauern meist bis frühmorgens. Manche TeilnehmerInnen erzählten, dass sie sich auch die Woche nach dem Workshop frei genommen hatten, um sich zu erholen. Auch Uwe Bayer sieht in der ausgelassenen Stimmung, einer Art Urlaubssituation, einen wichtigen Aspekt, der viele TeilnehmerInnen dazu bringt, wieder zu kommen:

„[...] diese Atmosphäre ist etwas was die Leute mit Craiceann verbinden. Weil die Assoziation ist sofort da: gut Laune, gute Musik, Party, Craiceann. Und das ist sicher eine Erwartungshaltung mit der die Leute, da schließ ich mich auch nicht aus...auch wieder hier hinkommen. Die haben die Erfahrung gemacht es war super. Der Unterricht einerseits und das ist jetzt die 2. Dimension, die Stimmung, das Gefühl von Craiceann der Umgang mit den anderen Leuten, die an den Stunden teilnehmen. Das ist was ganz besonderes. Das denk ich, ist das, was die Leute auch wieder zurück bringt.“ (29.06.2012)

Er sprach davon, dass die meisten Personen alleine kommen und der *Craiceann*-Workshop in der Regel kein Familienurlaub ist. An meiner eigenen Reise konnte ich beobachten, dass ich als allein Reisende viel schneller mit anderen Menschen in Kontakt kam und dass ich die Reise viel intensiver wahrnahm als in Gesellschaft. Eine Teilnehmerin aus Deutschland war in Begleitung von zwei Freunden angereist, die aber nicht am Workshop teilnahmen. Sie meinte, sie wäre nicht mutig genug, um alleine zu reisen.<sup>20</sup> Sicherlich gehört Mut dazu, eine Reise alleine zu unternehmen. Dieser Aspekt spielt sicherlich ebenso eine wichtige Rolle in Bezug auf die Besonderheit des Workshops, da er einerseits intensiver erlebt werden kann und in dem Alleine-Reisen andererseits ein Aspekt der Selbsterfahrung oder Selbstfindung enthalten ist.

Bezeichnend für den Aspekt des *craics* ist ein Erlebnis, von dem Jan Teteroo meinte, so etwas passiere nur auf Inis Oírr: “Things like that only happen here!” (28.06.2012) Am Donnerstagabend während der Session im Pub *Tigh Ruairi's* kam eine junge Frau plötzlich zu ihm und fragte ihn “Can I have your socks?” Jan warnte sie vor, er hätte einen anstrengenden Tag hinter sich, ob sie das wirklich wolle, doch es schien sie nicht zu stören. Also zog Jan seine Socken aus, die junge Frau zog sie an, darüber ein Paar Steppschuhe und sie begann zu steppen. Neben den spontan anmutenden Einlagen während der abendlichen Sessions sind auch die Moderationen und Vorträge der Organisatoren und Vortragenden meist humorvoll und unterhaltsam gestaltet. Besonders die immer wieder zwischendurch stattfindenden musikalischen Einlagen des Songwriters Pat Quinn, welcher auf Inis Oírr lebt, trugen zu einer vergnügten Stimmung bei. Seine Liedertexte, zu denen er sich auf der Gitarre begleitete, brachten großes Gelächter hervor. Dass nicht nur für die Workshop-TeilnehmerInnen und für manche einheimischen MusikerInnen, sondern auch für viele LehrerInnen der Aspekt des *craics*, der ausgelassenen Stimmung, interessant ist, verrät die Art, wie Cormac Byrne das Engagement als Lehrer angeboten wurde. Er erzählte mir, wie er dazu kam, auf der Insel zu unterrichten:

---

<sup>20</sup> Informelles Gespräch mit D.

“I was aware of this festival for years you know and I was always attempted to come over. I really wanted to be asked to teach. So yeah I got a call and I think Mícheál said...the way he put it to me was: Bodhrán festival for about a hundred bodhrán players, five teachers, three pubs, no police, are you in?” (29.06.2012)

Micheáls überspitzte Beschreibung hebt die Besonderheiten der Umgebung hervor, ist aber auch gleichzeitig eine Anspielung auf den Aspekt des *craics*. In der Tat gibt es auf der ruhigen Insel Inis Oírr keine Polizeistation und keine PolizistInnen. Die *Craiceann*-Gemeinschaft entspricht ungefähr einem Drittel der Einwohnerzahl der Insel. Der Ausnahmezustand, der dort während der letzten Juni-Woche herrscht, wird durch Micheáls Formulierung deutlich. Gerade die Abgeschlossenheit der Insel scheint hier schließlich eine wichtige Voraussetzung zu sein.

Der eben ausführlich beschriebene *Craiceann*-Workshop ist einerseits ritualisiert durch die gleichbleibende Form, denn die Wochentage, an denen die Konzerte, die Vorträge, das Galadinner und das *Recital by Tutors* stattfinden, bleiben Jahr für Jahr die gleichen. Die festliche Begrüßung und der festliche Abschluss, sind dabei besonders rührende Momente. NutzerInnen von *bodhrán*-Foren treffen sich in der Realität zum ersten Mal und Bekannte aus vorhergehenden Workshop-Besuchen werden wieder getroffen. Es findet ein Austausch statt, der für viele TeilnehmerInnen ein wichtiger Aspekt ist, da sie in ihrer Heimat keine Möglichkeit haben, Sessions zu besuchen und sich mit Gleichgesinnten auszutauschen. Für andere TeilnehmerInnen ist die Sommerschule wichtig, um sich zu trauen, ihr Instrument in der Öffentlichkeit zu spielen. Vor allem aber besteht die Möglichkeit, berühmte MusikerInnen zu hören – im Unterricht an der *bodhrán*, im Pub bei den Sessions und während der beiden Konzerte. Neben der gleichbleibenden Form gibt es genug Abwechslung in Hinsicht auf die Lehrenden, auf die Vortragenden und deren Inhalte und auf die eingeladenen MusikerInnen, die für die beiden Konzerte anreisen.

Die berühmten MusikerInnen, besuchende ForscherInnen, StudentInnen und JournalistInnen tragen zu dem Gefühl bei, eine besondere Zeit an einem besonderen Ort zu haben. Die authentische Umgebung der Insel wird sowohl von den irischen als auch von den internationalen BesucherInnen bewundert und bestaunt. Nicht auszuschließen ist es, dass hierzu ein verzerrtes Bild einer mystifizierten Vergangenheit beiträgt.

Den LehrerInnen und MusikerInnen kann nicht nur zugehört werden, sondern man hat auch die Gelegenheit, sich mit ihnen zu unterhalten, mit ihnen gemeinsam zu essen, zu trinken und zu musizieren. Die Nähe, die zu KollegInnen, MusikerInnen und

Einheimischen durch den Aufenthalt auf der kleinen Insel entsteht, wird von den Besuchern der *bodhrán*-Summer School sehr geschätzt, wie durch Jans Äußerungen dargestellt wurde. Durch die kleine Insel, ihre Umgebung und vor allem durch das Musizieren kommen sich die Menschen näher und es entsteht ein Gemeinschaftsgefühl.

Neben dem Aspekt der Exklusivität, der sich aus dem nur einmal jährlich stattfindenden Termin, der Lage der Insel, den berühmten MusikerInnen und „das geballte Auftreten von Sessions“ (ebd.) zusammensetzt, ist es vor allem die Stimmung, die Atmosphäre, die die Workshop-Involvierten wieder zurückbringt.

#### 4. Die Rahmentrommel *bodhrán*

Rahmentrommeln sind schon lange weltweit verbreitet. Sie haben antike Wurzeln in Mesopotamien, im Mittelmeerraum, Ägypten und der arabischen Halbinsel, jedoch nicht in Persien. Die ersten Belege für ihre Existenz in Mesopotamien (Irak) lassen sich schon um 3000 v. Chr. finden. (Doubleday 1999) Es gibt ein- und doppelfellige Exemplare, mit oder ohne angebrachten Klangkörpern wie zum Beispiel Schellen. Rahmentrommeln werden meist mit Händen und Fingern gespielt. Die *bodhrán* ist eine einfellige Rahmentrommel ohne applizierte Klangkörper, welche mit den Knöcheln bzw. den Fingern der Hand oder mit einem Schlägel geschlagen wird.

Folgendes Kapitel soll einen Überblick darüber geben, wie die *bodhrán* zu einem traditionellen Musikinstrument geworden ist, welche Entwicklungen seitdem stattgefunden haben und wie sie sich auf das Instrument, die Spieltechnik und seine Reputation ausgewirkt haben. Es wird die Herkunft der irischen Rahmentrommel, ihre Entwicklung im Kontext der irischen Musik, die Entwicklung im Hinblick auf ihre Konstruktion und schließlich die Entwicklung in Hinsicht auf Spieltechniken beleuchtet. Des Weiteren wird gegen Ende des Kapitels gezeigt, dass durch die vielen Entwicklungen Individualität auf dem Instrument möglich geworden ist und wie diese Tatsache dem Instrument seine Form, in Hinsicht auf Klang und Aussehen, gibt. Die Vielseitigkeit der Trommel wird hier bereits deutlich – ein Aspekt, der wichtig zu sein scheint in Hinsicht auf ihre Anziehungskraft, auf welche in Kapitel 5 genauer eingegangen wird.

##### 4.1. Die *bodhrán* im Kontext der irischen Musik

###### 4.1.1. Herkunft

Der Name der *bodhrán* leitet sich vermutlich aus der irischen Bezeichnung des Klanges ab, den das Instrument erzeugt, nämlich *bodhár*, was auf Englisch übersetzt *dull* oder *deaf* – also zu Deutsch dumpf oder taub – bedeutet.

Den ersten Beleg für eine *bodhrán* in der Form, wie wir sie heute kennen, und die mit Schlägel gespielt wird, gibt es aus dem Jahr 1946. Es handelt sich dabei um ein Foto, erstellt von Kevin Danaher, von einem Jungen aus dem County Limerick (siehe Abbildung 1). Er hält das Instrument und den Schlägel in Spielposition des *double ended stick style*,

eine Spieltechnik, die schon im Rahmen des Brauches des *wren hunting* dokumentiert wurde (Danaher 1966:28f zit. n. Schiller 2001: 96).



Abbildung 2: bodhrán-Spieler, County Limerick, 1946 (aus Schiller 2001: 97)

*Bodhrán* als Bezeichnung für ein Musikinstrument hat sich erst durch Séan Ó' Riada Anfang der 1960er Jahre eingebürgert. Vorläufer der *bodhrán* scheint das Tamburin gewesen zu sein, welches im frühen 19. Jahrhundert nach Irland kam. Das Gemälde *Snap Apple Night* von Daniel Maclise, laut Valley (siehe Abbildung 3) aus dem Jahr 1833, zeigt den frühesten Beleg eines gespielten Tamburins (im Bild rechts oben zu sehen) in Cork, Irland (zit. n. Valley 2011b: 68f). Außerdem gibt es eine Aufnahme aus den USA aus dem Jahr 1927, auf der eine Rahmentrommel zu hören ist, an welcher eindeutig Schellen angebracht sind. Dabei handelt es sich um den Tune *Dunmore Lassies*. Besagte Aufnahme

ist auf der Sammlung *Pure Bodhran: The Definitive Collection* (Various Artists 2000: 3) veröffentlicht. Auf dem Instrument zu hören ist John Reynolds aus Carlow. Er spielt die Trommel mit der Hand (Vallely 2011b: 71).



Abbildung 3: *Snap Apple Night*, Daniel Maclise, o. J., Ölgemälde, University of California, San Diego.



Abbildung 4: Vergrößerung Tambourin-Spieler, *Snap Apple Night*, aus: *Vallely* (2011: 71).

Die Bezeichnung *bodhrán* wurde ursprünglich vielmehr für ein Gebrauchsutensil – einem Tablett mit einem Holzrahmen und einem Boden aus Tierfell – angewendet (auch *dollan* oder *wight* genannt – die Bezeichnung ist von der Region abhängig). Es wurde beispielsweise als Behälter zur Aufbewahrung, als Tablett oder zum Vorgang des Windsichtens verwendet (engl. *winnowing*), um nach dem Dreschen die Spreu vom Weizen zu trennen. Spreu ist leichter als das Korn - der Wind trägt die Spreu weg und das Korn fällt in das Utensil zurück. Nach diesem Arbeitsvorgang gab es früher oft *Country House Dances*, Feierlichkeiten, bei denen getanzt wurde. Oft wurde dieses Utensil dann hervorgenommen und darauf improvisiert, um die TänzerInnen rhythmisch zu begleiten (Such 1985: 12). Mit dem Utensil *bodhrán* imitierte man also damals das bereits bekannte Musikinstrument Tamburin.

Heute überwiegt die Annahme, dass die *bodhrán*, inspiriert durch das Tamburin, aus der irischen Kultur hervorgegangen ist. Es gibt aber auch Theorien, die einen möglichen Import der *bodhrán* erklären würden, jedoch viel früher in der Geschichte ansetzen. Dazu gibt es drei verschiedene Thesen (Vgl. Such 1985): Die erste These besagt, dass die Römer das Instrument im 1. Jh. v. Chr. auf die Britischen Inseln brachten, denn Mosaik aus der

Zeit zeigen Musiker mit ähnlich aussehenden Instrument (Ó Súilleabháin 1974a: 4). Die zweite These vermutet einen Import der nordwestafrikanischen Rahmentrommel durch Spanien. Araber und Berber könnten im 8. Jh. n. Chr. in Spanien die nordwestafrikanischen Rahmentrommeln eingeführt haben. Spanien und Irland wiederum stehen schon lange in Kontakt miteinander, beispielsweise durch Handelsbeziehungen und Besetzungen (Sachs, Curt zit. n. Such 1985: 10). Laut der dritten These könnte die *bodhrán* zwischen dem 8. und 10. Jh. n. Chr. durch Plünderungen der Wikinger von Nord-Asien (Lappland) nach Irland gebracht worden sein. (Ó Súilleabháin 1974a: 4)

Da es, wie schon erwähnt, keine historischen Belege über die *bodhrán* als Musikinstrument vor dem 20. Jahrhundert gibt, lässt sich die tatsächliche Herkunft nicht nachvollziehen. Die neuere Literatur über die *bodhrán* geht davon aus, dass sich das Instrument, inspiriert durch das Tamburin, entwickelte (Vallely 2011b). Hierbei stellt sich jedoch die Frage, warum man ein Gebrauchsutensil seinem Klang nach benannt hat (Vallely 2011b: 70). Janet McCrickard bezeichnet die Suche nach den Wurzeln als *madhouse of theorising* (Vallely 2011b: 68) und führt schließlich, nicht ganz ohne Ironie dahinter, eine ebenso anmutende Suche nach der Bedeutung des Wortes durch. “Bodhrán itself means not only a deaf person but also someone who is dull, stupefied, vexed, bothered or confused.” (McCrickard 1996: 11). Sie führt zahlreiche Möglichkeiten für Übersetzungen der verschiedenen Bezeichnungen für das Gebrauchsutensil an, abhängig von verschiedenen Regionen. Die Übersetzungen und Definitionen in Wörterbüchern haben gemeinsam, dass die betreffenden Begriffe meist blind, taub, leer, verwirrt oder sogar dumm bedeuteten. Schließlich fragt sie sich “Is the bodhrán/dildurn/dildrum ‘the drum that stupefies with noise?’ (Opponents of the bodhrán would no doubt agree)” (McCrickard 1996: 12). Hier wird deutlich, dass der Name für die *bodhrán* eher negative Assoziationen hervorruft.

#### 4.1.2. *Hunting the Wren*

Bevor die *bodhrán* erstmals in den 1950er Jahren im Rahmen von Sessions und Wettkämpfen auf der Bühne zum Einsatz kam, wurde sie besonders im Westen und Süden Irlands dem Brauchtum gemäß einmal im Jahr, am 26. Dezember, dem *St. Stephen's Day*, im rituellen Kontext gespielt. *Wren hunting* – das Jagen des Zaunkönigs – ist ein Brauch, der möglicherweise bis in vorchristliche Zeit zurückgeht und nicht nur in Irland existiert, sondern beispielsweise auch in England, Schottland, Wales, auf der Isle of Man und in Frankreich. Der erste Beleg für die Ausführung des Brauches stammt aus dem Jahr 1750,

in welchem Charles Smith den Vorgang des Ritus beschreibt (Fuireastail 1973:3, zit. n. Plüschke 2004: 28).

Einer der vielen Überlieferungen zufolge soll es ein Zaunkönig gewesen sein, der durch seinen Schrei den im Gebüsch versteckten Heiligen Stefan seinen Verfolgern verraten hat. Der Brauch umfasst das Fangen des Zaunkönigs, das Gehen von Haus zu Haus, das Rezitieren von Gedichten, Singen und Tanzen und das Sammeln von Geldspenden. Dabei wird ein Zaunkönig in einem Käfig oder auf einer Art Speer aufgespießt getragen. Meist wird heute jedoch nur mehr eine Attrappe verwendet. Der Brauch wird von den *wren boys* durchgeführt, die sich mit Strohmasken und -kostümen verkleiden. Dabei kommen neben Melodieinstrumenten eine oder mehrere *bodhráns* zum Einsatz. Eine ähnliche Tradition, bei der auch die *bodhrán* gespielt wird, ist das *mumming*, bei welchem kleine Theaterstücke dargeboten werden. Auch Geschichtenerzähler verwenden oft eine *bodhrán* für ihre Erzählungen (Vgl. Plüschke 2004; Schiller 2001).

Schiller hält es für nicht unmöglich, dass das Gebrauchsutensil *bodhrán* einmal im Jahr als Musikinstrument oder Ritusinstrument zweckentfremdet wurde und dass eine bestimmte Spieltechnik, wie der *double-end style*, aus Frankreich importiert wurde. Sie bezieht sich dabei auf Janet McCrickard (1987: 28f zit. n. Schiller 2001: 95f), welche im Rahmen ihrer Forschungen weltweit nur auf eine einzige andere Rahmentrommel gestoßen ist, welche mit beiden Enden eines Schlägels gespielt wird. Dabei handelte es sich um die (mittlerweile nicht mehr in Gebrauch befindliche) französische *tampon/tampion/tompion*, deren Schlägel *mailloche double* genannt wird. Dies könnte ein Hinweis auf eine mögliche Verbindung der beiden Spieltechniken sein (ebd.).

Da die *bodhrán* nur einmal im Jahr gespielt wurde, kann man davon ausgehen, dass sie eher improvisiert gespielt wurde und das Spiel einfach gehalten wurde. Dies ist sicherlich ein weiterer wichtiger Aspekt der im Zusammenhang mit ihrem schlechten Ruf steht. Im Zuge von Ó'Súilleabháins Feldforschungen sagten alle älteren Männer, dass man für verrückt gehalten wurde, wenn man die *bodhrán* an einem anderen Tag als dem *St. Stephen's Day* hervornahm (Ó Súilleabháin 1996 zit. n. Vallely 2011b: 69).

#### 4.1.3. Die *bodhrán* wird zum traditionellen Musikinstrument

Auf der Bühne zu sehen war die *bodhrán* vor allem ab den 1960ern durch den Komponisten und Musiker Seán Ó' Riada aus dem County Cork. Ó' Riada studierte bei

Aloys Fleischmann (Sen.) Komposition und wurde *Assisant Director of Music* bei *Radio Éireann*. Er verbrachte einige Zeit in Paris, wo er avantgardistische Stücke schrieb und mit Jazz in Berührung kam. Nach seiner Rückkehr nach Irland begann er, klassische Stücke für Chor und Orchester für den bereits genannten irischen Radiosender zu arrangieren. Er schrieb u.a. die Filmmusik für *Mise Éire* (übers.: Ich bin Irland) und beschäftigte sich deshalb intensiv mit traditioneller Musik. Darüber hinaus resultierte im Jahr 1962 die Radiosendung *Our Musical Heritage*, welche auch als Buch erschien. Während die Radiosendung gewöhnlichen HörerInnen einen seltenen Einblick in ihre eigene Musikkultur gab, erlangten traditionelle (zu jener Zeit hauptsächlich männliche) Musiker ein besseres Bewusstsein für technische Aspekte des Musizierens (Ó Riada; Kinsella 1982: 13–15). Zu jener Zeit wurde irische Musik von Solomusiker oder *Céili* Bands gespielt. Sessions waren damals noch nicht so populär, denn Musik wurde zu jener Zeit vorwiegend zum Tanzen und nicht zum Zuhören gespielt. Ó Riada sprach in seiner Sendung darüber, dass er es wichtig und gut finden würde, wenn traditionelle Musik in Gruppen gespielt werden würde, da sie sich dabei gut entfalten beziehungsweise entwickeln könnte. Er kritisierte, dass *Céili* Bands zu sehr in Richtung Swing- und Jazzbands gingen und die Idee der Variation – der wichtigste Aspekt der traditionellen Musik – verloren ging (Ó Riada; Kinsella 1982: 73f). Außerdem war er der Meinung, dass die *bodhrán*, “our native drum” (Ó Riada; Kinsella 1982: 74), ein passendes Instrument im Gruppenspiel abgeben würde.

Ende der 1950er Jahre hat er die Gruppe *Ceoltóirí Chualann* (übers.: Musiker aus Cualann) gegründet, aus welcher sich später die *Chieftains* bildeten. Die Gruppe entstand aus Musikern, die ursprünglich für Bryan MacMahon’s Stück *The Honey Spike* im Abbey Theatre unter der musikalischen Leitung von Ó Riada engagiert wurden, sich danach jedoch weiter trafen. Das Besondere an dieser Formation war unter anderem, dass sie erstmals Begleitinstrumente –die *bodhrán* und das Cembalo – verwendete und somit ein harmonisches Element integrierte. Zuvor wurde nur unisono musiziert. Im Rahmen dieser Formation wurde die *bodhrán* auch erstmals auf einer Bühne von Musikern in Szene gesetzt. Inspiriert dazu wurde Ó Riada 1959 durch das Theaterstück *Sive* von John B. Kane, in dessen Rahmen eine *bodhrán* zu sehen war (Ó Súilleabháin 1974a: 5). Laut Fintan Vallely handelte es sich in der ursprünglichen Fassung des Stücks um ein Tambourin (Vallely 2011b: 68). “Ó Riada dubbed it [das Tambourin] ‘bodhrán’ ” (ebd.) schreibt er außerdem, während er des Weiteren, Ted McGowan, zitiert, welcher sagte, dass

der Schlägel erst mit dem Wort *bodhrán* dazukam. Dabei handelte es sich um einen älteren *bodhrán*-Spieler aus Roscommon, der das Instrument mit der Hand spielte. In den darauf folgenden zehn Jahren wuchsen Bekanntheitsgrad und Anerkennung der Musikergruppe so sehr, dass *Ceoltóirí Chualann* einen bedeutenden Einfluss auf das zukünftige Ensemblespiel der irischen traditionellen Musik hatten (Meek 2011; Bradshaw 2011).

Dies geschah in einer Zeit, in der ein Wiederaufleben der irischen traditionellen Musik von der Gesellschaft für irische traditionelle Musik und Kultur *Comhaltas Ceoltóirí Éireann*, kurz CCÉ, sehr gefördert wurde. Seán Ó Riada war für dieses Revival wichtig, denn er hat sich für die irische Kultur engagiert und wird bis heute verehrt. Durch ihn wurde die *bodhrán* auf anspruchsvollere Art und Weise als zuvor gespielt, was zur Folge hatte, dass sie nach und nach als Musikinstrument wahrgenommen und akzeptiert wurde. Doch die Resonanz auf seine neuen Ideen, für die er sich in seiner Radiosendung ausgesprochen hatte, war nicht nur positiv. Besonders traditionelle Musiker, die in *Céilí* Bands oder Wettbewerbe involviert, oder sogar Mitglieder von Komitees von Musikorganisationen waren, betrachteten ihn als Neuling, der nicht viel Ahnung von den damaligen Standards der traditionellen Musik hatte (Ó Canainn, Tomás, Editors Preface in: Ó Riada; Kinsella 1982: 14).

Aus gutem Grund nannte David Such die *bodhrán* das schwarze Schaf unter den Instrumenten der irischen traditionellen Musik (Such 1985). Eine berühmte Aussage wird Seamus Ennis (1919–1982), *pipes*-Spieler aus Finglas (Hannigan 1991 (a), zit. n. Plüschke 2004: 26) aber auch Willie Clancy (Such 1985: 16f), zugeschrieben. Einer der beiden hat angeblich gesagt, dass man die *bodhrán* am besten mit einem Taschenmesser spielen sollte. Mit dieser oder einer ähnlichen Meinung war er – und ist er wahrscheinlich bis heute – nicht alleine. Oft hört man in Erzählungen über Sessions, dass der/die *bodhrán*-SpielerIn zu laut gespielt hat, das Tempo nicht halten konnte und vieles mehr. Leider verlieren sich heute auch manchmal TouristInnen in eine Session, die erst kürzlich ein Instrument erworben haben und die Technik noch nicht beherrschen. Die Rolle, die die *bodhrán* im Kontext der Session hat, ist die unterstützende Begleitfunktion. Sie soll dabei nicht zu sehr in den Vordergrund treten, denn im schlimmsten Fall kann eine unachtsame Begleitung der Session ein verfrühtes Ende bereiten. Aus diesem Grund reagieren viele Session-MusikerInnen oft sensibel auf *bodhrán*-SpielerInnen. Die Akzeptanz der Trommel in diesem Rahmen gilt also nur bedingt.

Sessions in der heutigen Form, wurden erst ab den 1940/50er Jahren geläufig. Viele Ausgewanderte, die aus England zurückkehrten brachten im Rahmen von Sessions, wie sie sie aus England kannten, die fast in Vergessenheit geratene Musik zum Erklingen. Die Session manifestierte sich erst im Zuge des Revivals der traditionellen irischen Musik. In den 1970er Jahren kamen die ersten *payed sessions* auf, für welche die Musiker bezahlt werden (Hamilton 2011). Bezahlte Sessions sind zweifellos ein wichtiger Bestandteil der für TouristInnen präsentierten Musikkultur Irlands. Schon in den 1950er Jahren wurde das Instrument vereinzelt im Kontext der Session gespielt. Die Akzeptanz der Rahmentrommel kam aber erst nach und nach mit Ó'Riada, so dass sich ihr Stellenwert dadurch verbesserte (Plüschke 2004: 26). Neben den Sessions sind Wettbewerbe ein weiterer wichtiger Kontext für die *bodhrán*.

1952 kam es zur Austragung der ersten *All-Ireland* Meisterschaft des *Fleadh Cheoil*. Ausgerichtet wurde dieser vom bereits genannten Interessensverband irischer Musik – kurz CCÉ. Bereits 1952 war die *bodhrán* unter den aufgelisteten Instrumenten, mit denen man am Wettkampf teilnehmen konnte (Prior, Brian zit. n. Plüschke 2004: 48). Auch die Präsenz der *bodhrán* in diesem Rahmen trug dazu bei, ihr Ansehen zu erhöhen und sie in die musikalische Tradition aufzunehmen, denn den Wettbewerb zu gewinnen geht mit viel Prestige einher (Schiller 2001: 52). Erwähnenswert ist hier, dass sich die Zuschauerzahl rasant vermehrt hat. Während im Jahr 1999 die Zuschauerzahl bei 100 000 lag (Vallely 1999 (a):134 zit. n. Plüschke 2004: 47) ist diese bereits auf aktuell ungefähr 400 000 gestiegen.<sup>21</sup>

In der traditionellen Musik manifestierte sich die *bodhrán* im Laufe der Zeit einerseits durch das Praktizieren von Sessions und der damit einhergehenden Möglichkeit, das Instrument in diesem Rahmen zu spielen, andererseits durch die Präsenz im *Fleadh Ceoil* sowie durch einflussreiche KünstlerInnen und Musikgruppen.

1962 kam es durch Paddy Moloney (*uilleann pipes* und *tin whistle*) zur Gründung der *Chieftains*, welche aus der Besetzung der *Ceoltóirí Cualann* hervorging. Damals war David Fallon *bodhrán*-Spieler der Gruppe, später 1966, trat Peadar Mercier an seine Stelle. Seit 1976 ist bis heute Kevin Coneff auf der *bodhrán* zu hören. Die Gruppe erfährt seit ihrer Gründung bis zum heutigen Tag ein hohes nationales und internationales Ansehen.

---

<sup>21</sup> “Media Releases”, in: *Website von Fleadh Cheoil na hÉireann*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

#### 4.1.4. Die *bodhrán* wird zum populären Musikinstrument

Wenig später, in den frühen 1970er Jahren, folgte die Gründung von Gruppen wie beispielsweise<sup>22</sup> *Planxty* (Christy Moore), *The Bothy Band* (Donal Lunny), *The Furey Brothers* (Paul Furey), *De Dannan* (Johnny “Ringo” McDonagh). Zu dieser Zeit machte Johnny “Ringo” McDonagh den Einsatz der 2. Hand, um die Tonhöhen zu manipulieren, populär. Die SpielerInnen der nächsten Generationen brachten immer mehr ausgefeilte Spieltechniken hervor, und das Spiel auf der *bodhrán*, aber auch ihre Konstruktion wurden immer anspruchsvoller.

Die bereits 1970 gegründete Gruppe *Clannad* zeichnete sich vorerst durch das Einbeziehen von Jazz- und Pop-Elementen in ihre Interpretationen von Folk Repertoire aus. Vor allem der Einsatz von Kontrabass und Keyboard macht dies deutlich. Sie hatten zwar keine *bodhrán* in ihrer Grundbesetzung, doch auf ihrem zweiten Album *Clannad 2* (1974) ist Donal Lunny als Gastmusiker auf dem Instrument zu hören. Rock und New Age Klänge kamen im Laufe der folgenden Jahre hinzu, und 1979–1982 schloss sich die Schwester der Sängerin Moya der Gruppe an. Später wurde sie, Eithne, als Solokünstlerin unter dem Namen *Enya* international bekannt.

Die eben genannten Folk-Gruppen waren schon damals nicht nur in Irland bekannt. Bereits in den 1970er Jahren tourten viele von ihnen durch die Welt. 1974 waren beispielsweise die *Furey Brothers* im Rahmen des ersten *Irish Folk Festival* in Deutschland zu sehen.<sup>23</sup> Ohne Zweifel spielen Musikfestivals eine wichtige Rolle in Hinsicht auf die internationale Präsenz der *bodhrán*. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 5 ausführlicher eingegangen.

In den 1980er Jahren formierten sich viele weitere bekannte und namhafte Gruppen wie *Altan* (Grundbesetzung ohne *bodhrán*, erst im neuen Jahrtausend zeitweilig Jim Higgins), *Dervish* (ab 1991 mit *bodhrán*-Spielerin Cathy Jordan), *Arcady* (Johnny “Ringo” McDonagh), und vielen anderen. 1984 kam das Album *The Chieftains in China* heraus und war somit ihr erstes stilübergreifendes Album. Dies legte den Grundstein für viele weitere Stilexkurse und -vermischungen. Wie bereits erwähnt genossen und genießen die *Chieftains* sozusagen als Nachkommen der *Ceoltóirí Cualann* ein hohes Ansehen. Daher kann davon ausgegangen werden, dass sie dazu beitrugen, Stilexkurse üblich zu machen.

---

<sup>22</sup> *bodhrán*-Spieler immer in Klammern angeführt

<sup>23</sup> “Irish Folk Festival 1974 – 2013”, in: *Website Celtic-Rock*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Das populärwerden von Stilexkursen kann man also etwa Mitte der 1980er Jahre ansetzen (Vgl. Plüschke 2004: 52–59).

Gruppen wie *Kila* (Ronan Ó Snodaigh) und *Afro Celt Sound System* (James McNally) können hier als Beispiele für irische Musik, die mit World Music Elementen vermischt wird, genannt werden. Als herausragende, *bodhrán*-spezifische Stilexkurse der 90er Jahre können hier beispielsweise Pionier Tommy Hayes Alben *An Rás* (1991) und *A Room in the North* genannt werden (1997).

International präsent wurde Irlands Musik, und dadurch auch die *bodhrán*, vor allem ab den 1990er Jahren durch die folgenden Produktionen.

Die Steptanzshow *Riverdance* hat ihren Ursprung in einer Pauseneinlage im Rahmen des *Eurovision Song Contest* 1994. Aufgrund der positiven Resonanz wurde daraus eine 98 Minuten lange Show (Foley 2011), welche durch zahlreiche Touren, die bis heute stattfinden, einen weltweiten Erfolg feiern konnte. In der Show kommt eine Szene vor, in der die TänzerInnen mit *bodhráns* auf der Bühne tanzen und sie spielen. Außerdem wird ein *bodhrán*-Solo gezeigt, welches vom Perkussionisten des Show-Orchesters gespielt wird (Plüschke 2004: 54). So berichtet Rolf Wagels „Im Laufe der letzten Jahre waren so gut wie alle bekannten Spieler für *Riverdance* verpflichtet, so daß die Soli besonders herausragend und beeindruckend waren.“ (Wagels zit. n. ebd.).

Der berühmte Kinofilm *Titanic* (Cameron 1998 [1997]) beinhaltet eine Szene, in der die *bodhrán* gespielt wurde. Die beiden Hauptfiguren, Jack und Rose, tanzen zur Musik in der dritten Klasse des Schiffes. In der Szene handelte es sich um den Tune *An Irish Party in Third Class* von der Band *Gaelic Storm*. Der erste offizielle Soundtrack zum Film (1997) inkludiert dieses Instrumentalstück nicht. Erst auf dem Album *Back To Titanic* (1998) ist die Aufnahme als Track vorhanden. Erwähnenswert ist hierbei, dass der Einsatz der *bodhrán* im Film jedoch nicht zeitgemäß ist, denn der Film spielt im Jahr 1912, was für die unwissenden ZuschauerInnen jedoch nicht wichtig ist. Dieser Film wurde weltweit berühmt und galt lange als erfolgreichster Film aller Zeiten.

*Riverdance* und *Titanic* hatten einen so großen Erfolg, dass sie sicherlich besonders in Irland wichtig waren, um die *bodhrán* populärer zu machen. Einige der ExpertInnen, die ich auf Inis Oírr fragte, warum ihrer Meinung nach die *bodhrán* so beliebt sei, antworteten,

dass die beiden eben genannten Produktionen wichtig dafür waren (Vgl. David Lewis 29.06.2012; Jim Higgins 27.06.2012).

Im Jahr 1999 wurde das Album *The Corrs Unplugged* der irischen Pop-Gruppe *The Corrs* veröffentlicht (The Corrs 1999a). Dies geschah im Rahmen der *Unglugged*-Reihe des Fernsehsenders MTV. Es belegte in Österreich fünf Wochen lang Platz 1 der Album Charts.<sup>24</sup> Kurz darauf wurden die Videoaufnahmen des selbigen Konzertes auf DVD (1999b) und VHS-Kassette (2000) veröffentlicht. Besonders durch das *bodhrán*-Solo von Caroline Corr in dem von der Band interpretierten Tune *Toss the Feathers* (Track Nummer 4 der CD) wurde das Instrument hervorgehoben.

Die tatsächliche Relevanz der drei genannten Produktionen, in Hinsicht auf das Populärwerden der *bodhrán* im internationalen Raum wird in Kapitel 5 beurteilt.

In den 1990er Jahren und im neuen Jahrtausend wurden in Irland neue Musikgruppen gegründet wie beispielsweise *Flook* (John Joe Kelly), *Beoga* (Eamon Murray), *Danú* (Donnchadh Gough, Martin O'Neill), *Goitse* (Colm Phelan), *The Full Set* (Eamonn Moloney). Deren *bodhrán*-Spieler spielen auf höchstem Niveau – die meisten darunter sind (oft mehrfache) *All-Ireland Fleadh* Gewinner. Durch neue Spieltechniken kam eine neue Form von Virtuosität zustande, und es brach eine neue Ära des modernen *bodhrán*-Spiels an. (Plüschke 2004: 58) Das Spiel auf der *bodhrán* war nun endgültig in den Händen von professionellen MusikerInnen und schließlich auch von weiblichen Instrumentalistinnen, die in den modernen Medien zu sehen waren. Die irische Rahmentrommel war nun kein improvisiertes Instrument mehr. Das Spielen von Solo-Passagen auf der *bodhrán* während eines Konzertes hat sich etabliert, der Einsatz von einer breiten Möglichkeit an Effekten wurde modern und es kam zur Etablierung von neuen Spieltechniken, welche durch die Entwicklungen im Trommelbau ermöglicht wurden. Die Spannweite an möglichen Tonhöhen und Nuancen wurde größer, was zur Folge hatte, dass die *bodhrán* nun als Schlagzeug- oder Bassersatz dienen kann.

Bereits nach *Riverdance* sei jedenfalls die Nachfrage für *bodhrán*-Unterricht schlagartig gestiegen (Wagels zit. n. Plüschke 2004: 54). Sommerworkshops in Irland sind seit der Gründung der bekanntesten und meist gefragten Schulen, der *Willie Clancy School*, im Jahr 1972 sehr gefragt. Es wird dort auf sehr hohem Standard unterrichtet, und die Schule

---

<sup>24</sup> "The Corrs Unspugged (Album)", in: *austriancharts.at - Das österreichische Hitparaden- und Musik-Portal*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

gilt als inoffizielle Universität für irische Musik (Ó Rócháin 2011: 756). Bis heute gibt es in diesem Rahmen jedoch kein Angebot für Unterricht auf der *bodhrán*. Das fehlende Angebot für Unterricht auf dem Instrument kann auch durchaus als Statement interpretiert werden. Speziell für die irische Rahmentrommel gibt es die bereits vorgestellte *Craiceann Bodhrán Summer School*, welche sich als internationale Schule bezeichnet und erstmals 2001 stattfand. Außerdem gibt es die *Coleman Bodhrán School*. Sie wurde 2006 von Andrew “Junior” Davey, fünf-facher *All-Ireland Fleadh* Gewinner, aus Gurteen, South Sligo, gegründet. Vor kurzem wurde die Schule in *Junior Davey Bodhrán Academy* umbenannt.

Auch außerhalb Irlands findet Unterricht auf dem Instrument statt. Manche der eben genannten *bodhrán*-SpielerInnen unterrichten auch in anderen Ländern, wenn sie für Workshops und Vorträge eingeladen werden. Der Schotte Martin O’Neill, welcher später noch genauer vorgestellt wird, ist *All-Scotland*, *All-Ireland* und *All-Britain* Gewinner auf der irischen Rahmentrommel. Er unterrichtet weltweit und gibt, wie bereits Eamonn Murray, sogar Unterricht über das Internet-Telefon *Skype*.

Besonders präsent in der deutschen *bodhrán*-Szene sind Guido Plüschke und Rolf Wagels, welche auch regelmäßig gemeinsam Workshops – die sogenannten *Bodhrán Weekends* – halten. Guido Plüschke wurde 2008 dritter bei den *World Bodhrán Championships* und war somit der erste nicht-Ire, der in das Finale kam. Er unterrichtet seit 1996 in Deutschland bundesweit und europaweit und verfasste seine Magisterarbeit über die Entwicklung der *bodhrán* im 20. Jahrhundert an der Universität Lüneburg. (Plüschke 2004) Außerdem ist er *bodhrán*-Spieler in den Gruppen *Lighthouse Lads* und *Celtic Cowboys* und hat bereits mit zahlreichen renommierten irischen MusikerInnen zusammengearbeitet.<sup>25</sup> Auch Rolf Wagels gibt Unterricht auf dem Instrument vor allem in Deutschland, der Schweiz, aber auch auf Inis Oírr. Er tourt mit seiner Band *Cara* um die Welt und arbeitet eng mit dem deutschen Trommelbauer Christian Hedwitschak zusammen, dessen Trommeln er, neben CDs, Lernmaterialien und *bodhrán*-Zubehör, auf seiner Homepage vertreibt.<sup>26</sup> Christian Hedwitschak ist heute ein renommierter *bodhrán*-Trommelbauer, dessen Instrumente auf zahlreichen irischen und internationalen Bühnen zu sehen sind. Auch Norbert Eckermann in Wien ist in Fachkreisen bekannt und wird geschätzt für seine hochwertigen *bodhráns*. Durch seine Organisation fanden bereits

---

<sup>25</sup> Plüschke, Guido: „Über mich“, in: *Website von Guido Plüschke*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

<sup>26</sup> *Website von Rolf Wagels*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

Workshops in Österreich mit Svend Kjeldsen statt. Der dänische Ethnomusikologe, Psychologe und Perkussionist unterrichtet an der *Irish World Academy of Music and Dance* und europaweit an verschiedensten Institutionen. Er war bereits im Entscheidungskomitee der *World Bodhrán Championships* und hat akademische Arbeiten (Vgl. Kjeldsen 2000; 2010) über die Herkunft und Begleittechniken des Instruments verfasst.<sup>27</sup>

*Bodhráns* werden heute bereits weltweit gespielt, unterrichtet und hergestellt. Brendan White, gefragter *bodhrán*-Trommelbauer aus Irland, wird für den traditionellen Klang seiner Trommeln geschätzt, lebt jedoch in Holland. Neben den USA, Großbritannien, Australien und Europa werden auch in Irland Exemplare aus Pakistan bezogen, um den saisonalen Ansturm zu bewältigen, wie es im *Companion To Irish Traditional Music* heißt (Vallely 2011b: 72). Auch in Geschäften für Musikinstrumente in Wien<sup>28</sup> habe ich lange nur Pakistanische Exemplare oder *bodhráns* von der Firma Remo<sup>29</sup> gesehen. Diese werden industriell hergestellt, sind dadurch preiswert, aber dafür nicht so hochwertig. Seit November 2014 jedoch bietet das Geschäft Klangfarbe in Wien zusätzlich ausgewählte *bodhráns* von Trommelbauer Norbert Eckermann an.

Ebenfalls eine Rolle für die internationale Präsenz der *bodhrán* spielen irische, keltische oder mittelalterliche Festivals, die in vielen Ländern der Welt stattfinden. Oft werden in einem solchen Rahmen kurze Workshops angeboten, um das Spielen auf der *bodhrán* auszuprobieren. Auch Verkaufsstände mit Musikinstrumenten sind oft vorhanden. Auf Festivals wird in Kapitel 5 ausführlicher eingegangen.

Obwohl die *bodhrán*, wie eben aufgezeigt, national und international merkbar an großer Beliebtheit gewonnen hat, halten sich doch die seit langer Zeit bestehenden, negativen Konnotationen mit dem Instrument und den Personen von denen sie gespielt wird. Leider scheint die Popularität des Instruments die Vorurteile teilweise zu verstärken. Hierbei spielen die Vermarktung und der Tourismus eine nicht unwesentliche Rolle. Auch auf dieses Thema wird ausführlicher in Kapitel 5 eingegangen.

Vom Hilfsutensil und improvisierten Ritusinstrument wurde die *bodhrán* zu einer Trommel, die von angesehenen MusikerInnen gespielt wird. Die vorhin genannten

---

<sup>27</sup> Byrne, Ellen: "Svend Kjeldsen", in: *Website der Irish World Academy of Music and Dance*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>28</sup> Gesehen bei Gandharva Loka Klanghaus: The World Music Store, Westbahnstraße 4, 1070 Wien.

<sup>29</sup> Gesehen in Klangfarbe Gasometer D, Guglgasse 14, 1110 Wien.

Produktionen *Riverdance*, *Titanic* und die MTV *Unplugged* Aufnahmen von *The Corrs* haben vermutlich dazu beigetragen, dass die *bodhrán* auch international präsent wurde. Dass die *bodhrán* nicht nur in der Session, sondern auch im Wettkampf und auf der Bühne gespielt wurde, gab ihr Raum, um sich zu entfalten, da das Instrument im Bühnenkontext mehr in den Vordergrund treten darf und somit auch *bodhrán*-Soli möglich wurden. Dies ist besonders relevant in Bezug auf die Entwicklung von neuen Spieltechniken – oft inspiriert durch andere Musikstile. Heute wird die *bodhrán* gerne als Ersatz für Bass oder Schlagzeug verwendet, da die Spannweite an möglichen Tonhöhen und Nuancen größer geworden ist. Für das Entstehen neuer Techniken, auf welche noch genauer eingegangen wird, sind die Innovationen im Trommelbau Voraussetzung gewesen, welche im folgenden Abschnitt behandelt werden.

## 4.2. Die Bauweise

Die Rahmentrommel *bodhrán* besteht aus einem Holzreifen, über welchen ein Fell, meist aus Ziege, gespannt ist. Wenn sie mit einem Schlägel gespielt wird, ist dieser meist aus Holz. Zum Zweck des Musizierens wird sie zirka erst seit den 1950er Jahren professionell gebaut. Davor wurde sie improvisiert hergestellt, was bedeutet, dass sich *bodhrán*-Spieler ihr Instrument selbst gebaut haben, oder, dass das Arbeitsutensil *bodhrán* (siehe oben) Zweckentfremdet wurde (Vallely 2011b: 71). Instrumente mit Stimmmechanik gibt es ungefähr seit den 1980er Jahren. Folgender Abschnitt soll einen Einblick über die Entwicklungen, die im *bodhrán*-Trommelbau stattfanden, geben, um verständlich zu machen, wie es zu der Vielfalt an den heute möglichen Tonhöhen und -nuancen auf dem Instrument kam.

### 4.2.1. Größe und Rahmen

Für die *bodhrán* gibt es keine festgelegte Größe. Die Abmessungen der Trommel hängen vom Geschmack des Spielers/der Spielerin ab, von dem gewünschten Klang, vom Spielstil, aber auch von den Körpermaßen des Instrumentalisten/ der Instrumentalistin. Der Durchmesser ist neben dem Fell von großer Bedeutung, wenn es um den Klang geht (Schiller 2001: 13). Gängige Größen sind 14 bis 20 Zoll Durchmesser und 3-6 Zoll Tiefe des Rahmens. Die Rahmendicke beträgt meist 9mm. Eher größere Exemplare (18 und 20 Zoll) werden aufgrund ihres meist tieferen Klanges mit einem traditionellen Klang in

Verbindung gebracht. Sie sind aber auch lauter als kleinere Exemplare, was bei einer Session störend sein kann, wenn die Trommel unachtsam gespielt wird. Als Erwachsene/r eher kleinere *bodhráns* zu spielen, z.B. 12 oder 14 Zoll, ist eine Erscheinung, die sich erst seit Kurzem entwickelt hat. Am Ende dieses Kapitels wird der Musiker Martin O’Neill vorgestellt, welcher eine 14 Zoll große *bodhrán* spielt und über die Gründe dafür spricht.

Bei der Verstärkung des Sounds spielt der Rahmen nur eine kleine Rolle, da der Körper die vibrierende Luft nicht umschließt, also kein Resonanzkörper besteht. Eine häufige Rahmentiefe beträgt etwa 4 Zoll (10 cm). Ist der Rahmen tief, steigt seine Rolle bei der Verstärkung der *sounds*. Plüschke bezeichnet den Basston einer „tieferen *bodhrán*“ als „druckvoller und tiefer“ (Plüschke 2004: 106), jedoch wird der Toneindruck mit steigender Röhrenlänge immer dumpfer (Dr. Eisenbarth, Eberhard zit. n. ebd.). Tiefere Rahmen haben oft, aber nicht immer, ein sogenanntes *cut-out* – einen Ausschnitt im Rahmen für den Unterarm der tonalen Hand (die Hand, mit der in das Fell gedrückt wird, um die Tonhöhen zu manipulieren). Dies hat den Zweck, dass sie spielbar bleiben, da sonst der Einsatz der Tonhöhenmanipulation erschwert wird. Seamus O’Kane gibt an, dass er Rahmen bis zu einer maximale Rahmentiefe von 6 Zoll baut. Er selbst ist von einer Rahmentiefe von 6 Zoll auf 5,5 Zoll umgestiegen, aufgrund der besseren Spielbarkeit und damit der Klang nicht so dumpf (*wooly*) ist.<sup>30</sup> Grundsätzlich werden *bodhráns* ohne *cut-out* hergestellt, sofern es nicht anders gewünscht wird. Christian Hedwitschak rät generell davon ab, „[...] da es die Qualitäten der Trommel bei gewöhnlichen Rahmentiefen sehr ein[schränkt]“<sup>31</sup>, außer es ist aufgrund der Rahmentiefe zwingend notwendig.

Ursprünglich baute sich Trommelbauer Seamus O’Kane seine *bodhráns* aus alten Sieben, von denen er den Draht entfernte und stattdessen ein Fell über den Rahmen spannte. Dies war eine gängige Methode, um sich ein solches Instrument selbst zu bauen. Die Verfügbarkeit von verschiedenen Holzsorten und von Klebstoff war maßgebend für den Fortschritt der Rahmenkonstruktion. Als Birkensperrholz auf den Markt kam, wurde es schließlich möglich leichtere Trommeln zu bauen, so O’Kane.<sup>32</sup> Das Holz des Rahmens kann aus massivem Hartholz, aus Vollholz (Eiche, Esche, Buche, Birke) oder Sperrholz sein. Früher wurde ein Stück Vollholz gedämpft, um es danach biegen zu können. Heute

---

<sup>30</sup> O’Kane, Seamus: “Tensioning and Moderating the Sound”, in: *Website von Seamus O’Kane*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>31</sup> Hedwitschak, Christian: „Kaufberatung“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>32</sup> O’Kane, Seamus: “Tensioning and Moderating the Sound”, in: *Website von Seamus O’Kane*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

benutzt man oft mehrere dünne Schichten, die versetzt aneinander geleimt werden (Eckermann, Norbert zit. n. Plüschke 2004: 105). Der Rahmen kann in einer beliebigen Farbe lackiert werden – ein neuerer Trend im *bodhrán*-Design (Plüschke 2004: 125) – oder die Naturoptik wird beibehalten.

Oft ist eine Strebe an der Innenseite des Rahmens angebracht. Das war früher üblich, um einerseits die *bodhrán* halten zu können, da sie ursprünglich im Stehen gespielt wurde, andererseits um den Rahmen zu stabilisieren. (Eckermann zit. n. Plüschke 2004: 106) Es gibt vierschenkelige Streben (*double/two cross bar*), Querstreben (*single cross bar*) und dreischenkelige Streben (*t-bar*). Wenn eine solche vorhanden ist, ist sie jedoch meist entfernbar, wenn sie nicht erwünscht sein sollte. Heutzutage sieht man immer weniger *bodhráns* mit diesem Zusatz, da die Trommel meist im Sitzen gespielt wird, die Rahmen stabiler geworden sind und die Strebe beim Manipulieren der Tonhöhen störend sein kann. *Bodhrán*-SpielerInnen, die viel mit Tonhöhenmanipulation arbeiten, bevorzugen meist Instrumente ohne Strebe. Diese Tatsache lässt Instrumente mit genannten Zusätzen als eher traditionell erscheinen. Eine Ausnahme ist hier beispielsweise Eamonn Murray. Er ist einer der wenigen Musiker, der trotz seiner modernen Spieltechnik ein *single cross* (eine Querstrebe) im Rahmen seiner *bodhrán* bevorzugt. Er arbeitet sehr viel mit Tonhöhenmanipulation, jedoch benützt er die Strebe als Stützhilfe für die tonale Hand. Auch Caroline Corr ist auf der Aufnahme des MTV *Unplugged* Konzerts mit einer *bodhrán* zu sehen, die ein Doppelkreuz hat. Dies kann man jedoch, anders als bei Eamonn Murray, als bewusst eingesetztes, traditionelles Stilelement betrachten, welches im populären Kontext eingesetzt wird.

#### 4.2.2. Stimmung und Stimmsysteme

Auch für die Stimmung des Instruments gibt es, wie für ihre Größe, keine fixierte Norm. Die optimale Fellspannung steht hierbei in Beziehung mit Timbre, Resonanz und Lautstärke (Schiller 2001: 13). Viele *bodhrán*-SpielerInnen stimmen ihr Instrument so, dass der tiefste Ton mit dem Grundton des gerade gespielten Tunes übereinstimmt. Dabei kann im Laufe einer Session oder eines Konzertes umgestimmt werden. Viele *bodhrán*-SpielerInnen stimmen ihr Instrument auf den Ton *D*, da viele Tunes in den Tonarten *D* oder *G* gespielt werden. *D* ist dann der nicht manipulierte Grundton der Trommel und *G* kann durch die Tonhöhenmanipulation leicht erzielt werden, indem die tonale Hand beispielsweise mit dem Ballen etwa in die Mitte des Felles drückt. Ideal ist es besonders,

wenn die optimale Eigenstimmung nicht weit vom *D* entfernt ist.<sup>33</sup> Stimbare *bodhráns* werden ungefähr seit den 1980er Jahren hergestellt. Bevor es Stimmsysteme gab, wurde das Fell der *bodhrán* durch Zufügen von Feuchtigkeit und trockener Hitze gestimmt. Das konnte beispielsweise durch Wasser geschehen oder durch das Verwenden eines Haartrockners bzw. durch das Nutzen einer Feuerstelle.

*Bodhrán*-Spieler Peadar Mercier soll in den späten 1960er Jahren ein System entwickelt haben, um sein Instrument zu stimmen. Auch die Idee eines Klebebandes um den äußeren Rand des Felles soll von Mercier kommen (Schiller 2001: 25). Séamus O’Kane zufolge erfand Ted Furey in den 1960er Jahren ein System, um seine *bodhrán* zu stimmen. Das Stimmsystem befand sich auf der Außenseite des Rahmens (O’Kane zit. n. ebd.). Dabei handelt es sich um einen Stimmring, welcher den Rahmen entlang der Außenseite umschließt (siehe Abbildung 5). Seamus O’Kane baute die erste *bodhrán* mit Stimmsystem 1976 für den Eigengebrauch. Diese hatte jedoch einen Stimmring entlang der Innenseite des Rahmens. Mit einem Stimmschlüssel ließen sich die Schrauben verstellen und somit der Druck des Ringes auf das Fell regulieren. Dieses Stimmsystem ist heute immer noch das am häufigsten angewandte. Anfang der 1980er Jahre konnte Seamus O’Kane beobachten, dass seine Idee von anderen Trommelbauern bemerkt und verfeinert wurde.<sup>34</sup> Neben der Verwendung von Schrauben zum Stimmen (Imbus- oder X-Schlitz Schrauben) gab es auch andere Erfindungen, wie beispielsweise die Verwendung von Schiebekeilen, sogenannte *sliding wedges*, hergestellt von Eamonn Maguire in den 1970ern (Schiller 2001: 19f) oder in Form von Nocken, wie das sogenannte *cam system*, hergestellt von Seamus O’Kane (Schiller 2001: 23f). Diese sind in Abbildung 5 zu sehen. Des Weiteren gibt es zu dem System mit Stimmring an der Innenseite eine weitere Variante, bei welcher die Mechaniken im Stimmring selbst und nicht darüber angebracht sind (Vgl. Plüschke 2004: 117–119).

1978 baute George Mc Cann aus Cookstown, County Tyrone, eine *bodhrán*, in welcher das Stimmsystem in den Rahmen integriert war – ein damals bemerkenswerter und innovativer Schritt, so O’Kane.<sup>35</sup> Der Vorteil besteht darin, dass das Instrument durch das Wegfallen eines Stimmrings leicht bleibt. Außerdem schließt der Rahmen mit dem Fell ab. Es gibt

---

<sup>33</sup> Wagels, Rolf; Guhl, Klaus u.a.: „Stimmen der Bodhrán“, in: *Deutsches Bodhrán-Forum*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>34</sup> O’Kane, Seamus: “Tensioning and Moderating the Sound”, in: *Website von Seamus O’Kane*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>35</sup> ebd.

keine störenden Elemente beim Spielen, da es keinen zweiten Ring oder Schrauben an der Innenseite gibt. Hierbei besteht der Rahmen aus zwei Hälften, also eigentlich aus zwei Rahmen (einem schmalen und einem weniger schmalen), die übereinander gesetzt werden. Es läuft ein Gewinde durch den weniger schmalen Rahmen, an welchem bei McCanns System Drehräder an den Gewindestangen befestigt sind. Die Drehräder befinden sich in einer Aussparung des Rahmens. Eine ähnliche Methode ist das Verwenden von Schrauben anstelle von Drehrädern. Hierbei gibt es keine Aussparungen im Rahmen. Die Schrauben befinden sich in einem Gewinde in der weniger schmalen Hälfte des Rahmens. Durch das Drehen der Schrauben kann der Abstand zwischen den beiden Hälften variiert werden. Das Fell wird über beide Rahmenteile gespannt und ca. 3 cm über der Teilungskante fixiert. Dadurch kann die Fellspannung variiert werden. Trommelbauer Norbert Eckermann in Wien fertigt seine *bodhráns* mit im Rahmen integriertem Stimmsystem (mit Schrauben) an (Plüschke 2004: 120).

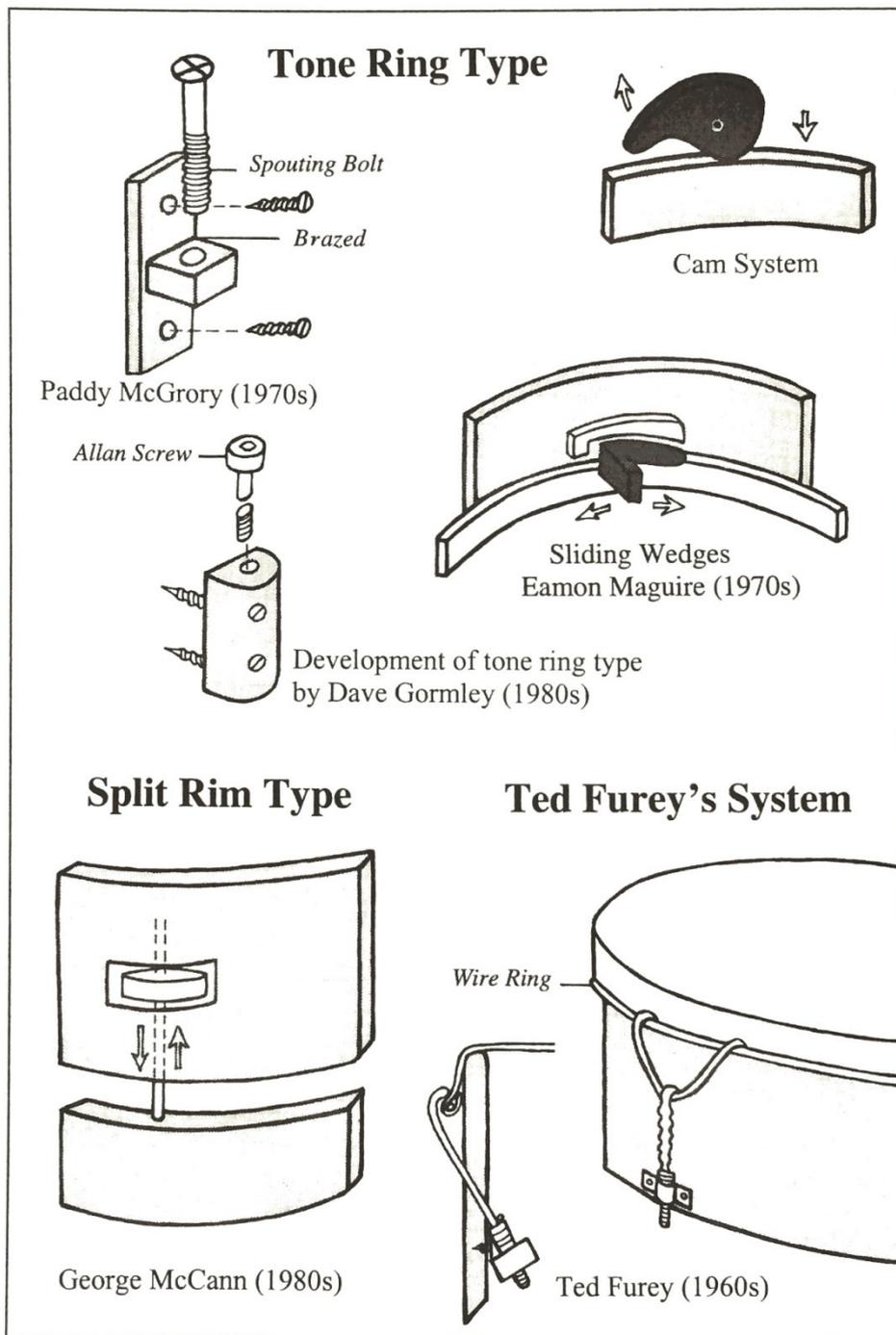


Abbildung 5: Stimmsysteme, (Schiller 2001:24)

Eine wichtige Erfindung im Bereich der Stimmsysteme sind sogenannte *hand-tuning-systems*. Damit sind im Grunde genommen Aufsätze gemeint, die den Einsatz von Stimmschlüsseln obsolet machen, da man mit den Fingern an den Aufsätzen der Schrauben oder an Rädchen drehen kann. Sie ermöglichen das rasche, werkzeuglose Stimmen der *bodhrán*. Genau genommen waren die *sliding wedges* (Eamon Maguire), das *camsystem*

(Seamus O’Kane) und George Mc Canns Stimmsystem bereits werkzeuglose Stimmsysteme. Seamus O’Kane baute 1983 (Robinson 2014: 39) die erste Trommel mit werkzeuglosem Stimmsystem für Cathy Jordan – *bodhrán*-Spielerin der Gruppe *Dervish*. Daraus resultierte sein *camssystem*. Heute stellen zahlreiche *bodhrán*-Trommelbauer Instrumente mit *hand-tuning-systems* her, wie beispielsweise Christian Hedwitschak, Michael Vignoles, Seamus O’Keane und Brendan White.

Zu den neueren Erfindungen im Bereich der Stimmsysteme zählt beispielsweise das sogenannte *Single-Screw Band Tensioner System* von Seamus O’Kane. Wie schon der Name sagt, wird bei dieser Methode nur an einer Stelle gestimmt. Entlang der Außenseite verläuft ein Hohltextilband, in welchem 2 Drähte eingefädelt sind. Dieses Band verläuft rund um den Rahmen. Die Drähte werden innerhalb eines kleinen Getriebsgehäuses gespannt, welches an der Außenseite des Rahmens angebracht ist. Mithilfe eines Inbusschlüssels wird nur an einer einzigen Schraube am Getriebsgehäuse gestimmt. Ein klarer Vorteil ist hier natürlich das schnelle und gleichmäßige Stimmen des Instruments. Wenn jedoch aufgrund der Spieltechnik das Fell nicht ganz ebenmäßig gestimmt werden soll, birgt diese Methode keinen Vorteil (Robinson 2014: 41), und auch für SpielerInnen in Ländern mit großen Feuchtigkeitsschwankungen empfiehlt O’Kane dieses System nicht.<sup>36</sup> Eine weitere Innovation im Bereich der Stimmsysteme ist Christian Hedwitschaks Kompressorstimmsystem, welches jedoch erst in Kapitel 4.3.3.2 a) genauer beschrieben wird.

Verschiedene geläufige Stimmsysteme, die im Laufe der Zeit entwickelt wurden, haben also entweder das Stimmsystem an der Außenseite des Rahmens (z.B. Stimmring von Ted Furey, *Single-Screw Band Tensioner System* von O’Kane) im Rahmen selbst (z.B. George Mc Cann, Norbert Eckermann) oder an der Innenseite des Rahmens (z.B. Seamus O’Kane u.v.m.).

#### 4.2.3. Trommelfell

Besonders bei Rahmentrommeln ist es das Fell, das für den Klang wichtig ist, da es als Resonanzträger dient (Schiller 2001: 13). Dabei ist neben der Fellart (d.h. von welchem Tier es stammt) die Art der Gerbung entscheidend für den Klang. Das Fell stammt meist von einer Ziege, kann aber auch von anderen Tieren stammen, wie zum Beispiel Kalb,

---

<sup>36</sup> ebd.

Schaf, oder Hirsch (Schiller 2001: 14). Dabei wirken sich Alter und Geschlecht auf den späteren Klang des Trommelfells aus. *Bodhrán*-Trommelbauer Christian Hedwitschak gibt an, dass er neben einigen anderen Maßnahmen Felle von Tieren aus derselben Herde<sup>37</sup> bezieht, um eine gleichbleibende Qualität der Felle für seine Serien zu erlangen. Er lässt alle Felle von Werner Edlauer, einem Gerber in Enns (Österreich), bereiten. Manche Trommelbauer jedoch gerben die Felle immer noch selbst. Die grundsätzlichen Arbeitsschritte dafür bestehen daraus, dass die Tierhaut durchschnittlich 7 bis 10 Tage in eine Leimlösung eingelegt wird. Dadurch wird die Tierhaut weicher, und das Fett wird entzogen. Das Fell lässt sich danach leicht lösen und die Haut ist frei von Haaren und Fetten, wobei zu einem bestimmten Prozentsatz wiederum Fett gleichmäßig verteilt zugeführt wird (Plüschke 2004: 109). Außerdem werden gegebenenfalls weitere Hautschichten oder Unebenheiten bis auf die gewünschte Dicke entfernt. Sowohl mit der Dauer der Prozedur als auch mit der Beigabe von zusätzlichen Ingredienzen kann variiert werden. Oft handelt es sich dabei um Kalk oder Asche (Farrington zit. n. ebd.). Besonders detaillierte Informationen über die individuelle Gerbung werden von Herstellern jedoch nicht preisgegeben. Nach dem Gerben wird das Fell gestreckt, getrocknet und gelagert. Wenn nun das Fell für den Bau einer Trommel gebraucht wird, wird es wieder nass gemacht, und über den Rahmen gelegt und gespannt. Das Fell wird entweder mit Polsternägeln oder Kleber (oder beides) an dem Rahmen befestigt. Oft wird ein Zierband um den Rahmen angebracht. Bemalungen des Fells, zum Beispiel mit keltischen Motiven, sind weitere Möglichkeiten, um die *bodhrán* zu verzieren.

Wenn Obertöne unerwünscht sind, werden Auflagen unter dem Fell verwendet. Außerdem wird die Trommel dadurch weniger stimmanfällig.<sup>38</sup> Die Auflagen können aus Leder oder Textil sein. Auch das Anbringen eines Klebebands entlang des Rahmens erzielt den gleichen Effekt. Eine ähnliche Möglichkeit ist das Anbringen eines ringförmigen Streifens aus Fell (Eckermann zit. n. Plüschke 2004: 112) oder Seide<sup>39</sup> an der Rückseite des Fells entlang des Rahmens. Eine weitere Methode, um unerwünschte Obertöne einzudämmen, ist das Aufspannen von mehreren Fellen übereinander. Diese Exemplare werden *double/triple skin bodhráns* genannt (Vgl. Plüschke 2004: 113). Trommelbauer Norbert Eckermann verklebt die beiden Felle, wobei auf dem hinteren Fell vier Löcher

---

<sup>37</sup> Hedwitschak, Christian: „Trommelfelle“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>38</sup> ebd.

<sup>39</sup> Gesehen bei Norbert Eckermann am 31. November 2014 während eines Workshops in der Klangfarbe Wien.

ausgeschnitten werden, damit überschüssiger Kleber entweichen kann (Plüschke 2004: 113). Exemplare mit *double* und *triple skins* werden geschätzt für ihre warmen Bässe (Eckermann zit. n. Plüschke 2004: 113) und ihre klaren Töne (Wagels zit. n. ebd.). Christian Hedwitschak verwendet nach Möglichkeit zwei Felle von demselben Tier, wobei die dickere Schicht nach innen genommen wird, da diese die Feuchtigkeit der tonalen Hand (die Hand, die das Fell beim Spielen manipuliert) nicht so schnell aufnimmt (ebd.).

Die sogenannten TwinSkin *bodhráns* werden von Christian Hedwitschak seit 2011 für den Verkauf hergestellt.<sup>40</sup> Sie bestehen zwar aus zwei oder mehr Fellen, sind aber keine *double-skin* Exemplare. Den Unterschied erklärt er darin, dass sie sich wie eine *single-skin bodhrán* verhalten und klingen, da die auf spezielle Art zusammengeklebten Schichten sehr dünn sind.<sup>41</sup> Der Vorteil, der daraus entsteht, ist der, dass sie weniger stimmungsanfällig ist als eine *bodhrán* mit nur einem Fell, denn auch die Rückseite des Felles besteht aus der „Außenseite“ der Ziegenhaut – der Seite, wo ursprünglich das Fell gewachsen ist. Diese reagiert weniger auf äußere Einflüsse, speziell auf Handschweiß.<sup>42</sup> Außerdem können verschiedene Felle verschiedener Qualität verwendet werden, deren klangliche Eigenschaften miteinander kombiniert werden können. Des Weiteren können nach Bedarf Fellringe oder *patches* zwischen dem Trommelfell (zwischen den dünnen Schichten) angebracht werden.<sup>43</sup>

Eine weitere, jedoch schon ältere Besonderheit ist die Verwendung von *lambeg*-Fellen für die *bodhrán*. Die *lambeg* ist eine nordirische Trommel zylindrischer Form, die hauptsächlich bei Paraden gespielt wird. Bei einer durchschnittlichen Größe von 93cm Durchmesser und 61cm Tiefe ist sie eine sehr große Trommel, die zum Spielen vor die Brust geschnallt wird. Das Fell ist aus Ziege. Seamus O’Kane stammt aus Lower Drum nahe Dungiven, County Londonderry Nordirland. Er verwendet diese Felle schon lange für seine Trommeln. Die *lambeg*-Tradition ist in dieser Region verbreitet, daher war es für ihn naheliegend, Felle zu verwenden, die in seiner Umgebung leicht verfügbar waren. Gemeinsam mit Gino Lupari, *bodhrán*-Spieler der Gruppe *Four Men and a Dog*, entwickelte er einen hoch-gestimmten Klang – “high pitched sound” (Schiller 2001: 22) – für *bodhráns*, indem er chemisch gegerbte *lambeg*-Felle benutzte (ebd.). Auch Christian

---

<sup>40</sup> ebd.

<sup>41</sup> Bodhránmaker: “TwinSkin”, in: *Deutsches Bodhrán-Forum*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>42</sup> “TwinSkin - The FireBall Bodhrán”, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>43</sup> Hedwitschak, Christian: „Trommelfelle“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Hedwitschak produziert seit 2005 die Rolf Wagels Edition – eine spezielle *bodhrán*, für welche er *lambeg* Felle verwendet. Er bezieht die Felle bei demselben Hersteller wie Seamus O’Kane – Tommy Loudon. *Lambeg*-Felle sind sehr dünn, halten aber gleichzeitig extremen Druck aus. Sie bieten den Vorteil, dass sie ein weites Klangspektrum haben und schnell auf Druck reagieren.<sup>44</sup> Deshalb eignen sie sich besonders für den sogenannten *top end style*, auf den noch näher eingegangen wird.

Eine weitere Innovation im Bau der irischen Rahmentrommel sind auswechselbare Fellhaltesysteme, welche von *bodhrán*-Trommelbauern wie beispielsweise Victor Barral und Darius Bartlett und Christian Hedwitschak angeboten werden.<sup>45</sup> Hedwitschak gewann 2014 den bayrischen Staatspreis für sein ChangeHED System – die Weiterentwicklung der Idee des auswechselbaren Fellhaltesystems, welche auch das Austauschen des Stimmrahmens ermöglicht.<sup>46</sup>

#### 4.2.4. Schlägel

Neben der Beschaffenheit des Fells (Art der Gerbung, Tierart, Felldicke, Auflagen/*patches*/Klebeband), dem Rahmendurchmesser und der Rahmentiefe der Trommel wirkt sich auch die Form des Schlägels, auch *tipper*, *cipín* oder einfach *stick* genannt, auf den Klang aus. Wie für die *bodhrán* gibt es auch für *tipper* keine festgelegte Größe. Im Durchschnitt sind sie etwa 10 bis 30 cm lang (McCrickard 1996: 39). Auch in Hinsicht auf Schlägel ist eine Vielzahl an Varianten entstanden. Der erste dokumentierte Schlägel hat an beiden Enden Verdickungen. (siehe Abbildung 2). Solche Exemplare werden für die Doppelend-Technik, die älteste dokumentierte Spieltechnik mit Schlägel, verwendet. Grundsätzlich lassen sie sich durch die Art ihrer Enden unterscheiden. Es gibt Exemplare mit Verdickungen an beiden Enden, an einem Ende oder an keinem der Enden. Ob und wenn wie viele Verdickungen der Schlägel hat, steht meist in Verbindung mit der Spieltechnik (auf die verschiedenen Spieltechniken wird später genauer eingegangen). Schlägel mit Verdickung wirken beispielsweise eher traditionell. Besonders Exemplare mit Verdickungen an beiden Enden haben aber auch ein größeres Gewicht und eignen sich daher weniger für besonders schnelle Schlagabfolgen. Es gibt aber auch dünne und daher auch leichtere Schlägel mit Verdickungen an den Enden. Des Weiteren gibt es dünne

---

<sup>44</sup> Wagels, Rolf: „Lambeg Fell“, in: *Website von Rolf Wagels*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>45</sup> Hedwitschak, Christian: „ChangeHED“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>46</sup> ebd.

Schlägel, die keine Verdickungen haben. Sie sind sehr leicht und ermöglichen schnelle komplexe Schlagabfolgen in beliebiger Richtung. Seamus O’Kane stellt ebensolche seit den 1980er Jahren aus Geigenbögen her, da er feststellte, dass diese eine ideale Dicke haben. Er wurde durch Tommy Hayes dazu inspiriert, welcher mit einem dünnen Schlägel den *bodhrán All-Ireland* Titel gewann.<sup>47</sup> Je dünner der Schlägel ist, desto härter ist der Klang beim Anschlag. Deshalb eignen sich diese Exemplare besonders für den sogenannten *top end style*, eine Spieltechnik, auf welche später noch eingegangen wird.

Tipper sind nach wie vor meist aus Holz. Auch mit verschiedenen Hölzern, in Hinsicht auf die Dichte des Holzanteils, wurde experimentiert. Dünnere Exemplare haben meist eine höhere Holzdichte, da das Spiel mit ihnen sonst zu leise wäre. Deshalb werden hierfür gerne tropische Hölzer, wie Schlangenhholz, Ebenholz, Cocobolo, Pockholz und Palisander verwendet. Für ausladende Schlägel wird oft Buche Ahorn, Kiefer und Esche verwendet (Plüschke 2004: 80). Während Schlägel mit Verdickung einen weichen, „schmatzigen“ und leiseren Klang mit großem Mittenanteil hervorbringen, erzeugen Exemplare ohne Verdickung einen härteren, knackigen, harten und lauten Ton mit ausgeprägtem Höhenanteil (Lange 2003 zit. n. Plüschke 2004: 82). Für einen besseren Halt, aber auch um Einfluss auf die Verteilung des Gewichts zu nehmen, werden oft Bänder verschiedenster Art angebracht bzw. angeklebt.

Entwicklungen haben also in Hinsicht auf die Verwendung verschiedener Holzarten (in Referenz auf deren Dichte) und die Dicke der *sticks* stattgefunden. Dünne Schlägel scheinen ungefähr ab den 1980er Jahren modern geworden zu sein. Manche Trommelbauer stellen die Schlägel selbst her, andere arbeiten mit *tipper*-HerstellerInnen zusammen, die darauf spezialisiert sind. Für spezielle und abwechslungsreiche Klänge werden heute außerdem Schlägel mit geschlitzten Enden, Hot Rods, Jazzbesen oder wattierte Schlägel verwendet (Vgl. Plüschke 2004: 80–88), wobei diese (mit Ausnahme von Hot Rods) meist nur passagenweise oder längstens für einen Tune eingesetzt werden. Beim Einsatz verschiedenartiger *tipper* sind die Möglichkeiten nach oben hin offen. Die Wahl der verschiedenen Exemplare geht vor allem mit dem erwünschten Klang einher, der Spieltechnik und des Spielstils des Musikers. Auf letztere beide Punkte wird im folgenden Unterkapitel eingegangen.

---

<sup>47</sup> O’Kane, Seamus: “Tippers”, in: *Website von Seamus O’Kane*, letzter Zugriff: 24.10.2016.

Die *bodhrán* war ursprünglich also nicht nur ein mehr oder weniger improvisiert gespieltes Instrument, sondern auch ein improvisiert gebautes Instrument. Wie berichtet baute sich Seamus O'Kane seine ersten Instrumente aus Haushaltssieben, von denen er das Gitter entfernte und stattdessen ein Fell darüber spannte. Erste Voraussetzungen für die anspruchsvollere Herstellung waren das Aufkommen von Personen, die sich auf den Bau von *bodhráns* spezialisiert haben, die Verfügbarkeit von Materialien wie Kleber und Sperrholz und schließlich der Einsatz von hochwertigen Materialien. Nicht nur die Rahmen wurden stabiler, sondern auch die Trommelfelle (betreffend ihre Stimmanfälligkeit). Die Herstellung, in Hinsicht auf die spätere Beschaffenheit der Felle und ihre klanglichen Eigenschaften, wurde immer professioneller. Durch die Erfindung von Stimmsystemen konnte viel leichter und rascher Einfluss auf die Fellspannung genommen werden. Der Einsatz von Klebeband, *patches* und Auflagen verschiedenster Art zwischen Fell und Rahmen bieten sowohl klangliche Vorteile (sofern ein obertonarmer Klang erstrebt wird), als auch Stimmstabilität. Auch Schlägel gibt es heute in verschiedensten Formen, was zusätzlich zur Klangvielfalt beiträgt. Schließlich ermöglichen dünne Schlägel eine Erweiterung an Spieltechniken.

### 4.3. Spieltechnische Aspekte und Stile

#### 4.3.1. Grundlegende Spieltechnik

Die Spieltechnik ist wohl das, was am meisten auffällt, denn das Erscheinungsbild des Instruments an sich ist nicht so außergewöhnlich. Die *bodhrán* wird heute meist mit einem Schlägel gespielt, man kann die Tonhöhe variieren und sie wird unter dem Arm und nicht vor dem Körper gespielt. Da diese Art und Weise eine Rahmentrommel, oder überhaupt eine Trommel, zu spielen eher ungewöhnlich ist, fällt sie dem Publikum schnell auf und bleibt ihm in Erinnerung. Dies sind jedoch Merkmale, die nur auffallen können, wenn das Instrument im gespielten Zustand gesehen wird.

Die Grundhaltung beim Spielen ist meist sitzend. Die Trommel rastet dabei auf dem Oberschenkel und wird zwischen den seitlichen Rippen und dem (nicht Schreib-) Arm positioniert. Das Fell zeigt dabei in die Richtung der seitlichen Rippen. Die Schreibhand hält den Schlägel. Oft wird dieser auch wie ein Schreibstift gehalten. Die nicht-Schreibhand wird auf der Rückseite des Fells eingesetzt, um nach Bedarf durch

Eindrücken des Fells die Tonhöhe zu variieren. Guido Plüschke bezeichnet die Schreibhand, welche den Schlägel hält, als Schlaghand. Die Hand, welche auf der Rückseite eingesetzt wird, wird als Hinterhand bezeichnet (2004: 60). Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird der Begriff Schlaghand ebenso verwendet. Die Hand, welche Plüschke als Hinterhand bezeichnet, wird hier als tonale Hand bezeichnet – in Anlehnung an Aimée Courtney Farrells Unterricht auf Inis Oírr, in welchem sie jene als *tonal hand* bezeichnete.

Ein Schlag kommt schließlich zu Stande, indem die Schlaghand eine halbkreisförmige Bewegung um die Achse des Unterarmes ausführt. Dabei wird zwischen Schlägen unterschieden, die von oben nach unten ausgeführt werden und Schlägen, die von unten nach oben ausgeführt werden. Bei der Schlagabfolge und der Art wie der Schlägel gehalten wird, gibt es zahlreiche Variationen, auf welche später weiter eingegangen wird. Vorab ist es jedoch erforderlich die Notations- und Transkriptionsweisen vorzustellen.

#### 4.3.2. Notation und Transkription

Grundsätzlich basiert das Erlernen der traditionellen irischen Musik auf einer oralen Tradition. Das Erlernen erfolgt durch Zuhören und Nachspielen und weniger durch Noten. Da die irische Rahmentrommel heute immer häufiger von MusikerInnen, beziehungsweise PerkussionistInnen gespielt wird, die nicht nur einen traditionellen Hintergrund haben, ist es durchaus üblich geworden, im Unterricht Rhythmen zu notieren und die Musiktheorie dahinter zu besprechen. Außerdem gibt es mittlerweile, wie bereits beschrieben, im internationalen Raum viele Menschen, die das Spiel auf der Trommel erlernen wollen und mit der irischen Musiktradition noch nicht oder wenig in Berührung gekommen sind. Im folgenden Abschnitt werden gängige Notationsmethoden aus bekannten *bodhrán*-Übungsheften von Micheál Ó Súilleabháin (1984), Conor Long (1998) und Steafan Hannigan (1994) kurz vorgestellt.

Um die Schlagabfolge für die *bodhrán* zu notieren, verwendet man grundsätzlich Zeichen die Auskunft über Auf- und Abschlag der Schlaghand geben. Abschlag (*downstroke*) wird oft mit einem D bezeichnet, während ein Aufschlag (*upstroke*) oft mit einem U bezeichnet wird. Im weiteren Verlauf der Arbeit werden für Transkriptionen und Erläuterungen von Schlagabfolgen die eben genannten Abkürzungen verwendet. Für betonte Schläge werden die entsprechenden Buchstaben fett abgebildet. Für die Notation von Verzierungen werden hier kleine Buchstaben verwendet. Eine weitere gängige Variante der Notation von Schlagabfolgen ist das Verwenden von Pfeilen, die nach unten, oder nach oben zeigen

(Vgl. Hannigan 1994). Vorteil dieser Notation ist, dass sie einfach und schnell les- und schreibbar ist, ohne sich erst an eine bestimmte Art von Notation gewöhnen zu müssen. Für Pausen verwendet Hannigan beispielsweise ein Minuszeichen, bei betonten Schlägen ist der Pfeil fett (ebd.).

Grundbegriffe, die sich auf die drei grundlegenden Drücktechniken der tonalen Hand beziehen, nämlich *pushed* (gedrückt), *dead* oder *flat* (gedämpft) und *open* (offen – fast ohne Einsatz der tonalen Hand), finden ebenso Verwendung in Übungsheften. Bei Hannigan erfolgt dies anhand von Kreisen, die für das Trommelfell stehen und x-Zeichen in Kombination mit Pfeilen, welche auf die Stelle hinweisen, an welcher die tonale Hand positioniert werden soll und die Auskunft darüber geben, ob es ein gedämpfter oder ein gedrückter Schlag ist (Hannigan 1994: 17).

Conor Long verwendet 4 Linien als Notationssystem. Dabei steht die erste Linie von unten für die Dämpfung des Fells. Wenn auf dieser Linie ein Pfeil notiert ist, der nach unten zeigt, wird das Fell gedämpft, also legt der Spieler die tonale Hand auf das Fell. Zeigt der Pfeil nach oben, heißt dies, dass das Fell offen gespielt wird. Dabei wird entweder die untere Handkante entlang der Unterseite des Rahmens angelegt oder der Daumen schmiegt sich entlang der Oberseite des Rahmens an. Akzente werden auf der zweiten Linie von unten mit einem x angegeben. *Upstrokes* werden auf der dritten Linie notiert, *downstrokes* auf der vierten Linie. Beide werden mit Kreisen auf der entsprechenden Linie notiert, welche entsprechend ihrem Notenwert ausgefüllt oder leer sind.

Die Methode von O’Sullibhean bedient sich dem westlichen Notationssystem. Die Melodie wird ganz normal im 5-Liniensystem notiert. Direkt darunter befindet sich die *bodhrán*-Begleitung. Die Rhythmen sind in dem ganzen Heft, bis auf eine Ausnahme, auf einer Linie notiert. Darunter sind Zeichen, die Auskunft über *downstroke* und *upstroke* geben. Die Transkription des Tunes *Tripping down the Stairs*, interpretiert von Maurice Lennon (*fiddle*) und Tommy Hayes (*bodhrán*), beinhaltet drei Linien in der *bodhrán*-Stimme. Die unterste Linie repräsentiert den nicht manipulierten Ton der *bodhrán* in normaler Spannung des Fells. Die oberste Linie repräsentiert den höchsten erzeugten Ton durch Manipulation der tonalen Hand. Die Notenlinien stehen also nicht für definierte Tonhöhen, sondern für Tonhöhen beziehungsweise Fellspannung in Relation zueinander (Ó Súilleabháin 1984: 26). Bei einer *bodhrán*-Begleitung, bei welcher im Extremfall sogar Basslinien gespielt werden – wie es zum Beispiel bei Perkussionist Martin O’Neill oft der

Fall ist – wäre eine Notation in absoluten Tonhöhen sogar möglich, dies ist aber nicht üblich.

Rolls, also Verzierungen, werden meist mit einem ausgewählten Zeichen des Autors über dem betreffenden Schlag angegeben. Die Taktarten sind in jedem der Beispiele der genannten Übungshefte ausgewiesen. Generell sind die Taktarten der irischen Musik zumindest dem westlichen Ohr (durch moderne Medien heute wahrscheinlich weltweit) vertraut. Es handelt sich hauptsächlich um 2/4, 4/4 oder 6/8 Taktarten. Ausnahmen bilden hier zum Beispiel Slip Jigs im 9/8 Takt oder sogenannte Slides im 12/8 Takt.

Es wird deutlich, dass in vorliegenden Beispielen, die stellvertretend für mögliche Notationsarten gelten sollen, Notation und Transkription generell sehr einfach gehalten werden. Dies birgt vor allem einen Vorteil für notenunkundige Personen. Im Unterricht auf Inis Oírr wurden von den LehrerInnen selten Rhythmen notiert. Es wird von den Workshop-TeilnehmerInnen nicht verlangt, Noten lesen zu können, und der Fokus liegt vielmehr auf dem Spielen. Einige TeilnehmerInnen haben jedoch Notizen gemacht. Für meine eigenen Notizen hat sich besonders die Methode mit den Pfeilen, die nach unten und oben zeigen, als besonders praktisch erwiesen, da Transkriptionen sehr schnell erstellt werden können.

#### 4.3.3. Spieltechniken

Welche Techniken grundsätzlich unterschieden werden, wird im folgenden Abschnitt der Arbeit dargestellt. Ó Súilleabháin geht 1984 in seiner Einteilung grob vor und unterscheidet zwischen *double ended stick style*, *single ended stick style* und *handstyle* (Ó Súilleabháin 1984: 7ff). Obwohl seitdem weitere und vor allem genauere Kategorisierungsvarianten vorgenommen wurden (Cunningham 2011: 73), ist die eben genannte grobe Form meines Erachtens am sinnvollsten. Genaues Kategorisieren ist erst dann von Nutzen, wenn es zu einer bestimmten Zahl an Varianten viele Vertreter gibt. Zu jeder einzelnen der genannten drei Techniken gibt es zahlreiche individuelle Formen, da es keine festgelegte Standard-Spieltechnik gibt. Sich von genauerem Kategorisieren zu distanzieren und vielmehr die verwendete Technik der individuellen SpielerInnen im Einzelnen zu beschreiben oder zu analysieren, ist hierbei am sinnvollsten. Im folgenden Abschnitt werden zu jeder der eben genannten drei Spieltechniken Beispiele angeführt, um zu zeigen, wie vielseitig und individuell das Spiel auf der *bodhrán* ausgeführt werden kann. Die Technik der tonalen Hand, welche aufgrund physikalischer Gesetzmäßigkeiten

eher universell ist, wurde bereits im Kapitel Grundlegende Spieltechnik erklärt und wird weiter im Verlauf der folgenden Seiten miteinfließen.

Scheint es prinzipiell so selbstverständlich, dass die beiden Begriffe Spielstil und Spieltechnik zwei verschiedene Bedeutungen haben, so fiel es mir nicht gleich auf, dass während des *Craiceann* - Workshops für beide Wörter meist übergreifend der Begriff *style* verwendet wird. Oft wird in der englischen Sprache und Literatur (Vgl. Plüschke 2004: 59) nicht differenziert, und somit kann *style* je nach Kontext beides bedeuten: Stil und Technik. In dieser Arbeit werden beide Begriffe selbstverständlich differenziert, ohne jedoch auf die englischen Bezeichnungen zu verzichten, in welchen meist das Wort *style* vorkommt – obwohl es sich dabei um eine Technik handelt.

#### 4.3.3.1. *Hand styles*

Grundsätzlich wird zuallererst unterschieden, ob mit einem Schlägel oder mit den Knöcheln der Hand gespielt wird. Wenn mit der Hand gespielt wird, so wird dies als *hand style* bezeichnet. Dabei können Unterschiede in Hinsicht auf die verwendeten Knöchel der Hand, die zum Spielen eingesetzt werden, bestehen. Auch die tonale Hand kann nach Bedarf zum Dämpfen zum Einsatz kommen. Als Beispiel für den sogenannten *open handed style* kann Christy Moore, *bodhrán*-Spieler der Gruppe *Planxty* und Solokünstler, genannt werden. Bei dieser Technik wird die Schlaghand etwas nach innen gekrümmt. Durch Drehbewegungen des Unterarmes und des Handgelenks wird die Rückhand gegen das Fell geschlagen. Durch die Verwendung einzelner Finger der tonalen Hand kann hier mit verschiedenen Nuancen Abwechslung in das Spiel gebracht werden. Triolische Verzierungen erfolgen durch schnelle Ab- und Aufbewegungen (Plüschke 2004: 64f). Eine andere Technik wendet Tommy Hayes an, welcher die Trommel vor dem Körper positioniert und zum Schlagen den ausgestreckten Daumen und den Knöchel des kleinen Fingers verwendet. Die restliche Hand ist dabei geschlossen und Tonhöhenmanipulation findet durch Drücken eines Fingers der anderen Hand in die Vorderseite des Felles statt.<sup>48</sup> Obwohl die *bodhrán* teilweise auch noch heute mit der Hand gespielt wird, ist das grundsätzliche Spiel mit Schlägel viel populärer. Passagenweises Spiel mit der Hand ist aber keine Seltenheit, da sich dieses als kontrastierendes beziehungsweise als traditionelles Stilelement eignet.

---

<sup>48</sup> “Frame Drum Video Podcast - Episode 14 - Tommy Hayes”, letzter Zugriff: 09.11.2016.

#### 4.3.3.2. *Double-ended stick styles*

Die dem Beleg nach älteste und heute immer noch sehr populäre Spieltechnik mit Schlägel ist die Doppelend-Technik oder *double-ended stick style* (siehe Abbildung 2). Auch in Frankreich wurde eine Doppelend-Spieltechnik auf der sogenannten *mailloche double* im Rahmen der *wren hunt* Prozession verwendet. Diese Spieltechnik könnte daher aus Frankreich inspiriert sein. Belege dafür gibt es jedoch nicht (McCrickard 1987:27f zit. n. Schiller 2001: 96). Die bekannteste Form der Doppelendtechnik wird oft *North Kerry style* oder nur *Kerry style* genannt, welche ursprünglich aus dem County Kerry kommt. Mittlerweile ist diese Form so populär geworden, dass sie fast überall zu finden ist und sich von ihrer Ursprungsregion entfernt hat. Trotzdem wird der *Kerry style* als traditionelle Spieltechnik betrachtet. Die Bezeichnung ist nicht ganz unproblematisch, worauf später näher eingegangen wird.

Bei dieser Spieltechnik wird mit einem Schlägel (dieser wird oft *Kerry tipper* genannt) gespielt, der an beiden Enden Verdickungen hat, wobei er mittig, wie ein Stift zwischen Daumen, Zeigefinger und Mittelfinger gehalten wird. Gespielt wird auf der unteren Hälfte des Trommelfells. Die sich abwechselnden Auf- und Abschläge erfolgen mit dem unteren Ende des *tipper*. Dies wird als *single-sticking/singling* bezeichnet. Eine Verzierung, *triplet* oder auch *roll* genannt, wird bei dieser Technik mit dem oberen Ende gespielt und besteht aus *downstroke*, Schlag mit dem oberen Ende<sup>49</sup> und *upstroke* (wieder mit dem unteren Ende). Ó Súilleabháin nennt dies *doubling/doubling the beat* oder *double down-stroke* (Ó Súilleabháin 1984: 13).

Eine *bodhrán* Begleitung zu einem Jig (6/8 Takt) mit Doppelend-Technik und *triplets* wird im folgenden Beispiel 1 dargestellt.

Beispiel 1:

- a) **DUDUDU DUDUDU**  
**DUDUDU DtUDUDU**

Sollen *triplets* zum Einsatz kommen, ist diese Schlagabfolge nicht ganz unproblematisch, denn es ist nur an Stellen eines *downstrokes* möglich, solche zu spielen. Hilfreich sind

---

<sup>49</sup> In der Transkription als t, wie *top* bezeichnet.

hierbei weitere Varianten der Schlagabfolge (Vgl. Ó Súilleabháin 1984: 17) wie beispielsweise:

- b) **DUDDUD DUDDUD**  
**DUDDtUD DUDDUD**

Oder

- c) **DDUDDU DDUDDU**  
**DDUDDU DDtUDDU**

Die genannten Varianten haben den Vorteil, dass  *triplets*  an beliebigen Stellen gespielt werden können, und außerdem wird eine nuancenreichere Begleitung möglich. Sie werden aber nicht zwingend verwendet. Dies ist abhängig von dem Geschmack des Musikers/der Musikerin. Eine andere Variante, ein  *triplet*  an einer Stelle zu spielen, an der eigentlich ein Aufschlag kommen würde, ist jene, das  *triplet*  verkehrt zu spielen. Der  *double downstroke*  passiert hierbei zwischen einem  *upstroke*  und einem  *downstroke*  (UtD). Diese Methode ist jedoch nicht besonders ergonomisch und wird nicht so häufig verwendet, denn das Handgelenk muss hierbei stärker nach außen gedreht werden.

Ein Vertreter der Doppelend-Spieltechnik ist beispielsweise Johnny “Ringo” McDonagh aus dem County Galway. Wie bereits erwähnt war er besonders in den 1970er Jahren Begründer vieler Innovationen auf dem Instrument. Sein unverkennbarer Stil (Begleitformeln und *-patterns*, die sofort eine Assoziation zu ihm entstehen lassen) gilt heute als klassisches Beispiel für eine traditionelle  *bodhrán* -Begleitung. Hierbei muss betont werden, dass es sich dabei um  *eine*  Form von traditioneller Begleitung handelt. Johnny “Ringos” Spieltechnik entspricht eigentlich der genannten Beschreibung des  *Kerry style* . Hier werden jedoch die Problematik der Verwendung von regionalen Bezeichnungen und das Verschwimmen der Begriffe Stil und Technik deutlich, da der Musiker aus Galway stammt. Gängige Definitionen (Vgl. Ó Súilleabháin 1984) der beiden  *styles*  beziehen sich außerdem vorwiegend auf die spieltechnischen Aspekte. Rina Schiller bezeichnet die gerade beschriebene Technik als Standardtechnik und erwähnt den Begriff  *Kerry style*  erst mit dem Hinweis, dass O’Suilleabhain (1974b) diesen weitgefassten Begriff für die Kategorisierung verwendet.

“Although there are different playing styles in existence, they cannot easily be categorized, as variants are strongly coloured by the tastes of individual musicians. Micheál Ó Súilleabháin uses the broad categorization of playing with two-knob stick – which he terms ‘North Kerry’ style – and playing with a one-knob stick – termed ‘West Limerick’ style...but in the same text he points out that neither style is confined to these districts, and the regional terminology could therefore lead to misunderstandings.” (Schiller 2001: 73)

Tatsächlich ist eine lose, vielleicht sogar etwas naive umgangssprachliche Anwendung der beiden Begriffe *Kerry style* und *West Limerick style* vorzufinden. Diese wird jedoch von vielen *bodhrán*-SpielerInnen kritisiert.<sup>50</sup> Von der Verwendung regionaler Bezeichnungen, die sich leider bereits manifestiert haben, wollen sich aufgrund der gerade beschriebenen Problematik immer mehr ExpertInnen distanzieren.

Im Kontrast dazu und als gutes Beispiel für eine individuelle Spieltechnik steht eine bei weitem nicht so populäre Doppelend-Technik, die der vorhin schon genannte Tommy Hayes begründete. Er verwendet das obere Ende des Schlägels für Abschläge und das untere Ende für Aufschläge. Dabei bewegt er den Schlägel, den er mit Daumen und Zeigefinger mittig hält, mit den Fingerspitzen des Daumens und des Mittelfingers. So entsteht eine Art Schnipsbewegung (Plüschke 2004: 66).

Weitere Varianten der Doppelendtechnik können beispielsweise in der Art bestehen, mit welchen Fingern der Schlägel gehalten wird, denn bei der Doppelend-Technik wird der Schlägel immer mittig gehalten, um *triplets* mit dem oberen Ende spielen zu können. Auch der Anschlagpunkt auf dem Fell kann leicht variieren. Dieser kann zwischen 6 und 9 Uhr oder zwischen 3 und 6 Uhr des Spielfeldes liegen.

#### 4.3.3.3. *Single-ended stick styles*

Einend-Techniken zeichnen sich dadurch aus, dass während des gesamten Spiels nur ein Ende des Schlägels verwendet wird. Dies gilt besonders für *triplets*. Ein solches wird entweder durch schnelle Auf- und Abschläge (hier notiert als: dud oder udu) oder mithilfe eines Gegenschlags, g, gespielt (im Beispiel 2a notiert als: gdu oder dug). Ein Gegenschlag ist ein Schlag, der nicht durch Auf- oder Abbewegungen erzielt wird, sondern direkt aus der waagrechten Position des Schlägels erfolgt. Hand und Schlägel sind nach dem Gegenschlag in der gleichen Position wie davor. Lucy Randall erklärt in ihrem Übungsvideo auf der Internetplattform *youtube*, wie mit dieser Methode Taktarten wie

---

<sup>50</sup> Vgl. Gretschdrummer: “Bodhran Techniques ... which do you prefer? Kerry vs West Limerick”, in: *thesession.org*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

beispielsweise 7/8, leichter gespielt werden können.<sup>51</sup> Die Zuhilfenahme von Gegenschlägen hat auch den Vorteil, dass *triplets* viel leichter an beliebigen Stellen eingebaut werden können. Jedoch müssen diese sehr präzise und schnell gespielt werden. Ein anderer Vorteil der Einend-Technik ist der, dass jeder beliebige Aspekt des Spiels auf dem Fell auch auf den Rahmen übertragen werden kann, da nur mit einem Ende gespielt wird (Ó Súilleabháin 1974b: 6).

Eine Begleitvariante zu einem Jig (6/8 Takt) mit dem *single-ended stick style* und Gegenschlägen wird im folgenden Beispiel 2 dargestellt.

Beispiel 2:

a) **DUDUDU DUDUDU**  
**DUDUDU dudUDUD**

Danach würde es allerdings, wie folgt, mit einem *upstroke* weitergehen:

**UDUDUD UDUDUD**  
**UDUDUD uduDUDU**

Um dies zu umgehen, kann man die Schlagabfolge mithilfe eines Gegenschlags beeinflussen:

**DUDUDU DUDUDU**  
**DUDUDU dugDUDU** oder **DUDUDU gduDUDU**

---

<sup>51</sup> "Playing in 7/8 time on the Bodhran", letzter Zugriff: 09.11.2016.

Die grundlegend gleichen Schlagabfolgen, wie bereits in Beispiel 1 genannt, werden nun mit einem Ende gespielt dargestellt. Hier wieder mit *triplets* notiert, um den Unterschied zu zeigen:

b) **DUDDUD DUDDUD**  
**DUDDUD DudDDUD**

c) **DDUDDU DDUDDU**  
**DDUDDU dudUDDU**

Meist sind Schlägel, die für die Einend-Technik verwendet werden, dünner und länger. Oft haben sie keine oder nur dezente Verdickungen an beiden oder nur an einem Ende. Auch beim *single-ended stick style* gibt es regionale Bezeichnungen, die prinzipiell ebenso obsolet sind und dennoch in Gebrauch sind.

Der sogenannte *Waterford style* wird mit einem Schlägel gespielt, der nur eine Verdickung hat. Am oberen Ende, an dem er gehalten wird, befindet sich zum Halten entweder eine Schlaufe, oder eine Verdickung des Holzes, ähnlich einem Kanupaddel (Plüschke 2004: 67).

Der *West Limerick style* wurde 1984 von Ó Súilleabháin als Gegenstück zum *Kerry style* beschrieben. Es handelt sich dabei um eine Einend-Technik, welche mit einem Doppelend-Schlägel gespielt wird (Plüschke 2004: 67). Er wird am oberen Ende festgehalten, ähnlich wie der Gangschalter eines Autos, während mit dem unteren Ende gespielt wird. Aus dem *West Limerick style* hat sich ein Begleitstil, der sogenannte *top end style*, entwickelt, auf welchen gleich genauer eingegangen wird. Das wichtigste Erkennungsmerkmal des *top end styles* ist die außerordentlich hohe Spannweite von verschiedenen Tönen, die erzeugt werden können.

Auch hier macht sich wieder die Stil-/Technik-Problematik bemerkbar, was anschließend durch einen kleinen Exkurs verdeutlicht werden soll. Der *top end style* wird von Laien oft als Gegenstück zum *Kerry style* gesehen. Das soll bedeuten, dass die Begriffe *top end style* bzw. *West Limerick style* umgangssprachlich oft für Einend-Technik stehen und *Kerry style* für Doppelend-Technik. Die Bedeutung der beiden Begriffe wird also, wie es bereits Ó Súilleabháin (1984) getan hat, auf die Verwendung der Enden des Schlägels reduziert. In Internetforen fragen zum Beispiel interessierte Laien, welche Technik allgemein bevorzugt

wird: der *Kerry style* oder der *West Limerick style*.<sup>52</sup> Damit wird eigentlich Doppelend- oder Einend-Technik gemeint. Erfahrene *bodhrán*-SpielerInnen stellen dabei in ihren Antworten das Missverständnis klar und erklären, dass diese Bezeichnungen in der Praxis nicht verwendet werden. Falsche Definitionen, die im Internet kursieren, wie beispielsweise, dass sich der Name *top end style* darauf bezieht, dass der Schlägel am oberen Ende gehalten wird<sup>53</sup>, tragen zusätzlich zum falschen, etwas naiven Wortgebrauch bei. Letzterer trägt sicherlich zu einem negativen Einfluss auf das Ansehen des Instruments und dessen SpielerInnen bei.

#### 4.3.3.4. Effekte

Da manche populären Effekte auf der *bodhrán* durch bestimmte Techniken zustande kommen und andere wiederum durch bestimmte Hilfsmittel, soll hier auch ein kurzer Blick auf diese geworfen werden. In den 1970er Jahren machte Johnny “Ringo” McDonagh nicht nur das Spielen mit Tonnuancen, sondern auch den *rimshot*, das Spiel auf dem Rahmen der Trommel populär. Hinzu kamen im Laufe der Zeit beispielsweise das Schrapen des Schlägels über die Polsternägel des Rahmens, das Spiel mit dem Ellenbogen oder auch das Spielen von *buzz rolls/bounce rolls*. Letztere nennt Plüschke Echo-Effekt. Er ist geprägt von John Joe Kelly und kam in den 1990er Jahren auf (Lange zit. n. Plüschke 2004: 74). *Buzz rolls* werden am oberen Ende des Trommelfells, nahe des Rahmens gespielt. Die tonale Hand kann während des Erklingens der nachfedernden Schläge die Tonhöhe verändern.

Effekte, die auf der Rückseite der *bodhrán* entstehen, werden beispielsweise durch das Schlagen mit der tonalen Hand oder deren Fingern auf das Fell erzeugt. Ebenso kann ein Stück Metall über die Rückseite des Fells bewegt werden – ähnlich dem Einsatz eines Gitarren-Sliders. Ronan O’Snoidagh setzt beispielsweise einen dickeren und längeren Schlägel auf der Rückseite der Trommel ein, um damit abwechselnd auf das Fell und auf den Rahmen zu schlagen. Auf der Vorderseite der Trommel (auf der eigentlichen Spielfläche) spielt er mit einem Jazzbesen die sechzehntel-Pulse.<sup>54</sup> Ein weiterer Effekt, den Ronan einsetzt, ist das Spielen auf einer Korg-Waves-Drum.<sup>55</sup>

---

<sup>52</sup> Gretschdrummer: “Bodhran Techniques ... which do you prefer? Kerry vs West Limerick”, in: *thesession.org*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

<sup>53</sup> Keeley, Tim: “The Bodhran”, in: *HubPages*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>54</sup> “14. Kick Stick: Rónán Ó Snodaigh - Bodhrán Classes”, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>55</sup> “21. Korg Wave Drum as Bodhrán: Rónán Ó Snodaigh - Bodhrán Classes”, letzter Zugriff: 09.11.2016.

Weniger exotisch, aber dafür wiederum im Session-Gebrauch üblich sind, neben beispielsweise den schon genannten *rimshots*, Effekte, die durch besondere Schlägel zustande kommen, wie beispielsweise Hot Rods und Schlägel mit geschlitzten Enden. Außerdem gibt es wattierte Schlägel oder Jazzbesen. Für diese ist aber keine besondere Technik erforderlich, denn der Effekt entsteht ohne Zutun des Spielers/der Spielerin.

#### 4.3.4. Die Technik wird zum Stil

Grundsätzlich kann man einen Stil vorerst als Zusammensetzung bestimmter Techniken beschreiben. Wie bereits ausführlich behandelt, sind regionale *bodhrán*-Stile so gut wie obsolet. Umgangssprachlich wurden jedoch manche Bezeichnungen, die sich bei genauerer Betrachtung eigentlich auf die Technik beziehen, beibehalten. Das Spiel auf dem Instrument ist sehr individuell, und so hat jeder *bodhrán*-Spieler/jede *bodhrán*-Spielerin seinen/ihren eigenen Spielstil oder seine/ihre eigene spezielle Technik. Ein Spielstil kann beispielsweise durch folgende Elemente geprägt sein:

Einsatz von Schlägel oder Hand, die Spielposition bzw. die Haltung des Instruments und des Schlägels (Einend- oder Doppelend-Technik), die hauptsächlich verwendeten Schlagabfolgen, die Beschaffenheit und der Klang des Instruments, Art der bevorzugten Schlägel, der Gebrauch/das nicht-Gebrauchen von Verzierungen und Effekten, bestimmte *patterns*, welche bevorzugt gespielt werden (eigene, stilgetreue, stilfremde/-übergreifende *patterns*), ob die tonale Hand eingesetzt wird und wenn ja, wie viel mit Tonhöhen und Tonnuancen variiert wird. Der Stil setzt sich demzufolge aus technischen Parametern, aber auch aus dem persönlichen Geschmack des Musikers/der Musikerin und seiner/ihrer Erfahrung zusammen.

Zum Thema Begleitweisen werden oft zwei grundsätzliche Varianten unterschieden, die als *following the rhythm* und *following the tune* bezeichnet werden. Erstere bezieht die tonale Hand weniger in die Begleitung ein, sondern ist eher rhythmusorientiert, wobei das gespielte *pattern* nicht unbedingt mit dem rhythmischen Verlauf der Melodie einhergeht, ihn aber in passender Art und Weise unterstreicht. Hierbei wird vom sogenannten *motor rhythm* gesprochen, welcher wie eine treibende Kraft auf einen Tune wirken soll (Cunningham 2011: 72). Die zweite Variante bezieht den Melodieverlauf des Tunes in die Tonhöhenmanipulation der *bodhrán*-Begleitung ein. *Following the tune* wurde viel einfacher für *bodhrán*-SpielerInnen, da das Spielen von definierten Tonhöhen durch den Trommelbau von SpezialistInnen leichter gemacht wurde und unter anderem der schon

erwähnte *top end style* daraus resultierte. Nuancen konnten einander nun viel schneller abwechseln. Durchaus werden beide Varianten gemeinsam angewendet. So kann der A Teil (*tune*) eines Tunes zuerst perkussiver begleitet werden, während die Ausgestaltung des B Teils (*turn*) den Melodieverlauf stärker einbeziehen kann (ebd.).

Der *top end style* ist ein Spielstil, der heute nicht mehr personengebunden ist und sich weit verbreitet hat. Wie bereits erwähnt hat er sich aus dem *West Limerick Style* entwickelt und wurde u.a. von Andrew “Junior” Davey begründet (Plüschke 2004: 90). Dabei handelt es sich um einen Spielstil, bei dem vor allem dünne Schlägel verwendet werden und das Spielfeld im oberen Bereich des Trommelfells liegt – daher der Name *top end*. Der Schlägel wird mittig beziehungsweise an der oberen Hälfte gehalten und so positioniert, dass er sich in Ruheposition senkrecht neben dem Fell befindet (siehe Abbildung 6). Der Winkel zwischen Schlägel und Unterarm ist dadurch also kleiner als bei anderen Schlagtechniken. Für diesen Stil werden oft kleinere Trommeln (14-16 Zoll) aufgrund der höheren Fellspannung und dünne Schlägel verwendet. Bezeichnend für den *top end style* ist das große Spektrum an möglichen Tonhöhen und Nuancen. Besonders hohe Töne kommen dadurch zustande, dass die tonale Hand in der Mitte des Fells (oder weiter oben Richtung Rahmen) wie ein V positioniert wird. Das heißt der Daumen wird dabei vom Rest der Finger abgespreizt. Der Schlägel wird in dem Leerraum zwischen Kante des Rahmens und tonaler Hand geschlagen. Dadurch wird der Durchmesser der Trommel künstlich minimiert. Die Tonhöhe steht in Abhängigkeit zu der Größe des Raums zwischen Kante des Rahmens und tonaler Hand – je kleiner dieser Raum ist, umso höher wird der Ton. Der dünnere Durchmesser der Schlägel trägt zu einem schärferen Anschlag bei. Durch die große Bandbreite der möglichen Klänge wird die *bodhrán* heute auch gerne als Schlagzeugersatz verwendet. Meist haben Trommeln, die von den *top end style* einsetzenden MusikerInnen gespielt werden, ein schwarzes Klebeband entlang der Außenkante des Fells.

Wie schon erwähnt ist dieser Stil aber erst mit der Entwicklung des Trommelbaus möglich geworden. Eine wichtige Voraussetzung für das Entstehen von neuen Techniken ist also das Instrument selbst und dessen Beschaffenheit. Aber auch umgekehrt geben heute Spielstil und Spieltechnik der einzelnen MusikerInnen dem Instrument seine Form. Inwiefern sich deren Anforderungen und Vorlieben auf die Beschaffenheit ihrer *bodhrán* auswirken, wird in folgendem Abschnitt des Kapitels dargestellt.



Abbildung 6: *Top end style*, Stiofán O'Broin (Denk: Inis Oírr 2012)

#### 4.3.5. Spielstil und Instrument

“[...] there was a change in bodhrán playing technique that suited my drums. Players like Junior Davey, Ronan Maloney, John Joe Kelly and many others that I have not met were developing new ideas and exploiting sounds that could be found in thinner skins, From these player's classes emerged students kept on rolling out a new style[...] Using other ideas in shell construction and skin treatment, whilst still retaining the old traditional bodhran look, the sound quality and durability of the skin got slightly better... higher highs and lower lows, crisp and clean with no woolly sounds. So the sound of my drums became the standard for drums of this type, but not the sound sought by some other makers who preferred to stick to the older traditional sounds that were more percussive if less musical. Thus the player now has to choose the style he will play and can buy a drum to suit his choice. There is no right or wrong. It is simply a matter of individual taste. Generally musical drums have the tape of whatever colour, the percussive type do not.”<sup>56</sup>

Im eben genannten Auszug von Seamus O'Kanes Homepage, *bodhrán*-Trommelbauer aus Dungiven, County Derry, beschreibt er eine Zeit, in der es zu Veränderungen kam. Er begann nun im größeren Stil, Trommeln zu bauen und zu verkaufen, und die damaligen neuen Entwicklungen der Spieltechnik kamen ihm zu Gute. Hiermit ist das Aufkommen des bereits vorgestellten *top end styles* gemeint, welchen die von ihm genannten *bodhrán*-

<sup>56</sup> O'Kane, Seamus: “Tensioning and Moderating the Sound”, in: *Website von Seamus O'Kane*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

SpielerInnen begründet hatten. Obwohl der neue Trend bei vielen einschlug, war (und ist bis heute) der traditionelle Sound immer noch sehr gefragt. Somit entstand eine breite Palette an Möglichkeiten für *bodhrán*-SpielerInnen in Hinsicht auf die Wahl der Beschaffenheit ihres Instruments. Trommeln, die reich an Obertönen sind, werden hier als *percussive type* bezeichnet. Obertonärmere Trommeln mit Klebeband, die definiertere Töne hervorbringen, wie O'Kanes Instrumente, bezeichnet er als *musical type*.

Im Verlauf des folgenden Abschnittes soll gezeigt werden, wie vielfältig Konstruktionsweise, Erscheinungsbild und Klang der irischen Rahmentrommel sein können. Persönliche Präferenzen der individuellen MusikerInnen, Spieltechnik und Spielstil sind dabei maß- und formgebend für das Instrument. Dies soll anhand eines Vergleichs von zwei Musikern und ihren Instrumenten geschehen. Im Rahmen einer Präsentation während des *Craiceann*-Workshops stellten Trommelbauer Christian Hedwitschak und Perkussionist Martin O'Neill gemeinsam die *Martin O'Neill signature series*, kurz: *MON-bodhrán*, vor. Dabei handelte es sich um eine von Christian Hedwitschak maßangefertigte *bodhrán* mit einem Durchmesser von 14 Zoll. Wie im Kapitel 4.2.1. bereits erwähnt wurde, hat sich unter erwachsenen *bodhrán*-SpielerInnen ein Trend zu kleineren Exemplaren entwickelt. Nachdem das Instrument vorgestellt wurde, kam die Präsentation durch ein gemeinsames Spiel von Martin O'Neill auf seiner neuen Trommel und dem Perkussionisten Cormac Byrne, welcher damals auf einer 18 Zoll großen *bodhrán* des Trommelbauers Brendan White spielte, zum Ende. Der direkte Vergleich mit Cormac Byrne, dessen Spielstil einen deutlichen Kontrast zu Martin O'Neill und seinem Instrument darstellt, sollte schließlich den großen Unterschied zwischen den beiden Instrumenten unterstreichen. Seit 2014 ist nun auch die *Cormac Byrne signature series* bei Christian Hedwitschak in Produktion. Dabei stellt auch Cormac auf Christians Homepage Informationen über die Anforderungen an sein Instrument zur Verfügung, welche sich ganz deutlich von Martin O'Neills Anforderungen unterscheiden.

Folgender Abschnitt der Arbeit soll anhand der Vorstellung beider Musiker und deren Instrumente erkennen lassen, wie Individuum, Technik und Stil der *bodhrán* ihre Form geben.

#### 4.3.5.1. Hedwitschaks *MON signature series*

Martin O'Neill, Perkussionist aus Glasgow, Schottland, gewann den *All-Scotland*, *All-Britain* und *All-Ireland* -Titel auf der *bodhrán*. 2010 wurde ihm der Titel *Instrumentalist of*

*the Year* der *Scots Trad Music Awards* verliehen, außerdem begleitete er im selben Jahr Stevie Wonder auf seiner Europa-Tour. Er spielt in den Bands *Béla Fleck & The Flecktones*, Julie Fowlis, *Danú*, Fred Morrison und *Treacherous Orchestra*.

Sein Spielstil ist besonders durch den Einsatz von Basslinien geprägt. Er verwendet hauptsächlich dünne *tipper* ohne Verdickung, *Hot Rods* und Jazzbesen als Schlägel. Martin O'Neill beschreibt seine Spieltechnik als Mischform aus *top end* und *bottom end style*.<sup>57</sup> Er spielt demzufolge ausschließlich mit dem unteren Ende des *tippers* (*single-ended style*). Der Griff, mit dem er den *tipper* hält, ist eher ungewöhnlich. Er wird umgangssprachlich als *baby style* oder *baby grip* bezeichnet und ist durch Martin O'Neill geprägt. Dabei liegt der *tipper* nur in der Daumenbeuge der Schlaghand und wird von den restlichen Fingern nur sehr locker umschlossen, sodass genügend Spielraum verbleibt, um den *tipper* hin und her federn zu lassen. Das „Federn-lassen“ ist die Idee hinter dieser Technik, denn es soll so wenig Aufwand wie möglich angewendet werden, um den Schlägel auf und ab zu bewegen. Wichtig dabei ist es, den kleinen Finger nicht weg zu spreizen, da dieser, neben dem Daumen, wichtig ist, um dem *tipper* Halt zu geben. Außerdem ist es wichtig, das Handgelenk nicht zu beugen, denn es soll eine gerade Achse, beginnend am Ellenbogen bis hin zu den Knöcheln des Zeige- oder Mittelfingers, erhalten bleiben. (Vgl. Deutschsprachiges *bodhrán*-Forum<sup>58</sup>)

Martin hat bereits *bodhráns* in allen möglichen Größen gespielt. 2007, als Martin Trommelbauer Christian Hedwitschak erstmals traf, spielte er auf einer sehr kleinen *bodhrán* mit einem Durchmesser von 12 Zoll, da schließlich kleinere Trommeln für ihn klangliche Vorteile haben:

“[...] My style of playing lends itself towards having a clear tone and few harmonics. The tape around the rim, which has been popular with drum makers for several years now, helps control unwanted overtones/harmonics. However, to my ears, with the smaller frame you get much more of the fundamental frequency and it is very precise. This is extremely useful when playing bass lines etc. but also in an ensemble setting where it takes up less of the spectrum [...]”<sup>59</sup>

Martin bevorzugt klar definierte und obertonarme Töne. Wie er hier beschreibt, bedient er sich aber nicht nur des Vorteils, den das Klebeband um den Rahmen in dieser Hinsicht

---

<sup>57</sup> O'Neill, Martin: “MON signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>58</sup> Okimaxi: „Martin O'Neill Bodhrán-Technik“, in: *Deutsches Bodhrán-Forum*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

<sup>59</sup> O'Neill, Martin: “MON signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

bietet. Einerseits dämpft es Obertöne, andererseits bietet es einen Vorteil hinsichtlich des Spiels mit dem Besen in Bezug auf die Reibung. So erhält er "the right amount of friction whilst still able to turn the drum whilst playing."<sup>60</sup> In Hinsicht auf die Vermeidung von unerwünschten Obertönen bedient er sich aber auch der Größe der Trommel, denn er konnte beobachten, dass kleinere Trommeln definiertere Töne hervorbringen, wie er eben beschrieb. Da Martin aufgrund der gebückten Spielposition Rücken- und Schulterprobleme bekam, war es ihm wichtig, von seiner Trommel mit 12 Zoll Durchmesser auf eine Trommel mit einem größeren Durchmesser umzusteigen, ohne jedoch die klanglichen Vorteile einer noch kleineren Trommel zu verlieren.<sup>61</sup> Ebenso ist es für Martin, neben den bereits erklärten klanglichen Vorteilen, angenehmer, eine kleinere Trommel zu spielen. Da sein Stil zwischen *bottom end* und *top end* wechselt, ist es von größerem Vorteil, eine kleinere Trommel zu spielen, da das Bewegungsfeld für die tonale Hand dadurch verkleinert wird.

In Zusammenarbeit mit Christian Hedwitschak entstand schließlich die *MON (Martin O'Neill) signature series*. Die *MON-bodhrán* hat einen Durchmesser von 14 Zoll und eine Rahmentiefe von 6 Zoll. Um unerwünschte Obertöne einzudämmen, wurden mehrere Maßnahmen ergriffen. Hedwitschaks Kompressorstimmsystem, welches in der Trommel integriert ist, besteht aus einem trichterförmigen und relativ hohen Fellauflegerahmen. Das Kompressorstimmsystem entstand im Zeitraum 2010/11 in enger Zusammenarbeit mit Rolf Wagens und Jim Higgins. Durch seine „spezielle Form und Beschaffenheit“ beeinflusst dieser die Obertonstruktur der Trommel „positiv“, denn die Kompressortrommel besitzt eine klarere, geordnetere Frequenzstruktur.<sup>62</sup> „Die einzelnen Teiltöne (Partialtöne) sind schärfer gezeichnet und oft werden undefinierte Obertonbereiche zu einem definierten Oberton komprimiert.“<sup>63</sup> Den Klang einer Kompressortrommel beschreibt Hedwitschak als „[...] definierter, trockener und klarer als der von vergleichbaren Trommeln mit klassischem Stimmsystem. Weiters bedeutet dies, dass sich diese Trommeln besser im Umfeld von mehreren Instrumenten durchsetzen ohne dabei ‚laut‘ oder ‚dominant‘ zu

---

<sup>60</sup> ebd.

<sup>61</sup> ebd.

<sup>62</sup> Hedwitschak, Christian: „Details/Stimmsysteme“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>63</sup> ebd.

wirken.“<sup>64</sup> Dadurch eigne sie sich besonders gut für den mikrofonierten Einsatz, zum Abnehmen und Mischen.



Abbildung 7: Trichterförmiger Kompressorstimmrahmen, Christian Hedwitschak.<sup>65</sup>

Der äußere Rahmen der *MON*-Trommel ist aus Buche und konkav geformt. Dies hat den Vorteil, dass die Trommel dadurch in ihrem Stand auf dem Oberschenkel stabilisiert wird und dass sie dadurch leichter ist. Außerdem ist zwischen Rahmen und Fell eine Sämischlederauflage angebracht. Sie wirkt, so der Trommelbauer, „wie eine Pufferzone und macht die ganze Trommel etwas weniger stimmanfällig“.<sup>66</sup> Die Auflage soll außerdem bezwecken, dass das Fell besser freischwingen kann. Unerwünschte Obertöne werden eingedämmt und *rimshots* werden etwas gezähmt.<sup>67</sup>

---

<sup>64</sup> ebd.

<sup>65</sup> ebd.

<sup>66</sup> ebd.

<sup>67</sup> ebd.



Abbildung 8: Querschnitt des Rahmens der MON signature series, Christian Hedwitschak.<sup>68</sup>

Für das Fell wurde eine *DRAGONSkin Spicy* verwendet. *DRAGONSkin* resultierte aus Hedwitschaks Versuch, den Anschlag des Klangs der *lambeg*-Trommelfelle nachzuahmen (Robinson 2014: 49). Bei der *DRAGONSkin* handelt es sich um ein „speziell bearbeitetes

<sup>68</sup> Hedwitschak, Christian: “MON signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

„Standardfell“, das nach unserem selbstentwickelten Spezialverfahren veredelt wird. Nur die homogensten und auch optisch schönsten Standardfelle werden hierfür ausgesucht.“, heißt es auf Hedwitschaks Homepage.<sup>69</sup> Den Klang dieser Fellart beschreibt er folgendermaßen: „lebhaft, harmonisch, klare Höhen, cremige Mitten und fetter Bass.“<sup>70</sup> Das Fell reagiert auf leichte Berührungen mit der tonalen Hand und klingt, als wäre es bereits gut eingespielt. Für die Variante der *DRAGONSkin Spicy* werden dickere Felle von älteren, meist männlichen Tieren verwendet. Die Felle werden auf mittlere Dicke zurückgeschliffen.

„Somit ist der Anteil der härteren äußeren Hautschicht größer. Außerdem wird die Intensität der DRAGONSkin-Prozedur verkürzt. Das Ergebnis ist ein DRAGONSkin mit härterem Anschlag, mehr Durchsetzungsvermögen auch bei lauterer Sessions, aber dennoch mit dem typischen cremigen DRAGONSkin-Sound.“<sup>71</sup>

Für das Fell der MON wird außerdem ein Teil ohne Wirbelsäule verwendet. Schläge auf dem Wirbelsäulenbereich des Trommelfells klingen besonders rau. Da Martin O’Neill während des Spiels oft sehr starken Druck anwendet, dreht er die Trommel immer wieder. Dadurch wird jede Stelle des Fells der Trommel gleichmäßig stark beansprucht, und die Trommel bleibt stimmstabil.<sup>72</sup>

---

<sup>69</sup> Hedwitschak, Christian: „Trommelfelle“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>70</sup> ebd.

<sup>71</sup> ebd.

<sup>72</sup> Hedwitschak, Christian: „MON signature series“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.



Abbildung 9: MON Martin O'Neill signature series, Christian Hedwitschak.<sup>73</sup>

#### 4.3.5.2. Hedwitschaks *CB signature series*

Perkussionist Cormac Byrne stammt aus dem County Waterford und studierte am *Royal Northern College of Music in Manchester*. Er lebt in Großbritannien und unterrichtet an der *Newcastle University*. Er war Mitglied im Percussion-Orchester *Spraoi Drummers* unter der Leitung des bereits genannten Tommy Hayes und tourte mit Seth Lakeman. Cormac spielte Schlagzeug und Perkussion (darunter auch die *bodhrán*) in der mitgegründeten Band, dem Trio, *Uisceadwr*, dessen Repertoire aus Britischem Folk bestand und stark von World Music inspiriert war. In Zusammenarbeit mit Blackwell Original Drums kreierte er außerdem die *Cormac Byrne Talking Bodhrán* – eine *bodhrán*, die wie eine Kreuzung aus selbiger, *tabla (baya)* und afrikanischer *talking drum* klingt.<sup>74</sup>

Als ich ihn 2012 auf Inis Oírr traf, spielte er eine *bodhrán* vom renommierten Trommelbauer Brendan White, dessen *bodhráns* er schon seit langer Zeit bevorzugte. Trommeln dieses Herstellers werden mit einem traditionellen Klang assoziiert. Sie werden üblicherweise ohne Klebeband angefertigt (außer auf Wunsch). Auch Caroline Corr spielte eine Brendan White *bodhrán* auf den Aufnahmen für das bereits erwähnte MTV-*Unplugged* Konzert.

Anders als Martin bevorzugt Cormac Klänge, die nicht ganz klar definiert sind und obertonreich sind. Seine Brendan White-*bodhrán* hat einen Durchmesser von 18 Zoll und ist sehr reich an Obertönen. Er setzt den Oberkörper ein, um den Effekt eines Klebebandes

<sup>73</sup> ebd.

<sup>74</sup> Byrne, Cormac: "Cormac Byrne Talking Bodhrán", in: *Website von BOD Blackwell Original Drums*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

zu erzielen, wenn er diesen gerade wünscht. Das bedeutet, dass er mit dem Kontakt zwischen Fell und Oberkörper variiert. Dadurch wird die Palette an Möglichkeiten nicht von vornherein eingeschränkt.<sup>75</sup>

Cormac spielt die *bodhrán* vorzugsweise mit einem Hot Rod. Er verwendet nur ein Ende des Schlägels und spielt auf der ganzen Fläche des Fells. Er umschließt den Schlägel mit Daumen, Zeige- und Mittelfinger, wobei sich Ringfinger und kleiner Finger unterhalb des Schlägels befinden. Das Spiel mit dem *Hot Rod*, die Größe der Trommel und das Fell ohne Klebeband wirken sich in Kombination miteinander stark auf den Klang aus, der sich als eher rau beschreiben lässt. Sein Stil zeichnet sich durch den häufigen Einsatz von afrikanischen und lateinamerikanischen Rhythmen in seinem Spiel aus. Oft spielt er zu den Rhythmen den Referenzpuls auf dem Schellreifen, welchen er mit dem Fuß betätigt. Dies lässt sich durchaus als weiteres perkussives Stilelement betrachten. Im Gegensatz zu Martin, dessen Trommel und Stil Seamus O’Kane als *musical* bezeichnen würde, sind Cormacs Instrument und sein Stil von obertonreichen, perkussiven Klängen geprägt. Dies schließt aber nicht aus, dass auch definierte Töne zum Einsatz kommen. Auch Cormac integriert manchmal Basslinien in sein Spiel. Obwohl die Trommel groß ist, stimmt er sie gerne hoch. Meist stimmt er sie auf den Grundton D. Für ihn ist das genau der richtige Frequenzbereich, den die Trommel abdeckt. Mithilfe der Tonhöhenmanipulation kann er von der Grundstimmung ausgehend auch gut Tunes in G oder A begleiten. Auf der Homepage des Trommelbauers Hedwitschak wird die Aufnahme der besagten Präsentation auf Inis Oírr 2012 zur Verfügung gestellt, um einen Eindruck über den klanglichen Unterschied der beiden Trommeln (*MON* und Brendan White) zu gewinnen.<sup>76</sup>

---

<sup>75</sup> Byrne, Cormac: “CB signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>76</sup> Hedwitschak, Christian: “MON signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Cormac hat schließlich im Jahr 2015 eine *Signature-Series* bei Christian Hedwitschak bekommen. Auf der Homepage des Trommelbauers beschreibt Cormac seine Anforderungen an eine *bodhrán*:

“...I love a drum to be as ‘wild’ as possible, I feel it’s my job to tame it just the right amount for whatever musical situation I find myself in. Whether it’s a big fat open tone, or pure harmonics, huge bass notes, or a pop as crisp as a Djembe slap, a top end with the clarity of a Bongo player or a bending tone to rival any Tabla player, I want to have it all available from one drum! Bright, percussive, alive, lots of attack, resonant, wild overtones, clear harmonics, and rim shots as big as gunshots, it’s all these things and more! Just as capable of being subtle as it is being the solo voice. And the only tape you’ll find with this drum is on the box!!”<sup>77</sup>

Cormacs Beschreibung lässt erkennen, wie vielseitig die *bodhrán* einsetzbar sein kann. Er vergleicht die Klänge, die er in sein Spiel integrieren will, mit verschiedenen Perkussionsinstrumenten aus Afrika, Lateinamerika und Indien. Er bevorzugt den perkussiven, rauhen Klang, im Gegensatz zu Martin O’Neill, der seine Trommel eher als Bassinstrument einsetzt, wodurch ein weiches Jazzfeeling entsteht. Die *CBss-bodhrán* hat einen Durchmesser von 18 Zoll und eine Rahmentiefe von 5 Zoll. Seit 2016 ist dieses Modell auch in 16 Zoll unter dem Namen *CBssCompact* erhältlich. Cormac Byrne ist bei der gleichen Größe geblieben, die er schon davor gespielt hat. Im Vergleich zu Martins Trommel ist für Cormac der Vorteil der größeren Trommel der, dass sie mehr Obertöne erklingen lässt und wilder klingt. Entsprechend des Durchmessers hat Cormacs Trommel mehr Stimmräder als Martins, nämlich 10 an der Zahl. Seine Trommel hat im Gegensatz zur *MON* keine Sämischlederauflage zwischen Stimmring und Fell. Auch der Rahmen ist nicht konkav. Entlang des Rahmens sind Polsternägel angebracht. Dies gibt der Trommel ein traditionelles Erscheinungsbild. Cormac bevorzugt sie jedoch deshalb, weil er sie zum Schrapen einsetzt. Das Fell ist eine sogenannte *Edlauer Premium-Ziegenhaut* in mittlerer Dicke. „Diese Trommelfelle zeichnen sich durch ihre harmonische Klangfarbe, Flexibilität, leichte Fellhandansprache, sauberes Schwingungsverhalten, leichte Tonmodulation, Zuverlässigkeit in praktisch allen Klimazonen und ihre auffallende Stimmstabilität aus“, heißt es auf Hedwitschaks Homepage.<sup>78</sup> Die Wirbelsäule ist an der Stelle 3/10.<sup>79</sup> Anders als bei Martin O’Neill ist das Spiel auf der Wirbelsäule ein wichtiger Bestandteil Cormacs Stils. Außerdem spielt er die Trommel immer in derselben Position:

---

<sup>77</sup> Byrne, Cormac: “CB signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>78</sup> Hedwitschak, Christian: „Trommelfelle“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

<sup>79</sup> Byrne, Cormac: “CB signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

“The spine is really important to me as it enriches the overtones. I always play the drum the same way round so the position of the spine is crucial. I find that over time the tones warm to the exact frequencies you require if the drum is played in the same position. My first task with any new drum is to locate the best position where there is just the right balance between harmonics, bass notes and high tones. I then mark the drum and stick to that position. The spine usually (but not always) ends up positioned just above my knee at about a 45 degree angle, and I play my bass tones right on top of the thicker skin of the spine.”<sup>80</sup>

Da Cormac Byrne, anders als Martin O’Neill, mit weniger Druck der tonalen Hand arbeitet, wird das Fell auf eine andere Art beansprucht. Hat er die optimale Position gefunden, spielt er immer in der gleichen. Ein Klangbeispiel der *Cormac Byrne signature series* ist auf der Homepage des Trommelbauers zu hören.<sup>81</sup>



Abbildung 10: CBss Cormac Byrne signature series, Christian Hedwitschak.<sup>82</sup>

Vergleicht man die beiden vorgestellten Trommeln, fällt als erstes die Größe auf. Der Durchmesser spielt eine große Rolle bezüglich des Klangs. Hierbei sind aber auch die Körpermaße, die Spielergonomie und die Spielstile der beiden Musiker in Relation zu ihren Instrumenten nicht außer Acht zu lassen. Cormac setzt das Spiel auf dem Teil der Wirbelsäule des Trommelfells bewusst ein, da dies zu seinem erwünschten perkussiven

<sup>80</sup> ebd.

<sup>81</sup> ebd.

<sup>82</sup> Hedwitschak, Christian: “CB signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Klangbild beiträgt. Martin verzichtet auf ein Trommelfell mit Wirbelsäule, da sich sein Stil durch einen weicheren Klang auszeichnet, den Seamus O’Kane als *musical* bezeichnen würde. Daneben dreht er im Gegensatz zu Cormac seine Trommel, um das Trommelfell gleichmäßig zu beanspruchen. Durch die kleine Größe der Trommel und seinem Stil – das Spiel von klar definierten Tönen – wird das Fell punktuell oft stark beansprucht. Darüber hinaus fällt auf, dass Martins Trommel viel mehr Zusätze besitzt. Dies ergibt sich aus verschiedenen neuen Maßnahmen, wie die eben beschriebene Sämischlederauflage oder das Kompressor-Stimmsystem, die dazu dienen, Obertöne einzudämmen und Töne definierter erklingen zu lassen.

Ursprünglich ein improvisiert hergestelltes und gespieltes Musikinstrument für den rituellen Gebrauch, ist es nun möglich, die *bodhrán* in verschiedenen Ausführungen von zahlreichen SpezialistInnen innerhalb und außerhalb Irlands herstellen zu lassen. Seitdem das Instrument in den 1950er Jahren auf der Bühne zum Einsatz kam, wurde es professionell hergestellt, und der Trommelbau wurde durch neue Ideen immer weiter entwickelt. Neue Spieltechniken konnten sich durch Innovationen im Trommelbau entwickeln und umgekehrt. Es kann nun auf die verschiedenen Anforderungen der MusikerInnen an ihr Instrument eingegangen werden, und die Trommel kann eine Vielzahl an bevorzugten Klängen hervorbringen. Wie dies möglich ist, wurde anhand der beiden vorgestellten Perkussionisten dargestellt. Da der Trommelbau heute so hoch entwickelt ist, können sich *bodhráns* in ihrem Klang und ihrem Erscheinungsbild stark voneinander unterscheiden. Dies ermöglicht einen ebenso vielseitigen Einsatz in Hinsicht auf den musikalischen Kontext – sei es als Schlagzeugersatz, für die Imitation verschiedener Perkussionsinstrumente, oder als Ersatz für ein Bass-Instrument. Die *bodhrán* hat nicht nur im Hinblick auf ihren Einsatz im traditionellen Kontext verfestigen können, sondern den Kontext zu anderen Stilrichtungen erweitern können. Wichtig für diesen Schritt waren, wie eben in diesem Kapitel beschrieben, professionelle *bodhrán*-SpielerInnen und Trommelbauer, die den Ruf des Instruments verbessert haben. So ist die *bodhrán* zu einem vielseitigen Musikinstrument geworden, worauf im nächsten Kapitel weiter eingegangen wird. Denn vor allem der Kontrast zwischen Einfachheit und Vielseitigkeit spielt eine große Rolle im Zusammenhang mit der Anziehungskraft, die dieses Musikinstrument auf viele Menschen ausübt. Woraus sich letztere zusammensetzt wird im folgenden Kapitel erläutert, um schließlich herauszufinden, inwieweit die verfeinerten Spieltechniken, die im

Laufe der letzten Jahrzehnte entstanden, dazu beigetragen haben, das Instrument populär und auch für nicht aus Irland stammende Personen interessant zu machen.

## 5. Einfachheit und Vielseitigkeit – was die *bodhrán* attraktiv zu spielen macht

Im folgenden Kapitel werden Voraussetzungen und verschiedene Beweggründe dafür, das Spiel auf dem Instrument zu erlernen, dargestellt. Die Erfahrungen der befragten Workshop-TeilnehmerInnen werden hierfür herangezogen. Es erschließt sich, wo die Berührungspunkte der befragten Personen mit der irischen Musik, ferner der irischen Kultur lagen, und wie schließlich der erste Kontakt mit der *bodhrán* stattfand. Auch LehrerInnen und MusikerInnen wurden während des *Craiceann*-Workshops von mir um ihre ExpertInnenmeinung zu der Frage, was die *bodhrán* für Personen nicht-irischer Herkunft attraktiv zu spielen macht, gebeten. Auch ihre Aussagen werden im folgenden Kapitel einfließen. Bei der Befragung der interviewten Personen kristallisierten sich grundsätzlich zwei Eigenschaften heraus, die das Instrument auf mehreren Ebenen zu vereinen scheint: die der Einfachheit und die der Vielseitigkeit. Diese beiden Eigenschaften werden hier näher beschrieben. Sie sind sozusagen der gemeinsame Nenner vieler Erfahrungsberichte und deshalb auch jener dieses Kapitels. Im Verlauf der folgenden Seiten wird schließlich deutlich, welche Eigenschaften das Instrument für ein internationales Publikum anziehend machen. Diese Eigenschaften sind für viele Personen ausschlaggebend, das Spiel auf dem Instrument zu erlernen.

Die Erfahrungen der LehrerInnen und MusikerInnen, die vermeintlichen Vorurteile gegenüber *bodhrán*-SpielerInnen und die Berichte der Workshop-TeilnehmerInnen werden hier nun zusammengeführt und überprüft. Schließlich wird veranschaulicht, inwiefern sich die Entwicklungen der Spiel- und Konstruktionstechniken auf das Prestige der *bodhrán* und auf die Anziehungskraft der Trommel auf ein internationales Publikum ausgewirkt haben.

### 5.1. Das einfache Erscheinungsbild

#### 5.1.1. “It’s just a wooden hoop with some skin – that’s all it is”

Eine ganz offensichtliche Ebene der Einfachheit ist wohl das Erscheinungsbild des Instruments. “I mean – it’s just a wooden hoop with some skin – that’s all it is”, sagte Alan Collinson während eines Interviews (29.06.2012). Diese Beschreibung trifft jedoch auf viele Trommelarten zu. Indem Alan die *bodhrán* hier auf einen Holzreifen mit Fell darüber

reduziert hat, unterstrich er jedoch gleichzeitig ihre Vielseitigkeit, denn das einfache Erscheinungsbild an sich erweckt erst durch den Kontrast zum Gegenteil Interesse.

Ein Teilnehmer aus der Schweiz erzählte von der ersten Begegnung mit dem Instrument und meinte:

„Es [das Musikinstrument] hat mich einfach fasziniert, weil die Konstruktion doch relativ einfach aussieht im Vergleich zu anderen Instrumenten und bei der Technik hat man auch das Gefühl, wenn man zuschaut, dass man das doch schnell mal hinkriegt. Diese Einfachheit auf der einen Seite, aber dann auch die Komplexität an Tönen und verschiedenen Rhythmen, die man darauf produzieren kann – das hat mich schon fasziniert.“ (Christophe Zürcher 28.06.2012)

Die Vielseitigkeit ist hier „die Komplexität an Tönen und der Einsatz von verschiedenen Rhythmen.“ (ebd.), von denen Christophe sprach. Es war der Kontrast der beiden Eigenschaften, der das Instrument für Christophe interessant gemacht hat. Einerseits war es das einfache Erscheinungsbild, andererseits die große Bandbreite an möglichen Tönen, die erzeugt werden können, und deren Einsatz in verschiedenen Rhythmen. Dieser Kontrast scheint sehr viele Menschen zu beeindrucken. Auf Inis Oírr erzählten mir die beiden Lehrer und Musiker, Cormac Byrne und Rolf Wagels, während der Interviews, dass sie nach Konzerten oft angesprochen werden. Oft können die Gäste nicht glauben, dass es möglich ist, ohne elektronische Hilfsmittel diese breite Palette an Klängen hervorzubringen. So sei neben den *uilleann pipes* oft die *bodhrán* eines der meist bestaunten Instrumente (Cormac Byrne 27.06.2012; Rolf Wagels 28.06.2012). Ein weiterer Aspekt, den Christophe angesprochen hat, betrifft die - vermeintlich - einfache Spieltechnik. Zu jener Zeit hatte er noch keine Erfahrung mit dem Spiel auf Perkussionsinstrumenten. Oft werden die Ansprüche an erforderlicher Spieltechnik im Bereich dieser Instrumentengruppe von Laien unterschätzt. Mit einem Schlägel zu schlagen ist sicherlich einfacher, als beispielsweise zehn Finger auf einem Klavier zu koordinieren. Doch die erforderliche Präzision in Hinsicht auf Schlagtechnik, Timing und Dynamik wird oft nicht wahrgenommen oder unterschätzt. Dies hat sich während der Interviews bestätigt, worauf gleich weiter eingegangen wird.

#### 5.1.2. “It’s one of the easiest instruments to learn, but it’s difficult to master”

Wie eingangs schon erwähnt, fragte ich MusikerInnen und LehrerInnen unter anderem, warum ihrer Meinung nach die *bodhrán* nicht nur in Irland so beliebt ist. Die *bodhrán* sehe (zu) leicht zu spielen aus, wurde mir oft geantwortet – ein vermeintliches Vorurteil,

welches sich jedoch während des Forschungsaufenthalts zu bestätigen schien. Viele SchülerInnen, so wurde mir berichtet, geben nach wenigen Unterrichtsstunden wieder auf, wenn sie merken, dass doch sehr viel Arbeit dahinter steckt. Ich selbst konnte beobachten, dass die grundlegende Schlagtechnik relativ bald beherrscht werden kann. Erste Erfolge sind auf dem Instrument also relativ leicht und schnell zu erzielen. Akzentuierungen richtig zu setzen, das Tempo zu halten und zu erreichen und schließlich verschiedene Tunes abwechslungsreich zu begleiten sind jedoch Herausforderungen die oft unterschätzt werden. Die Tonhöhenmanipulation macht das Spiel auf der *bodhrán* noch anspruchsvoller.

Rina Schiller schreibt über ein Erlebnis von Trommelbauer Eamonn Maguire, das bezeichnend für die Misere in der sich die *bodhrán* befindet ist, welche durch das Unterschätzen der Spieltechnik entsteht (Schiller 2001: 21). Maguire reiste zu einem *fleadh*, um seine *bodhráns* zu verkaufen. Wie schon oft zuvor gab er dort zwei potentiellen Kunden eine kostenlose Unterrichtsstunde auf dem Instrument, in welcher er die grundlegende Spieltechnik unterrichtete. Die beiden kauften jedoch kein Instrument bei ihm. Am Abend desselben Tages ging er mit einem Freund, *bodhrán*-Lehrer Gavin O'Connor, zu einer Session im lokalen Pub. Letzterer erzählte Schiller was sich dort ereignete. Sie beschreibt die Situation wie folgt:

“The pub was packed with excellent musicians when they [Eamon und ein Freund] arrived. Among them were Eamon’s two ‘customers’ banging ‘with big wooden lumps on plastic water containers’. When they spotted Eamon they started praising him in loud voices as their percussion teacher. It is said that Eamon did not particularly appreciate their praise.” (ebd.)

Dieses Erlebnis ist einerseits ein gutes Beispiel für das anfängliche Unterschätzen der erforderlichen Fertigkeiten, die es für das Spiel auf der *bodhrán* bedarf. Andererseits macht es verständlich wie es zu einer Frustration vieler ExpertInnen kommt, denn sie sind darüber verärgert, dass viele Menschen, insbesondere TouristInnen, mit einer Art von Naivität an das Spiel auf dem Instrument während einer Session herangehen und sich unpassend verhalten. Jedoch bedienen sich Irlands Einnahmen durch den Tourismus unter anderem genau diesem eben beschriebenen naiven Umgang. Darauf wird in Kapitel 5.2.3. näher eingegangen.

Dass das Beherrschen des Spiels auf der *bodhrán* weniger anspruchsvoll erscheinen mag als das Spiel auf der *fiddle*, dem Akkordeon, dem Banjo oder im weiteren Sinne, auf einem nicht-perkussiven Musikinstrument, wurde mir durchaus während der geführten Interviews

mit den Workshop-TeilnehmerInnen bestätigt. Ebenso ist aus den Gesprächen hervorgegangen, dass genau dies einen Vorteil bietet für AnfängerInnen und Personen, die nach längerer Zeit wieder zum Musizieren zurückfinden, da sie sich eher an das Spiel auf der *bodhrán* heranwagen als an das eines anderen Musikinstruments. Das Vorurteil und die Tatsache, dass die grundlegende Schlagtechnik relativ bald beherrscht werden kann, erleichtern den Zugang zum Instrument, denn dies ist die Voraussetzung für viele Menschen, das Erlernen des *bodhrán*-Spiels überhaupt in Erwägung zu ziehen.

In manchen Fällen fanden die interviewten Workshop-TeilnehmerInnen über die *bodhrán* zum Musizieren oder sie fanden zum Musizieren zurück. Christophe Zürcher beispielsweise lernte in seiner Kindheit Geige, beendete aber den Unterricht nach einem Jahr wieder, da es ihm zu zeitintensiv wurde. Der Wunsch, ein Instrument zu spielen, blieb jedoch bestehen, und so begann er schließlich im Teenager-Alter das Spiel auf der *bodhrán*. Heute spielt er die Trommel in zwei Bands und im Kontext der Session (Christophe Zürcher 28.06.2012).

Jan Teteroo aus Holland empfand es sofort als großen Vorteil, dass die *bodhrán* leicht zu spielen wirkt:

“Through my life I’ve been trying to play music. So I’ve had guitar lessons, I’ve had piano lessons and none of these instruments were able to keep me occupied, so after some one or two or three years of lessons I always dropped it and never looked back. The *bodhrán* is a funny instrument, because you can learn the basics in a very short time and have some fun with the instrument and besides that you can use it in just rhythmic not as musical instrument but as a rhythmic instrument. So it was the fact that it originally would not take much effort to master it, that’s what I thought, was for me a big plus. In that perspective I’m kind of lazy, or perhaps not eager enough to spend very much time on such thing as learning to play an instrument. So I expected it to be quite easy and fast to learn.” (28.06.2012)

Da das grundlegende Spiel auf dem Instrument relativ schnell beherrscht werden kann, gab es Jan scheinbar den Anreiz, den er brauchte, um bei dem Instrument zu bleiben. Für ihn steht weniger das gemeinsame Musikmachen, sondern das Spielen und Spüren von Rhythmen, besonders im Kontext von spirituellen Trommelkreisen, im Zentrum seines Interesses. Auf die *bodhrán* im eben genannten Kontext wird in Kapitel 5.3.5. näher eingegangen. Schließlich war es für ihn doch nicht abschreckend zu merken, dass es anspruchsvoller als erwartet sein würde, das Instrument gut zu spielen, denn ihn motivierte es, dass er schon mit dem Beherrschen der grundlegenden Technik Spaß haben konnte. Dieses reicht für spirituelles Trommeln bereits aus. Jan besuchte 2012 zum dritten Mal den *Craiceann*-Workshop. Neben dem Unterricht gefällt ihm vor allem die Stimmung und das

Gemeinschaftsgefühl, das zwischen allen involvierten Personen entsteht. Er besucht in seiner Heimat nur selten die regelmäßig stattfindenden Sessions, da er die *bodhrán* vorrangig für spirituelle Zwecke einsetzt.

Ein weiterer Teilnehmer, Sebastian Freyer aus Erdingen, erzählte mir, dass auch er sich zu Beginn verschätzt hätte, und dass ihm nach den ersten Unterrichtsstunden bei Rolf Wagels und Guido Plüschke bewusst wurde, dass er noch einiges lernen müsse. Bis zu diesem Zeitpunkt spielte er die *bodhrán* „eher schlecht als recht“ (29.06.2012). Besonders motivierend fand er es jedoch, bei der ersten Teilnahme am Workshop gleich in eine höhere Gruppe eingestuft worden zu sein. Er war außerdem durch seine Band motiviert, Fortschritte zu machen. Sie formierte sich 2009, kurz nachdem er die Trommel zum Geburtstag geschenkt bekommen hatte. „Wir sind in unser lokales Pub gegangen und haben einfach mal aus Spaß die Bodhrán und die Gitarre mitgenommen“, erzählte er (ebd.). Es ist wohl mit nur sehr wenigen anderen Instrumenten möglich, nach so kurzer Zeit in Gemeinschaft zu musizieren. Kurze Zeit darauf schloss sich ein *fiddle*-Spieler den beiden an. Die ersten Auftritte hatte die Gruppe bei Mittelalter- und Kleinkunstmärkten. Als ich ihn 2012 beim Workshop auf Inis Óírr traf, begann er gerade damit, *low whistle* spielen zu lernen, um später die *uilleann pipes* zu lernen. Sebastians Motivation, die *bodhrán* zu spielen setzt sich aus seiner Band – insbesondere dem Spielen von Auftritten – und den erstrebten Fortschritten in Workshops zusammen. Das größere Ziel, das dabei entstanden ist, ist es, die *uilleann pipes* spielen zu können.

Emily Little, eine Teilnehmerin aus England, die in Italien lebt, erzählte, dass sie in ihrer Kindheit Klavier spielte, aber bald wieder den Unterricht beendete, da sie sich für ein anderes Hobby entschied. Sie wollte eigentlich immer Schlagzeug spielen, doch die Möglichkeiten dafür waren nie gegeben. Außerdem war sie in Rom erfolglos auf der Suche nach einem Lehrer/einer Lehrerin geblieben, der/die ihr das Spielen der sizilianischen Rahmentrommel beibringen sollte. Durch eine Dienstreise nach England stieß sie während einer Session, die sie dort besuchte, auf die *bodhrán* und beschloss, das Spiel auf ihr zu erlernen. Emily gefällt besonders die Rolle der *bodhrán* im Kontext der Session, worauf später genauer eingegangen wird.

“[...] So that’s what I find attractive in a way. And I just like the rhythm too. And frankly – to learn a melody instrument would be too difficult. But I’m not particularly attracted to the fiddle. I would be - I’m attracted to instruments that are played beautifully - and I suppose...the idea is that the bodhrán is probably the easier instrument to sort of learn. As they are being telling us: It’s one of the easiest to learn, but it’s difficult to master. But at least you can begin the learning process. Whereas with the fiddle, I wouldn’t get even the beginning.” (28.06.2012)

Emily verweist auf einen Satz, den wir auf Inis Oírr sehr oft von LehrerInnen und Vortragenden hörten: “It’s one of the easiest musical instruments to learn, but it’s difficult to master.” Er begleitete uns den gesamten Workshop über. Die *bodhrán* zu entdecken hat es Emily ermöglicht, den Lernprozess zu starten, denn auf der *fiddle* wäre ihr wahrscheinlich der Beginn schon zu schwierig, meinte sie. Sie frischte ihre Kenntnisse im Notenlesen auf und ging sehr ambitioniert an das Lernen heran. Emily Little besuchte 2012 zum zweiten Mal den *Craiceann*-Workshop und erzählte mir, dass sie nun auch *snare drum* lernte, da sie sich dadurch viel Basiswissen über Musiktheorie und Begleitung für Perkussionsinstrumente aneignen kann. Die regelmäßige Teilnahme an Sessions in Rom motiviert sie dabei, Fortschritte zu machen. Außerdem fühlt sie sich der Session-Gemeinschaft gewissermaßen verpflichtet und hatte das Gefühl, Verantwortung zu tragen, was sie ebenfalls motiviert. Sie hat also nicht nur damit begonnen, ein Musikinstrument zu spielen, sondern ist auch dem Wunsch, Schlagzeug spielen zu können, etwas näher gekommen. Neben dem Aspekt, dass das Erlernen des Spiels eines Musikinstruments realistisch und nicht unerreichbar ist, gefällt Emily Little vor allem die Rolle der *bodhrán* im Kontext der Session. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 5.3.2. eingegangen.

### 5.1.3. Die (leicht zugängliche?) Kunst des *bodhrán*-Spiels

“[...] I’m attracted to instruments that are played beautifully”, sagte Emily außerdem im vorhergehenden Zitat (ebd.). Sie ist von Instrumenten begeistert, die schön gespielt werden. Ihr gefällt zwar auch beispielsweise die *fiddle*, jedoch wurde sie aus verschiedenen Gründen (einige davon wurden schon behandelt, andere erst im weiteren Verlauf des Kapitels) besonders von der *bodhrán* angezogen. Eine weitere Voraussetzung ist also die Art, wie das Instrument gespielt und präsentiert wird. Dies kann sich auf die musikalische Ausführung der *bodhrán*-Begleitung beziehen, aber auch auf die Frage, mit welcher inneren Haltung die MusikerInnen ihr Instrument spielen. Diese wirkt schließlich nach außen und wird vom Publikum wahrgenommen. Eric Cunningham äußerte sich ähnlich zu diesem Thema. Nach dem Konzert der Gruppe *Frankie Gavin The New De Dannen* am Dienstagabend der Workshop-Woche, in welcher er die *bodhrán* spielt, bat ich ihn um

seine Experten-Meinung. Wir befanden uns aufgrund der Lautstärke im etwas ruhigeren Windfang des Pubs des Hotels der Insel. Wie jeden Abend nutzten zahlreiche Workshop-TeilnehmerInnen die Gelegenheit, an der Session zu partizipieren, die bis in die frühen Morgenstunden dauerte. Neben der Anziehung, die das Gemeinschaftsgefühl, das während einer Session entsteht, ausübt (auch darauf wird später genauer eingegangen), findet Eric Cunningham besonders die professionelle Art, mit der die *bodhrán* heute gespielt wird, als ausschlaggebend für die Anziehungskraft, die die *bodhrán* auch auf Personen nicht irischer Herkunft hat:

“If you wanted to be a rallye driver and you saw in television Michael Schumacher driving a car and you say: I want to be those guys. But if you actually watched a rallye with a very poor driver you wouldn't be appetized to do that. [...] I mean you can listen to players here tonight and the average is just beginners. But if you listen to the, you know, good players and the great players you feel that it is an art of itself and you want to be part of that and you want to learn how to do that. That's what draws people to the music.” (26.06.2012)

Eine besonders wichtige Voraussetzung ist also demnach das Können der MusikerInnen, denn heute gibt es sehr viele gute *bodhrán*-SpielerInnen, die die ZuschauerInnen mit ihrem Spiel beeindrucken, so meinte Cunningham. Ein weiterer wichtiger Grund für die Anziehungskraft, die das Instrument ausübt, ist also, Cunningham zufolge, jener, dass das *bodhrán*-Spiel zu einer Kunst geworden ist, an der viele Menschen gerne teilhaben möchten. Wie bereits in Kapitel 4.1.4. beschrieben, hat das Spiel auf der irischen Rahmentrommel durch zahlreiche professionelle MusikerInnen, die die *bodhrán* spielen, eine Aufwertung erfahren. Die irische Rahmentrommel wird heute gerne von PerkussionistInnen eingesetzt und mit großer Präzision gespielt. Heute können sich demnach *bodhrán*-SpielerInnen mit mehr Stolz zeigen als beispielsweise noch vor 50 Jahren, denn sie sind zu KünstlerInnen geworden. Der Wunsch, von welchem Eric Cunningham sprach, an dieser Kunst teilhaben zu können, scheint für viele auf der *bodhrán* realistischer zu sein als bei anderen Musikinstrumenten. Dass nämlich auch hinter der Fähigkeit, eine gute Begleitung spielen zu können, harte Arbeit steckt, wird, wie eben erläutert, oft unterschätzt. Aus diesem Vorurteil verbirgt sich, wie eben dargestellt, für manche Personen ein Vorteil, da sie das Erlernen des Spiels auf der Trommel im Vergleich zu anderen Musikinstrumenten eher in Erwägung ziehen. Oft jedoch ist es also nicht nur der Wunsch, an der Kunst des *bodhrán*-Spielens teilzuhaben, sondern der generelle Wunsch, an der Kunst des Musizierens teilzuhaben. Die Form der Session wirkt dabei für viele Menschen anziehend, und im Vergleich zu den anderen Musikinstrumenten, die auf einer Session gespielt werden, ist die *bodhrán* jenes, das am leichtesten zu erlernen scheint.

Auf den Reiz, den die Session ausübt, wird gleich näher eingegangen. Der grundlegende Wunsch (oder sogar das Bedürfnis), in einer Gruppe musizieren zu können, wird außerdem in Kapitel 5.3.5.2. behandelt.

Dass das Spiel auf der irischen Rahmentrommel nun als Kunst wahrgenommen wird, bringt die Frage zurück, ob die ausgefeilten und virtuos anmutenden Spieltechniken die Anziehungskraft dieses Instruments verstärken. Nachdem sich, wie im Verlauf der letzten Seiten beschrieben, die vermeintliche Einfachheit bezüglich der Spieltechnik für viele Interviewte als ausschlaggebend erwiesen hat, das Spiel auf dem Instrument zu beginnen, kann diese Frage wohl vorerst mit einem „Nein“ beantwortet werden. Doch erst in Hinblick darauf, wo und wie die befragten Personen mit dem Instrument in Kontakt gekommen sind (siehe folgender Abschnitt), lässt sich hier eine konkretere Aussage treffen.

## 5.2. Der (meist) einfache Zugang zum Instrument – Angebot und Verfügbarkeit der *bodhrán* für ein internationales Publikum in Irland und außerhalb Irlands

Die Eigenschaft der Einfachheit bezog sich im Verlauf der letzten Seiten darauf, wie das Instrument von den ZuhörerInnen wahrgenommen wird, und auf die grundlegende Spieltechnik, die bald beherrscht werden kann. Dies sind zwei Voraussetzungen, die sich positiv auf AnfängerInnen oder WiedereinsteigerInnen auswirken können.

Der Aspekt der Einfachheit lässt sich auch im Hinblick auf den Zugang zur irischen Musik und damit zur *bodhrán* finden. Die traditionelle irische Musik hat sich bereits weit über ihre nationalen Grenzen verbreitet. So gibt es nicht nur in Irland, sondern auch außerhalb Irlands bereits ein großes Angebot an Aufnahmen, Konzerten, Festivals, Instrumentalunterricht, (Stepp-) Tanzunterricht oder Sessions, die mit irischer Musik in Verbindung stehen. Das eben Genannte, die Verfügbarkeit von Bild- und Tonaufnahmen durch moderne Medien und der moderne Personentransport vereinfachen zweifellos den Zugang zum Instrument. Im Verlauf der nächsten Seiten wird gezeigt, wie und wo der erste Kontakt der TeilnehmerInnen mit dem Instrument stattgefunden hat. Schließlich wird beschrieben, wie und wo es möglich ist, eine *bodhrán* zu erwerben. Die Eigenschaften Einfachheit und Vielseitigkeit werden hier nun bezüglich des Angebots und der Verfügbarkeit der *bodhrán* und der irischen Musik für ein internationales Publikum behandelt.

### 5.2.1. Musikgruppen, Sessions und Produktionen

Wie eingangs bereits erwähnt, vermuteten viele von mir befragte LehrerInnen und MusikerInnen, dass die *bodhrán* vor allem durch die Tanzshow *Riverdance* und den Film *Titanic* von einem internationalen Publikum wahrgenommen wurde. Interessanterweise wurden diese beiden Produktionen von keinem der interviewten Workshop-TeilnehmerInnen als erster Berührungspunkt angegeben. Es stellte sich vielmehr heraus, dass sehr oft lokal ansässige MusikerInnen, entweder im Rahmen einer Session oder eines Konzertes auf dem Instrument gesehen wurden.

#### Lokal ansässige MusikerInnen

Christophe Zürcher (28.06.2012) beispielsweise lernte das Instrument durch die Gruppe *Elandir* kennen. Dabei handelt es sich um eine Schweizer Gruppe, die irische Folk-Musik macht. Die Musiker gaben in seiner Gemeinde ein Konzert, für welches Christophe Flyer verteilte und das er schließlich selbst besuchte. Er erzählte mir, dass das Spiel des *bodhrán*-Spielers eher traditioneller, also zurückhaltend, war. Als er beschloss, das Spiel auf dem Instrument zu erlernen, hatte er die Möglichkeit, sich von Gilles Clavel, *bodhrán*-Spieler der eben genannten Gruppe, unterrichten zu lassen. Teilweise wurden die interviewten Teilnehmer schon zuvor von der irischen Musik geprägt. Hierbei wurden verschiedene Musikgruppen genannt, die in der Trad- und Folk-Szene Irlands bekannt waren, aber auch irische Gruppen, die keine traditionelle Musik im engeren Sinne machen. Christophe erzählte, dass er durch seine Kindheit mit der Musik der *Chieftains* vertraut war, da seine Eltern deren Musik, besonders bei langen Autofahrten im Urlaub, gerne hörten. Er kam schließlich direkt in seiner Gemeinde mit der *bodhrán* in Berührung und hatte die Möglichkeit, dort Unterricht zu nehmen. Außerdem hat er die Möglichkeit, in seiner Umgebung zu regelmäßig stattfindenden Sessions zu gehen.

Trommelbauer Christian Hedwitschak (27.06.2012) nannte die ebenfalls lokal ansässige Gruppe *Fiddlers Green*, durch welche er mit der *bodhrán* das erste Mal in Kontakt kam. Auch Workshop-Teilnehmer Sebastian Freyer (29.06.2012) berichtete über die Band. Nach einem Aufenthalt in Irland arbeitete letzterer in deren Street-Team und verteilte Flyer für die Konzerte der Gruppe. Die deutsche Band aus Erlangen hat sich 1990 formiert und bezeichnet ihre kreative Stil Mischung als *irish speedfolk*, welcher sich aus Folk-, Ska-,

Punk- und Reaggae-Einflüssen zusammensetzt.<sup>83</sup> Sie geben vorwiegend Konzerte im Raum Deutschland, Österreich, Schweiz, Niederlande und Frankreich.

### SessionmusikerInnen

Auch Emily Little (28.06.2012), eine Britin, die in Rom lebt, kam mit der *bodhrán* nicht in Irland, sondern in England in Kontakt. Sie sah sie im Rahmen einer Session in Birmingham.

“ [...] I was working in Birmingham in England and there is actually a very big Irish community there. I studied frequently the pubs and there were sessions on. And you know it was really exciting and interesting ... the kind of dynamics of the different instruments and the different people that were arriving. And there were two *bodhrán* players. A guy he still plays there I think ... he was very severe looking, very ... almost apparently to me he seemed like a professional, but in reality he wasn't he is self-taught. I don't know if he knows musical notation but he has got a very clear idea of how he should play. Certain tunes, session tunes ... and how other people should play them. So anyway, that got me thinking and I went out and bought my first drum in Dublin and I just started playing it.” (ebd.)

Dass der *bodhrán*-Spieler so klare Vorstellungen davon hatte, wie ein Tune zu begleiten sei, hat bei Emily Eindruck hinterlassen. Es war das professionelle und selbstbewusste Auftreten dieses Mannes, das sie dazu inspiriert hat, selbst *bodhrán* spielen zu wollen (Vgl Kapitel 5.1.3.). In Rom fand sie zwar, wie auch für die sizilianische Rahmentrommel, keinen *bodhrán*-Lehrer/keine *bodhrán*-Lehrerin, doch sie besorgte sich Übungshefte, CDs und Videos, mit welchen sie sich selbst die ersten Schritte beibringen konnte. Daneben besucht sie oft eine regelmäßig stattfindende Session in Rom. Rolf Wagels (28.06.2012), konnte sich zwar nicht erinnern, wo und in welchem Kontext er das Instrument zum ersten Mal sah, aber er erzählte, dass es zu der Zeit, als er zu spielen begann, Anfang der 1990er Jahre, in Hamburg bereits regelmäßig stattfindende irische Folk-Sessions gab. Durch das Beobachten der Musiker im Kontext der Sessions und der manchmal stattfindenden Konzerte eignete sich Rolf zu jener Zeit das *bodhrán*-Spiel an.

### *The Kelly Family*

Neben der vorhin genannten Gruppe *Fiddlers Green* nannte Sebastian *The Kelly Family*. Er bezeichnete sie als seine erste irische Band, die ihn damals sehr fasziniert hat (29.06.2012). Irische Folk-Musik war durchaus ein Bestandteil ihres größtenteils Folk-/Pop-/Pop-Rock-Repertoires, welches Interpretationen internationaler Volksweisen einschloss. Die Musikerfamilie mit amerikanisch-irischen Wurzeln hatte in den späten

---

<sup>83</sup> Fiddler's Green: „Biographie“, in: *Website von Fiddler's Green*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

1970ern, 1980er und 1990er Jahren vor allem im deutschsprachigen Raum großen Erfolg und erhielt die dementsprechende Medienpräsenz. Neben Frankreich, Spanien, Holland und zahlreichen anderen Ländern der Welt lebte die stets reisende Familie auch in Deutschland, wo sie zahlreiche Konzerte und Tourneen gaben.<sup>84</sup> Besonders in den 1990er Jahren waren sie auch in Österreich sehr erfolgreich. Die Nummer *An Angel* war 1994 zwanzig Wochen auf Platz 1 der österreichischen Charts. Drei weitere Nummern schafften es in den darauf folgenden Jahren in die Top Ten, zwei davon auf den 2. Platz.<sup>85</sup> Ähnliche Erfolge konnte die Musikerfamilie in Deutschland<sup>86</sup> und in der Schweiz<sup>87</sup> erzielen.

### *Flogging Molly*

Eine weitere Gruppe, die zwar in den Interviews nicht erwähnt wurde, soll hier trotzdem Erwähnung finden. *Flogging Molly*, eine US-amerikanische Punk-Rock-Band mit irischen Wurzeln, formierte sich im Jahr 1997. Sie ist bis heute nicht nur in den USA, sondern auch in Deutschland, Österreich und der Schweiz sehr bekannt und tritt vor allem in Österreich oft im Rahmen von Rock-Festivals auf.<sup>88</sup> Im Kontext persönlicher Gespräche in Wien, in denen die Autorin über das Thema der Masterarbeit sprach, meinten viele Gesprächspartner, dass sie mit irischer Musik wenig bis gar nicht vertraut sind. Viele nannten schließlich die Gruppe *Flogging Molly* als einzigen Bezugspunkt zur irischen Musik.

Lokal ansässige Musikgruppen oder irische Musikgruppen, die Gastkonzerte geben, sind oft der Kontext, in dem das erste Kennenlernen der *bodhrán* erfolgte. Daneben ist das Stattfinden von Sessions für manche Teilnehmer eine wichtige Voraussetzung gewesen, um einerseits mit dem Instrument in Berührung zu kommen, und andererseits das Spiel auf dem Instrument ausüben zu können oder es interessant zu machen.

---

<sup>84</sup> The Kelly Family: „Biografie“, in: *Website von The Kelly Family*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

<sup>85</sup> „Single-Platzierung Österreich“, in: *austriancharts.at - Das österreichische Hitparaden- und Musik-Portal*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

<sup>86</sup> „The Kelly Family“, in: *chartsurfer.de*, letzter Zugriff: 27.10.2016.

<sup>87</sup> „Single-Platzierungen Kelly Family“, in: *hitparade.ch*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

<sup>88</sup> Flogging Molly: „Tourdates“, in: *Website von Flogging Molly*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

## *The Corrs*

Durch eine Aufnahme wurde nur ein einziger der befragten TeilnehmerInnen auf die irische Rahmentrommel aufmerksam – Jan Teteroo sah die *bodhrán*, wie ich selbst auch, das erste Mal im Rahmen des *MTV Unplugged*-Videos von *The Corrs*, welches im Jahr 1999 herauskam:

I: What song can you remember?

J: The one with the solo ... I don't know the name.

I: 'Toss the Feathers' maybe?

J: I'd recall the name 'Forgiven not forgotten'.

I: There is also a *bodhrán*.

J: No, but that's just a song I remember from that show. What took me about this instrumental piece that she did these twenty strokes or whatever in the solo. In the solo part I thought 'Ah that's an amazing instrument. That looks nice. One stick and rrrrrrrrrrrrr' [macht eine Handbewegung dazu].

*Forgiven Not Forgotten* ist sowohl Titel des Debutalbums der Gruppe aus dem Jahr 1995 als auch Titel einer Nummer des Albums. Sie erschien als zweite Single und wurde auch im Rahmen des *MTV Unplugged*-Konzerts dargebracht. Obwohl die Perkussionistin der Band dieses Stück auf der *bodhrán* begleitete, meinte Jan wahrscheinlich deren Interpretation des irischen Tunes *Toss the Feathers*, da diese das einzige Instrumentalstück des betreffenden Konzerts ist, in welchem ein *bodhrán*-Solo vorkommt. Jan meinte mit großer Wahrscheinlichkeit die gleiche Nummer der DVD, durch die ich selbst auf das Instrument aufmerksam wurde (Vgl. Vorwort). Die schnelle Schlagabfolge mit nur einem Schlägel zu beherrschen, hinterließ bei ihm einen großen Eindruck. Das Stück ist nicht nur schnell gespielt, sondern das Pattern, welches Caroline Corr während des Solos spielt, besteht aus vielen triolenartigen Verzierungen, *triplets* (in der folgenden Transkription als (dtu) notiert). Dies lässt das Pattern noch reicher ausgefüllt klingen. Jeder Schlag (D oder U) ist hier als Sechzehntelnote zu verstehen:

4/4

**DUDU (dtu)DU (dtu)DU DU(dtu)**

**DUDU (dtu)DU DU(dtu) DU(dtu)**

*Transkript: Grundpattern des bodhrán-Solos von Caroline Corr zum Tune Toss The Feathers, Transkription durch die Autorin.*

Grundsätzlich kommen in dem Pattern 3 Nuancen vor, welche einerseits durch die tonale Hand erzeugt werden und sich andererseits aus der Akzentuierung der Schläge ergeben. Die Perkussionistin hält den Schlägel an dessen oberer Hälfte, verwendet aber beide Enden. Wie bereits erwähnt verwendet sie für Verzierungen ausschließlich *triplets*. Bis auf die rhythmische Akzentuierung (siehe weiter unten) ist ihre Begleitweise eher traditionell und zurückhaltend. Das Grundpattern variiert im Laufe der Solos nur minimal, indem sich die *triplets* verschieben. Die triolenartigen Verzierungen werden außerhalb des Solos sparsamer eingesetzt. Caroline Corrs Ausführung der *bodhrán*-Begleitung entsprach dem, was damals auf dem Instrument möglich und üblich war (Aimée Courtney-Farrell 29.06.2012). Bemerkenswert ist, dass es ein Solo für das Instrument gibt. Dies ist ein gutes Beispiel für Eric Cunninghams Meinung, dass das *bodhrán*-Spiel zu einer Kunst geworden ist (Vgl. Kapitel: 5.1.3.). Das Spiel auf dem Instrument wurde auf dieser Aufnahme tatsächlich als Kunst präsentiert. Die *bodhrán* wurde in Szene gesetzt und durch die Ausstrahlung des Senders MTV einer breiteren Masse zugänglich gemacht. Der Tune *Toss The Feathers* befindet sich bereits auf dem Debutalbum (1995) der Gruppe. Diese Version, „die Musik eines traditionellen Stückes (Reel) in popularmusikalischem Gewand“, wurde von Markus Haider (2003) in seiner Magisterarbeit bereits untersucht. Vergleichsweise wurde der *bodhrán* in dieser Version jedoch weniger Raum gegeben. Denn neben der *bodhrán*, welche nur zu Beginn zu hören ist, ist auch ein Schlagzeug, gespielt von Simon Phillips, zu hören, auf welchem auch der Solopart erklingt (Haider 2003: 6). Neben der Schnelligkeit, die Caroline Corr mit nur einem Schlägel auf der Trommel in der Version der MTV-*Unplugged*-Aufnahme erreichte, gefiel Jan außerdem die Aufmachung des Konzerts:

“It’s very popular. Even if you’re not a huge fan of The Corrs. I think it’s a little too polished. I like my music a bit more edgy...a bit rough. And I liked – I really liked that concert. It looks good. Beautiful girls, beautiful people, very good execution of the numbers and good songs.”  
(Jan Teteroo 28.06.2012)

Passend zum Jahreswechsel<sup>89</sup> 1999/2000 wirkt das Gesamtbild des Konzerts sehr festlich und elegant. Farblich sind Make Up, die festliche Kleidung der MusikerInnen, die Beleuchtung und sogar die Instrumente perfekt miteinander abgestimmt. Es ergibt sich ein Bild mit winterlichen Farbtönen, bestehend aus Ocker, Grün, Dunkelrot und Schwarz. Klavier, *fiddle* und *tin whistle* sind schwarz, der Rahmen der *bodhrán* ist dunkelbraun, an

---

<sup>89</sup> Das Album erschien im Dezember 1999, die DVD/VHS wenig später.

seiner Kante verläuft ein dunkelrotes Zierband, was wiederum farblich genau zur Kleidung der Perkussionistin passt. *Drum set* und Congas sind ebenso in einem zum Gesamtbild passenden ocker-/hellbraunen-Ton.

Die Band präsentierte ein Repertoire aus eigenen komponierten Pop-Nummern, gecoverten Rock-/Rock-Pop Nummern und irischen traditionellen Tunes. Die Interpretationen der nicht selbstkomponierten Nummern wurden musikalisch sozusagen „verpopt“. Dies ist besonders an der rhythmischen Akzentuierung der Interpretationen der irischen Tunes bemerkbar. Es ist in der traditionellen irischen Musik üblich, der ersten von zwei Achtelnoten einen etwas längeren Notenwert zu geben. Dadurch entsteht ein für die traditionelle irische Musik typisches Swingfeeling. Notiert werden die Melodien jedoch in gleichmäßigen Achtelnoten, da andere Notationsvarianten, wie beispielsweise punktierte Notenwerte, nicht das gewünschte Ergebnis erklingen lassen würden (Ó Súilleabháin 1984: 11). *The Corrs's* Interpretation des Tunes *Toss The Feathers*, beispielsweise, lässt jedoch dieses markante Merkmal, den typischen Swing der traditionellen Musik, außen vor. Der Tune wird durchwegs, mit gleichmäßigen Achteln gespielt. Eine Folge aus dem eben beschriebenen „verpopen“ ist, dass die Musik runder wirkt und damit sicherlich eine breitere Masse an Zuhörern erreicht wurde (Cormac Byrne 27.06.2012).

Betrachtet man die europaweite Charts-Platzierung des Albums, so ist es nicht verwunderlich, dass Jan und ich auf diese Produktion und schließlich auf die *bodhrán* aufmerksam wurden, da das Album besonders in unseren Heimatländern großen Erfolg hatte. In Österreich befand sich *The Corrs Unplugged* 5 Wochen auf Platz 1 der Album Charts (insgesamt 30 Wochen in den Charts)<sup>90</sup>, in den Niederlanden auf Platz 3 (1 Woche auf Platz 3, insgesamt 110 Wochen in den Charts)<sup>91</sup>, sowie in der Schweiz auf Platz 3 (2 Wochen Platz 3, insgesamt 44 Wochen in den Charts)<sup>92</sup>. Weitere europaweite Charts-Platzierungen sind den vorhergehenden beiden Ländern ähnlich. Da die Band von den interviewten ExpertInnen auf Inis Oírr nicht erwähnt wurde, wurde deren internationaler Erfolg möglicherweise nicht wahrgenommen, oder er ist in Vergessenheit geraten. Die Gruppe erhielt im Jahr 1999 den Titel *Best International Band* bereits für den Erfolg durch

---

<sup>90</sup> “The Corrs Unspugged (Album)”, in: *austriancharts.at - Das österreichische Hitparaden- und Musik-Portal*, letzter Zugriff: 11.11.2016.

<sup>91</sup> “The Corrs Unplugged (Album)”, in: *dutchcharts.nl*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>92</sup> “The Corrs Unplugged (Album)”, in: *hitparade.ch*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

das Album *Talk on Corners* den *Brit Award*.<sup>93</sup> Die DVD des MTV *Unplugged* Konzerts bekam keine Platzierung in den Charts, doch die gesamte Aufzeichnung des Konzerts ist im Internet in Videoportalen frei verfügbar.<sup>94</sup> Trotzdem kann davon ausgegangen werden, dass viele internationale HörerInnen nur das Album kennen, denn zu jener Zeit, Ende der 1990er Jahre, gab es noch keine Online-Videoportale. Wie sich herausgestellt hat, ist jedoch das Sehen im gespielten Zustand ein wichtiger Aspekt für das Kennenlernen des Instruments. Meist wurde sie erst wahrgenommen, wenn die Trommel gespielt zu sehen war. Hierzu wird im nächsten Unterkapitel mehr zu lesen sein.

### 5.2.2. Erster Kontakt durch Unterrichtsangebot von Bildungseinrichtungen

Bisher fand das erste Kennenlernen mit dem Instrument einerseits durch Live-Musik von lokal ansässigen oder tourenden MusikerInnen statt, welche im Rahmen einer Session oder eines Konzerts erlebt wurden. Andererseits wurden Aufnahmen genannt, durch welche das Kennenlernen der *bodhrán* oder der irischen Musik vorab stattfand. Es gibt außerdem ein bereits bestehendes Angebot an Unterricht außerhalb Irlands, durch welches manche der befragten Personen das Instrument kennenlernten.

Uwe Bayer, ein Teilnehmer aus Bonn, der 2012 seit vier Jahren regelmäßig den *Craiceann*-Workshop besuchte, spielte als Schüler Schlagzeug im Pop-Rock-Bereich und „hat dann ganz lange gar nichts gemacht“ (29.06.2012). Er erzählte mir, dass er das Instrument durch ein Zeitungsinserat kennenlernte. Es handelte sich dabei um eine Vorankündigung für einen in Bonn jährlich stattfindenden 2-tägigen „Workshop für irische Musik: Fiddle, Gitarre und Bodhrán (die irische Rahmentrommel)“ (ebd.). Er meldete sich für den darin beworbenen Kurs an, denn seine Frau meinte, er trommle ja ohnehin immer auf allen möglichen Gegenständen herum. Er ist „schließlich mit einem eigenen Instrument aus dem Workshop herausgekommen“ (ebd.) und war glücklich über die Tatsache, eine Trommel gefunden zu haben, für die er nicht extra einen externen Proberaum anmieten muss, um auf ihr zu üben. Seitdem hat er nicht mehr aufgehört, das Instrument zu spielen und nahm schließlich Einzelunterricht bei Andreas Schneider, welcher den besagten Workshop gehalten hatte, durch den Uwe das Instrument kennen lernte. Andreas Schneider war Schüler von Guido Plüschke und Rolf Wagels und „kam sozusagen aus demselben Stall“, wie Uwe berichtete (ebd.). In Bonn gebe es sehr viele Angebote irischer Musik, so

---

<sup>93</sup> De-Burca, Demelza: “As The Corrs gear up for their chart return, we look at the band's most memorable moments”, in: *Website des Irish Mirror*, letzter Zugriff: 09.11.2016.

<sup>94</sup> “The Corrs Unplugged Full acoustic concert”, letzter Zugriff: 27.10.2016.

erzählte er mir. Der genannte Workshop hatte sich nun „verselbstständigt“ (ebd.) und ist nicht mehr Teil des Workshops für irische Musikinstrumente. Er findet zweimal jährlich statt, mit durchschnittlich 10-16 Teilnehmern und den zwei Lehrern Andreas Schneider und Ralph Siegmann. Durch den Besuch zahlreicher Workshops und regelmäßig stattfindenden Sessions in Bonn hatte sich Uwe immer mehr Kenntnisse und Fertigkeiten angeeignet und unterrichtet heute selbst. Er selbst sagte, dass er eigentlich aus reinem Zufall zu dem Instrument und zur irischen Trad-Musik gekommen sei. Uwes Bezug zur irischen Musik war davor nur gering. „Das was sich im Prinzip in ‚nicht-Folker‘-CD-Regalen auch schon mal findet, das gab’s schon, aber tradmusic im engeren Sinne gar nicht.“, berichtete er und nannte mir als Beispiel eine CD der Gruppe *Clannad* (ebd.). Auf dem Album, erzählte er, war stellenweise eine *bodhrán* zu hören, doch bewusst hatte er das Instrument zum ersten Mal durch den Workshop wahrgenommen.

I: Die CD...die hast du ja schon vorher gehabt...war dir das bewusst, wie die Trommel aussieht, die da gespielt wird?

U: Gar nicht! Gar nicht! Ich hatte überhaupt keine Verbindung zu dieser Band und irischer tradmusic. Also wie gesagt das Thema tradmusic war für mich eigentlich völlig neu. Ich bin auch unbedarft da reingegangen. Ich habe in diesem Workshop, wie ich die Bodhrán zum ersten Mal gesehen habe, auch tatsächlich zum ersten Mal das Instrument wahrgenommen...also ich wusste nicht, dass es eine Trommel gibt, die so aussieht, die man auf dem Knie hat usw., also völlig neu. (ebd.)

Der erste Kontakt mit der *bodhrán* fand bei Uwe unter dem Aspekt „gespielt gesehen“ statt. Es wird sich herausstellen, dass es bei den anderen TeilnehmerInnen ähnlich war. In Uwes Fall wurde dieser Aspekt deutlich, da er von einer CD erzählte, die er schon lange vor dem ersten bewussten Kontakt mit der *bodhrán* besaß. Eine wichtige Voraussetzung war Uwes bereits bestehender Bezug zur Perkussion und der Wunsch, wieder eine Trommel spielen zu können, für die man nicht extra aufgrund der Lautstärke einen Proberaum anmieten muss, um auf ihr zu spielen. Das bereits bestehende Unterrichtsangebot in seiner Heimat war in seinem Fall ausschlaggebend für das Kennenlernen der *bodhrán*.

### Schuleinrichtungen

Richard Avédikian (28.06.2012) aus Bad Homburg kam ebenso durch eine Bildungseinrichtung, das Internat, das er als Schüler besuchte, zum ersten Mal mit der irischen Musik in Kontakt. Dieses lud regelmäßig MusikerInnen ein, die Konzerte und Sessions gaben. Dabei handelte es sich in den 1990er Jahren um zwei Mitglieder der

Gruppe *The Fureys* (später *Furey Brothers*). Die irische Musik und besonders die *bodhrán* gefielen ihm so gut, dass er zu Studienzeiten immer wieder Konzerte und Festivals besuchte, auf denen das Instrument gespielt wurde. Obwohl er zu dieser Zeit Gitarre spielte, reizte ihn der Gedanke, die *bodhrán* zu spielen, immer sehr, und das Instrument ließ ihn nie los, so erzählte er (ebd.). Ende der 1980er Jahre erwarb er während seines ersten Irland-Besuchs eine *bodhrán* und eine *tin whistle*. Damals waren die Trommeln noch nicht stimmbar, und das Fell riss nach einiger Zeit, sodass das Instrument für ihn in Vergessenheit geriet. 2010 stieß er dann im Internet auf einen Workshop von Rolf Wagels, an welchem er schließlich teilnahm und wieder in „die Kreise gekommen ist“ (ebd.). Richard spielt Gitarre, *bodhrán* und *tin whistle* und besucht regelmäßig Sessions, die in seiner Umgebung stattfinden. Auch für Richard war das bestehende Unterrichtsangebot ausschlaggebend dafür, wieder das Spiel auf der irischen Rahmentrommel aufzunehmen.

Ebenso über seine Schuleinrichtung kam Rolf Wagels (28.06.2012) erstmals mit der irischen Musik in Kontakt. Er spielte Waldhorn in einem SchülerInnen-Symphonie-Orchester und lernte im Rahmen eines Austauschs nach Irland zu Orchestern in anderen Schulen auch ein wenig irische Musik kennen. Irische Musik war in seiner Jugend in Form der irischen Folk-Punk Band *Pogues* präsent. Außerdem gefiel ihm die *Battlefield Band*, eine schottische Folk-Band, welche zur Zeit der 1990er Jahre in Deutschland tourte. Im Rahmen eines privaten Urlaubs in Irland kaufte er sich schließlich eine *bodhrán* des Herstellers Brendan White und begann in Hannover, auf Sessions zu spielen, welche bereits damals wöchentlich stattfanden. Wie bereits in Kapitel 5.2.1. erwähnt, war der regelmäßige Besuch von Sessions und Konzerten wichtig, um das Spiel auf dem Instrument zu erlernen.

Andrew Kruspe (29.06.2012), Perkussionist und Musiklehrer aus Alabama, USA, besuchte mit seinen Schülern den Workshop auf Inis Oírr. Er selbst lernte die *bodhrán* im Kontext seiner Ausbildung kennen. Auch ich selbst kam durch eine Sprachreise im Schulkontext das erste Mal nach Irland. Aber nicht nur klassische Bildungseinrichtungen, sondern Festivals, beispielsweise für irische oder keltische Musik und Mittelaltermärkte, wurden von den TeilnehmerInnen als erste Berührungspunkte mit dem Instrument genannt.

#### Festivals und Mittelaltermärkte

Joanne Ranney (27.06.2012) aus Vermont, USA, sah die *bodhrán* das erste Mal bewusst in den 1970er Jahren im Kontext des *Christmas Revels* in New Hampshire, wo sie

Französisches Horn studierte. Seit 1971 bietet *Revels* (eine *Performing Arts Organization*) in seinen Produktionen in den USA saisonale Traditionen durch Poesie, Tanz, Musik und Performance dar.<sup>95</sup> Elemente der irischen und englischen Einwanderer sind dabei vorzufinden. Fester Bestandteil des sogenannten *Christmas Revels* ist neben der Aufführung eines *mummer's play*<sup>96</sup> (Vgl. Kapitel 4.1.2.) das gemeinsame Singen und Tanzen zu Joseph Brackett, Shaker-Song *Simple Gifts* aus dem Jahr 1848 mit dem Text von Sydney Carter.<sup>97</sup> Letzterer benutzte den Song als Grundlage für seine Musiknummer *Lord of the Dance* für die gleichnamige Tanzshow, die aus der Produktion *Riverdance* hervorging. In der Aufführung, die Joanne sah, ging einer der Darsteller über die Bühne, während er eine *bodhrán* spielte. Sie meinte, dass er sie nicht besonders gut gespielt hätte, jedoch meinte sie “but it caught me because I’m you know very celtic anyway.” (27.06.2012) Die erste Trommel kaufte sie zu einem günstigen Preis auf der Plattform *ebay*. Später kaufte sie eine zweite Trommel in New York während des seit 1994 jährlich stattfindenden irischen Kunstfestivals *Catskills*. In dessen Rahmen können Instrumental- und Tanz-Workshops besucht werden.

Neben dem *Catskills*-Festival wurde von mehreren interviewten Workshop-TeilnehmerInnen berichtet, dass sie die *bodhrán* im Kontext von Mittelaltermärkten in Deutschland und Holland gesehen hatten. Wie bereits in Kapitel 5.2.1. beschrieben hatte Sebastian Freyer (29.06.2012) mit seiner Band die ersten Auftritte auf Mittelaltermärkten. Laura Koning (27.06.2012) sah das Instrument das erste Mal auf einem solchen Markt in Holland, wobei sie das Instrument von Freunden gezeigt bekam, die es schon kannten. Oft werden *bodhráns* auf Märkten dieser Art zum Verkauf angeboten. *Craiceann*-Teilnehmer Jan Teteroo (28.06.2012), ebenfalls aus Holland, kaufte sich auf einem Mittelaltermarkt seine erste Trommel. Ich selbst konnte außerdem im Rahmen des jährlich stattfindenden Mittelalter-Weihnachtsmarktes im Arsenal in Wien einen *bodhrán*-Spieler gemeinsam mit einem Dudelsackspieler auftreten sehen.

Die Präsenz der irischen Musik und das Angebot von Instrumental-Unterricht über die nationalen Grenzen hinausgehend sind sichtlich wichtige Faktoren, um mit dem Instrument in Berührung zu kommen und das Erlernen des Spiels auf der *bodhrán* in Erwägung zu ziehen. Dabei spielten, wie sich in den vielen Gesprächen herausstellte, sowohl bereits

---

<sup>95</sup> “Brief History”, in: *Website von The Revels*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

<sup>96</sup> “Mumming”, in: *Website von The Revels*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

<sup>97</sup> “The Lord Of The Dance”, in: *Website von The Revels*, letzter Zugriff: 08.07.2016.

bestehende lokal ansässige Musikgruppen oder Sessions eine wichtige Rolle. Das Bestehen lokal ansässiger Gruppen und Sessions stellte sich vor allem als Vorteil heraus, um das Spiel auf der Trommel durch Beobachten und/oder durch Unterricht zu erlernen. Auch das in manchen Fällen bereits bestehende regionale Angebot an *bodhrán*-Unterricht kann als ausschlaggebend für das Kennenlernen der irischen Rahmentrommel beurteilt werden, wie es an Uwe Beyers Beispiel dargestellt wurde. Emily Little konnte zwar, wie für die sizilianische Rahmentrommel, keinen Lehrer finden, jedoch war es möglich, die ersten Schritte auf der *bodhrán* im Selbststudium durch Übungshefte und Videos (davon viele im Internet frei verfügbar) zu erlernen. Durch die Suche im Internet fand sie schließlich die *Craiceann*-Sommerschule. Die Präsenz von Unterrichtsangebot, sei es direkt vor Ort oder virtuell, scheint in den genannten Fällen ausschlaggebend gewesen zu sein, um das Instrument kennen zu lernen und das Spiel auf ihm zu erlernen. Staatliche Bildungseinrichtungen, die Sprach- und Bildungsreisen, SchülerInnenaustausch und das Einladen von Gastmusikern initiierten, wurden außerdem genannt. Die als SchülerInnen gesammelten Erfahrungen der TeilnehmerInnen legten einen Grundstein für die spätere Ausprägung des Interesses an der irischen Rahmentrommel. Schließlich wurden auch Festivals und Mittelaltermärkte genannt, die den Erwerb einer *bodhrán* und den Unterricht auf dem Instrument anbieten.

Es wurden irische Musikgruppen wie u. a. *The Chieftains*, *The Pogues*, *The Fureys*, *Clannad*, (im weiteren Sinne irisch) *Kelly Family* und *The Corrs* genannt, mit denen die Workshop-TeilnehmerInnen im Kontext von Aufnahmen oder Konzerten in Berührung kamen. Durch sie wurden die befragten Personen von der irischen Musik geprägt, oder sie sahen zum ersten Mal eine *bodhrán*. Mit Ausnahme der beiden Gruppen *The Chieftains* und *The Fureys* kann schließlich beobachtet werden, dass sich die genannten Bands vor allem in Stilrichtungen wie Pop, New-Age, Pop-Rock und Punk-Rock bewegen und Elemente der irischen Folk-Musik in ihre jeweiligen Stilrichtungen integrieren. Zweifelsohne werden dadurch zumindest Elemente der irischen Folk-Musik einer breiteren Masse an Zuhörern vertraut gemacht. Vor allem den Aspekt „die *bodhrán* gespielt gesehen“ haben die Erfahrungsberichte schließlich gemeinsam. Erst im gespielten Zustand fällt der Unterschied zu anderen Rahmentrommeln auf.

Wie eben dargestellt können Zugang und Zugriff zur irischen Musik relativ einfach sein. Ein weiterer wichtiger Aspekt im Hinblick auf den einfachen Zugang zum Instrument und

zur irischen Folk-Musik ist die Verfügbarkeit der Trommel für den potenziellen Käufer außerhalb Irlands.

### 5.2.3. Der Erwerb einer *bodhrán*

Wie bereits beschrieben erleichtern das einfache Erscheinungsbild und das oft schon bestehende Angebot an Konzerten, Sessions und Unterricht den Zugang zum Instrument. Eine grundlegende Voraussetzung dafür, das Spiel auf der *bodhrán* zu erlernen, ist jedoch vor allem die Verfügbarkeit des Musikinstruments auf dem Markt. Natürlich gibt es in Irland zahlreiche Musikgeschäfte und Trommelbauer, die *bodhráns* verkaufen. Bemerkenswert ist jedoch, dass neben der *tin whistle* auch die *bodhrán* sogar in jedem größeren Souvenirgeschäft in Irlands Städten erhältlich ist (gesehen 2011 in Dublin, 2012 in Galway). Wer als TouristIn noch nicht auf einer Session war, sieht das Instrument spätestens in einem der Souvenirgeschäfte zum ersten Mal. Es gibt *bodhráns* in verschiedenen Größen, meist mit einer aufgemalten keltischen Verzierung auf dem Fell, aber auch ohne eine solche. Die Preise variieren je nach Größe der Trommel. Auf der Plattform amazon.de kostet die günstigste *bodhrán* der Firma Walton mit einem Durchmesser von 8 Zoll 16,95€.<sup>98</sup> Diese Größe entspricht eher einer Kindertrommel oder einem Dekorationsgegenstand. Die Qualität der Trommeln ist außerdem nicht so hoch wie jene handgefertigten Exemplare einer spezialisierten Person für den *bodhrán*-Trommelbau. Oft werden Sets angeboten, in denen eine Übungs-CD oder –DVD für die ersten Schritte enthalten ist. Es ist also möglich, ohne größeren Aufwand eine günstige Trommel zu erwerben. Falls sich schließlich doch keine Verwendung als Musikinstrument findet, wird sie gerne als Wanddekoration eingesetzt. Durch den niedrigen Preis und den offenen Verwendungszweck können sicherlich KäuferInnen erreicht werden, die grundsätzlich weniger Interesse daran haben, ein Musikinstrument zu erlernen. Besonders für Musikinteressierte jedoch bietet sich hier ein großer Vorteil. Oft dienen solche „Tourist-Bodhráns“, wie sie Sebastian Freyer als Abkürzung für Touristen-*bodhráns* nannte (29.06.2012), als Einstiegsinstrument. Das Spiel auf der irischen Rahmentrommel kann ausprobiert werden, ohne große Investitionen für die Anschaffung eines Musikinstruments zu tätigen. Wenn nach einiger Zeit klar wird, dass man bei dem Instrument bleibt, wird ein qualitativ hochwertigeres Instrument gekauft.

---

<sup>98</sup> “Waltons: 8 Inch Irish Bodhran / Beater / Plain Bodhran Design”, in: *Website des Internethändlers Amazon*, letzter Zugriff: 15.07.2016.

Der niedrige Preis und die Präsenz in großen Souvenirgeschäften Irlands stehen also für die einfache Verfügbarkeit des Instruments für eine breite Masse an potentiellen KäuferInnen. Vielseitig ist das Angebot an verschiedenen Größen und bemalten Verzierungen. Für Irlands Einnahmen durch den Tourismus sind die bereits genannten Aspekte der Einfachheit ohne Zweifel von Vorteil. Die *bodhrán* sieht schließlich nicht nur leicht zu spielen aus, sondern ist auch einfach und günstig zu erwerben. Was dem Tourismus dient und - nicht zu vergessen - den MusikerInnen, zum Beispiel im Hinblick auf mehr bezahlte Sessions und Engagements für Konzerte oder als Lehrer, wird letzteren jedoch zur gleichen Zeit zum Verhängnis. Denn leider wird gerade der bereits beschriebene naive Gebrauch der *bodhrán* durch die einfache Verfügbarkeit gefördert. Es kommt nicht selten vor, dass sich KäuferInnen (oft TouristInnen, die nicht über das angemessene Verhalten im Rahmen irischer Sessions informiert sind) mit einer gerade erworbenen *bodhrán* in eine Session „verirren“. Eine ähnliche Begebenheit wurde bereits am Beispiel, das Rina Schiller anführte, in Kapitel 5.1.2. beschrieben.

Neben Souvenir- und Musikgeschäften und zahlreichen Trommelbauern in Irland sind *bodhráns* mittlerweile auch im Internet erhältlich. Außerhalb Irlands ist es möglich, in ausgewählten Musik- oder Percussion-Geschäften auf eine *bodhrán* zu stoßen. Meist kommen diese maschinell erzeugten Exemplare jedoch aus Pakistan und sind nicht besonders hochwertig. Wie bereits erwähnt gibt es manchmal die Möglichkeit, auf Mittelaltermärkten Instrumente wie *bodhráns* und Schamanentrommeln zu kaufen. Außerdem gibt es bereits renommierte Trommelbauer außerhalb Irlands, wie beispielsweise Norbert Eckermann (Österreich), Christian Hedwitschak (Deutschland) und Brendan White (Holland), die sehr hochwertige Instrumente anfertigen. Wie eben ausgeführt ist der Erwerb einer *bodhrán* nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb Irlands einfach.

### 5.3. Raum für Vielseitigkeit und individuelle Bedürfnisse

Während im Zuge der vorhergehenden Seiten der Zugang zur und die Verfügbarkeit der *bodhrán* beschrieben wurde, sollen im folgenden Verlauf die Eigenschaften der Trommel beschrieben werden, welche von den befragten Workshop-TeilnehmernInnen besonders geschätzt werden. Schließlich soll ein Gesamtbild über die verschiedenen Aspekte

entstehen, die das Instrument für eine nicht aus Irland stammende Person interessant machen.

### 5.3.1. Der praktische Aspekt – die *bodhrán* als Heimschlagzeug oder für unterwegs nur in einer Tasche

Ein vielleicht etwas pragmatischer – aber sicherlich nicht alleine ausschlaggebender – Aspekt für die Wahl eines passenden Musikinstruments ist der von den Workshop-TeilnehmerInnen genannte praktische Aspekt der *bodhrán*. Dies bezieht sich vor allem auf die Form der Trommel. Uwe Beyer beispielsweise schätzt an der irischen Rahmentrommel den großen Vorteil, dass sie nicht so laut wie ein Schlagzeug ist, er sich keinen externen Proberaum anmieten muss und das Instrument zu Hause spielen kann (29.06.2012). Auch Simon Martinelli aus der Schweiz erzählte mir, dass er froh über die Tatsache war, dass er nun auch, wie sein Kollege, nur mit einer Tasche zu seinen Auftritten kommen könne. Im Vergleich zu früher, als er noch ein ganzes *drum set* zu transportieren hatte oder „reduziert ging“, ist dies eine große Erleichterung, so erzählte er (27.06.2012).

Neben der Größe und der Lautstärke ist es vor allem der individuelle Klang der Trommel, der das Instrument interessant macht. Wie bereits im Kapitel 4.2 Konstruktionsweise veranschaulicht, können *bodhráns* heute sehr unterschiedlich klingen und sich ebenso in ihrem Aussehen und ihrer Beschaffenheit unterscheiden. Es ist möglich geworden, für verschiedene Verwendungszwecke speziell angefertigte Instrumente bauen zu lassen und diese auf die individuellen Anforderungen des *bodhrán*-Spielers anzupassen. Dieses Privileg ist hier nicht nur Berufsmusikern vorbehalten, die in ihr Arbeitsutensil investieren, sondern es gilt auch für Hobbymusiker, die für vergleichsweise geringen finanziellen Aufwand ein für sie speziell angefertigtes Instrument herstellen lassen können. Bei Trommelbauer Christian Hedwitschak beispielsweise ist dies ab zirka 400 € möglich.<sup>99</sup> Musikerin und Workshop-Teilnehmerin Joanne Ranney erzählte mir während des Interviews, das ich mit ihr auf dem Weg den Hügel hinab nach dem Unterricht führte, dass sie beispielsweise eine sehr laute Trommel braucht. Sie spielte 2012 in einem Ensemble gemeinsam mit mehreren *pipes*-Spielern und hat sich nun extra dafür ein Instrument von Christian Hedwitschak anfertigen lassen, das sie nun in der Tasche trug. Für eine Session,

---

<sup>99</sup> Hedwitschak, Christian: „Ihre Traumbodhrán“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, letzter Zugriff: 28.06.2016.

verwendet sie aber eine andere Trommel, denn dafür wäre das Instrument viel zu laut, meinte sie (27.06.2012).

### 5.3.2. Die Rolle der *bodhrán* im Kontext der Session

Nicht nur der praktische Aspekt ist ein großer Anziehungspunkt für viele der befragten Workshop-TeilnehmerInnen, sondern auch die Rolle der *bodhrán* im Kontext der Session. Hier wird auch deutlich, wie stark das Spielen eines Instruments mit der eigenen Persönlichkeit in Verbindung steht. Emily Little erzählte mir, was sie besonders an der Rolle des Instruments schätzt:

“[...] that it sort of seems to be at the same time keeping things together, but staying in the background. And which I felt kind of suits me ... the instrument is something on the edge of the real music makers of the melody and the drum has to keep out of it. In that respect that would kind of suit me because I sort of feel like ... it's filling the gaps — even if it doesn't fill in gaps — so it's holding things together in a way, but it's not the central thing.” (28.06.2012)

Emily gefällt, dass die *bodhrán* keine zentrale Rolle im Session-Kontext hat. Obwohl das „richtige Musikmachen“, wie Emily es hier gerade genannt hat, den Melodieinstrumenten überlassen bleibt, ist ihre Rolle doch insofern wichtig, da sie eine beständige, verlässliche Konstante ist, die die rhythmischen Akzentuierungen nochmals unterstreicht oder hervorhebt. Ihre Rolle ist demnach zwar im Hintergrund, aber deshalb nicht unwichtig oder gleichgültig. Eine *bodhrán* ist für eine Session nicht unbedingt erforderlich, sie ist eher ein optionaler Zusatz. Doch eine gut gespielte *bodhrán* wird gerne gehört und sehr geschätzt.

Eigentlich, so erzählte sie, wollte sie als Kind und Teenager schon immer gerne lernen, Schlagzeug zu spielen, jedoch hatte sie das Gefühl, nicht der „richtige Typ dafür“ zu sein. (ebd.) Was sie damit meinte, lässt sich hier durch eine Aussage von Rolf Wagens gut darstellen, der scherzhaft sagte, dass der Schlagzeuger „ja immer schon nach dem Konzert die meisten Mädels abbekam“, als ich ihn fragte, wie er sich Anziehungskraft, die die *bodhrán* besäße, erkläre (28.06.2012). Die Rolle des Schlagzeugers steht jedoch ohne Zweifel mehr im Mittelpunkt im Vergleich zur Rolle des *bodhrán*-Spielers, da vor allem der musikalische Kontext anders ist. Die *bodhrán* ermöglicht es also, ihren SpielerInnen an der Kunst des Musizierens Teil zu haben (Vgl. Kapitel 5.1.3.) und gleichzeitig nicht im Mittelpunkt zu stehen. Das liegt jedoch vor allem an der Form der Session.

### 5.3.3. Die Form der Session

Es ging aus den Gesprächen mit den TeilnehmerInnen hervor, dass nicht nur die Rolle der *bodhrán* im Kontext der Session, sondern vor allem die Form der Session anziehend ist. Uwe Bayer, der seit einigen Jahren in Bonn die *bodhrán* unterrichtet, äußerte sich wie folgt zu diesem Aspekt:

„[...] was natürlich am Irish Folk sehr interessant ist, das ist eben das Thema Session. Anders als bei den meisten Musikarten ist es bei den Irish Folk Sessions generell so, dass die Leute zusammenkommen, um Musik zu machen, und zwar nicht im Sinne von einem Arrangement von einer Band, von einer Wiedergabe von einem fertigen Stück, sondern improvisiert, spontan. Und ich denke, dass diese Art Musik zu machen, die für die Session nach meiner Information einzigartig ist, ein sehr, sehr starkes positives Gefühl bei den Teilnehmern auslöst. Ich denke mal, dass das Zusammenspielen mit den Musikern, mit anderen Musikern ... – das kann, wenn es gut funktioniert so viel Spaß machen, dass man auf jeden Fall weiter machen möchte. Das ist ein ganz starker Faktor aus meiner Sicht.“ (29.06.2012)

Das Erlebnis des Zusammenspielens ist für viele sicherlich ein großer Anreiz, der sich hinter der Idee des Erlernens der *bodhrán* verbirgt. Das Instrument in Kombination mit der besonderen Form der Session ermöglicht das Teilhaben, wie Eric Cunningham es im zuvor genannten Zitat beschrieb (Vgl. Kapitel 5.1.3.), an der Kunst des Musizierens – vor allem denjenigen, die nicht schon seit vielen Jahren ein Melodieinstrument spielen. Emily Little, für welche der letztere genannte Aspekt einen großen Vorteil bietet (Vgl. Kapitel 5.1.2.), erzählte von den ersten Sessions, an denen sie damals in Rom teilnahm. Sie hielt sich bewusst zurück und spielte abseits der Gruppe in einer gewissen Entfernung, um nicht zu laut zu sein und um die Musiker nicht mit ungenauem Spiel zu irritieren, denn sie spielte damals die *bodhrán* noch nicht allzu lange. Schließlich wurde sie von den MusikerInnen eingeladen, sich zu ihnen zu setzen. Sie war froh über das Verständnis, das sie alle aufbrachten, da ihr das Tempo-Halten noch Schwierigkeiten bereitete. Dadurch fühlte sie sich ermutigt, weiter zu machen und ihre Fertigkeiten auf dem Instrument zu verbessern. Heute, erzählte sie, ist sie manchmal die einzige *bodhrán*-Spielerin während einer Session. Das gibt ihr ein gewisses Verantwortungsgefühl gegenüber der Session-Gemeinschaft, mit dem sie nicht gerechnet hat. Darin besteht für sie jedoch die treibende Kraft, die sie motiviert, weitere Fortschritte zu machen (Emily Little 28.06.2012). Das Gemeinschaftsgefühl, das während einer Session entsteht, aber auch die Verantwortung, die daraus manchmal entstehen kann, sind zwei Aspekte der Session, die durch Emilys Ausführungen hier veranschaulicht wurden. Auf ersteres wird in Kapitel 5.3.5.2. genauer eingegangen. Gleichzeitig bietet die Form der Session aber auch eine gewisse Freiheit. Wie bereits Uwe Bayer im vorhergehenden Zitat ausgeführt hat, ist der Verlauf von irischen

Trad-Sessions nicht von fixen Arrangements oder Setlists geprägt, sondern von der mehr oder weniger spontanen Auswahl der Tunes, welche gespielt werden, und der Freiheit der Interpretation. Da die irische Musik des Weiteren eine im Unisono praktizierte Musiktradition ist, also die Melodien nicht mehrstimmig ausgesetzt sind, ergibt sich eine gewisse Unverbindlichkeit. Anders als bei einer Bandprobe ist es durchaus üblich, dass die Zahl der MusikerInnen und der Instrumentengruppen variiert. Diese Form des Zusammentreffens, die Form der irischen Session, bietet einen Rahmen, der von vielen Musikern geschätzt wird.

#### 5.3.4. Die lebendige Musiktradition

Die Form der Session stellt eine Besonderheit unter den Musiktraditionen Europas dar und macht, wie gerade ausgeführt, einen Anziehungspunkt für *bodhrán*-SpielerInnen aus internationalem Raum aus. Eine weitere Besonderheit ist außerdem, dass die traditionelle Musik Irlands im Vergleich zu anderen Musiktraditionen Europas bereits auf nationaler Ebene sehr populär ist und ein hohes Ansehen erfährt. Workshop-Teilnehmer Jan Teteroo äußerte sich dazu wie folgt:

“[...] when you’re listening to traditional music most of it is dead. Just like a language, like latin is dead and here in Ireland traditional music is still alive. Young people, young groups like Beoga innovating, doing new things and attracting young people again towards folk music and that’s what makes Irish music so special. That’s hardly anywhere in the world. It’s in Brittany, it’s in Ireland, but hardly anywhere in Europe, there is still folk music which is ... We don’t have any living traditions in Holland. We have Schlager in Germany, but that’s not innovative as well ... In countries like here I think the percentage of people, young people playing music here, is much, much higher than anywhere in Europe and that’s because the musical tradition of the music of their own country is a living tradition. In all other countries it’s a more or less dead tradition.” (28.06.2012)

Die Tradition zu leben geschieht, so Jan, nicht nur durch das Musizieren selbst, sondern vor allem durch Innovationen junger Menschen, die die Tradition formen. Dass in Irland vergleichsweise viel mehr junge Menschen ihre Musiktradition ausleben, liege daran, dass diese mit der Zeit gehe und die MusikerInnen vergleichsweise mehr Freiheit für Innovationen haben. Nicht außer Acht zu lassen ist hier wieder das Prestige, das Ansehen, das die eigene traditionelle Musik erfährt oder nicht erfährt. Die irische Trad-Musik ist in Irland im Allgemeinen ziemlich populär, im Sinne von präsent, angesehen, allgemein wertgeschätzt und beliebt. Sie ist sehr präsent in den Medien, und viele junge KünstlerInnen sind von ihr geprägt, was wiederum zeigt, dass sie tatsächlich eine lebendige Tradition ist, die mit dem Geist der Zeit geht und dies auch darf. Hier ist es

sicherlich nicht falsch, sich in Erinnerung zu rufen, dass die *bodhrán*, neben dem Banjo und der Bouzuki, außerdem ein relativ junges Musikinstrument in der irischen Trad-Musik ist (Vgl. Johnston 1995) und es keine einheitliche Schule für das *bodhrán*-Spiel gibt. Außerdem ist die Musiktradition in Irland in ihrer heutigen Form insgesamt jung (Vgl. Kapitel 4.1.3.), was sicherlich insgesamt dazu beiträgt, dass Raum für Innovationen besteht. Der Freiraum für neue Ideen ziehe also Menschen an, so meinte Jan, vor allem junge Menschen. Dabei besteht dieser Freiraum, wie aus den Interviews hervorgegangen ist, aus der Form der Session, insbesondere der Tatsache, dass nicht fixe Arrangements gespielt werden. *Bodhrán*-spezifisch lässt sich der Freiraum in Hinsicht auf die Ausgestaltung der Begleitung eines Tunes beobachten. Dass nun auch auf der *bodhrán* seit mehreren Jahrzehnten viele Innovationen stattfinden, lässt sich schließlich als Teil der gelebten Tradition betrachten, der gleichzeitig Raum für neue Ideen bietet, denn die *bodhrán*-SpielerInnen können sich heute individuell und vielseitig auf dem Instrument ausdrücken. Das Prestige der *bodhrán* hat sich sicherlich unter anderem dadurch gebessert, und wie aus diesem Kapitel hervorgeht, ist sie nicht nur für viele junge Personen irischer Herkunft zu einem interessanten Musikinstrument geworden, sondern auch über die Grenzen Irlands hinaus.

Nun entsteht die Frage, ob für viele nicht aus Irland stammende Personen eine Kompensation in Hinsicht auf das Ausüben von traditioneller Musik stattfindet. Diese Kompensation könnte aus dem Wunsch rühren, an der Ausführung von Traditionen Teil zu haben, oder sie könnte aus einer Sentimentalität heraus motiviert sein, eine solch lebendige Musiktradition in der eigenen Kultur vorfinden zu wollen. Es schien jedoch nicht so, als ob das Ausüben einer traditionellen Musik für die interviewten TeilnehmerInnen wichtig wäre. Dieser Aspekt wurde von Jan Teteroo, wie eben beschrieben, von Rolf Wagens und Simon Martinelli thematisiert. Jan erzählte jedoch, dass er in seiner Heimat eher selten die regelmäßig stattfindenden Sessions besucht, obwohl die Möglichkeit bestehen würde. Er setzt die Trommel vorwiegend für spirituelle Trommelrituale ein (28.06.2012). Jan gefällt zwar der Aspekt der lebendigen Musiktradition, jedoch hat er nicht das Bedürfnis, daran Teil zu haben. Rolf Wagens bemerkte, dass es in Europa mit Ausnahme der Trommeln in traditionellen Musikkapellen keine Trommelkultur gibt (28.06.2012) und machte dadurch auf den begrenzten Kontext aufmerksam, eine Trommel spielen zu können. Neben dem passenden Kontext ging es den befragten TeilnehmerInnen um den Ausdruck des einzelnen Individuums, der vielen besonders wichtig zu sein schien und auf der *bodhrán* gut möglich

ist. Es war des Weiteren der Aspekt der Freiheit, in Hinsicht des Kontextes und der Ausgestaltung der Begleitung, welcher in den Gesprächen genannt wurde. Der Schweizer Simon Martinelli erzählte, dass er als Teenager unter der Starrheit der Musikkapelle litt, in welcher er Trommel spielte, und dass er schließlich froh war, als Schlagzeuger mehr Freiheiten zu haben.

„Ich habe zwei Jahre Trommel gespielt und bin dann nachher zu der Stadtjugendmusik, das ist mehr Marschmusik, zwei bis vier Jahre, und dann hatte ich einen Wechsel, denn es wurde immer nach Noten gespielt und das wurde mir irgendwann zu streng. Ich wollte auch improvisieren, frei sein und dann hatte ich von Deutschland einen Lehrer, der bei Cats, das Musical, Schlagzeug spielte. Und das war dann die Rettung ... Er hat mir gesagt: ‚He, du darfst spielen, wie du willst, es soll gut klingen, aber wie du das hinkriegst, ist deine Sache. Es gibt da keine Regeln, dass man etwas nicht darf. Und das ist dann die Erlösung gewesen.“ (Simon Martinelli 27.06.2012)

Für Simon war es wichtig seinen persönlichen Geschmack in das Spiel miteinzubeziehen und kreativ sein zu dürfen. Er spielte Schlagzeug in verschiedenen Bands und beschäftigte sich vorerst mit lateinamerikanischen Rhythmen. Nach einiger Zeit kam er durch einen Bandkollegen mit der irischen Musik und schließlich mit der *bodhrán* in Berührung. (ebd.) An der irischen Musik gefiel ihm die Ähnlichkeit zur Schweizer Musik.

„Also der [Freund] hat schon immer die Handorgel gespielt und die Schweizer Musik, die Ländlerrmusik, kommt eigentlich aus den gleichen Wurzeln. Wir interpretieren die keltischen Grooves ganz anders, in meinen Augen ein bisschen stierer. Ja, ein bisschen weniger lebhaft. Und das zu spielen hat mir immer Spaß gemacht. Nicht nur, dass ich jetzt immer Traditionsmusik gespielt hätte. Aber wir hatten da ganz verschiedene Repertoires, und da kam’s auch immer wieder zu einem Ländler, und das war dann auch, damit ein bisschen Heimat aufkommt in einem Anlass, und wenn man das noch mit einem keltischen oder mit eben einem irischen Stück, erweitern konnte, war das immer super.“ (ebd.)

Die *bodhrán* zu spielen bietet Simon schließlich die Freiheit der musikalischen Ausgestaltung im Kontext traditioneller schweizer und irischer Musik. Neben dem Kontext ist für ihn auch, wie bereits in Kapitel 5.3.1. dargestellt, die Form der Trommel ein wichtiger Aspekt, der das Instrument attraktiv zu spielen macht.

Auch für Teilnehmerin Emily Little waren schließlich die Form der *bodhrán* und die damit einhergehenden Eigenschaften des Instruments ausschlaggebend für ihre Wahl der passenden Trommel. Sie erzählte, dass sie schon immer gerne Schlagzeug gespielt hätte, jedoch das Gefühl hatte, nicht der richtige Typ dafür zu sein. Schließlich fand sie, wie Simon Martinelli, in der *bodhrán*, welche ihrer Meinung nach besser zu ihr passte (Vgl. Kapitel 5.3.2.), eine Alternative zum Schlagzeug. Zwar war sie zuvor lange Zeit auf der Suche nach einem Lehrer für die sizilianische Rahmentrommel (Vgl. Kapitel 5.2.1.), doch

den Wunsch, eine Musiktradition auszuüben, äußerte sie nicht. Eine Kompensation hat hier nicht im Hinblick auf das Ausüben von traditioneller Musik stattgefunden, sondern im Hinblick auf die Rolle des Perkussionsinstruments ihrer Wahl. Besonders gefiel ihr die Rolle der *bodhrán* im Kontext der Session “[...] that it sort of seems to be at the same time keeping things together, but staying in the background. And which I felt kind of suits me.“ (28.06.2012) Schließlich unterscheidet sich die *bodhrán* im Vergleich zum Schlagzeug nicht nur in Hinsicht auf den Kontext und die Rolle, sondern bereits in ihrer Form, Größe und Lautstärke dramatisch. Dass die *bodhrán* ein kulturfremdes Musikinstrument ist, im Gegensatz zum populären und weit verbreiteten Schlagzeug, hat sicherlich den Vorteil, dass erstere mit weniger Assoziationen in Verbindung gebracht wird, vor allem außerhalb Irlands.

Der Wunsch, ein Perkussionsinstrument zu spielen oder im weiteren Sinne Musik auszuüben, wurde sowohl bei Simon als auch bei Emily mit Mitteln kompensiert, die in den jeweiligen Kulturen entweder gar nicht oder nur unzureichend vorhanden waren. Dies könnte auch den Trend, in unserer heutigen Gesellschaft kulturfremde Perkussionsinstrumente zu spielen, erklären. Bei Emily spielte der traditionelle Aspekt so gut wie keine Rolle für die Wahl des Musikinstruments. Von der strengen Begleitweise bei der Stadtjugendmusik kam Simon zur freieren Begleitweise des Schlagzeugs und begleitete das traditionelle Repertoire in seinem Duo vorerst auf der *snaredrum*, bevor er die *bodhrán* kennenlernte und diese nun einsetzt. Da Simon jedoch bereits traditionelle Musik spielte, kann hier nicht behauptet werden, dass die irische Rahmentrommel als Mittel verwendet wurde, um das Ausüben von traditioneller Musik zu ermöglichen.

### 5.3.5. Die Auswirkung des *bodhrán*-Spiels auf Körper und Geist

Der spirituelle Zugang wurde neben der Tatsache, dass die irische Rahmentrommel leicht zu spielen aussehe, von den LehrerInnen am häufigsten als Anziehungspunkt genannt. Wie bereits in Kapitel 3 erwähnt, wurde während des Workshops auch diesem Kontext Raum gegeben, da viele TeilnehmerInnen das Instrument nicht nur für musikalische Zwecke einsetzen. Alan Collinson hielt einen Vortrag (*Beyond Jigs and Reels*) und eine Unterrichtsstunde zum Thema „Spirituelles Trommeln“. Außerdem leitete er einen schamanischen Trommelkreis. Seine Expertenmeinung zu dem Thema wird in diesem Kapitel einfließen.

Sicherlich sind ein intuitiverer Zugang und schließlich das intuitive Spiel auf einem kulturfremden Musikinstrument besser möglich. Ein naiver Umgang mit dem Spiel auf der *bodhrán* scheint vielleicht außerdem möglich zu sein, da, wie im Zuge der letzten Seiten erwähnt, die Trommel in den meisten europäischen Musiktraditionen eine untergeordnete Rolle spielt. Dass das Spiel auf der *bodhrán* den MusikerInnen viele Freiheiten lässt (Vgl. Kapitel 4.3.3.) und dass das Instrument – zumindest für eine nicht aus Irland stammende Person – weniger Konnotationen unterliegt, lässt darauf schließen, dass die irische Rahmentrommel besonders geeignet für den spirituellen Kontext ist.

Der spirituelle Kontext soll im folgenden Verlauf den Einsatz der *bodhrán* bezeichnen, um durch meditatives Trommeln gezielt körperliche und geistige Veränderungen herbeizuführen. Eine Veränderung des Bewusstseinszustands wird erstrebt. Dabei geht es weniger um das Musizieren an sich, sondern um das Spüren der Schwingungen der Rhythmen, die auf dem Musikinstrument gespielt werden, und wie sich diese auf das Individuum und (gegebenenfalls auf) die Gruppe auswirken. Manche von mir befragte Personen berichteten, dass sich die *bodhrán* besonders gut für spirituelle Trommelrituale eignen würde. (Alan Collinson 29.06.2012; Jan Teteroo 28.06.2012) Eine Erklärung für die eben genannte Behauptung und vor allem die Auswirkungen des *bodhrán*-Spiels auf Körper und Geist werden anhand von Erfahrungsberichten und wissenschaftlichen Studien im Verlauf der folgenden Seiten dargestellt.

Die Auswirkungen des *bodhrán*-Spiels werden von manchen Personen gezielt herbeigeführt und sind manchmal sogar der hauptsächliche Grund für das Spiel auf der irischen Trommel. Von anderen werden die Auswirkungen des Trommelns vielleicht nur wenig wahrgenommen und sind Begleiterscheinungen beim gemeinsamen Musizieren. Jim Higgings (27.06.2012) machte mich in einem Gespräch darauf aufmerksam, dass die Wirkung des *bodhrán*-Spiels – bewusst, aber auch unbewusst – sicherlich ein wichtiger Grund für die Anziehungskraft ist, die das Instrument ausübt. Die folgenden Seiten ergänzen schließlich die bereits in Kapitel 5 genannten Aspekte, um darzustellen, was die *bodhrán* für ein internationales Publikum anziehend macht. Dabei werden zwei wichtige Ebenen beleuchtet: Einerseits die Wirkung des spirituellen *bodhrán*-Spiels in Hinsicht auf Selbsterfahrung, Entspannung und Stressabbau und andererseits die Wirkungsweise des Spiels in Hinsicht auf das soziale Wesen in uns.

### 5.3.5.1. Entspannung und Stressabbau

Die Trommel ist neben der Rassel ein oft verwendetes Instrument, um in spirituellen Ritualen (Harner 1990:50f zit. in: Hutson 2000: 41) eine Veränderung des Bewusstseinszustandes herbeizuführen. Trommeln können dazu verwendet werden, innere Stimmen zu besänftigen, welche durch Selbstkritik, Ängste und Zweifel geprägt sind. (Friedman 2000: 29) Dies entspricht im übertragenen Sinne dem weit verbreiteten Gebrauch der Trommel, um böse Geister zu vertreiben. (Doubleday 1999: 126) Besonders in Verbindung mit Tanz erleichtert der Einsatz der Rahmentrommel das Erreichen eines Trance-Zustands (ebd.). Meist geschieht dies durch das Spielen von sich wiederholenden monotonen Rhythmen. Die Vorhersagbarkeit und die Kontinuität der sich wiederholenden Rhythmen können das Gefühl von Sicherheit über das, was als Nächstes geschieht, vermitteln (Tury zit. in: Friedman 2000: 86). Die menschliche Fähigkeit, Verhalten mit einem gemeinsamen Zeitgeber zu synchronisieren, wird als *entrainment* bezeichnet. Im Kontext der Musikwissenschaft bedeutet dies, dass der Mensch voraussagen kann, wann der nächste Beat innerhalb eines gleichbleibenden Pulses fallen wird (Merker 2000: 316). Auf diesen Begriff, vor allem in Verbindung mit Trance bzw. einem veränderten Bewusstseinszustand, wird später noch genauer eingegangen. Meditative Zustände werden außerdem als solche beschrieben, die von Gefühlen wie Güte, Mitgefühl und Liebe geprägt sind (Friedman 2000: 29) oder als traum- oder tranceähnlich. Tatsächlich ist die Hirnaktivität während eines solchen Zustands vergleichbar mit jener der REM-Phase des menschlichen Schlafes. Beide sind charakterisiert von Alpha-Hirnströmen. Dabei ist der gesamte Körper in Tiefenentspannung (Chiş 2009: 95). Wie aus eben genannter Studie hervorging, kann mit adäquater Musik ein bewusstseinsweiterter Zustand (engl.: *altered state of mind* oder *altered state of conciousness*) tatsächlich schneller erreicht werden (Chiş 2009). Alan Collinson berichtete über physiologische Veränderungen, die während des Spiels auf der *bodhrán* passieren würden. Vor allem Herzschlag und Atmung seien davon betroffen. Während es andere Trommeln gebe, die diese Veränderungen ebenso herbeiführen könnten, würde die *bodhrán* sich dadurch auszeichnen, dass sie diese Veränderungen schneller herbeiführt (29.06.2012).

Ob Trommelmusik im Vergleich zu anderen Musikstilen tatsächlich entspannender wirkt, wurde in einer Studie aus dem Jahr 2014 untersucht (Gingras; Pohler; Fitch). Vor und nach einer 15 minütigen Meditation in Kombination mit Trommelrhythmen beziehungsweise instrumentaler Meditationsmusik und schamanischen Reisen beziehungsweise einfachen

Entspannungsanleitungen wurde der Cortisolspiegel im Speichel der TeilnehmerInnen der Studie gemessen. Dabei stellte sich heraus, dass unabhängig vom Musikstil, ein Sinken des Cortisolspiegels (dies entspricht einem Entspannungszustand) eintritt. Es gab keine signifikanten Unterschiede zwischen den einzelnen Werten der Cortisolspiegel der jeweiligen Vergleichsgruppen (Gingras; Pohler; Fitch 2014: 4). Auffallend waren aber die Ergebnisse des subjektiven Erfahrungsfragebogens der Testgruppe, die Trommelmusik in Kombination mit einer schamanischer Reise zu hören bekam. Im Vergleich zu den anderen drei Gruppen (Trommelmusik in Kombination mit Entspannungsanleitungen, instrumentale Meditationsmusik in Kombination mit Entspannungsanleitungen und instrumentale Meditationsmusik in Kombination mit einer schamanischen Reise) berichteten sie viel öfter über ein Gefühl der Schwere (engl.: *heaviness* wird mit Muskelentspannung assoziiert), sinkende Herzschlagrate und traumähnliche Erfahrungen (2014: 5f). Die Ergebnisse des subjektiven Erfahrungsfragebogens dieser Testgruppe decken sich also mit Alan Collinsons Erfahrungen. Die AutorInnen der Studie geben hier jedoch zu bedenken, dass die Anleitungen während der schamanischen Reise in Hinsicht auf die drei genannten subjektiven Erfahrungswerte suggestiv gewesen sein könnten (2014: 7). Hier möchte ich einwenden, dass imaginäre Reisen zum Zweck der Entspannung meistens suggestiv sind und vielleicht sogar deshalb eine gute Wirkung erzielen können.

Es konnte festgestellt werden, dass die Kombination von Trommelmusik und schamanischer Reiseanleitungen, zumindest im Hinblick auf die subjektive Wahrnehmung der drei genannten Erfahrungen (Gefühl der Schwere, sinkende Herzschlagrate, traumähnliche Erfahrungen), im Vergleich zu anderen Musikstilen und Entspannungsanleitungen intensivere Wirkungen zeigte. Eine größer angelegte Studie, so die AutorInnen, wäre hier jedoch nötig – die gesamte TeilnehmerInnenzahl betrug 39. Des Weiteren handelte es sich in der eben genannten Studie um Aufnahmen, welche im Liegen gehört wurden. Ähnliche Studien mit Live-Musik wurden bisher nicht durchgeführt, könnten jedoch zu anderen Ergebnissen führen, wie auch die Untersuchung von Personen, die bereits Erfahrungen mit dem Praktizieren schamanischer Reisen gesammelt haben (2014: 8).

Wird Live-Musik gehört oder selbst getrommelt, kommen andere Parameter hinzu, wie beispielsweise die Schwingungen beziehungsweise Vibrationen, die durch das Spiel auf dem Instrument entstehen. Sie sind, im Vergleich zu anderen Musikinstrumenten, während dem Spiel auf der *bodhrán* besonders gut zu spüren. Die Trommel wird üblicher Weise so

positioniert, dass sie sich sehr nahe am Brustkorb beziehungsweise an der Körpermitte befindet. Die Nähe der Rahmentrommel zu Nabel und Herz sei jedenfalls bemerkenswert, so Doubleday, denn sie seien wichtige spirituelle Zentren (1999: 126). Jim Higgins erklärt sich die Anziehungskraft, die die *bodhrán* auf viele Menschen ausübt, unter anderem durch die Wirkung des Nachhalls, der durch das Spiel auf der Trommel entsteht:

“... it’s definitely the reverberation of the drum up through the body, I think, because you’re holding it close to yourself and it comes up through your body. I think that has a lot to do, whether we realize it or not, that’s an important thing as well. It soothes – even though we use it to play jig and reels – it’s used to excite the music, it can also soothe.” (27.06.2012)

Nicht nur die Nähe zur Körpermitte ist gegeben, sondern auch zu Kopf, Hals und Ohren. *Bodhrán*-Legende Johnny “Ringo” McDonagh erzählte in einem Interview<sup>100</sup>, dass er nach einer langen Nacht oft seinen Kopf auf den Rahmen der *bodhrán* legte, während er sie spielte. Die Vibrationen konnte er so direkt im Kopf spüren, und sie halfen ihm gegen die Kopfschmerzen. Auch Alan Collinson ist der Meinung, dass neben der Möglichkeit, die Tonhöhen zu variieren, die Nähe zum Körper, insbesondere zu den Ohren, einen starken Effekt auf den Spieler hat:

“It’s a very emotive instrument. And I think I’ve said before you hold it near to your ear, and by changing the tone you can change very dramatically how you feel. [...] Whatever you’re playing on this drum it has a very personal effect on the people who play it. And that is something that appeals.“ (29.06.2012)

Er sprach des Weiteren über die subtilen Eigenschaften der *bodhrán*, die das Musikinstrument seiner Meinung nach für Personen nicht-irischer Herkunft interessant machen. Er erklärte auch, warum sich ausgerechnet die irische Rahmentrommel so gut für spirituelle Zwecke eignet:

“First it’s the versatility. You can do almost anything. It’s the only drum in the world you don’t hit directly. You skim over the surface. This gives it a subtlety that other drums don’t have. And second it’s the only drum in the world where you can hold your hand against the skin all the time. And it hands another level subtlety to it. And these 2 elements mean that it actually changes how you feel.” (ebd.)

Einerseits nennt er die Vielseitigkeit. Damit meint er die vielseitigen Töne und Nuancen, die auf dem Instrument erzeugt werden können. Auch in Hinsicht auf die Spieltechnik, die mit der Klangvielfalt einhergeht, besteht im Vergleich zu anderen Trommeln diese Vielseitigkeit. Die *bodhrán* kann mit der Hand, einem Schlägel, zwei Schlägeln, den

---

<sup>100</sup> “Irish Tradition: Bodhran & Box”, letzter Zugriff: 29.10.2016.

Fingern uvm. gespielt werden. Wendet man eine der geläufigen Spieltechniken an (Vgl. Kapitel 4.3.3.), schlägt man sie nicht direkt, sondern man gleitet sozusagen über die Oberfläche, so Alan. Der nahe Kontakt zum Körper und die Klangvielfalt des Instruments sind Alan zufolge zwei Elemente, die sich dramatisch auf den Gefühlszustand der spielenden Person auswirken können. Außerdem zeichne sich die *bodhrán* durch ihre Subtilität aus, denn sie sei im Vergleich zu anderen Trommeln eine eher leise Trommel. “It’s a very friendly drum. It’s a quiet drum. [...] There are other quiet drums, but it’s this combination of different things about the bodhrán, when you put them all together it makes it a unique experience to play it.” (ebd.)

Der nahe Kontakt zum Körper, der das Spüren der Vibrationen ermöglicht, die vielseitigen Klänge, die durch verschiedene Spieltechniken hervorgebracht werden können und die Form der *bodhrán*, die sie zu einer leisen und freundlichen Trommel macht, wurden von den hier angeführten Experten als besondere Eigenschaften der *bodhrán* genannt. Das Spiel auf dem Instrument wird dadurch zu einer einzigartigen Erfahrung, und durch ihre subtilen Eigenschaften wirkt die irische Rahmentrommel für viele Menschen anziehend und eignet sich des Weiteren besonders gut für den Einsatz im spirituellen Kontext, so die eben angeführten befragten Experten.

Trotzdem sieht Alan Collinson den größten Grund für die Anziehung, die die *bodhrán* ausübt, darin, dass sie so einfach zu spielen aussieht. (29.06.2012) Vor allem in Bezug auf den Einsatz im spirituellen Kontext scheint der Aspekt der Einfachheit von Vorteil zu sein, da simple Rhythmen relativ schnell auf der Trommel gespielt werden können und das Erlernen der Spieltechnik nur wenig Zeit und Aufmerksamkeit beansprucht. In seinem Buch *The Healing Power of the Drum* führt Psychotherapeut Robert Lawrence Friedman einen Erfahrungsbericht des Musiktherapeuten Berry Bernstein an. Vor allem im Rahmen seiner Arbeit mit Alzheimer-Patienten konnte Bernstein feststellen, dass sich das Spiel mit Schlägeln besonders positiv auf die Gruppenteilnahme der Patienten auswirkte. “Once technique becomes an issue, you have something that is a little less accessible. Put a stick in somebody’s hand and there is nothing to think about.” (Friedman 2000: 59) Das improvisierte Spiel auf dem Instrument, um persönlichen Emotionen und Gefühlen Ausdruck zu verleihen, ist dadurch noch leichter möglich und kann es vereinfachen, sich selbst und anderen Personen näher zu kommen. Diese Form von non-verbalem Ausdruck kann von großem Vorteil sein.

Die *bodhrán* ermöglicht es schließlich, grundsätzlich zu spüren, wie es sich anfühlt, ein Musikinstrument zu spielen, in Hinsicht auf das Erleben der Schwingungen insbesondere der Vibrationen, die dabei entstehen.

#### 5.3.5.2. Das soziale Wesen in uns

Neben dem Aspekt der Selbsterfahrung und dem Spüren der Schwingungen kann das Spiel auf der *bodhrán* dem sozialen Wesen in uns hilfreich sein. Besonders das gemeinsame Trommeln bietet eine einfache Möglichkeit, mit anderen Menschen non-verbale Kontakt aufzunehmen. Vor allem der Aspekt der Synchronizität scheint ausschlaggebend für die positive Wirkung vom gemeinsamen Musizieren auf das menschliche Sozialverhalten zu sein. Dies ist eine wichtige Entdeckung, die nicht unwesentlich im Hinblick auf die menschliche Evolution zu sein scheint, worauf noch genauer eingegangen wird.

2009 konnten Forscher belegen, dass synchrones Singen, im Vergleich zu einer nicht-singenden Vergleichsgruppe und einer asynchron singenden Vergleichsgruppe, prosoziales Verhalten mehr förderte und schließlich soziale Bindungen stärkt (Wiltermuth; Heath). 2011 wurde schließlich in einer Studie (Kokal; Engel; Kirschner; Keysers) gezeigt, dass der Grad der Aktivität der betreffenden aktiven Hirnareale während des gemeinsamen Trommelns den Grad der Verbundenheit (gemessen am Ausmaß der Hilfsbereitschaft) zwischen den betreffenden Personen voraussagen kann. Bei synchronem Trommeln konnte eine hohe Aktivität in Hirnregionen festgestellt werden, die auch bei monetärer und sozialer Belohnung aktiv sind. Fiel der Testperson das Erlernen der Rhythmen während der Vorbereitungsphase leicht, waren diese Regionen während der Testsituation (das gemeinsame Spiel mit einer zweiten Person/dem Studienleiter) besonders aktiv. Anhand der Anzahl der von der Testperson aufgehobenen Stifte, welche dem Trommelpartner/Studienleiter nachher vermeintlich aus Versehen zu Boden fielen, wurde der Grad der Hilfsbereitschaft gemessen. Fiel das Erlernen des Rhythmus besonders leicht, war auch in der Testphase die Aktivität in den entsprechenden Gehirnregionen höher und die Anzahl der anschließend aufgehobenen Stifte dementsprechend höher.

Ob Synchronizität alleine reicht, um prosoziales Verhalten zu fördern, oder ob Synchronizität besonders im Kontext des Musizierens das prosoziale Verhalten fördert, wurde ein Jahr zuvor in einer anderen Studie (Kirschner; Tomasello 2010) untersucht. Im Rahmen dieser Studie wurde festgestellt, dass sich gemeinsames Musizieren bereits bei Kindern im Alter von durchschnittlich vier Jahren positiv auf das soziale Verhalten

auswirkt. Auch hier wurde wieder die Hilfsbereitschaft anhand eines inszenierten Missgeschicks gemessen. Die Kinder wurden eingeladen, mit dem Experimentleiter ein Spiel zu spielen. Sie wurden paarweise in zwei Gruppen eingeteilt. Die eine Gruppe spielte das Spiel mit Musik. Sie sangen und machten Tanzbewegungen dazu. Die andere Gruppe spielte das gleiche Spiel ohne Musik, sagte aber gemeinsam gesprochene Phrasen auf (Sprechreim) und führte gemeinsam nicht getanzte, aber synchrone Bewegungsabläufe aus. Inhalt und Ablauf – insbesondere Bewegungsabläufe – des Spiels waren in beiden Gruppen identisch. Nach dem Spieledurchgang sollten die Kinder zu zweit eine Aufgabe erfüllen. Dabei konnten sie sich aussuchen, ob sie sie alleine für sich oder gemeinsam lösen. Ein Utensil für die Lösung der Aufgabe war so präpariert, dass es unweigerlich zu einem Missgeschick kam, welches eines der beiden Kinder beim Fortschritt der Erfüllung der Aufgabe hinderte. Bei den Kindern, die das Spiel mit Musik gespielt hatten, war die Hilfsbereitschaft des Spielpartners größer. Diejenigen, die nicht halfen, entschuldigten sich außerdem viel häufiger als die Kinder aus der Kontrollgruppe, die nicht gemeinsam musizierte.

Kirschner und Tomasello sehen in den Ergebnissen der eben beschriebenen Studie einen Beweis dafür, dass gemeinsames Trommeln, beziehungsweise Musizieren, die Aufgabe erfüllt, soziale Bindungen zu stärken. Eine Erklärung für die Manifestierung von Musik und Tanz als Bindeglied in Gruppen finden die beiden in den späteren Phasen der menschlichen Evolution und verweisen dabei auf den Begriff *cultural group selection* (Brown 2000a et al. zit. in: Kirschner; Tomasello 2010: 362). Dieser besagt, dass kulturelle Gruppen, die während bestimmter Rituale gemeinsam sangen und tanzten, von den Vorteilen einer starken Gruppenbindung profitierten – sowohl in Hinsicht auf das Individuum in einer Gruppe als auch in Hinsicht auf eine Gruppe im Wettbewerb zu einer anderen Gruppe. Die Selektion dieser Verhaltensweisen in Gruppen könnte zu einer angeborenen Prädisposition zum gemeinsamen Musizieren geführt haben und somit die Ergebnisse der eben angeführten Studie erklären. Steven Brown erklärt diese Theorie wie folgt: “The straightforward evolutionary implication is that human musical capacity evolved because groups of musical hominids outsurvived groups of nonmusical hominids due to a host of factors related to group-level cooperation and coordination.” (2000: 297) Warum die Fähigkeit zu Musizieren ein Vorteil im Zuge der Evolution gewesen sein könnte, erklärt Joseph Jordania mit dem Begriff *battle trance*. (2011: 99–102) Tanz und Musik waren und sind bis heute Bestandteil der Kriegsführung, um Soldaten in diesen von

ihm bezeichneten Zustand zu bringen. Dies geschieht heute zum Beispiel durch das gemeinsame Hören von und das Mitsingen zu lauter Rockmusik vor einem Angriff:

“[...] when a combat unit goes out for a combat mission, it is of paramount importance that they all are feeling the strength of their unity and an utmost trust towards each other. This feeling comes from being in a state of collective identity, in a state of battle trance, and rhythmic music and dance are the best means to put soldiers in the state. I propose that the central function of the rhythmic loud singing was to put our distant ancestors into a very specific altered state of consciousness which I call the ‘Battle Trance.’ This is a very specific state of mind designed by evolution for the most critical moments of life, when the total commitment of every member of the group was needed for a life-or-death fight.” (2011: 100)

In diesem Zustand der *battle trance*, heißt es des Weiteren, spürt der Mensch weder Angst noch Schmerz und entwickelt manchmal sogar übernatürliche Kräfte. Außerdem wird die individuelle Identität möglicherweise vollkommen vernachlässigt und kollektive Identität vordergründig wahrgenommen. Der Zustand der *battle trance* kann entweder spontan eintreten oder durch Rituale herbeigeführt werden. (2011: 100f)

Laut den Theorien der eben genannten Forscher müsste *entrainment* (Vgl. Kapitel 5.3.5.1.), also die menschliche Fähigkeit sich zu synchronisieren, überlebenswichtig sein, und uns schließlich zum *Homo Sapiens* gemacht haben. Das Musizieren kann als Medium dienen, um soziale Bindungen herzustellen, zu pflegen und zu stärken, um das Bedürfnis nach Verbundenheit zu anderen Menschen, nach einer starken gemeinsamen Einheit und schließlich das Bedürfnis nach Sicherheit zu erfüllen. Im Kontext des gemeinsamen Musizierens kann Synchronizität besonders stark erlebt werden, da die Musik auf mehreren Sinnesebenen wahrgenommen wird.

Es kann also angenommen werden, dass das synchrone Spiel, beispielsweise während einer irischen Session, belohnend wirkt und schließlich soziale Bindungen stärkt. Wie bereits erörtert, spricht die *bodhrán* viele Menschen an, weil vor allem im Vergleich zu anderen Musikinstrumenten die grundlegende Spieltechnik relativ schnell beherrscht werden kann. Der Aspekt der Harmonien fällt anders als bei Melodieinstrumenten weg. Dies ermöglicht es, relativ bald Synchronizität durch das gemeinsame Musizieren, wie die Teilnahme an einer Session, zu erleben, und sich schließlich mit den anderen musizierenden Menschen verbunden zu fühlen.

Mit dem Aspekt des sich-verbunden-Fühlens erklärt sich auch Johnny “Ringo” McDonagh die Anziehungskraft, die die *bodhrán* ausübt. Diese Anziehungskraft beruht, so meint er, auf der Erinnerung, die der Klang der *bodhrán* in uns hervorruft, nämlich die des

Herzschlags der Mutter: “It is what is is. [...] When you were in your mother’s womb when you were a baby or a fetus you heard her heart beat: Bumbumbum. That’s the basics of it. That beat. That gives you your rhythm.“ (27.06.2012) Der Herzschlag sei das Erste, das wir als Baby hören, und wir erinnern uns daran, wenn die *bodhrán* hören, da ihr Klang uns an diese Zeit erinnere. Auch er spricht, ähnlich wie die gerade angeführten wissenschaftlichen Forscher, nur etwas romantisch verklärt, über eine angeborene Affinität des Menschen zu Rhythmus. Warum ausgerechnet die *bodhrán* unter den vielen Trommeln der Welt sentimentale Gefühle der Erinnerung in uns auslösen könne, erklärte wie folgt:

“It’s the deep tone. [...] Many years ago ... what attracted me to the bodhrán was the tone of it. And I try to improve the tone that you hear and it’s like the beat of the heart getting to that sound that you hear and you only hear when you’re in there. [zeigt auf seine Brust] When I started putting tape on the bodhrán and dampening...I was trying to get that tone right and even now I always try to get that type of sound. It’s the sound that attracts people, that people like. And I recognized they like it because they got it from their childhood. I notice, when I play in a session and kids come in it’s always the bodhrán that is the first thing they go to. That’s the thing they focus on – young kids. It’s like that. It’s the tone.” (ebd.)

Die Anziehung, die die *bodhrán* auf die Menschen ausübt, erklärt er sich durch ihren tiefen Klang, der die Menschen an den Herzschlag der Mutter erinnert – das erste, das ein Mensch als Fötus hören kann. Wie bereits in Kapitel 4 erwähnt, wird der Begriff *bodhrán* meist von dem irischen Wort *bodhár* abgeleitet, welches unter anderem als „dumpf“ übersetzt wird und schließlich mit dem Klang des Musikinstruments in Verbindung gebracht wird. Die *bodhrán* unterscheidet sich von anderen Trommeln vor allem durch ihren außergewöhnlichen Klang, welcher des Weiteren durch die spezielle Schlag- und Handtechnik erreicht wird. Aus David Teies Studie, welche die musikalischen Universalien mit der fetalen Geräuschkulisse vergleicht, geht hervor, dass der Herzschlag der Mutter, den der ein Fötus im Mutterbauch hört, tatsächlich dem Klang einer mit wattierte Schlägel gespielten Trommel ähnlich ist. (2016: 3f) Grundsätzlich wird die *bodhrán* im traditionellen Kontext nicht mit einem wattierte Schlägel gespielt, jedoch führt der Einsatz der tonalen Hand zu einem ähnlichen Effekt. Denn sogar der „offene Ton“ (*open*) wird meist durch die tonale Hand ein wenig abgedämpft. (Vgl. Kapitel 4.3.2.). Das Klebeband verwendet McDonagh, um sich dieser speziellen Klangfarbe anzunähern. Außerdem meint er, der Herzschlag der Mutter gebe dem neuen Lebewesen seinen eigenen Rhythmus. “[...] That beat. That gives you your rhythm. Every single human being has a different rhythm, right?“ (Johnny “Ringo” McDonagh 27.06.2012). Den eigenen Rhythmus erkennt er bei einem Musiker an der Art, wie der Rhythmus fließt: “the way the

rhythm flows” (ebd.). Er versucht außerdem, immer den Rhythmus der Person zu finden und zu spielen, wenn er jemanden begleitet: “I play different with every musician I am backing. What I try to do is to interpret their rhythm. Follow their rhythm.” (ebd.) Hier spricht er davon, sich mit seinem Partner zu synchronisieren, indem er sich auf den Rhythmus des Gegenübers konzentriert und versucht, diesen zu finden. Seinen eigenen Rhythmus versucht er dabei auszublenden (27.06.2012). Die Aufgabe des *bodhrán*-Spielers/der *bodhrán*-Spielerin, ist es unterstützend zu begleiten und sich selbst als Musiker nicht in den Vordergrund zu stellen. Johnny “Ringo” hat sicherlich eine romantische oder gar spirituelle Sicht auf die Frage, was die *bodhrán* zu einem anziehenden Instrument macht. Er bestritt dies nicht und meinte: “It can be very spiritual. When I’m playing for you, I’ll be trying to bring you back into your mother’s womb.” (ebd.) Die Sehnsucht, sich mit einem Menschen zu vereinen, um das menschliche Bedürfnis nach Verbundenheit zu stillen, lässt sich aus seinen Aussagen deutlich herauslesen. Dabei wird einerseits das Synchronisieren dazu verwendet, um mit den Mitmusizierenden eine Einheit zu kreieren. Andererseits steht das (Musik-) Instrument *bodhrán* für unseren Ursprung, dem Mutterbauch, der eine romantische Sehnsucht nach unserer Herkunft oder eine gewisse Sentimentalität in uns weckt.

Über die menschliche Sehnsucht, sich (wieder-) zu vereinen, schreibt zum Beispiel bereits Erich Fromm. Er bezeichnete diesen Wunsch als das stärkste Streben im Menschen. (1993 [1956]: 35), denn „das tiefste Bedürfnis des Menschen ist demnach, seine Abgetrenntheit zu überwinden und aus dem Gefängnis der Einsamkeit herauszukommen“ (1993 [1956]: 22). Er nennt das menschliche Bewusstsein über die eigene ungewisse Endlichkeit des Lebens und das Ausgeliefertsein gegenüber der Natur und der Gesellschaft „das Problem der menschlichen Existenz“ (1993 [1956]: 35). Zu einer zwischenmenschlichen Vereinigung kann man laut Fromm auf verschiedene Weise gelangen. So ist beispielsweise die schöpferische Tätigkeit eine Möglichkeit, sich zu vereinen, denn „bei jeder schöpferischen Arbeit vereinigt sich der schöpferische Mensch mit seinem Material, das für ihn die Welt außerhalb seiner selbst repräsentiert“ (1993 [1956]: 34). Eine andere Möglichkeit, dem Getrenntsein zu entrinnen, ist Jordaniyas oben beschriebenen Theorie der *battle trance* ähnlich. Erich Fromm nennt hierfür orgiastische Zustände verschiedener Art, bei denen autosuggestive Trancezustände erreicht werden. „Werden diese Rituale gemeinsam praktiziert, so kommt das Erlebnis der Vereinigung der Gruppe hinzu, was die Wirkung noch erhöht“ (1993 [1956]: 25).

Auf das *bodhrán*-Spiel bezogen kann man vielleicht nicht von orgiastischen Zuständen sprechen, aber durchaus von autosuggestiven Trancezuständen, welche beispielsweise durch schamanische Trommelrituale in einer Gruppe erreicht werden. Erweitern wir den Kontext auf das Musizieren an sich, wird es dem Menschen durch eine schöpferische Tätigkeit ermöglicht, „dem Getrenntsein zu entinnen“ (Fromm 1993 [1956]: 34) und sich somit vom „Problem der menschlichen Existenz“ (1993 [1956]: 35), zumindest vorübergehend Erleichterung zu verschaffen, indem er sich mit anderen Individuen verbindet.

Durch die Erfahrungen, die er im Zuge seiner beruflichen Laufbahn sammeln konnte, ist der Neurobiologe Dr. Gerald Hüther ähnlicher Meinung. Neben dem sich-verbunden-Fühlen wäre das Freisein das zweite der beiden grundlegenden menschlichen Bedürfnisse. Auf diese zwei Aspekte können alle unsere Wünsche im Leben zurückgeführt werden, wenn es um die Frage geht, was einen im Leben glücklich macht, so sagt er in der Fernsehsendung *Gültige Stimme* des Senders Puls4 (23.11.2015, 23:40 bis 00:30 Uhr). Beide genannten Aspekte sind Eigenschaften, die die *bodhrán* zu vereinen scheint. Das Freisein von Konventionen in Hinsicht auf Begleittechniken, die Vielfalt an musikalischen oder nicht-musikalischen Kontexten, die Form des Instruments und die damit verbundene Einfachheit des Transports im Gegensatz zu einem Schlagzeug, und letztendlich das Erreichen eines anderen Bewusstseinszustands sind Beispiele, die hier behandelt wurden und dem Aspekt des Freiseins zugeordnet werden können. Dem Aspekt des sich-verbunden-Fühlens können die Kontexte der irischen Trad-Session, des schamanischen Trommelkreises und der eben angeführte Symbolismus des Mutterbauchs zugeordnet werden. Da das Erlernen der grundlegenden Spieltechnik im Vergleich zu anderen Musikinstrumenten keine große Hürde darstellt, können sowohl das Freisein als auch das sich-verbunden-Fühlen einfacher erreicht werden.

Wie in diesem Kapitel dargestellt wurde, spielt der Kontrast von Einfachheit und Vielseitigkeit, den die Trommel auf mehreren Ebenen vereint, im Hinblick auf die internationale Perzeption scheinbar eine große Rolle, denn viele der befragten Personen wurden durch diesen Kontrast auf die *bodhrán* aufmerksam. Es waren die grundsätzlich außergewöhnliche Spieltechnik mit nur einem Schlägel und die kleine Form der Trommel im Kontrast zu ihrem großen Klangspektrum – Merkmale, die die interviewten TeilnehmerInnen beeindruckte, als sie das Instrument zum ersten Mal sahen. Die vermeintliche Einfachheit der Spieltechnik war dabei oft ausschlaggebend dafür, das Spiel

auf der *bodhrán* in Erwägung zu ziehen. Auch der einfache Zugang zur *bodhrán* auf verschiedenen Ebenen war eine wichtige grundlegende Voraussetzung. Dieser einfache Zugang setzt sich zusammen aus der nationalen und internationalen Präsenz der irischen Musik, welche meist den ersten Kontakt mit der *bodhrán* vorbereitete, dem einfachen Erwerb eines Instruments (Preis und Verfügbarkeit) und der Verfügbarkeit von Übungsmaterialien beziehungsweise lokal ansässigen *bodhrán*-SpielerInnen/LehrerInnen. Besonders die Kombination des einfachen Zugangs zur Session und dem einfachen Erwerb einer Trommel, der von der Tourismusindustrie gefördert wird, führen jedoch oft zu einem naiven, unsensiblen Gebrauch der *bodhrán* in diesem Kontext (Vgl. Schiller in Kapitel 5.1.2.). Zwar wurden *Riverdance* und *Titanic* von den ExpertInnen als wichtige erste Berührungspunkte für ein internationales Publikum genannt, doch waren es vielmehr entweder lokal ansässige Gruppen, Sessions, tourende MusikerInnen oder Besuche in Irland, durch die die befragten TeilnehmerInnen zum ersten Mal die irische Rahmentrommel sahen. Bezüglich der beiden genannten Produktionen könnte aber eine subtile Prägung stattgefunden haben, da sie auch international sehr erfolgreich waren. Die wurde *bodhrán* meist eher traditionell und zurückhaltend, aber souverän gespielt gesehen. Der Aspekt „gesehen“ spielte hier eine große Rolle, da die besondere Spieltechnik zunächst und möglicherweise auch primär visuell wahrgenommen wurde.

Im Zusammenhang mit dem Aspekt der Vielseitigkeit der *bodhrán* wurden besonders der Kontext und die Klangvielfalt genannt. Der Kontext der irischen Session machte für viele der interviewten Personen einen Anziehungspunkt aus. Die einfache grundlegende Spieltechnik im Vergleich zu anderen Musikinstrumenten, die im Rahmen einer Session vorzufinden sind, ermöglicht schließlich das Partizipieren an der „Kunst des Musizierens“ (Eric Cunningham 26.06.2012), die durch die *bodhrán* leichter, beziehungsweise erst überhaupt, zugänglich wird. Auch die Rolle der irischen Rahmentrommel im Kontext der Session stieß auf Gefallen, da diese nicht im Vordergrund steht. So fand für einige interviewte Personen eine Kompensation in Hinsicht auf den musikalischen Kontext statt, da sie perkussionsaffin sind, doch in ihrem nächsten kulturellen Umfeld keinen passenden Kontext finden konnten. Eine Kompensation in Hinsicht auf das Ausüben von Musiktradition wurde zwar angedeutet, doch bestätigte sich dies nicht. Auch der praktische Aspekt wurde genannt, da die *bodhrán*, beispielsweise im Gegensatz zu einem Schlagzeug, leichter zu transportieren ist und man aufgrund der Lautstärke nicht extra einen Proberaum anmieten muss, um zu üben.

Schließlich wurden die Auswirkungen des *bodhrán*-Spiels auf Körper und Geist näher beleuchtet, da manche TeilnehmerInnen die Trommel für den spirituellen Kontext nützen. Dabei wird das Erreichen eines anderen Bewusstseinszustands bezweckt. Es wurde berichtet, dass sich die *bodhrán* durch ihre Eigenschaften besonders gut für diesen Zweck eignen würde. Dies wurde von den interviewten Personen vor allem mit dem nahen Kontakt zum Körper in Verbindung gebracht, der ein noch stärkeres Spüren der Schwingungen, die bei dem Spiel auf dem Musikinstrument entstehen, ermöglicht. Auch die Ähnlichkeit des Klangs der *bodhrán* mit dem Herzschlag den der Fötus im Mutterbauch hört, wurde als möglicher Grund für die Anziehungskraft, die die *bodhrán* auf manche Menschen ausübt genannt. Erfahrungsberichte von interviewten ExpertInnen wurden zusammen mit Ergebnissen der hier angeführten wissenschaftlichen und Untersuchungen philosophischen Theorien gestellt und scheinen sich zu decken. Dies führte zur Thematik des *entrainments*, der menschlichen Fähigkeit zum gemeinsamen Musizieren, welcher eine wichtige Rolle im Hinblick auf die menschliche Evolution beigemessen wird. Die *bodhrán* ermöglicht es schließlich vielen Personen durch die Aspekte der Einfachheit, die sie vereint, der menschlichen Prädisposition zum Musizieren nachzugehen, um so unter anderem ihre sozialen Bindungen zu stärken und vielleicht sogar ihre menschliche Existenz dadurch zu sichern.

## 6. Conclusio

Ziel dieser Masterarbeit war es, zu beurteilen, inwiefern sich die Entwicklungen, die im Bereich des *bodhrán*-Trommelbaus und der Entwicklung von Spieltechniken stattgefunden haben, auf die internationale Perzeption und schließlich auf die Reputation der irischen Rahmentrommel ausgewirkt haben.

Durch meine Teilnahme am jährlich stattfindenden *Craiceann*-Workshop im Jahr 2012 und durch die dort geführten Interviews mit den TeilnehmerInnen aus internationalem Raum konnten Informationen über deren Zugänge zu und deren Berührungspunkte mit der Trommel gesammelt werden. Der Workshop auf der Insel Inis Oírr, eine Art Mekka für viele *bodhrán*-SpielerInnen wurde in Kapitel 3 vorgestellt. Hervorgehoben wurden die dort erlebbare Stimmung, der Gemeinschaftssinn, die Nähe zur Natur, die Anreize, berühmte MusikerInnen zu treffen und von ihnen zu lernen, weiters die Möglichkeit, die zahlreichen Sessions zu nutzen und schließlich gleichgesinnte KollegInnen kennen zu lernen oder wieder zu treffen. Neben dem Grund, sich weiterzubilden, wurde der Aspekt des *craics* angeführt, für welchen manche Personen sogar nur für kurze Zeit auf die Insel kommen, ohne am Unterricht der Sommerschule teilzunehmen. Auf den Gebrauch des Worts *craic* reagieren jedoch manche ExpertInnen gespalten, da er oft inkorrekt angewendet wird und sich die Tourismusindustrie des naiven Wortgebrauchs bedient. Letzteren scheinen die *bodhrán* und der Begriff *craic* miteinander gemeinsam zu haben, was unter anderem auch erklärt, warum die Sommerschule und das Musikinstrument nicht nur positiv resonieren. Schon im Kapitel 3 wurde im Zuge der Vorstellung der LehrerInnen auf die Vielseitigkeit der *bodhrán* eingegangen. Noch deutlicher wurde diese im folgenden Kapitel, vor allem durch den Vergleich der beiden Musiker Martin O'Neill und Cromac Byrne und ihren Trommeln. Ursprünglich war die *bodhrán* ein improvisiert hergestelltes und gespieltes Musikinstrument für den rituellen Gebrauch. Heute ist es schließlich möglich, die Trommel in verschiedenen Ausführungen von SpezialistInnen innerhalb und außerhalb Irlands herstellen zu lassen. Es kann nun auf die verschiedenen Anforderungen der MusikerInnen an ihr Instrument eingegangen werden, und die Trommel kann eine Vielzahl an bevorzugten Klängen hervorbringen. Wie dies möglich ist, wurde am Beispiel der beiden Perkussionisten und ihren Instrumenten dargestellt. Durch den verfeinerten *bodhrán*-Trommelbau kam es nicht nur zu neuen Spieltechniken und zu einer größeren Klangvielfalt, sondern auch zu neuen musikalischen Kontexten. Auf geläufige Spieltechniken wurde in Kapitel 4 eingegangen. Auch in Verbindung mit Spieltechnik und

Spielstil ist ein loser Wortgebrauch vorzufinden, von welchem sich ExpertInnen heute distanzieren wollen. Durch den hochentwickelten *bodhrán*-Trommelbau können sich Instrumente heute sowohl in ihrem Erscheinungsbild als auch in ihrem Klang stark voneinander unterscheiden. Die irische Rahmentrommel hat schließlich nicht nur im Hinblick auf ihren Einsatz ihre Rolle im traditionellen Kontext verfestigen, sondern den Kontext zu anderen Stilrichtungen erweitern können – beispielsweise als Schlagzeugersatz, für die Imitation einer Vielzahl an verschiedenen Perkussionsinstrumenten oder als Ersatz für ein Bass-Instrument. Wichtig für diesen Schritt waren, wie in Kapitel 4 beschrieben, professionelle *bodhrán*-SpielerInnen und -Trommelbauer, durch die sich ihr Prestige verbessert hat.

Die irische Rahmentrommel ist schließlich zu einem vielseitigen Musikinstrument geworden. Dies ist auch eine der beiden Eigenschaften, die sich im Rahmen der geführten Interviews mit den TeilnehmerInnen der Sommerschule als Anziehungspunkt für die *bodhrán* herauskristallisierten – die der Einfachheit und die der Vielseitigkeit. Diese beiden Eigenschaften, welche die Trommel zu vereinen scheint, existieren auf mehreren Ebenen. Diese wurden in Kapitel 5 beleuchtet, denn sie machen die Trommel für ein internationales Publikum interessant. Viele der befragten Personen wurden auf den Kontrast dieser beiden Eigenschaften aufmerksam, als sie die Trommel zum ersten Mal sahen. Er bestand aus der außergewöhnlichen Spieltechnik mit nur einem Schlägel und der kleinen Form der Trommel im Gegensatz zu ihrem großen Klangspektrum. Die vermeintliche Einfachheit der Spieltechnik war für viele Interviewte ausschlaggebend dafür, das Spiel auf der *bodhrán* in Erwägung zu ziehen.

Eine wichtige grundlegende Voraussetzung, um das Spiel auf der Trommel zu beginnen, war für die meisten der befragten Personen der einfache Zugang zur *bodhrán* auf verschiedenen Ebenen. Dieser setzt sich zusammen aus der nationalen und internationalen Präsenz der irischen Musik, welche meist den ersten Kontakt mit der *bodhrán* vorbereitete, dem einfachen Erwerb eines Instruments (niedriger Preis und leichte Verfügbarkeit), der relativ schnell erlernbaren grundsätzlichen Spieltechnik und der Verfügbarkeit von Übungsmaterialien oder lokal ansässigen *bodhrán*-SpielerInnen/LehrerInnen. Zwar wurden *Riverdance* und *Titanic* von den ExpertInnen als wichtige erste Berührungspunkte mit der *bodhrán* für ein internationales Publikum genannt, jedoch waren es entweder lokal ansässige Gruppen, Sessions, tourende MusikerInnen oder Besuche in Irland, durch die die TeilnehmerInnen zum ersten Mal die irische Rahmentrommel sahen und bewusst

wahrnahmen. Genannt wurden Gruppen wie beispielsweise *Elandir*, *The Fureys*, *The Chieftains*, *The Corrs* und *Fiddler's Green*. Allerdings wurde in den Interviews nicht ausdrücklich nach *Riverdance* und *Titanic* gefragt. Wie wichtig die beiden Produktionen tatsächlich für die internationale Perzeption der *bodhrán* waren, kann hier deshalb nicht exakt beurteilt werden. Aufgrund deren Popularität kann aber davon ausgegangen werden, dass eine subtile Prägung stattgefunden hat. Dies müsste genauer untersucht werden. Der Aspekt Gespielt-gesehen war schließlich wichtig, um das Musikinstrument überhaupt wahrzunehmen da die besondere Spieltechnik erst unter jenem auffiel.

Die Vielseitigkeit der *bodhrán* wurde besonders im Hinblick auf den Kontext und die Klangvielfalt genannt. Vor allem der außergewöhnliche Kontext der irischen Session (Uwe Beyer 29.06.2012) machte das Spiel auf dem Instrument für viele der interviewten Personen interessant. Dies lag auch daran, dass die *bodhrán* durch die einfache grundlegende Spieltechnik im Vergleich zu anderen Musikinstrumenten, die im Rahmen einer Session vorzufinden sind, das Partizipieren an der „Kunst des Musizierens“ (Eric Cunningham 26.06.2012) ermöglicht beziehungsweise leichter zugänglich macht. Genau dieser Aspekt des einfachen Zugangs führt jedoch häufig zu Situationen, in denen die Trommel auf unsensible Weise von Personen gespielt wird, die sich unpassend im Session-Kontext verhalten (Vgl. Kapitel 5.1.2.). Einerseits profitieren die MusikerInnen und besonders Irlands Musiktourismusindustrie von dem Aspekt des einfachen Zugangs, andererseits kann dies den MusikerInnen und insbesondere dem Ruf der *bodhrán*-SpielerInnen zum Verhängnis werden. Der naive Umgang mit dem Instrument scheint besonders durch die einfache Verfügbarkeit von *bodhráns* in Souvenirgeschäften gefördert zu werden. Besonders die Rolle der irischen Rahmentrommel im Kontext der Session machte einen Anziehungspunkt aus, da die *bodhrán* nicht im Vordergrund steht. Auch die Freiheit der Ausgestaltung der *bodhrán*-Begleitungen im Vergleich zu anderen europäischen Musiktraditionen und -genres wurde genannt. So fand für einige interviewte Personen eine Kompensation in Hinsicht auf den musikalischen Kontext statt, weil sie in ihrem kulturellen Umfeld keinen passenden Kontext finden konnten, um eine Trommel zu spielen. Da es vor allem im europäischen Raum wenige Möglichkeiten gibt, um ein Perkussionsinstrument zu spielen, könnte dies für viele Menschen ausschlaggebend dafür sein, zeitgemäßen Trends folgend auf einen kulturfremden Kontext zurückzugreifen. Die gelebte Tradition – ein Kontrast zu vielen Teilen der heutigen Gesellschaft – wurde außerdem als möglicher Anziehungspunkt für das Partizipieren an einer Session und für

den Workshop-Besuch auf Inis Oírr genannt. Aber auch der praktische Aspekt, der sich auf Größe und Lautstärke beim Spielen der *bodhrán* bezog, wurde als Vorteil bezeichnet. Die Trommel ist leicht zu transportieren und es ist nicht notwendig einen Proberaum anzumieten, um auf ihr zu üben.

Für manche der befragten Personen standen die Auswirkungen des *bodhrán*-Spiels auf Körper und Geist im Zentrum ihres Interesses. Dem spirituellen Kontext – hier wird das Erreichen eines anderen Bewusstseinszustands bezweckt – wurde auch im Rahmen der Sommerschule Raum gegeben. In den Interviews wurde berichtet, dass sich die *bodhrán* durch ihre Eigenschaften besonders gut für diesen Zweck eignen würde. Dies wurde vor allem mit dem nahen Kontakt zum Körper in Verbindung gebracht, der ein noch stärkeres Spüren der Schwingungen, die bei dem Spiel auf dem Musikinstrument entstehen, ermöglicht. Auch die Ähnlichkeit des Klangs der *bodhrán* zum Klang des Herzschlags, den der Fötus im Mutterbauch hört, wurde als möglicher Grund für die Anziehungskraft, die die *bodhrán* auf manche Menschen ausübt, genannt. Erfahrungsberichte von interviewten ExpertInnen wurden in Bezug zu Ergebnissen der in Kapitel 5.3.5. angeführten wissenschaftlichen Untersuchungen und philosophischen Theorien gestellt und scheinen sich zu decken. Dies führte zur Thematik des Ursprungs der menschlichen Fähigkeit zum gemeinsamen Musizieren. Die *bodhrán* ermöglicht es schließlich vielen Personen, durch die Aspekte der Einfachheit, die sie vereint, der menschlichen Prädisposition zum Musizieren nachzugehen, um so unter anderem ihre sozialen Bindungen zu stärken.

Es waren schließlich die grundlegenden Eigenschaften, die die irische Rahmentrommel zu vereinen scheint und die im internationalen Raum auf Gefallen gestoßen sind. Die Popularität und der leichte Zugang zur irischen Musik beziehungsweise zur *bodhrán* waren jedoch wesentliche Voraussetzungen, die den ersten Kontakt ermöglichten und des Weiteren den Erwerb und das Erlernen des Instruments erleichterten oder sogar ermöglichten. Dieser leichte Zugang wird, wie beschrieben, von der Tourismusindustrie unter anderem durch den einfachen Erwerb einer Trommel gefördert. Die *bodhrán* ist durch souveräne MusikerInnen und VirtuosInnen zu einem in Irland populären Musikinstrument geworden, das oft als Aushängeschild für Irlands Musiktradition dient, jedoch ist der naive, unsensible Umgang mancher Personen (oft sind es TouristInnen) mit der Trommel ein Resultat ihrer leichten Verfügbarkeit. Diese Zweischneidigkeit ist ein Grund dafür, warum sich die *bodhrán* bis heute nicht von ihrem schlechten Ruf loslösen konnte.

Durch die Souveränität und Virtuosität vieler *bodhrán*-SpielerInnen der vergangenen Jahrzehnte wurde das Spiel auf der Trommel jedenfalls zu einer Kunst (Eric Cunningham 26.06.2012), und dies wirkte sich positiv auf den Ruf der *bodhrán* und ihrer InstrumentalistInnen aus. Die ersten Berührungspunkte der befragten internationalen Workshop-TeilnehmerInnen mit der Trommel waren jedoch nicht von neuen virtuoson Erscheinungen geprägt. Vielmehr waren es die behandelten Aspekte der Einfachheit und der Vielseitigkeit. Das Instrument wurde in jedem der Erfahrungsberichte zwar eher traditionell und zurückhaltend, jedoch souverän gespielt gesehen. Dies ist durchaus plausibel, denn die *bodhrán* wurde anspruchsvoll genug gespielt, um Eindruck zu hinterlassen, jedoch nicht virtuos, was eventuell für manche Personen, die das Spiel auf der Trommel in Erwägung zogen, entmutigend gewirkt hätte.

Hier eröffnet sich die Frage, ob die zukünftige internationale Präsenz der *bodhrán*-SpielerInnen der heutigen und nächsten Generationen vielleicht dazu führen könnte, dass die Virtuosität in den Vordergrund rückt und die Trommel dadurch für weniger Personen anziehend wirkt, weil der Aspekt der Einfachheit minimiert wäre. Dieser mögliche Prozess kann jedoch erst in einigen Jahren beziehungsweise Jahrzehnten untersucht und beurteilt werden.

## Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *12/8 standard pattern*, aus: Kubik, Gerhard: Theory of African music Volume 2, Chicago, London: The University of Chicago Press 2010 (Chicago studies in ethnomusicology 2).

Abbildung 2: *Bodhrán player*, Athea, County Limerick 1946, Foto, Danaher, Kevin, aus: Schiller, Rina, *The Lambeg and the Bodrán, Drums of Ireland.*, Belfast, Institute of Irish Studies, 2001, S. 97.

Abbildung 3: *Snap Apple Night*, Maclise, Daniel, o. J., Ölgemälde, University of California, San Diego, aus:

<<http://library.artstor.org.uaccess.univie.ac.at/library/ExternalIV.jsp?objectId=8CJGczI9NzldLS1WEDhzTnkrX3ovfFh5eCY%3D&fs=true>>, letzter Zugriff: 12.12.2016.

Abbildung 4: Vergrößerung Tambourin-Spieler, *Snap Apple Night*, aus: Vallely, Fintan: "bodhrán", in: Vallely, Fintan (Hrsg.), auf: *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 71.

Abbildung 5: *Stimmsysteme*, aus: Schiller, Rina, *The Lambeg and the Bodrán, Drums of Ireland.*, Belfast, Institute of Irish Studies, 2001, S. 24.

Abbildung 6: *Top end style*, O'Broin, Stoifán, Inis Oírr, 28.06.2012, Standbild aus Videoaufnahme von Felicitas Denk, Privataarchiv.

Abbildung 7: *Trichterförmiger Kompressorstimmrahmen*, Hedwitschak, Christian, aus: <https://www.bodhranmaker.eu/de/einblicke/details-und-stimmsysteme>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Abbildung 8: *Querschnitt des Rahmens der MON signature series*, Hedwitschak, Christian, aus: <<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/martin-o-neill-signature-series>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Abbildung 9: *MON Martin O'Neill signature series*, Hedwitschak, Christian, aus: <<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/martin-o-neill-signature-series>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Abbildung 10: *CBss Cormac Byrne signature series*, Hedwitschak, Christian, aus:  
<<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/cormac-byrne-signature-series>>, letzter  
Zugriff: 08.11.2016.

## Quellenverzeichnis

### Literatur

- Bradshaw, Harry: “Ceoltóirí Chualann”, in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 121.
- Brown, Steven: “The ‘Musilanguage’ Model of Music Evolution”, in: Brown, Steven; Wallin, Nils L.; Merker, Björn (Hrsgg.), *The Origins of Music*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press 2000, S. 271–300.
- Chiş, Irina E.: “The evolution of brain waves in altered states of consciousness (REM sleep and meditation)”, in: *Human & Veterinary Medicine, International Journal of the Bioflux Society* 1/2 (2009), S. 95–102.
- Cunningham, Eric: “bodhrán”, in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 72–74.
- Desplanques, Marie-Annick: “craic”, in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 171.
- Desplanques, Marie-Annick: “craiceann”, in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 171.
- Doubleday, Veronica: “The Frame Drum in the Middle East. Women, Musical Instruments and Power”, in: *Ethnomusicology* 43/1 (1999), S. 101–134.
- Foley, Catherine: “Riverdance”, in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 577–578.
- Friedman, Robert Lawrence: *The healing power of the drum A psychotherapist explores the healing power of rhythm*, Reno, Nevada: White Cliffs Media Comp 2000 (Performance in World Music Series 14).
- Fromm, Erich: *Die Kunst des Liebens*, Frankfurt am Main: Ullstein 1993 [1956] (Ullstein-Buch 23285).
- Gingras, Bruno; Pohler, Gerald; Fitch, W. Tecumseh: “Exploring Shamanic Journeying. Repetitive Drumming with Shamanic Instructions Induces Specific Subjective Experiences but No Larger Cortisol Decrease than Instrumental Meditation Music”, in: *PLoS ONE* 9/7 (2014), <<http://journals.plos.org/plosone/article?id=10.1371/journal.pone.0102103>>, letzter Zugriff: 12.12.2016.

- Girtler, Roland: *Methoden der Feldforschung*, Wien, Köln, Weimar: Böhlau 2001 (UTB Soziologie 2257).
- Haider, Markus: *Toss the feathers Einflüsse irischer Volksmusik auf internationale Populärmusik anhand von "The Corrs"*, Magisterarbeit Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2003.
- Hamilton, Colin: "session", in: Valley, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 610–611.
- Hannigan, Steafan: *Bodhrán basics An introductory course in the art of playing the bohrán, covering all the basic techniques needed to accompany traditional and other music*, Cork: Ossian Publications 1994.
- Hutson, Scott R.: "The Rave. Spiritual Healing in Modern Western Subcultures", in: *Anthropological Quarterly* 73/1 (2000), S. 35–49.
- Irwin, Colin: *In Search of the Craic One man's pub crawl through Irish music*, London: Carlton Publishing Group 2010.
- Johnston, Thomas F.: "The Social Context of Irish Folk Instruments", in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26/1 (1995), S. 35–59.
- Jordania, Joseph: *Why do people sing? Music in human evolution*, Tbilisi, Georgien: Logos 2011.
- Kirschner, Sebastian; Tomasello, Michael: "Joint music making promotes prosocial behavior in 4-year-old children", in: *Evolution and Human Behavior* 31/5 (2010), S. 354–364.
- Kjeldsen, Svend: *Bodhrán Playing in Ensembles The Creative Spacing Process. Analysis of five stylistic profiles: Donal Lunny, Mel Mercier, Jim Higgins, Brian Morrissey & Colm Phelan*, Masterarbeit University of Limerick 2010.
- Kjeldsen, Svend: *The Coleman Handstrickers*, Masterarbeit University of Limerick 2000.
- Kokal, Idil; Engel, Annerose; Kirschner, Sebastian; Keysers, Christian: "Synchronized Drumming Enhances Activity in the Caudate and Facilitates Prosocial Commitment - If the Rhythm Comes Easily", in: *PLoS ONE* 6/11 (2011),  
<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3217964/>>, letzter Zugriff: 12.12.2016.

- Kubik, Gerhard: *Theory of African music Volume 2*, Chicago, London: The University of Chicago Press 2010 (Chicago studies in ethnomusicology 2).
- Long, Conor: *Absolute Beginner's Bodhrán Tutor*, Dublin: Walton 1998.
- McCrickard, Janet E.: *The bodhrán*, Crediton, Devon: K. O'Connell 1996.
- Meek, Bill: "Ó Riada, Séan", in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 528–530.
- Merker, Björn: "Synchronous Chorus and Human Origins", in: Brown, Steven; Wallin, Nils L.; Merker, Björn (Hrsgg.), *The Origins of Music*, Cambridge, Massachusetts, London, England: The MIT Press 2000, S. 315–327.
- Meuser, Michael; Nagel, Ulrike: „ExpertInneninterviews – vielfach erprobt, wenig bedacht. Ein Beitrag zur qualitativen Methodendiskussion“, in: Bogner, Alexander; Littig, Beate; Menz, Wolfgang (Hrsgg.), *Das Experteninterview. Theorie, Methode, Anwendung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften 2002, S. 71–93.
- Ó Riada, Seán; Kinsella, Thomas: *Our musical heritage*, London: West Central Printing 1982.
- Ó Rócháin, Muiris: "Willie Clancy Summer School (SSWC)", in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011.
- Ó Súilleabháin, Mícheál: "The Bodhrán", in: *Treoir* 6/2 (1974a), S. 4–7.
- Ó Súilleabháin, Mícheál: "The Bodhrán 2", in: *Treoir* 6/5 (1974b), S. 6–10.
- Ó Súilleabháin, Mícheál: *The bodhrán An easy to learn method for the complete beginner, showing the different regional styles and techniques*, Dublin: Waltons 1984.
- O'Shea, Helen: *The Making of Irish traditional Music*, Cork: Cork University Press 2008.
- Plüschke, Guido: *Die irische Rahmentrommel Bodhrán und ihre Entwicklung in der traditionellen und populären irischen Musik des 20. Jahrhunderts*, Magisterarbeit Universität Lüneburg 2004.
- Robinson, Erin Cody D.: *Bodhrán Makers since the 1960s Their Influence on Modern Bodhrán Design within an Evolving Playing Culture Erin Cody D. Robinson*, Masterarbeit University of Limerick 2014.
- Schiller, Rina: *The Lambeg and the Bodhrán Drums of Ireland*, Belfast: Institute of Irish Studies Queen's University Belfast 2001.

Such, David G.: “The Bodhrán. The Black Sheep in the Family of Traditional Irish Musical Instruments”, in: *The Galpin Society Journal* 38 (1985), S. 9–19.

Teie, David: “A Comparative Analysis of the Universal Elements of Music and the Fetal Environment”, in: *Frontiers in psychology* 7 (2016),  
<<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC4977359/>>, letzter Zugriff: 12.12.2016.

Vallely, Fintan (Hrsg.): *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011a.

Vallely, Fintan: “bodhrán”, in: Vallely, Fintan (Hrsg.), *The companion to Irish traditional music*, Cork: Cork University Press 2011, S. 68–72.

Wiltermuth, S. S.; Heath, C.: “Synchrony and Cooperation”, in: *Psychological Science* 20/1 (2009), S. 1–5.

## Interviews

Avédikian, Richard: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 28.06.2012.

Beyer, Uwe: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 29.06.2012.

Byrne, Cormac: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 27.06.2012.

Collinson, Alan: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Inis Oírr, 29.06.2012.

Courtney-Farrell, Aimée: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 29.06.2012.

Cunningham, Eric: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 26.06.2012.

Freyer, Sebastian: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 29.06.2012.

Hedwitschak, Christian: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 27.06.2012.

Higgins, Jim: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 27.06.2012.

Koning, Laura: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 27.06.2012.

Kruspe, Andrew: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 29.06.2012.

Lewis, David: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 29.06.2012.

Little, Emily: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 28.06.2012.

Martinelli, Simon: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 27.06.2012.

McDonagh, Johnny “Ringo”: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 27.06.2012.

O’Broin, Stiofán: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 28.06.2012.

Ranney, Joanne: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 27.06.2012.

Strasser, Michael: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Wien, 21.06.2012.

Teteroo, Jan: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 28.06.2012.

Wagels, Rolf: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 28.06.2012.

Zürcher, Christophe: persönliches Interview geführt von Felicitas Denk, Audioaufnahme, Inis Oírr, 28.06.2012.

## Ton- und Bildträger

Cameron, James (Regisseur): *Titanic*, VHS, Frankfurt am Main, Deutschland: Twentieth Century Fox Home Entertainment Germany GmbH, 042101, 1998 [1997].

Clannad: *Clannad 2*, CD, Dublin: Gael Linn 1974.

Hayes, Tommy: *A Room in the North Bodhran Percussion*, CD, Dublin: Hanna Music, OPP CD 001, 1997.

Hayes, Tommy: *An Rás*, CD, Irland: Mulligan Records, LUN CD 055, 1991.

Horner, James: *Back To Titanic (Music From The Motion Picture)*, CD, Europa: Sony Classical, Sony Music Soundtrax, SK 60691, 1998.

Horner, James: *Titanic (Music From The Motion Picture)*, CD, Europa: Sony Classical, Sony Music Soundtrax, SK 63213, 1997.

The Chieftains: *The Chieftains in China*, LP, Irland: Claddagh Records, CC42, 1984.

The Corrs: *Forgiven Not Forgotten*, CD, UK: Atlantic/143/Lava, 7567-92612-2, 1995.

The Corrs: *The Corrs Unplugged*, CD, Wicklow: Atlantic/143/Lava, 7567-80986-2, 1999a.

The Corrs: *The Corrs Unplugged*, DVD, Europa: Warner Music Vision, 8536-53116-2, 1999b.

The Corrs: *The Corrs Unplugged*, VHS, Europa: Warner Music Vision, 8536-53116-3, 2000.

Uiscedwr: *everywhere*, CD, Yorkshire: Yukka Records, YRCD01, 2004.

Various Artists: *Pure Bodhran The Definitve Collection*, CD (x2): Big Beat Music, BBM001, 2000.

## Fernsehdocumentationen und -sendungen

Connaughton, Daithi (Redakteur): *Bliain in Inis Oírr Episode 1 TG4*, 06.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

Connaughton, Daithi (Redakteur): *Bliain in Inis Oírr Episode 2 TG4*, 13.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

Connaughton, Daithi (Redakteur): *Bliain in Inis Oírr Episode 3 TG4*, 20.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

Connaughton, Daithi (Redakteur): *Bliain in Inis Oírr Episode 4 TG4*, 27.02.2011, 21:30 bis 21:55 Uhr.

Düringer, Roland (Moderator und Redakteur), Anko, Stephanie (Redakteurin): *Gültige Stimme Puls4*, 23.11.2015, 23:40 bis 00:30 Uhr.

Audiovisuelle Quellen der Online-Plattform Youtube ohne bekannten UrheberInnen

“14. Kick Stick: Rónán Ó Snodaigh - Bodhrán Classes”, hochgeladen am 30.07.2012 von “scanarama”, <[https://www.youtube.com/watch?v=CML\\_GpkzWME](https://www.youtube.com/watch?v=CML_GpkzWME)>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

“21. Korg Wave Drum as Bodhrán: Rónán Ó Snodaigh - Bodhrán Classes”, hochgeladen am 09.08.2012 von “scanarama”, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZXNK-Mra2lo>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

“Irish Tradition: Bodhran & Box”, hochgeladen am 16.03.2008 von “UISTMAN59”, <[https://www.youtube.com/watch?v=D6sPWV5\\_o1U](https://www.youtube.com/watch?v=D6sPWV5_o1U)>, letzter Zugriff: 29.10.2016.

“The Corrs Unplugged Full acoustic concert”, hochgeladen am 01.09.2013 von “huga buga”, <<https://www.youtube.com/watch?v=rO31RDWj0g4>>, letzter Zugriff: 27.10.2016.

Audiovisuelle Quellen der Online-Plattform Youtube mit UrheberInnen

Bodhránmaker: “TwinSkin - The FireBall Bodhrán”, hochgeladen am 2011, <<https://www.youtube.com/watch?v=GwusTASvqDE>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Kuckhermann, David: “Frame Drum Video Podcast - Episode 14 - Tommy Hayes”, hochgeladen am 18.07.2008, <[https://www.youtube.com/watch?v=Xtfl\\_2jvfD8](https://www.youtube.com/watch?v=Xtfl_2jvfD8)>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

LucyRandallMusic: “Playing in 7/8 time on the Bodhran”, hochgeladen am 09.09.2008, <<https://www.youtube.com/watch?v=ZNNLVX74tcc>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

## Internetquellen mit unbekanntem AutorInnen

“Band Members: Dermot Sheedy”, in: *Website von Hermitage Green*, <[http://www.hermitagegreen.com/Band\\_Members/dermot-sheedy](http://www.hermitagegreen.com/Band_Members/dermot-sheedy)>, letzter Zugriff: 03.09.2016.

“Brief History”, in: *Website von The Revels*, <<http://www.revels.org/about-revels/history/brief-history/>>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

“Irish Folk Festival 1974 – 2013”, in: *Website Celtic-Rock*, <<http://archiv.celtic-rock.de/2013/09/irish-folk-festival-1974-2013/>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

“Media Releases”, in: *Website von Fleadh Cheoil na hÉireann*, <<http://fleadhcheoil.ie/component/content/article?id=113:fleadh-weekly-update-no-2-clare-champion>>, letzter Zugriff: 11.11.2016.

“Mumming”, in: *Website von The Revels*, <<http://www.revels.org/experience-revels/cultural-traditions/tradition-1/>>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

“The Corrs Unplugged (Album)”, in: *dutchcharts.nl*, <<http://dutchcharts.nl/showitem.asp?interpret=The+Corrs&titel=Unplugged&cat=a>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

“The Corrs Unplugged (Album)”, in: *hitparade.ch*, <<http://hitparade.ch/album/The-Corrs/Unplugged-3111>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

“The Corrs Unspugged (Album)”, in: *austriancharts.at - Das österreichische Hitparaden- und Musik-Portal*, <<http://www.austriancharts.at/showitem.asp?interpret=The+Corrs&titel=Unplugged&cat=a>>, letzter Zugriff: 11.11.2016.

“The Kelly Family”, in: *chartsurfer.de*, <<http://www.chartsurfer.de/artist/the-kelly-family/fhgn.html>>, letzter Zugriff: 27.10.2016.

“The Lord Of The Dance”, in: *Website von The Revels*, <<http://www.revels.org/experience-revels/cultural-traditions/tradition-2/>>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

“The Teachers”, in: *Website der Craiceann Bodhrán Summerschool*, <<http://www.craiceann.com/craiceann-2016/the-teachers/>>, letzter Zugriff: 03.09.2016.

“Waltons: 8 Inch Irish Bodhran / Beater / Plain Bodhran Design”, in: *Website des Internethändlers Amazon*, <<https://www.amazon.de/Waltons-Irish-Bodhran-Beater>>

Design/dp/B0087OZAQ0/ref=sr\_1\_19?s=musical-instruments&ie=UTF8&qid=1468577872&sr=1-19&keywords=bodhr%C3%A1n>, letzter Zugriff: 15.07.2016.

„Single-Platzierung Österreich“, in: *austriancharts.at - Das österreichische Hitparaden- und Musik-Portal*,  
<<http://www.austriancharts.at/search.asp?search=kelly%20family&cat=s>>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

„Single-Platzierungen Kelly Family“, in: *hitparade.ch*,  
<<http://www.hitparade.ch/search.asp?search=kelly%20family&cat=s>>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

#### Internetquellen mit AutorInnen

Bodhránmaker : “TwinSkin”, in: *Deutsches Bodhrán-Forum*,  
<<http://www.bodhran.de/board3-bodhr%C3%A1n/board7-hersteller/1628-twinskin/>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Byrne, Cormac: “CB signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*,  
<<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/cormac-byrne-signature-series>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

Byrne, Cormac: “Cormac Byrne Talking Bodhrán”, in: *Website von BOD Blackwell Original Drums*, <[http://www.boddrums.co.uk/talking\\_bodhran/](http://www.boddrums.co.uk/talking_bodhran/)>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

Byrne, Ellen: “Svend Kjeldsen”, in: *Website der Irish World Academy of Music and Dance*,  
<<http://www.irishworldacademy.ie/kjeldsen-svend/>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

De-Burca, Demelza: “As The Corrs gear up for their chart return, we look at the band’s most memorable moments”, in: *Website des Irish Mirror*,  
<<http://www.irishmirror.ie/whats-on/music/corrs-gear-up-chart-return-5854916>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

Fiddler’s Green: „Biographie“, in: *Website von Fiddler’s Green*,  
<<http://www.fiddlers.de/cms/biographie.html>>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

Flogging Molly: “Tourdates”, in: *Website von Flogging Molly*,  
<[http://www.floggingmolly.com/splash\\_tour/](http://www.floggingmolly.com/splash_tour/)>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

Gretschdrummer: “Bodhran Techniques ... which do you prefer? Kerry vs West Limerick”, in: *thesession.org*, <<https://thesession.org/discussions/35699>>, letzter Zugriff: 11.11.2016.

Hedwitschak, Christian: “CB signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/cormac-byrne-signature-series>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Hedwitschak, Christian: “ChangeHED”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/en/bodhrans/changehed>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Hedwitschak, Christian: “MON signature series”, in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/martin-o-neill-signature-series>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Hedwitschak, Christian: „Details/Stimmsysteme“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/einblicke/details-und-stimmsysteme>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Hedwitschak, Christian: „Ihre Traumbodhrán“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/ihre-traumbodhran>>, letzter Zugriff: 28.06.2016.

Hedwitschak, Christian: „Kaufberatung“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/kaufberatung>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Hedwitschak, Christian: „Trommelfelle“, in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/einblicke/trommelfelle>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Keeley, Tim: “The Bodhran”, in: *HubPages*, <<http://hubpages.com/entertainment/The-Bodhran>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

O’Kane, Seamus: “Tensioning and Moderating the Sound”, in: *Website von Seamus O’Kane*, <<http://www.tradcentre.com/seamus/tensioning.shtml>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

O’Kane, Seamus: “Tippers”, in: *Website von Seamus O’Kane*, <<http://www.tradcentre.com/seamus/sticks.shtml>>, letzter Zugriff: 24.10.2016.

O’Neill, Martin: “About”, in: *Website von Martin O’Neill*, <<http://www.martineoneill.com/about/?v=fa868488740a>>, letzter Zugriff: 03.09.2016.

O'Neill, Martin: "MON signature series", in: *Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/bodhrans/martin-o-neill-signature-series>>, letzter Zugriff: 08.11.2016.

Okimaxi: „Martin O'Neill Bodhrán-Technik“, in: *Deutsches Bodhrán-Forum*, <<http://www.bodhran.de/board3-bodhr%C3%A1n/board37-anf%C3%A4ngerecke/2236-martin-o-neill-bodhran-technik/>>, letzter Zugriff: 11.11.2016.

Plüschke, Guido: „Über mich“, in: *Website von Guido Plüschke*, <[http://www.bodhran-world.de/?page\\_id=80](http://www.bodhran-world.de/?page_id=80)>, letzter Zugriff: 11.11.2016.

The Kelly Family: „Biografie“, in: *Website von The Kelly Family*, <<http://kellyfamilysite.de/biographie/biographie.html>>, letzter Zugriff: 08.07.2016.

Wagels, Rolf: „Lambeg Fell“, in: *Website von Rolf Wagels*, <<https://www.bodhran-info.de/index.php/de/die-bodhran/das-lambeg-fell>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

Wagels, Rolf; Guhl, Klaus u.a.: „Stimmen der Bodhrán“, in: *Deutsches Bodhrán-Forum*, <<http://www.bodhran.de/board3-bodhr%C3%A1n/board6-rund-um-die-bodhr%C3%A1n/202-stimmen-der-bodhr%C3%A1n/index2.html>>, letzter Zugriff: 09.11.2016.

*Website der Craiceann Bodhrán Summerschool*, <<http://www.craiceann.com/>>, letzter Zugriff: 15.12.2016.

*Website der Insel Inis Oírr*, <<http://discoverinisoirr.com/>>, letzter Zugriff: 02.09.2016.

*Website von Christian Hedwitschak*, <<https://www.bodhranmaker.eu/de/>>, letzter Zugriff: 19.09.2016.

*Website von Rolf Wagels*, <<https://www.bodhran-info.de>>, letzter Zugriff: 11.11.2016.

## Persönliche Mitteilungen

Informelles Gespräch mit A, 15.06.2012, Wien.

Informelles Gespräch mit B, 29.06.2012, Inis Oírr.

Informelles Gespräch mit C, 30.06.2012, Galway.

Informelles Gespräch mit D, 29.06.2012, Inis Oírr.

Sonstige

“Sail in comfort and luxury to an island culture older than time”, in: *Werbebrochure der Aran Island Ferries*, erstanden am 24.06.2012 in Galway, Titelblatt.

## **Abstract**

Die irische Rahmentrommel *bodhrán* war ursprünglich ein improvisiert hergestelltes und gespieltes Musikinstrument für den rituellen Gebrauch. In dieser Masterarbeit wird beurteilt inwiefern sich die Entwicklungen, die im Hinblick auf *bodhrán*-Trommelbau und Spieltechnik seit den 1960er Jahren stattgefunden haben, auf die internationale Perzeption und schließlich auf den ursprünglich schlechten Ruf der irischen Rahmentrommel ausgewirkt haben. Durch meine Teilnahme am jährlich stattfindenden *Craiceann*-Workshop im Jahr 2012 und durch die dort geführten Interviews mit den TeilnehmerInnen aus internationalem Raum konnten Informationen über deren Zugänge zu und Berührungspunkte mit der Trommel gesammelt werden. Dabei spielten die besonderen Eigenschaften, welche die *bodhrán* zu vereinen scheint – Einfachheit und Vielseitigkeit auf mehreren Ebenen – eine wichtige Rolle. Für den Zugang zur *bodhrán*, oder im weiteren Sinne zu kulturfremden Musikinstrumenten, müssen außerdem bestimmte Voraussetzungen gegeben sein, die ebenfalls beleuchtet werden. Es wird verständlich, warum ausgerechnet die *bodhrán* eine Anziehungskraft auf ein internationales Publikum ausübt und wie diese in Verbindung mit dem Prestigewandel steht, den die Trommel und ihre SpielerInnen erfuhren.

**Schlüsselbegriffe:** *bodhrán*, *Craiceann*-Workshop, Geschichte der irischen Rahmentrommel, Trommelbau, teilnehmende Beobachtung, Musikinstrument, Prestigewandel