



Oberösterreichische Heimatblätter

Herausgegeben vom Institut für Landeskunde am o. ö. Landesmuseum in Linz
durch Dr. Franz Pfeffer

Jahrgang 7 / Heft 1

Jänner-März 1953

Inhalt

	Seite
Franz Neuner: Die Gotteshäuser von Altheim. Baugeschichte und Bau- beschreibung	1
Friedrich Knaipp: Die bauerlichen Hinterglasbilder im oberösterreichischen Innviertel	18
Ernst Hamza (†): Der Innviertler Ländler. Mit dem Beitrag „Das Landla- geigen und dessen Spielskizzen“ von Erwin Schaller	33

Bausteine zur Heimatkunde

Theodor Berger: Die Ahnen Franz Grillparzers	61
Gilbert Trathnig: Ein Meistersingerlied auf Leonhard Käfers Tod	65
August Zöhrer: Maria Bründl bei Putzleinsdorf	67
Gustav Brachmann: Die Greiner fliegende Brücke. Ein Beitrag zur Ge- schichte der heimischen Verkehrsmittel	74
Engelbert Koller: Maishacke und Baumsäge. Zur Geschichte des Holz- knechtwerkzeugs im Salzkammergut	78
Oberösterreichische Chronik 1952	81

Schrifttum

Buchbesprechungen	97
Eduard Straßmayr: Heimatkundliches Schrifttum über Oberösterreich 1951, I. Geschichte	104

Veröffentlichungen zum Oberösterreichischen Heimatatlas

Herbert Maurer: Oberösterreich in der Bevölkerungsentwicklung Öster- reichs 1869 — 1951	119
---	-----

Jährlich 4 Hefte

- Zuschriften für die Schriftleitung** (Beiträge, Besprechungsstücke) an Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14
- Zuschriften für die Verwaltung** (Bezug) an die Buchdruckerei des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7
- Verleger und Eigentümer:** Verlag des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstraße 7
- Herausgeber und Schriftleiter:** Dr. Franz Pfeffer, Linz a. D., Museumstraße 14
- Druckstöcke:** Klischeeanstalt Franz Krammer, Linz a. D., Klammstraße 3
- Druck:** Buchdruckerei des Amtes der o. ö. Landesregierung, Linz a. D., Klosterstr. 7

Der Innviertler Ländler

Von Ernst Hamza (†)

Mit dem Beitrag

Das Landlageigen und dessen Spielskizzen

von

Erwin Schaller (Linz)

Vorwort

Knapp bevor die folgende Arbeit zur Veröffentlichung den Oberösterreichischen Heimatblättern zugeht, ist Dr. Ernst Hamza am 5. Dezember 1952 gestorben. Die Drucklegung dieser Arbeit war sein letzter Herzenswunsch und in überaus dankenswerter Weise konnte ihm die Landwirtschaftskammer für Oberösterreich durch Gewährung eines erforderlichen Druckkostenbeitrages noch die zuversichtliche Voraussetzung zur Erfüllung dieses Wunsches geben und beglückwünschte den Verfasser, auf daß er recht bald sein Werk in Händen habe. Obgleich ihm diese Freude nicht mehr zuteil werden konnte, ist er doch mit dem befriedigenden Bewußtsein, daß seine „landlarische“ Arbeit veröffentlicht werde, ins Jenseits hinübergegangen.

Dr. Ernst Hamza war mit dem Landlarischen verbunden wie ein gesunder Baum mit seinem Boden. Doch nicht nur diese Verbundenheit war an ihm so schätzenswert, sondern darüber hinaus auch sein vorbildliches Streben nach gründlicher Erkenntnis des in diesem Boden ruhenden kulturellen Gutes.

Mit unermüdlichem Eifer und großem Fleiß arbeitete er an dieser Schrift über den Innviertler Ländler, wobei er mich zwecks Behandlung musikalischer und insbesondere geigerischer Probleme zur Mitarbeit herangezogen hat. Er schickte mich in die Lehre zu verschiedenen Ländlergeigern, führte mich da und dort in bäuerliche Kreise, wo landlarisch getanzt und gespielt wurde, und wir verbrachten viele Stunden in intensiven Gesprächen über die musikalische Interpretation der Landlarischen.

So verdanke ich vor allem seiner kundigen Führung einen gewissen Einblick in die Musik dieses Tanzes und freue mich, in seinem Auftrage die vorliegende Arbeit mit dem Beitrag „Das Landlageigen und dessen Spielskizzen“ ergänzen zu dürfen.

Linz a. d. D., Ostern 1953.

Erwin Schaller

I

Allgemeine historische Betrachtung des Ländlers

Unter dem Namen Ländler versteht man sowohl die Tanzausführung als auch die musikalische Begleitung eines Tanzes, dessen Entwicklung sich bis auf die mittelalterlichen „Spring- und Werbetänze“ zurückführen läßt. Der Ländler ist ein Figurentanz, in dem Tänzer und Tänzerinnen auf figurale Art und Weise Bewegungen und Stellungen, Armhaltungen, Schritte, Tritte, Sprünge usf. ausführen. Es kann dabei recht stürmisch, ein andermal sehr zaghaft „geworben“ werden. Hierüber herrschen verschiedene Auffassungen in den einzelnen Gegenden Oesterreichs, aus denen sich vielerlei Formen des Tanzes entwickelten.

Seit 1500 waren Figurentänze aller Art überall sehr beliebt. Forscher vermuten, daß sich unter diesen ungefähr ab 1700 ein Tanz entwickelte, der später um 1800 den Sammelnamen Ländler erhielt. Die ursprünglichen Formen des Ländlers waren Einzelpaartänze. Jedes Paar war in seiner Tanzausführung vollkommen freizügig und es gab in keiner Weise eine für alle einheitlich vorgeschriebene Figurenreihe. Noch um 1800 begegnen uns verschiedene mundartliche und provinzielle Bezeichnungen solcher Ländler, die man schlechtweg „Tänz“ (gemeint Tänze) aus dieser oder jener Gegend benannte, wie z. B. die Viechtwangerischen Tänz (Aufschreibung datiert 1764), die Deutschen, Landlarischen, Steirischen und Almerischen Tänz, wobei der Name erst erklärt, was für eine Art Tanz gemeint ist.

Neben dieser freien und sich gar keiner Regel unterwerfenden Tanzform, die am leichtesten und reibungslosesten im Freien auszuführen ist ¹⁾, erscheinen bereits auch Tanzformen, bei denen nur eine bestimmte Anzahl von Figuren im Kreise herumgetanzt werden. Ferner schien es auch — vielleicht nach höfischem Vorbild — üblich zu sein, jeweils nur eine Tanzgruppe tanzen zu lassen. Auch heute gibt es auf rein ländlichen Tanzböden noch die Sitte des „Tanzkaufens“, indem eine ständig zusammengehörige Tanzgruppe die Musik bezahlt, zu der nur sie das Recht zu tanzen hat. Dies wird, weil es so „der Brauch“ ist, von den anderen Tanzbesuchern respektiert. Wäre dies einmal nicht der Fall, so könnte eine ausgewachsene Rauferei entstehen.

Dieser Tanz war, wie schon erwähnt, kein Gruppentanz mit durchwegs einheitlich getanzter Figurenfolge. Jedoch ist aus Bildern jener Zeit, die diese Tanzart darstellen, bereits zu ersehen, daß jede Gegend ihrem Geschmack

¹⁾ Richard Wolfram, Die Volkstänze in Oesterreich und verwandte Tänze in Europa. Salzburg 1951, Abb. 32.

entsprechend bestimmte Figuren bevorzugte. So prägten die einzelnen Gegenden dem ganzen Tanz jeweils gewisse eigenständige, provinzielle Formen auf ²⁾).

Auf dem Wiener Boden aber trat eine andere Entwicklung ein. Dort walzte man zum größten Teil zu den achttaktigen Melodien der Deutschen und Ländler, auch noch zur Zeit des Wiener Kongresses. Um 1820 schuf dann Lanner den sechzehntaktigen Wiener Walzer aus dem Ländler. Dadurch blieb der Ländler nur noch als allgemeiner Volkstanz erhalten, an dem sich jeder beteiligen konnte. Er verlor aber vollkommen den Charakter eines Werbetanzes. Nach der Tanzausführung wurde der Ländler zum „Rundtanz“, während die musikalische Begleitung als selbständige Form die Bezeichnung „Ländler“ weiterbehielt.

Wann und wo ist der Ländler erstmalig in einen Gruppentanz mit einheitlicher Figurenfolge umgewandelt worden?

Nach dem heutigen Stand der Forschung kann man darüber nur mutmaßen. Unbestreitbar wurde der einstige Ländler durch die Ueberführung in den Gruppentanz eines Landlarischen in seinem ganzen Wesen stark verändert. Die diesbezüglichen Auswirkungen sind besonders in der musikalischen Begleitung erkennbar, die seitdem die einstigen Dreivierteltaktweisen im Takt und Rhythmus immer stärker verriß. Die Notwendigkeit hiefür lag hauptsächlich in der Tatsache begründet, daß die Tritte einer einheitlich schreitenden Tanzgruppe einmal diesen, einmal jenen Takt erzwingen.

In Oberösterreich scheint der Ländler vor 1812 noch kein Gruppentanz dieser Art gewesen zu sein. Vermutlich haben erst um diese Zeit die Jungmännerbünde, die auch heute noch gegendweise ein kräftiges Leben zeigen, diese Umwandlung herbeigeführt. Diese Annahme ist zwar nicht beweisbar, aber es spricht vieles dafür. Nach Konrad Mautner ³⁾ wanderte dann die traunviertlerische Form des Ländlers um 1860 ins Ausseerland ein und gab dort den Anstoß zur Bildung der im Salzkammergut üblichen Landlaformen. Es entstanden jene Mischtypen, die nur für das Salzkammergut charakteristisch sind. Man könnte dort als Zeitpunkt der Umwandlung des Ländlers zum Gruppentanz mit einheitlicher Figurenfolge etwa die Mitte des 19. Jahrhunderts annehmen, muß aber wohl dazusetzen, daß dieser Vorgang in den einzelnen Gegenden zu verschiedenen Zeiten erfolgte.

Was sind nun solche „Jungmännerbünde“, die den Anstoß zur Umbildung des Ländlers gegeben haben könnten?

Auf den Schultern junger, lediger Männer ruhten in jedem bäuerlichen Kreis die Aufgaben des Schutzes der Gemeinschaft, also auch des Ortsschutzes vor Feuer, Wasser, tierischen und menschlichen Feinden. In den Städten hingegen sind diese Aufgaben seit Jahrhunderten in die Hände staatlicher oder

²⁾ Siehe z. B. Zeitschrift f. österr. Volkskunde, XII. Jg. 1906, S. 8, Fig. 5 (Kirchweih im Zillertal, um 1750); Wolfram, a. a. O. Abb. 29 (Steiermark, etwa 1830); Die Oesterr.-ung. Monarchie in Wort und Bild, Band Oberösterreich und Salzburg. Wien 1889, S. 139, Abb. „Der Landlantz“ von Alois Greil.

³⁾ Alte Lieder und Weisen aus dem Steyermärkischen Salzkammergute. Wien 1918, S. IX.

vom Staate unterstützter Vereinigungen gelegt, wie etwa: Gendarmerie, Feuerwehr, Wasserwehr usw. In vielen ländlichen Gemeinden Oesterreichs stehen die ledigen Burschen, so um das 20. Lebensjahr herum, in einem zwanglosen, lockeren Verhältnis zueinander und werden von der Bevölkerung einfach als „Burschenschaft“ bezeichnet⁴⁾. Es ist einleuchtend, daß in der Ebene, wo man sich leichter gegenseitig verständigen und an einem Ort zusammenkommen kann, eine größere Bindung innerhalb der Burschen möglich ist, als in einer Streusiedlung des Gebirges. Tatsächlich zeigen insbesondere die altbaiwarisch besiedelten Ebenen günstigere Verhältnisse. Hier haben einzelne Gruppen innerhalb der Burschenschaft eigene mundartliche Bezeichnungen und die Mitglieder sind eng aneinander gebunden.

Am stärksten ist diese Erscheinung in Oberösterreich. Im Traunviertel heißt eine solche Burschenschaft eine „Rud“, im Hausruckviertel und Salzkammergut sagt man „Paß“, im Mühlviertel ist es die „Bursch“ und im Innviertel die „Zech“.

Ausdrücklich sei bemerkt, daß es sich bei diesen Jungmännerbünden um keine Vereine handelt, die etwa auf der Bezirkshauptmannschaft gemeldet sind und deren Statuten dort aufliegen. Es sind auch keine Geheimbünde, da alle Gruppen der näheren und weiteren Umgebung wohl bekannt sind. Die Gruppe hat ihre eigenen ungeschriebenen Gesetze, die sie respektiert und zu deren Anerkennung sich jeder Neueintretende verpflichtet. Die Mitglieder pflegen den Gesang und den figurenreichen Ländlertanz, treten auch als Veranstalter von Dorffesten auf, wie z. B. die Stachelschützen (Armbrustschießer) im Salzkammergut. Sie sind es, die die Gebräuche in den Rauh Nächten hochhalten und durchführen, die vor dem Dreikönigstag, zu Neujahr, Fronleichnam die Pöller krachen lassen, den Malbaum aufpflanzen usw. Sie sind also zum Großteil der letzte und einzige Träger alten wirklichen Brauchtums. Es gibt Ruden und Passen junger Leute, älterer Leute und auch solche, in denen sich sowohl ledige, wie verheiratete Mitglieder befinden. Von den loseren Verbänden der „Passen“ und „Ruden“ unterscheiden sich die Zechen des Innviertels in einigen wesentlichen Dingen. Eine Zech besteht nur aus ledigen Burschen. Heiratet einer, so tritt er automatisch aus der Zech aus. Aufgenommen wird nur der, von dem man voraussetzt, daß er die folgenden verlangten Eigenschaften besitzt: unbedingte Verschwiegenheit über alle Vorgänge innerhalb der Zech, Mannesmut, Pflege und Vertretung der Kameradschaft gegenüber jedem Angriff „bis zum Letzten“. Erwünscht sind außerdem Begabung in Gesang, Tanz, Musik und etwa schauspielerisches Talent. Eine Betonung verschiedener

⁴⁾ Zum Wesen der oberösterreichischen Burschenschaften vergleiche Heinrich Jungwirth, Die Zechen des oberösterreichischen Innviertels, eine Burschenaltersklasse. Oberdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, Bd. VI, 1932, S. 28 ff; Ernst Burgstaller, Lebendiges Jahresbrauchtum in Oberösterreich. Salzburg 1948, S. 45, 71, 93, 100, 123; ds. Rauh nacht in Oberösterreich. In „Oberösterreich“, 1. Jg. 1951, Heft 4, S. 40 ff; ds. „Lauter fesche, junge Leut san ma“. Oesterreichischer Heimatkalender, Salzburg 1950, S. 36 ff (mit Karte zur Verbreitung der Namen der österreichischen Burschenschaften).

politischer Einstellungen kann in einer Zech keinen Platz haben, sonst wäre ihr Zusammenhalt von Haus aus unmöglich. Die Zech erwählt sich aus ihrer Mitte einen Anführer, einen besonnenen, durch seine Eigenschaften und sein Können respektinflößenden Burschen. Er wird „Zechmeister“ genannt. Er hat das Recht, Gehorsam zu fordern; im übrigen unterwirft man sich freiwillig seinen Anordnungen. Veranstaltungen besucht die Zech immer nur geschlossen.

Vor 1914 hatten die Burschen jeder einzelnen Zech gleiche Anzüge, in jüngerer Zeit zumeist wenigstens gleiche Hüte. In Gasthöfen wird jeder Zech sogleich eine eigene Sitzgelegenheit zugewiesen. Der Zechmeister bestellt für die ganze Gruppe und bezahlt auch für sie die Rechnung. Da hier das Singen freizügig und nach dem Gehör geübt wird, so ist es der Volksgesang, der hier noch blüht mit „Ansinger“ (Hauptstimme), „Ueberschlager“ (Sekundstimme, die sich über der Hauptstimme aufbaut), „Grobsinger“ (dritte Stimme, die unter der Hauptstimme verläuft) und „Zuwibassa“ (Baß). Der Ländler wird als Gemeinschaftstanz geübt, der sowohl in der Musik, wie in der Tanzausführung eine eigene, auf das Innviertel beschränkte Form hat. Eine Zech besteht aus zwölf bis sechzehn Tanzpaaren. Bei dieser Ländlerform sind Gesang, Musik und Tanzausführung eine gleichwertige Einheit. Es wird während der Tanzbewegung gesungen. Damit der Gesang durchdringen kann, besteht die Musik so wie vor etwa 150 Jahren nur aus zwei Geigen, zu denen noch ein Cello als Baß hinzutreten kann. Die Musik ist nur Begleitung und nicht, wie in der städtischen Musik, das Tonangebende oder gar Führende. Sie muß vielmehr so spielen, wie es die verschiedenen Schrittartern bei den einzelnen Tanzfiguren verlangen. Es wechselt oft einfaches Gehen mit Hüpfen, Nachstellschritten, „einen Fuß nachschleifen“, Rundtanzbewegungen usw. Die Musik muß daher oft ein und dasselbe Musikstück in verschiedenen Rhythmen, im ungeraden Takt sowie auch sehr zum geraden neigend, spielen. Es heißt daher auch: Ja, die alten Ländlergeiger waren Künstler, sterben sie aus, kann ihre Kunst niemand mehr!

Jede Zech ist so „zsamtanz“, daß jeder Wischer, Tritt, Schrei wie ein Schlag erklingt. Der ländliche Kenner sagt: „Das muaß oan Wischer und oan Schlag sein!“ Es wird mit einem verblüffenden Ernst getanzt, der zeigt, daß der Tanz der Zeche Kunstübung ist, an der sie ihre Freude hat, und nicht etwa eine Unterhaltung.

Wo das Zechenwesen verschwindet, dort verschwindet auch der Landla und niemand kann ihn in der richtigen Form wiederbringen, denn er war geworden, biege- und schmiegsames, natürliches Brauchtum. Schon hieraus ist sichtbar, daß viel altes Brauchtum auf den Zechen ruht. Ein straffes Zusammenhalten ist im Zechentum vorhanden. Aus den Erzählungen alter Männer weiß man, daß die Zechen früher auch dem vom Unglück Verfolgten, unschuldig in Not Geratenen beisprangen, indem sie zum Beispiel während der Nacht dessen Getreidefeld mähten und Mandeln aufstellten oder Holz zuführten und anderes. Sie traten aber auch gegen Ungerechtigkeiten auf, taten einem hart-

herzigen Bauern einen richtigen Schabernack an oder stellten einem liederlichen Mädchen einen Fetzenbaum vors Fenster u. a.

So wie früher sind die Zechen auch heute noch vielfach die Hüter der Ordnung und Disziplin bei jeder ländlichen Veranstaltung und, so merkwürdig es klingt, auch die Betreuer der Tänzerinnen, in weiterem Sinne der Mädchen ihres Ortes. Wehe, wenn sich ein Fremder auch nur das Geringste erlaubte. Und wehe auch jenem „Zechmensch“, das sich flatterhaft zeigte; es würde sofort aus der Zech ausgestoßen werden. Gerieten aber zwei Zechen aus irgend einem Grunde in Streit, zum Beispiel wegen Nichteinhaltung der Tanzfolge oder gar wegen eines Mädchens, dann ist die folgende Rauferei eine sehr gefährliche Sache, bei der es oft zu schweren Ausschreitungen kommen kann.

In Gegenden, wo es keine selbstgewachsenen Tanzgruppen gab, wie die Ruden, Passen und Zechen sie vorstellen, bildeten sich Vereine, die sich um die Tracht, um den Volksgesang und um das volksmäßige Tanzen annahmen.

Etwa seit dem Jahre 1900 herrscht überall und in allen Ländlerformen der Gruppentanz. Den Ländler auf eine andere Art zu tanzen, ist heute — man kann sagen — ausgestorben. Es lassen sich drei voneinander leicht erkenntliche Hauptgruppen des Ländlers unterscheiden:

1. Landlarischer, man sagt auch landlarisch Tanzen, seltener spricht man vom „Landln“. Die älteste Gruppentanzform, die sich in den Jungmännerbünden Oberösterreichs entwickelte, ist der Einzelpaartanz des „Stoanländlers“. Er ist eine Vorform des Gruppentanzes und trägt noch die Merkmale eines Werbetanzes an sich, die ja die Gruppentanzform des Landlarischen dann vollkommen verlor. Die Jungmännerbünde gaben dem Tanz eine ausgesprochen männliche Note. Die Tänzerin hilft nur den Tanz ausführen. Es bestehen zwei Hauptgruppen: Traunviertlerisch und Innviertlerisch. Da jede Jungmännergruppe hervorstechen und andere übertrumpfen will, gibt es gar viele Abarten innerhalb dieser Großgruppen.

In Oberösterreich ist heute für diese Ländlerformen mundartlich der Name „Landla“ in Gebrauch. Mundartliche Bezeichnungen sind sehr oft zu Definitionen aus verschiedensten Gründen unbrauchbar. Die Landbewohner, die diesen Tanz noch pflegen, verschone man mit Definitionen und ähnlichen Dingen, doch zur Begriffsbestimmung brauchen wir kennzeichnende Worte. Nur ein Beispiel: Auch die Bayern nennen ihren Ländler „Landla“ und da er für Blasmusikkapellen und Bierhütten recht geeignet ist, dringen er und seine Benennung auch bei uns überall vor. So entstand infolge der Benennung zweier grundverschiedenen Tanzformen mit ein und demselben Wort „Landla“ in weiten Kreisen eine Begriffsverwirrung. Es wird nie zustande gebracht werden, daß man nur die landlarische Form des Ländlers Landla nennen wird. Auch bekannte Volkskundler aus dem übrigen Oesterreich, wo man die Form des Landlarischen nicht kennt, sprechen über die „Ländler“, die in gar keiner Weise landlarisch sind. Um diesen ewigen Irrtümern zwischen Ländler und

Ländler auszuweichen, wähle ich die ältere Bezeichnung „Landlarisch“, die auch das Volkslied, der Vierzeiler, das Tanzl immer verwendet.

2. Almerischer — Wallnerischer (Wäldlerischer). In der Mundart werden diese Formen in Oberösterreich „Steirer“ genannt. Ganz selten ist eine ältere Form dieser Gruppe zu sehen. Eine solche wäre vielleicht der Mollner Steirer. Ich bezweifle, daß diese Tanzform seit jeher Steirer genannt wurde. Meines Erachtens hieß sie früher Mollner Tanz, oder wollte man mit der Bezeichnung festhalten, daß es kein reiner, echter Almerischer („Steirer“) ist, sondern nur eine auf Molln beschränkte Mischform von Landla und Steirer? Die Almerischen stellen die größte Gruppe unter den Ländlern dar. Diesem Tanze gehören, bzw. gehörten Ländlerformen Tirols, Kärntens, Salzburgs, Steiermarks, Niederösterreichs, des Burgenlandes und Wiens an. Ihn als Gruppentanz zu pflegen, ist wohl von Steiermark um 1880 ausgegangen. Die jüngsten Zusammenstellungen, genannt „Daigisteirer“ (nach dem Zusammensteller Daigl in Judenburg), tragen auch die jüngere Namensform „Steirer“, an Stelle der älteren Bezeichnungen „Steirischer“ und „Steirischer Tanz“.

3. Bayerischer Ländler. Ueber die Entstehungszeit dieses Tanzes ist man genau unterrichtet. Der erste Volkstrachten- und Volkstanzerhaltungsverein wurde 1883 in Bayrisch-Zell durch den Lehrer Vogl gegründet. Seither gibt es die typischen Gruppentanz-Schuhplattler. Eine frühere Schichte „freizügigen Plattlerns“ hat es schon vorher gegeben. Wolfram fand solche noch insbesondere in Südtirol⁵⁾.

Von den almerischen Formen bestehen schon seit Jahrzehnten mehrere Aufzeichnungen⁶⁾, von den landlarischen aber meines Wissens noch keine. Es wurde zwar seit rund 30 Jahren in volkskundlichen Kreisen über diese Form zeitweise heftig debattiert, auch schon viel darüber geschrieben, Gutes wie Schlechtes, aber zu einer genauen Aufzeichnung kam es meines Wissens nur von Formen des Salzkammergutes⁷⁾; doch diese sind Mischtypen und nur für das Salzkammergut charakteristisch. Ja, ihre Aufzeichnung wird von gewiegten Könnern und Kennern, die mittanzen, mitsingen und mitmusizieren, sogar in einzelnen Fällen abgelehnt, wie z. B. von Gielge-Aussee⁸⁾, da eine Registrierung Lebendes und Wandelbares festnagelt und es in seiner Bewegungsmöglichkeit zum Erstarren bringt. Der Landlarische lebt aber noch wahrhaft und jeder Zechmeister kann innerhalb des festgefügtten Rahmens auf bäuerliche Art schöpferisch abändern, Varianten versuchen und schaffen. Da sich jede Zech ihren eigenen „Zettel“ zusammenstellte, um sich durch verschiedene Reihung

⁵⁾ Wolfram, a. a. O. S. 189 — 195.

⁶⁾ Die älteste und bisher immer noch nicht an Genauigkeit übertroffene Aufzeichnung stammt aus dem niederösterreichischen Wechselgebiet; siehe E. Hamza, Volkskundliche Studien: Tanz, Tanzmusik. In Jahrbuch des Deutschen und Oesterreichischen Alpenvereines 1914.

⁷⁾ Ilka Peter, Tänze aus Oesterreich, Wien 1947.

⁸⁾ R. Wolfram, Die Frühform des Ländlers, Zeitschrift für Volkskunde, Neue Folge Band 5 (43. Jahrgang, 1933). Heft 2. Berlin und Leipzig 1934. S. 136.

der Figuren, Einflechten verschiedener Schleifer, Hüpfen, Tritte und Schritte, durch Singen verschiedener Tänze in Melodie und Text von den Tänzen anderer Zechen zu unterscheiden, gibt es eigentlich kein Schema für einen Innviertler Ländler, sondern Hunderte von Varianten. Um nun nicht zu verwirren, behandle ich nur den Landlarischen eines Bezirkes; diesen aber genau, wodurch schließlich die ganze Gattung gekennzeichnet und auch in alle anderen landlarischen Formen hineingeleuchtet wird.

II

Tanzbeschreibung eines Landlarischen

Mit der Aufzeichnung eines „Zettels“, wie ihn die einzelnen Mitglieder einer Zeche besitzen, kann ein Nichtkenner nichts anfangen. Als Beispiel führe ich den bis zu ihrer Auflösung infolge Einrückungen zum Kriegsdienst im Jahre 1939 gültigen Zettel der Aigadinger-Zech an. Aigerding gehört zur Gemeinde St. Florian am Inn, Bezirk Schärding.

Dieser Zettel eines anscheinend recht schreibunkundigen Burschen hat folgenden Wortlaut:

„Zusammen gehn Rechten Fuß austreten siebten schriet hupfer halbschriet linken Fuß heben 3 × drehen halbschriet 3 × drehen 1 × drehen linken Fuß heben Bascher lergang.

Rechten Fuß halbschriet dritten Schriet hupfer halbschriet linken Fuß 1 × drehen Ferkertabutschen 3 × drehen halbschriet 3 × drehen 2 × links umdrehn 3 × drehn rechten Fuß austreten rechts um zusammen springen rechts um zusammen gehn.

Rechts um links um rechte Hand auf die Achsel legen linken Fuß heben links um linke Hand auf die Achsel legen 3 halbschriet links um drehn 3 × drehn halbschriet 3 × drehn halbschriet 1 × drehn Schluß.“

Nach vielem Aushorchen alter Männer des Bezirkes kam ich auf die im folgenden dargestellte Form der Figuren des hiesigen „Stoanlandlas“ (= Steinländlers), in der Art, wie er erstmalig von den Zechen als Gruppentanz geübt wurde. Es handelt sich hier um die Form eines „Ur-Zettelländlers“, eines Gruppentanzes der Gegend zwischen St. Florian am Inn und Münzkirchen. Diese nicht mehr lebende, ganz einfache Tanzform verhält sich zu einem heutigen Zettelländler etwa so, wie der Gleichschritt des Volksschülers zu den Marschritten der Soldaten. Aber selbst diese Altform typisch bäuerlich zu tanzen, wird eine Gruppe nicht bäuerlicher Menschen niemals fertig bringen. Auch bäuerliche Menschen vermögen ihn nicht mehr wieder zu beleben, wenn die lebenden Vorbilder ausgestorben sind, die Ueberlieferung abreißt und die ländliche Jugend nicht mehr so wie früher (nach der Tanzauffassung des 18. Jahrhunderts) im Tanzen eines Figurenländlers eine Kunst sieht, sondern mehr eine Unterhaltung.

Meine Arbeit ist meines Wissens der erste Versuch, einen Landlarischen tänzerisch festzuhalten. Ich bitte daher, ihm etwa anhaftende Mängel zu entschuldigen. Ich bezwecke mit der Aufzeichnung nur, der Forschung eine Stütze und eine allgemeine Veranschaulichung einer landlarischen Ländlerform zu geben. Ich glaube nicht, daß ich mit dieser Aufzeichnung einer nicht mehr lebenden Altform einer engumschriebenen Gegend auf die Entwicklung des Landlarischen schädlich wirken könnte. Im übrigen bleibe ich bei meinem Standpunkt: „Hände weg von jeder Registrierung, welche unbedingt heute noch blühendes Leben ertönen würde“⁹⁾.

Bei allen Landlarischen ruht die Verantwortung für die Tanzausführung vollständig auf dem Tänzer allein. Beim Innviertlerischen zeigt die Tanzausführung ausgesprochen „männliches Gepräge“, die Tänzerin tritt in der Bedeutung zurück. Auch sind nur die Burschen die Sänger. Es gilt als Mangel, wenn bei einer Zeche ein oder das andere Dirndl beim Gesang mithelfen muß. Der Tanz ist auf männliche Kraft aufgebaut, es ist nicht die geringste Andeutung eines „Liebesspieles“ zu sehen. Man kann höchstens in der Figur „Dreimal-drehn“ ein Umgehen, Umtanzen des Dirndls sehen und in manchen Figuren eine kämpferische Stellung gegenüber den anderen Tänzern. Doch Tänzer und Tänzerinnen blicken sich während des Tanzes überhaupt nicht an. Genau aufeinander abgestimmt sind die Burschen, die auf Exaktheit der Tanzausführung und des Gesanges mit — man möchte sagen — „sakralem Ernst“ achten. Die Dirndln sind gleichsam nur achtsame und bedachtsame Helferinnen.

Hat ein Tänzer keine Tänzerin, so spricht er einen am Tanzplatz anwesenden Burschen an, er möge ihm sein Mädchen für den Ländler „leihen“: „Geh, leih ma's a weng“. Sieht er ein Mädchen allein, ohne Burschen, so ersucht er es, seine Tänzerin zu sein mit den Worten: „Ge, huif mar a weng (Geh, hilf mir ein wenig)“.

Die Ausführung des Tanzes erfolgt im sogenannten „landlarischen Zweierschlag“¹⁰⁾. Dieser ist eine verrissene Abart des Dreivierteltaktes, wobei der erste Schlag das erste Viertel und der zweite Schlag das verrissene dritte Viertel darstellt. Da sich die Tanzausführung auf diesen eigenartig schwebenden Zweierschlag einstellt, wird in der Tanzbeschreibung nur vom ersten und zweiten Schlag die Rede sein.

Zeichenerklärung

Fußspuren des Tänzers schwarz

Fußspuren der Tänzerin weiß

der innere Tanzkreis ist der Burschenkreis

der äußere Tanzkreis ist der Dirndlkreis

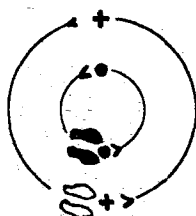
Tänzer („Tanza“) = ●

Tänzerin („Tanzarin“) = +

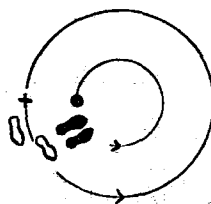
⁹⁾ Siehe Ernst Hamza, Innviertler Landla, in: Das deutsche Volkslied, 38. Jg. 1936, S. 105 ff, 123 ff und Hans Gielge, Der geradtaktige Ländler, a. a. O., 42. Jg. 1940, S. 21 ff.

¹⁰⁾ Siehe die genaue Erläuterung des landlarischen Zweierschlages im Teil IV dieser Arbeit: Das Landlageigen und dessen Spielskizzen von Erwin Schaller.

Tanzausführung im ersten Gsetzl (= Achttakter)
„Vougang“ (Vorgang, d. h.: Gang vor dem Tanz)



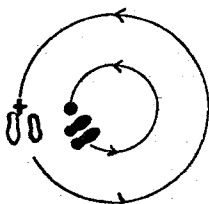
Ausgangsstellung



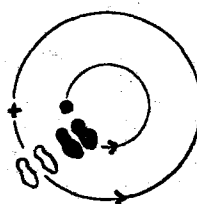
8. Takt

Der Tänzer hält mit seiner rechten Hand die linke der Tänzerin und beide schreiten acht Takte lang im Tanzkreis dahin. Auf ein exaktes Schreiten im Takte der Musik wird kein Wert gelegt, sondern man „promeniert“ vollkommen zwanglos. Gesprochen wird dabei kein Wort, noch weniger etwa „gefirtet“. Jeder Tänzer achtet auf das Einsetzen des 8. Taktes, mit dem der eigentliche Tanz beginnt. Der Zechmeister führt mit seiner Tänzerin als erstes und richtunggebendes Paar den Tanzkreis an. Sobald der 8. Takt von der Musik angeschlagen wird, macht der Tänzer eine Vierteldrehung nach links (1. Schlag) und stellt sich, den rechten Fuß zum linken stellend (2. Schlag) „hab acht“. Bei der Drehung nimmt er die linke Hand der Tänzerin in seine linke Hand (Handwechsel) und legt seine rechte Hand auf die linke Achsel seines Vordermannes, der nun rechts von ihm steht. Die Tänzerin bleibt hinter dem Tänzer stehen.

Tanzausführung im zweiten Gsetzl
„Tredn“ (Treten)



1. — 7. Takt



8. Takt

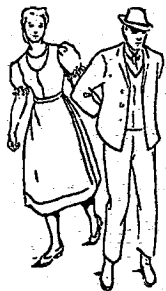
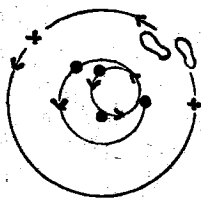
Die Tänzer schreiten in der angenommenen Stellung, in den Kreis blickend, mit dem rechten Fuß bei jedem Takt zu einem Seitenschritt aus; dieser erfolgt am 1. Schlag, während am 2. Schlag der linke Fuß zum rechten dazugestellt wird. Man stampft dabei kräftig mit dem rechten Fuß auf den Boden und zieht den linken lautlos nach. Die Figur wird manchmal „Takttreten“ genannt, weil die Zech durch das Treten der Musik die gewünschte Schnelligkeit, bzw. das einzuhaltende Tempo angeben kann.

Die Tänzerin, die vom Tänzer mit der linken Hand bei ihrer linken Hand gehalten wird, geht gleichsam hinter seinem Rücken. Auch sie schreitet im Takt,

macht aber lauter „Halbschriat“ (Halbschritte), d. h. sie schreitet mit dem linken Fuß auf den 1. Schlag jeden Taktes aus und stellt den rechten Fuß auf den 2. Schlag zum linken zwanglos dazu; sie schleift ihn gleichsam etwas nach. Dieses Gehen ist aber ungezwungen, nicht abgerissen und eckig. Es darf nicht etwa so aussehen, als wenn die Tänzerin hinken würde. Es gehört für darin Ungewohnte einige Uebung dazu, nach einem „landlarischen Zweierschlag“ auch schön gehen zu können. Die Tänzerin macht „nichtexakte Nachstellschritte“, der Bauer nennt sie Halbschritte. Der rechte Fuß wird nicht ganz genau neben den linken gestellt, sondern bleibt etwas zurück. Es wird dabei fast nur mit der Sohle aufgetreten. Die Tänzer machen kleinere Seitenschritte, damit die Tänzerinnen nicht zu weit ausschreiten müssen. Das Treten dauert acht Takte lang. Auf den 1. Schlag des 8. Taktes „tritt“ der Tänzer mit dem rechten Fuß den Boden und dreht sich auf der Sohle des rechten Fußes. Auf den 2. Schlag wird der linke Fuß zum rechten gestellt, wenn möglich mit einem Fersenzusammenschlagen, was wie ein Schlag klingen muß. Beim Nachziehen des linken Fußes zum rechten macht der Tänzer eine Vierteldrehung nach rechts und steht wieder neben der Tänzerin, in die Richtung des Tanzkreises blickend. Er nimmt dabei wieder einen Handwechsel vor, gibt die Hand von der Achsel des Vordermannes, läßt die linke Hand der Tänzerin los und hält sie wieder mit der rechten Hand. Die Bewegungen sind exakt von allen Tänzern gleichmäßig ausgeführt, aber doch fließend und nicht etwa abgehackt. Diese Figur wird heute als quasi altertümlich empfunden; nur wenige Zechen haben sie noch auf dem Zettel.

Tanzausführung im dritten Gsetzl

„Links um“ (Links herum)



6. und 7. Takt

6. Takt, 1. Schlag

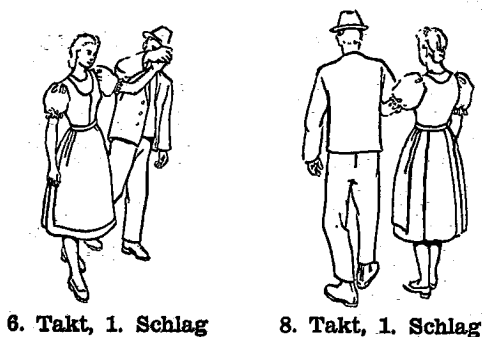
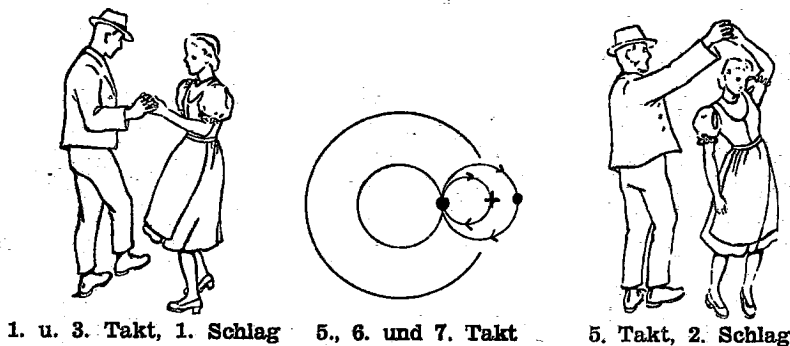
6. Takt, 2. Schlag

7. Takt, 2. Schlag

Der Tänzer schreitet im Tanzkreis mit dem rechten Fuß auf den 1. Schlag des 1. Taktes aus, mit dem linken auf den 1. Schlag des 2. Taktes und so weiter bis einschließlich 5. Takt. Er macht also auf jeden Takt einen Schritt im Tanzkreis nach vorne. Tritt der Tänzer im 1. Takt mit dem linken Fuß aus, dann muß auf einen der Takte 1 bis 5 ein Halbschritt, bzw. Nachstellschritt gemacht werden, sodaß im darauffolgenden Takt wieder mit demselben Fuß ausgeschritten wird. Die Zahl der Halbschritte ist in jeder Figur beliebig. Die heutigen Zettel haben viele Halbschritte, Hüpfen und Sprünge eingeschaltet.

Auf den 1. Schlag des 6. Taktes setzt der Tänzer den linken Fuß, etwas gegen die Mitte des Kreises gerichtet, kräftig vor und zieht den rechten Fuß auf den 2. Schlag nach. Er führt dabei eine Körperdrehung nach links aus und blickt nun ins Zentrum des Kreises. Dazu muß sich der Tänzer im 2. Schlag des 6. Taktes auf der Sohle des linken Fußes stehend drehen, nimmt dabei einen Handwechsel vor, indem er die linke Hand der Tänzerin faßt. Auf den 1. Schlag des 7. Taktes stellt der Tänzer den rechten Fuß dermaßen auf, daß die Fußspitze der Fußstellung der Tänzerin gerade entgegengesetzt blickt. Der Tänzer macht über den Takt hinüber eine Körperdrehung nach links und stellt auf den 2. Schlag des 7. Taktes den linken Fuß nach, wozu er sich auf der Sohle des rechten Fußes drehen muß. Bei dieser Drehung erfolgt wieder ein Handwechsel, indem der Tänzer die linke Hand der Tänzerin wieder mit seiner rechten faßt. Auf den 1. Schlag des 8. Taktes schreitet der Tänzer mit dem linken Fuß aus, diesen kräftig zu Boden setzend. Auf den 2. Schlag dieses Taktes zieht er den rechten Fuß nach und steht nun wieder in der Tanzrichtung neben der Tänzerin. Er macht also während der Takte 6 und 7 eine Walzerdrehung nach links. Die Tänzerin geht im Tanzkreis während der ganzen Figur, ebenso wie beim „Tredn“, immer im Halbschritt und hält sich dabei etwa in einem Viertel der Schrittlänge hinter dem Tänzer. Er „führt“ und sie „folgt“.

Tanzausführung im vierten Gsetzl
„Oamal Drahn“ (Einmal drehen).



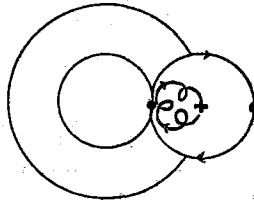
Auf den 1. Schlag des 1. Taktes macht der Tänzer mit dem rechten Fuß einen ganz kleinen Schritt nach rechts seitwärts zurück und schwingt mit dem rechten Arm nach rückwärts aus, sodaß der Arm auf den 2. Schlag mehr oder minder gestreckt ist, dabei nur mit dem Oberkörper eine Drehung nach rechts machend. Die Tänzerin, deren linke Hand er hält, wird dadurch gezwungen, eine Körperdrehung nach links zu machen, sodaß sie mit dem Gesichte in die Mitte des Tanzkreises blickt. Geübte Tänzerinnen machen eineinhalb kleine Schritte und dadurch diese Drehung so stark, daß sie beinahe zum Tänzer verkehrt stehen. Es sieht so aus, als wenn sie unter einem Arm hindurchgehen wollten. Im 2. Takt schreitet der Tänzer mit dem linken Fuß auf den 1. Schlag aus, schwingt mit dem rechten Arm nach vorne aus, sodaß der Arm auf den 2. Schlag wiederum mehr oder minder gestreckt ist. Er bringt dabei auch den Körper wieder in die Normalstellung, das Gesicht in die Richtung des Tanzkreises wendend. Eine geübte Tänzerin „trippelt“ nach rechts herum und kommt dadurch so zu stehen, daß ihr Gesicht infolge einer kleinen Wendung mit dem Oberkörper rechts seitwärts aus dem Kreise schaut.

Im 3. Takt schreitet der Tänzer mit dem rechten Fuß aus; ansonsten stimmt Takt 3 mit Takt 1 überein. Takt 4 ist wie Takt 2. Im Takt 5 schreitet der Tänzer mit dem rechten Fuß auf den 1. Schlag nach rechts aus, da er die Tänzerin gleichsam umgehen will. Er hebt dabei mit seiner rechten Hand die linke seiner Tänzerin, sodaß diese im 2. Schlag beinahe unter seinem Arme steht. Sie blickt infolge ihrer Körperdrehung seinem Gesicht entgegengesetzt. Der linke Fuß des Tänzers wird nicht niedergestellt, sondern schwingt auf den 2. Schlag beim rechten vorüber, sogleich zum Ausschreiten auf den 6. Takt bereit. Im 6. Takt schreitet der Tänzer mit dem linken Fuß nach rechts hinüber. Die Tänzerin geht unter seinem Arme durch, macht also eine Walzerdrehung nach links. Das Gesenktsein der Arme ist auf den 2. Schlag dieses Taktes erreicht; doch hält er ihren linken Arm jetzt so, daß sich die beiden nicht nur bei der Hand, sondern auch in den Ellbögen halten. Die Tänzerin steht nun neben ihm im Burschenkreis. Der Tänzer stellt den rechten Fuß nicht nach, sondern schwingt ihn im 2. Schlag beim linken vorbei, um sogleich zum Ausschreiten auf den 7. Takt bereit zu sein.

Im 7. Takt schreitet der Tänzer mit dem rechten Fuß aus. Die Tänzerin muß zurückgehen. Er „taucht“ sie mit dem Ellbogen zurück, sodaß beide beim 2. Schlag des Taktes wieder in der Ausgangsstellung nebeneinander stehen. Infolge der Enge des Platzes beim Drehen muß der Tänzer sich bei den Schritten der Takte 5, 6 und 7 auf den Sohlen drehen. Schon während des 2. Schlages im 7. Takt wird der linke Fuß nicht niedergestellt, sondern der Tänzer schwingt mit dem linken Fuß seitwärts aus.

Auf den 1. Schlag des 8. Taktes schlägt er nun mit dem Absatz des linken Fußes auf den Absatz des rechten, daß es einen „Kracher“ macht. Während dieses Taktes steht das Tanzpaar am Platze.

Tanzausführung im fünften Gsetzl „Dreimal Drahn“ (Dreimal drehen)



5., 6. und 7. Takt

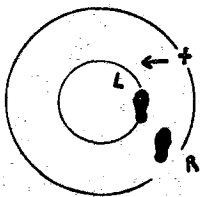


5. Takt, 1. Schlag

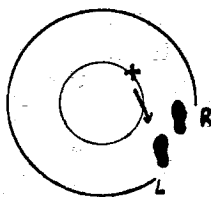
In den Takten 1, 2, 3 und 4 erfolgt die Figur: einmal drehen so wie im vierten Gsetzl. Auch die Takte 5, 6, 7 und 8 sind in den Schritten für den Tänzer genau so wie die Figur „Einmal drehen“ im vierten Gsetzl. Er hält aber die linke Hand der Tänzerin erhoben und läßt sie unter seinem Arm auf je einen dieser Takte — also drei Mal — durchdrehen. Sie macht die Drehungen wie bei jedem Landlarischen nach links, es sind dies drei schnelle Walzerdrehungen nach links. Am 1. Schlag des 8. Taktes läßt der Tänzer seinen Arm sinken und beide stehen in der Normalstellung wieder nebeneinander.

Tanzausführung im sechsten Gsetzl

„Mensch einzoign, ausst umgehn, dreinspringa“ (Dirndl einziehen, d.h. in die Mitte des Tanzkreises ziehen, außen gehen, in die Mitte des Tanzkreises springen).



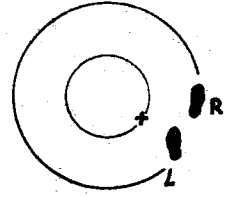
1. Takt, 1. Schlag



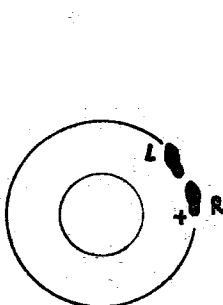
2. Takt, 1. Schlag



2. Takt, 1. Schlag



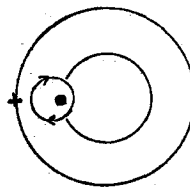
3. Takt, 1. Schlag



4. Takt, 1. Schlag



4. Takt, 1. Schlag



5. und 6. Takt



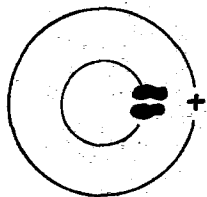
5. Takt, 1. Schlag



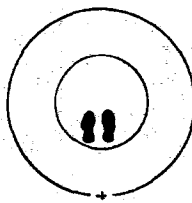
5. Takt, 2. Schlag



6. Takt, 2. Schlag



7. Takt, 1. Schlag



8. Takt



8. Takt, 1. Schlag

Der Tänzer macht auf den 1. Schlag des 1. Taktes mit dem rechten Fuß einen Schritt nach rechts seitwärts zurück und auf den 1. Schlag des 2. Taktes mit dem linken Fuß einen Schritt rechts seitwärts zurück. Dabei zieht er die Tänzerin gegen die Mitte des Kreises zu. Er nimmt einen Handwechsel vor, indem er ihre linke Hand, die er mit der rechten hielt, ausläßt und faßt sie sogleich wieder mit seiner linken. Auf den 1. Schlag des 3. Taktes macht er mit dem rechten Fuß einen Schritt nach vorne und ebenso auf den 1. Schlag des 4. Taktes mit dem linken Fuß. Er geht jetzt auf dem Dirndlkreis in der Tanzkreisrichtung! Die Tänzerin steht nun beiläufig hinter ihm. Auf den 1. Schlag des 5. Taktes erfolgt wieder ein Handwechsel. Er faßt ihre linke mit seiner rechten Hand und macht während des 5. Taktes eine halbe Walzerdrehung nach rechts getanzt, sodaß sich die Tänzer mit den Gesichtern gegenüber stehen; er ist wieder in seinem Tanzkreis, sie in ihrem stehend. Auf den 1. Schlag des 6. Taktes erfolgt ein weiterer Handwechsel, indem er ihre linke wieder mit seiner rechten Hand erfaßt. Der Tänzer macht während des 6. Taktes die zweite halbe Walzerdrehung nach rechts, oder er hält die Tänzerin beim 2. Schlag des 6. Taktes mit beiden Händen bei ihrer linken Hand. Der Tänzer macht also auf die Takte 5 und 6 eine Walzerdrehung nach rechts in sehr fließender Form. Auf den 1. Schlag des 7. Taktes blickt er wieder mit dem Gesicht in die Mitte des Tanzkreises und stellt sich „habt acht“. Auf den 1. Schlag des 8. Taktes läßt er die Hand der Tänzerin los und springt, mit beiden Füßen zugleich aufspringend, einen Schritt gegen den Mittelpunkt des Tanzkreises. Die meisten Zehen klatschen beim Aufsprung zur Erhöhung des „Krachers“ in die Hände; manche stoßen dabei einen kurzen Schrei (Juschroa, Juchezer) aus. Das Aufstampfen, Klatschen und Schreien muß alles wie ein Schlag klingen. Während der Takte 5, 6, 7 und 8 steht die Tänzerin auf ihrem Platze, gegen die Tanzmitte blickend. Während des 8. Taktes stehen die Tänzer im „Zusammensprungkreis“.

Tanzausführung im siebenten Gsetzl

„Paschn“ (Paschen, Patschen, Klatschen).

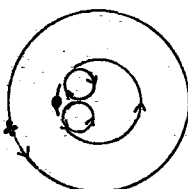
Der Tänzer wendet sich beim 1. Schlag des 1. Taktes rechts halb um und schreitet mit dem rechten Fuß etwas rechts seitwärts aus, um wieder neben seine Tänzerin zu kommen. Im nächsten Takt schreitet er mit dem linken Fuß

aus usf. Die Tanzpaare gehen im Kreise, auf jeden Takt einen Schritt machend (die Menscha an Halbschriat). Dabei klatschen die Tänzer bei allen Takten auf den 1. und 2. Schlag jeden Taktes in die Hände.

Das Paschen erfolgt jedoch nicht im verrissenen Zweierschlag, sondern im reinen Dreivierteltakt auf das 1. und 3. Viertel. Bei mehr als acht Tanzpaaren tun einer oder zwei Tänzer „Sechserpaschn“, indem sie auf jedes Achtel im Dreivierteltakt paschen. Nur beim 8. Takt wird bloß auf den 1. Schlag des Taktes ein Pascher gemacht und auf den 2. Schlag mit der rechten Hand wieder die linke der nebenher gehenden Tänzerin erfaßt.

Tanzausführung im achten Gsetzl

„Rechts um, links um“ (Rechts herum, links herum).



1. — 7. Takt

Während das siebente Gsetzl im stengen Dreivierteltakt ausgeführt wurde, geht jetzt im achten Gsetzl der Tanz wieder in den verrissenen landlarischen Zweierschlag über.

Auf den 1. Schlag im 1. Takt macht der Tänzer einen Schritt mit dem linken Fuß nach vorne und auf den 2. Schlag dieses Taktes zieht er den rechten zwanglos nach. Auf Takt 2 macht er eine halbe Walzerdrehung nach rechts herum mit gleichzeitigem Handwechsel; er faßt die linke der Tänzerin mit seiner linken Hand. Auf Takt 3 macht er die zweite halbe Walzerdrehung nach rechts, sodaß er am Ende dieses Taktes wieder neben seiner Tänzerin steht; nach erfolgtem Handwechsel hält er die Tänzerin wieder mit seiner rechten. Auf Takt 4 macht er einen Schritt mit dem rechten Fuß nach vorne und auf Takt 5 einen Schritt mit dem linken Fuß nach vorne. Er macht einen Nachstellschritt, sodaß er auf Takt 6 wieder links ausschreitet und dabei auf die Takte 6 und 7 eine Walzerdrehung links herum macht, so wie in der Tanzausführung im dritten Gsetzl.

Tanzausführung im neunten Gsetzl

„Oamal Drahn“ (Einmal drehen).

Die Tanzausführung erfolgt wie im vierten Gsetzl.

Tanzausführung im zehnten Gsetzl

„Dreimal Drahn“ (Dreimal drehen).

Diese Tanzausführung erfolgt wie im fünften Gsetzl.

Nun ist der Tanz eigentlich beendet. Da aber nur ein zweimaliges Durchtanzen als ganzer Tanz gilt, ruft nun der Zechmeister den Musikanten zu:

„Halb a!“ (Halb ab), d. h., daß die Zeche mit dem Tanz zur Hälfte fertig ist und nun die Tanzausführung der gesamten Gsetzreihe nochmals durchtanzt. Das erste Gsetzl wird nun „Laagang“ (Leergang) genannt, weil über diese acht Takte wiederum nur promeniert wird. Will die Zeche in der zweiten Hälfte des Tanzes mit neuen Weisen in eine andere Tonart übergehen, so ruft ergänzend der Zechmeister den Musikanten auch die gewünschte Tonart zu (siehe den diesbezüglichen Hinweis gegen Ende des III. Teiles: „Musik des Landlarischen“).

III

Die Musik des Landlarischen

Zur Veranschaulichung des musikalischen Aufbaues von Landlarischen des Innviertels zergliedere ich das Notenheft meines ehemaligen Landwirtschaftsschülers Josef Wallner, „Schusterbauer“ zu Eisenbirn, Post Münzkirchen, Bezirk Schärding. Einige Originalaufzeichnungen daraus sind im Teil IV, Notenanhang enthalten. Es sind Beispiele, die je eine typische Form des Landlarischen darstellen.

Die musikalische Form des Landlarischen ist in der Regel eine zweiteilige, wobei ein Teil sich über acht Takte erstreckt. Man unterscheidet vier verschiedene Bauarten:

Bauart I

Ein Landlarischer der I. Bauart erscheint in der Originalaufzeichnung stets in gekürzter Schreibweise (siehe Notenanhang, Beispiel 1). Ein schräger Strich über dem vierten Taktstrich und der letzte Takt der Aufzeichnung, eine Art Anhängsel, deuten darauf hin, wie die Zweiteiligkeit des Landlarischen dieser Bauart gebildet werden soll. Der „Auflösungsschlüssel“ dieser Schreibweise ist den bäuerlichen Musikanten wohl geläufig, die entsprechende Auflösung ist aus der dazugehörigen Spielskizze ersichtlich.

Bauart II

Die musikalische Form eines Landlarischen der II. Bauart ist ausnahmsweise einteilig. Sie beträgt demnach nur acht Takte. Dieser Landlarische wird nur dann gespielt, wenn die Tanzausführung nicht nur 3- oder 4-teilige Gstanzen bringt, sondern auch bei einem längeren Lied. Er wird dann so oft wiederholt, beziehungsweise gespielt, als das Lied dauert. Der Notenanhang im Teil IV bringt im Beispiel 2 einen Landlarischen der II. Bauart.

Bauart III

Der zweite Teil des Landlarischen der III. Bauart ist eine Variante des ersten Teiles. Er ist eine melodische „Ausfüllung“ in durchlaufenden Achtelnoten. Ein Landlarischer dieser Bauart ist im Notenanhang, Beispiel 3 enthalten.

Bauart IV

Im Landlerischen der IV. Bauart ist die Melodik des zweiten Teiles vom ersten vollkommen unabhängig (siehe Notenanhang, Beispiel 4).

Das ganze Notenheft des Landlageigers Josef Wallner umfaßt folgende Anzahl von landlarischen Originalaufzeichnungen:

in C	14	Stück, davon in Bauart	I 13,	II 1,	III 0,	IV 0
„ G	10	„ „ „	I 7,	II 1,	III 1,	IV 1
„ D	20	„ „ „	I 13,	II 1,	III 3,	IV 3
„ F	5	„ „ „	I 2,	II 2,	III 0,	IV 1
„ B	3	„ „ „	I 1,	II 1,	III 1,	IV 0
„ Es	3	„ „ „	I 3,	II 0,	III 0,	IV 0
„ A	2	„ „ „	I 1,	II 0,	III 0,	IV 1
57 Stück, davon in Bauart			I 40,	II 6,	III 5,	IV 6

Es ist bemerkenswert, daß in diesem wie auch in allen anderen Notenheften der bäuerlichen Musikanten landlarische Weisen in der I. Bauart am häufigsten vertreten sind und auch gespielt werden. Die Originalaufzeichnungen besitzen jedoch nur einen eingeschränkten Wert, da sie bei der Wiedergabe im Takt und Rhythmus stark verrissen werden. Diese kann nur der Wissende richtig spielen (siehe Teil IV dieser Arbeit: „Das Landlageigen und dessen Spielskizzen“ von Erwin Schaller).

Folgende instrumentale Besetzungsmöglichkeiten waren und sind zum Teil jetzt noch üblich:

1. Besetzung für zwei Geigen
2. „ „ zwei Geigen und ein Cello
3. „ „ zwei Geigen, Baßgeige und ein oder zwei Flügelhörner
4. „ „ Zither allein oder in Verbindung mit obgenannten Instrumenten.

Das Spiel mit Zither allein kann man nur als eine Ersatzbegleitung betrachten. Die hiesigen Landlerischen sind auf einer Zither in der Münchner-Stimmung besser und leichter zu spielen als in der Wiener-Stimmung. Die Flügelhörner treten nur als „Ausfüller“ stellenweise hinzu. Sind sie dabei, so heißt der Landlerische ein „Zuwigstessna“ (Hinzugestoßener). Die Hörner „stessn“ nur „zuwi“. Dies geschieht gewöhnlich, wenn die Zech nicht mehr zum Landlatanz singt, um die Musik der Geiger auszufüllen. Indem die Hörner quasi die Schwäche der Zech im Gesang überbrücken, sind sie eine Art Gesangsersatz. Wird trotzdem gesungen oder gejodelt, dann erfolgt dies abwechselungsweise¹¹⁾.

In allen Ländlern und Ländlerteilen hielt ich an der Schreibweise der Originale fest, die unbedingt einer ursprünglich eingehaltenen Spielweise entspricht. Seitdem der Ländler Gruppentanz wurde und jede Zech die andere in Schwierigkeit und Exaktheit der Ausführung des Tanzes, Gesanges und Jodelns

¹¹⁾ Ein Landlerischer in dieser stärksten Besetzung ist angegeben in: Hamza-Schaller, Bäuerliche Tanzmusik, Bundesverlag Wien 1950, Neun Landlerische, Nr. 4.

übertrumpfen wollte, traten umso häufiger verschiedene Verreisungen des Taktes ein. Es läßt sich im großen und ganzen sagen, daß die Musik während des Singens der Zech etwas zum geradtaktigen Spiel und beim Jodeln mehr zur Ungeradtaktigkeit neigt. Beim Paschen wird im strengen Dreivierteltakt gespielt ¹²⁾).

Da die Auffassungen der einzelnen Tanzmeister verschieden sind, stellen eventuelle Klangbilder bloß Erklärungen einer bestimmten Spielweise dar. Diese kann bei ein und demselben Achttakter, zum Tanze zwischen 5 Uhr nachmittags und 5 Uhr früh, sehr verschiedenartig ausfallen. Der eine Tanzmeister meint, der Tanz muß „resch“, also in einem lebhaften und beschleunigten Tempo gehen, was häufig ein Hinneigen zur Geradtaktigkeit ergibt. Ein anderer glaubt, der Tanz muß „gschma“ (mit Geschmack, gemächlich) sein, denn der Landlarische ist doch ein „stader“ (stiller) Tanz. So gehen die Meinungen hin und her.

Eine Akkordbegleitung, die ungefähr um 1800 bei den Almerischen und Walzern aufkam, hat sich im Innviertel nicht entwickelt. Vor allem deshalb nicht, weil eine stereotype Akkordbegleitung die Beweglichkeit des ständig wechselnden Tanzrhythmus stark behindert. Das Hinübergleiten von einem Takt in den anderen ist ja dem schwierigen, schmissigen und interessanten Landlarischen sehr eigen, weswegen der bauerliche Musikant oft sagt: „Der Landlarische hat überhaupt koan Takt net!“

Den Grundstock in der Instrumentalbesetzung des Landlarischen bilden zwei Geigen, wobei die zweite Stimme, die des „Zuwigeigers“, zumeist ebenso rhythmisch und in den entsprechenden Harmonietönen unter oder über der Hauptstimme sich bewegt. Infolge dieser Abhängigkeit werden in den Notenheften der Landlageiger die Sekundstimmen meistens nicht aufgezeichnet und nur nach dem Gehör zur Hauptstimme improvisiert. Es heißt: „Wer kann denn zuwigeigna (hinzugeigen)?“ Ist keiner vorhanden, der dies kann, erfolgt die Feststellung: „Mia habm koan gscheidn Zuwigeiga net!“

Tritt zur Instrumentalbesetzung für zwei Geigen noch ein drittes Instrument hinzu, so ist es eine Baßgeige oder ein Cello. Früher verwendete man vielfach auch ein „Bassettl“ (kleine Baßgeige), das ebenso genügt und viel transportabler ist. Der Baßgeiger strich entweder nur einen Ton über den ganzen Takt, oder teilte ihn auf zwei Striche je auf einem Schlag auf. Ein besonders geschulter Spieler fügte auch allerlei Figuren ein.

Auf welche Art und Weise spielen die Musikanten zum Tanze auf?

Tritt eine Zech zum Tanze an, so beginnt die Musik mit einem „Eingang“; das sind einige, musikalisch feststehende Takte, die jeweils zu Beginn eines Landlarischen gespielt werden (siehe IV. Teil, Notenanhang, Beispiel 5). Den Eingang spielt in der Regel die Primgeige allein, hierauf beginnt der Land-

¹²⁾ Genau die umgekehrte Erscheinung wie beim Landlarischen des Salzkammergutes; diese Musik wird bestimmt durch den „Sechserpascher“, in dem auf jedes Achtel ein Pascher erfolgt.

larische. Wenn man den ersten Teil (8 Takte) eines Landlarischen der Bauart I, III oder IV mit a bezeichnet und den zweiten Teil mit b, so sind die Wiederholungen in der Weise: $2a + 2b + 2a + 2b$ u. s. f., so lange, bis der „Zettel ausgetanzt“ ist. Dann ruft der Zechmeister „Halb a!“, das heißt: Halb ab. Die gesamte Figurenreihe ist durchgetanzt, die Gruppe will nun, wie es der Brauch ist, diese Figurenreihe noch einmal durchmachen. Sie sind also mit dem Landlarischen zur Hälfte fertig. Die Musik reißt sofort ab, gleichgültig, wo sie gerade im Spiele stand und die Primgeige spielt den „Ausgang“, das sind, ähnlich wie im Eingang, einige musikalisch feststehende Takte, die jeweils den Schluß des Landlarischen bilden. Nach einigen Sekunden spielt der Primgeiger wieder einen Eingang und man beginnt mit einem neuen Landlarischen derselben Bauart. Es kommt zuweilen vor, daß zum zweiten Durchtanzen der Zechmeister eine andere Tonart anschafft und nach dem „Halb a!“ noch ruft z. B.: „in F“ oder „in G“, auf daß der folgende Gesang in seine günstige Tonlage zu liegen kommt. Dann werden der Eingang zum neuen Landlarischen und dieser selbst in der gewünschten Tonart gespielt. Diesen eventuellen Tonartwechsel machen gesanglich gut gestellte Zechen gerne, sie singen entweder nach einer anderen Gstanzlmelodie, oder bringen nach einem Vierzeiligen einen Dreizeiligen; auch kann ein anderer Jodler dazugenommen werden.

Ein Landlarischer der Bauart II ist nur ein einteiliger Achttakter, der solange wiederholt wird, als der Tanz, bzw. das Lied dauert.

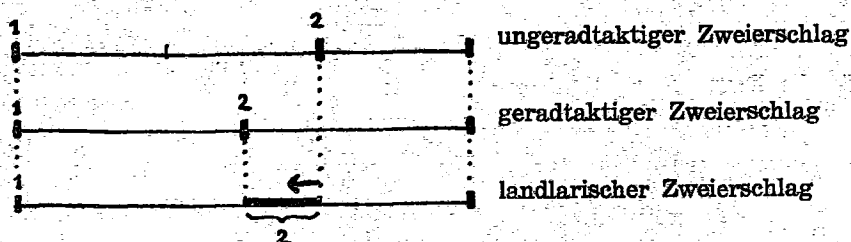
IV

Das Landlageigen und dessen Spielskizzen

Von Erwin Schaller

Es bedarf eines besonderen Stilgefühles, um landlarische Weisen so recht und echt auf der Geige spielen zu können. Als Geiger, jedoch ohne Erfahrung auf diesem Gebiete, kann man aus den Notenheften der Landlageiger kaum eine richtige Vorstellung über die Art und Weise des Spielens solcher Weisen erlangen. In den Aufzeichnungen dieser Tanzmelodien, die die Landlageiger stets auswendig spielen, fehlen zumeist jegliche Angaben von Stricharten und Fingersätzen, ja sogar die Rhythmen bewegen sich anders, als sie notiert sind. Es handelt sich hier um eine ungeschriebene Kunst des Spielens, in die man in der Regel nur durch langes Zusammenspiel mit einem erfahrenen Landlageiger eingeführt werden kann.

Schon die Taktart des Landlarischen ist ein eigenartig schwebender Zweierschlag, der vom Dreivierteltakt abgeleitet, weder gerad- noch ungeradtaktig ist, sondern eine Zwischenform beider Arten darstellt. Folgende graphische Darstellungen eines Taktes geben drei Möglichkeiten eines Zweierschlages an:



²⁾ Innerhalb dieser Teilstrecke kann je nach dem Grad der rhythmischen Verreißung der zweite Schlag liegen.

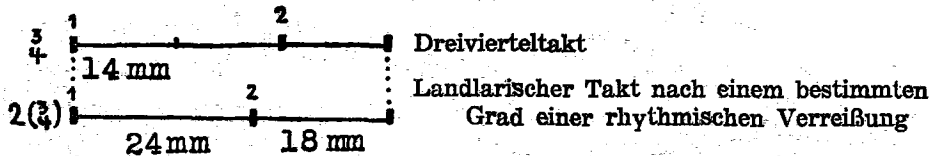
Im Landlarischen wird der zweite Schlag — das ist das dritte Viertel des ungeraden Taktes — derart verrissen, daß aus dem ungeradtaktigen Zweierschlag ein mehr oder weniger annähernd geradtaktiger entsteht. Dadurch verlängert sich der Taktwert des dritten Viertels, währenddessen der gemeinsame Taktwert der beiden ersten Viertel kleiner wird, wobei das zweite Viertel sich ebenfalls etwas verschiebt und in die Nähe des ersten oder in bestimmten Fällen in verkümmerter Form auch in die Nähe des dritten Viertels gelangt.

Der landlarische Zweierschlag, der also vom ungeradtaktigen abgeleitet wird, soll jedoch niemals derart stark verrissen werden, daß ein geradtaktiger Zweierschlag daraus entsteht; es würde diese Tanzmusik ihre so überaus reizvolle und typische Eigenart verlieren und eine Art „Marschmusik“ daraus werden. Ich habe leider auch schon Musikanten gehört, deren Spiel ganz in dieser Geradtaktigkeit „erstarrt“ ist. Es bürgt eben nicht jeder bäuerliche Musikant — und besonders heutzutage — für die Echtheit der Wiedergabe eines Landlarischen. Auch Sammler und Herausgeber haben beim Aufzeichnen solcher Weisen gar manchmal schon den Fehler begangen, die ursprünglichen Dreivierteltaktrhythmen schlechtweg in einen geraden Takt, meistens in den Zweivierteltakt umzudeuten, woraus sich dann des weiteren oft irrtümliche Folgerungen ergaben.

Während die Wahrung des landlarischen Zweierschlages, die so recht die Tänze beschwingen kann, lediglich eine Geschmacksangelegenheit der Musikanten ist, richtet sich hingegen das Tempo — das ist der Grad der Langsamkeit oder Geschwindigkeit des Taktes — unbedingt nach dem Schritte der Tanzgruppe. So kann es der Fall sein, daß ein und dieselbe Landlawareise je nachdem verschiedentlich im Tempo aufgefaßt werden muß.

Die Tatsache, daß der Landlarische grundsätzlich im Dreivierteltakt notiert wird, jedoch in diesem eigenartig schwebenden Zweierschlag erfolgt, veranlaßte mich, bei der Notation solcher Weisen die Taktbezeichnung $2(\frac{3}{4})$ einzuführen, die besagt, daß nur das erste und dritte Viertel des Taktes gezählt, bzw. mit dem Fuß getreten werden. Ein bestimmter Grad der Verreißung des landlarischen Taktes — ich meine damit den genauen Zeitpunkt, in welchem der zweite Schlag zu erfolgen hat — kann jedoch in der Notenschrift nicht zum Ausdruck gebracht werden. Nur auf graphische Weise ist die genaue Dar-

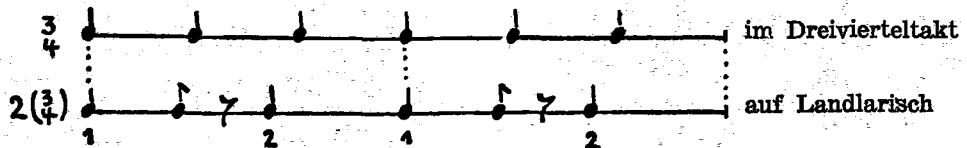
stellung eines landlarischen Taktes mit seinen Rhythmen möglich, indem ich deren Zeitwerte in entsprechende Streckenlängen übertrage. So nehme ich zum Beispiel für die Dauer des ersten Schläges eine Strecke von 24 mm und für die des zweiten Schläges eine Strecke von 18 mm an. Die Gesamtlänge dieses Taktes beträgt somit $24 \text{ mm} + 18 \text{ mm} = 42 \text{ mm}$. Zum Vergleich stelle ich dem landlarischen Takt einen gleichlangen Dreivierteltakt gegenüber, dessen Viertel je 14 mm ($3 \times 14 \text{ mm} = 42 \text{ mm}$) betragen.



Man versuche im Zweierschlag den Dreivierteltakt als auch den landlarischen Takt zu klopfen, indem man für die Dauer eines ganzen Taktes die Metronombezeichnung $d. = 54$ annehme. Dies ist das durchschnittliche Tempo eines landlarischen Taktes. Die Dauer dieses Taktes beträgt ungefähr 1.1 Sekunden, die eines Gsetzls (= Achttakter) ungefähr 9 Sekunden. Man kann mit dem Metronom einen landlarischen Zweierschlag herstellen, indem man es in der Einstellung auf 104 — das ist das Doppelte von 54, weil zwei Schläge in einem Takt — in etwas schiefe Lage bringt. Dadurch erreicht man ein Nachhinken des zweiten Schläges, so wie das Ticktack einer schiefhängenden Pendeluhr.

Die Taktlängen, wie aus der obigen graphischen Darstellung ersichtlich, mögen nun als Unterlage dienen, um einige rhythmische Beispiele, wiederholend über zwei Takte, in beiden Taktarten darzustellen. Folgende drei Beispiele veranschaulichen im landlarischen Takt typische Formen rhythmischer Verreißungen. Es ist besonders für jene, die das Landlageigen erlernen wollen, sehr empfehlenswert, an Hand dieser drei rhythmischen Beispiele Klopfübungen anzustellen, indessen mit dem Fuß der Zweierschlag getreten werden soll.

Beispiele a



Eine durchlaufende Viertelnotenbewegung wird im landlarischen Takt derart verrissen, daß der zeitliche Abstand der dritten Viertelnote zur folgenden sich vergrößert und dadurch eine Art schwungvolle Spannung entsteht. Die zweite Viertelnote wirkt leicht und kurz in der Betonung, daher ihre Herabminderung zur Achtelnote mit einer Pause. So könnte man beim rhythmischen

Klopfen dieses Beispiels etwa folgende Silben dazusprechen:

/: da-dam-damm :/ ,
1 2

wobei das m kurz und das mm lang summend gesprochen wird. (Die Ziffern 1, 2 über den Silben geben den landlarischen Zweierschlag an.) Im Notenanhang sind in einigen Takten der Beispiele 1 und 4 derartige Rhythmen enthalten, die ich in den Spielskizzen auf landlarische Art entsprechend umgedeutet habe.

Beispiel b

im Dreivierteltakt

auf Landlarisch

In der Verreißung dieser durchlaufenden Achtelnotenbewegung erscheinen die ersten fünf Achtelnoten etwas gedrängt, die sechste Achtelnote hingegen erfolgt etwas verspätet. Es entsteht dadurch im zweiten Schlag ein punktierter Rhythmus, der in der Regel immer gilt, wenn im zweiten Schlag zwei Achtelnoten enthalten sind. Beim rhythmischen Klopfen dieses Beispiels kann man wiederum über einen Takt folgende Silben sprechen:

$\text{/: da-da-da-da-damm-da :/}$
1 2

indessen der Fuß den landlarischen Zweierschlag tritt. Im Notenanhang ist im Beispiel 3 ein derartiger Rhythmus enthalten.

Beispiel c

im Dreivierteltakt

auf Landlarisch

Abermals ist im landlarischen Takt die typische Verreißung der Viertelnote auf den zweiten Schlag ersichtlich. Die beiden Achtelnoten nach dem ersten Schlag verkümmern zu Sechzehntelnoten und werden näher an den zweiten Schlag angezogen. Dadurch entsteht wiederum innerhalb des ersten Schlages eine rhythmisch schwungvolle Spannung. Die rhythmische Übung dieses Beispiels möge auf folgende Weise gesprochen werden:

$\text{/: daa-da-da-damm :/}$
1 2

Die praktische Anwendung dieses Rhythmus ist im Notenanhang insbesondere in den Beispielen 2, 3 und 6 zu ersehen.

Während man also auf graphische Weise genau den Grad der rhythmischen Verreißungen zum Ausdruck bringen kann, ist dies im Notenbild der Originalaufzeichnungen nicht der Fall und in den von mir verfaßten „Spielskizzen“

kann diese Verreißung nur angedeutet werden. Diese Spielskizzen beabsichtigen aber noch einen weiteren Zweck, auf den ich im folgenden eingehe.

Mit der Gestaltung dieser eigenartigen Rhythmik steht die ebenso merkwürdige Bogenstrichtechnik in innigem Zusammenhang. Man streicht fast durchwegs nur mit dem oberen Drittel des Bogens und nimmt den Anfang eines jeden Taktes in der Regel im Aufstrich. Als ein in allgemein üblicher Art geschulter Geiger kann man anfangs diese „verkehrte“ Strichart gar nicht recht begreifen, kommt aber durch Uebung bald zur Ueberzeugung, wie ausgezeichnet diese Strichart im landlarischen Rhythmus liegt. Außerdem erfolgt eine recht sonderbare Binde-, bzw. Legatotechnik, die wiederum vom Fingersatz der linken Hand und von den dadurch bedingten Saitenübergängen abhängig ist. Das Spiel verläuft in halber Tonstärke. Nur im vorletzten Takt des Gsetzls erfolgt ein tonanschwellender Aufstrich, worauf der Achttakter mit einem kräftigen Abstrich schließt.

Die Technik der linken Hand ist beim Landlageiger ebenso charakteristisch. Ein Gsetzl wird in der Regel nur in einer Lage gespielt und es ist wichtig zu wissen, welche Lage man jeweils zu gebrauchen hat, auf daß der Tonumfang einer Weise so recht „in der Hand“ liegt. Da ist es gar manchmal notwendig, die ansonsten so unbeliebte zweite oder vierte Lage zu gebrauchen. In diesem Falle bezeichnet der Landlageiger deren Gebrauch als ein Spiel in der halben Applikatur, während die Verwendung der ersten oder dritten Lage als ein Spiel in der ganzen Applikatur bezeichnet wird. Hier und da ist in den Notenheften der Landlageiger der Vermerk „halbe Applikatur“ zu finden, wobei meistens die zweite Lage damit gemeint ist. Derartige spieltechnische Hinweise sind oft die einzigen, die man in diesen Heften finden kann.

Der Tonumfang vieler landlarischen Weisen erstreckt sich bloß über ein Saitenpaar — eine Tatsache, die sich in spieltechnischer Hinsicht dann besonders vorteilhaft erweist, wenn eine solche Weise auf Geheiß einer Tanzgruppe, die dazu singen will, in die gewünschte Tonart transponiert werden soll. Dies erfolgt bei gleichbleibendem Fingersatz lediglich durch Veränderung der Applikatur oder durch „Umigeign“ auf ein anderes Saitenpaar. Die Möglichkeit des Transponierens auf diese Art, die keinerlei zusätzliche Schwierigkeiten bereitet, ist ein typisches Merkmal des echten Geigenlandlas. So vermerken die Landlageiger dies in ihren Notenheften manchmal am Ende eines Gsetzls wie z. B. in D, Es (siehe Notenanhang, Beispiel 1, 2, 3). Bei der Transposition findet die halbe Applikatur gar oft ihre berechnete Anwendung.

Die zweite Geigenstimme schreibt der Landlageiger in der Regel in seinem Notenheft nicht auf, weil das Improvisieren dieser Stimme einem geübten Landlageiger keine besonderen Schwierigkeiten bereitet. Im allgemeinen verläuft sie nämlich rhythmisch ebenso wie die Haupt- bzw. Primstimme und melodisch in den entsprechenden Harmonietönen unter oder über ihr. Auch kann die Sekundstimme die Primstimme durchkreuzen oder sie spielt ganz etwas anderes, was seltener vorkommt (siehe Notenanhang, Beispiel 6). In

allen vier Fällen aber muß die zweite Stimme am Ende eines Gsetzls über der ersten Stimme in der Terz schließen. Dieses „Ueberisteigen“, beziehungsweise Ueberschlagen der Sekundstimme ist gleichsam auch ein Zeichen für den Zechmeister, daß das Gsetzl zu Ende ist. Zu dem Zweck wird der letzte Ton des siebenten Taktes immer „agrisst“, das heißt kurz gespielt und der achte Takt mit einem kräftigen, vollen Bogenstrich angesetzt, bei dem der Geiger noch einen seiner zahllosen „bäuerlichen Vorschläge“ macht. Das Trillern, Variieren und Verzieren der Sekundstimme erfordert einen gewandteren Geiger, als das Spiel der Primstimme. So kann der „Zuwigeiger“ ein und denselben Landlarischen in den Wiederholungen durch ein abwechslungsreiches Umspielen der Primstimme immer wieder zu anderer Wirkung bringen. Es ist dies eine Improvisationskunst, worin sich die Qualität eines Landlageigers in besonderem Maße erweist.

Die allgemein spieltechnischen Regeln des Landlageigens sind:

1. Durchschnittliches Zeitmaß nach Metronom: d. = 54.
2. Man zählt, beziehungsweise tritt mit dem Fuß auf zwei und achte darauf, daß dieser Zweierschlag in der oben beschriebenen Art und Weise zwischen der Gerad- und Ungeradtaktigkeit verbleibt. Nur beim Paschen geht das Spiel in eine strenge Ungeradtaktigkeit über.
3. Ein Gsetzl wird grundsätzlich nur in einer Applikatur ausgeführt. Lagenwechsel sind innerhalb eines Achttakters möglichst zu vermeiden.
4. Den Anfang eines Taktes nimmt man fast immer im Aufstrich, während der Auftakt meist im Abstrich erfolgt.
5. Man spiele piano im oberen Drittel des Bogens, crescendiere im vorletzten Takt mit Aufstrich und schließe am Ende mit einem kräftigen Abstrich.
6. Der Sekundgeiger ende immer in der Terz über der Primstimme.

Im Notenanhang habe ich zu jeder Originalaufzeichnung eine „Spielskizze“ hinzugefügt, daraus jedermann unter allgemein grundsätzlicher Annahme des landlarischen Zweierschlages verrissene Rhythmen, Strichart und Applikatur ersehen kann. Die Spielskizzen sind vor allem eine praktische Anleitung zum Landlageigen. Wie aber schon der Name Skizze besagt, will diese keineswegs eine bestimmte musikalische Auffassung des Landlarischen festhalten. Wohl ist bekannt, daß gar manchmal eine Weise von ein und demselben Spieler je nach der zu begleitenden Tanzgruppe oder auch seiner augenblicklichen Gemütsverfassung verschieden im Takt und Rhythmus interpretiert wird. Eines aber bleibt immer gleich: Es sind die Stricharten, Fingersätze und die mehr oder weniger möglichen Verreisungen an bestimmten Stellen.

So mögen diese Spielskizzen zum richtigen Erfassen des Spieltechnischen beitragen. Der „letzte Schliff“ im Landlageigen kann allerdings nur durch Auswendigspielen und genaues Beobachten der Tanzschritte erreicht werden.

Notenanhang

Die folgenden Originalaufzeichnungen von Landlarischen sind dem Notenheft von Josef Wallner, „Schusterbauer“ zu Eisenbirn bei Münzkirchen, Bezirk Schärding am Inn, entnommen.

Die Spielskizzen stammen von Erwin Schaller.

Zeichenerklärung:

- | | |
|----------------------------|--|
| 1, 2, 3, 4 | Fingersatz der linken Hand |
| □ | Abstrich |
| ∇ | Aufstrich |
| halbe Applikatur | gerade Lage
(meist nur 2. Lage gemeint) |

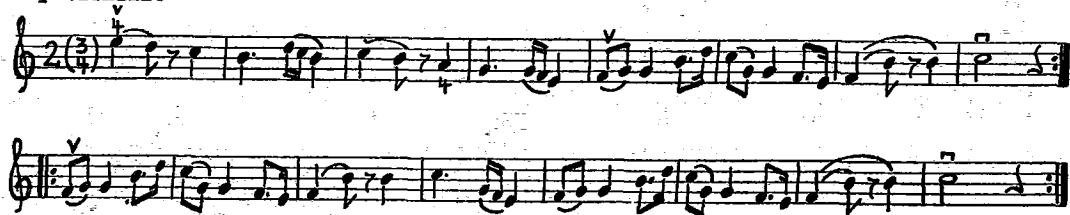
Großbuchstaben, wie z. B.: in D, Es . . nach D- oder Es-Dur transponieren.

Beispiel 1: Landlarischer in der I. Bauart

Originalaufzeichnung



Spielskizze



Beispiel 2: Landlarischer in der II. Bauart

Originalaufzeichnung



Spielskizze



Beispiel 3: Landlarischer in der III. Bauart

Originalaufzeichnung
Halbe Applikatur

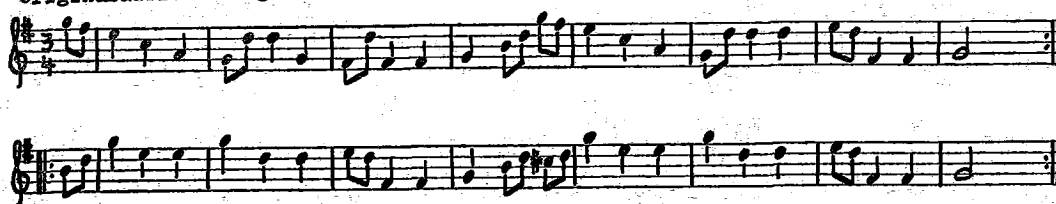


Spielskizze

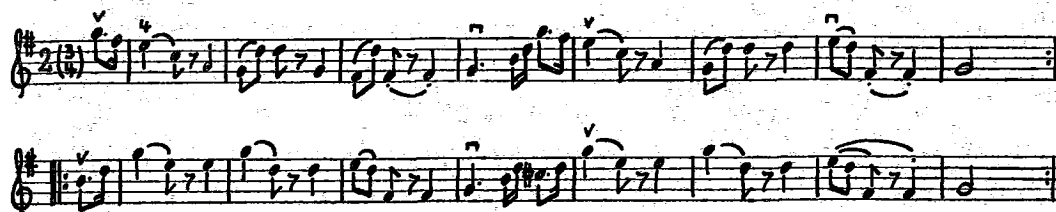


Beispiel 4: Landlarischer in der IV. Bauart

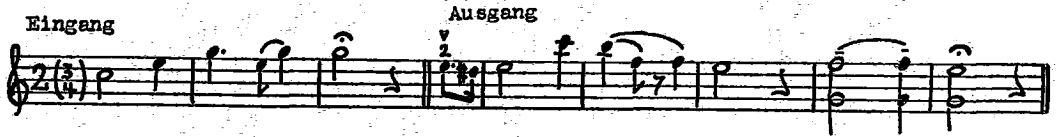
Originalaufzeichnung



Spielskizze



Beispiel 5: Ein- und Ausgang in C



Ein- und Ausgang bleiben für alle Landlarischen gleich; nur müssen sie jeweils in die betreffende Tonart transponiert werden, in der der Landlarische steht.

Beispiel 6: Die Sekundstimme

Spielskizze
Primstimme

Sekundstimme a)

Sekundstimme b)

Sekundstimme c)

Sekundstimme d)

(Die Originalaufzeichnung der Primstimme siehe Beispiel 2)

Im obigen Beispiel sind vier Möglichkeiten einer Sekundstimme angegeben. Sie kann im Verhältnis zur Primstimme folgendermaßen verlaufen:

- a) drunter („toif“ — tief, unter der Hauptstimme)
- b) drüber („übari“ — über der Hauptstimme)
- c) durcheinander (Durchkreuzen der Hauptstimme)
- d) ganz anders (selbständiger Verlauf einer Sekundstimme).