

HISTORISCHES
JAHRBUCH
DER
STADT LINZ

1 9 5 5

LINZ 1955

Herausgegeben von der Stadt Linz Städtische Sammlungen

INHALT

	Seite
Vorwort	V
Kulturchronik : Kulturförderung — Dritte Linzer Kulturtagung — Theater — Schrifttumspflege — Konzertleben — Neue Galerie — Kunstschule — Musikschule — Volkshochschule — Mikrobiologische Station — Büchereien — Städtische Sammlungen — Bau- und Kunstdenkmäler — Der Ausbau des Linzer Schloßberges — Künstlerische Ausgestaltung an Städtischen Bauten — Botanischer Garten — Natur- und Landschaftsschutz — Klimauntersuchungsstelle — Aufbau und Gliederung einer Linzer Stadtgeschichte	VII
Heinz Zatschek (Wien):	
Linzer Handwerker in Wien	1
Friedrich Schöber (Linz):	
Die Linzer Hochzeit- und Konduktionsprokuratoren	21
Ernst Neweklowsky (Linz):	
Die Linzer Schiffmühlen	53
Alfred Marks (Linz):	
Das Linzer ständische Ballhaus	59
Rudolf Ardelt (Linz):	
Übergabe der Kirche der Barmherzigen Brüder an den Religionsfonds im Jahre 1847	87
Hans Sturzberger (Linz):	
Die Anfänge der Freimaurerei in Linz	99
Hermann Schardinger (Linz):	
Die Rektoren (Superioren), Praefekten und Lehrer am Linzer Gymnasium unter den Jesuiten (1608—1773)	135
Josef Fröhler (Linz):	
Zur Schauspieltätigkeit der Studenten am Linzer Jesuitengymnasium . .	197
Ernst Guldau (München):	
Die Berufung des kaiserlichen Schloßbaumeisters Christof Caneval als Sachverständiger an den Münchner Hof 1588	271
Georg Grüll (Linz):	
Linzer Schützenfeste im 16. Jahrhundert	281
Gerhard Wunner (Wien):	
Eine unbekannte Linzer Bürgerurkunde	325
Josef Lenzenweger (Linz):	
Die Kirche St. Magdalena zu Haselbach	333
Ferdinand Kögl (Wien):	
Die Vaterstadt Linz	353
Franz Lipp (Linz):	
Linz und die österreichische Volkskultur	359
Helene Grün (Linz):	
Donauschwäbische Siedlung „Neu-Ruma“ am Stadtrand von Linz . . .	407

LINZ UND DIE ÖSTERREICHISCHE VOLSKULTUR

„LINZER TRACHT“, „LINZER MÖBEL“, „LINZER GEIGER“

Jede der alten österreichischen Provinz-Hauptstädte (Wien als Metropole demnach ausgenommen) hat vor Linz, sei es nun mehr oder weniger berechtigt, den Ruf besonderer landschaftlicher Schönheit, großer historischer Vergangenheit oder eines bedeutenden kulturellen und künstlerischen Erbes voraus. Fast alle von ihnen sind als Alpenstädte Zielpunkte des internationalen Fremdenverkehrs, wie Bregenz, Klagenfurt, Graz oder gar Innsbruck und Salzburg. Die Fremden kennen diese Städte zumeist besser als Linz, das sich, bei dem Wechsel der Zeitströmungen und Moden, erst neuerdings wieder einer größeren Wertschätzung erfreut¹⁾. Um so erstaunlicher ist es, daß keine dieser Schwesternstädte in der Vergangenheit als Vermittlerin und Strahlungszentrum eigenständiger Wesensart auftrat, denn „innsbruckerisch“, „grazerisch“ oder „salzburgerisch“²⁾ wurde im österreichischen Kulturräum doch wohl gemeinhin als Dialektform aufgefaßt. Wenn solches Eigenwesen nicht nur als jenes Unfaßbare und Unwägbare verstanden wird, das auch an den Schöpfungen individueller Kunst haftet (gemeint ist z. B. das spezifisch „Wienerische“ an einem Bauwerk oder die „Salzburger Note“ in der Musik Mozarts; von solchen Imponderabilien sei hier nicht die Rede), ist es das Wesen der ganzen Stadtgemeinschaft, des ganzen Stadtvolks, sind es also Volkscharakter, Sprache, Brauch, Behausung, Art des Hausrats, Tracht, aber auch Volkslied, Volksmusik und Tanz. Dies alles sind Erscheinungen der Volkskultur.

Es überrascht zunächst, daß gerade Linz, um es vorwegzunehmen, den Typus seiner Tracht, seiner Möbel, seiner Musik weit über seine Mauern hinaus, und zwar unter dem Namen „linzerisch“, bis vor die Tore Münchens und nach Wien, Salzburg, ja Graz hineinragen konnte.

Es sollen am Schluß dieser Untersuchung über den Ausdehnungsbereich des „Linzerischen“³⁾ in der Volkskultur die Gründe aufgezeigt werden, die ihm eine solche weitreichende Geltung verschafft haben.

Vorerst aber wird von Interesse sein, wie es überhaupt zur Ausbildung eines linzerischen Typus bestimmter Erscheinungen des Volkslebens kommen konnte.

Die Tracht von Linz und ihre Geschichte⁴⁾ ist durchaus nicht dasselbe wie die „Linzer Tracht“ (Betonung auf Linz). Jene spiegelt die gesamte Entwicklung der mitteleuropäischen Kleidungssitten, diese ist ein bestimmter zeitlich und formal umschreibbarer, allerdings ebenfalls sich wandelnder Typus, auf dem der Begriff „linzerisch“ haftet. Man kann daher „das Linzerische“ in der Kostümgeschichte auch als trachtliche Besonderung aus der allgemeinen Mode auffassen. Obwohl er sich über kaum hundert Jahre erstreckt, ist auch der Begriff der „Linzer Tracht“ schwankend, d. h. er besagt etwa 1770 etwas ganz anderes als 1810 oder 1840.

„Linzer Tracht“ meint die Tracht der Linzerin — es handelt sich also dabei nur um die Frauentracht — und es herrscht kein Zweifel, daß zwischen dem Typus der Linzer Tracht und dem der „schönen Linzerin“ ein enger Zusammenhang besteht⁵⁾.

Die „schöne Linzerin“ scheint, wenn man sich an die einander vielfach widersprechenden Zeugnisse der zahlreichen Reiseschriftsteller aus vier Jahrhunderten hält⁶⁾, nur die essentia der nicht minder gelobten Weiblichkeit im übrigen Oberösterreich, namentlich im Alpenvorland zu sein⁷⁾. Denn wir hören das Lob der schönen Mädchen und Frauen von Passau, Wels, Lambach und Steyr, ja sogar von so kleinen Orten wie Weibern im Hausruckkreis⁸⁾. Hervorgehoben werden meistens die Feingliedrigkeit, Schlankheit, Anmut und die gute Figur⁹⁾, der rosige Teint, die großen, meistens blauen, aber auch dunklen Augen und das gerade, beinahe griechische Profil¹⁰⁾. Tatsache ist, daß man auch heute noch, allen Spöttern und Zweiflern zum Trotz, namentlich unter der bodenständigen bäuerlichen Bevölkerung aus der Umgebung von Linz, etwa in Leonding, Ansfelden, St. Florian, Frauen und Mädchen findet, die durchaus diesem Typus entsprechen. Auch im übrigen Oberösterreich herrscht ein Menschenschlag, dessen Kennzeichen im Gesichtsumriß — im allgemeinen schmäler als in Niederösterreichischen und weniger lang (untere Gesichtshälfte) als im Salzburgisch-Steirischen — und in der nicht selten an antike Skulpturen erinnernden Zeichnung der Augenumrandung gelegen sein dürfte¹¹⁾. So wie überall in gesunden Verhältnissen die Stadt in der Regel eine positive Auslese der Bevölkerung vornimmt, dürfte auch Linz, das sich erwiesenermaßen bis in die jüngste Vergangenheit vorwiegend aus dem flachen Lande Oberösterreichs verjüngte¹²⁾, die beweg-

licheren, regssameren und, was die Frauen anlangt, die dem herrschenden Schönheitsideal am nächsten kommenden Landleute an sich gezogen haben. Seine Bevölkerung stellt somit ohne Zweifel im großen und ganzen — von den naturbedingten Ausnahmen immer abgesehen — eine gewisse Siebung dar. Der ländliche Typus der Oberösterreicherin ist in Linz verfeinert, urbaner und sozusagen „kultivierter“, wie es eben in der Regel jede Stadt in bezug auf ihre Umgebung ist. Das Moment der Siebung wird noch verstärkt durch den dabei so erheblichen Umstand, daß sich der literarische Begriff der „schönen Linzerin“ zumeist auf Kellnerinnen und Stubenmädchen und „dergleichen einem Reisenden unterkommenden Weibsvolk“ bezog und daß eine „Auslese“ dieser Stubenmädchen, Köchinnen, Modistinnen, Friseusen, Kellnerinnen nach Wien geht und dort (zunächst) durch ihre „Nationaltracht“ (daher auch diese) auffällt¹³⁾. In Wien wird dann diese „Nationaltracht“ immer mehr an die Mode angeglichen. Wir haben es daher mit einer dreifachen Siebung zu tun, wobei nicht außer acht gelassen werden soll, daß im Gastgewerbe besonders häufig Menschen mit mediterranem Einschlag Verwendung finden.

Dieser Exkurs über die „schöne Linzerin“ war notwendig, 1., um sie nicht bloß als eine Erfindung des Lokalpatriotismus oder der oft recht unseriösen Reiseliteratur gelten lassen zu müssen, 2., um den notwendigen Zusammenhang mit der Tracht verstehen zu können. Es ist nämlich ebenso sicher, daß auch eine schöne Frau in einer ungünstigen Kleidung abfällt, wie eine noch so schöne Tracht durch die Mißgestalt des Antlitzes oder der Figur ihrer Trägerin verliert.

Dagegen heißt es schon 1515 im Itinerarium des Riccardus Bartholinus von den Frauen der Donaueggend: „omnes demolibiles, una formosior caeteris nam et habitus adjuvabat“¹⁴⁾. Vollendet ist eine Tracht dann, wenn sie die Eigentümlichkeit ihrer Träger so rein wie möglich zum Ausdruck bringt. Gerade dies scheint uns der Fall zu sein, wenn zum ersten Male von dem Zusammenhang zwischen der Linzerin (im weiteren Sinn) und ihrer Tracht gesprochen wird, denn das „habitum adjuvabat“ wird man wohl so zu verstehen haben, daß die Tracht die Schönheit der Frauen hervorhebt, sich in ihren Dienst stellt und sie unterstreicht¹⁵⁾.

Die Tracht der „schönen Linzerin“ wird uns in der Zeitspanne von ihrer ersten Schilderung bei Wekhrlin 1778¹⁶⁾ bis zu den immer häufiger werdenden Klagen über das Verschwinden einer eigentümlichen Note in der Kleidung der Linzerin (um 1848) ganz verschieden dargestellt. So paßt die Beschreibung De Luca's von 1779 in Bernouilles Sammlungen¹⁷⁾ auch auf die Tracht der Sensengewerkensfrauen¹⁸⁾. Aber schon werden die

hier erwähnten „von reichem Goldstoff auf schwarzem Samt unterlegten Bändelhauben“ „Linzer-Hauben“ genannt. Sie sind mit breiten, goldenen Spitzen am Rande eingefaßt. „Über die Haube wird ein runder grauer Hut getragen, der am Rande mit einer goldenen oder silbernen Tresse eingefaßt ist“¹⁹.) Und auch die zeitlich letzte Beschreibung der „schönen Linzerin“ paßt durchaus auf unsere gewohnte Vorstellung einer oberösterreichischen Bauersfrau mit Kopftuch. Die Verschiedenartigkeit des Begriffes „Tracht der schönen Linzerin“ kommt aber auch dadurch zu stande, daß in der kritischen Zeit seiner Bildung, also etwa ab 1780, der ständische Unterschied in der Tracht noch recht groß war. Dies verdeutlicht am besten eine Illustrationenfolge von Linzerinnen mit einer Charakterisierung ihrer ständischen Tracht um etwa 1770²⁰). Gegenübergestellt sind „ein Bauren Mensch von Linz“, „ein Bürger Mädel“ und eine „Bürgers Frau“ in Linz.

Während das „Bauernmensch“ durchaus das trägt, was auch wir heute als Tracht bezeichnen würden, nämlich weitgezogenen Kittel mit Schürze, schmucklosen Spenser mit kurzem Schößl, sichtbares Halstuch, Kopftuch und darüber einen breitrandigen Hut, ist das „Bürger Mädel von Linz“ à la mode, mit halblangen Ärmeln, unter deren ausgeprägten Stulpen („Flossen“) das Hemdbündchen sichtbar wird, einer spitzenumrandeten Latzschürze, großem, in den Latz hineingestecktem Halstuch und einem spitzenumrandeten Bodenhäubchen dargestellt.

Die verheiratete Bürgersfrau unterscheidet sich von ihrer ledigen Tochter nur durch einen reicheren Kleiderstoff (Seidenbrokat), durch weitfallende Spitzenmanschetten und eine turbanartige Rüschen- oder Spitzenhaube („Fontange“)²¹). Über die Farben geht aus dem Kupfer natürlich nichts hervor, doch gehen wir nicht fehl, in der Spitzenhaube der Jungfrau jenes schon oben erwähnte Ur-Linzerhäubchen zu erblicken, das, nebenbei, dem „Sensenschmied-Häubchen“ vollkommen entspricht und die Vorform der heutigen Linzer Goldhaube darstellt²²).

Grundverschieden von der bürgerlichen Tracht der Linzerin ist somit die bäuerliche von und um Linz, die ohne Zweifel Hoff²³) im Auge hat, wenn er sich beklagt, daß die Linzerin durch ihre schwarze oder dunkelbraune Tracht verstellt wird. Auf einer Ansicht des Linzer Hauptplatzes (Ölbild, Museum der Stadt Linz, Inv.-Nr. 383) vom Jahre 1770 kommt der Unterschied der ständischen Trachten deutlich zum Ausdruck. Die hier ersichtlichen zahlreichen Trachten stimmen ganz mit dem Stich von Will überein. Die Farben der Kleidung der Bäuerinnen, deren etliche Dutzend dargestellt sind, sind dunkelbraun oder schwarz, das Fürtuch blau, der Hut

schwarz²⁴). Aus diesem Bildddokument gehen auch die Farben der bürgerlichen Kleidung hervor. Von sechs dargestellten Bürgersfrauenhauben sind vier Bodenhäubchen mit Spitzenrand, davon ein schwarzes mit Goldspitzenrand, ein weißes mit weißem Spitzenrand, ein ganz goldenes und ein ganz schwarzes Häubchen. Eine der Frauen trägt dieselbe aufgetürmte weiße Haube wie die Bürgerin bei Will, eine andere ein goldenes Scheitelhäubchen mit freigelassenem Haarknoten. Das Kolorit der bürgerlichen Trachten ist durchwegs freundlich. Goldene Hauben treten in Linz nicht erst im 18. Jahrhundert auf. Schon aus der Verlassenschaftsabhandlung nach der Barbara Schänckherlin vom Jahre 1616 geht der Besitz einer „Haube mit Perln und gultenen Stefften“ sowie einer „guldenen Haube mit Flinderln“ hervor²⁵), die demnach schon im 15. Jahrhundert getragen worden sein muß. Ähnliche Nachrichten über goldene Hauben liegen ab der Mitte des 16. Jahrhunderts aus dem ganzen Lande vor, erheblich für unsere besondere Fragestellung werden sie allerdings erst, wenn sie als „Linzer Hauben“ ausgewiesen sind²⁶).

Die Linzer Haube und das Linzer Kopftuch werden vom Datum ihrer ersten Zubennung (1782) bis zu jenem nicht erfaßbaren Tag, an dem die letzte Linzer Bürgerin eine Goldhaube als übliche Kopfbedeckung trug (wohl um 1850) bis wiederum zu jenem Tag, an dem die letzte Linzer „Stadt-bäuerin“ das schwarze seidene Kopftuch als ihren selbstverständlichen Hauptschutz und -schmuck trug (also Anlässe und Trachtenvereine ausgenommen), von 1780 bis 1935 etwa²⁷), zum Kennzeichen der „Linzer Tracht“ und wir können ihre Entwicklung nicht besser aufzeigen als durch die Änderung eben dieser Kopfbedeckungsformen²⁸).

Da haben wir also noch 1780 die schwarze Samthaube mit Goldspitzenrand²⁹). Die übrige Tracht ist so beschrieben:

„Kassettchen von Brüsseler Camlot oder Moire, öfter mit schmalen goldenen Tressen besetzt, die Leibstücke von schwerem seidenem Stoff, mit goldenen Schnüren geschnürt und mit goldenen Tressen besetzt; ebenso sind die Röcke beschaffen; die Fürtücher (Schürzen) sind gewöhnlich von Moire oder anderem Seidenzeug und mit goldenen Tressen oder breiten seidenen Bändern eingefäßt; Schuhe von schwarzem Staubleder, mit silbernen Schnallen geschlossen; um den Hals gute Perlen oder sehr fein gearbeitete goldene Ketten.“

Schon kurze Zeit später, etwa um 1790, dürfte die Haube allgemein eine weitere Wandlung durchgemacht haben. (Einzelne Vorläufer reichen wohl weiter zurück.) Auch der Bodenteil, das „Böndel“, fälschlich „Bündl“, wird nun gold und schwer mit Flinserln besetzt, der Spitzenrand so weit nach rückwärts gezogen, daß die Enden kleine „Flügerl“

bilden, die schwarze Masche wird steif gemacht. Noch ist die Form die einer Bodenhaube, die noch im wesentlichen auch auf dem Hinterhaupt aufsitzt²⁹⁾. In dieser Periode bildet sich immer stärker der plastische Schmuck des Spensers heraus, die sogenannte „Rüschen“-Verzierung, die vielen Tressen verschwinden, aber noch bleibt teilweise der Brokatcharakter des Stoffes erhalten. Heß³⁰⁾ beschreibt die Tracht 1795:

„... seidene Schuhe; ein in unzählige Falten gelegtes knappes Jäckchen (lies: rüschenverziert Spenser, Anm. d. Verf.); einen dünnen um ihre schmalen Formen bei jedem Schritt sich legenden leichten Rock; ein goldbeblechtes Mützchen...“

Wahrscheinlich dürften dieser Schilderung zwei „Ober-Österreicher“ betitelte, kolorierte Lithographien einer Serie von Nationaltrachten, die Trentsensky in Wien herausgab, zugrunde liegen.

1805 taucht in der Reiseliteratur erstmals die Bezeichnung „Goldhaube“ auf³¹⁾; diese Bezeichnung heftet sich an die uns heute geläufigen Formen, die einer, wie oft betont wird, „phrygischen Mütze“ gleichen. Die „Flügerl“ des „goldbeblechten Mützchens“ von 1795 sind inzwischen zu „Schwalbenschwänzen“ geworden, die der Kopfbedeckung ein helmartiges Aussehen verleihen. Sartori³²⁾ schildert für das Jahr 1807 die Hauben so:

„Die goldenen Hauben der Linzer Bürgermädchen haben einige Ähnlichkeit mit jenen der Grazerinnen oder Klagenfurterinnen, nur daß sie hier vieles von ihrer gotischen Höhe verloren haben und sich mehr dem Gesichte anpassen, was einer vollen, gesunden Visage einen besonderen Reiz gibt und den Kopf ganz anders bildet als der goldene Stoß der Wiener Bürgermädchen, dessen Form in seiner Bildung verkrüppelt scheint.“

Es ist hier also — was die Stelle so wertvoll macht — auf die Unterschiede zwischen den Grazer, Klagenfurter und Wiener Hauben mit den Linzer Hauben aufmerksam gemacht³³⁾.

Die Wandlung der Tracht ist jetzt eine ganz entschiedene. Die Taille rückt nach griechischem Vorbild unter dem Einfluß des Directoire unmittelbar unter die Brust, es besteht eine Vorliebe für den gepufften kurzen Ärmel und das weite, häufig mit Rüschen verzierte Dekolleté bei langem, bis an die Knöchel reichenden Kleide. Diese Tracht fand ihre klassische Darstellung in der bekannten Farblithographie „La belle Autrichienne de Linz“ von J. Waldherr, die nicht nur den von der Reiseliteratur gepriesenen Typ der „schönen Linzerin“ in seiner idealen Vorstellung, sondern auch die Linzer Goldhaube in der Ausbildungsform der Glanzzeit zeigt³⁴⁾. (Abb. 1.)

Gottlieb Heinrich Heinse schreibt 1812 in „Linz und seine Umgebungen“³⁵), die Reize der Linzerinnen würden hervorgehoben durch die ihnen eigene gefällige Kleidung. „Seitdem sich aber das schöne Geschlecht nach griechischem Schnitt modelte, ist die Tracht in ganz Deutschland in größeren Städten sich gleich und die Linzerinnen unterscheiden sich nur mehr durch die Goldhauben, welche unter dem Bürgerstande Nationaltracht sind . . .“

In die Zeit von 1800 bis 1830 fällt auch die Glanzzeit des „Spenserls“, des kurzen, knappen Jäckchens ohne Schößel, das mit seinem mannigfaltigen, plastischen Schmuck so charakteristisch für die Linzer Tracht wurde. Der Höhepunkt der Allgemeingültigkeit der Goldhaube scheint aber schon ab 1825 wieder überschritten zu sein, denn etwas später, 1828, weiß Blumenbach³⁶) zu berichten: „Die goldreichen Linzerhauben der Bürgersfrauen und Mädchen, die ungemein gut passen, sind noch nicht ganz aus der Mode und erfuhren noch 1828 das Schicksal, von einem reisenden Ostpreußen für metallene Helme gehalten zu werden.“ Immerhin ist auf einem ebenfalls aus 1828 stammenden Aquarell des Linzer Hauptplatzes mit der Darstellung der Jahrhundertfeier der Pestäule noch immer eine stattliche Anzahl von Goldhaubenträgerinnen zu sehen.

Schon ist ja eine neue Kopfbedeckung aufgetaucht, beginnt auch im Bürgerstand Mode zu werden und damit die Goldhaube zu verdrängen: das Kopftuch. Es ist, soweit bisher festgestellt werden konnte, als Linzer Tracht erstmalig bei eben demselben Heinse (vergl. Anm.³⁵) für das Jahr 1812 bezeugt: „National ist auch bei dem Bürgerstande (von Linz, Anmerkung d. Verf.), zumal bei Geringeren oder bei anderen zu Hause, besonders im Winter, das Tuch, welches sie über den Kopf schlagen und damit die Haare ganz, die Stirne größtenteils bedecken . . .“

Eine Zeitlang, von 1810 bis 1830 etwa, mochten Kopftuch und Goldhaube im Verhältnis von arm zu reich nebeneinander herlaufen, wobei die Goldhaube immer mehr zurücktrat und dementsprechend das Kopftuch Geltung gewann. Aus dem bescheidenen, baumwollenen „Pfeffertüchl“ mit buntbedrucktem oder buntgewebtem Rand, das ziemlich tief in die Stirne hereingebunden war, wurde um 1830 das schwere, große Seidentuch, das in kunstvoller Bindung um den Scheitel gelegt wurde, später immer mehr aus der Stirne herausrückte und sich schließlich selbst zu einer Art Flügelhaube entwickelte, die dem Gesicht eine eigenartige, schmeichelnde Folie verlieh. Schon 1830 singt ein unbekannter Poet⁷³):

„Die Madl in Oberösterreich,
Die tragen sich sauber und nett,
Um die Stirn ein Tuch schwarzseiden,
Das gar so gut steht.“

Die Tracht zum Kopftuch rückt den Spenser wieder in die naturgegebene Taille der Hüfte. Neben der Seide wird immer mehr Samt, aber auch Tuch, ja selbst Kattun bevorzugt:

„Am Kopf a schwarz Tüchl und zwoa Zipf an der Seit,
So is d'Linzerisch Mod und 'n Madln eana Freud,
A schwarzsamte Joppen, um d'Mitten fest gschnürt,
Daß der Linzerische Busen recht außergohen wird...“³⁸⁾

Dies ist in großen Zügen die Entwicklung der Linzer Tracht, deren Ende und Absterben jedesmal verkündet wird, wenn eine neue Form die alte ablöst. Es tritt daher die merkwürdige Situation ein, daß gerade zur Zeit der Hochblüte, während der stürmischesten Entwicklung der Linzer Tracht, fortwährend von deren Sterben die Rede ist. So klagt zum Jahre 1805 (als die neue Goldhaube die ältere Form ablöste, s. o.) der bekannte Eipeldauer³⁹⁾: „Seit d'jungen Linzer und Linzerinnen d'alte Nazonaltracht ablegt habn, soll's auch um d'alte deutsche Redlichkeit und Sittsamkeit dort übel aussehen.“ Wir schreiben das Jahr 1842, als die Goldhaubenmacherin Josefine Klaar, die es wirklich wissen muß, dem reisenden Journalisten-Reporter Kohl⁴⁰⁾ erklärt, „daß die goldene Zeit der Goldhauben vorbei sein“, und 1848 stellt Julius von der Traun⁴¹⁾ resigniert fest, daß sich die Weiblichkeit bereits nach großstädtischen Mustern kleide und auf großstädtische Weise lebe. Dessenungeachtet behauptet sich die Goldhaube, die zwischen 1810 und 1825 von den Bürgermädchen und Frauen sogar wochentags auf dem Markte, also nicht nur an Feiertagen getragen wurde⁴²⁾, noch immer als bewußte Nationaltracht der Linzerin weiter, die sich bei hohen Festlichkeiten auch noch heutzutage ihren Ehrenplatz zu sichern weiß.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts tritt keine einschneidende Veränderung des trachtlichen Bildes der Linzerin mehr auf, es sei denn, daß man die verschiedenen Entwicklungs- und Bindungsarten des Kopftuches als Sonderformen der Hauptbedeckung gelten läßt. Schon vor 1840 mag im Wettkampf der beiden Rivalen das Kopftuch die Goldhaube eingeholt haben. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird der Vorsprung des Kopftuches immer größer. Gleichzeitig kommt jedoch die Bedrohung auch dieser „nationalen“ Kopfbedeckung durch die internationale Damenhetmode, die selbstverständlich an Linz nicht vorübergeht. Das Kopftuch — immer mehr zurückgedrängt auf die bäuerlichen Randge-

meinden — hält sich auch dort nur so lange, bis es nicht mehr für eine Frau als unpassend empfunden wird, ohne Hauptumhüllung bzw. Kopfbedeckung auszugehen. Diese Entwicklung setzt spontan nach dem ersten Weltkrieg ein und ist bis zum Beginn des zweiten abgeschlossen.

Das gleichbleibende Wesen der sich in Schnitt, Farbe und Material fortwährend ändernden Linzer Tracht scheint in der stets vorteilhaften Anpassung des modischen Kleides an die Trägerin zu liegen. Während die Reiseschriftsteller die Tirolerinnen etwa⁴³⁾ durch ihre Tracht entstellt finden, weil sie „ihre Schönheiten hinter Bollwerken und Verhauen versteckt und verrammelt“ (gemeint sind die unbiegsamen Miederstecker und unförmigen Korsette), die Kleidung der Bayerinnen dagegen derb, aber „gehaltreich“, „da sie mit einer abgelegten Sonntagstracht ein halbes Dutzend Kinder bekleiden könnten“, heben sie fast durchaus den guten Geschmack der Linzerin und ihrer Tracht hervor, der alle ihre Vorzüge in das rechte Licht rückt⁴⁴⁾. Freilich macht diese Eigenschaft noch keine Tracht — dazu müssen noch gewisse Überlieferungen kommen, die den gemeinschaftsbildenden und -bindenden Faktor abgeben — aber sie ist ein Weg dazu. Sie bedingt einen vorteilhaften Schnitt, ein schmiegendes Material und eine schmeichelnde Farbe. All dies sind aber auch die Kennzeichen jener nationalen Kleidung, die um 1845 etwa als „Linzer Tracht“ zwischen Vilshofen in Bayern und St. Pölten in Niederösterreich bekannt war. Felix Dahn beschreibt sie so⁴⁵⁾:

„Sie beachtet die Körperperformen im Schnitte und hebt dieselben. Im einzelnen bemerken wir bei dieser Tracht: Ein sogenanntes bürgerliches Mieder mit guter Taille, nicht zu steiff, aus schwarzem Halbseiden- oder Seidenstoff, fein gesteppt, früher wohl auch mit Goldbesatz, Hacken und Silbergeschnür, was jetzt nicht mehr modern ist und mehr westlich — gegen Vils und obere Rot — im Schwung war.

Dazu gehört ein kattunenes Unterleibl und ein seidenes Einstectkuch. Dieß Mieder wird nun aber vielfach ersetzt durch einen am Rock befindlichen Leib ohne Aermel⁴⁶⁾, über der Brust viereckig geschnitten und an der Seite zugeheftet, unter dem das Halstuch zierlich festgesteckt wird. Im Sommer sind dann die blanken, bis zum Ellbogen reichenden Hemdärmel sichtbar, wenn der Spenser abgelegt ist. Im Winter wird dieser und eine Unterjacke getragen. Der Rock ist von Pers. Halbseide, feinen Wollstoffen od. dgl., immer von lichter, lebhafter Farbe und reicht in vollen Falten bis an die Knöchel; häufig sieht man ihn aber auch kürzer — damit der allzeit blendend weiße Strumpf und die bildsamen Halbstifel, Schuhe sind seltener mehr zu sehen, im Hause Pantoffel, sichtbar bleiben —, bei den meist wohlgeformten Waden eine sehr kokette Sitte der unterländischen Bauernmädchen. Die Schürzen sind gleichfalls von modischen Stoffen und gefälligen Farben, fast gleichlang mit dem Rocke, aber weit schmäler als nach sonstigem Bauerngebrauch. Als Oberkleid

wird der „Spenser“ getragen, eine Aermeljacke mit modernem Schnitt bis an die Taille reichend und diese scharf bezeichnend. Die Aermel ahmen etwas verspätet städtische Mode nach und sind jetzt halbweit, an dem Oberarm gefaltet und besetzt, an der Hand geschlossen, bei eleganteren auch ganz eng. Ueber der Brust ist der Spenser zu schließen und mit Knöpfen, öfter in drei Reihen besetzt, doch wird er häufig offen getragen oder nur unter dem Busen knapp geschlossen. Er ist immer schwarz, von feinem Wollzeug, Orleans, Seide, mit Vorliebe von Manchester und Sammt. Chemisetten, bunte kleine Seidentücher, Halsbänder u. dgl., kann man vielfach als elegante Zuthaten wahrnehmen, sowie auch ächten und unächten Metallschmuck.

Mädchen und mehr noch Weiber von wohlstehenden Großgewerbsleuten, z. B. Brauern, Wirthen, Müllern, Bäckern, Kornhändlern u. dgl., selten von ächten Bauern, adoptieren die französische Kleidung, besonders Ueberrock und Shawl, behalten dazu aber doch meist als Kopfbedeckung die goldreiche Linzer Haube, auch die altbayrische Riegelhaube, wiederum nur für den hohen Putz. Die Bürger und Bauern, welche ihre Mädchen in klösterlichen Erziehungsanstalten unterrichten lassen — was seit zehn Jahren einen ungewöhnlichen Aufschwung genommen — erhalten ihre Kinder auch in der Kleidung verfeinert zurück. Spenser, Fürtuch und Riegelhaube wird für den erworbenen Bildungsgrad nicht mehr ausreichend erachtet und Hut oder Tüllhaube, Shawl und schürzenloses „Kleid“ treten an die Stelle der ersteren. Die ächte zur Tracht gehörige Kopfbedeckung ist das von der älteren übriggebliebene „Kopftuch“, freilich in luxuriöser Umgestaltung. Es wird nun als großes, schwarzseidenes Mailändertuch um den Kopf geschlungen, dessen lange Enden über den Nacken abfallen. Bei Aermernen sieht man wohl auch Madrasstücher mit buntem Saum.“

Diese Schilderung Felix Dahns, von der „Linzer Tracht“ auf bayrischem Boden abgelesen, deckt sich bis auf Kleinigkeiten mit der „Linzer Tracht“, auf dem einheimisch-österreichischen. Nur was die Farbe des Spensers betrifft, scheint östlich des Inns die Palette mannigfaltiger. Er ist in Oberösterreich statt „in der Regel schwarz“ häufig brombeerfarben, tiefviolett, maulbeerfarben, kupferfarben, weinrot und neigt besonders östlich des Haselgrabens zu sehr zarten und lichten Tönungen. Auch wird etwa östlich der Traun der vorwiegend viereckige Brustausschnitt häufig durch einen möglichst tief geführten runden Ausschnitt abgelöst. Dahn hat — er überblickt den Zeitraum von 1840 bis 1860 — bei seiner Schilderung den Übergang von der „Goldhauben-“ zur „Kopftuchtracht“ vor Augen, bei der sich (auch in Österreich) der einfache Leiblkittel mit langen Ärmeln und dazu der schwarze Samtspenser immer mehr durchsetzt. Die Unterschiede sind jedoch nur Varianten über dasselbe Thema, dessen tragende Weise die Verwendung schmiegamer Stoffe (namentlich Seiden und Halbseiden), die Betonung und Hervorhebung der Figur, insbesondere der Taille, die Zartheit der Verzierungselemente (statt breiter

Tressen schmale Litzen und Schnüre, Applikationen im selben Material), der um den Halsausschnitt meist rüschenbesetzte Spenser — und dessen Kontrapunkt die Goldhaube bzw. das schwarzseidene Kopftuch ist.

Ohne Zweifel hat diese Tracht bereits einen bürgerlichen, städtischen und — im Gegensatz zu den konservativen Gewohnheiten der ländlichen, abgelegenen Gegenden — einen modischen Zug. (Weitestgehende Annäherung an die à-la-mode-Kleidung, Abb. 1—5).

Es handelt sich also bei der „Linzer Tracht“ des eben beschriebenen Typus, der von etwa 1805 bis 1855 in Blüte stand (Höhepunkt um 1820) um eine modische Bewegung innerhalb der Tracht, wobei aber Impuls und letzliche Gestalt sich noch durchaus im Trachtlichen bewegen. Die „Linzer Tracht“ ist noch eine von der Zeitmode unterscheidbare Form, wenn auch mit weitestgehenden Zugeständnissen und Annäherungen an die Mode. Das Herz ihrer nach allen Seiten ausstrahlenden Verbreitung ist ganz und gar der gute Geschmack der Linzerin, die es versteht, ihre Kleidung unter das bestimmende Motiv der Goldhaube zu stellen und dieser unterzuordnen (Wirksamkeit des Gesetzes der Ganzheit). Es gibt daher unendlich viele Übergänge von der bürgerlichen Ausgabe der „Linzer Tracht“ bis zur reinen Mode, die aber mindestens noch in der Farbauswahl und in der Bevorzugung eines gewissen Schnittes Rücksicht auf die Würde der Hauptbekrönung nimmt. Diese von der Überlieferung „unbewußt“ diktierten Momente sind das Geheimnis der im engeren Sinne sogenannten „Goldhauben-Tracht“, worunter die nahezu völlig „säkularisierten“ Roben zur Goldhaube verstanden werden, die heute noch der kostliche Besitz der erbeingesessenen Bürgerinnen des Landes sind⁴⁷⁾.

Wenn so die Goldhaube in der bestimmten, einmalig geprägten Linzer Form der „Linzer Haube“ und das schwarzseidene Kopftuch mit der geschilderten „halb-bürgerlichen“ Kleidung das Leitmotiv der Linzer Tracht ist, können deren Grenzen nach dem Vorkommen und der historischen Verbreitung der „Linzer Goldhaube“ und des „Linzer Kopftuches“ abgesteckt werden. Kerngebiet ist das Alpenvorland mit den donaunahen Städten Passau (daher, wenn auch seltener, „Passauer Haube“ und „Passauer Tracht“), Linz, Enns, Steyr⁴⁸⁾ und Wels. Des weiteren das übrige Oberösterreich, wobei es zu Überlagerungen kommt. Die Linzer Tracht bleibt die Tracht der reichen Bürgerinnen, wird jedoch (gerade deswegen) auch von den reichen Bäuerinnen nachgeahmt. In den Randgebieten: Salzkammergut, Innviertel, Eisenwurzen, nördliches und östliches Mühlviertel, bleiben die bürgerlichen Formen der Tracht neben den nur darüber gelagerten bürgerlichen stehen oder vermischen sich mit ihnen. Da-

gegen erobert sich unsere Tracht bei der bürgerlichen Bevölkerung auch die Stadt Salzburg, ja dringt sogar darüber hinaus in die Marktflecken des Salzachtals bis zum Paß Lueg⁴⁹), wo sie sich mit den Inntaler und Salzachtaler Huttrachten begegnet bzw. auch hier wieder vermengt. Im Süden des Verbreitungsgebietes konnte sich die bürgerliche Schicht des steirischen Ennstales mit Einschluß des Ausseerlandes dem Einfluß der Linzer Tracht nicht entziehen. In allen größeren Orten des steirischen Ennstales und des steirischen Salzkammergutes hat sich bei der bürgerlichen Bevölkerung neben der steirischen „Drachtl“-Haube auch die Linzer Goldhaube mit ihrer dazugehörigen Kleidung eingebürgert. Es ist ohne weiteres nachzuweisen, daß diese Bewegung von Norden nach Süden gegangen ist und nicht etwa umgekehrt. Im Osten wird der gesamte Bezirk Amstetten⁵⁰) unter die Linzer Goldhaube gebracht, erst in der Wachau begegnen uns andersartige Hauben. Von den zahlreichen niederösterreichischen Haubenformen hat keine eine so großräumige Verbreitung erlangt wie die Linzer Goldhaube. Felix Dahn läßt daher mit Recht die „Linzer Tracht“, die er als eine „halbbürgerliche Mode“ bezeichnet, in „Passau, Linz und in den Städten und Märkten des Landes ob der Enns, ja selbst noch in Niederösterreich“ entstehen. „Jetzt aber (1860, d. V.), da sie über das ganze Flachland verbreitet ist, über Inn- und Mühlviertel, Hausruck und die ostbayrischen Teile links vom Inn und im Bistum“ sollte man sie eigentlich „ostbayrische Tracht“ nennen.

Diesen Vorschlag, der freilich nie volkstümlich wurde — das Volk blieb bei der Bezeichnung „Linzer Tracht“ —, greift Hans Karlinger in seiner Untersuchung über die bayrischen Bauertrachten⁵¹) auf und steckt auf Grund seiner sorgfältigen Analyse die Westgrenze dieses Trachtengebietes folgendermaßen ab:

„Die geographischen Leitlinien der ostbairischen Trachtengruppe bilden die Flußläufe Inn, Salzach und Rott. Die Südgrenze bezeichnen die Vorberge des Chiemgaues, die Westgrenze das Inntal von Rosenheim nach Norden einschließlich der links vom Inn gelegenen Gebiete der alten Grafschaften Wasserburg, Kraiburg und Haag bis ins Wartenbergische. Von da verläuft die Grenzlinie mit dem Vilstal bis in die Vilshofener Gegend, greift zur Ilz über und umfaßt den Vorderwald im Bereich des alten Bistumslandes von Passau.“

Wenn er dann sagt: „die Ostgrenze entspricht nicht der Landesgrenze, sondern schließt das kernbayrische Innviertel bis zum Hausruck ein“, ist zu bemerken, daß der Hausruck nie eine Trachtengrenze war, sondern daß ohne Zweifel ganz Oberösterreich samt dem Flachgau, der Nordsteiermark und dem westlichen Niederösterreich dem Ausbreitungsgebiet der Linzer Goldhaubentracht zugehört.

Man kann, wie schon angedeutet, nach dem Gesichtspunkt der alleinigen Herrschaft und der größten Verbreitung eine Kernlandschaft und eine Verbreitungslandschaft feststellen. Läßt man die Linzer Goldhaube schwesterlich mit dem oberösterreichisch-linzerischen Kopftuch in die Herrschaft teilen und schließt man nur das Herübergreifen anderer Kopfbedeckungen in das Hauptland aus, so bleibt als Kerngebiet Oberösterreich ohne das Salzkammergut und das obere Kremstal (wo sich der weiße Scheibenputz noch längere Zeit, im Salzkammergut vereinzelt sogar bis 1900 neben dem Kopftuch und der Goldhaube hielt) und ohne das oberste Innviertel, wo eine Abart des Bänderhutes hereinspielt, sowie das bayrische Gebiet des Bistums Passau (Rottal, Vilstal und Vorderwald) und das niederösterreichische „Mostviertel“, der Bezirk Amstetten. Zum Verbreitungsgebiet gehört das bayrische Land von Burghausen bis Salzburg, von da bis Rosenheim und wieder nordwärts auf den Höhen zwischen Inn und Isar bis ins Vilstal. In dieses ostbayrische Gebiet ist jedenfalls die Linzer Seidentracht mit dem Kopftuch, vereinzelt sogar die Goldhaube vorgedrungen.



Kerngebiet (enge Schraffen) und geschlossener Verbreitungsboden
der „Linzer Tracht“

Steiermark, Kärnten sowie noch angrenzende Teile von Bayern,
Salzburg und Niederösterreich gehören zur weiteren Einflußzone

Man könnte sogar von Enklaven oder von einem Streuungsgebiet der Linzer Tracht sprechen. So gleichen die Hauben der Bürgerinnen von St. Veit a. d. Glan in Kärnten (samt den dazugehörigen Trachten) und von Tamsweg im Lungau völlig den Linzer Hauben⁵²⁾, die Gruber auch so bezeichnet, während sich die Hauben der Grazerinnen und Klagenfurterinnen wie Vorformen der Endgestalt der Linzer Haube ausnehmen⁵³⁾. Zum Streuungsgebiet der Linzer Goldhaube ist schließlich, über das Ennstal hinaus, die ganze Steiermark zu zählen, wo sie neben der flachgedrückten Grazer und Marburger Haube und verschiedenen einheimischen Hauben sich einer großen Beliebtheit erfreute. Es sei daher die bezügliche Stelle Viktor v. Gerambs aus dem „Steirischen Trachtenbuch“ (Graz 1939, S. 506) nicht vorenthalten:

„Am längsten von allen hat sich als kostbares Familienstück aber dennoch die „Linzer Goldhaube“ gehalten, die durch ganz Steiermark Verbreitung gefunden hat und auch im Unterland noch 1860 getragen wurde. Sie ist bei Heimat- und Trachtenfesten, aber auch bei Hochzeiten immer wieder zu sehen und in Graz wird sie heute sogar wieder neu hergestellt. Sie ist ja wohl auch die schönste aller österreichischen und sicher eine der schönsten Hauben überhaupt.“

Obwohl auch das ganzheitliche Erscheinungsbild der Linzerin in Tracht mit Kopftuch als „Linzer Tracht“ bis Wien bekannt war, und obwohl von der Trachtenforschung durchwegs Oberösterreich als Ursprungsland des schwarzen Seidenkopftuches angesehen wird, wagen wir die gesamte Verbreitung des Kopftuches nicht mit dem Verbreitungsgebiet des Begriffes „Linzer Tracht“ gleichzusetzen. Es trifft aber jedenfalls auf das von Karlinger umgeschriebene bayrische Gebiet westlich der oberösterreichischen Grenze zu. Zu verschiedenartig sind die Bindungsformen des Kopftuches und zu verschiedenartig auch schon Schnitt, Farbe und Zusammenstellung der dazugehörigen Kleidung. Trotzdem dürfte wenigstens für die Spanne zwischen 1840 und 1900, der Zeit der stärksten Ausbreitung des Kopftuches, eine Assoziation mit der Hauptstadt seines Kernlandes vorhanden gewesen sein. Die Verbreitung des Kopftuches ist eine viel größere als die der Linzer Goldhaube; als typenbildend kann auch hiebei nicht die Sache an sich, ein um den Kopf gewundenes Tuch, sondern nur der bestimmte Modus, z. B. das zweizipfige, „schwabenschwanzartige“, schwere, schwarzseidene Kopftuch angesehen werden. Die Untersuchung über seine Arten und seine Verbreitung ist im Gange⁵⁴⁾.

*

Eine einzigartige Parallel zur Linzer Tracht stellen die Linzer Möbel dar. Nicht nur, daß sie sich in derselben Zeit, nämlich von

etwa 1770 bis 1830, zum Typus entwickeln, sie sind ihrem Wesen nach genau so wie die Linzer Tracht eine bürgerliche, wenn man will, „kultivierte Form“ des im Lande herrschenden, farbigen Bauernmöbels. Das „Linzer Möbel“ ist als Typus eine unleugbare Realität, es ließ sich allerdings bis jetzt noch nicht nachweisen, wann etwa der heute im Kunst- und Antiquitätenhandel sowie in der volkskundlichen Sachforschung eingebürgerte Ausdruck „Linzer Reiterkästen“ erstmals auftaucht und wie weit er in Geltung stand. Sichtlich hat er nicht dieselbe Bekanntheit erlangt wie die „schöne Linzerin“ in ihrer „Linzer Tracht“, wenngleich sie ihm, wie mancher Bezweifler der vielleicht zu laut ausgesprochenen Vorzüge behaupten könnte, mit einem unangreifbareren Recht zustehen würde wie dieser.

Mit der „Linzer Tracht“ haben die „Linzer Reiterkästen“, „Reitertruhen“ und „Reiterbetten“ auch gemeinsam, daß sie weit über Linz hinaus bis über die niederösterreichische Landesgrenze verbreitet gewesen sind. Es waren in der Tat prachtvolle Möbel, deren Eigenart auf folgenden Nenner gebracht werden kann:

Architektonische Beibehaltung der jeweiligen Stilform (Rokoko, Empire, Biedermeier), ohne sie bärlich zu vergröbern. Besondere Aufmerksamkeit auf gute Proportionen;

Grundierung in Furniermalerei, Nachahmung der echten Intarsien durch Intarsienmalerei;

Ersetzung der intarsierten Elfenbein-, Holz-, Schildpatt- oder Metallmedaillons durch Reiterstiche oder aufgemalte Blumenstücke; nicht selten Verwendung von vergoldeten Kapitälen bzw. Podesten bei Anschlagleisten und Ecklisenen und von marmorierten Gesimsen.

Es standen mithin bei der Geburt dieses durchaus nicht sekundär kopierend, sondern absolut originell wirkenden Bürgermöbels sicherlich die reich intarsierten Sakristei- und Garderobeschränke der Kirchen, Stifte, Stiftshäuser und Schlösser sowie die vergoldeten und marmorierten Altäre Pate⁵⁵⁾, die von den heimischen Tischlern in Zusammenarbeit mit den einschlägigen Kunsthändlern ausgeführt wurden. Leider sind die meisten Urheber der erhaltenen Werke des Linzer Tischlerhandwerks⁵⁶⁾ unbekannt, so etwa der intarsierten Sakristeieinrichtungen des Alten Domes, der Stadtpfarrkirche und Karmeliterkirche. Zu den besten Arbeiten gehören die intarsierten Buchschränke der ehemaligen Jesuitenresidenz, die sich derzeit in der Studienbibliothek befinden. Auch die Schränke der Karmeliter-Bibliothek sind sehenswert. Bemalt ist die Einrichtung der aus dem 18. Jahrhundert stammenden Apotheke des Elisa-

bethinenklosters, die ebenso wie die Thürheim'sche Apotheke des Schlosses Weinberg (derzeit im Landesmuseum) von einem Linzer Tischler stammen dürfte. Einen ausgezeichneten Eindruck der Wohnkultur von Linz um die Mitte des 18. Jahrhunderts vermittelt das sogenannte „Barockzimmer“ des Stadtmuseums. Nur von einigen bedeutenden Werken, die sich in den Kirchen und im Landhaus⁵⁷⁾ von Linz oder in den im Umkreis der Stadt liegenden Stiften St. Florian⁵⁸⁾ und Wilhering⁵⁹⁾ befinden, kennen wir auch den Namen der Meister und ihrer Werkstätten. Sie sind meist auch als Begründer einer an künstlerischen Maßstäben geschulten Handwerkstradition anzusehen. So ist mit Recht anzunehmen, daß die Werkstätte der bgl. Markttischler Jegg in St. Florian auch ein Zentrum der Möbelherstellung für den bürgerlichen und bäuerlichen Lebenskreis war. Insbesondere dürfte Christian Jegg, der 1793 die Werkstätte seines berühmten Großvaters Stefan Jegg und noch berühmteren Vaters Johann Christian Jegg, des Erbauers der Bibliothekseinrichtung, von 1749 bis 1793 tätig, der Urheber der großartigen „Florianer“-Reiterkästen sein. Sonst haben wir in den Herstellern der „Reiter-Möbel“ sicherlich jene Inhaber altingesessener Tischlerwerkstätten zu erblicken, die uns zwischen Linz, Steyr, Freistadt und Amstetten urkundlich in der fraglichen Zeit zwischen 1770 und 1820 bekannt sind. Eine einwandfreie Zuordnung zu bestimmten Stücken und Einrichtungen dieser Art ist jedoch schwer möglich, da Anonymität mit ein Merkmal auch der sogenannten bürgerlichen Handwerkskunst ist. Welchem Linzer Tischler wäre es schon eingefallen, seinen Namen auf oder in eines seiner Möbel zu setzen? Er tat es vor 150 Jahren ebensowenig wie es heute einem Tischler einfiele⁶⁰⁾. Dagegen wissen wir aus den Erinnerungen wohl des bedeutendsten Malers, der jemals Möbel angestrichen hat, daß er als Jüngling seiner Schwester bei diesem Geschäft geholfen hat. Es ist kein Geringerer als Johann Baptist Reiter, dessen Vater Zimmerer war, der aber nebenbei auch Möbeltischlerlte⁶¹⁾.

Es handelt sich speziell im Fall des „Linzer Möbels“ um ein Paradebeispiel der Übertragung oberschichtlicher, ständischer, standesherrlicher und stiftischer Formen auf den bürgerlichen Lebenskreis. Der mit ausländischen Hölzern, Schildpatt oder Elfenbein eingelegte nußbaumhölzerne Schrank wird in weichem Holz hergestellt und mit Leimfarben imitiert. Das Rezept ist nicht neu. T. Gebhardt⁶²⁾ macht auf eine Quelle von 1659 aufmerksam, wonach der Schärdinger Tischlermeister Jakob Nägeli für das Schloß „18 pöthstetten“ sowie „36 stüel“ aus Fichtenholz „nußfarb“ anstreicht. Es entwickelt sich im 17. Jahrhundert im

süddeutschen Raum eine Furniermalerei, ohne zunächst eine typische, enger zu lokalisierende „Möbel Provinz“⁶³⁾ hervorzurufen. Auch die Intarsienmalerei, ebenfalls schon für das 16. Jahrhundert bezeugt, geht eigene Wege, soferne sie nicht von den Zünften verboten wird. Die Intarsienmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts ist sozusagen ein Negativ-Verfahren, wonach die „Intarsien“ auf das Blankholz aufschabloniert werden. Erst die Verbindung von Furnier- und Intarsienmalerei mit der Vedutten- bzw. Vignettenkunst insbesondere in der Verwendung von kolorierten Reiter-Kupferstichen, mit der typisch bäuerlichen „Rosen“-besser gesagt „Tulpenmalerei“, mit der Marmorierung und mit der Faßvergoldung schuf den neuen Stil des Linzer Möbels und damit eine eigene Möbel-Provinz. Die nächsten Verwandten der Linzer Möbel sind die der Werkstätte Perthaler in Rosenheim⁶⁴⁾. Die Perthaler kopieren die bürgerlichen Barockmöbel womöglich noch getreuer als die Linzer Tischlermeister. Es fehlen den Perthaler-Möbeln daher auch das bäuerliche Element der Tulpenmalerei und vor allem die Reiterstiche, aber wieder einmal weist sich der Weg (Inn-Donau) der fruchtbaren Anregungen.

So wie jede echte Provinz ist auch die des Linzer Möbels geteilt in mehrere Bezirke. Am bekanntesten wurde das sogenannte „Bauernbarock“ von St. Florian, in dem wir die Werkstätten Jegg (Tischler) und Müller (Vergolder und Faßmaler) kennengelernt haben, aus deren Zusammenwirken so einzigartige Kunstwerke entstehen konnten wie die oft abgebildeten Schränke vom Museum Oberhaus zu Passau und vom Landesmuseum in Linz⁶⁵⁾. Geradezu handgreiflich ist die Beziehung der Florianer Werkstatt zu den von ihr verwendeten Reiterstichen. Bekanntlich befindet sich im Stift St. Florian ein bedeutendes Kupferstich-Kabinett, das insbesondere von Propst Matthäus II. Gogl mit wahrer Sammlerleidenschaft gepflegt und erweitert wurde. Schon Propst Johann Georg II. Wiesmayr beauftragte den Meister Johann Christian Jegg 1754 zu 263 Holzstichen und Kupferstichen Blindrahmen zu machen und sie aufzuleimen. Sollte beim Aufziehen dieser Kupfer Jegg nicht der Gedanke gekommen sein, sich dieser Methode auch bei der Herstellung seiner Möbel zu bedienen und statt mühsam gemalter Medaillons die wirkungsvollen Stiche zu benützen? Es gab ja eine sehr bequeme Möglichkeit, sie wohlfeil zu erwerben, das war der Markt zu Linz⁶⁷⁾. Eine Anzahl von Dubletten mag wohl auch von der Huld Sr. Gnaden abgefallen sein.

Das Reiter-Motiv der Stiche liegt den bewegten Zeiten des vorausgegangenen Siebenjährigen Krieges und der währenden Franzosenkriege ebenso nahe wie die zeitgenössischen Schäferszenen oder die von

Rousseau'scher Naturschwärmerie erfüllten Genres, die, wenn auch selten, begegnen.

Die Florianer Gruppe der Linzer Möbel zeichnet sich durch eine besonders reiche Rokoko-Architektur aus. Sockel und Kranz sind mehrfach gegliedert und horizontal wie vertikal unterteilt, die Ecken abgeschrägt, wenn nicht gar geschweift, die Anschlagleiste farbig (etwa rot-gold) hervortretend und plastisch verziert. Das Grundkolorit ist ein hellnußfarbenes Furnier, die mit Intarsien gerahmten Medaillons sind in rot-blauer Marmorierung grundiert. Fries und Sockel haben einen hellblauen Grund und sind mit Blumen bzw. Fruchtkränzen bemalt. Der treppenartig abgestufte, breit ausladende Kranz ist ebenfalls rot-blau marmoriert. In den vier Hauptmedaillons sehen wir einander entgegengesprengende Panduren, die Mittelfelder der Ecken und Türen zeigen Schäferszenen. Selbstverständlich kann dieser Typus abgewandelt werden, etwa, daß der Kranz statt abgestuft rund geschweift oder auch gerade ist, oder aber, zusätzlich, eine vergoldete, durchbrochene Krönung aufweist. Da er auch im Raum von Steyr in besonders prächtigen Stücken nachweisbar ist, kann ein enger Zusammenhang mit denjenigen, die im Umkreis von St. Florian festgestellt wurden, angenommen werden. Die meisten Möbel dieses Typus sind zwischen 1780 und 1800 datiert oder anzusetzen, doch finden sich noch Stücke bis 1810 (Abb. 6).

Auf den engeren Umkreis von Enns ist eine Sonderform beschränkt, die schon allein durch ihre blaue Grundfarbe aus dem Kreis der Linzer Möbel herausfällt. Nächste Verwandte dieses Möbeltyps sind die Tölzer Schränke, im Vergleich zu denen sie allerdings noch ungleich lebhafter bemalt sind. Diese Möbel — Schränke, Truhen, Betten, Kommoden — lodern förmlich mit ihren gelben und roten „flammenden Tulpens“ und Weintrauben-Buketts, diesen Grundmotiven aller Bauernmalerei in dem umschriebenen Raum. Die Nachbarschaft mit den Reiterkästen läßt sich aber insofern nicht verleugnen, als für das Mittelmedaillon häufig Stiche, und zwar meist Heiligenbilder Verwendung finden. Eine Herkunft vom Tölzer Möbel ist insofern nicht auszuschließen, als die oberbayrischen Kistler, namentlich die von Tölz auf dem Wasserweg die Isar und Donau herunter ihre Möbel führten und sie auf den Donaustädten und Märkten anboten⁶⁸⁾. Schon am Ende des 16. Jahrhunderts haben Tischler von Passau und Wasserburg am Inn ihren regelmäßigen „Stand“ am Bartholomäemarkt zu Linz⁶⁹⁾. Wir finden daher den Ennser Typus auch im Raum des Donaustädtchens Mauthausen, das Enns sozusagen gegenüberliegt. Die „Ennser Möbel“ sind entsprechend ihrer späteren Entstehung

um 1820 architektonisch schlicht gebaut, meist eintürig, und haben das Barocke in der Formgebung (nicht in der Malerei) bereits abgestreift.

Gleichsam eine Mittelstellung zwischen den Florianer, Steyrer und den Ennser Kästen nimmt eine ebenfalls blau bis blaugrün, jedoch heller wirkende Gruppe von Möbeln ein, die in der Malerei reines Rokoko sind. Beherrschend sind die von großen, gleichsam flammenden Rokailen umrahmten vier Hauptmedaillons mit den „Maikrüge“ genannten Blumenvasen⁷⁰), in denen die Tulpen ebenso vorherrschen wie auf den Ornamenten der Ecklisenen. Die Seitenflächen sind ebenso sorgfältig wie die Türen bemalt. Die Verbindung zu den Reiterkästen stellen wieder die Mittelmedaillons her, aufgeklebte Bilderbogenstiche von oft schwer deutbarem Inhalt.

Die Vorliebe für die große Rokaille hat diese im Raum Neuhofen—Sierning—Kronsdorf beheimatete Gruppe mit den Hirschbacher Möbeln nördlich der Donau gemeinsam. Sie umfaßt das große Gebiet des unteren Mühlviertels vom Haselgraben und seiner Fortsetzung bis zum Greinerwald. Die Gruppe der Hirschbacher Möbel ist ebenfalls durch die Verwendung von Stichen — meist Reiterdarstellungen — klar charakterisiert. Architektonisch sind sie wohl einfacher als die „Florianer“, ihr „Kranz“ (Gesimse) ist gerade, aber die Bauart ist, vielfach mit geschweifter Sockelzone, abgeschrägten Ecken und klar betontem Fries (Raum zwischen Türen und Kranz) noch im wesentlichen barock, obwohl die meisten Möbel dieses Typs erst um 1815 anzusetzen sind. Ein besonderes Kennzeichen ist der aufgesteckte, mit Rokailen, Blumen und Weintrauben bemalte durchbrochene Ziergiebel. Der farbige Gesamteindruck dieser in brauner Furniermalerei grundierten Möbel ist rot. Rot sind vor allem die gewaltigen Rokailen, die einen zumeist hellblauen Grund umrahmen, in den die „Maikrüge“ oder aber die Reiterstiche gesetzt sind. Die Intarsienmalerei ist meistens auf die Seitenwände der Schränke und Truhen gedrängt. Rot-blau marmoriert sind Kranz, Fuß- und Anschlagleiste, Rot und Blau wechseln auch in der Rokailenornamentik der Ecklisenen ab. Neben den Reiterstichen zeigen gerade diese Möbel eine Vorliebe für die allegorische Darstellung, etwa die vier Jahreszeiten, die vier Tageszeiten, die vier Elemente, die vier Lebensalter u. dgl. Die Bezeichnung „Hirschbacher“ Möbel ist volkstäufig und zurückzuführen auf eine Werkstatt in Hirschbach (bei Freistadt), an der die „Hirschbacher Malermentscher“, lies: die Töchter des Tischlers, sich ebenso am Malen beteiligten, wie es die Schwester Johann Baptist Reiters tat.

Hirschbacher Möbel besitzen u. a. das Mühlviertler Heimathaus in Freistadt und das Oberösterreichische Landesmuseum (Abb. 7).

Gegenüber der barocken Farben- und Formenpracht der ländlichen „Außenbezirke“ der Linzer Möbelprovinz nehmen sich die klassischen Formen der stadt-linzerischen Reitermöbel, der „echten“ Linzer Reiterkästen, wenn man so will, geradezu schlicht aus. Die schlanke Form dieser Schränke kennt in der Regel nur mehr gerade Linien, allerdings noch Anschlagleisten, Sockelzone, Fries, auch noch abgeschrägte Ecken. Das Vorderteil der Betten ist noch meist geschweift. Die Grundfarbe des reinen Linzer Typs ist durchwegs braune Furniermalerei, auf die Darstellung der zierlich ineinander verschlungenen schwarzen und roten Intarsienbänder ist große Sorgfalt verwendet, das Motiv der vier Felder sind fast durchwegs Reiter, so wie bei den Florianer und Hirschbacher Schränken stehen in der Regel auch auf den Ecklisenen oder sogar auf der Anschlagleiste Soldaten (Kupferstiche) Wache. Lediglich Fries und Sockel zeigen auf dem häufig gelben Grund Blumenmotive. Zweifellos ist die Linzer Form die bürgerlichste der gesamten Gruppe — nicht zu verwundern, da durch den städtischen Abnehmerkreis bedingt. Es ist die westlichste Gruppe, die bis zum Raum Leonding—Pasching vorstößt. Die Möbel, zwischen 1770 und 1830 datiert, sind eine glänzende Parallele zur Linzer Tracht und Gradmesser der Lebendigkeit der Volkskultur von Alt-Linz. Das Oberösterreichische Landesmuseum besitzt eine Reihe von Stücken der beschriebenen Kategorie⁷¹) (Abb. 8).

Die Ostgrenze unserer Provinz liegt bereits auf niederösterreichischem Gebiet. Der niederösterreichische Typus der Linzer Möbel gleicht architektonisch den Linzer und Krons dorfer Schränken, Betten etc. und nimmt im Dekor die Mitte zwischen den beiden Formen ein. Der Gesamteindruck ist ein mattes Dunkelgrün. Auffallend ist die Verfeinerung des Blumenornaments, die Blüten und Reben treten gegenüber den Zweigen und Ranken, an denen sie wachsen, zurück. Während die Reiterstiche der Linzer Möbel nur von Intarsienbändern umrahmt sind, sind sie auf den niederösterreichischen außerdem noch in ein Rokailenmedaillon gesetzt und mit Blütenzweigen umrankt. Neben den Reitern findet man Stiche von Heiligen und galante Szenen. Merkwürdig ist das Auftreten von Reiterstichen im Fries⁷²).

Es ist noch nicht erforscht, wie weit das Linzer Möbel nach Niederösterreich hineinreicht, doch wird man nicht fehlgehen, es im gesamten „Mostviertel“ zu suchen, das mit dem Vierkanthof, der Linzer Tracht, dem landlerischen Tanz und nicht zuletzt mit dem Most so viele Kultur-

erscheinungen mit Oberösterreich gemeinsam hat. So verschieden auch die Typen sein mögen, die sich innerhalb des Begriffes „Linzer Reitermöbel“ gebildet haben, so viel Ähnliches verbindet sie, selbst wenn die „Ennser“ Möbel nur den Kupferstich und die „flammenden Tulpen“ mit den klassischen Linzer Reiterkästen gemeinsam haben. Feststeht ferner, daß Linz den Ausgangspunkt und Eckpfeiler dieser Möbellaandschaft bildet. Alle diese Unterarten des Linzer Möbels, das „Ennser“ ausgenommen, beruhen auf der gemeinsamen Grundidee, das kostspielige Furnier und die echten Intarsien durch Malerei zu ersetzen und als Dekor der Medaillons Kupferstiche zu verwenden. Vorläufer der Reiter- und Blumenmedaillons sind dunkel grundierte Kartuschen, die nur Jahreszahl und Monogramm, höchstens ein schlichtes Sinnbild enthalten. Möbel dieser Art sind uns aus der Zeit zwischen 1720 und 1770 über den ganzen Raum hin bekannt. Eine Anzahl davon befindet sich in den Sammlungen des Oberösterreichischen Landesmuseums (Abb. 9). Von Linz geht die natürliche Strömung nach Osten, führen die Handels- und Handwerkerbeziehungen nach Norden (Freistadt) und Südosten (Steyr). Auf dem Linzer Markt werden die Stiche ausgetragen und hier schließlich bestimmt der städtische Abnehmerkreis den bürgerlichen Stil des spezifischen Linzer Möbels für die ganze „Provinz“.



Donaubwärts ist auch eine weitere Bewegung volkhaften Kulturgutes zu verfolgen, deren Vermittler in der Geschichte der österreichischen Musik und des österreichischen Tanzes als „Linzer Geiger“ bekannt geworden sind. Wieder handelt es sich hier um eine gewisse Verfeinerung, eine gewisse „Einrichtung“ ländlich-bäuerlichen Kulturgutes durch städtische Meister und Könner, durch eine Auslese der besten Kräfte, über die das Land verfügte. Um die Rolle der Linzer Geiger für die österreichische Tanzkultur verstehen zu können, ist es daher notwendig, einen Blick auf den Umgrund zu werfen, aus dem sie ihre Musik und ihre Tänze schöpfen; auch hier bewegen wir uns wieder in einer Kulturprovinz mit umschriebenen Grenzen, im Reiche des „Landla“ oder „landlarischen Tanzes“⁷³.

Dieser Tanz ist eine Unterart — wahrscheinlich die am ursprünglichsten verbliebene und in sich geschlossenste — einer großen Gruppe von Werbetänzen, die sich über Österreich und Süddeutschland erstreckt. In Österreich sind drei Arten dieser unter dem Sammelnamen „Ländler“⁷⁴ zusammengefaßten Tänze bekannt: eben unser „Landlarischer“ — das Bestimmungswort besagt hier offenbar zweierlei, flaches, offenes Land im Gegensatz zu Gebirge und Waldgebiet und die Heimat dieses Tanzes, das „Landl“ ob der Enns — dann im Gegensatz dazu der „Steirer“, den Hamza⁷⁵) umfassender „Almerischer“ benannt haben möchte, und schließlich der „Schuhplattler“, ein wurzelhaft im ganzen Gebiet des „Almerischen“, ja sogar, wie Bilder beweisen, „Landlarischen“ angelegter Tanz, der in Oberbayern seine Ausbildung zum Gruppentanz erfuhr. Oberösterreich hat an allen drei Tanzgebieten Anteil: im alten „Landl“ am „Landlarischen“, im Innviertel dazu noch mittelbar am „Schuhplattler“ (die im Innviertel unter der Bezeichnung „Langauß“ oder „Altbayrisch“ nachgewiesenen Tänze waren nicht unwahrscheinlich Vorformen des Plattlers⁷⁶) und schließlich im gesamten Alpenanteil am „Steirer“.

Der „Landlarische“ ist unter den drei Hauptarten des Ländlers, obwohl ursprünglich ein Werbetanz, damit ein „Tanz der Geselligkeit“ (zum Unterschied von kultischen Tänzen, Brauchtumstänzen u. dgl.) in seiner jetzigen Form der unpersönlichste, d. h. positiv ausgedrückt, der noch am meisten gemeinschaftsgebundene. Nicht die Beziehung des einzelnen Burschen zu seinem Mädchen ist hier Inhalt wie beim „Almerischen“, auch nicht die Selbstdarstellung des Männlichen an sich wie beim Schuhplattler, sondern die geordnete Beziehung der männlichen Dorfgemeinschaft, der „Bursch“, „Zech“, „Rud“ oder „Paß“⁷⁷), wie sie gegendweise verschieden in Oberösterreich genannt wird, zu den „Mentschern“, um

die volkstümlich einzig richtige Bezeichnung anzuwenden. Folgerichtig entwickelte sich dieser Tanz noch während der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts von einem „offenen“, jedermann zugänglichen Volkstanz (gegendweise „Stoan-Landla“⁷⁸) genannt) zu einem strengen Gruppentanz, der in seinen zwei Hauptlandschaften, dem flachen Traunviertel und dem Innviertel nur (mehr) von den dörflichen Gruppen, den „Ruden“ oder „Zechen“ gepflegt und getanzt wird.

Die strenge Gebundenheit dieses Tanzes an die überlieferte Tanzform läßt den Eindruck entstehen als unterzögen sich die Tänzer einer hohen Aufgabe, die es zu lösen, einen Dienst, den es zu vollziehen gilt. Sie tanzen die schwierigen Figuren mit jenem abgewandten Gesicht, in dem für die Dauer des Tanzes nicht mehr die fühlende Persönlichkeit, sondern nur das Zusammenwirken und Ineinanderspiel der Ausführenden da ist. Diese Art des Landlarischen bewirkt es, daß nicht selten auf seine Darbietung das Wort „zelebrieren“ angewendet wird. Seine Schönheit liegt in einer gewissen Verhaltenheit beschlossen, die ihm geradezu etwas Geheimnisvolles verleiht. Es ist so, als läge ihm die Vorstellung zugrunde, daß man über dem Boden schweben, über ihn nur „wischen“ dürfe. Insbesondere der Traunviertler kennt dieses „Wischen“ und nur flüchtige Berühren, während der vitalere Innviertler gerne hüpfst und strampft und seinem Temperament Zügel schießen läßt. Während der Reiz des Traunviertler und Innviertler Landlas in den Beinbewegungen liegt — gemeint sind die an Sinnbilder der Volkskunst erinnernden Linien, die durch die Schritte zustande kommen —, liegt die Eigenart mancher Mühlviertler Landla in den schwingenden Armbewegungen, während die Salzkammergutler mit Armen und Oberkörper gleichsam ziehende Bewegungen ausführen und ihre Choreographie gewissermaßen in Handhöhe über den Boden schreiben. Alle Landlatänze werden aktiv nur von den Burschen ausgeführt, die „Mentscher“ werden nicht nur gelenkt, sondern oft auch wortwörtlich und nachdrücklich bewegt bzw. gedreht.

Eine weitere Eigentümlichkeit des Landlarischen ist es, daß zu ihm gesungen wird. Ursprünglich wurde wohl der ganze Tanz von Gesang begleitet, jetzt beschränkt sich der Gesang auf eine oder mehrere Einlagen, die gegenwärtig, namentlich im Salzkammergut, durch rhythmisches Händeklatschen, das „Paschen“, zur dramatischen Wirkung gesteigert werden. Die Art des Tanzens, die Art und Aufeinanderfolge der Figuren, „G'stanzln“ und Paschrhythmen ergibt eine Unzahl verschiedener Landlatänze, die noch kaum vollständig erforscht und aufgeschrieben sind⁷⁹).

Noch zahlreicher als die Tanzarten sind die Tanzweisen des „Landlarischen“, die in die Tausende gehen dürften. Wenn nun ein ganzer oberösterreichischer Landla, Steirer oder Schuhplattler aus einer Vielzahl solcher Figuren besteht, muß sich die Grundweise („Ertl“ oder „Stückl“ genannt) dementsprechend oft wiederholen. Dazu kommen der „Eingang“ und „Ausgang“ und dazwischen „Übergänge“, „Kleiner“ und „Großer Schluß“ und zuletzt noch die „Kadenz“⁸⁰). Dieses grundsätzlich gleichartige musikalische Gebilde der Ländlerweisen, das sich vorerst noch völlig dienend dem Tanz unterordnete, wäre gerade wegen seiner Gesetzmäßigkeit langweilig, wenn nicht der Einfallsreichtum der Musikanten⁸¹) dafür gesorgt hätte, immer wieder neue Melodien zu erfinden, die wieder zerspielt wurden oder sich mit bestehenden mengten, wodurch die ganze Vielfalt des schließlich nicht mehr überschaubaren Schatzes an Ländlern zustande kam.

Die Ausführung des Tanzes verlangt von der Musik Führung und Begleitung. Die Hauptstimme regelt den Ablauf der Figuren, die Begleitung sorgt für die Betonung des gleichbleibenden Rhythmus. Sieht man von der ältesten Tanzmusik, der menschlichen Stimme und dem menschlichen Taktschlag mit Hand oder Fuß ab, so kommen wir jedenfalls schon im Mittelalter auf Pfeifer und Trommler. Sie sind heute noch Begleitmusik, wenn bei den Schützenmählern des Salzkammergutes der „Schleunige“, ein dem Steirer verwandter Tanz, gesprungen wird. Ab dem 17. Jahrhundert wird der Gebrauch der Geigen allgemein. Zwar begleitet auf dem Landlabild von 1622, das eine Gruppe offensichtlich landlarisch tanzender Bauern vor einer Burg zeigt⁸²), den Geiger noch ein Dudlsackbläser, aber immer mehr wird die Besetzung mit zwei „Bratlgeigern“ die Norm, wobei der eine führt, der andere „drüber“ oder „drunter“ spielt. Die Begleitung wird durch das Aufstampfen mit dem Fuß ersetzt, wobei das erste und das dritte Viertel betont wird. Größer wird die Besetzung durch das Hinzutreten einer Baßgeige (Abb. 10) oder, häufiger, eines „Basettis“ („Linzer Baß“ = Cello genannt⁸³) zur Begleitung, oder weiterer Instrumente, wie Flöte, ein bis zwei Klarinetten, Zither, gelegentlich ein bis zwei Flügelhörner⁸⁴), Hackbrett (Abb. 11), später Ziehharmonika oder Zither allein, oder aber als Sonderentwicklung, die für das Innviertel kennzeichnend wurde, es übernimmt überhaupt Blechmusik die Führung und Begleitung des Tanzes.

Mit dieser Stufe ist die Musik „absolut“ (d. h. losgelöst von der Bindung an den Tanz) geworden. Schon die Mehrzahl von Instrumenten hatte die Mehrstimmigkeit bedingt bzw. ermöglicht. Es war ein Klang-

körper entstanden, der in der Lage war, auch ohne das Schauspiel des Tanzes allein durch seine musikalische Wirkung zu bestehen.

Innerhalb des gesamten Ländlerbodens, der sich, wie erwähnt, über den ganzen bairischen und schwäbischen Stammesbereich erstreckt, hat die Hauptstadt jenes Landes, in dem der Tanz nicht nur am dichtesten, sondern auch in allen seinen Spielarten verbreitet war, hat Linz an der Entwicklung und Kultivierung der Ländlermusik und der Ländlerweisen einen besonderen Anteil gehabt.

Die Anfänge der Volksmusikpflege, insbesondere der des Ländlers, reichen in Linz sicherlich bis in das 16. Jahrhundert zurück. Am ehrwürdigsten ist die Einrichtung des Turnermeisters, der für profane und kirchenmusikalische Zwecke drei Gesellen unterhielt. Da die Turnermeisterei der Stadtbevölkerung auch bei Hochzeiten zur Verfügung stand, ist wohl auch anzunehmen, daß sie zum Ländlertanz aufspielte⁸⁵). „Bürgermeisteramts-Spielleute“ werden 1723 erwähnt⁸⁶). 1768 entsteht durch die Organisation verschiedener Spielgruppen eine „Stadtmusikantenkompanie“⁸⁷). Den Bürgermeisteramts-Spielleuten werden wohl die „Stadtgeiger“⁸⁸) zuzuzählen sein, die ab dem 18. Jahrhundert öfter erwähnt werden. Neben diesen, vom Stadtrichter approbierten Musikantengruppen, versuchten immer wieder auch auswärtige „Bauernspielleute“ in die Wirtshäuser und Tanzböden der Stadt einzudringen und sich Anerkennung zu verschaffen. Charakteristisch für dieses Neben- und Ineinander von freien Gruppen und zugelassener Vereinigung ist die Geschichte der „Strizeln“⁸⁹).

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts tauchen in Linz Träger dieses Namens auf, Mitglieder einer zahlreichen Musikantenfamilie, deren Oberhaupt jeweils „Stadtgeiger“ gewesen zu sein scheinen. Schon die frühe Nachricht von 1718 nennt sie „Strizel-Musikanten“ und es zeugt für ihre Volkstümlichkeit, daß sie fortan meist nur „Strizeln“ genannt werden. Ihre Stärke schwankt. Am 12. Februar 1719 geigen sie in der Stärke von elf Mann vor dem Landhaus auf. Im gleichen Monat (Fasching) sind sie zu 16 Mann im Schloß engagiert. Es muß ihnen dabei nicht nur das Honorar von 2 Gulden je Mann, sondern auch für 16 Bärte gezahlt werden. Anscheinend war eine Mummerei, vielleicht gar ein Schwerttanz eine Nummer ihrer Darbietungen. Es ist bei den Strizeln meist von „Aufgeigen“ und „Tanzaufspielen“ die Rede, doch sind außer Geigen sicher auch andere Musikinstrumente beteiligt. Ob es gerade ein Strizel war, dem der Landeskämmerer 3 fl. für Maultrommelspielen aushändigt, geht aus der hübschen Notiz von 1722 nicht hervor⁹⁰). Die Zahl der Musi-

kanten richtet sich nach dem Anlaß. Als Tafelmusik, wenn der Prinz von Sachsen-Hildburghausen im Schloß speist, genügen zwei⁹¹). Zu dem Stamm von 16 Musikanten werden gelegentlich vier Trompeter und Pauker dazugenommen⁹²). Wenn „in der Gesellschaft nebst einigen Seminaristen“ zum Tanz musiziert wird, tun es fünf Strizeln⁹³), beim „Offiziersfasching“ werden sie wieder auf zehn oder zwölf vermehrt⁹⁴). Es war eben sicher so, daß der „Kapellmeister“ Jakob, später Christoph Strizel, zu seinen Brüdern bzw. Söhnen und Neffen bei größeren Anlässen auf das Arsenal der ersichtlich genugsam vorhandenen Volksmusiker und Spielleute zurückgriff. Auch über die Art der Tanzunterhaltungen und Bälle, an denen kein Mangel war, sind wir einigermaßen unterrichtet. So erhält Josef Butter 1769 vom Grafen Thürheim 5 fl. für vier Kontratanzproben⁹⁵). Kontratänze sind es unter anderen gewesen, mit denen sich die adeligen Herren und Bürger im 1773 erbauten Redoutensaal amüsierten⁹⁶). Hier wurden die „Allemanden“ und die „Deutschen“ mit und ohne französisches Vorzeichen auf gut linzerisch gedreht, ohne daß man sich des Ursprungs aus dem auch in Oberösterreich beheimateten Ländler bewußt gewesen wäre. Dem feudalen Redouten- lag dafür der gemütlichere, kleinere „Ländler-Saal“ gegenüber, der schon dem Namen nach den Volkstänzen vorbehalten blieb. Solche sind uns in zeitgenössischen handschriftlichen Linzer Aufzeichnungen erhalten und gehören auch heute noch zum gepflegten Volkstanzgut. Besonders wertvoll ist die Sammlung von Linzer Tänzen des letzten Linzer Turnermeisters Franz Xaver Glöggel aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts⁹⁷).

Der Überschuß an Musikern in Linz und das Verbot für die Spielleute aus der Umgebung, in Linz selbst aufzuspielen, mag mit ein Anlaß gewesen sein, daß sich kleinere Ensembles von „Linzer Geigern“, „Linzer Quartette“⁹⁸) zusammittaten, um in Wien ihr Glück zu versuchen. Tatsächlich fanden die in ihrer Besetzung zugleich angenehm und schmissig wirkenden Obderennser aus Linz in der Kaiserstadt begeisterten Anklang. Der „Blaue Stern“, der „Goldene Bär“, der „Weiße Hahn“⁹⁹), nicht zuletzt aber die „Stadt Linz“¹⁰⁰) auf der Roßauer Lände, wo sie vor den Bürgern zur Tafel und dem Volk zum Tanz aufspielten, waren „Stapel- und Umschlagplätze der importierten Volksmusik“¹⁰¹). Denn hier fand nicht nur die Begegnung mit dem Wiener Volk, sondern auch mit den Wiener Volksmusikern statt, die ja ganz ähnliche Ländlerweisen kannten. Nicht die Sache allein war es, die gefiel und Schule machte (und zwar so sehr, daß sich die Wiener Musikanten selbst „Linzer Geiger“ nannten), sondern vor allem die Art der Besetzung und die Technik des Spielens. Es wird

allgemein angenommen, daß die Schrammelmusik ihre Vorläufer in den Linzer „Bratlgeigern“ hatte¹⁰²) und daß die „Linzer Tanz“¹⁰³ es waren, die dem Wiener Walzer zum Schwung vom Neste verhalfen.

Es kann nicht Zweck dieser Untersuchung sein, alle Komponenten aufzuzeigen, die schließlich den Wiener Walzer ermöglicht haben. Die wesentlichste — das soll gewiß nicht übersehen werden — war sicherlich der bodenständige Wiener Ländler, von dem angenommen wird, daß er musikalisch dem „Steirer“ näherstand als dem Landla¹⁰⁴). Eine Wurzel war eben auch die beliebte Linzer „Geigermusik“¹⁰⁵), eine weitere, vielleicht noch wesentlichere, die aus ihr hervorgegangenen Schrammeln. So gehören in die Ahnenreihe des Walzers auch jene „Neuesten Linzer Tänze“¹⁰⁴), die Michael Pamer, ein Vorgänger Josef Lanners, in dessen „Banda“ der junge Lanner seine Laufbahn begann¹⁰⁶), 1821 eigens für die Spieluhr im Seitzerhof-Gasthause verfaßt hatte, wo sie täglich zu hören waren. Von den flotten Linzer Ländlern Pamers zum noch gemäßigt „Schönbrunner Walzer“ Lanners ist kein allzugroßer Schritt.

Die Einflußnahme der Linzer Geiger auf die Wiener Musik, die sich sozusagen im Walzer „freispillet“, ist aber nicht etwa auf die Zeit von 1786 — dem Jahr jener Aufführung von „Una Cosa Rara“, die etwas freizügig mit der Entstehung des Wiener Walzers in Zusammenhang gebracht wird¹⁰⁷) — und 1815, da er auf dem Wiener Kongreß schon Triumphe feierte, beschränkt, sondern machte sich gewiß schon vorher bemerkbar. Sie reicht vielleicht von jenem „Bradertanz“ („Bratlgeigertanz“?) aus dem Jahre 1681, „dessen typische Sextett-Melodie auf einen alpenländischen Ursprung hinweist“¹⁰⁸) bis zu den Wiener Tagen des Anton Bruckner, der in seiner oberösterreichischen Heimat der Not gehorchend als Bratlgeiger begann, dessen ländlerische Musikalität allerdings in sublimiertester Form weltgültigen Niederschlag fand. Dazwischen liegen zahlreiche musikalische Beziehungen zwischen Linz und Wien, wobei die Linzer nicht nur die Nehmenden waren¹⁰⁹).

*

Nicht nur seine Entfaltungszeit um die Wende vom 18. auf das 19. Jahrhundert hat das Linzerische in der Volkskultur bei Tracht, Möbel und Tanz gemeinsam, diese Gemeinsamkeit liegt vielmehr in der Sache selbst beschlossen. „Linzer Tracht“ ist — denken wir an die Goldhaube — Höhepunkt, aber zugleich äußerste Grenze des Trachtlich-Möglichen, letzte Anpassung an die Mode; dasselbe läßt sich von den Linzer Möbeln und den Linzer Tänzen sagen. Die Linzer Möbel sind das Vollendetste, was die Entwicklung des bemalten Möbels hervorgebracht hat. Obwohl

Tausende von Möbeln dieses Typs in Bauernhäusern standen, scheut man sich von „Bauernmöbeln“ zu sprechen, da der Begriff „bäuerlich“ gerne als „rustikal“ im Sinne von derb, roh und ungehobelt aufgefaßt wird. Das gerade Gegenteil ist das Linzer Möbel. Und die von den Linzer Geigern nach Wien gebrachten Linzer Tänze schließlich haben nicht unwe sentlich dazu beigetragen, den typischen österreichischen Volkstanz zur Mode und Weltgültigkeit emporzuheben. Wenn auch die Vollendung dieses dritten Elementes der Linzer Beiträge zur österreichischen Volkskultur erst auf Wiener Boden zustande kam, so liegt es durchaus auf jener Linie der Kultivierung volkhafter Erscheinungen, die für das Linzerische charakteristisch sind.

Es bleibt die Frage zu beantworten, wieso gerade Linz befähigt wurde, wesentliche Erscheinungen der Volkskultur an die oberschichtlichen Zivilisationsformen anzupassen.

Diese volkskulturellen Erscheinungen breiten sich vom östlichen Bayern über Oberösterreich und seine Grenzgebiete aus — wie die Tracht, oder sie strecken ihre Wurzeln nach Altbayern — wie die von Tölz, Wasserburg und Rosenheim beeinflußten Möbel, oder sie werden als Essenz der großen, stammesbayrischen Landschaft der Werbetänze offenkundig — wie die Linzer Tänze durch die Linzer Geiger. Immer ist es die Donau, die mit ihren Zuflüssen volkhaftes Kulturgut aus Bayern oder aus dem Lande Oberösterreich heranführt, an der Lände von Linz absetzt und zum Umschlag bringt. Die Donau sammelt die Flüsse und Einflüsse aus Süden und Norden und führt sie den Zentren zu.

In Linz begegnet sich baiwarische Stammeskraft und ursprünglich-bäuerliche Wesensart mit dem Österreichischen. So gesehen, kann bereits Passau als Westpol von „Linz“ angesehen werden, denn in Passau ist die Peripherie dieser Begegnung — daher die vielen Parallelen zwischen dieser Stadt und jener. Ostpol der Linzer Stadtzone, wenn wir beim Bilde des spannungsgeladenen Kraftfeldes bleiben, ist die Linie Enns—Steyr. Wien dagegen potenziert die Rolle von Linz bereits auf der zwischen-völkisch-mitteleuropäischen Ebene.

Linz ist der unvermischt deutsch gebliebene, österreichisch-donauländische Vorhof von Wien, wie Budapest der ungarische, Preßburg der slowakische, Agram der kroatische. Ein Vorhof, der um sich selbst einen großen Ring eigenständiger Kultur zieht. In Linz wird volkhaft-urwüchsiges Wesen, wird baiwarische Triebhaftigkeit auf österreichische Art sublimiert, ohne an Leuchtkraft und Schwung einzubüßen¹¹⁰).

Das „unvermischt Österreichische“ schien bereits C. F. Nicolai (1781) bis in das Physiognomische der Linzer Bevölkerung hineinzugehen¹¹¹). Vielleicht ist es dies, was die Eigentümlichkeit des „Linzerischen“ erklärt und ausmacht. Es sind immer stammesmäßige Auseinandersetzungen, die im Linzer Kulturbereich vor sich gehen. Es bleibt unter Brüdern und wirkt auf sie zurück, wenn im Stadtbezirk von Linz, der im wesentlichen das Städteviereck zwischen Linz, Enns, Steyr und Wels umfaßt, wenn sich hier beim national-eigentümlichen Ländler die Wandlung vom Einzeltanz zum Gruppentanz vollzieht¹¹²), wenn sich hier die Musik in musikantisch wirkungsvollster Besetzung von Tanz und Tänzern löst, wenn hier etwa die Tischler auf Grund oberbayrischer Anregungen das bemalte Möbel salonfähig machen und gleichzeitig den gut bäuerlichen Vierkanthof durch ihre Vornehmheit fast in den Rang eines herrschaftlichen Gutshofes heben¹¹³). Es wirkt die goldene Radhaube der schwäbischen Schwester in Ulm von ferne ebenso auf die Linzerin wie der breite Stoß der Wiener Haube — indem sie ihr eigenes Streben nach Repräsentation veranlaßt, das bescheidene Linzer Häubchen auf subtile und zugleich noble Art zur Goldhaube zu entwickeln. Dieses Noble der Linzer Tracht und der Linzer Möbel und trotzdem Kernig-Echte der Linzer Tänze verhalf den auf dem Boden oder in der Zone der Stadt entstandenen Kulturformen zur Verbreitung über den Ursprungsbereich hinaus.

Im Vergleich zu solchen intern-stammesmäßigen Um- und Über- setzungen des Volkhaften über ein allerdings relativ großes Gebiet besitzt Wien natürlich eine weitaus übergeordnete Bedeutung. Was Linz für die kulturelle Einheit und Geschlossenheit des mittelbayrischen und donau- österreichischen Raumes leistet, bewirkte Wien mindestens für den Boden der Donaumonarchie. Manches, was von Wien aus europäische Bedeutung erlangt hatte, wurde dadurch indirekt wieder gesamtdeutsch, wie eben der Wiener Walzer oder das Wiener Volksschauspiel durch Ferdinand Raimund.

Die Rolle von Linz als volkhafter Kristallisierungspunkt läßt sich aber nicht nur von den angeführten Erscheinungen ableiten. Auf den Vier- kanthof, der sich im Raum Enns—Linz—Steyr aus einem unregelmäßigen Haufenhof entwickelt, wurde schon kurz verwiesen. Auch er offenbarte eine ausgesprochen progressive Tendenz. Seine Ausbreitungsbewegung ist bis heute noch nicht abgeschlossen¹¹⁴). Deutlich faßbar ist die Rolle von Linz für das Volkslied und das Volksbuch als Druckort der Flugblatt- Liedtexte¹¹⁵) und Volksbücher¹¹⁶). Die Streuung der von Linz und Steyr

ausgehenden Flugblattdrucke und Volksbücher ist zwar noch nicht genau erhoben, sie reicht jedoch über Österreich hinaus in den deutschbesiedelten Südosten und andererseits bis weit in den bayrischen Raum. Auch die Bedeutung, die Linz als Druckort erlangt hat, ist natürlich kein Zufall. Sie erklärt sich aus der Fähigkeit, Volkstümliches mundgerecht zu machen und in Umsatz zu bringen. In diesem Zusammenhang wäre es wohl eine Unterlassung, die „Linzer Torte“ als Krone der Linzer Kochkunst, die ihrerseits nur wieder die Volksnahrung des Landes kultiviert¹¹⁷⁾, zu übersehen. Wenn der Genius loci an den Zweigen der Volkskultur Blüten treibt, darf man auch annehmen, daß er schon die nährenden Wurzeln segnet. Das Gefüge der Volkskultur ist ein Ganzes, in dem ein Teil den anderen trägt und bedingt.

Linz hat den unbestreitbaren Ruhm, Strahlungszentrum eines wesentlichen Bestandes österreichischer Volkskultur zu sein, nie in Anspruch genommen. In solcher Bescheidung, die einer geradlinigen, unreflektierten Selbstsicherheit entspricht, liegt aber auch zugleich die Gewähr, daß der Genius dieser Stadt sich so lange mächtig erweist, als er den Zusammenhang mit den volkhaften Kräften des Landes wahrt.

Anmerkungen:

¹⁾ Vgl. dazu Gustav Gugitz, „Linz im Urteil der Reisebeschreibungen und Lebenserinnerungen, Versuch einer Bibliographie“ in Jahrbuch der Stadt Linz 1953. Hier besonders den Tiefstand der Beurteilung aus einer Reihe von 195 bearbeiteten literarischen Dokumenten um 1910 (auf S. 92). Dagegen, um nur eine neuere Stimme herauszuheben, etwa Jan Parabant in „Eindhovens Dagblad“ (1951): „Es ist hoch an der Zeit, die übliche Anschauung über Linz zu revidieren, denn Linz ist in den letzten Jahren zu einer modernen Großstadt mit brausender Vitalität geworden..., daß man beinahe vergißt, die herrlichen Denkmäler zu bewundern, die uns frühere Generationen hinterlassen haben.“ (Städt. Archiv Fasc. 005—1—3/5 1951.)

²⁾ Lediglich die Linzer Torte, würdige Repräsentation der nicht weniger berühmten Küche, hat in den „Salzburger Nockerln“ eine bedeutende Konkurrenz gefunden. Vgl. Josef Sames „Von der Linzer Torte“ in „Unser Oberdonau“, ausgewählt und herausgegeben von Dr. A. Fellner, Berlin 1944, S. 71.

³⁾ Vgl. Karte 1 und 2 zu diesem Aufsatz.

⁴⁾ Den ersten Versuch einer Darstellung bei Dr. Marianne Taub „Zeitkostüm und Volkstracht in Linz“ im Jahrbuch der Stadt Linz 1937, S. 186 ff.

⁵⁾ Vgl. Gugitz, „Die schöne Linzerin, ein Beitrag zur Alt-Linzer Sittengeschichte“, Linz 1929, besonders S. 12.

⁶⁾ Vgl. Anm. 1.

⁷⁾ Schon Heinrich Georg Hoff („Skizze von Linz“, Leipzig. 1787) hält das Land für die Pfanzschule der schönen Linzerin.

⁸⁾ So Eduard Duller in „Die malerischen und romantischen Donauländer, geschichtlich und topographisch“, Leipzig o. J. (um 1840). Er findet die schönen Linzerinnen „ebenso schön wie die schönen Frauen von Weibern im Hausruckkreis“ (vgl. Gugitz, Anm. 1, Nr. 158).

⁹⁾ z. B. schreibt Joachim Christoph Friedrich Schulz („Reise eines Liefländers von Riga nach Warschau und Berlin“, 1796, 6. Heft, S. 129 ff): „Das Linzer Blut ist berühmt... griechische Umrisse, große schwarze Augen, vortreffliche Zähne und... frischeste Farbe... die schönste Form des Busens, die mit dem runden Hals in eins zu verfließen strebt, scheint hier zu Hause zu sein. Den letzteren Vorzug scheinen sie mit ihrer Tracht zu verdanken...“ Vgl. Gugitz (Anm. 5), S. 26 f.

¹⁰⁾ Julius von der Traun („Oberösterreich. Ein Skizzenbuch“, Leipzig 1848, S. 192, 210 f.) erwähnt den schlanken Wuchs und die besonders schön geformten, fein gebogenen Nasen.

¹¹⁾ Das Schrifttum über den rezenten anthropologischen Befund Oberösterreichs ist zusammengefaßt bei Ämilian Kloiber „Die Rassen in Oberdonau“ im 88. Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereins, Linz, 1939, S. 315 ff. — Es handelt sich bei der oberösterreichischen Bevölkerung, besonders der Donaugegenden, anthropologisch gesprochen, wahrscheinlich um eine von östlichen, bzw. alpinen Elementen relativ freie Auslese der auf die verschiedenen indogermanischen Bevölkerungswellen zurückgehenden Nord-Komponente, wobei das alteuropäische Substrat atlanto-mediterraner Prägung sich immer wieder bemerkbar zu machen scheint. Vgl. auch Ä. Kloiber: „Neue Quellen zur Stadt- und Besiedlungsgeschichte“ in Jahrbuch der Stadt Linz 1950, S. 405.

¹²⁾ Hans Commenda, „Grundriß einer Volkskunde von Linz“, in Jahrbuch der Stadt Linz 1950, Kap. „Bevölkerung“, S. 447.

¹³⁾ Karl Hammerdörfer („Geographie und Statistik der ganzen Österreichischen Monarchie“, Leipzig 1793, I., S. 91 ff) schreibt „besonders sind die Linzerinnen sehr berühmt und die Wiener Aubergisten (= Hoteliers, d. V.) holen ihre schönen Kellnerinnen gewöhnlich von Linz.“

¹⁴⁾ Hodoeporicon id est Itinerarium rev. Dni Mathei Carol. Gurcensis... per Riccardum Bartholinum. Viennae 1515, Fol. A 6, abgedr. bei M. Freher, Germanicarum rerum sciptores varii, 1602, 2. Bd., S. 325.

¹⁵⁾ Diese Meinung teilt u. v. a. auch J. L. Deinhardstein („Skizzen einer Reise von Wien über Prag...“, Wien 1831, S. 188 ff): „Viele (Linzerinnen) unterstützen die natürliche Lieblichkeit durch die eigentümlich reizende Nationalkleidung.“

¹⁶⁾ Wilhelm Ludwig Wehrlein, „Anselmus Rabiosus' Reise durch Oberdeutschland.“ Salzburg und Leipzig 1778, S. 3 ff.

¹⁷⁾ Ignaz de Luca in „Johann Bernouille's Sammlung kurzer Reisebeschreibungen...“ Jg. 1782, 6. Bd., S. 135 f u. 147 f.

¹⁸⁾ Vgl. Franz Lipp „Die geistige Kultur der Sensenschmiede in Oberösterreich“ in Oberösterr. Heimatblätter, Jg. 3, Heft 3, S. 243 ff, ders.: „Kultur der Sensenschmiede“ im Katalog zur Sonderausstellung „Das Eisen in Geschichte und Kultur des Landes ob der Enns“, herausg. von Dr. F. Pfeffer, Linz, 1949, bes. S. 48.

¹⁹⁾ Vgl. insbes. De Luca's Schilderung der Tracht der Sensenschmiede (1786) sowie die Trachtenfigurinen „Sensenschmiedpaar“ der Sammlungen des O.-Ö. Landesmuseums, die zahlreichen Porträts in sensenschmiedischem Besitz sowie das Bildarchiv der Volkskunde-Abteilung des O.-Ö. Landesmuseums.

²⁰⁾ Drei Kostümvignetten von Johann Martin Will, gestochen von August Vind, abgedruckt in August Zöhrer „Alt-Linz, Geschichte der Stadt in Ansichten von 1594—1860“, Brünn-Wien-München 1942, S. 150.

²¹⁾ Vgl. Annemarie Commenda „Linzer Bürgertracht um 1780, nach den Familienbildnissen eines Linzer Apothekergeschlechtes im Oberösterreichischen Landesmuseum“, Heimatgau, 14. Jg., bes. Tafel 6. — Die bewußten Hauben wurden im Volksmund „Schopfhauben“ genannt. Vgl. V. v. Geramb „Steirisches Trachtenbuch“, I, S. 470.

²²⁾ Vgl. Oskar von Zaborsky-Wahlstätten „Zur Entwicklung der deutschen Haubenformen“ in „Der Zwiebelturm“ (Zeitschrift bei Habbel, Regensburg), Nr. 2, 1953, S. 37 ff. Zaborsky weist nach, daß die Form eines Häubchens mit Spitzendrand allen deutschen Haubenformen, mithin auch der Goldhaube, zugrunde liegt.

²³⁾ Vgl. Anm. 7; abgedr. bei Gugitz, „Schöne Linzerin“, S. 23.

²⁴⁾ Vgl. F. Lipp, „Oberösterreichische Trachten“, Folge 3, Mühlviertel, Linz 1955, S. 11.

²⁵⁾ Vgl. Alfred Hoffmann „Linzer Bürgerreichtum im 17. Jahrhundert“ in Jahrbuch der Stadt Linz 1936, S. 99 ff.

²⁶⁾ Ein „Linzerhäubl“ aus blauem Samt wird in einem steirischen Bürgerinventar schon 1742 erwähnt. Über die nähere Beschaffenheit dieses Häubchens sind wir leider nicht unterrichtet Vgl. V. v. Geramb, „Steirisches Trachtenbuch“ I, S. 467, Anm. 31.

²⁷⁾ Noch zwischen 1920 und 1930 konnte Dr. A. Depiny Linzerinnen aufnehmen, die sonntags in die Kirche das Kopftuch trugen. Vgl. Lichtbild-Archiv der Volkskunde-Abteilung des O.-Ö. Landesmuseums Nr. 5594.

²⁸⁾ Über „Die Formen unserer Goldhaube“ vgl. auch Martha Khil, Heimatgau, 18. Jg., S. 74 ff.

²⁹⁾ Aufschlußreich in dieser Hinsicht ist das Inventar der Haubenmacherinnen. So verfertigte Anna Maria Doserin 1772 Goldborten-Hauben und Schwarzborten-Hauben und hinterläßt ein Lager von Goldspitzen, Leonischen Spitzen und schwarzem Samt sowie „schwarzsamte breite Stiftborten-Hauben und Goldborten-Hauben (LR B II B 2). Der Gegensatz zwischen der älteren und jüngeren Haubenform besonders deutlich in der Darstellung der beiden Passauerinnen, vgl. Abb.

³⁰⁾ Jonas Ludw. v. Heß „Fortgesetzte Durchflüge durch Deutschland, die Niederlande und Frankreich“, Hamburg 1800, 3. Bd., S. 183 ff.

³¹⁾ Karl Bertuch „Bemerkungen auf einer Reise aus Thüringen nach Wien im Winter 1805—06“, Weimar 1808, 1. Heft, S. 43 ff.

³²⁾ Franz Sartori „Neueste Reisen durch Österreich ob und unter der Enns, Salzburg, Kärnten und Steiermark...“, Wien 1811, I, S. 404 ff.

³³⁾ Vgl. darüber das eingehende Kapitel bei V. v. Geramb in „Steirisches Trachtenbuch“ II, 7. Lieferung: „Die hohen Hornputzhauben“, besonders S. 502—506.

³⁴⁾ Vgl. auch die „hübsche Linzerin“ der Alt-Wiener Glückwunschkarte, die G. Gugitz (vgl. Anm. 5) auf S. 56 abbildet.

³⁵⁾ Gottlieb Heinrich Heinse „Linz und seine Umgebungen“, Linz 1912, S. 89 ff.

³⁶⁾ W. C. W. Blumenbach „Neueste Gemälde von Österreich, Steiermark, Tirol...“, Wien 1837, S. 288 f.

³⁷⁾ Vgl. G. Gugitz, „Schöne Linzerin“, S. 47: „An die Mädel in Oberösterreich“, 3. Strophe, veröffentlicht in „Theaterzeitung“, Wien 1836, S. 492.

³⁸⁾ Vgl. G. Gugitz wie oben, S. 53 „Die flotten Linzer Madln“. 4. Strophe. Das Lied ist gedruckt bei Ph. Kraußlich in Urfahr-Linz und Johann Haas in Wels. Es gibt davon auch eine den Wienerinnen zugeschriebene Paraphrase, siehe auch K. M. Klier „Linz im Liede“, Jahrbuch der Stadt Linz 1954, Nr. 8.

³⁹⁾ zitiert bei G. Gugitz, „Schöne Linzerin“ S. 27.

⁴⁰⁾ J. G. Kohl „Hundert Tage auf Reisen in den österreichischen Staaten“. Dresden und Leipzig 1842, S. 57 ff.

⁴¹⁾ Vgl. Anm. 10.

⁴²⁾ Marianne Taub (vgl. Anm. 4) weiß zu berichten, daß es in Linz Brauch gewesen sein soll, den Bürgerstöchtern zur Firmung eine Goldhaube zu schenken, die sie von da ab tatsächlich trugen. Dazu paßt die Bemerkung von Thomas Frogna Dibdin, „A Bibliographical and Picturesque Tour in France and Germany“, London 1829, III, S. 230 f., wonach in Linz die Goldhauben von den Verkäuferinnen in den Buden sowie von den oberen Schichten getragen wurden. Eine treffliche Illustration zu der Tatsache auch der „profanen“ Verwendung der Goldhaube stellt das berühmte Linzer Kochbuch der H. E. Niederederin dar, dessen Titelkupfer in der Ausgabe von 1807 noch eine Linzer Köchin mit Tracht und Haube im Stile des ausgehenden 18. Jahrh. zeigt, während die Ausgabe von 1828 bereits eine „moderne“ Linzerin mit neuester Goldhaube in schicker Biedermeiertracht ausweist.

⁴³⁾ Vgl. Josef Freiherr von Hammer-Purgstall „Zeichnungen auf einer Reise von Wien über Triest usw.“. Berlin 1800, S. 346 f.

⁴⁴⁾ So J. L. v. Heß, vgl. Anm. 30; W. Erben: „Theodor Sickel, Denkwürdigkeiten aus der Werdezeit eines deutschen Geschichtsforschers.“ München und Berlin 1926, S. 136 ff., findet die Österreicherinnen feiner gekleidet als die Bayerinnen (zit); besonders aber Philipp Ludwig Hermann Röder (Reisen durch das südliche Deutschland, Leipzig und Klagenfurt 1789, I. Bd., S. 181 f.). Er meint: „Welcher Unterschied zwischen einer dicken, plumpen, in häßliche Kleidung gesteckten Bayerin und einer schlanken, niedlich gekleideten Österreicherin... vorzüglich schön ist das Korsett der Österreicherin, das genau auf den Leib paßt!...“

⁴⁵⁾ Felix Dahn: „Die niederbayrische Volkstracht“ in „Bavaria. Landes- und Volkskunde des Königreiches Bayern“, I. Bd., Ober- und Niederbayern, München 1860, S. 1006 ff. Dahn erhielt den Stoff von Joseph Lentner, der im Auftrag von König Max II. volkskundliches Material über die altbayrischen Kreise sammelte.

⁴⁶⁾ Hier ist ein einfacher „Leiblkittel“ (Leibchenrock) beschrieben. Diese Stelle ist besonders für die Kontinuität der heutigen mit der historischen Tracht von Wichtigkeit.

⁴⁷⁾ Auch nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, als sich das Tragen der Goldhaube immer mehr auf hochfestliche Anlässe einschränkte, wandelt sich noch immer das Kleid zur Goldhaube. Keinesfalls wird etwa (nur) das Kostüm zwischen 1830 weitergetragen, sondern es findet das jeweilige Zeitkostüm mit seinem beinahe jährlichen Wechsel Verwendung. Allerdings scheint die Vorstellung eines gewissen Stiles („Spitzleib“, langer, weitgezogener Rock), der schon seit den Tagen der Renaissance hierzulande als Verkörperung der Würde und Repräsentation gilt, die Wandlungen zu durchwalten.

⁴⁸⁾ Für Steyr erwähnt K. F. v. Leitner („Vaterländische Reise von Graz nach Steyr“, Wien 1789, S. 204) die reichen Linzer Häubchen. Wenige Jahre deklariert sie sein Abschreiber Sartori (vgl. Anm. 32) als echte Goldhauben.

⁴⁹⁾ Vgl. Katalog zur Ausstellung „Salzburger Kleid und Tracht, Kostüme, Bilder und Volkskunst des XVI.—XX. Jahrhunderts“ von Dr. Elfriede Prodinger, Salzburg 1950, insbesondere Nr. 161, 162, 192 u. 193.

⁵⁰⁾ Vgl. Arthur Haberlandt „Volkskunde von Niederösterreich, Wien und dem Burgenland“ in „Österreich, sein Land und Volk und seine Kultur“, herausg. von Michael Haberlandt, Wien-Weimar 1927, S. 225 ff. Für Nöchling wird die schwarze Linzer Haube und die Linzer Goldhaube mit der dazugehörigen Tracht bezeugt, „Die angebahnte Entwicklung beherrschte bald das ganze Ländchen“ (S. 236) (südwestl. Waldviertel). Haberlandt bezieht das ganze Alpenvorland in das Gebiet der Linzer Tracht ein („Anlehnung an das mehr kleinbürgerliche und städtische Trachtenwesen des benachbarten Oberösterreich“) und läßt „das von Oberösterreich einge-

drungene Kopftuch" samt der dazugehörigen dunklen Frauentracht bis Lilienfeld gehen.

⁵¹⁾ Hans Karlinger „Die bairischen Bauerntrachten, Beiträge zu ihrer Geschichte“ in „Bayerische Hefte für Volkskunde“, München, 5. Jg. (1918), S. 1 ff.

⁵²⁾ Über „Die Tracht im Bayerischen Wald“, Oskar von Zaborsky in „Bayerischer Hauskalender 1954“, Süddeutscher Verlag, GmbH., München. Hier über die „Passau-Linzer Haube“, bes. S. 40.

⁵³⁾ Vgl. Dr. Georg Graber „Volksleben in Kärnten“, Graz 1934, S. 141.

⁵⁴⁾ Vgl. Anm. 33.

⁵⁵⁾ Fragewerk des Institutes für Landeskunde („Heimatatlas“), Erhebung über das Kopftuch.

⁵⁶⁾ Vgl. Torsten Gebhard, „Die landschaftliche Gliederung der süddeutschen Bauernschränke“ in „Süddeutsche Volkskunst“, München 1938, S. 27, 2. Abs.

⁵⁷⁾ Vgl. J. Schmidt „Linzer Kunstchronik“, 3. Teil, Linz 1952, S. 246.

⁵⁸⁾ So wird von den Landständen von 1655—1682 Bonifacius Eck, auch Oekh geschrieben, beschäftigt. Im selben Zeitraum arbeitet für das Landhaus der Linzer Tischler und Bildhauer Johann Frisch (1658 als „junger Frisch“ bezeichnet). Schon sein Vater, Andre Frisch, war Tischlermeister und wurde 1634 herangezogen. Auf die Frisch und Eck dürften vor allem die Türen, Fenster und Fußböden des Landhauses zurückgehen. (LR B II A 2, <545> und B II A 1, <739>.) In den folgenden Jahren (1683—1698) werden Christof Gräßmann und Michael und Ignatius Kurz als Landhaustischler erwähnt. Gräßmann arbeitet auch für das Stift St. Florian und liefert 1683 vier schwarzgebeizte, mit Lindenholz eingelegte Tische. Von ihm stammt auch die Doppeltür des ital. Sommerhauses im Hofgarten von St. Florian. (LR B II A 3, <2910> u. <3480>.) 1716—1718 liefert Wolf Rachinger Türen aus Nußbaum mit Einlegearbeit aus schwarzem Ebenholz und „rotindianischem Holz“. (Vgl. Ed. Straßmayr, Das Landhaus zu Linz, Linz 1952, S. 30.) 1758 wird Johann Georg Pauinger, bürgerl. Tischlermeister, beauftragt, Betstühle im großen Landschaftsoratorium zu verfertigen (LR B II A 6, <8776>).

⁵⁹⁾ Das Stift St. Florian beschäftigt in seiner großen Bauperiode von 1686—1747 und den folgenden Jahrzehnten vornehmlich die heimische Meisterwerkstätte Jegg aus dem Markt St. Florian. Bekannt sind drei Generationen, u. zw. Stefan (geb. 1673, Meister 1749). Johann Christian (Meister von 1749—1793) und Christian Jegg (1793—?) Über die großartigen Leistungen dieser Werkstätte Albin Czerny „Kunst- und Kunstgewerbe im Stiffe zu St. Florian von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart“, Linz 1886. Czerny führt als Stiftstischler noch den Meister Dult aus Vöcklabruck, ferner Jakob Schitmair und einen Meister namens Simon an. In St. Florian arbeitet ferner der dortselbst behauste Matthias Müller, ein bürgerlicher Altarmacher und Vergolder, sowie dessen Sohn Marcus Müller. Von Matthias Müller ist bekannt, daß er das „große Bettgestell im ‚Eugenizimmer‘ mit türkischen Soldaten in runder Arbeit, an den Ecken geziert, an der vorderen Wand mit Cupido, zu Häupten mit dem Kopf des Holofernes“ (die Arbeit wird Leonhard Sattler zugeschrieben, vgl. Czerny, wie oben S. 71) vergoldet und mit verschiedenen Farben gefaßt habe.

⁶⁰⁾ Einen geringeren Einfluß als St. Florian auf die bürgerliche Möbelherstellung dürfte Wilheling gehabt haben. So ließ das Stift die Chorstühle nicht von bürgerl. Tischlermeistern, sondern von den Laienbrüdern Joh. Bapt. Zell und Eugen Dymge aus Hollgarten im Rheingau anfertigen. Die Vergolderarbeiten besorgte Joh. Georg Fröhholz aus München. (Vgl. Dehio Ginhart, „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Oberdonau“).

⁶¹⁾ Nur von einem einzigen Tischler ist der Brauch bekannt sich zu verewigen, es ist dies Georg Breitwieser aus Offenhausen. Vgl. Franz Lipp, „Ein Meister der Volkskunst aus Offenhausen, der Tischler in Moos“ Georg Breitwieser (1768—1849) in „Heimatbuch Offenhausen“, Offenhausen 1954.

⁶²⁾ Vgl. Otfried Kastner „Johann Baptist Reiter“, Jahrbuch der Stadt Linz 1949, S. 113.

⁶³⁾ Vgl. Torsten Gebhard, wie Anm. 56, S. 27 oben.

⁶⁴⁾ Konrad Hahm („Deutsche Bauernmöbel“, Jena 1938) spricht von „Farbprovinzen“ des Bauernmöbels.

⁶⁵⁾ Vgl. die Abb. bei Hans Karlinger „Deutsche Volkskunst“ (Propyläen-Verlag Berlin 1938): „Inntaler Schrank der Perthaler Werkstatt. 1795. Rosenheim, Museum.“ Die Malerei dieses Schrankes „lehnt sich an die Wirkung von Marketteriemöbeln mit Nußbaumfurnieren und Einlagen aus farbig gebeizten Hölzern an“. Vgl. darüber auch Torsten Gebhard „Die volkstümliche Möbelmalerei in Altbayern mit besonderer Berücksichtigung des Tölzer Künstlerhandwerks“. München 1937, S. 45.

⁶⁶⁾ Z. B. bei Karlinger „Deutsche Volkskunst“, Berlin 1938, S. 328, Josef M. Ritz „Alte bemalte Bauernmöbel“, München 1948, Tafel IX.

⁶⁷⁾ A. Czerny (vgl. Anm. 59) weist öfters darauf hin, bes. S. 305.

⁶⁸⁾ Vgl. M. Haberlandt „Österreichische Volkskunst“ I., S. 131. („Manche dieser Kästen, die in Oberösterreich und Niederösterreich besonders farbenprächtig gefunden werden, stammen aus Bayern und wurden auf Flößen die Isar hinab bis Linz und Wien von Tölz, einem Zentrum der bayrischen Kistler, verführt [bis 1863].“)

⁶⁹⁾ Vgl. A. Hoffmann „Die Hütten und Stände am Linzer Bartholomäimarkt des Jahres 1583“, in Jahrbuch der Stadt Linz 1953, siehe S. 485.

⁷⁰⁾ Czerny (vgl. Anm. 59) führt mehrmals Stellen an, in denen „Maikrüge mit Fruchtbüschen“ (so z. B. Anm. von S. 178), sei es in Bildhauerarbeit oder in Metall, erwähnt werden. Die treffliche Bezeichnung „Maikrug“ ist wohl auch auf das unzähligemal verwendete „Lebensbaum-Motiv“ der volkstümlichen Malerei verwendet worden.

⁷¹⁾ Eine sehr hübsche Synthese zwischen „Hirschbacher“ und „Linzer“ Schrank befindet sich auch im Germanischen Museum in Nürnberg. Vgl. Abb. 8.

⁷²⁾ Abgebildet in M. Haberlandt, „Österreichische Volkskunst“, Wien 1911, Tafel 75, Fig. 5 und 6. Der Schrank hat die Jahreszahl 1793. Arthur Haberlandt stellt den Typ auch bei Bauernkommoden fest. „Taschenwörterbuch der Volkskunde Österreichs“, Wien 1953, S. 21 oben): „Im niederösterr. Mostviertel macht sich der Möbelstil des nachbarlichen Oberösterreich unter anderem im Auftauchen von Bauernkommoden mit der entsprechenden Bemalung geltend.“ Vgl. auch Kommode und Aufsatzkasten aus St. Peter in der Au (bei Seitenstetten), abgeb. bei Karlinger, Deutsche Volkskunst, Tafel 283.

⁷³⁾ Grundsätzliches über den Landla, seine verschieden gehandhabte wissenschaftliche Nomenklatur und Bibliographie bei Hans Commenda in der Buchbesprechung „Der Innviertler Ländler“ von Ernst Hamza, Jahrbuch des österreichischen Volksliederwerkes, Bd. 3, Wien 1954. Dort ist u. a. auch verwiesen auf die besonders für die Bezeichnungsfrage erheblichen Arbeiten von H. Commenda „Der Ländler“ (Heimatgäue, Jg. 3, 1922) u. „Der Landla“ (Heimatgäue, Jg. 4, 1923). Ernst Hamza „Almerisch — wallnerisch und landlarisch“. (Das deutsche Volkslied, Jg. 39, 1937, S. 93 ff) u. R. Wolfram „Die Volkstänze in Österreich und verwandte Tänze in Europa“, Salzburg 1951. — Wertvolle Literaturhinweise zum einschlägigen Problem verdanke ich Herrn Hofrat Dr. H. Commenda.

⁷⁴⁾ Vgl. die oben angeführte Literatur.

⁷⁵⁾ Siehe Anmerkung 73.

⁷⁶⁾ Vgl. Hans Commenda, „Der Ländler“, *Heimatgaue*, S. 251, 252.

⁷⁷⁾ Über oberösterreichische „Burschenschaften“, A. Jungwirth, „Die Zechen des oberösterreichischen Innviertels, eine Burschen-Altersklasse“. *Oberdeutsche Zeitschrift* 6 (1932), Ernst Burgstaller, „Lebendiges Jahresbrauchtum in Oberösterreich“, *Salzburg* 1948, S. 45 ff, 71 f, u. a. O.

⁷⁸⁾ Erw. bei H. Commenda, „Unser Volkstanz“ (s. o.), S. 189, und E. Hamza („Der Innviertler Ländler“, mit einem Beitrag „Das Landlageigen und dessen Spielskizzen“ von Erwin Schaller. *Oberösterreichische Heimatblätter*, Bd. 7, Linz 1953, S. 33–60), der einen solchen veröffentlicht.

⁷⁹⁾ Einige erwähnt bei H. Commenda „Unser Volkstanz“ (s. o. Anm. 73), S. 189; siehe Literaturangabe bei H. Commenda in *Jahrbuch des österr. Volksliederwerkes*, Bd. 3 (vgl. Anm. 73).

⁸⁰⁾ Ausführlich bei H. Commenda „Der Landla“ (s. o. Anm. 73), S. 163.

⁸¹⁾ Über den „Schleunigen“ besonders Ilka Peter „Schleuniger — Landler — Steirischer im Salzkammergut in Das deutsche Volkslied“, 49. Jg., 1948.

⁸²⁾ Vgl. H. Commenda „Landlabilder aus fünf Jahrhunderten“ in *Heimatgaue*, 17. Jg., S. 159.

⁸³⁾ Vgl. H. Kreczi „Linz, Stadt an der Donau“, Nr. 338, S. 147.

⁸⁴⁾ Hackbrett spielt ein Mann aus der plastischen Gruppe bäuerlicher Musikanten der volkskundlichen Sammlungen des O.-ö. Landesmuseums, die der Tracht nach dem Raum Lambach—Kremsmünster, der Zeit nach dem 18. Jahrhundert zuordnen sind (vgl. Abb. 10).

⁸⁵⁾ Vgl. Othmar Wessely „Linz und die Musik“, *Jahrbuch der Stadt Linz* 1950, S. 113, und H. Commenda „Grundriß einer Volkskunde von Linz“, *Jahrbuch der Stadt Linz* 1950, S. 464.

⁸⁶⁾ Vgl. Wessely, wie oben, S. 147 und Anm. 511.

⁸⁷⁾ S. Wessely, wie oben, S. 147.

⁸⁸⁾ So etwa Adam Pfeifer (1737), Thomas Gallbrunner (1732), und Christof Strizl (1740). *LR. B I A 1* (439–442).

⁸⁹⁾ Über sie das meiste in den Rechnungen des Herrschaftsarchivs Weinberg, dzt. noch unveröffentlicht. Die im folgenden angeführten Nummern beziehen sich auf die vorgesehene Bezeichnung in der Reihe der „Linzer Regesten“.

⁹⁰⁾ Nr. 645, „demjenigen Menschen, so mit dem Maul musiziert, pro honorario 3 fl.“

⁹¹⁾ Nr. 645.

⁹²⁾ Nr. 645.

⁹³⁾ Nr. 645.

⁹⁴⁾ Nr. 646, 647.

⁹⁵⁾ Nr. 659.

⁹⁶⁾ Vgl. H. Kreczi, „Linz, Stadt an der Donau“, Nr. 456, S. 195; F. Pfeffer, „Zur Geschichte des Linzer Ballhauses“, *Heimatland*, 1929, Nr. 25, und H. Commenda, „Adelige Lustbarkeiten“ in *Heimatgaue*, 17. Jg., S. 156.

⁹⁷⁾ Vgl. H. Commenda, „Grundriß einer Volkskunde der Stadt Linz“, *Jahrbuch der Stadt Linz* 1950, S. 464, und Franz Gräflinger, „Der letzte Turnermeister von Linz“, *Linzer „Tages-Post“*, Unterhaltungsbeilage, 1909, Nr. 8.

⁹⁸⁾ Vgl. O. Wessely, „Linz und die Musik“, *Jahrbuch der Stadt Linz* 1950, S. 147.

⁹⁹⁾ Vgl. Alexander Witeschnik, „Musik aus Wien. Die Geschichte einer Weltbezauberung“, Wien 1955, S. 245 f.

¹⁰⁰⁾ „Das Ende der Stadt Linz“, *Linzer „Tages-Post“*, 1904, Nr. 83 (12. April).

¹⁰¹⁾ S. o. Witeschnik, vgl. Anmerkung 99.

- ¹⁰²⁾ Vgl. Eduard Kremser, „Wiener Lieder und Tänze“, Wien—Leipzig 1911, S. 5 u. 6.
- ¹⁰³⁾ Vgl. z. B. W. C. W. Blumenbach, „Neuestes Gemälde der Österreichischen Monarchie, 1. Teil, Wien 1830, S. 303: „Man hat hier den sogenannten Linzer- oder Landlertanz, der ehemals auch in Wien Beifall fand . . .“.
- ¹⁰⁴⁾ Diese Meinung teilt R. Wolfram (s. oben S. 147) mit E. Hamza.
- ¹⁰⁵⁾ Vgl. Karl M. Jäger, „Aus einer Geschichte der Wiener Volksmusiker“ in Festnummer der „Österreichischen Musikerzeitung“ anlässlich des 25jährigen Verbandsbestandes (1917), S. 122, 123.
- ¹⁰⁶⁾ In E. Kremser, „Wiener Lieder und Tänze“, Wien 1911, S. 227, Anm.
- ¹⁰⁷⁾ Wird widerlegt von Hermann Ullrich „The Viennese Waltz, a Chapter of Music History“ in „Musicology“, Vierteljahrsschrift, New York 1948, Nr. 2, S. 147 ff. — „Cosa Rara“ oder nicht — um 1785—1790 sind die Anfänge des Wiener Walzers anzusetzen.
- ¹⁰⁸⁾ Vgl. Hermann Ullrich, wie oben, S. 152, und E. Decsey, „Johann Strauß“, Wien 1947, S. 62.
- ¹⁰⁹⁾ Vgl. O. Wessely, „Linz und die Musik, von den Anfängen bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Jahrbuch der Stadt Linz 1950, und derselbe, „Das Linzer Musikleben in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts“, Jahrbuch der Stadt Linz 1953.
- ¹¹⁰⁾ Vgl. Josef Nadler, „Das stammhafte Gefüge des deutschen Volkes“, München 1934, und Franz Koch, „Linz im geistigen Wandel der Zeit“, Jahrbuch der Stadt Linz 1950, S. 9 ff.
- ¹¹¹⁾ Zitiert bei G. Gugitz, „Die schöne Linzerin“ (s. o.), S. 17.
- ¹¹²⁾ Diese Wandlung vollzieht der „Steirer“ wesentlich später, der Schuhplattler nicht vor 1880.
- ¹¹³⁾ Vgl. Rudolf Heckl, „Oberösterreichische Baufibel, die Grundformen des ländlichen Bauens“, Salzburg 1949, S. 118—137. Verwiesen wird auch auf die klassische Schilderung von I. G. Kohl (vgl. Anm. 40) vom Jahre 1842. Dort heißt es etwa: „. . . in der That sind die meisten dieser Bauernhäuser wie Schlösser mit vier Flügeln im Carré gebaut . . . das Ganze ist zweistöckig und von stattlichem Aussehen . . . oben im zweiten Stock befinden sich die Gast- und Sonntagszimmer und Vorratskammern . . .“. Sogar von den Schweineställen der Vierkanthöfe zeigt sich Kohl so beeindruckt, daß er schreibt: „Ich glaube, es sind dies die vollkommensten Schweineställe, die man in Europa findet, und denke, daß selbst Circe für Ulyß und seine Gefährten keine besseren hatte.“
- ¹¹⁴⁾ Siehe R. Heckl, oben Anmerkung 113.
- ¹¹⁵⁾ Vgl. Karl M. Klier, „Die weltlichen Lied-Flugblattdrucke von Philipp Kraußlich in Urfahr-Linz“, im Jahrbuch der Stadt Linz 1952, S. 69 ff. Klier findet den Einfluß der Linzer Lieddrucke in Ober- und Niederösterreich, Steiermark, Südböhmen und Oberbayern. Es sind im wesentlichen auch die Einzugsgebiete der „Linzer Tracht“. Zu den Flugblattdrucken im Sinne der „Stadt-Zone“ (Kulturboden des Städteviereckes) sind aber gewiß auch die von Wels und Steyr zu rechnen.
- ¹¹⁶⁾ Vgl. Helmuth Huemer, „Linz und Urfahr als Druckorte von Volksbüchern“, Jahrbuch der Stadt Linz 1950, S. 209 ff.
- ¹¹⁷⁾ Über die „Linzer Torte“ vgl. Anm. 2, ferner vgl. J. Schmidt, „Linzer Kunstrchronik“, 3. Teil, Linz 1952, Abschnitt „Kochkunst“, S. 247, und Franz Lipp, „Art und Brauch im Lande ob der Enns“, Salzburg 1952, „Essen und Trinken“, mit Tafel X.



Abb. 1

La belle Autrichienne de Linz
Farbl. von J. Waldherr, das klassische Bild der
„schönen Linzerin“ mit Goldhaube
um 1810



Abb. 2

„Bürgersfrauen von Passau“ in Linzer Tracht um 1835
Lithogr. „CL“, „München, bey I. M. Hermann“
Die ältere Frau trägt noch die Form der Goldhaube
um 1790



Abb. 3

Passauerinnen um 1850 in Linzer Tracht
Nach einem Original im Museum Oberhaus, Passau
Im Wandel des Kostüms werden gewisse Formen
(z. B. „Spitzleib“) beibehalten



W. Gause. Linzerin.

Abb. 4

„Linzerin“ mit Kopftuch nach W. Gause um 1900

Obwohl sich die Kleidung nach der damaligen Mode hält, ist sie mit Kopftuch, Busentuch, Spenser und Schürze noch immer echte „Nationaltracht“



Abb. 5
Linzerin mit Kopftuch

Kostümlichtbild von C. Pflanz im Verlag von Joh. Brunthaler, Linz 1904
Typus, Bindungsart des Kopftuches und Zusammenstellung von Tracht
und Schmuck sind kennzeichnend



Abb. 6

Linzer Möbel: „Florianer Reiterkasten“ um 1800

Vermutlich aus den Werkstätten Jegg-Müller, St. Florian
Grund in nußbrauner Furniermalerei, Anschlagleiste rot, Marmorierung blau
und rot, Tulpenmalerei auf Fries und Sockel auf blauem Grund, Kapitale und
Kartuschen gold. Reiterstiche
Oberösterreichisches Landesmuseum und Museum Oberhaus, Passau



Abb. 7

Linzer Möbel: „Hirschbacher“-Truhe um 1805

Die großen roten Rokailen auf nußfarbener Furniermalerei, die „Maikrüge“
auf hellblauem Grund. Seitlich Intarsienmalerei. Reiterstich
Oberösterreichisches Landesmuseum



Abb. 8

Linzer Möbel: Typischer „Linzer“-Reiterkasten um 1800
„Fournierter“ Grund, marmorierte Felderung, Scheinintarsia, Reiterstiche,
in Fries und Sockel Tulpenmalerei auf blassem Grund
Germanisches Museum, Nürnberg



Abb. 9

Linzer Möbel: Bett in Furniermalerei, dat. 1760, mit Scheinintarsia, Füße und
Ziermotive des Kopfteiles vergoldet
Oberösterreichisches Landesmuseum



Abb. 10

Landlamusi (in typischer „Linzer“-Besetzung) und Landlatanz um 1840

Nach einem Aquarell von L. Haase sen., gemalt 1902

Original im Oberösterreichischen Landesmuseum

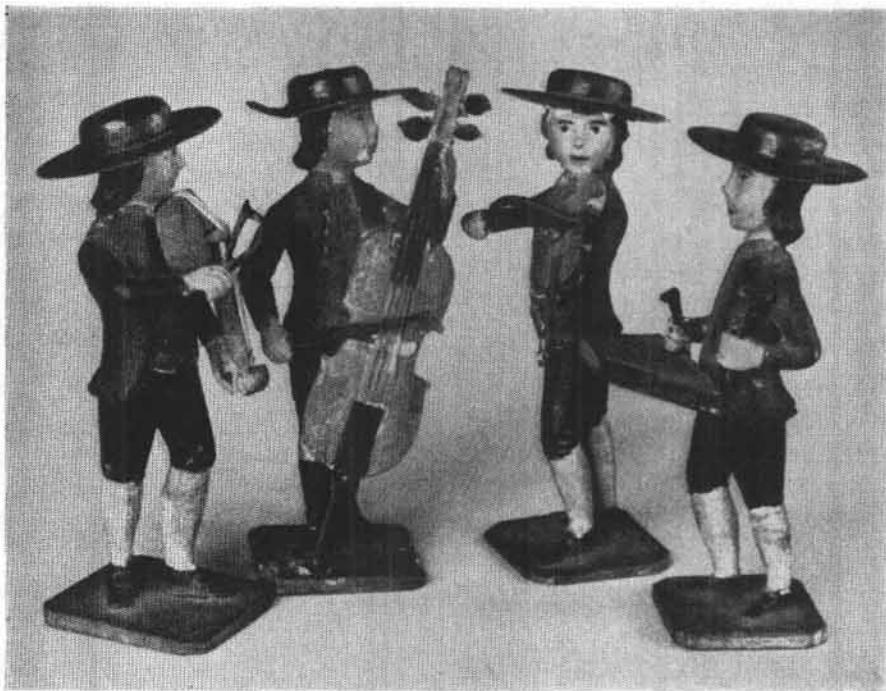


Abb. 11

„Linzer Quartett“ um 1760

Gelegentlich ist, wie hier, als viertes Instrument das Hackbrett vertreten
Kleinplastiken aus dem Oberösterreichischen Landesmuseum