

Die steirische Bettelgeige Zur Kulturgeschichte eines »Volksmusik«-Instrumentes

Von LEOPOLD KRETZENBACHER

Da bin ich ihr wieder einmal nach gut über fünfzig Jahren Bekanntschaft begegnet, der steirischen »Bettelgeig'n«, der »Raunl« oder Rad- oder Drehleier im Steirischen Volkskundemuseum. Einst lag sie – jedenfalls immer zu Viktor von Geramb's Zeiten – dort auf dem schweren Tisch im »Musikantenwinkel«. Aber die Versuchung für die Schulkinder wie für so manchen Einzelbesucher war denn doch zu groß, an diesem geigenähnlichen und doch wieder so eigenartigen Instrumente die Saitenwirbel nachzuziehen, ein wenig an der Kurbel zu drehen, der »Bettelgeig'n« ein paar Töne zu entlocken. Da ist es nun schon besser, wenn es nun hinter Glas inmitten vieler anderer Volksmusikinstrumente aus der Grünen Mark an der Wand hängt, gut beschriftet und mit dem farbigen Abguß eines Holzmodells aus einer alten weststeirischen Lebzelterei, geschnitzt etwa um 1840, und mit dem Bilde eines 1899 im Alter von dreiundneunzig Jahren verstorbenen »Leiermanns« Ignaz Pfandl, vulgo Nazbauer aus der Mariazeller Gegend, der das Instrument auf den Oberschenkeln haltend spielt, noch zusätzlich in seiner den Heutigen ja fast durchwegs nicht mehr vorstellbaren Handhabung zu erläutern¹.

Die wissenschaftliche Instrumentenkunde reiht dieses Saiteninstrument unter die viele Arten umfassende Gruppe der Chordophone ein. Unter die »Kastenleiern«, um es nach der heute maßgebenden Systematik der Musikinstrumente näher einzuordnen². Baut sie sich doch auf aus einem ziemlich großen, mitunter über einen halben Meter langen geigenartigen Holzkasten, Decken und Boden aus Fichten, Seitenteile aus Ahornholz. Am oberen Kastenende die Wirbel zum Spannen der – meist vier – Darmsaiten, die über ein Holzrad laufen. Am unteren Ende die Kurbel, aus Birnholz oder aus Eisen. Zumeist wurden die beiden Mittelsaiten von einer Klaviatur von zehn bis zwölf Tasten (*claves*, Tangenten) durch entsprechende Verkürzungen zum Klingen gebracht, die beiden äußeren Saiten brummen als »Hummeln« bordunartig mit, jeweils in der Quint zu den oder – gelegentlich – der anderen, wenn es nur eine »Melodiesaite« ist. Ein von der Kurbel bewegtes Rad also läßt die Saiten nicht fiedelartig gestrichen werden, sondern über dieses Rad, mit Baumwolle oder Kolophonium in Schwingungen versetzt werden, erklingen »mit ihrem krächzenden, melancholischen Ton vorwiegend in den Händen der Invaliden und Bettler« zumal des 19. Jahrhunderts in den Alpen³.

¹ Steirisches Volkskundemuseum, Graz, Inv.-Nr. 6263; erworben aus dem Grazer Altwarenhandel 1924; Resonanzkasten 53 x 25 x 7 cm; 4 Darmsaiten, 2 bordunierend; 12 Tastenklötzchen. – Lebzeltmodell Inv.-Nr. 7744, aus einer weststeirischen Lebzelterei als Geschenk (Dr. Fuchs, St. Peter im Sulmtale) 1933; 19 x 14 x 30 cm. Abguß Inv.-Nr. 9139.

² C. Sachs – E. v. Hornbostel, Systematik der Musikinstrumente. (Zeitschrift für Ethnologie 46, Berlin 1914, H. 4–5, 553–590, bes. 579, Schalenleiern (321.21); Kastenleiern (321.22).

³ K. M. Klier, Volkstümliche Musikinstrumente in den Alpen. Kassel-Basel 1956, 44.

Aber ganz so vergessen ist die »Bettelgeig'n« ja wohl auch wieder nicht. Dieser despektierliche Name ist ihr ja erst im 17. Jahrhundert zugemutet worden. Damals, als tatsächlich vorwiegend Spielleute und Landfahrer, Bettler und Krüppel sich ihrer bedienten, in den Schenken, auf Märkten und Straßen zu eigenem Gesang ein wenig Begleitung zu geben. Sehr viele Maler und Bildhauer zwischen Spanien und Schweden, zwischen den Niederlanden und den Südostalpenländern haben eben »Bettler« mit diesem Drehleier-Instrument abgebildet. Demnach wurde es ja auch oft und früh schon zum »Lumpen-Instrumentarium« so wie die »Bawren Lyren« insgesamt gezählt⁴.

Auch heute ist die Drehleier nicht voll vergessen. Erstaunlicherweise nahm sie die Mitterhögler Musikantengruppe aus Kitzbühel in ihre Volksmusik-Vorführungen beim Stanglwirt zu Going in Tirol um 1973 ebenso auf wie etwa eine madjarische Gruppe (»Folklore-Ensemble« aus Debrecen) oder manche tschechische und slowakische Spieler zu Tanzabenden im üblichen »Show«-Betrieb unserer folklorismusseligen Zeit der sogenannten Pop- und »Volksmusik«-Bewegung seit den Siebzigerjahren. Vor allem kam die Drehleier zwar nicht wieder bei den Bettlern, wohl aber bei »Straßensängern« anderer Art zu gewissen Ehren; bei »Liedermachern« und »Protest-Song-Musicians«. So als wollte man mit ihr in unseren Tagen bewußt provozieren, moritatengemäß und bänkelsängerisch *actions* setzen, wie man »neudeutsch« zu sagen pflegt. Dabei geben sich diese neuen Straßensänger in Jeans und Lederwesten mit der Drehleier-»Bettelgeige« in der Hand nicht ungern ein wenig nostalgisch . . .

Aber man sollte auch nicht vergessen, daß sich zur gleichen Zeit manche Musikpädagogen und Instrumentenbauer ernsthaft wieder mit der Neueinführung dieses bordunierenden alten Instrumentes für die zeitgemäße Rhythmus- und Gehörschulung einsetzen⁵. Im Grunde ist unsere Bettelgeige eben doch ein erstaunlich altes Musikinstrument gesamteuropäischer Verbreitung und Funktionskraft⁶. Vor vielen Jahrhunderten schon war es der sogenannten Hochkultur im Musikleben eng verbunden. Nach Ausführung und Einsatz als Begleitinstrument war es vom Einzelsänger ebenso benützt für seine Zwischenspiele und Improvisationen wie fürs Mitspielen in der Musikantengruppe. Damit aber war die Drehleier-Bettelgeige-»Raunl« früh schon Teil dessen, was wir – gleichfalls mit einem gewissen Vorverständnis für das begrifflich nie genau zu Fassende – eben »Volksmusik« nennen. Volle tausend Jahre läßt sich die Geschichte unseres Instrumentes im Sakralen wie im Profanen an vielen Bild- und Wortbelegen und etliche Jahrhunderte auch an Originalstücken deutlich machen.

⁴ N. Peßler, Handbuch der Deutschen Volkskunde, II, Potsdam o. J.; Teiltex: J. Müller-Blattau, Musik und Musikgeräte, 272–287, bes. 281 f.; Abb. 259, die »Lumpen-Instrumente« nach M. Prätorius (1571–1621), Organographia 1619, Bl. XXII, zwei »Bawren Lyren« u. Abb. 260, Berliner Leiermann. Vgl. auch Peßler II, 286.

⁵ T. Ehlers, Formen und Möglichkeiten der Drehleier. Sammelwerk: Der Bordun in der europäischen Volksmusik. Bericht über das 2. Seminar für europäische Musikethnologie, St. Pölten 1973, hrsg. v. W. Deutsch (Schriften zur Volksmusikforschung, H. 5) Wien 1981, 83–95.

⁶ Vgl. in Auswahl:

M. Mersenne, Harmonie universelle, Paris 1637, Neudruck Den Haag 1957, 272 ff.;
H. Panum, Middelalderens strengeinstrumenter og deres folöbere i oldtiden. Kopenhagen 1915, 97 ff.;

H. Zeraschi, Das Buch von der Drehorgel. Aus ihrer Familiengeschichte. Zürich 1971.

M. Bröcker, Die Drehleier. Ihr Bau und ihre Geschichte. 2 Bände. Düsseldorf 1973, 2. Aufl. (erweitert) Bonn-Bad Godesberg 1977;

M. Honegger – G. Massenkeil, Das große Lexikon der Musik, II, Freiburg-Basel-Wien 1976, 358–359 (M. Bröcker).

So zeigt ein romanisches Kapitell in der Abtei St. Georg zu Boscheville bei Rouen in Frankreich bereits im 10. Jahrhundert unverkennbar einen Drehleierspieler. Das Instrument auf dem ältesten bisher in Europa bekannten Steingebilde ist so groß und lang, daß es beim Spiel des einen auch über den Oberschenkeln eines zweiten Mannes gehalten werden mußte⁷. Solch ein Instrument soll zu jener Zeit acht Tasten gehabt haben zum Erzeugen einer »diatonischen Skala von einer Oktav«⁸.

Ein besonders klares Zeugnis bot die (im Krieg von 1870/71 zu Straßburg verbrannte, glücklicherweise vorher umgezeichnete) Bilderhandschrift des »Hortus deliciarum« der elsässischen Nonne und Äbtissin Herrad von Landsberg (vor 1200). Da spielt die Allegorie Frau *Musica* als »Lehrerin der Kunst« (*doctrix artis*) eben unsere Drehleier als *organistrum*, indes beidseits je eine *cithara* als Harfe und eine *lira* als Fiedel aufgehängt abgebildet sind⁹. Ähnlich um 1200 in der fränkischen Buchmalerei eines Würzburg-Ebracher Psalters. In der »B«-Initiale sitzt, umlagert von anderen Musikanten, ein Drehleierspieler gar auf einem Thron¹⁰. Nicht viel später, zu Anfang des 13. Jahrhunderts jedenfalls, zeigt eine Buchmalerei der 11. Vision der Hildegard von Bingen (1098–1179) in ihrem Werke »*Sci vias*« in der Weltuntergangsschau eine weibliche Gestalt mit einer Bauchmaske und darüber einen Drehleierspieler¹¹. Jahrzehnte später läßt Gottfried von Straßburg (+ um 1215) seinen Tristan unter anderen Saiteninstrumenten, die dieser als *ein höfischer spilman* kennt, *liren* und *gigen / harpfen und rotten* aufzählen. Man nimmt an, daß hier unter *liren* das Spielen auf eben jenem vorhin genannten, seit dem 10. Jahrhundert bekannten *organistrum* gemeint sei, wie es vom 13. Jahrhundert an auch als *symphonia*, gelegentlich auch als *chifonie* und *vielle*, »Leier« benannt erscheint, als »Radleier« im Bau eng verwandt mit der *fidula*¹². Nach einer englischen Buchmalerei des mittleren 13. Jahrhunderts, die in eine *Bible moralisée* (B. mit Bildausdeutungen) das Gastmahl mit dem Verlorenen Sohne (Luk. 15, 11) zeigt, spielt einer der vier Musikanten unsere Drehleier¹³. Die Fülle mittelalterlicher Nennungen und Abbildungen aus vielen europäischen, zumal auch deutschen Landschaften ist kaum zu übersehen¹⁴.

Doch bevor unser Instrument sich in einer allmählich immer größer werdenden Fülle von Bildbeispielen vor allem in der Hand der Bettler ab dem 15. Jahrhundert¹⁵ belegen läßt, spielt es auch in der eben jene Zeit so sehr kennzeichnenden religiös-magisch intendierten Bildthematik der »Totentänze« eine gewisse Rolle. Immer wieder lassen jene Zyklen, die den Lebenden Leichnam oder das Totengerippe eben einen Spielmann sein lassen, ihm ein besonderes Instrument begeben, auf dem der Tod dem von ihm in seinen unausweichlichen Bann Gezogenen voranspielt. So z. B.

⁷ K. M. Klier, 1956, Abb. 38.

⁸ K. Geiringer, Alte Musik-Instrumente im Museum Carolino-Augustinum Salzburg. Leipzig 1932, Nr. 106, 107.

⁹ Ch. M. Engelhardt, Herrad von Landsberg, Äbtissin auf Hohenburg, oder St. Odilien, im Elsaß, im zwölften Jahrhundert und ihr Werk: Hortus deliciarum. Stuttgart-Leipzig 1818, Tafel VIII.

¹⁰ Katalog: Bayern. Kunst und Leben. München 1972, K.-Nr. 104.

¹¹ Katalog: Suevia sacra. Frühe Kunst in Schwaben. Augsburg 1973, Nr. 191 und Abb. 180.

¹² E. Valentin, Handbuch der Instrumentenkunde. Regensburg 1954, 26 f., 169.

¹³ E. Vetter, Der Verlorene Sohn. Düsseldorf 1955, 9, Abb. 9.

¹⁴ Z. B. W. Salmen, Volksmusikinstrumente in Westfalen. (Studia musicologica III, Budapest 1962, H. 1–4, FS f. Zoltán Kodály, 271–276).

¹⁵ E. Sudaek, Bettlerdarstellungen vom Ende des 15. Jahrhunderts bis zu Rembrandt. Straßburg 1931, Abb. 4, 13, 41, 43, 77.

um die Wende des 15. Jahrhunderts beim berühmten, freilich erst in viel späterer Umzeichnung des 17. Jahrhunderts auf uns gekommenen Totentanz des Schweizer Niklas Manuel (um 1484–1530). Der läßt den »Meister«, einem Astrologen, der eben noch, ein Buch der Gelehrsamkeit in der einen Hand, mit dem Meßgerät nach den Gestirnen schaut, wie zum Hohn von einem Totengerippe auf der Drehleier aufspielen¹⁶. So hatte ja auch schon vorher etwa das deutsche »Hausbuch« des Fürsten Waldegg um 1480 unser Instrument abgebildet¹⁷. Ganz ähnlich spielt der Tod eine Drehleier auch in einem Pariser Totentanzzyklus des 15. Jahrhunderts¹⁸.

Wie dürfte die Radleier da im Grotesken der visionären Bilder eines Hieronymus Bosch (1450–1516) fehlen? Sie kehrt in diesen Werken des Dämonischen sogar mehrfach wieder. Eindrucksvoll als Detail, wenn sie auf dem berühmten Gemälde »Der Garten der irdischen Lüste« (Madrid, Prado) inmitten anderer Musikinstrumente wie Laute, Harfe, Flöten, Trommeln besonders vergrößert aufrecht steht, indes winzig kleine Menschen- und Tiergestalten oft fratzenhaften Aussehens sich um sie versammeln. Ein nackter junger Mann versucht über ihr die Kurbel zu drehen. Hinter ihm balanciert eine andere Nacktgestalt ein Ei. Zu den Tastaturen der Riesen-Drehleier schaut ein Kopf heraus. Auf der Gegenseite eine Hand, die ein Triangel mit Rasselringen daran schlägt¹⁹.

Dieser Bedeutung entsprechend fand unsere Bettelgeige ihre bildliche Bezeugung oft auch unter den Musikanten der Krippendarstellungen, die zum Stall nach Betlehem eilen, das Jesuskind »anzusingen«, oder die auf der Hochzeit zu Kanaa aufspielen. Ein frühes Beispiel die reizvolle Anbetung des Kindes in Gegenwart musizierender Engel (Flöte, Tamburin, Gitarre, Drehleier) in der Vielfigurenkrippe der reichen Weihnachtsszenerie von A. Persio und J. Sannazaro im Dom zu Matera (Lukanien), anno 1534²⁰. Dies gilt auch für eine portugisische Krippe des 18. Jahrhunderts, auf der ein zerlumpter Bettler eine Radleier dreht, neben dem eine Frau eine Fiedel streicht. Vor den beiden ein Büblein und ein Hund²¹. Ähnlich eine Musikantengruppe mit einem Drehleierspieler in der Krippenszenerie des J. Machado de Castro, der 1822 als Einundneunzigjähriger starb²².

Da aber ist unsere Drehleier schon feste, fast zeichenhafte Beigabe für die Mühsamen, Elenden, Bresthaften, die Bettler, die einst in ihrer bitteren Überlebenssorge die Plätze vor den Kirchen und auf den Märkten der Städte ebenso füllten wie die Landstraßen und die Bauernkirmes. Grotesk, skurril kann diese Bettelgeige mit ihren Trägern im Bilde immer noch wirken bei so oft trotz betonten Wirklichkeitsstrebens dennoch fast surrealistisch wirkenden Künstlern wie etwa einem Pieter Brueghel d. Ä., dem »Bauern-Brueghel« (um 1525–1569). Er läßt in seinem »Sturz

der Engel« (Brüssel, Kgl. Hus) eine Radleier wie ein Tier gestaltet sein, wie eine Schildkröte, bei der an die Stelle des Drehleiergriffes ein spitzer Kopf mit großen Augen getreten ist²³. Auch Pieter Brueghel d. J., der »Höllens-Brueghel« genannt, (1564–1638), läßt auf seinem Ölgemälde »Kirmes in einem niederländischen Dorfe« einen zerlumften Bettler links vorne im Bilde eine Radleier spielen. Aus der gleichen Tradition, doch auch noch ganz besonders den Totentänzen des Spätmittelalters verbunden, kommt der Totenknochenmann auf jenem Wagen voller Totenschädel, den eine magere Schindmähre im erschütternd eindrucksvollen Bilde »Der Triumph des Todes« von Jan Brueghel d. Ä., dem »Samt-« oder »Blumen-Brueghel«, von links vorne im Gemälde nach rechts in die Mitte des grausigen Geschehens zieht. Das Gerippe auf dem Wagen der Todesernte spielt eine braune Bettelgeige. Dieses Bild von 1597 ist ja ein besonders kostbares Inventarstück der Alten Galerie am Steiermärkischen Landesmuseums Joanneum zu Graz²⁴.

Eine solche, allerdings anscheinend sogar sehr kostbar verzierte Radleier trägt einer der miteinander raufenden Männer aus jener Gruppe von Abenteurern, Spitzbuben, Bettlern, wie sie in der durch Charles Sorel (1599–1674) und seinen »Francion« (Paris 1622) herausgestellten Randschichten-Gesellschaft Frankreichs so köstlich beobachtet wurden und wie sie denn auch der Lothringer Jacques Bellange (1594–1638) in seinen manieristischen Graphiken gerne darstellte²⁵. Aus derlei Traditionen, zumal von den Musikinstrumenten bei den Totentanzzyklen der Bildenden Kunst wie etwa jenes von Hans Holbein d. J. (gedruckt zu Lyon 1538)²⁶ setzt sich die Vorliebe einer Darstellung der Radleier in der Hand eines der vielen Gerippe noch fort bis in den innerösterreichischen Barock. Man denke an die Illustrationen bei Johannes Weickhard Frh. von Valvasor (1641–1693), an sein *Theatrum mortis humanae*, Laibach 1682. Lateinischen Distichen und deutschen Reimübersetzungen biblischer Texte gegenüber stehen, sehr häufig mit *Jo: Koch del.*, dem Namen des Künstlers aus dem Valvasor-Kreise ab 1681, signiert, die Holbein-Totentanz-Holzschnitte in Blumentumrandungen. Dabei in Nr. 3 (*Vßtreibung Ade Eue*) die flüchtenden Ureltern, denen voraus ein Totengerippe die Drehleier spielt, und Nr. 52 (*Gebeyn aller menschen*) das Symphoniekonzert der Totengerippe, wo unter Paukenwirbel und Hörnerklang eines auch die Radleier dreht²⁷. Die hatte zu

¹⁶ P. Zinsli, Der Berner Totentanz des Niklas Manuel. In den Nachbildungen von Albrecht Kauw (1649). (Berner Heimatbücher, Bd. 54/55, Bern 1953, Tafel VI).

¹⁷ F. Philippi, Atlas zur weltlichen Altertumskunde des deutschen Mittelalters, Bonn-Leipzig 1924, Tafel 59 und Abb. 14.

¹⁸ Th. B. van Baaren, Selbst die Götter tanzten, Sinn und Formen des Tanzes in Kultur und Religion, Gütersloh 1964, 81.

¹⁹ H. Daniel, Devils, Monsters and Nightmares, An Introduction to the Grotesque and Fantastic Art, London-New York-Toronto 1964, 81;

Vgl. dazu:

V. Denis, De muziekinstrumenten in de Nederlanden en in Italie naar hun afbeelding in de 15^e eeuwske kunst, Antwerpen 1944.

²⁰ R. Berliner, Die Weihnachtsskrippe, München 1955, 51 f. und Abb. 6 und 9.

²¹ Derselbe, Denkmäler der Krippenkunst, Augsburg 1926 ff. (Lieferungen), Tafel XIII/8, Ausschnitt mit Details von XIII/1–8.

²² Ebenda XV/8 aus Gesamtabb. XV/1, 18. Jh.

²³ H. Daniel (s. o. Anm. 19), Abb. 18;

M. J. Friedländer, Die altniederländische Malerei, Bd. XIV, Leiden 1937, Tafel XIV; Original 117 x 162 cm; signiert MDLXII.

²⁴ Joanneum Graz, Alte Galerie, Inv.-Nr. 58, »Triumph des Todes«.

²⁵ W. Wegner (Hrsg.), Fünf Jahrhunderte europäische Graphik, Katalog der Ausstellung München-Paris-Amsterdam, München 1966, 112, Nr. 100, Kampf der Bettler, datiert 1614.

²⁶ H. Holbein, Bilder des Todes, Ausg. v. E. Waldmann, Leipzig 1958,

²⁷ THEATRUM / MORTIS HUMANAЕ / TRIPARTITUM / PER SALTUM MORTIS, PER / VARIA GENERA MORTIS, ET PER / POENAM DAMNATORUM / FIGURIS AENEIS ILLUSTRATUM./ das ist: Schau-Bühne / Deß Menschlichen Todts in drey Thail abge-/theilt durch den Todten-Dantz, durch vnterschied-/liche Gattung deß Todts / Vnd / Durch die Höllische Peyne, mit schönen Kupfferstichen / außgeführt, vnd an den Tag geben: / Durch / JOANNEM WEICHARDUM / Valvasor, Lib. Bar. / Cum Facultate Superiorum, et speciali Privilegio / Sac. Caes. Majest. / (Vignette) / Gedruckt zu Laybach, vnd zufinden bey Johann Baptista / Mayr, in Saltzburg. Anno 1682. – Tafel 115. Vgl. dazu:

L. Kretzenbacher, Totentänze im Südosten, (Ostdeutsche Wissenschaft, Bd. VI, München 1959, 125–152, bes. 134–140 und Abb. 2 und 3);

E. Cevc, J. V. Valvasor, Prizorišče človeške smrti. Maribor-Novo Mesto 1969.

Valvasor's Zeit auch im Slowenischen schon den Namen als *lajna* (aus deutsch *-leier*) getragen²⁸.

Die Drehleier blieb gleichwohl nie nur in der Hand der Spielleute aus dem »Volke«, der Dorfmusikanten und der Bettler. Sie war zumindest in Modeströmungen späterer Jahrhunderte weithin auch ein Instrument im Bereich der »Hochkultur«, gebraucht im Spielinstrumentarium der höheren Gesellschaftskreise zumal auch des Adels im süddeutsch-österreichischen Raume. Dies ganz besonders ab dem späteren 17. Jahrhunderts und überragend im 18. mit der reichen Entfaltung seiner musikalischen Ausdruckskraft vor allem deswegen, weil sie für kurze Zeit in Frankreich an den für Europa modisch »tonangebenden« Höfen ein beliebt gewordenes Musikinstrument abgeben konnte²⁹. Noch beläßt ihm Vater Leopold Mozart (1719–1787) das »Bäurisch«-Ländlich-Derbe, wenn er dieser Radleier eine so bedeutende Rolle als akustisches Lokalkolorit in seiner köstlichen Kantate »Die Bauernhochzeit« zuweist. Drehleier, Fagott und Baß vereint auch Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) in dem »Deutschen Tanz« (KV 602). Das lag in der Zeit höfischer Mode, die sich durchaus dem jahrhundertelangen Gebrauch »im Volke« anschloß. Es gehört unmittelbar in diese Modeströmung zunächst französischer Herkunft, wenn etwa der kurbayerische Hofmaler Peter Jakob Horemans (1700–1776) Maria Anna Gräfin von Salern 1773 mit einer solchen Drehleier in ihrer Hand porträtiert³⁰.

Wohl unmittelbar aus dem Kärntner Volksleben mochte Joseph Ferdinand Frommiller (1693–1760) seine Anregung zum Ölbilde »Der Leiermann« (Klagenfurt, Landesmuseum) genommen haben³¹. Es erscheint dies als ein Malerinteresse an »Ländlich-Bodenständigem« recht eigener Art. Gewiß, unser Instrument bleibt im Gefolge der Bettler- und Musikantendarstellungen bei den Niederländern wie bei den Franzosen und manchen Italienern, auch in Spanien. So etwa bei der erschütternden Eindringlichkeit der Darstellung eines blinden, tief in sich hinein erschenden Bettelgeigenspielers durch Francisco Bayeu y Subias (1734–1795) (Madrid, Prado). Aber schon scheint ein darstellerischer topos daraus zu werden, wenn es eben gerade ein blinder Bettler sein muß, der das Instrument zum Unterhalt seines armseligen Lebens handhabt.

Sehen wir auf die gleichzeitige, also schon spätbarocke Predigtliteratur, die ja so oft einen wirklichen Spiegel des Alltagslebens vieler, im 18. Jahrhundert im zunehmenden Maße auch der sogenannten unteren, jedenfalls der unterprivilegierten Bevölkerungsschichten abgibt. So z. B. beim bayerischen Jesuitenprediger und Erbauungsschriftsteller südtirolischer Herkunft P. Jakob Schmid S. J. (1689–1740). Der wendet sich ja überhaupt gerne an »Komödianten, Gaukler und Musikanten« wie auch an Ehalten und Hirten, an die »schlechten« Bauern, an »Kriegsleut«, Büttel, Henker und Henkersknechte, an Räuber und Mörder An einigen Stellen seiner Erbauungsschrift »Die Spihlende Hand Gottes Mit denen Menschlichen

²⁸ Z. Kumer, *Ljudska glasbila in godci na Slovenskem*. Ljubljana 1983, 126. Hinweis auf das (handschriftliche) *Dictionarium latino-carniolicum* vermutlich des 17. Jh. s. Gesichert ist dieser Name *lajna* für Istrien und die Čičarija (Tschitschenboden) im 18. Jh. durch B. Hacquet, *Abbildung und Beschreibung der südwest- und östlichen Wenden, Illyrer und Slaven*. Teil I, Leipzig 1801, 44, 61.

²⁹ E. de Briquerville, *Notice istorique sur la Vieille* (Bulletin français I. M. G. 1909, 723–754; 827–838); dasselbe erweitert und selbständig in 2. Auflage, Paris 1911.

³⁰ J. G. Prinz von Hohenzollern (Hrsg.), *Katalog J. P. Horemans (1700–1776)*, kurbayerischer Hofmaler, München 1974, 37. Katalog-Nr. 59, Tafel 16, Bild 2.

³¹ Abb. 39 bei K. M. Klier 1956.

Hertzen . . .« (Augsburg–Regensburg 1739³² und nachmals öfter noch) unterscheidet er genau zwischen jungen Leuten vornehmer Herkunft, die das Spiel dieser »Leier« nur im Müßiggang und rein zur Unterhaltung betrieben, und jenen Ärmsten, den Blinden, die unser Instrument als Mittel zur mühsamen Lebensbewältigung benützen, indem sie sich als Wandermusikanten damit von Haus zu Haus durchschlagen: . . . *Seyner Kunst aber ware er ein Leyrer, und ob er zwar deß Augen Liechts beraubt, spihlete er dannoch auf diser seiner Leyrer . . . wann er etwann herum gienge, und mit Aufspihlen seine Nahrung erbettelte, und also, was ihme zum Unterhalt die Augen, das ersetzte mit grösserem Vortheil die Kunst auf seiner Leyren zu spihlen . . .*³³.

Jahrzehnte später schrieb auch Joseph Haydn (1732–1809) solch ein »Konzert für Orgelleier«, dem Auftraggeber König Ferdinand IV von Neapel gewidmet³⁴. Es handelt sich um eines aus mehreren vom König von Neapel in Auftrag gegebenen Werken. Er hatte sie für zwei sogenannte *lire organizzate* bestellt. Damit war allerdings ein ganz besonderes Instrument gemeint, das zum Unterschied von der üblichen Drehleier, bei der Saiten erklingen, ein Blasinstrument mit einem kleinen Register von Holzpfifen darstellt. Dabei erfolgt die Windzufuhr durch das Drehen einer Kurbel über einem Schöpfbalg. Wie bei der anderen Drehleier die Saiten, so kommt der Klang bei dieser *lira organizzata* durch das Spielen auf einer Klaviatur mit nur geringem Tonumfang zustande, der dieses Melodieinstrument in der Sopranlage hält³⁵. Es gab jedoch zu J. Haydn's Zeit noch mehr Konzerte für so vornehme Instrumentausführungen der Radleier, wie man z. B. 1982 in der großen J. Haydn-Ausstellung zu Eisenstadt eines aus dem Instrumentenmuseum des Kgl. Musikonservatoriums zu Brüssel neben der obgenannten Partitur (aus der Musikabteilung des Budapester Nationalmuseums) sehen konnte, im Französischen als *vieille organisée* benannt³⁶.

So entspricht es denn auch durchaus dem höfischen Geschmack jener Zeit, wenn der Barockmeister Peter Alexander Wagner (1730–1809) im Hofgarten des fürstbischöflichen Schlosses Veitshöchheim bei Würzburg einen musizierenden Engel (Putto) mit einer Drehleier aufwarten läßt (dzt. im Mainfränkischen Museum auf dem Liebfrauenberg zu Würzburg). Das Motiv blieb auch in der barocken Stein-

³² Die / Spihlende / Hand Gottes / Mit denen / Menschlichen Hertzen / Auf Erden, / Vorgestellt durch allerhand / leben und Bekehrungen / Heiliger / Gaugler, Spihlleuth, / und / Comödianten, / Samt einem Anhang die weiße Thorheit / genannt, in Druck gegeben von P. Jakob Schmid, der Gesellschaft Jesu Priestern. / Mit Genehmigung der Oberrn. / AUGSPURG und REGENSBURG. / In Verlag Strötter und Fesenmayrs. / Gedruckt bey Antoni Maximilian Heiß, Hochfürstl. Bischöfl. / Costantzisch. Hof-Buchdruckern. 1739. – Vgl. dazu:

L. Kretzenbacher, *Bayerische Barocklegenden um »Narren in Christo«*. (Volkskultur und Geschichte, Festgabe f. Josef Dünninger zum 65. Geburtstage, hrsg. v. D. Harmening – G. Lutz – B. Schemmel – E. Wimmer, Berlin 1970, 463–483 und Tafelbild.

³³ M. Kendler, P. Jakob Schmid S. J., *Ein bairischer Hagiograph des 18. Jahrhunderts*, München 1974, 127 ff., bes. 136; Zitat nach »Spihlende Hand Gottes« 1739 II, 42.

³⁴ *Katalog der Ausstellung »Joseph Haydn in seiner Zeit« (1732–1809)*; hrsg. v. G. Mráz u. a., Eisenstadt 1982, Katalog-Nr. 90, 2. H. 18. Jh.; Nr. 93, Wiener Porzellan um 1745/50.

³⁵ Vgl. die Kurzbemerkung (anonym) im Programmheft des Musikvereins für Steiermark, Konzerte im März 1975, 75. Vgl. dazu: F. Blume (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Bd. 3, Kassel-Basel 1954, s. v. »Drehleier« Sp. 744–747 (H.-H. Dräger, bes. Sp. 747), (*Vieille organisée*).

³⁶ *Katalog der Haydn-Ausstellung Eisenstadt 1982*, jedoch ohne Nr. Dazu ebenda mit Kat.-Nr. 90 eine sehr schön verzierte Drehleier und Nr. 93 die Kleinfigur eines sitzenden Drehleierspielers.

figur eines kleinen Mannes erhalten, der wie ein Bettler gekleidet an der Stiegenbalustrade im Bayerischen Nationalmuseum zu München seine Bettelgeige dreht. Auch diese um 1775 etwa geschaffene Figur aus dem Würzburger Residenzgarten stammt von jenem Meister Johann Peter Wagner. Noch entsprach dies ja durchaus dem »Leben« unseres Instrumentes zumal im ländlichen Umgrunde. Eine neuere Untersuchung über das Vertretensein im bayerisch-böhmischen Grenzgebiete der Oberpfalz zu Zeit Johann Gottfried Herder's (1744–1807) weiß darüber manches zu berichten. Auch Bilder von Bettelgeigen, wie sie böhmische Wandermusikanten noch zu Beginn unseres Jahrhunderts dort verwendet hatten, sind beigegeben³⁷.

Zur Lebenszeit Joseph Haydn's schuf auch der Genre- und Bildnismaler Johann Jakob Dorner (1741–1813) sein Ölgemälde »Savoyarden« (1777, Privatbesitz Kiel). Es zeigt eine Bauernfamilie, die aus ihrem Fenster die umziehenden Bettler aus Savoyen, diesem armen Hochlande, betrachten: einen jungen Mann mit einer Kiste und einem Äffchen darauf; einen anderen der die Drehleier spielt³⁸.

Bettler und Komödianten, »Umziehende« jedenfalls, oft genug als Asoziale hart abgewertet, das ist vor allem im Barock die eine Schicht derer, die eine Drehleier-Bettelgeige zum Aufspielen, zur Unterhaltung für andere verwendet. Adeliges *amusement* mit *musique légère* zu modischem Getue, das ist die andere. So auch in der Steiermark. Da legten die Mitarbeiter des Landeskonservators für die Steiermark 1972 im Schlosse Groß-Söding (Weststeiermark) köstliche Wandmalereien mit tanzenden Musikanten frei, wie sie unmittelbar der *commedia dell'arte* entsprungen sein könnten: ein tanzender Dudelsackpfeifer und vor ihm ein Radleierspieler³⁹. Dies in einem Adelschlosse ganz im Stil der berühmten »Narrentreppe« des ausgehenden 16. Jahrhunderts des Malerarchitekten Friedrich Sustris (um 1540–1599) auf der Trausnitz, der Burg von Landshut in Niederbayern, mit der Fülle der Figuren aus der eben in Hochblüte stehenden *commedia dell'arte*. Zeitgleich damit und also ein volles Jahrhundert vor dem steirischen Fresko des Radleier-Komödianten zu Groß-Söding entstand, datiert mit 1573, ein Fresko des Innsbrucker Meisters Alexander Maisfelder zu Ötz in Tirol im Gasthof »Stern«. Wieder ein Musikantenpaar: ein Mann mit einem Dudelsack, hingegen eine Frau als Radleierspielerin; beide wie in unserer Weststeiermark nicht als Bettler gekleidet, sondern ländlich-bürgerlich mit der modischen spanischen Halskrause. Der Dudelsackpfeifer hat sogar einen Degen umgeschnallt⁴⁰.

Dazu stellt sich in der Steiermark – wieder als Beleg aus der Hochkultur adeliger Unterhaltung – unter den ebenfalls der so sehr beliebten *commedia dell'arte* entnommenen Figuren im sogenannten »Theatersalon« des Prunkschlusses zu Eggenberg bei Graz auf den bemalten Leinwandbespannungen ein höfisch-galanter Rokoko-

³⁷ W. Hartinger, Volkstanz, Volksmusikanten und Volksmusikinstrumente der Oberpfalz zur Zeit Herders, (Quellen und Studien zur musikalischen Tradition in Bayern, Reihe IV, Bd. 1), Regensburg 1980, Abb. 16 und (nicht numerierte) Abbildungen auf S. 79, 83. Vgl. dazu: R. Haller, Volkstümliche Schnitzerei. Profane Kleinplastiken aus Holz. München 1981, 16 und Abb. 95 (Bettler mit Sack, Stock und Drehleier; holzgeschnitzt, 25 cm; farbig gefaßt; Größen, letztes Drittel 18. Jh.).

³⁸ Drehleiern von Wandermusikanten aus Savoyen abgebildet bei J. Ciusenier, *L'art populaire en France*, Fribourg 1975, deutsch von T. Gebhard, München 1976, 368, 369.

³⁹ R. Flotzinger (Hrsg.), Musik in der Steiermark. Katalog der Landesausstellung 1980 (Admont), Graz 1980, Kat.-Nr. 2.56 auf S. 139 und Farbtafel vor S. 129, um 1680. Vgl. dazu: K. Woisetschläger – P. Krenn, Dehio-Steiermark (ohne Graz), Wien 1982, 528.

⁴⁰ H. Haid, »Tanzn ist kindisch, tanzn tuat man nit«. Quellen zur Volksmusik im Oberinntal. FS für Karl Horak, hrsg. v. M. Schneider, Innsbruck 1980, SW-Bild S. 232 mit der Bemerkung, daß eine kulturhistorisch-volkskundliche Zuordnung des Freskobildes bislang nicht gelungen sei.

Drehleier-Spieler. Er wird mitsamt den anderen so überaus lebendigen Komödianten-Figuren dem Grazer Johann Baptist Anton Raunacher (um 1730/35–nach 1771) zugeschrieben⁴¹. Die modische »Schäfferey« wollte auch ein »Schäfer«-Instrument.

Im sogenannten »Volksleben« wiederum bietet das spätere 18., das ganze 19., ja noch der Beginn unseres 20. Jahrhunderts eine schier unübersehbare Fülle von Wort- und Bildbelegen für den Gebrauch der Drehleier als »Bettelgeige«, als »Volksmusikinstrument« im weitesten Sinne⁴². Auch das Österreichische Museum für Volkskunde in Wien birgt so manch ein solches Originalinstrument neben einer größeren Anzahl von Bildbelegen über seinen Gebrauch⁴³. Da gibt es Liedverse auf Flugblättern des frühen 19. Jahrhunderts sowie Bildzeugnisse zu Weihnachtsspielen und Tanzfesten in Wien und in den deutschsprachigen Alpenländern, besonders reich vertreten in Salzburg, in Tirol und in unserer Steiermark⁴⁴. Eindrucksvoll das schon eingangs genannte Photo (um 1895) des Iganz Pfandl, vulgo Nazbauer, aus der Mariazeller Gegend, der 1899 in Josefsberg als Dreiundneunzigjähriger starb. Das Lichtbild zeigt den weißbärtigen Greis als Bettelgeigenspieler (Leiermann) vor einer Gebirgslandschaft. Auf dem Tische neben ihm der Mostkrug und ein halber Laib Brot⁴⁵. Das althergebrachte Instrument gehörte eben doch auch bei uns im Österreich des 19. Jahrhunderts zum »Leben« gerade der unteren Volksschichten; derer, für die bei einem Wiener Hausball von 1816 *die Musi in zwa Leyern bestandte*, wie es boshaft in den »Eipeldauerbriefen« heißt⁴⁶. Solche »Leiern« konnte man, nach einem Gemälde von Michael Neder zu Wien 1837 »Altwiener Vorstandswirtshaus« zu schließen, offenkundig auch, da sie dort an der Wand bereit hängen, zum Aufspielen ausleihen. Wohl anspruchslos wenig aber anscheinend genug für die armen Leute, die dort verkehren, ein wenig Unterhaltung wünschen. Wie anders aber hätte auch Franz Schubert (1797–1828) das erschütternde Lied von Josef Müllner »Der Leiermann« so vertonen können?⁴⁷

*Drüben hinter'm Dorfe steht ein Leiermann,
und mit starren Fingern dreht er, was er kann.
Barfuß auf dem Eise wankt er hin und her,
und sein kleiner Teller bleibt ihm immer leer.*

*Keiner mag ihn hören, keiner sieht ihn an,
und die Hunde knurren um den alten Mann.
Und er läßt es gehen alles, wie es will,
dreht, und seine Leier steht ihm nimmer still.*

*Wunderlicher Alter, soll ich mit dir geh'n?
Willst du zu meinen Liedern deine Leier dreh'n?*

⁴¹ H. Schweigert, Dehio-Graz, Wien 1979, 247.

⁴² K. M. Klier 1956, bes. 37–47 und Abb. 37–39, 41–43.

⁴³ L. Schmidt, Volksmusik, Zeugnisse ländlichen Musizierens, Salzburg 1974, Farbtafel 24–27.

⁴⁴ K. Adrian, Die Bauernleier im Gebirge, (Wiener Zeitschrift für Volkskunde XXXIV, Wien 1929, 124–126).

⁴⁵ K. M. Klier, 1956, Abb. 42.

⁴⁶ 2. Heft, 1816, 14 (K. M. Klier 45).

⁴⁷ Der Begriff »Leiermann« ist hier eindeutig auf den Bettelgeigenspieler bezogen. Den Spieler der heute wieder nostalgisch in den Städten beliebten mechanischen Orgelwerk mit Kurbelantrieb (»Leierkasten«) benennt man im süddeutsch-österreichischen Raum mit »Werkelmann«. Vgl. dazu:

O. Krammer, Wiener Volkstypen. Von Butterweibern, Zwiefel-Krowoten und anderen Wiener Originalen, Wien 1983, 136–145 (»Vom Wiener Werkelmann«).

Das Klavier übernimmt bei Schubert klangmalend und rhythmusnachahmend den Part der Drehorgel, die der Arme, dem Tode nahe Mann spielt und spielt, auch wenn ihm keiner mehr zuhört, ein Scherflein aus Mitleid schenken will.

Daß es so um 1900 auch in unserer Steiermark wohl nur noch wenige Drehleierspieler gab, ist kaum zu übersehen, auch wenn die große Landesausstellung zu Admont 1980 »Musik in der Steiermark«⁴⁸ gar nicht wenige Lichtbilderaufnahmen von Bettelgeigenspielern jener Jahrhundertwende beizubringen wußte⁴⁹. Josef Reiterer (1860–1934), ein zeitgenössischer steirischer Volkskundler, vermerkt dementsprechend für die untere Weststeiermark, wohl für die Gegend um Schwanberg, seine Beobachtung: »Die Leierkästern verschwinden mit den Invaliden«⁵⁰. Aber manches aus ihrer Tradition blieb auch in steirischen und überhaupt in den alpenländisch-deutschen Familiennamen erhalten: *Leirer* und *Leyrer*, *Leirerlipp* für einen Philipp, der die Drehleier spielt, kommt solcherart in einem steirischen Weihnachtsliede von 1820 vor: *Merk, i haiß Leyralipp*⁵¹. Anderswo begegnet solch ein Name auf den Schützenscheiben. Entsprechend jenem oben genannten Öztaler Fresko von 1573 sind auch viel später noch Frauen als Bettelgeigenspielerinnen gar nicht selten unter den Schnitzereien aus Gröden in Südtirol oder auf bayrischen Kupferstichen wie z. B. auf einem um 1788⁵². Gar nicht zu reden in dieser bewußt begrenzten kleinen Studie von der Vertretung unseres Volksmusikinstrumentes bei den unmittelbaren wie bei den weiter entfernten Nachbarn der deutschsprachigen Südostalpenländern, bei Tschechen und Slowaken⁵³, wie sie als Wandermusikanten auch unsere Länder durchzogen, bei den Madjaren⁵⁴, bei Ukrainern und Polen⁵⁵.

⁴⁸ R. Flotzinger (s. o. Anm. 39), bes. Abschnitt »Volksmusik« (W. Suppan – A. Mauerhofer – G. Holaubek-Lawatsch) 123–168 und Abb. zu Kat.-Nr. 2.56, 2.58, 1.

⁴⁹ Zu anderen steirischen Sammlungen und Mitteilungen über Musikinstrumente vgl. K. Sowinski, *Steirische Volksmusikinstrumente*. (Das Joanneum Band III, Graz 1940, 188–202; Abb. von Drehleiern Tafel 8 unten); G. Stradner, *Die Musikinstrumente im Steiermärkischen Landeszeughaus in Graz*. (Veröffentlichungen des Landes-Zeughauses Graz, Nr. 6, 1976, 7–36); derselbe, *Volksmusikinstrumente in steirischen Sammlungen*. (Musikethnologische Sammelbände I, Vorträge Graz-Seggau 1973–1977, hrsg. v. W. Suppan, Graz 1977, 141–148).

⁵⁰ J. Reiterer, 's steirische Paradies, Graz 1919, 125.

⁵¹ K. M. Klier, *Schatz österreichischer Weihnachtslieder*, Heft IV, Weihnachtslieder und Hirtenspiele aus Steiermark, Teil II, Klosterneuburg bei Wien o. J., Nr. 153 (aus Allerheiligen im Mürztal), Strophe 2 und 10.

⁵² Derselbe, 1956, 44.

⁵³ Vgl. (in Auswahl):

A. Buchner, *Musikinstrumente im Wandel der Zeiten*. Prag 1956, 310 ff.; Nr. 250; Sammelwerk: *Československá vlastiveda III, Lidová kultura*, hrsg. von der Tschechoslowakischen Akademie der Wissenschaften, Prag 1958, 356 (Holzschnitt von V. Hollar).

L. Kunz, *Die Musikinstrumente der Tschechoslowakei*, Teil I (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Band 2) Leipzig 1974, 72–74 (*kolovrátek, kolovrátec, minera, spöttisch munátka, alttöchechisch lucec, lyra*. In den »pauperisierten Vorstädten Prags« noch bis in unsere Fünfzigerjahre verwendet, meist in der Zusammenstellung von Gitarre und Drehleier).

⁵⁴ B. Sárosi, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns*, (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie I, Band 1, Leipzig o. J. (1967), 50–55, Schematische Zeichnungen 56–59, Abb. 3b und 4);

J. Manga, *Ungarische Volkslieder und Volksinstrumente*, Budapest 1969, Farbbild XI (Drehleier, Anf. 20. Jh.); Abb. 24 (Alte Drehleierspiele, um 1960). Zum madjarischen Namen (*Tekerö*) und zur Herkunft im 18. Jh., vermutlich aus Italien, vgl. ebenda 64–66.

⁵⁵ K. Moszyński, *Kultura ludowa slowian II/2, Kultura duchowa*. Warschau, 2. Aufl. 1968, 615, Abb. 363 et passim;

A. Kopeć, *Zur Geschichte der Drehleier in Polen*. (Studia instrumentorum musicae popularis 6, hrsg. v. E. Stockmann), Stockholm 1979.

So unscheinbar sie auch ist, unsere steirische »Bettelgeig'n«, man sieht, sie stammt aus tausendjährigem Geschlechte und hat viele Verwandte, vornehm-reiche und arme weitum in den Alpenländern und über ganz Europa hin.



1. Bettelgeige (Drehleier) aus dem Steirischen Volkskundemuseum, Inv.-Nr. 6263. Aufnahme: Bild- und Tonarchiv am Joanneum.



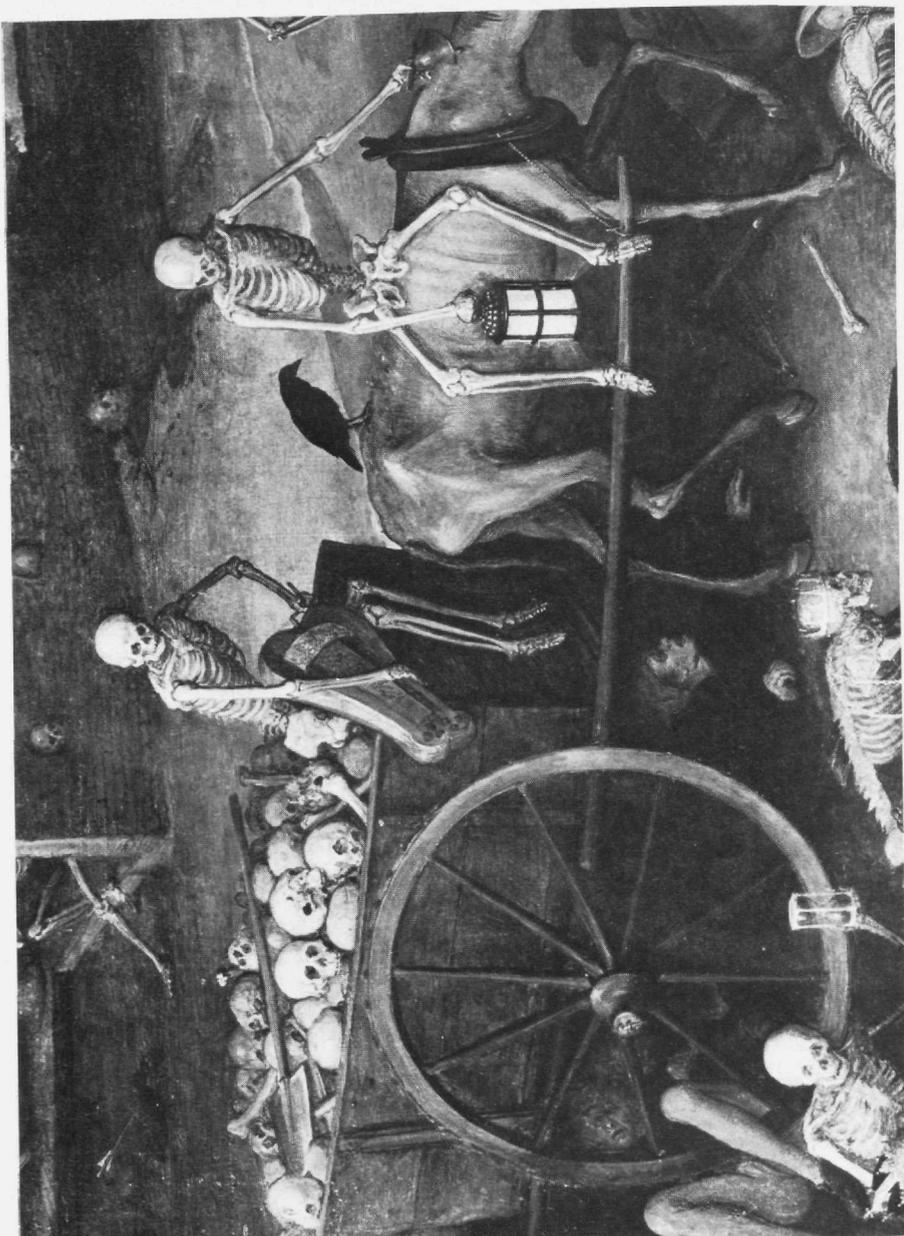
2. Weststeirischer Lebzeltmodel mit Bettelgeigenspieler. Steir. Volkskundemuseum, Inv.-Nr. 7744. Aufnahme: Dr. Maria Kundegraber, Graz, 1983.



3. Das »Gebeyn aller Menschen« beim Symphoniekonzert des Todes. Nach Hans Holbein d. J., Totentanzzyklus Lyon 1538, mit Randzierleisten nachgestochen von Johannes Koch aus Rudolfswerth in Unterkrain (Novo Mesto) für Johannes Weickhard von Valvasors *Theatrum mortis humanae*... Das ist: Schau-Bühne deß Menschlichen Todts... Laibach-Salzburg 1682. Repro-Aufnahme L. Kretzenbacher.



4. Drehleierspieler im Komödiantengewande der *Commedia dell'arte*. Fresko um 1680 in Schloß Söding, Weststeiermark. Aufnahme: Bundesdenkmalamt für die Steiermark, K. H. Weiß, 1984.



5. Teilstück aus Jan Brueghels d. Ä. Ölgemälde »Der Triumph des Todes«, 1597. Graz, Alte Galerie am Joanneum, Inv.-Nr. 58. Aufnahme: 1983



6. Rokoko-Drehleier-Spieler, Leinwandbespannungsmalerei im »Theatersaal« des Schlosses Eggenberg, dem Grazer Johann Baptist Anton Raunacher (um 1730/35–nach 1771) zugeschrieben. Aufnahme: Friedrich Kryza-Gersch, Schloß Eggenberg, 1983.