

ORBIS MUSICARUM 113

Sabine Töppel

## Deutsche Totenlieder aus Osteuropa

Untersuchungen zu Brauchtumsliedern aus  
ehemaligen deutschen Sprachinseln  
Ungarns und Mährens



 Cuvillier Verlag Göttingen

# Deutsche Totenlieder aus Osteuropa

Untersuchungen zu Brauchtumsliedern aus ehemaligen deutschen Sprachinseln  
Ungarns und Mährens

Dissertation  
zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der  
Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Sabine Töppel  
aus Stuttgart

Göttingen 2005

### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Aufl. - Göttingen : Cuvillier, 2008  
Zugl.: Göttingen, Univ., Diss., 2005  
978-3-86727-519-4

1. Gutachter Prof. Dr. Rudolf M. Brandl  
2. Gutachter Prof. Dr. Jürgen Heidrich

Tag der mündlichen Prüfung 11.11.2005

Titelfoto:

Anton Zauner (rechts) mit Familienangehörigen, vermutlich Anfang der 1960er Jahre.  
Quelle: Tonarchiv im Johannes-Künzig-Institut, Freiburg/Breisgau.

© CUVILLIER VERLAG, Göttingen 2008  
Nonnenstieg 8, 37075 Göttingen  
Telefon: 0551-54724-0  
Telefax: 0551-54724-21  
[www.cuvillier.de](http://www.cuvillier.de)

Alle Rechte vorbehalten. Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Buch oder Teile daraus auf fotomechanischem Weg (Fotokopie, Mikrokopie) zu vervielfältigen.

1. Auflage, 2008  
Gedruckt auf säurefreiem Papier

978-3-86727-519-4

## Vorbemerkung zu dieser Arbeit

Auf der Suche nach deutschsprachigen Totenliedern in Form von Tonaufnahmen zum Zwecke eines Regionalvergleiches ergab sich eine Zusammenarbeit mit dem „Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde“ in Freiburg im Breisgau. Dort liegen Tonbandaufnahmen von ehemaligen Bewohnern deutschsprachiger Siedlungsgebiete in Osteuropa vor, die nach deren Umsiedlung nach Süddeutschland in den 1950er und 1960er Jahren durch Prof. Dr. Johannes Künzig und Frau Dr. Waltraud Werner-Künzig erstellt wurden.

Als Grundlage für meine Arbeit dienten also ausschließlich die Tonbandaufnahmen von solchen Liedern, die im Archiv des Instituts unter der Rubrik Totenlieder, Toten- und Grablieder sowie Grablieder katalogisiert sind. Vom Tonband ausgehend erfolgte eine möglichst authentische Transkription der von einzelnen Gewährspersonen oder in Gruppen vorgesungenen 23 Lieder, welche wiederum die Grundlage für die anschließende Analyse darstellte. Für die Ermittlung von Konkordanzen wurden in erster Linie die Archivangaben des Instituts, bis ca. 1958, verfolgt und ausgewertet. In zweiter Linie kam neuere Literatur bis 2004 dazu, die ebenso ausgewertet wurde. Aus diesen Ergebnissen konnte ein Vergleich der Texte und der Melodien (soweit dokumentiert) mit den Liedern selbst erfolgen, sowie eine statistische Analyse der Gestaltung der einzelnen Lieder mit einem Gesamtvergleich angelegt werden. Des Weiteren ließen sich Vergleiche unter den Gattungsbezeichnungen und unter den Beschreibungen über den Gebrauch der Lieder anstellen sowie (in den meisten Fällen) ein möglicher Verbreitungsweg des einzelnen Liedes rekonstruieren. Angaben zur Siedlungsgeschichte, zum Gattungsbegriff, zu Ritualen im Brauchtum um Tod und Beerdigung sowie aufgezeichnete Anmerkungen der Gewährspersonen zu einzelnen Liedern sollen eine Einordnung der Lieder im Kontext ermöglichen.

In Ergänzung der oben genannten Auswertung neuerer Literatur bis 2004 sei angemerkt, dass die hier erstellte Literaturliste mit der Annahme der Dissertation endet. Während der Korrekturarbeiten zur Drucklegung sind mir jedoch noch zwei Konkordanzen zu zwei Liedern aus Deutsch-Mokra bekannt geworden, die ich hier kurz erwähnen möchte.

Die eine betrifft das Lied „Traget mich zu meinem Grabe ...“. Die Überschrift „11. Steirische Grabsängerinnen *Traget mich zu meinem Grabe*“ weist auf ein Lied hin, das auf einer CD 1997 veröffentlicht wurde. CD-Titel: „Dead & Gone – #2 – Totenlieder – Songs of Death“, zusammengestellt von Fritz Ostermayer.<sup>1</sup> Mit der Nr. 11 erklingt die erste Strophe des Liedes, Textincipit: „Traget mich zu meinem Grabe, zu dem sicheren Ruheort. ...“. Die Melodie mit ihren improvisierten Unterstimmen wird in H-Dur im Kantionalstil vorgetragen, 4/4-Takt, 3/4-Auftakt. Die Melodie hat nichts mit der Mokranner Melodie gemeinsam. Der Text gleicht der 1. Str. aus Deutsch-Mokra bis auf zwei Ausnahmen. Zur Herkunft schreibt Ostermayer im Booklet:

„Die Aufnahme stammt aus den Zeiten als die „Totenwacht“ noch im Haus des/der Verstorbenen praktiziert wurde. Mit der flächendeckenden Installation von Leichenhallen schrumpfte dieses oft nächtelange Bet- und Sing-Ritual auf eine Stunde „Rosenkranzbeten“ vor der finalen Einsegnung. ...“.

Die Frage, ob Ostermayer mit den Sängerinnen persönlich Kontakt hatte, ließ sich hier nicht klären. Aber die Textähnlichkeit deutet darauf hin, daß sich der Brauch der Totenwacht und das Singen am Grab u.a. in der Steiermark bis in die Mitte des 20. Jh. erhalten hat.

---

<sup>1</sup> Hergestellt: Kistlerstrasse 1, Postfach 901055, D 81510 München - Giesing. P 1997. C & P TRIKONT. LC 4270. Nr. US 0235. Vertrieb Deutschland: INDIGO, Hamburg. Österreich: HOANZL, Wien.

Die andere Konkordanz betrifft das Lied „Schreckenstag und Trauerstunde ...“. Nach der Eingabe „Dies Irae“ in einer Suchmaschine im Internet erscheint der Hinweis auf eine vierstimmige Komposition von Georg Anton Bredelin (\*1752 - †1814). Unter dem Titel: „Das Dies Irae mit lateinischem u. deutschem Texte / 4. stimmig allein oder in Begleitung mehrerer Blasinstrumenten. Compose Bredelin. Ad chorum Bonae. 1842. ein Geschenk v. Biberach.“ ist ein 4-st. Kantionalsatz in Es-Dur notiert, alla Breve, kein Auftakt, Tempo „Largo“. Keine der Stimmen hat eine Ähnlichkeit mit der Mokraner Melodie. Von den sechs erfassten Strophen (1. – 5. + 16.) sind die 1. + 5. Str. fast identisch mit den entsprechenden Mokraner Strophen. Die 2. – 4. Str. weisen nur die entsprechenden selben ersten Zeilen auf, die beiden weiteren Zeilen sind jeweils immer etwas abgewandelt. Zur Quelle liest man: „vierstimmiger Stimmensatz im Schwäbischen Landesmusikarchiv Tübingen, Standnummer Gg 131.“

Die Ähnlichkeit der 1. + 5. Str. in der deutschen Übersetzung mit den Texten, die im Analyseteil des Liedes beschrieben werden, deutet hier auf eine jüngere Komposition zu einer älteren Textvorlage hin.

Eine Beschränkung auf die im JKI katalogisierten „Totenlieder“ und auf deren Herkunftsgebiete ist aus forschungspragmatischen Gründen erfolgt. Somit kann erstens ein direkter Regionalvergleich sowohl der Lieder als auch des Brauchtums erfolgen, und zweitens wird eine gemeinsame Quellenforschung der Lieder erleichtert. Auf diese Weise kann anhand der untersuchten Dokumente ein Überblick über einen Bereich des gelebten Brauchtums in deutschsprachigen ehemaligen Siedlungsgebieten in Osteuropa gegeben werden, der, verbunden mit einem erkennbaren Herkunftsweg des Liedes oder nur des Textes, einen weiteren Baustein in der Erforschung des Brauchtumsliedes des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland und Österreich darstellt.

## Danksagung

Hiermit möchte ich mich bei all den Menschen sehr herzlich bedanken, die zum Entstehen dieser Arbeit beigetragen haben und mich während der Promotion und den Vorbereitungen für das Rigorosum mit persönlichen Gesprächen, telefonisch, postalisch und/oder online stets freundlich, kompetent, teils sehr spontan und unbürokratisch unterstützt haben.

Das sind von der Georg-August-Universität in Göttingen:

Prof. Dr. Rudolf M. Brandl, Systematische Musikwissenschaft und Musikethnologie, als Doktorvater, Prof. Dr. Jürgen Heidrich, Historische Musikwissenschaft, als Zweitgutachter, Prof. Dr. Brigitta Benzing, Ethnologie, als Prüferin, Prof. Dr. Regina Bendix und Prof. Dr. Carola Lipp, Institut für Kulturanthropologie/Europäische Ethnologie, als weitere Mitglieder in der Promotionskommission sowie dem Dekan der Philosophischen Fakultät, als Vorsitzender der Promotionskommission.

Außerdem möchte ich danken:

- Herrn Thomas Koch, Schallarchiv des Musikwissenschaftlichen Seminars Göttingen, für die gute technische Betreuung.

- Aus dem Johannes-Künzig-Institut in Freiburg:

Frau Elisabeth Fendl M.A., für die wichtigen Erstinformationen und weiteren Anregungen, Frau Helga Löw, Bibliothek, sowie allen MitarbeiterInnen für ihre freundliche Aufnahme.

Besonders Herrn Dr. Gottfried Habenicht für seine wertvollen fachlichen Hinweise und aufmunternden Worte.

- Aus dem Deutschen Volksliedarchiv in Freiburg:

Frau Barbara Boock, Dipl.-Bibliothekarin, für ihre guten Beratungen und Beantwortungen von Nachfragen und Herrn Anton Bleiziffer, Tonarchiv.

- Frau Ulrike Süß und Prof. Dr. Hermann Kurzke, Gesangbucharchiv Mainz, Dr. Hans-Otto Korth, Gesellschaft zur wissenschaftlichen Edition des deutschen Kirchenliedes, Kassel, und den Email-Kontaktpersonen Frau Prof. Dr. Gerlinde Haid und Dr. Wilfried Schabus, beide Wien, Herr Prof. Dr. Franz Karl Praßl, Graz, und Frau Dr. Anna Manko-Matysiak, Breslau.

- Frau Dr. Elisabeth Schedensack, Stuttgart, für ihre zuverlässige, fachliche und freundschaftliche Unterstützung bei den Korrekturarbeiten. Bei Frau Margit Schumann M.A., Titisee/Neustadt und Frau Lucia Hofmann, Freiburg, für mehrmalige herzliche Aufnahme und Logis.

- Den vier weiteren Vorstandsmitgliedern des Fördervereins Minimal Music e.V. Kassel, die mich zw. 2003 und 2005 trotz der immensen Vorbereitungen zum 4. bzw. 5. Deutschen Minimal Music-Festival in Kassel sehr rücksichtsvoll in der Aufgabenverteilung entlastet haben. Diese Unterstützung hilft mir auch jetzt noch bis zum Sommer sehr. Vielen Dank an Herrn Dr. Ulli Götte, Frau Regine Brunke, Frau Elisabeth Jetter und Herrn Michael Mantel.

Damit das Studium überhaupt gelingen konnte, möchte ich meinen ehemaligen Kolleginnen aus Kassel für ihre Nachsicht, die unkomplizierten Terminabsprachen und ihre anhaltende Freundschaft ganz besonders danken: den Krankenschwestern Traudel König, Christine Blöcher, Susanne Eberhard, Doris Landerer, Mechthild Höpfl und Christine Wagner.

Viele Freundinnen, Freunde und Bekannte gaben und geben mir durch Anrufe oder bei einem persönlichen Treffen das Gefühl, trotz meiner selbstgewählten, aber unumgänglichen Klausur nicht gänzlich in Vergessenheit geraten zu sein. Ihre Worte waren und sind mir eine Bestärkung zum Durchhalten.

Die Anteilnahme und das Interesse aus meinem großen Familienkreis haben meine Arbeit beflügelt, besonders die Kraft und den Optimismus meiner Mutter habe ich stets als sehr wohltuend und hilfreich empfunden. Ihr gebührt mein besonders herzlicher Dank für das mühevollere Abschlusskorrekturlesen.

Es liegt mir sehr am Herzen, letztlich auch die wohlwollende und kompetente Betreuung, besonders durch Herrn Schmitz, vom Cuvillier-Verlag zu erwähnen.

Ich bin sehr dankbar, dass ich gerade in diesen drei Jahren die Doppelbelastung von Beruf und Promotion, sowie die Zeit danach bis zur Drucklegung gesund bewältigen konnte. Diese Herausforderung bin ich eingegangen, da Musik und vor allem das Singen mein Leben außerordentlich bereichert.

Kassel, 2003/2008

Sabine Töppel

# Inhalt

Vorbemerkungen zu dieser Arbeit  
Danksagung

## Allgemeiner Teil

Einleitung	S.	10
Geographischer und historischer Überblick	S.	11
I    Geographischer Überblick	S.	11
II   Historischer Überblick	S.	12
III  Hintergründe der Besiedlung	S.	16
Das Brauchtum	S.	20
I    Überblick über den Brauch bei Tod und Beerdigung	S.	20
II   Wann wurde gesungen?	S.	22
Der Gattungsbegriff	S.	25
I    Unterscheidung durch die Erzählperspektive	S.	25
II   Unterscheidung des formalen Inhaltes	S.	26
III  Die musikalische Form	S.	29
IV   Die Textstruktur	S.	30

## Die Lieder und deren Analysen

Vorbemerkungen zur Analyse	S.	34
I    8 Lieder aus Deutsch-Mokra (Karpato-Ukraine)	S.	36
II   8 Lieder aus Rudolfsgnad und Franztal (jugoslawisch Banat)	S.	107
III  4 Lieder aus dem Sudetenland (Altwatergebirge)	S.	149
IV   3 Lieder aus verschiedenen Regionen	S.	173

## Analyseauswertungen der Transkriptionen und Resümees

Analyseauswertung der Transkriptionen	S.	209
Resümees	S.	213
Die Kurzzusammenfassung für eilige Leser	S.	220

## Anhang

Vorbemerkungen zu den Tabellen, Erläuterungen zum Intervallquadrat	S.	222
Tabellen    1 – 16	S.	225
Register    Chronik der Druckereien in Ödenburg und Ungarisch-Altenburg	S.	260
Abkürzungsverzeichnis	S.	261
Ortsnamensverzeichnis	S.	262
Lieder-Index	S.	263
Literatur	S.	264
Landkarten	S.	269

# Allgemeiner Teil



## Einleitung

Bevor die Lieder selbst „zu Wort“ kommen können, sollten zuvor die Punkte Geographie und Geschichte, Gattungsbegriff sowie Brauchtum geklärt, und außerdem allgemeine Erläuterungen zur Entstehung der Tonaufnahmen gegeben werden. Erst dann kann der Inhalt der Lieder sowie deren Bedeutung in ihrem Umfeld entsprechend verstanden und gewürdigt werden.

### **Die Entstehung der Tonaufnahmen der untersuchten Lieder**

Die Tondokumente im Archiv des Johannes-Künzig-Instituts für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg (i.f. JKI genannt) bieten eine reichhaltige Fundgrube für alle Interessierten, die aus privatem oder beruflichem Anlaß einen Eindruck vom Leben in ehemaligen ostdeutschen Siedlungsgebieten gewinnen möchten. Die Aufnahmen sind in Süddeutschland bei den Umsiedlern zu Hause, bei Treffen im Freiburger Institut oder auch bei verschiedenen Landsmannschaftstreffen entstanden. Inhaltlich gibt es keine Beschränkung. Die befragten Menschen haben von allem erzählt und gesungen, was ihr Leben und ihre Arbeit betraf. So sind Berichte und Lieder zum Brauchtum der kirchlichen Feste, des landwirtschaftlichen Jahreslaufes mit seinen Ritualen, Erzählungen von speziellen Arbeitsabläufen im Handwerk und natürlich viel über Brauchtum und Lieder im Lebenslauf zu hören. Bei letzterem wurde häufiger und ausführlicher über Geburt und Hochzeit berichtet als über das Lebensende mit Tod und Beerdigung. Außerdem sind etliche Schilderungen der persönlichen Kriegserlebnisse der Gewährsleute sowie Erinnerungen an Vertreibung, Flucht und Ankunft im Westen mit Hilfe der Tonaufnahmen erhalten.

Die Archivierung der Tonbänder erfolgte in der Reihenfolge ihrer Aufnahmedaten. Die aufgenommenen Gewährsleute haben allein durch ihre Herkunft und ihr Wissen den Ausschlag dafür gegeben, welche Orte und Regionen durch welche Informationen dokumentiert werden würden.

Diese Repräsentanten ihrer Heimat, die bei den Aufnahmen der Toten- und Grablieder zu hören sind, hatten ihren eigenen Angaben zufolge schon immer gerne und gut gesungen und verfügten über ein hohes Erinnerungsvermögen, da jetzt viel aus dem Gedächtnis erzählt wurde. In ihrer Heimat hatten sie auf Grund ihres Könnens im Rahmen des Brauchtums bei Beerdigungen oft die Rolle des Vorsängers oder der Stimmführerin übernommen. Damals wurden für die Lieder private handgeschriebene Texthefte benutzt, die aber teilweise auf der Flucht verloren gingen. Wenn jetzt bei den Liedaufnahmen vielleicht ein geliehenes oder eigenes Textheft geholfen hat, so wurde dies aber nicht extra erwähnt.

Da in der heutigen Zeit die Themen Tod und Beerdigung im gesellschaftlichen Leben eine eher marginale Rolle spielen, ja fast tabuisiert sind, und nur im Eintrittsfall ge- und erlebt werden, gibt eine Beschreibung des fast vergessenen Brauchtums den erforderlichen Hintergrund für das Verständnis der hier präsentierten Lieder. Nicht nur für den musikwissenschaftlich interessierten Leser wird die Beschäftigung mit dem Gattungsbegriff die vielfältigen Möglichkeiten der Eingruppierung der Lieder sowie die Schwierigkeiten bzgl. dieser Entscheidungen darlegen.

Die hier beschriebenen Orte und Regionen, in denen diese Lieder einst erklingen sind, wurden allein durch die Herkunft der Gewährsleute vorgegeben. Deren Familien gehörten im 18. Jh. zu den Auswanderern aus Süddeutschland und Oberösterreich, die im Zuge der Besiedlungspolitik von Maria Theresia und Joseph II. in den Osten gingen. Es empfiehlt sich deshalb, vor der Vorstellung des Liedmaterials auch eine geographische und geschichtliche

Orientierung zu geben, um damit die Bedeutung des Materials nicht nur per se zu untermauern, sondern ebenso dessen Einbettung in den gesamthistorischen Kontext hervorzuheben.

## Geographischer und historischer Überblick

Die Gewährsleute der hier untersuchten Lieder von den Tbd.-Quellen des JKI stammen aus der Karpato-Ukraine, aus dem Banat, aus dem Altvatergebirge, aus dem Hauerland (heutige Slowakei) und aus Südmähren, sowie aus drei verschiedenen Regionen, nämlich von der Wolga, aus der Ukraine und aus Ungarn.

Nach einem kurzen geographischen Überblick erfolgt dann die geschichtliche Betrachtung der Besiedlung dieser Gebiete.

### I Geographischer Überblick

Die einzelnen oben schon genannten Regionen liegen in Gebieten des heutigen Osteuropa. Zwar haben sich ihre politischen Zugehörigkeiten wiederholt verändert, was weiter unten im nächsten Abschnitt beschrieben wird, aber die geographische Lage ist immer unverändert geblieben. Deshalb zunächst die Orientierung „auf dem Atlas“ (dazu drei Karten im Anhang).

#### - **Karpaten**

Ostmitteleuropäisches Gebirge, das in weitem Bogen Ungarn und Siebenbürgen umschließt. Bis zum 1. Weltkrieg fast vollständig zu Ungarn gehörend. Die Untergliederung mit heutigen Grenzen stellt sich, quasi von Nord nach Süd gehend, wie folgt dar:

West-Karpaten (Grenze von der Slowakei zu Tschechien und Polen);

Wald-, (Mittel-) Karpaten (zur Ukraine gehörig);

Ost-Karpaten (Ostbegrenzung von Siebenbürgen; rumänisch);

Süd-Karpaten (südliche Begrenzung von Siebenbürgen; rumänisch);

Südwest-Karpaten (Westbegrenzung von Siebenbürgen; rumänisch).

#### - **Banat**

„Temeschwarer Banat“ genanntes Gebiet zwischen den Flüssen Marosch (nördliche Grenze), Theiss (westliche Grenze) und Donau (südliche Grenze). Im Osten bilden die Ausläufer der siebenbürgischen Westkarpaten eine Abgrenzung. Heute verläuft im Norden die ungarisch-jugoslawische Grenze, die sich weiter als jugoslawisch-rumänische Grenze quer durch das Banat nach Südosten zieht. Diese Linie teilte das Banat zu ungarischen Zeiten in Nordost-Banat und Südwest-Banat.

#### - **Sudeten**

Gebirgsumwallung des Böhmisches Beckens. Heute Grenze zwischen Polen und Tschechien. Die Untergliederung sieht wie folgt aus:

West-Sudeten (Iser-, Riesen- und Bober-Katzbach-Gebirge);

Inner-Sudeten (Waldenburger- und Glatzer Bergland);

Ost-Sudeten (Altvatergebirge und Gesenke).

#### - **Böhmen und Mähren**

Das frühere Königreich Böhmen und die ehemalige Markgrafschaft Mähren liegen heute in Tschechien.

- **Die Orte und Regionen**, aus denen die hier untersuchten Lieder stammen, sind also folgendermaßen zuzuordnen<sup>2</sup>:

**Deutsch-Mokra** in der Karpato-Ukraine ist in den Wald-Karpaten gelegen.

**Rudolfsgnad** (Südwest-Banat) liegt im heutigen jugoslawisch Banat.

In den **Ost-Sudeten** (Altvatergebirge) liegt Herzogendorf / Römerstadt.

In **Südmähren** liegt Prahlitz im Bezirk Nikolsburg.

Im **Hauerland**<sup>3</sup> ist Gaidel zu finden.

In den drei verschiedenen Regionen handelt es sich um die Orte:

Rothamel an der **Wolga**, Rastatt in der **Ukraine**, und Mariahalom in **Ungarn**.

## II Historischer Überblick<sup>4</sup>

Allein die Auswanderung der Vorfahren der Gewährsleute als bekannten Fakt voranzusetzen und daran anknüpfend die Geschichte der „Totenlieder“ darzustellen, wäre zu einfach und würde dem historischen Wert der Tondokumente nicht gerecht werden. Die Besiedlung der Gebiete ist in einer bestimmten Zeit unter bestimmten politischen Voraussetzungen erfolgt. Die Orte Deutsch-Mokra und Rudolfsgnad wurden in damals zu Ungarn gehörenden Regionen gegründet.

Zwischen 1683 – 1687 wurde Ungarn im wesentlichen von den Türken befreit. 1687 erfolgte auf dem Reichstag in Preßburg (Pozsony) unter der Führung von König Leopold I.<sup>5</sup> der Zusammenschluss von Ungarn und der habsburgischen Monarchie. Ungarn verzichtete dafür auf die freie Königswahl. Die 1681 festgestellten Rechte der Protestanten im überwiegend katholischen Ungarn wurden jetzt nur noch „von Königs Gnaden“ gewährt. Unter Kaiser Karl VI.<sup>6</sup> wurde in den 1720er Jahren die Rekatholisierung zum Abschluss geführt. Die Protestanten standen nun wieder unter der Aufsicht der römisch-katholischen Kirche. Gerade im Bezug auf die Brauchtumslieder darf auch der Blick auf die religiösen Verhältnisse nicht versäumt werden.

Um diese komplexen Zusammenhänge nicht ausufernd aber verständlich darzustellen, werden sowohl die Besiedlungsgeschichte als auch die religiösen Hintergründe in einer übersichtlichen tabellarischen Form gegeben. Da die hier untersuchten „Totenlieder“ verschiedentlich im damaligen Ungarn gesungen wurden, ist dieses Gebiet in den Mittelpunkt der Darstellungen gerückt worden. Das Jahr 1718 bedeutete das endgültige Ende der türkischen Besetzung Ungarns und soll deshalb hier in den Tabellen als Unterteilung dienen.

Im Anschluss an diesen Überblick werden politische Hintergründe der Besiedlung der Orte Deutsch-Mokra und Rudolfsgnad detailliert beschrieben. Dabei entsteht außerdem ein präzises Bild von der Herkunft der damaligen Siedler.

---

<sup>2</sup> Die Hervorhebung durch Fettdruck entspricht der Einteilung in den Liedkapiteln der Analysen sowie in den Tabellen. Aus Deutsch-Mokra und Rudolfsgnad stammen  $\frac{2}{3}$  der Lieder, deshalb sind die Orte explizit genannt.

<sup>3</sup> Die Bezeichnung Hauerland ist im Atlas nicht zu finden. Hierbei handelt es sich um die sehr erzeiche Region in den Westkarpaten, grob zw. Kremnitz und Kaschau in der heutigen Slowakei. Die Silbe „-hau“ bei Ortsnamen ist von „aushauen = roden“ abgeleitet, als die Orte (sog. „Häudörfer“) auf gerodeten Waldflächen im Mittelalter gegründet wurden. [Machatschek 1927:109]

<sup>4</sup> Die für dieses Kapitel II verwendete Literatur, die nicht speziell angezeigt wurde: Bell 1926; Machatschek 1927; Saria 1954; Weidlein 1956; dtv-Atlas Weltgeschichte; Fischer-Lexikon; ThR: „Ungarn“.

<sup>5</sup> Leopold I. (\*1640 – †1705); reg. 1655 – 1705; seit 1658 römisch-deutscher Kaiser.

<sup>6</sup> Karl VI. (\*1685 – †1740); seit 1711 römisch-deutscher Kaiser; Vater von Maria Theresia.

## 1. Bis 1718 im Zeitraffer

### 1.1. Besiedlung

Seit dem frühen 9. Jh. haben Volksgruppen der Magyaren (Ungarn) zw. südlichem Ural und den Karpaten als Reitervolk gelebt.

895 / 896 n. Chr.:

Flucht der Magyaren über die Karpaten in das Karpatenbecken (früher von den Hunnen (5. Jh.) und den Awaren (6. – 8. Jh.) besiedelt).

Von Nordosten und von Osten und Südosten durch die Siebenbürger Karpaten Besiedlung des Donaubeckens unter dem Großfürsten Árpád. Das Gebiet östlich der Donau und (das heutige) Siebenbürgen standen unter bulgarischer Herrschaft; westlich und südwestlich war ostfränkisches bzw. mährisches Herrschaftsgebiet. Diese Randgebietlage erleichterte die Einnahme durch die Ungarn (Magyaren). Friedliche Vermischung der Bevölkerungsgruppen.

Vom 10. Jh. bis 1918 umfasste das Reich der Ungarn den mittleren Donaauraum.

1241/42 „Tartarensturm“, Einfall und Rückzug der Mongolen.

1526 das türkische Heer nahm Mohács<sup>7</sup> ein; danach letztlich Dreiteilung Ungarns:  
Norden und Westen: das kleine habsburgische Königreich;  
Mitte und Osten: ab 1540 unter osmanischer Oberhoheit für die nächsten rund 160 Jahre<sup>8</sup>;  
im Osten: ab 1570 das selbständige Fürstentum Siebenbürgen.

ab 1660 Siebenbürgen türkischer Vasallenstaat.

1683 Türken vor Wien.

1683 – 87 Befreiung Ungarns unter der Führung von Prinz Eugen<sup>9</sup> von türkischer Herrschaft.

1687 Leopold I. setzte den Verzicht auf das Recht zur freien Königswahl der Ungarn zugunsten der Habsburger durch.

1718 Befreiung des Banats von den Türken.

### 1.2. Religionsspiegel

Römische Zeit Pannonien (Gebiet westlich der Donau) Lateinisches Christentum.

2. Hälfte 3. Jh. byzantinische Missionen.

seit 312 n. Chr. durch Kaiser Konstantin I.<sup>10</sup>, der Große, christlicher Aufschwung.

Ende 4. Jh. durch Hunneneinfall Rückgang des Christentums, wieder byzantinische Prägung.

Ende 8. Jh. mit Karl d. Großen<sup>11</sup> Hinführung zum westlichen Christentum (fränkisch–westliche Mission gegen slawische Christen).

896 Einzug der Ungarn (Magyaren), damit Ende der Christianisierungen; Rückfall zum Heidentum.

Ende 10. Jh. Entscheidung der ungarischen Fürsten gegen das byzantinische zugunsten des westlichen Christentums.

Missionierung zuerst durch den Bischof von Regensburg (bayrisch), dann durch den Bischof von Passau (ottonisch).

---

<sup>7</sup> an der Donau gelegen.

<sup>8</sup> Die Angaben in der Literatur dazu sind: „mehr als 150 J.“, „160 J.“, „164 J.“.

<sup>9</sup> Franz Eugen von Savoyen-Carignan(\*1663 – †1736), Prinz, österr. Feldherr und Staatsmann.

<sup>10</sup> Flavius Valerius Constantinus (\*um 285 – †337); seit 309 römischer Kaiser; nach 312: „ließ im sog. Mailänder Toleranzedikt zus. mit Licinius das Christentum als Religion zu ...“. [Fischer Bd. 5:3352]

<sup>11</sup> Karl I., der Große (\*742(?) – †814); König der Franken 768 – 814; seit 800 römischer Kaiser.

- 996 durch familiäre Anbindung der Ungarn an Bayern (Heirat von István<sup>12</sup>) Erlangung von größerer Selbständigkeit gegenüber dem Reich.
- 1001 Krönung von István mit der „heiligen“ Krone („Stephanskronen“<sup>13</sup>) zum König von Ungarn.
- 1003 weltliche Krönung Istváns zum König von Ungarn; Vorantreibung der Christianisierung.
11. – 15. Jh. Ausbreitung von verschiedenen katholischen Orden unter anfänglicher Beibehaltung von heidnischen Anbetungsritualen.
- ab 16. Jh. Beginn der Reformation im stark verweltlichten Ungarn.
- 1618 – 1648 Stärkung der reformatorischen Seite durch das Siebenbürgische Fürstentum.
- ab Mitte 17. Jh. Beginn der Gegenreformation in Ungarn unter Leopold I.
- 1660 Siebenbürgen blieb zunächst protestantisch trotz türkischer Herrschaftsübernahme.
- 1671 – 1681 sog. „Trauerdekade“ des ungarischen Protestantismus; massive Katholisierung;
- 1681 Rechte der Protestanten wurden festgelegt.
- 1687 Rechte der Protestanten wurden erheblich eingeschränkt.

## 2. 1718 bis 1945 im Fokus

- 1711 – 1740 unter Karl VI. Abschluss der Rekatholisierung Ungarns; die Protestanten standen unter der Aufsicht der römisch-katholischen Kirche, ihnen wurde nur noch eine minimale Existenzgrundlage zugestanden; für die Gewinnung von Siedlern mussten diese eingeschränkten Rechte allerdings gelockert werden.
- 1718 – 1778 stand das befreite Banat unter der Herrschaft des deutschen Kaisers auf Drängen von Prinz Eugen.
- 1718 – 1733 erste Besiedlung des **Banats** unter Graf Mercy<sup>14</sup> durch ein sog. „Einrichtungswerk“.
- 1737 – 1740 erneute Türkenkriege; von den 54 sog. Primärsiedlungen<sup>15</sup> im Banat (zw. 1717 und 1725 entstanden) wurden nur sechs wieder bewohnbar gemacht.
- 1740 – 1780 Maria Theresia<sup>16</sup>, Tochter und Thronfolgerin von Karl VI..
- 1765 – 1767 neue primäre Siedlungen im südlichen Grenzgebiet des Banats.
- 1769 – 1771 „theresianische Siedlungswelle“ mit Kolonisten im oberen Teil des Südwest-Banat.
- 1775** Oberösterreicher aus dem Trauntal gründeten **Deutsch-Mokra**<sup>17</sup> in der Karpato-Ukraine.
- 1780 – 1790 Joseph II.<sup>18</sup>, Sohn und Thronfolger von Maria Theresia.

<sup>12</sup> Geburtsname Vajk (\*wahrscheinlich 969 – †1038), Sohn des Großfürsten Géza (\*um 950 – †997), getauft auf den Namen István (Stephan), den Schutzheiligen der Passauer Diözese. Er wurde von seinem Vater mit der Tochter Gisela des bayrischen Herzogs Heinrich II. 996 vermählt.

<sup>13</sup> Von Papst Silvester II. (999 – 1003) nach Ungarn gesandt.

<sup>14</sup> Graf Claudius Florimund Mercy aus Lothringen (\*um 1666 – †1734) war unter Prinz Eugen Feldmarschall, später Gouverneur im Banat und hat die Besiedlung maßgeblich geleitet.

<sup>15</sup> Primärsiedlungen sind direkt von Einwanderern gegründet worden. Aus diesen sind später Einwohner ausgezogen und haben sog. „Sekundärsiedlungen“ gegründet. Bei diesen Bezeichnungen ist die genaue Herkunft der Menschen nicht mehr eindeutig nachweisbar, da sie nicht zwingend aus ein und demselben Ort/Landstrich kommen müssen.

<sup>16</sup> Maria Theresia (\*1717 – †1780); 1736 Heirat mit Franz von Lothringen (\*1708 – †1765; von 1745 – 1765 römisch-deutscher Kaiser Franz I.).

<sup>17</sup> „Deutsch-Mokra (ungarisch: Németmokra, tschechisch: Německá Mokra) im gebirgigen Teil der Waldkarpaten hart an der Grenze gegen Galizien ...“. [Suppan II 1963:219ff.]

<sup>18</sup> Joseph II. (\*1741 – †1790); seit 1765 römisch-deutscher Kaiser nach dem Tod seines Vaters, zusammen mit seiner Mutter.

- 1781 Toleranzedikt: keiner sollte mehr wegen seines Glaubens belangt werden; formales Ende der Gegenreformation.
- 1784 – 1787 weitere Siedler kamen ins Banat; jetzt wurden auch Protestanten zugelassen.  
ab 1778 das Banat wurde ungarisch; Erschwernisse für Deutsche begannen.
- 1790 – 1792 Leopold II.<sup>19</sup>, Bruder von Joseph II.; ungarische Protestanten erhielten den Rechtsschutz als verbrieften Verfassungsschutz aus dem Reichstag.
- 1790 – 1803 weitere Primärsiedlungen im südlichen Banat.
- 1792 – 1835 Franz I. / zuerst Kaiser Franz II.<sup>20</sup>.
- 1835 – 1848 Ferdinand I.<sup>21</sup>, geistig zurückgebliebener Sohn und Thronfolger von Franz I.; die Regierung wurde 1836 von einer Staatskonferenz unter Führung von Erzherzog Ludwig, Metternich und Kolowrath übernommen.
- 1848 – 1916 Franz Josef I.<sup>22</sup>, Enkel von Franz I..
- 1866** Gründung von **Rudolfsgnad**<sup>23</sup> als sog. Tertiärsiedlung an der Militärgrenze im Südwest-Banat.
- 1867 österreichisch-ungarische Doppelmonarchie; Franz Josef I. wurde auch ungarischer König (Ausgleich mit Ungarn, um Österreichs Machtstellung zu erhalten). Ungarn erhielt eigene Verfassung, Verwaltung und Gesetzgebung.
- 1916 – 1918 Karl IV. / Kaiser Karl I.<sup>24</sup>; sein Großoheim war Franz Josef I..
- 1914 – 1918 1. Weltkrieg; Niederlage für Deutschland und Österreich-Ungarn; Ende der Donaumonarchie und damit auch für Ungarn.
- nach 1918 Aufteilung des Vielvölkerstaates Ungarn in:
1. Tschecho-Slowakei (Slowaken + Tschechen) aus Ober-Ungarn zusammen mit Böhmen und Mähren;
  2. Jugoslawien (Serben beiderseits der Donau + Kroaten + Slowenen);
  3. Rumänien (aus ung. Siebenbürgen + österr. Buchenland + russ. Bessarabien);
- Streit um das Banat.<sup>25</sup>
- 1918 – 1945 gehörte die Karpato-Ukraine (**Deutsch-Mokra**) zur Tschecho-Slowakei, musste dann an die Sowjetunion abgetreten werden.<sup>26</sup>
- ab 1919 Beschluss der Siegermächte zur Dreiteilung des Banats:  
Nordost-Banat: (mit Temeschburg und Arader Komitat) an Rumänien<sup>27</sup>;  
Südwest-Banat: (also auch **Rudolfsgnad**) an Jugoslawien;  
Nordwest-Banat: (südliche Marsch-Theiß-Winkel) an Ungarn.
- 1939 – 1945 Nordost-Banat: bis 1943 Kampf im rumänischen Heer, dann bei der Waffen-SS;  
Südwest-Banat: bis 1941 Kampf im serbischen Heer, dann bei der Waffen-SS.
- 1944 Nach rumänischer Kapitulation Einmarsch der Roten Armee in das Banat.

<sup>19</sup> Leopold II. (\*1747 – †1792); seit 1790 römisch-deutscher Kaiser.

<sup>20</sup> Franz I. (\*1768 – †1835); 1792 – 1806 als Franz II. römisch-deutscher Kaiser; 1804 – 1835 als Franz I. österreichischer Kaiser.

<sup>21</sup> Ferdinand I. (\*1793 – †1875); dankte 1848 zugunsten seines Neffen Franz Josef ab.

<sup>22</sup> Franz Josef I. (\*1830 – †1916); seit 1848 österreichischer Kaiser.

<sup>23</sup> Rudolfsgnad (Knićanin (serb.), Rezsöháza (ung.)) [vgl. Weifert 1941:6 + 10]; Lage: direkt am Fluss Theiß kurz vor dessen Mündung in die Donau.

<sup>24</sup> Karl IV. (\*1887 – †1922); König von Ungarn, 1916 – 1918 als Karl I. österreichischer Kaiser.

<sup>25</sup> „Die Entente-Mächte hatten es offenbar für den Fall ihres Sieges in Geheimverträgen sowohl Serbien wie Rumänien zugesagt.“ [Valentin 1959:76]

<sup>26</sup> 1918 – 1938 tschechisch, 1938 – 1944/45 russisch. [Tbd. 1138/I-355]

<sup>27</sup> „Da die Versailler Verträge vom glühenden Haß gegen das Deutschtum in aller Welt diktiert waren, fanden die Beschlüsse des Banater Deutschtums, die den Anschluß des Banats an Rumänien forderten, in Paris keine Beachtung, obwohl das Deutschtum und das Rumänentum des Banats mit ihrer zahlenmäßig überwältigenden Mehrheit nach demokratischen Prinzipien Recht auf die Erfüllung ihrer Wünsche gehabt hätten.“ [Valentin 1959:77]

In **Deutsch-Mokra** Aussiedlung der Bevölkerung nach Oberschlesien und Thüringen.

nach 1944/45 Banat:

zum größten Teil Ausrottung und Verschleppung der deutschstämmigen Einwohner und Vertreibung nach Jugoslawien und Ungarn, zum kleineren Teil später Eingliederung der zurückgebliebenen Deutschen in den rumänischen Staat.

1945

Karpato-Ukraine:

Aussiedlung der Bewohner von Deutsch-Mokra zunächst in den Harz. Diejenigen, die zurückkehrten, wurden größtenteils nach Sibirien verschleppt. Die anderen, die im Westen blieben, wurden in Sachsen, Thüringen und im Schwarzwald sesshaft. Verfall des Dorfes und Auflösung bis auf ein paar vereinzelte deutsche Familien zwischen russischen Bewohnern.<sup>28</sup>

### III Hintergründe der Besiedlung

#### Deutsch-Mokra

Die Anwerbung von Siedlern im 18. Jh. erfolgte aus wirtschaftlichen Gründen. Es handelte sich um „Waldfaharbeiter“, die sachkundig große Mengen an Holz schlagen und die Flößerei einrichten und betreiben konnten.

Seit der Zeit von Karl VI. war das reiche Salzvorkommen in der Marmarosch im Osten des Landes bekannt und sicherte dem Staat große Einnahmen. Aus den Gruben von Slatina, Sugatagh, Rhonaszek und Königstal wurde Salz nach Ungarn, Böhmen und Mähren geliefert. Das Salz wurde auf Holzflößen auf der Theiß zu Tal befördert, nach der Ankunft an den Salzumschlagplätzen wurden die Flöße zerlegt und das Holz in die waldarme pannonische Tiefebene weiterverkauft. Um den Waldschaden in den Urwäldern der Karpaten durch den unkontrollierten Raubbau während der Anfänge des Salzabbaus zu begrenzen, wurde bereits um 1750 eine Reform angestrebt, die eine geordnete Wirtschaft vorsah. Als Vorbild sollte die Salzgewinnung im Gebiet des Salzkammergutes mit seinen ähnlichen Bedingungen dienen. 1775 genehmigte Kaiserin Maria Theresia einen Plan zur Anwerbung von oberösterreichischen Holzarbeitern. Die Bedingungen der Arbeiter lauteten u.a.: für jeden ein eigenes Haus, ein eigener Garten und Vieh für die Selbstversorgung<sup>29</sup>, deutscher Unterricht und deutsche ärztliche Betreuung. Dazu Abgabenbefreiung und Pensionsanspruch wie zu Hause. Nachdem in langen zähen Verhandlungen den Bedingungen zugestimmt wurde, kamen 220 Personen zusammen, Familien von 100 Holzarbeitern, ein Waldmeister als Führer, fünf Rottmeister, je ein Pfarrer, Schulmeister, Arzt und Hebamme, Schneider, Schuster, Binder, Müller, Schmied, Leineweber und der Schreiber des Waldmeisters.<sup>30</sup> Die meisten von ihnen waren „Oberösterreicher aus dem Trauntal zwischen Gmunden und Goisern ...; einige von ihnen kamen aus dem Steirischen, aus Aussee, Irnding und Schladming.“<sup>31</sup> Bei Dialekt-Untersuchungen, die von Wilfried Schabus in Deutsch-Mokra durchgeführt wurden, ließ sich noch im Jahr 1994: „eine alt-österreichische Mundart mit unverkennbar mittelbairischen und

<sup>28</sup> Im Jahr 1975 wurde von 32 Familien gesprochen, die noch in Deutsch-Mokra lebten. [Tbd. 1138/II-75] Im Jahr 1986 waren es nur noch fünf deutsche Familien. [Tbd. 1220/145]

<sup>29</sup> Diese noch gültige Zusicherung ermöglichte den letzten, nach dem Krieg zurückgekehrten, deutschen Nachfahren seit 1991 das Überleben in der unabhängigen, wirtschaftlich schwachen Ukraine. [vgl. SCHABUS, WILFRIED, *Berge außen, Berge innen*, Artikel in: *Spectrum* vom 28. Mai 1994]

<sup>30</sup> vgl. Suppan II 1963:220f..

<sup>31</sup> Suppan II 1963:221.

speziell salzkammergutlerischen Strukturmerkmalen“ ermitteln.<sup>32</sup> Die Besiedlung begann im Herbst :

„Anfang Oktober 1775 sammelte Waldmeister Imeldis die Auswanderer aus dem oberen Traental, [...], in Ischl, und zog mit ihnen gegen Gmunden, wo der Rest bereits wartete. In Gmunden kam es zur Unterzeichnung der Verträge, von dort fuhren die vier Schiffe am 6. Oktober ab, passierten am 10. Wien, und trafen am 16. in Budapest ein. In [Pferde-] Wagen ging es weiter ins Teresvatal: Ankunft am 9. November. Inmitten weiter Waldungen wurde der neue Ort Deutsch-Mokra gegründet [...].“<sup>33</sup>

Der neue Ort lag am Fluß Mokrianka in der Nachbarschaft des ruthenischen Ortes Mokra. Deshalb erhielt er den Namen Deutsch-Mokra und der andere Ort wurde zur Unterscheidung Russisch-Mokra genannt. 1800 hatte sich die Einwohnerzahl bereits verdoppelt, die Menschen siedelten z.T. in die umliegenden Dörfer<sup>34</sup> um und 1815 entstand als zweite Mokraner Siedlung der Ort Königsfeld. Hier vereinigten sich die Flüsse Mokrianka und Brusturianska zur Teresva. Und in dieser „Abgeschlossenheit des engen Gebirgstales, [...], haben sich manche Sitten und Gebräuche aus dem Traental erhalten.“<sup>35</sup>

### **Rudolfsgnad**<sup>36</sup>

Mit der Besiedlungspolitik des Banats verfolgte Karl VI. seit 1718 in erster Linie politisch-militärische Ziele. Seine Tochter Maria Theresia setzte diese Politik noch konsequenter fort. Auf ihre Anordnung hin wurde das Banat aufgeteilt in den größeren nördlichen Teil mit einer Zivilverwaltung und ein südliches Grenzgebiet. Hier entstand ab 1764 die sog. Militärgrenze. Nach der geglückten Befreiung von der langjährigen türkischen Besetzung sollten hier die Siedler die Grenzverteidigung übernehmen und als Schutzwall gegen befürchtete neue Übergriffe der Türken dienen. Dazu wurden anfangs deutsche heiratsfähige Invaliden aus den deutsch-ungarischen Invalidenhäusern (Wien, Prag, Pest) bestimmt, denen sich später viele Landwirte aus dem Reich anschlossen.<sup>37</sup> Nur zwei Bedingungen mussten diese ersten Siedler erfüllen: sie mussten katholisch sein, denn bei den Katholiken war eine religionskonforme Einstellung vorauszusetzen, während man bei „resistenten“ Protestanten in der Ferne sicher mit religiösen Auseinandersetzungen rechnen musste. Und sie durften keine Ungarn sein, weil man ihnen nicht vertraute, da sie zuvor mit den Türken verbündet waren.

Der zweite Grund der Besiedlung war die völlig heruntergekommene Landwirtschaft. Bis zum Beginn der türkischen Herrschaft galt das Banat aufgrund der günstigen klimatischen Lage als die Kornkammer des damaligen Europas. Um diese wirtschaftliche Position wieder zu erreichen, musste mit der Urbarmachung und der Beackerung des Bodens ganz von vorne begonnen werden. Dazu gehörten neben der Rodung der zukünftigen Acker- und Weideflächen in erster Linie die Entwässerung der Sümpfe mit Hilfe von neu angelegten Kanälen. Mit deutschen Bauern hatte man schon bei den früheren Kolonisationen gute Erfahrungen gemacht, da sie durch einige landwirtschaftliche Errungenschaften stets den

<sup>32</sup> 1994 gab es noch sechs Gewährspersonen zw. 65 und 74 Jahre alt, die die deutsche „Grundmundart“ sprachen. [Schabus 2004:522]

<sup>33</sup> Suppan II 1963:221.

<sup>34</sup> Genannt werden Russisch-Mokra, Brustura und Dombo.

<sup>35</sup> Suppan II 1963:221.

<sup>36</sup> Zur Herkunft der Bevölkerung, auch der der Muttersiedlungen, ausführliche Literatur neben Lung z.B. *Monographie der Gemeinde Rudolfsgnad im Torontaler Comitete in der aufgelösten Militärgrenze*, hg. von der Gemeindeverwaltung, Groß-Betschkerek 1891 (zum 25jährigen Gründungsjubiläum von 1866 – 1891). Außerdem: „Schummer, Eszter: Rezsöháza (Rudolfsgnad, Kničanin) tele püléstörténete és nyelvjárasa (Siedlungsgeschichte und Mundart von Rudolfsgnad). Germanistische Hefte, hg. von Heinrich Schmidt, VI. Heft. Szeged. [o. J.]“ [Weifert 1941:34]

<sup>37</sup> vgl. Weifert 1941:9.



einheimischen Bauern überlegen waren, z.B. mit der Dreifelderwirtschaft oder dem Einsatz der Pflugschar. Außerdem hatten sie sich stets als treue und verlässliche Untertanen erwiesen. Da sich die ausgewanderten Bewohner wegen der schwierigen Lebensbedingungen und zusätzlich erneuter türkischer Angriffe nur langsam vermehren konnten, wurden immer wieder neue Siedler für das große Gebiet und die Arbeitsmengen benötigt. Als sich nicht mehr genügend katholische Bewerber einfanden, mussten die Rechte der unterdrückten Protestanten notgedrungen gelockert und sie auch als Siedler geduldet werden.

Neben den staatlichen Siedlungen als sog. Primärsiedlungen, die vom Reich errichtet wurden, waren unter den sog. Sekundärsiedlungen auch Privatsiedlungen. Dies waren Ländereien, die in größerem Umfang von ehemaligen Siedlern nach Ablauf des Pachtvertrages zu günstigen Konditionen vom Reich abgekauft werden konnten. Diese neuen Grundbesitzer forderten wiederum Siedler an, um ihren großen Besitz zu bewirtschaften. Diese neuen Siedler lebten und arbeiteten aber in einem leibeigenschaftsähnlichen Verhältnis oft unter schlimmsten Bedingungen, obwohl den vom Reich angeworbenen Siedlern Freiheit und Selbständigkeit auf Reichsboden zugesichert worden war. Die Unterdrückungen entluden sich dann in der Revolution 1848/49, die den Siedlern letztendlich erst 1873 die ersehnte Freiheit auf eigenem Grund und Boden gab.<sup>38</sup>

Die Gründung von Rudolfsnad<sup>39</sup> als sog. Tertiärsiedlung im Jahr 1866<sup>40</sup>, ist zum größten Teil durch Bewohner der beiden Sekundärsiedlungen Etschka (genauer gesagt Deutsch-Etschka) und Siegmundsfeld erfolgt, die ein und demselben privaten Grundherren gehörten. Zu diesen „Hauptmuttersiedlungen“ liest man:

„Etschka (Ečka, Ěcska), eine Gründung des Grundherrn Lázár de Ěcska, hatte wechselvolle Schicksale. Im Jahre 1783/84 wanderten viele Serben in die Militärgrenze aus. Ihren Platz nahmen katholische Bulgaren sowie evangelische Slowaken ein. Letztere begaben sich im J. 1801/02 nach Kovačica (ungar. Antalfalva), worauf der Zustrom der Deutschen aus den umliegenden Ortschaften begann, der dann nach Abzug der Bulgaren im J. 1825 noch verstärkt wurde (1057 D. = 61,1%; heute 1023 D.)“<sup>41</sup>

„Siegmundsfeld, J. 1809 (Martinica, Zsigmondfalva, 1223 D. = 97,3%; heute 1349 D.)“<sup>42</sup>

In Rudolfsnad, wo sich wiederum Katholiken wie schon in den „Muttersiedlungen“ angesiedelt hatten, konnte eine kontinuierliche Steigerung der deutschen Bevölkerung dokumentiert werden, die sich bis 1941 bei ca. 3000 Personen einpendelt hatte. So lebten 1880 erst 2059 Deutsche im Ort, das waren 93,3% der Gesamteinwohnerzahl. Im Jahr 1910 waren es 94,5% und 1921 betrug der Anteil 97,5%. Bei der letzten Volkszählung kam man auf 3078 Deutsche.<sup>43</sup> Die Herkunft der Vorfahren konnte anhand der Mundart festgestellt werden, „in welcher pfälzische Eigentümlichkeiten überwiegen, aber auch das Bairische seine Kennzeichen hinterlassen hat“<sup>44</sup>.

Die ausgesuchte Region zur Neugründung von weiteren Siedlungen gehörte zu noch nicht besiedeltem Reichsgebiet, da sie sehr sumpfig und hochwassergefährdet war und vor allem grenznah zur slawonischen Batschka lag. Die auswanderwilligen Bewohner, oder auch deren

<sup>38</sup> vgl. Lung 1999:20.

<sup>39</sup> Der Name Rudolfsnad wurde nach dem Kronprinzen Rudolf ausgewählt (\*1858 – Freitod 1889), einziger Sohn von Kaiser Franz Josef I.

<sup>40</sup> vgl. Lung 1999:30ff. und Weifert 1941:6 + 10. Bei Valentin 1959 liest man zur Gründungszeit: „1880 – 1882 Rudolfsnad, Giseladorf und Josefisdorf.“ [Valentin, S. 72]

<sup>41</sup> Weifert 1941:12. Die Zahlenangaben in den Klammern sind Angaben nach einer Volkszählung von 1921 sowie von 1941 (entspricht „heute“). Beispiel: (1057 D. = 61,1%; heute 1023 D.) heißt: 1921 lebten 1057 Deutsche in Etschka = 61,1% der Bevölkerung; heute 1941 sind es 1023 Deutsche.

<sup>42</sup> ebd., S. 14.

<sup>43</sup> vgl. ebd., S. 15. Bei den einzelnen Ortsbeschreibungen hat Weifert nur bei einer evangelischen Bevölkerung explizit darauf hingewiesen.

<sup>44</sup> Weifert 1941:28.

Nachfahren, die eigentlich schon vor Ort waren und z.B. aus Platzmangel ein neues Dorf gründen wollten, mussten, wie schon ihre Vorfahren, oft mehrere Jahre auf die Bestätigung des Besiedlungsgesuches durch die Wiener Hofkammer/den Kaiser warten und sich in vielen Fällen auch erst aus der Leibeigenschaft eines Grundbesitzers freikaufen, der sie widerrechtlich unfrei für sich arbeiten ließ.

Was das Leben und Arbeiten der Landwirte in dieser Region besonders erschwerte, war das feuchte und warme Klima. In einer Landschaft mit viel Sumpf und Morast drohte immer die Gefahr durch das „gelbe Fieber“, das in mehreren großen Schüben (1724, 1727, 1730, 1770, 1788, 1811) etliche der Siedler hinwegraffte und außerdem die Menschen fortwährend erkranken ließ. Das Banat wurde daher auch als das „Grab der Deutschen“ bezeichnet.

### **Zum Begriff „Donau-Schwabe“**

Diese Bezeichnung wird in der Literatur ganz unterschiedlich erklärt, einheitlich ist nur die Aussage, dass es sich bei den Siedlern nur in ganz geringem Umfang um echte Schwaben handelte. Die überwiegende Zahl kam aus allen Regionen des südlichen deutschsprachigen Raumes. Hier zwei Beispiele:

„Wenn sich ihr Name [der Schwaben, d. Verf.] doch schließlich auf das gesamte Deutschtum im Donaoraum erstreckt hat, so beruht dies einerseits auf der hohen Wertschätzung, die gerade dieser deutsche Volksstamm in der ersten Zeit der Neubesiedlung des Landes erfahren hat, andererseits aber auch darauf, dass die Sammeltransporte der Kolonisten ihren Ausgangspunkt von den schwäbischen Donauhäfen nahmen. Von den Nichtdeutschen, den Madjaren als ‚sváb‘, den Serben als ‚švaba‘ zunächst geringschätzig gebraucht, ist der Name in neuerer Zeit für das gesamte Donaudeutschtum in Gebrauch gekommen, obwohl sich der deutsche Bauer selbst niemals als Schwabe, sondern als Deutscher bezeichnet hat. Seit 1922 wurde zur Unterscheidung von den eigentlichen Schwaben des Mutterlandes für sie die Bezeichnung ‚Donauschwaben‘ eingeführt.“<sup>45</sup>

„Die fremdsprachigen Nachbarn nannten die Bewohner der deutschen Dörfer Schwaben, bevor diese ein Gemeinschaftsbewußtsein hatten. Auch wenn sie volkskundlich zum überwiegenden Teil dem rhein- und moselfränkischen Volkstum zugeordnet sind, haben sie sich als Rheinländer, Luxemburger, Elsässer, Lothringer, Saarländer, Pfälzer, Hessener, Badener, Württemberger, Sauerländer, Bayern, Tiroler, Steiermärker, Nieder- und Oberösterreicher, Vorarlberger und Sudetenländer mit Stolz als Schwaben bekannt und dem Schwabentum im Ausland nur Ehre gemacht.“<sup>46</sup>

### Ein Schlussgedanke

Beide Orte, Deutsch-Mokra und Rudolfsnad, lagen in völlig unterschiedlichen Regionen. Der eine im Gebirge, der andere in einer trockengelegten Sumpflandschaft. Und trotzdem hatten sie ein verbindendes Element, nämlich den Fluss Theiß. Deutsch-Mokra wurde in der Nähe der Quelle gegründet, im ersten Seitental, Rudolfsnad hingegen lag kurz vor der Mündung in die Donau. Die Orte lagen also fast am gleichen Wasser, die Lebensweisen der Bewohner als Waldarbeiter bzw. Bauern waren jedoch zwangsläufig sehr unterschiedlich. In ihrem Brauchtum hingegen fanden sich große Übereinstimmungen (s. „Brauchtum“), besonders in der Art, ihre Verstorbenen auf deren letztem Weg mit Liedern zu begleiten und zu verabschieden.

---

<sup>45</sup> Saria 1954:17.

<sup>46</sup> Valentin 1959:8.

# Das Brauchtum

Unter dem Begriff „Brauch“ oder „Brauchtum“ wird „ein soziales Handeln beschrieben, das von einer Gruppe getragen wird und sich durch Regelmäßigkeit und Wiederholung auszeichnet. Brauch ist Bestandteil der Alltagskultur, [...] (und) traditionell geprägt.“<sup>47</sup> Die Hauptanlässe für Brauchtumslieder im Lebenslauf ergeben sich durch Geburt, Hochzeit und Tod. Gerade Tod und Beerdigung werden im Laufe des eigenen Lebens aber meist eher an den Rand des Bewusstseins gedrängt. Und dennoch wurde beim Eintreten eines Todesfalles nach einem festen Brauch gehandelt, der für alle Betroffenen (Familie, Verwandte, Nachbarn, Dorfbewohner) von der Ankündigung des Todes bis zur Beerdigung gültig war. Konfessionsübergreifend wurde von den Menschen die Möglichkeit genutzt, außerhalb einer vorgeschriebenen Liturgie den eigenen Gefühlen und dem eigenen „volkstümlichen“ (Aber-)Glauben in Handlungen, Gebeten und Liedern Ausdruck zu verleihen. In ländlichen Gebieten war dieser Brauch noch stärker und differenzierter erhalten als im städtischen Raum. Selbst staatliche oder kirchliche Reglementierungen konnten die fortdauernde Ausübung nicht unterbinden. Durch die Reformation ist dann eine Veränderung des Liedgutes eingetreten, die sich im wesentlichen in den Texten widerspiegelt, die sich auch über die Gegenreformation hinaus gehalten hat.

Nach dem folgenden allgemeinen Überblick über den Brauch bei Tod und Beerdigung wird auf die Frage eingegangen, wann innerhalb des Brauches Lieder gemäß den regionalen und konfessionellen Gepflogenheiten erklingen sind. Hierbei sollen in erster Linie die Gewährsleute in Form der Tonbandinterviews zu Wort kommen.

## I Überblick über den Brauch bei Tod und Beerdigung

Bei genauerer Betrachtung kann man eine inhaltliche Zweiteilung feststellen, die durch die handelnden Personen verdeutlicht wird. Im kirchlichen, rituellen Bereich ist der Pfarrer mit der Austeilung der Sterbesakramente, der Aussegnung am Haus und am Grab tätig. Der außerkirchliche, volkstümliche Bereich umfasst die Vorbereitungen der Leiche auf die Beerdigung, die gemeinsamen Zusammenkünfte der Trauernden zum Beten, Singen, Erzählen und Mahlzeiten einnehmen und die Begleitung der Angehörigen. Hier setzt die Mithilfe aus der Nachbarschaft an.<sup>48</sup> Männer und Frauen tragen durch verschiedene Aufgaben in gleicher Weise zur Unterstützung bei. Genau genommen können auch diese Tätigkeiten als rituell bezeichnet werden, da sie in der Tradition festgeschrieben sind, so wie die kirchlichen Handlungen in der Liturgie verankert sind. Diese Nachbarschaftshilfe ist im ganzen deutschsprachigen Raum<sup>49</sup>, mit unterschiedlichen Schwerpunkten bei den Tätigkeiten belegt.<sup>50</sup> Ihre Wurzeln haben ihren Ursprung z.T. im archaischen Glauben der Menschen.<sup>51</sup>

Der ganze Brauch kann in fünf Abschnitte gegliedert werden, die nachfolgend dargelegt werden sollen:

1) Eintritt und Verkündung des Todesfalles; 2) Vorbereitung der Leiche und Aufbahrung; 3) Totenwache; 4) Aussegnung; 5) Gang zum Friedhof und Beisetzung.

---

<sup>47</sup> Fischer 2004:73.

<sup>48</sup> vgl. Klier 1963:73.

<sup>49</sup> Das heißt auch die Grenzen Deutschlands überschreitend.

<sup>50</sup> vgl. Volkskunde.

<sup>51</sup> vgl. Slowakei; Horak 1983:111f.; Hockl 1984:257f..

Die Handlungen im Rahmen der ersten drei Punkte werden überwiegend ohne pastorale Unterstützung vollzogen. Dessen Einsatz erstreckt sich hauptsächlich auf die letzten beiden Punkte des Ablaufes.

### **1) Eintritt und Verkündung des Todesfalles**

Sobald sich bei einem Menschen der nahe Tod ankündigte, versammelten sich die Angehörigen im Sterbezimmer, um am Bett zu beten. Hier wurde auch der katholische Pfarrer gerufen, um die Sterbesakramente zu reichen.<sup>52</sup> Nachdem der Tod eingetreten war, wurde er von einem Nachbarn im Dorf „angesagt“, beim Tod des Großbauern ging man auch in den Stall, um den Tieren „anzusagen“, ebenso den Bienenvölkern. Zusätzlich wurde die Totenglocke geläutet, so dass z.B. die Nachricht auch auf der Weide oder auf der Alm verbreitet wurde. Mit dem „Todansagen“ war meist gleichzeitig eine Einladung zur Beerdigung verbunden. In solchen Situationen wurde zudem jeglicher Streit vergessen, der vielleicht gerade bestand.

### **2) Vorbereitung der Leiche und Aufbahrung**

Nach dem Eintritt des Todes wurde die Sterbekerze angezündet, es wurde für die Seele des Verstorbenen gebetet und das Fenster geöffnet, damit sie entweichen konnte. Die Pendeluhr wurde bis zur Beerdigung abgestellt. Ebenso verhängte man die Spiegel im Raum, um das Symbol der Eitelkeit zu verdecken. Der Leichnam wurde von Frauen gewaschen und schön angekleidet, bei Verheirateten war es oft das Hochzeitsgewand, bei Alten Trauerkleider. In die gefalteten Hände wurde ein Rosenkranz gelegt. Dann wurde die Leiche in der guten Stube aufgebahrt, auf einem Strohsack auf einer Lade oder einem Brett und mit einem Leinentuch zugedeckt, um die Übergabe und Erneuerung der Lebenskraft durch die Erde anzudeuten. Die Aufbahrung erfolgte längs zum tragenden Balken des Hauses, das bedeutete die Übergabe der Seele an den Tod. Am Kopfende standen geweihte Kerzen, am Fußende Weihwasser mit einem Rosmarinzweig für die Besucher, um dem Toten durch Besprengen die letzte Ehre zu erweisen.

### **3) Totenwache**

Der Leichnam sollte in der Regel 48 Std. bis zur Beerdigung liegen. Das hieß mindestens eine Nacht, meistens auch zwei. Um die Angehörigen nicht allein zu lassen, kamen Nachbarn und Freunde zusammen, um gemeinsam bei der Leiche zu wachen. Bis Mitternacht saß man im Sterbezimmer und hat gebetet, aber nicht überall gesungen, wofür sich Frauen und Männer auch abgewechselt haben, während man sich im Nebenzimmer unterhielt. Bei jungen Verstorbenen traf sich die Jugend, die sich neben Gebeten auch mit Spielen die Zeit vertrieb. Um Mitternacht wurde der Rosenkranz und die Litanei gebetet. Nach einer Stärkung mit Essen und/oder Trinken, je nach der Vermögenslage der Familie, saß man oft weiter zusammen bis zum Morgen bis auf die, die arbeiten mussten. Die Hauptsache war, dass die Angehörigen in ihrer Trauer nicht alleine waren und man sich gemeinsam von dem Toten verabschiedet hat. Auch glaubte man, den Leichnam durch die Bewachung vor dämonischen Kräften schützen zu können.

### **4) Aussegnung**

Am Tag der Beerdigung wurde der Tote von den Trägern, meist Nachbarn, in den Sarg gelegt und mit den Füßen zuerst aus der Stube getragen, das sollte die Rückkehr des Toten verhindern. Auf der Schwelle der Stube wurde der Sarg zur Verabschiedung dreimal abgesenkt. Nach der Aufbahrung auf dem Hof kam der Pfarrer, oft mit dem Lehrer oder auch Sängern, zur Aussegnung. Mit dem Verlesen von Teilen der Totenmesse, Gebeten und

---

<sup>52</sup> Der sog. Versehgang des Pfarrers.

lateinischen Gesängen wurde offiziell der Abschied des Toten von Haus und Hof vollzogen. Jetzt konnte noch ein deutsches Totenlied folgen.

### 5) **Gang zum Friedhof und Beisetzung**

Meist haben sechs Nachbarn das Tragen des Sarges übernommen. Bei jungen verstorbenen Mädchen waren Burschen die Träger, bei den Jungen haben auch Mädchen getragen. Man wechselte sich auch ab, da der Friedhof oft außerhalb des Dorfes lag. Neben einer Kerze und einem Kreuz konnte auch eine Fahne mitgeführt werden als Zeichen, dass ein Bergmann gestorben war. Ledige wurden auf den Armen getragen, Verheiratete auf den Schultern. Auf dem Weg zum Friedhof läutete die Totenglocke, bei Kindern die kleine Glocke. Die Teilnehmer des Trauerzuges haben gebetet, oder auch gesungen. Es war unterschiedlich, ob der Tote gleich zum Friedhof gebracht wurde oder erst in die Kirche, da das Requiem mit lateinischen Gebeten und Gesängen immer in der Kirche stattfand. Am Grab, das vom Totengräber auch mit der Hilfe der Nachbarn vorbereitet worden war, wurde der Sarg ausgesegnet und nach Gebeten abgesenkt. Hier konnte noch ein deutsches Abschiedslied von einem Sänger, dem Lehrer oder Kantor erklingen. Nach der Beisetzung wurden der Totengräber und die Träger oft mit einem Schnaps bezahlt, die Trauergesellschaft löste sich auf und nur die Angehörigen blieben noch zusammen.

## II Wann wurde gesungen?

Innerhalb dieses Brauches, dessen oben beschriebene Inhalte in allen für diese Untersuchung relevanten Regionen mehr oder weniger ausgeprägt zu finden waren, haben sich drei Bereiche herauskristallisiert, in denen gesungen wurde. Neben dem Beten wurde das gemeinschaftliche Singen am Totenbett im Hause während der Totenwache von den Gewährsleuten hervorgehoben. Bei der Aufbahrung auf dem Hof nach der Aussegnung durch den Pfarrer, auf dem Weg zum Friedhof und dann beim Sargabsenken sind Lieder erklingen, die vermutlich eher von einzelnen Personen oder einer kleinen Sängergruppe (z.B. Kirchenchor) vorgetragen wurden.

In **Deutsch-Mokra** wurde immer viel gesungen, fast alle Tätigkeiten des Tages wurden mit gemeinschaftlichen Gesängen begleitet. Bei Trauerfällen hatte man überwiegend während der Totenwache gesungen. So erzählte der Gewährsmann Anton Zauner:

„Bei uns daheim, in Mokra, wenn der Ehemann ist gestorben, wenn die Erwachsenen ist wer gestorben, da sind die erwachsenen Leut, die Freunde, Nachbarn und so, die besten Freunde sind gekommen und die Verwandten. Da haben wir aber auf der Wacht verschiedene Totenlieder, bei uns was halt geben, haben wir gesungen. — Wenn also ein junger, ein Lediger ist gestorben, da sind auch die Jugend zusammengekommen, die guten Freunde, auch die Nachbarn, und auch die Onkeln und Tanten usw., und da ist das Lied gesungen worden, für den Jungen, wie der Junge mit dem Tod gekämpft hat.“<sup>53</sup>

Beim Tod eines Kindes oder Jugendlichen kamen die jungen Leute zusammen und haben sich neben dem Singen auch mit Spielen (mit gegenseitigem Küssen) die Zeit vertrieben. Betont wurde in allen Berichten, dass um Mitternacht der Rosenkranz und die Litanei (z.B. aus dem Gebetbuch „Himmelschlüssel“) gebetet wurde. In der ersten Nacht habe es dann Schnaps und ein „Zubeiß“ gegeben, in der zweiten Nacht auch schon Kuchen.<sup>54</sup> Bei Vergleichen des Brauchtums mit dem aus Oberösterreich durch Nachforschungen des Gewährsmannes Franz Zepezauer in den 1970er Jahren ließen sich Ähnlichkeiten zw. Deutsch-Mokra und den

---

<sup>53</sup> Tbd. 498/I-00.

<sup>54</sup> vgl. Tbd. 836/I-460 + 470; Tbd. 883/I-400; Tbd. 1217/277ff.; auch Künzig 1978:101.

Gebieten um Ischl und Ebensee feststellen, wobei sich in Deutsch-Mokra vieles reicher und ursprünglicher bewahrt hatte als im fremdenverkehrsreichen Oberösterreich.<sup>55</sup>

In **Rudolfsnad** sei nach den Berichten des Gewährsmannes Franz Schneider bei einem Verstorbenen die Totenwache gehalten worden, bei der es früher bei den Alten auch noch einen Totenschmaus gegeben habe. Der sei aber in jüngster Zeit nicht mehr üblich gewesen, nur an der Totenwache sei festgehalten worden. Er erwähnte keine Lieder, nur dass dabei gebetet worden sei, auch der Rosenkranz, bei Kerzenlicht gleich nach dem Gebetläuten. Um Mitternacht sei wieder ein Rosenkranz gebetet worden. Die Angehörigen seien die ganze Nacht über bei dem Toten geblieben, die Totenträger mit ihren Angehörigen und Nachbarn seien nach Mitternacht nach Hause gegangen.<sup>56</sup> Sehr ausführlich wurde von ihm der weitere Ablauf, jetzt mit Gesang, beschrieben, nachdem der Tote im Hof aufgebahrt worden war:

„Bei uns daheim war bei Begräbnissen, war da der Pfarrer mit, bei großen, bei Erwachsenen war gewöhnlich vier Ministranten, schwarz gekleidet wie der Pfarrer. [...] Da wurde das Lateinische im Hof vor der Totenbahre, der Pfarrer intonierte, und der Gesang, wenn der Gesangsverein da war, hat der ganze Chor vierstimmig, der Kantor, Vorsänger, einige Frauen und Männer waren immer dabei. Zuerst das Lateinische durch und dann ein deutsches Totenlied. Und dann am Wege wurde kurz ein kleines Lateinisches nur, und beim Eingang vom Friedhof „in paradisum“ gesungen, und dann am Grab wieder das kurze Lateinische und dann anschließend ein deutsches Totenlied. So war bei uns der Brauch.“<sup>57</sup>

Das lateinische Lied am Wege diente sicher dazu, den langen Weg zum Friedhof zu verkürzen, da dieser im Banat wegen des stetig feuchtwarmen Klimas aus Gründen der Hygiene und zur Vorbeugung gegen Seuchen „von allem Anfang an außerhalb der Ortschaften angelegt [war], zweifellos auf Anordnung des Herrscherhauses in Wien.“<sup>58</sup>

Neben der Betonung, das nur am Hause und auf dem Friedhof gesungen worden sei, wurde von Franz Schneider auch beschrieben, wie ein Totenlied damals wie heute noch an die jeweilige Situation „angepasst wurde“:

„Das Lied, was die Frau Reiter davor gesungen hat, das Totenlied [„Alles schläft den Todesschlummer ...“], das haben sie mir gebracht in der alten Heimat noch, in Rudolfsnad, aus der Batschka ist das ihnen zugeschickt worden. Da waren sieben Strophen. Jetzt war keine Melodie dazu, da ha’mer probiert auf ein bekanntes Totenlied, also es geht. Jetzt haben wir das Lied müssen abändere, verkürzen, und wie es sich dazu reimt, und haben dann so vier Strophen draus gemacht und gesungen. Und so haben wir jetzt auch schon bei vielen Begräbnissen heraus in Schwelgen [?, vielleicht Schwenningen, d. Verf.] dasselbe Lied, und jedes Mal muss man es abändere, so wie es sich verlangt, ob Weib gestorben oder Mann, oder, je nach dem. Und wie die Angehörige, ob Kinder und Verwandte, so ist das Lied dann bei uns gemacht worden und gesungen.“<sup>59</sup>

Den Brauch, am Grabe ein deutsches Totenlied zu singen, führe Franz Schneider hier in Deutschland bei Landsleuten weiter, so lange er es noch könne. Hier werde aber keine Totenwache mehr gehalten, da der Tote nicht mehr im Hause aufgebahrt werde sondern in der Aufbahrungshalle beim Friedhof. Aber die Angehörigen trafen sich immer noch und läsen eine Litanei und beteten den Rosenkranz zusammen für den Verstorbenen.

Aus **Rothamel** an der **Wolga** berichtete Maria Wohn von der Aufbahrung der Toten ohne Schuhe zu Hause in Ermangelung einer Leichenhalle. Nach dem Eintritt des Todes habe der Priester im Hause die Totenvesper gesungen, sonst sei während der abgehaltenen Totenwache

---

<sup>55</sup> vgl. Tbd. 1138/I-430.

<sup>56</sup> vgl. auch Horak 1983:111f.

<sup>57</sup> Tbd 526/I-277.

<sup>58</sup> Hockl 1984:257.

<sup>59</sup> Tbd. 535/II-120.

nur gebetet und von dem Toten erzählt worden. Der Sarg sei vom Pfarrer und dem Kirchenchor am Trauerhaus abgeholt worden. Nur bei Ledigen und bei Kindern habe man ein deutsches Lied gesungen, sonst sei dann und wann auf dem Weg zum etwas entfernten Friedhof auf lateinisch abwechselnd gebetet und gesungen worden. Auf dem Friedhof habe es wieder die lateinische Liturgie gegeben und erst nach der Schließung des Grabes habe man ein deutsches Totenlied gesungen. Im sonstigen normalen Tagesablauf habe man aber immer viele Gelegenheiten zum Singen gehabt und genutzt.<sup>60</sup>

Aus dem **Hauerland** berichtete Anton Köppl aus Honneshau, dass der Tote zur Aufbahrung „wohl zurechtgemacht“ worden sei, ohne ihm aber die Haare und die Nägel zu schneiden. Während der Totenwache sei „aus dem Buch“ oder der Rosenkranz für die Seele des Toten gebetet worden. Zur Beerdigung sei der Tote vom Pfarrer, Ministranten, Sängern und Fahnenträgern abgeholt worden. Nach einem lateinischen Lied sei ein deutsches Lied erklingen. Dieses sei aus einem speziellen Buch, das der Vorsänger besaß, für den Toten passend herausgesucht worden. Auf dem Weg zum 3 km entfernten Friedhof sei der Rosenkranz gebetet und gelegentlich auch von den „Singern“ ein Lied gesungen worden. Alle Verstorbenen seien direkt zum Friedhof gebracht worden, nur die wichtigeren Persönlichkeiten, z.B. der Bürgermeister, seien vorher in die Kapelle getragen worden. Am Grab habe man dann ein deutsches Beerdigungslied gesungen. Wer zusätzlich Musik haben wollte, musste diese extra bestellen.<sup>61</sup>

Aus **Slawonien** (heute Kroatien) wurde berichtet, dass die Totenwache mit Unterhaltungen, Essen und Gebeten verbracht wurde. Frauen und Männer haben getrennt gebetet. Frau Theresia Gassenheimer (die Mutter von Anna Tauber) aus Sarwasch erzählte:

„Also bei uns, wenn jemand gestorben ist, da sind die Leit kummen von überall, net, Wache, und da hat man halt so verzählt, wie's schon mal vorkommt, wie man das verzählt, wenn man selber verzählt, und so is daroben rumgegangen. Bis so um zwölfe, als man, ist alles aufgestehe, is ma gange Rosenkranz beten. Wenn dieser Rosenkranz gebetet war, ist ma wieder ufgestehe, ist jeder wieder auf seinen Platz, die Träger sind geblieben, die anderen Leut sind heimgegangen. Und dann ist die Nacht gegessen worden. Und wenn das Nachessen war, hat man noch mal erzählt, dann wurde angefangen, Karten zu spielen. Die Weiber sind wahrscheinlich heimganga schlafen und die Männer sind geblieben bis in die Früh. Dann sind sie in Friedhof hinganga, das Grab haben sie selber gemacht, da war keine Totengräber bei uns. Die Männer, die getragen haben, haben auch das Grab gemacht. Und dann sind sie heim. Nachmittags um viere war Begräbnis, und dann sind sie zum Begräbnis gegangen, und wenn die Leiche drin war, dann war alles drunter. Sie sind nimmer in die Kirche gegangen, so wie da, da gehen sie in die Kirche. Bei uns sind sie nicht mehr in die Kirche gegangen. Da sind die Träger dann alle heim und Leut warum.

Also die Träger waren als, wie sagt man, die Gumme [die Paten, d. Verf.] und die Schwäger waren die Träger bei der Leich [das Begräbnis, d. Verf.]. Na und wenn die Leich rum war, dann sind die anderen Leit heimgegangen, und die Träger sind beim Leichschmaus geblieben.“<sup>62</sup>

Hier war es üblich, beim Heraustragen der Leiche aus dem Haus ein deutsches Lied zu singen, bevor dann die Einsegnung durch den Pfarrer auf dem Hof stattfand. Es konnte aber auch noch nach der Einsegnung eines erklingen.<sup>63</sup>

<sup>60</sup> vgl. Tbd. 554/I-00; Tbd. 549/I-53ff.; Tbd. 557/I-148f.; Tbd. 798/I-237ff. u. II-00ff..

<sup>61</sup> vgl. Tbd. 1193/063ff..

<sup>62</sup> Tbd. 561/I-77.

<sup>63</sup> vgl. Tbd. 355/I-00; Tbd. 561/I-00; Tbd. 899/350.

Eine Veränderung im gesamten Brauchtum ist sicher dadurch bewirkt worden, dass die Aufbahrung der Toten im Hause seit Mitte des 20. Jh. nicht mehr überall erlaubt wurde, z.B. in Ungarn aus gesundheitspolitischen Gründen. Damit hat sich der Hintergrund der Totenwache entscheidend gewandelt. Die Leiche konnte nicht mehr in dem Rahmen „bewacht“ werden wie früher, da die Möglichkeit, sich mit vielen Menschen im neuen Totenhaus zu versammeln, nicht mehr gegeben war. Also wurde die Wacht z.B. in die nahe Kapelle verlegt und nur noch auf eine kurze Zeitspanne am Abend beschränkt. Dadurch ist der Brauch der Totenwache, wie er ursprünglich üblich war, bis auf wenige angepasste Regionen fast gänzlich abhanden gekommen.<sup>64</sup>

Beim Vergleich der verschiedenen regionalen Beschreibungen stellt sich also heraus, dass in Deutsch-Mokra der Schwerpunkt auf dem gemeinschaftlichen Singen während der Totenwache gelegen hat. In den übrigen Orten bzw. Regionen wurde dagegen während der Totenwache überhaupt nicht gesungen. Hier erklangen deutsche Totenlieder erst bei der Verabschiedung des Toten am Haus und später auf dem Friedhof. Diese Lieder wurden dann von einem einzelnen geübten Sänger oder einer Chorgruppe gesungen.

Diese Ergebnisse sind in Bezug auf die folgende Diskussion um den Gattungsbegriff interessant, wenn auf die vielfältigen textlichen und musikalischen Inhalte und Formen der Lieder eingegangen wird.

## Der Gattungsbegriff

Bei dem Versuch, „Totenlieder“ zu beschreiben, begibt man sich auf viele Ebenen, die eng miteinander verwoben sind, und deshalb nur bedingt in einer übersichtlichen Reihenfolge dargestellt werden können. Wie das Wort schon nahe legt, handelt es sich um Lieder, die für Menschen erklingen, die gestorben sind und begraben werden. Im vorigen Kapitel wurde verdeutlicht, dass dieser letzte Abschnitt des menschlichen Daseins stark vom Brauchtum geprägt war, das die kirchlichen Handlungen erweiterte und umgab. In diesem Rahmen hatte der Text die Aufgabe zu erfüllen, eine private, intime Sphäre der Trauer und des Abschieds zu schaffen, die sich von festgelegten Formeln und Sprüchen aus dem liturgischen Kontext abhob.

### I Unterscheidung durch die Erzählperspektive

Auf die drei Abschnitte Trauer am Totenbett, Abschied vom Hause und Begräbnis reagieren die Lieder durch die Texte mit der Variation der Erzählperspektive, bei der drei unterschieden werden können:

1. Texte, in denen allgemeine Gedanken über das Sterben geäußert wurden, z.B. die grenzenlose Macht des Todes über den Menschen, unabhängig von Alter, sozialem Stand, politischer oder wirtschaftlicher Macht. Nicht zuletzt fanden die Trauernden im gemeinschaftlichen Singen auch selbst Trost, da diese Lieder überwiegend während der Trauer am Totenbett, also der Totenwache, eingesetzt wurden. Durch die inhaltlichen Aussagen, die im Abschnitt II näher beschrieben werden, und vor allem wegen ihrer Vieltropfigkeit haben sich diese Lieder besonders zur Überbrückung der langen Nächte geeignet.

---

<sup>64</sup> vgl. Horak 1983:112.; Aussagen von Franz Schneider Tbd. 535/II-120.



2. Die Worte wurden der/dem Toten in den Mund gelegt, um sich von den Hinterbliebenen zu verabschieden, ihnen Trost zu spenden und sie um Verzeihung für Beleidigungen u.ä. zu bitten, um den Glauben an Gott zu bekräftigen, sowie für ihr Seelenheil zu bitten und die Freude auf ein Wiedersehen im Himmel mit den Lieben zu verdeutlichen.

3. Die Hinterbliebenen drückten ihre persönliche Trauer aus. Sie verabschiedeten sich vom Toten, sie würdigten seine Leistungen und seine Mühen im Leben, auch speziell für die Familie, sie wünschten ihm Ruhe und Seelenfrieden.

Diese beiden letzten Textformen eigneten sich sowohl für den Abschied vom Hause als auch für das Begräbnis. Entsprechend ist jetzt auch keine genaue Zuordnung von bestimmten Liedern möglich. Hier werden eher regionale Gebräuche deutlich.

## II Unterscheidung des formalen Inhaltes

Im weiteren lassen sich die Texte inhaltlich differenzieren. Zum einen sollte mit allgemeinen Liedern die Not und die Trauer der Angehörigen gelindert werden, zum anderen wurde mit persönlichen Liedern an bestimmten Orten Abschied genommen.

1. Zu den Liedern mit allgemeinen Inhalten zählen z.B.:

### - Jesus-Maria-Joseph-Lieder

In diesen Liedern wurde die sog. Heilige Familie angerufen, verehrt und um Beistand in der Not gebeten. Den Ursprung ihrer Popularität hat Bäumker in der „Verbreitung der Bruderschaft von der christlichen Lehre, welche von Papst Pius V.<sup>65</sup> eingerichtet wurde, von Paul V.<sup>66</sup> und Gregor XIII.<sup>67</sup> bestätigt [wurde].“<sup>68</sup> gesehen. Nach der Änderung des Namens der Bruderschaft in „Jesus, Maria, Joseph“ wurde sie „zuerst vom hl. Carl Borromäus<sup>69</sup> in seine Diözese eingeführt“, und von der Schweiz aus verbreitete sie sich zunehmend auch in Deutschland.<sup>70</sup> Zur weiteren Verbreitung der Heiligen-Familie-Anrufe trug auch die „Gut-Tod-Bruderschaft der Heiligen Familie“ bei, die 1698 im Hauptwallfahrtsort der Mainzer Erzdiözese, in Walldürn gegründet worden war.<sup>71</sup> Seit dieser Zeit wurde die Heilige Familie in der katholischen Kirche als ein Vorbild für die christliche Familie verehrt und rechtfertigte damit auch deren Anrufung in der Sorge um die eigene Familie.<sup>72</sup>

### - Belehrende und betrachtende Lieder

Mit Hilfe dieser Lieder wurde einerseits der ganz natürliche Verwesungsprozess der Leiche, unterstützt durch die menschliche Phantasie geschildert, wenn z.B. von „Krotten und Schlangen“ die Rede war, die im Erdreich auf den Schmaus warteten.<sup>73</sup> Andererseits sollte für die armen Seelen Mitleid erregt werden durch die Beschreibung der möglichen Qualen des Fegefeuers und des Jüngsten Gerichts<sup>74</sup>, ebenso durch die „Betrachtung von Tod, Gericht,

---

<sup>65</sup> Pius V. (\*1504 – †1572); war von 1566 – 1572 Papst während der Gegenreformation.

<sup>66</sup> Paul V. (\*1552 – †1621); war von 1605 – 1621 im Amt.

<sup>67</sup> Gregor XIII. (\*1502 – †1585); war von 1572 - 1585 Papst während der Gegenreformation.

<sup>68</sup> Bäumker III 1891:5.

<sup>69</sup> Karl Borromäus (Graf Carlo Borromeo) (\*1538 – †1584); italienischer Kardinal-Erzbischof, Protektor der Schweiz; Schul- und Ordensgründungen; förderte die Gegenreformation.

<sup>70</sup> Bäumker III 1891:5.

<sup>71</sup> vgl. Fischer 2004:89f.

<sup>72</sup> Durch das 1921 allgemein vorgeschriebene Fest der Heiligen Familie am Sonntag nach Epiphanie erhielt sie eine noch stärkere Bedeutung. [vgl. Huber 1981:281f.] In der vorliegenden Arbeit ist das Lied „**Aus dreien schönen Blümelein ...**“ das einzige Beispiel.

<sup>73</sup> vgl. die 4. Strophe im Lied „**Ach weh, was Graus ...**“.

<sup>74</sup> vgl. die Lieder „**Erbarme dich, o Gott ...**“ oder „**Schreckenstag und Trauerstunde ...**“.

Hölle und Himmel („die vier letzten Dinge“). Das Ziel dieser Darstellungen sollte u.a. eine abschreckende Warnung vor Sünden zu Lebzeiten sein, sowie außer dem Mitleid auch stetige Fürbitten für die armen Seelen bewirken.<sup>75</sup>

#### - Totentanzlieder

In schriftlichen und bildlichen Darstellungen wurde schon im Mittelalter die Vergänglichkeit des Menschen in Beziehung zum Tod gesetzt. Die verbreitetste Darstellung des Todes war die in Form eines Spielmanns, der den Reigen des Totentanzes angeführt hat.<sup>76</sup> In Gestalt eines Gerippes, oft mit einem Blas- oder Schlaginstrument in der Hand, hat sich der Tod unter die Lebenden gemischt und aus ihren Reihen scheinbar wahllos seine „Opfer“ ausgesucht. Dabei wurde deutlich, dass es in diesem Moment keine Standes- und Altersunterschiede mehr gab.<sup>77</sup> Mit anderen Worten, der Tod ist gerecht, er lässt sich nicht abweisen, er ist unberechenbar und unbestechlich.<sup>78</sup> Diese Botschaften sollten nicht nur zu vermehrter Buße aufrufen, sondern auch daran erinnern, sich auf den Tod vorzubereiten, ja auch überraschend auf ihn gefasst zu sein. Die bildlichen Darstellungen wurden zunächst mit gereimten Versen versehen. Dabei können zwei Formen unterschieden werden. Eine, bei denen alle Stände der Reihe nach, meist im Rang absteigend, nacheinander auftreten<sup>79</sup>, und die andere, bei denen der Tod nur mit einer Einzelperson ein Zwiegespräch führt.<sup>80</sup> Bei dieser Form konnte im Prinzip jeder der Gesprächspartner des Todes sein<sup>81</sup>, so dass z.B. daraus das sog. „Jedermann-Spiel“ für die Bühne entwickelt wurde.<sup>82</sup> Klier hat die Totentanzlieder zu den „volkstümlichen geistlichen Liedern hauptsächlich für den außerkirchlichen Gebrauch“ gezählt und stellte fest, dass „viele im Brauchtum beim Totenwachen verwendet wurden“.<sup>83</sup>

#### - Lieder zum Jüngsten Gericht<sup>84</sup>

Inhaltlich wurden die Lieder des Jüngsten Gerichts überwiegend im Zusammenhang mit den Totentanzliedern genannt. Meist waren die ersteren Lieder aber eher theologisierend als volkstümlich. Das könnte ein Grund dafür sein, dass Klier und Husenbeth zu der gleichen Feststellung gekommen sind, nämlich dass „es auffallend wenig volkstümliche Lieder“ vom Jüngsten Gericht gab bzw. bisher gesammelt wurden.<sup>85</sup> Der Inhalt der beiden Liedarten glich sich meistens, es wurde die biblische Vision vom Endgericht ausgemalt und die Bitte um Gnade ausgesprochen. Posaunenschall erweckte die Toten, sie mußten Rechenschaft von den Sünden geben.<sup>86</sup> Das Thema des Weltendes wurde oft aus dem Vorbild des alten Kirchengesangs „Dies irae“ entwickelt. Nach der Reformation wurde es sowohl von Katholiken, als auch von Lutheranern und Böhmisches Brüdern weiterhin oft in der Kirche gesungen, „da die Grundlagen in der Bibel unverändert vorhanden sind.“<sup>87</sup> Die Aussage von Klier, „in den evangelischen Gesangbüchern ist meist eine eigene Abteilung ‚Vom Tod und

---

<sup>75</sup> vgl. Huber 1981:151.

<sup>76</sup> „Der Volksglaube kennt eine Reihe von fest ausgeprägten allegorischen Todesgestalten, deren wichtigste der Schnitter, der Jäger und der Spielmann Tod sind. Alle drei sind aus der Volkskunst – auch aus dem Volkslied – nicht wegzudenken. Jede dieser Gestalten verkörpert eine andere Todesauffassung, am stärksten aber ist die Volksdichtung von der Figur des den Totentanz anführenden Spielmanns Tod geprägt.“ [Husenbeth 1973:466ff.]

<sup>77</sup> vgl. Klier 1951:173.

<sup>78</sup> vgl. Husenbeth 1973:467.

<sup>79</sup> Hier z.B. das Lied „**Ich geh herum ...**“.

<sup>80</sup> vgl. Klier 1951:174. Totentänze werden auch als „Gesprächslieder“ oder „Dialoglieder“ zwischen dem Tod und seinem Opfer bezeichnet. [vgl. Husenbeth 1973: 468f.; Huber 1981:135]

<sup>81</sup> In dem Lied „**Ach weh, was Graus ...**“ ist es z.B. ein Jüngling.

<sup>82</sup> vgl. Klier 1951:173f..

<sup>83</sup> Klier 1951:174. Hier sind das: „**Ach weh, was Graus ...**“ und „**Ich geh herum ...**“.

<sup>84</sup> Hierzu das einzige Beispiel „**Schreckenstag und Trauerstunde ...**“.

<sup>85</sup> vgl. Klier 1951:185; Husenbeth 1973:474.

<sup>86</sup> vgl. Husenbeth 1973:474f..

<sup>87</sup> Klier 1951:184.

jüngsten Gericht' zu finden.“<sup>88</sup>, kann heute so jedoch nicht mehr allgemeingültig bestätigt werden.

2. Persönliche Lieder, durch die der Tote sprach, sowie die Lieder der Hinterbliebenen trugen folgende Bezeichnungen:

- Abschiedslieder oder auch Beurlaubungslieder<sup>89</sup>

Die sinnfällige Verbundenheit zwischen den Lebenden und dem eben Verstorbenen kam in den sog. Urlaubsliedern zum Ausdruck, in denen der Tote noch einmal zu Wort kam, um von seinen Angehörigen Abschied zu nehmen. Dem Brauch nach trat stellvertretend für den Toten ein Einzelsänger oder eine Singgemeinschaft (z.B. der Kirchenchor) zum Vortrag der Lieder auf. Das Urlaubslied erklang meist nach der Aussegnung am Haus und umfaßte gewöhnlich, wie schon erwähnt, folgende Elemente:

- Verabschiedung von allen Hinterbliebenen, Nachbarn und Freunden
- Dank für erwiesene Wohltaten
- Abbitte (Bitte um Verzeihung für gestiftetes Unrecht)
- Hoffnung auf ein Wiedersehen in der Ewigkeit.

Die genauen Inhalte der Texte wurden nach Vorgaben der Angehörigen neu formuliert und gereimt oder aus einem bestehenden Text heraus angepasst. Dadurch entstand ein sehr persönlich gefärbtes Lied außerhalb jeder reglementierenden Norm.<sup>90</sup>

- Begräbnis- bzw. Friedhofslieder<sup>91</sup>

Hiermit hatten die Hinterbliebenen die letzte Chance, persönliche Worte an den Verstorbenen zu richten. Aus diesem Grund waren diese Lieder seit der zweiten Hälfte des 19. Jh. sicher mit einem Chor in Verbindung gebracht worden, da die Gruppe der Angehörigen von der Gruppe der Sänger vertreten werden konnte. Nach Hubers Ansicht wurde dies durch den Aufschwung des Chorwesens unterstützt, was wiederum die Nachfrage nach Begräbnisliedern steigerte. Huber meinte auch, „da an der Erfindung dieser Lieder die verschiedensten Komponisten und Textdichter beteiligt sind, ist gerade die Gattung der Begräbnis- oder Friedhofslieder mit Trivialeem versehen.“<sup>92</sup> Er meinte mit „Trivialeem“ sicher das Persönliche der Angehörigen, und sah das im Gegensatz zu festgelegten religiösen Aussagen, die die Kirche für diesen Moment anbot bzw. vorschrieb. Grablieder in dieser Größenordnung und mit diesem Aufgebot mussten eigens angefordert und bezahlt werden.<sup>93</sup> Nach Husenbeths Angaben wurden beim Begräbnis u.a. aber auch oft Lieder gesungen, „in denen der Tote oder der Sterbende spricht ... z.B. ‚Traget mich zu meinem Grabe ...‘ DVA A 152 062<sup>94</sup>“.<sup>95</sup>

- Grabsprüche

Die Verwendung von einzelne Strophen aus den verschiedenen „Leichenliedern“ für Grabsprüche dürfte nicht nur mit dem Inhalt zusammenhängen, sondern allgemein den Zeitgeist des 19. Jh. ausdrücken, persönliche Worte mit jeweils genauer Angabe des Verwandtschaftsverhältnisses am Grab zu hinterlassen.

---

<sup>88</sup> ebd..

<sup>89</sup> Hier: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden ...“ und nach Angaben der Gewährsfrau „Traget mich zu meinem Grabe ...“.

<sup>90</sup> vgl. auch Huber 1981:93.

<sup>91</sup> In dieser Arbeit „Das liebe treue Mutterherz ...“.

<sup>92</sup> Huber 1981:222.

<sup>93</sup> Hadwich 1926:4.

<sup>94</sup> Bei dieser Angabe muss es richtig heißen: DVA A 152 026 für das Lied „Traget mich zu meinem Grabe ...“.

<sup>95</sup> Husenbeth 1983:478.

„Die Grabschriften sind desselben Geistes wie die Totenlieder, haben den gleichen Inhalt. Auch sie bilden zwei Gruppen: die einen sind den Toten in den Mund gelegt, in den anderen äußern die Hinterbliebenen ihre Gedanken und Gefühle, und zwar entweder mehr persönlich, indem sie den Verstorbenen anreden, sich in Schmerz und Klagen ergehen, oder mehr allgemein, in der Art eines Berichtes, eines Sinnspruches.“<sup>96</sup>

3. Zwei Formen, die Heblieder und die Widerrufe, die schon seit längerem nicht mehr in Gebrauch waren, sollen an dieser Stelle noch erwähnt werden.

- Heblieder

Hinweise auf diese Lieder sind von Klier im Burgenland aufgespürt worden:

„Bei zwei Anlässen scheint das Singen des Volkes in Vergessenheit geraten zu sein: beim Heben des Sarges im Zimmer oder vor dem Hause („Heblieder“; auch die Aufforderung des Toten an die Träger, anzufassen, die sich in manchen Liedern findet, gehört hierher) und dann auf dem Weg zum Grabe — wenigstens wird vor mehr als hundert Jahren eine „frühere Gewohnheit, nach welcher die Leidtragenden auf dem Weg zum Grabe verschiedene alte Lieder sangen, die aber unter Maria Theresia verboten worden sind“, erwähnt.“<sup>97</sup>

- Widerrufe

Auf diese Art von Liedern hat Schünemann hingewiesen, in dem er am Beispiel des Liedes „Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ auf die beiden letzten Zeilen aufmerksam gemacht hat: „Heut ist die Reihe an mir, morgen vielleicht schon an dir.“ Diese sog. Widerrufe wurden „am Grabe im Namen des Verstorbenen vom Chor oder einzelnen Sängern an die versammelten Leidtragenden gerichtet“.<sup>98</sup> Diese Widerrufe waren im frühen 20. Jh. in den Kolonien nicht mehr üblich, sie wurden aber von den Sängern, denen der Brauch vielleicht schon lange unbekannt war, trotzdem weitergesungen.<sup>99</sup>

### III Die musikalische Form

Nachdem nun deutlich wurde, wie die Texte in Abhängigkeit von ihrem Inhalt und ihrer Aussage in den Kontext eingegliedert waren, soll jetzt ein Blick auf die musikalische Form geworfen werden, welche später in den Einzelanalysen jeweils detailliert erläutert werden wird. Diese Beschreibung der musikalischen Form wird ungleich schwieriger als die der Texte, da es bei letzteren durch die schriftliche Fixierung viele Quellen gibt, die als Grundlage einer vergleichenden Betrachtung dienen können. Die Melodien zu den Texten sind dagegen sehr spärlich beschrieben oder gar notiert worden. Man kann im allgemeinen davon ausgehen, dass die Melodien, in Anlehnung an die verschiedenen Textquellen, sowohl aus dem Volkslied- als auch dem Kirchenliedrepertoire gespeist wurden. Da bei der überwiegenden mündlichen Tradierung die Melodien zw. den Texten auch ausgetauscht oder verändert wurden, kann eine eindeutige Zuordnung einer bestimmten Textstruktur zu einer der Melodietypen nicht mit Sicherheit erfolgen. Beispiele zu verschiedenen Text-Melodie-Kombinationen finden sich in den analysierten Liedern.

Der Form nach handelt es sich durchweg um Strophenlieder mit bis zu acht Textzeilen, von denen jeweils zwei einen Endreim aufweisen. Die Lieder eigneten sich mit ihren eingängigen Melodien sowohl für den Gemeinschaftsgesang, der in der Regel einstimmig war, als auch für

---

<sup>96</sup> Hadwich 1926:14.

<sup>97</sup> Klier 1956:13.

<sup>98</sup> Schünemann 1923:20 + 394.

<sup>99</sup> Der „alte deutsche Brauch“ wurde vermutlich in Oberhessen, und auch im Thüringischen und Fränkischen geübt, und von dort seit dem Ende des Siebenjährigen Krieges 1763 von den Kolonisten mit in die neue Heimat genommen. [vgl. Schünemann 1923:8]

den solistischen Vortrag durch einen sog. Vorsänger. Regional verschieden wurde auch eine zweite Stimme dazu improvisiert, wie z.B. im Sudetenland. Erst in späterer Zeit ab der Mitte des 19. Jh. sind für den Abschied am Hause, hauptsächlich jedoch für das Begräbnis 4-st. Kantionalsätze sowohl für Chor- als auch für Instrumentalgruppen nach älteren Melodievorlagen arrangiert oder neu komponiert worden.

Bei den „Totenliedern“ handelte es sich nicht um Kirchenlieder aus einem Gesangbuch, auch wenn sie manchmal Ähnlichkeiten in Text und/oder Melodie aufwiesen. Sie wurden außerhalb eines Gottesdienstes und zu Hause, meist ohne Beisein des Pfarrers, von den Trauernden gesungen.<sup>100</sup> Es sind sog. Geistliche Volkslieder<sup>101</sup>, die in jahrhundertalter Tradition in dörflichen und familiären Gemeinschaften überliefert wurden, der Text meistens schriftlich und die dazugehörigen Melodien überwiegend mündlich, die sich jedoch regional zum Teil erheblich unterscheiden konnten. Sie wurden bei jedem Verstorbenen gesungen, egal ob arm oder reich, alt oder jung; im Hause (wenn der Tote aus dem Ort war) oder auf dem Dorfplatz zur Einsegnung (wenn der Tote aus einer eingepfarrten Gemeinde war). Der Schulmeister musste ein Totenlied auf Bestellung volkstümlich dichten und komponieren, damit es Beifall fand; dabei musste er darauf achten, dass niemand aus dem Familien-, Freundes-, und Nachbarschaftskreis vergessen wurde, „von dem sich der Dahingeshiedene zu beurlauben habe.“<sup>102</sup>

Nachdem bisher auf den formalen Inhalt und die musikalische Form der Lieder eingegangen wurde, um eine Beschreibung zu ermöglichen, bietet zum Schluss die Untersuchung der Textstruktur den Aspekt, einen möglichen Entstehungszeitraum einzugrenzen.

#### IV Die Textstruktur

Die schriftliche Fixierung eines Textes kann als eine Momentaufnahme der Zeit gelten, in der die Worte gebraucht wurden. Die Entstehung kann auch ohne ein bestimmtes Schriftbild anhand der Wortformen eruiert werden. Dazu bietet sich z.B. die Betrachtung der Endreime von Versen an. Liest man heute einen Reim mit „trauern – Figuren“, so handelt es sich hier um eine „Übersetzung“ ins Hochdeutsche. Der ursprüngliche Reim dazu hieß „truren – Figuren“ und kann im 14. oder 15. Jh. angesiedelt werden.<sup>103</sup> Eine Zeitmarke hat Klier durch die Reformation mit der Einführung der sog. Schriftsprache durch Luther angegeben. Ein Unterschied zw. „volkstümlichen katholischen Trauerliedern und den protestantischen Texten“ wird z.B. durch die Weglassungen des End-e in Hauptwörtern wie Seel, Sonn, Cron, Blum in alten katholischen (vorreformatorischen) Texten deutlich. Solche Wortformen aus der Zeit bis zum Beginn des 16. Jh. haben sich z.T. im mundartlichen Sprachgebrauch bis heute erhalten. Im Gegensatz dazu sind „die protestantischen Texte durchwegs in reiner Hochsprache abgefaßt und stammen zum großen Teil aus Gesangbüchern der protestantischen

---

<sup>100</sup> „Das Wachtsingen ist eine Angelegenheit der Volksfrömmigkeit außerhalb des kirchlichen Bereiches. Mancher Pfarrherr weiß, daß der Brauch in seiner Pfarre lebt, hat aber nie Gelegenheit genommen, dabei zu erscheinen (was auch gar nicht erwartet wird).“ [Klier 1956:12]

<sup>101</sup> „Erst die von Erich Seemann und Walter Wiora geprägte Volkslieddefinition, nach der als Volkslied zählt, was Eigenbesitz der Grundschichten und in diesen lebendig ist, was um- und zersungen wird, wobei die Frage nach dem Autor wegfällt und die zeitliche Bestimmung wesentlich wird, diese Volkslieddefinition hat frühere Schranken beseitigt.“ [Suppan II 1963:247] Auch erwähnte Suppan die schwierige Abgrenzung des Geistlichen Volksliedes zum Kirchenlied. Nach der Definition von Seemann/Wiora rechnete er z.B. alle Lieder aus der Zauner-Handschrift dem Geistlichen Volkslied zu. [s. ebd.]

<sup>102</sup> Hadwich 1926:4.

<sup>103</sup> vgl. Klier 1956:18.

Kernlande im Reich, wo auch die meisten der österreichischen und ungarischen Prediger zu studieren pflegten.“<sup>104</sup>

Eine temporär bestimmte Einteilung hat Hadwich angeboten mit einer zeitlichen Grenze um 1850, und beschrieb die davor entstandenen älteren Lieder als „mit vielen Strophen; über Tod, Ewigkeit, die Welt; belehrend; teils schrecklich und grausig; diese Texte sind den Toten überwiegend in den Mund gelegt.“<sup>105</sup> Dagegen erschienen die jüngeren Lieder nach 1850 als „kurz, allgemeiner Inhalt, oberflächlich, oft gekürzte ältere Texte. Kurze Lieder stammen häufig von Schulmeistern. Sie drücken die Empfindungen der Überlebenden aus; in jüngeren Hs. und Drucken.“<sup>106</sup> Klier hat schon eine Veränderung seit der Aufklärungszeit gesehen, „vom letzten Drittel des 18. Jhs. an machte sich ein nüchterner, verstandsmäßiger Zug bemerkbar, und manche Schilderung von Fegefeuer und Hölle, von Vergänglichkeit und Verwesung, wie sie etwa in den volkstümlichen Gebet- und Andachtsbüchern eines Martin von Cochem so ausführlich gegeben werden, erscheint nunmehr abgeschwächt.“<sup>107</sup>

Unabhängig von zeitlichen Einschnitten und konfessionellen Reglementierungen waren jedoch immer „aus den Totenliedern die Heiligen Schriften herauszuhören [...] Beispiele kommen aus dem Alten und aus dem Neuen Testament.“<sup>108</sup> Da diese Lieder gewissermaßen die „Seele des Volkes“ ausgedrückt zu haben schienen, sind sie auch abseits vom Grabe erklingen, „manche wurden volksliedmäßig umgesungen. Sie haben auch sonst auf die volkstümliche Dichtung eingewirkt und abgefärbt.“<sup>109</sup>

## Fazit

Nach den Diskussionen um den Gattungsbegriff, das Brauchtum der Auswanderer und deren Nachfahren sowie die „konfessionelle Unabhängigkeit“ der „Totenlieder“ muß man konstatieren, daß es das gleichbleibende, immer wiederkehrende Totenlied gar nicht gibt. Hier muss von „Totenliedern der Funktion nach“ gesprochen werden, die der Gattung „Geistliches Volkslied“ angehören. Gerade der Anteil von sog. „Totenwachtliedern“ bestand zu einem großen Maße aus Heiligenliedern, Wallfahrtsliedern oder Legendenliedern. Gelegentlich konnten solche „Totenwachtlieder“ auch bei Hochzeiten erklingen.<sup>110</sup> Interessanterweise wurde die Liedauswahl zu diesen Anlässen auch nach der Anzahl der Strophen, also der Länge des Liedes getroffen. Da sie in der Mehrheit aus 10 und mehr Strophen bestehen, eigneten sie sich besonders für lange Nächte, seien es nun Totenwachen oder auch Hochzeitsfeiern. Gänzlich unabhängig von den wechselnden Verwendungen im Brauchtum drückten die Lieder durch ihren Gebetscharakter immer auch eine tiefe Volksfrömmigkeit aus.

Vielleicht ist der vielseitige Einsatz dieser „Totenlieder der Funktion nach“ auch ein Grund dafür, dass eine Definition speziell für den Begriff „Totenlied“ oder „Totenwachtlied“ im

---

<sup>104</sup> ebd..

<sup>105</sup> Hadwich, 1926:7ff..

<sup>106</sup> ebd..

<sup>107</sup> Klier 1956:17. „Dichtersprache kommt fast nur in jüngeren, kunstmäßigen Texten vor: entschlafen = der Tod trat im Schlafen ein, verbleichen, kalt und starr werden, das Herz steht still, schlägt nicht mehr, solche Wendungen bezeichnen das bei einem Sterbenden mit den Sinnen Wahrnehmbare. [...] Die Versformen sind recht verschieden. Neben vielen einfachen Strophen kommen ganz kunstvolle vor, die allerdings entweder einen gelehrten Verfasser zum Urheber haben, etwa einen Jesuiten [...] oder jüngeren Ursprungs sind [...]“ [ebd.]

<sup>108</sup> ebd., S. 10.

<sup>109</sup> vgl. Hadwich 1926:13.

<sup>110</sup> vgl. Husenbeth 1973:463f.; Klier 1956: 18. Hier z.B. „**Ach weh, was Graus ...**“ oder „**Aus dreien schönen Blümelein ...**“; s. auch die jeweilige Besprechung der Literatur/Konkordanzen im folgenden Analyse teil.

europäischen bzw. deutschsprachigen Raum in Musiklexika<sup>111</sup> nicht zu finden ist, obwohl er in der Literatur häufig auch als Gattungsbegriff verwendet wurde und wird.<sup>112</sup> Die Aufzählung der vielfältigen Unterscheidungsmöglichkeiten macht aber deutlich, dass es eigentlich unmöglich ist, einen eindeutigen Gattungsbegriff zu formulieren. Die unterschiedlichen Bezeichnungen der Lied- bzw. Textüberlieferungen durch die hier zitierten Autoren sind zur Übersicht in der Tabelle 16 am Schluss dargestellt.

Im 2. Teil dieser Arbeit, „Die Lieder und deren Analysen“ wird man bei den Beschreibungen der Textvergleiche zwischen den Konkordanzen noch öfter die Praxis der „Text- und Lied-Be- und verarbeitung“ bemerken. Dabei wurde oft aus verschiedenen Texten ein neuer zusammengestellt, auch die Melodie konnte durchaus gegen eine passendere oder bekanntere ausgetauscht werden oder als metrische Grundlage für eine Neudichtung dienen.<sup>113</sup> Diese Praktiken erleichtern zwar nicht unbedingt die Zuordnung eines Liedes zu einer der hier beschriebenen Gruppen. Aber die vielseitige Nutzung von Texten und Melodien für die persönliche Ausgestaltung eines immer wiederkehrenden Abschnitts im Lebenslauf gestattet immerhin die Bezeichnung Geistliches Volkslied, welches sich im Brauchtum von Tod und Beerdigung hier als Totenlied der Funktion nach präsentiert.

---

<sup>111</sup> Die von mir befragten Lexika: DAHLHAUS/EGGEBRECHT, *Brockhaus Riemann, Musik Lexikon*, Mainz 1990, 4 Bd. + Ergänzungsband; HONEGGER/MASSENKEIL, *Das große Lexikon der Musik*, Freiburg <sup>2</sup>1987, 8 Bde.; MGG.

<sup>112</sup> Warum ist keine Definition zu finden? Ein Grund könnte vielleicht sein, dass es keine seit längerer Zeit (wirklich) feststehenden, also eindeutigen Beispiele von „Totenliedern“ gibt, an denen bestimmte musikalische Merkmale nachweisbar und somit auf andere Lieder übertragbar wären. „Totenlieder“ haben in der Regel weder einen bestimmten Komponisten noch einen bekannten Textautor, deren Tätigkeiten nach einem bestimmten Schema erklärbar wären.

<sup>113</sup> vgl. z.B. das Zitat von Franz Schneider aus Rudolfsgnad oben im Abschnitt „Wann wurde gesungen“.

Die Lieder  
und deren Analysen



## Vorbemerkungen zur Analyse

Die einzelnen Lieder werden in Melodie und Text präsentiert, woran sich eine jeweilige Analyse anhand der 1. Str. anschließt. Die Liederreihenfolge ist zunächst nach den Regionen festgelegt worden, innerhalb dieser nach Gattungen, wie auch in den Tab. 6 – 8 dargestellt. Auftretende Melodievarianten zur 1. Str. bei mehrstrophigen Liedern wurden zeilenweise notiert und neben die entsprechenden Textzeilen gesetzt. Ein Vergleich mit den jeweiligen Stellen der 1. Str., in welcher die eingetragenen Abschnittsbezeichnungen (z.B. ABC) eine Orientierungshilfe bieten, ist somit möglich. Die Bezeichnung der Tonbuchstaben wie z.B. *a'* erscheint kursiv.

### I Inhalt:

Die Analyse umfasst folgende Punkte:

tabellarisch: Textincipit – Quelle JKI – Gattung JKI – Ambitus – Kernmaterial – Form – Textunterlegung – Auftakt – Tonart – Taktart – Tempo.

ausführlich: Formaler Aufbau – Zur Melodie – Zur Vortragsform – Zum Textinhalt – Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur) – Fazit.

### II Theoretische Hinweise:

Die Lieder, die bei einem Todesfall von den Teilnehmern der Trauerfeierlichkeiten gesungen wurden, haben in realiter sicher einen sehr viel emotionaleren, innigeren Ausdruck, der sich natürlich auch in der Vortragsweise äußert, als es auf den Tonbändern, bedingt durch die „Aufnahmesituation“, teilweise zu Gehör kommt.

Die Transkriptionen resultieren alle aus den Gesängen der Gewährspersonen und geben die jeweilige persönliche Stimmlage und Singweise wieder. Teilweise ist die Notation der besseren Lesbarkeit halber, unabhängig von Sänger oder Sängerin, oktaviert worden.

Die Lied-Texte geben mit Hilfe der Orthographie das gesungene Wort wieder. Bei Textvergleichen zw. Tbd. und anderen Quellen wird oft deutlich, wie durch ungenaues Hören, (unbedachtes) Nachsingen ohne Textvorlage oder auch durch verschiedene Dialektfärbungen Worte und damit auch Sinnzusammenhänge verändert werden können.

Unter dem Punkt Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur) sind zuerst aus der Spalte „JKI-Angaben“ die Eintragungen auf den zu den einzelnen Liedern existierenden Archivkarten unter deren Begriff „Lit.“ untersucht worden. Im Anschluss daran sind die Quellen aus der letzten Spalte „EA = eigene Angaben“ untersucht und ausgewertet worden. Hierbei handelt es sich um einen Überblick über die am häufigsten genannten Werke. In der wörtlichen Zitierung der Quellenangaben und –inhalte ist auf eine authentische Schreibweise und graphische Wiedergabe Wert gelegt worden.

Bei der Zitierung der DVA-Konkordanzen<sup>114</sup> werden hier nur diejenigen Blätter erwähnt, die eine komplette Archiv-Nummer aufweisen, um eine sichere Wiedererkennung zu gewährleisten. Gelegentlich vorhandene Blätter ohne Archivnummern mit Hinweisen auf weitere Belege sind aus besagtem Grund hier nicht einzeln zitiert, aber z.T. trotzdem mit beschrieben worden.

---

<sup>114</sup> Die Blätter vom Format 172 mm x 212 mm (etwas breiter als DIN A5) haben auf einer Seite oben vier Notensysteme und sind darunter und auf der Rückseite blanko für den Liedtext oder sonstige Vermerke.

Im letzten Punkt Fazit sind die dargestellten Konkordanzen, sofern notwendig, chronologisch zum Vergleich zusammengefasst worden. Daraus resultierend entstand die Idee und der Versuch, nach der hier untersuchten Quellenlage den Zusammenhang der Konkordanzen zu erörtern, eine Altersbestimmung vorzunehmen sowie einen möglichen Verbreitungsweg des jeweiligen Liedes zu rekonstruieren.

### III Musikalische Hinweise:

Die Auftakte haben sich vornehmlich aus dem Höreindruck ergeben und sind außerdem durch die Feststellung der jeweiligen möglichen Taktschemata bekräftigt worden. Im Anhang befindet sich eine Übersicht der Auftakte von der notierten ersten Strophe jedes Liedes (s. Tab. 14 „Auftakte“).

Die Benennung einer Tonart ist in jedem Falle relativ, da sie sich hier aus dem jeweiligen Gesangsvortrag eines „Laiensängers“ ergibt. Etwas aussagekräftiger sind die zu ermittelnden Ursprünge der Lieder aus der Dur/Moll- bzw. Kirchentonart, die allerdings bei der gleichen Melodie auch unterschiedlich ausfallen können (vgl. „Ach weh, was Graus ...“ mit „Ich geh herum ...“). Hier wird die direkte Abhängigkeit zwischen Liedwiedergabe und Tonart bei einer Transkription sehr schön verdeutlicht.

Taktangaben sind eher als Orientierungswerte anzusehen, da bei den jeweiligen Vorträgen nicht immer eindeutig zu unterscheiden ist, ob es sich mehr um Atem- oder Zeilenendpausen handelt oder beides kombiniert ist. Die Taktart ist daher häufiger mit „wechselnd ...“ angegeben. Dieses Phänomen hat auch Horak schon beschrieben:

„Die Lieder werden in der Regel langsam gesungen, wobei sich die Melodie dem Text, das heißt der Silbenzahl der einzelnen Zeilen anpassen muss. Das führt manchmal zu einem deutlichen Taktwechsel und manchmal zu einem rubato-Vortrag, der sich nicht in ein Taktschema pressen lässt.“ [1983:144]

Das Tempo ist sicherlich durch die „Vortrags“-Situation bei der Aufnahme beeinflusst, jedoch sind hier deutliche Rubati an einigen Stellen innerhalb einer Zeile, oftmals auch an Strophenenden, wahrzunehmen. Deshalb sind die Angaben zum Tempo hier ebenfalls als Orientierungswerte anzusehen.

Hinter der Vortragsform verbirgt sich die Beschreibung des Höreindrucks beim Abspielen der Tonbandaufnahme. Beides, Hören und Beschreiben, hat naturgemäß einen subjektiven Charakter.

Für die Aufzeichnung der Melodie stand ausschließlich der individuelle Gesangsvortrag der jeweiligen Gewährsperson im Vordergrund. Auf eine „Bereinigung“ der Melodie ist bewusst verzichtet worden, ebenso, u.a. auch aus Platzgründen, auf eine zusätzliche Transposition auf eine einheitliche Tonhöhe. Dadurch würde zwar eine gute Vergleichbarkeit der Lieder ermöglicht, wie z.B. bei Künzig 1978, jedoch erscheint mir dieses nur bei gleichen Melodien sinnvoll. Für die hier erfolgten Transkriptionen sei zu musikalischen Vergleichszwecken auf die statistische Auswertung der Analysen und auf die beigefügten Tabellen im Anhang verwiesen. Eine möglichst genaue Wiedergabe des Höreindrucks halte ich für ergiebiger zur Ermittlung eines lokalen und/oder persönlich gefärbten Gesangsstiles. Dieser kann sowohl den musikalischen Einfluss der fremden Umgebung verdeutlichen als auch den möglicherweise noch ursprünglichen Charakter der Lieder im 17. und 18. Jh. in den Auswanderungsregionen präsentieren.

# I

## 8 Lieder aus

### Deutsch-Mokra (Karpato-Ukraine)

- „Aus dreien schönen Blümelein ...“
- „Ich geh herum in weiter Welt ...“
- „Jesu, du mein Trost und Leben ...“
- „Nun jetzt muß ich von euch scheiden ...“
- „Erbarme dich, o Gott, der Abgestorbenen ...“
- „Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, ...“
- „Schreckenstag und Trauerstunde ...“
- „Traget mich zu meinem Grabe ...“

# "Aus dreien schönen Blümelein ..."

Tbd. 501/II-70

Viertel ~ 176

1. Aus drei-en schön - en Blü - me - lein will ich ein Büsch - lein  
 bin - den, die ihr in kei - ne Gär - te - lein auf die - ser  
 Welt zu fin - den. Die Blüm - lein sind so tu - gend - voll, ganz wun - der -  
 schön und rüh - en wohl; Je - sus, Ma - ri - a, Jo - seph.

Refrain

Sänger: Anton Zauner

1. Aus dreien schönen Blümelein  
 will ich ein Büschlein binden,  
 die hier in keine Gärtelein  
 auf dieser Welt zu finden.  
 Die Blümlein sind so tugendvoll,  
 ganz wunderschön und rühen(?)  
 wohl;  
 Jesus, Maria, Joseph.

1.1. Aus drei-en schö - nen Blü-me - lein,  
 will ich ein Büsch - lein bin - den,  
 die hier in kei - ne Gär - te - lein  
 auf die - ser Welt zu fin - den.  
 Die Blüm - lein sind so tu - gend - voll,  
 ganz wun - der - schön und rüh - en wohl;  
 Je - sus, Ma - ri - a, Jo - seph.

2. Jesus, der schöne Tulipan,  
 will ich am erschten binden,  
 Maria soll daneben stehn,

2.1. Je - sus, der schö - ne Tu - li - pan,  
 2.2. will ich am ersch - - - ten bin - den,  
 2.3. Ma - ri - a soll da - ne - ben stehn,

eine Rose ohne Dorne{n}.

Joseph, die schöne Lilienwahl,

dazu bind ich Lorbeer und Preis;

Jesus, Maria, Joseph.



wie 1.7.

3. Wer noch so ein Büschelein begehrt,  
dem will ich eines schenken,

dass man ihn so ein Hocken wählt,

gar niemand kann verschenken.

Und in der ganzen Himmelreich

ist diese treue Blümelein gleich;

Jesus, Maria, Joseph.



wie 1.7.

4. Der Gott verlobten Jungfrauschaft  
woll ich derl erschte binden,

darum sie ein so hohe Brau{t}

verspüre und empfindet.

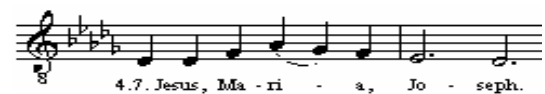
Wenn ihr geschaut die Blümelein,

die da gelebt so keusch und rein;!!!

Jesus, Maria, Joseph.



wie 3.4.



5. Wohlan, ihr lieben Kinderlein,  
euch schenk ich eins von allen;

wie 4.1.

die rot und weißen Blümelein,  
die tun euch sehr gefallen.

So lebet nur von Herzen mein

die wunderschönen Blümelein;  
Jesus, Maria, Joseph.

6. Ihr Eheleut sollt auch eins habn,  
ich will euch auch eins schenken,

dabei könnt ihr ausruhn daran,  
gleich sie unwohl bedenken.

Wie habt ihr gelebt so keusch und rein,  
die wunderschönen Blümelein;  
Jesus, Maria, Joseph.

7. Ihr Witwen und ihr Häuselein,  
euch tu ich nicht vergessen,

euch schenk ich auch ein Büschelein,  
dabei könnt ihr vermessen,  
dass ihr noch viel mehr Kreuz und Leid

gelitten in ganzen Lebenszeit;  
Jesus, Maria, Joseph.

8. Kommt her, ihr all betrübten Leut,

ihr könnt auch eines haben,

ihr Schwachheit und in allem Leid,



wie 3.4.



wie 1.7.

wie 4.1.



wie 4.4.



wie 5.6.

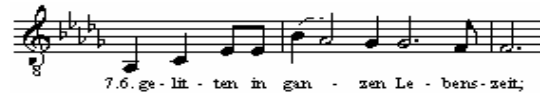
wie 1.7.

wie 4.1.



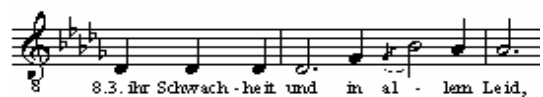
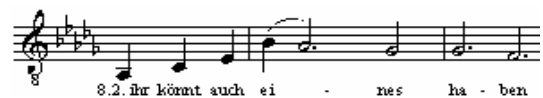
wie 3.4.

wie 6.5. Viertel ohne Triole



wie 1.7.

wie 2.1.



wird es euch trefflich loben,  
besonders in der Totenpein,



wenn ihr anruft die Blümelein;  
Jesus, Maria, Joseph.



wie 1.7.

9. Nun die schönen Blümelein,  
die hab ich hier gebunden,



die ich lieb in der Seele mein,



die (ich) sie jetzt gefunden.



Mein Herz ist voller Süßigkeit  
und ist der Seelen Trost und Freud;  
Jesus, Maria, Joseph.

wie 1.5.

wie 5.6.

wie 1.7.

10. Weil ich auf diese Blümelein

wie 2.1.

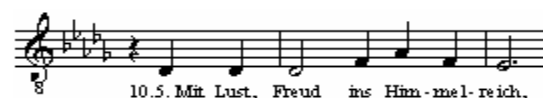
ge(fa)setzt all mein Vertrauen,  
hoff ich von ganzen Herzen mein,  
die Blümlein anzuschauen.



wie 2.3.

wie 3.4.

Mit Lust, Freud ins Himmelreich,



dazu hilft uns allen zugleich  
Jesus, Maria, Joseph.



wie 1.7.

Textincipit	„Aus dreien schönen Blümelein ...“
Quelle	Tbd. 501/II-70
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	None
Kernmaterial	Quinte
Form	ABA Refrain
Textunterlegung	überwiegend syllabisch
Auftakt	3/4
Tonart	Des-Dur
Taktart	überwiegend 6/4
Tempo	Viertel ~ 176/min.

#### Formaler Aufbau

Die sieben Textzeilen einer Strophe werden zu je Zweien in die melodischen Abschnitte ABA aufgeteilt. Jeweils die 1./3., 2./4. und 5./6. Zeile enden mit einem Textreim, die 7. Zeile bildet den (stets gleich erklingenden) Refrain.

#### Zur Melodie

Der Tonraum erstreckt sich über die None  $as - b'$ , ausgenommen der 2. Stufe  $b$ , wobei das Kernmaterial die Quinte  $des' - as'$  umfasst. Der Ton  $b'$  erklingt in jeder Strophe nur viermal, davon in der 2. und 6. Zeile zweimal auf betonter Zählzeit nach einer aufsteigenden Dreiklangsmelodik.

Die Melodie setzt sich aus kleinen und großen Bögen zusammen, die sowohl durch Terzsprünge als auch durch Stufenmelodik gebildet werden. Der Strophenbeginn ist auftaktig mit drei Viertelnoten.

Die 1. Zeile des Abschnitts A beginnt ab der 2. Str. mit Tonwiederholungen auf  $des'$ , bevor der Quintraum  $des' - as'$  im aufsteigenden Dreiklang erfasst wird und die Melodie mit einem Terzsprung und Sekundschrift zur  $es'$  zurückgeführt wird. Den Beginn der 2. Zeile bildet der Dreiklang  $as - c' - es'$ , der mit einem Quintsprung  $b'$  auf betonter Zählzeit erreicht. Von hier kehrt die Melodie stufenweise zu  $f'$  zurück.

Der Abschnitt B beginnt ebenfalls mit Tonwiederholungen auf  $des'$ , in der 1. Zeilenhälfte dominiert die Oberoktave  $as'$ , die durch einen Quintsprung mit stropfenabhängig verschieden stark betonter Terz  $f'$  erreicht wird. Der Ton  $b'$  ist zwar relativ stark betont, dennoch dient er zur Umspielung von  $as'$ . Die Melodie der 2. Zeile dieses Abschnitts beginnt mit dem Abstieg  $b' - as' - ges'$ , bevor sie im Quintfall  $c'$  erreicht und mit einem sich anschließenden Dreiklangbogen über  $ges'$  auf  $des'$  endet.



Der einzeilige Refrain umspannt die Quinte  $des^1 - as^1$  in einem großen Bogen. Die 1. Hälfte ist durch den Dreiklang charakterisiert, die 2. Hälfte endet in Sekundschritten wieder auf dem Grundton  $des^1$ . Die Silben „Je-sus“ erklingen auf  $des^1$ , „Jo-sef“ auf  $es^2$  und  $des^1$ , während „Ma-ri-a“ die kleine Terz  $f^1 - as^1 - f^1$  ausfüllt. Interessanterweise singt der Sänger nur in der 4. Strophe eine lange Note  $f^1$  auf der 1. Silbe von „Ma-ri-a“, sonst wird dieser Ton eher als Verschleifung zum  $as^1$  gehört.

Bei diesem Lied unterscheidet sich die 1. Zeile der 1. Strophe deutlich von den übrigen Strophenanfängen. Der Sänger beginnt mit einem Oktavsprung durch einen sukzessive erklingenden Quartsextakkord von  $as$  zu  $as^1$ . Durch den 3/4-Auftakt fällt hier die Betonung auf die Oberoktave  $as^1$  mit der Textsilbe „schö-“. Nach einem Terzsprung zum  $f^1$  und zurück fällt die Melodie durch große Sekunde und Terzschrift auf  $es^1$  hinab.

Die fünf Töne des Kernmaterials erscheinen als betonte Noten an den Zeilenenden in der Reihenfolge 2. Stufe, 3. St., 5. St., 1. St., 2. St., 3. St., 1. Stufe.

Die Dreiklangsmelodik und das häufige Vorkommen der Töne  $des^1$  und  $as^1$  als Grundton und Quinte (am deutlichsten im Refrain) befürworten eine Zuordnung des Liedes zur Dur/Moll-Tonalität in der hier erklingenden Tonart Des-Dur.

Der Text ist überwiegend syllabisch unterlegt. In der 2., 4. und 6. Zeile kommt in der Mitte ein kurzes Melisma von zwei Noten (mit unterschiedlicher Länge) auf einer Silbe vor.

### Zur Vortragsform

Der Sänger trägt das 10-strophige Lied zügig ohne Pathos vor. Der Rhythmus wird sehr flexibel gehalten. Häufig ist es daher schwer, einen Unterschied zwischen Halbe- und punktierten Halbenoten zu ermitteln, was in der Transkription wiederzugeben versucht wurde. Durch die Art des Gesangs wird der wahrscheinlich zu Grunde liegende 6/4-Rhythmus (vgl. jeweils Zeile 5) verschleiert, was sich in den unterschiedlich notierten Taktlängen zeigt. Häufig werden die 3. und die 6. Zeile einer Strophe variiert, d.h. die Notenlängen und die Melodie werden den Textsilben angepasst. Der Sänger scheint manchmal kurz zu zögern und zu überlegen, wie Text und Melodie zusammenpassen, wenn er Noten mal länger und mal kürzer aushält, bevor er weitersingt. Am gleichmäßigsten erklingt der Refrain einschließlich der Verschleifung zur 3. Note, die, wie schon erwähnt, lediglich in der 4. Strophe ausgesungen wird.

Aus diesen unterschiedlichen Variationen könnte man nun den Schluss ziehen, dass der Sänger nur den Text als Stütze vor sich hatte, die allseits bekannte Melodie jedoch auswendig gesungen hat.

### Zum Textinhalt

Vor dem Lied sagte der Sänger Anton Zauner erklärend:

„Das gesungen haben wir auch auf der Totenwache, haben wir auch gesungen.“ — Es folgte das Lied.

Das Lied zählt zu den sogenannten „Jesus – Maria – Joseph“-Liedern. Diese drei Personen werden mit Blumen assoziiert, und zwar mit Tulpe – Rose – Lilie.

„Die Heilige Familie (die häusliche Gemeinschaft des Kindes Jesus mit Maria und Josef) wird in der katholischen Kirche seit dem 17. Jh. als Vorbild der christlichen Familie verehrt und erhielt durch das 1921 allgemein vorgeschriebene Fest der Heiligen Familie am Sonntag nach Epiphanie eine noch stärkere Bedeutung.“

Die Sorge um das Wohl der eigenen Familie rechtfertigt die Zuflucht zur vorbildhaften Heiligen Familie. Aus dieser Haltung heraus ist auch angesichts des Todes eines Familienmitglieds die Obsorge der Hinterbliebenen durch das Gebet zu Jesus Maria und Josef zu verstehen.<sup>115</sup>

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Klier, Totenwacht-Singen, S. 119

Unter der „Gruppe C. Andere geistliche und besinnliche Lieder“<sup>116</sup> wird angegeben: „\* Aus dreien schönen Blümelein / will ich ein Büschlein binden. Hs. Tadten, Oberbildein 1874, Urbersdorf, Neumarkt im Tauchental, 10 Str. — Fl.Bl. Wr. Neustadt; Steyr, Greis. Ohne Ort (Wien ?).“ [\* = mit Melodie aufgezeichnet, d. Verf.]

Das Liederbuch aus Tadten war 1955 noch in Gebrauch und wurde von Elisabeth Wurzinger, geb. 1902, im Jahr 1917 geschrieben [vgl. Klier, S. 10]. Weiter unten bei „Urbersdorf 1951. Liedvorrat des Franz Neubauer, geb. 1915, der bei der Wacht den Vorsänger macht (13 Nrn.)“, wird das Lied ebenfalls dem Titel nach angeführt. [vgl. Klier, S. 11]

JKI II Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Bäumker III 1891:52, Nr. 117

In der chronologischen Bibliographie des dritten Bandes liest man unter der Nr. 117 folgende Beschreibung: „1721. Drey schöne Geistliche Lieder, das Erste: Von einem frommen Ordens-Mann, u.s.w. Im Thon: Nun freut euch lieben Christen gemein. Das Andere: Blumen-Büschlein. Welches gerichtet auf die allerheiligsten drey Personen, Jesus, Maria, Joseph: Aus dreyen schönen Blümelein will ich u.s.w. Im Thon: Betrübtes Herz biß wohlgemuth. Das Dritte: Wach auf, wach auf, O Seel, wach auf u.s.w. In seiner eigenen Melodey. Gedruckt im Jahr 1721.“

In kleinerer Schrift darunter: „4 Bl. ohne Melodien 9, 11 und 9 Strophen. Königl. Bibliothek in Berlin.“

Es handelt sich hier vielleicht um eine Liedersammlung oder um ein Liedflugblatt, wodurch die „Geistlichen Lieder“ verbreitet wurden. Der Druckort ist allerdings nicht erwähnt. Berlin scheint seinerzeit (1891) der Aufbewahrungsort gewesen zu sein.

EA Suppan II 1963:236

Überschrift: „Lied Nr. 25. Jesus-Maria-Josef – Aus dreien schönen Blümelein. Ton: Betrübtes Hertz biß wohlgemut. Melodie wie Nr. 34.“ Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein / will ich ein Büschlein binden, / ...“. Die 1. Str. ist fortlaufend notiert mit Schrägstrichen für die Zeilenwechsel. Am Ende der Hinweis „10 Strophen.“. Der Text der 1. Str. stimmt inhaltlich und formal mit dem Mokraner Text überein. Die genannte „Melodie wie Nr. 34“ gehört hier zu dem Lied „Jesum hab ich mir auserwählt, er ist der wahrste Freund, ...“ auf S. 241. Diese und die Mokraner Melodie sind sich sehr ähnlich. Die Zeilenanfänge sind etwas

<sup>115</sup> [Huber 1981:281f.]; vgl. auch Kapitel Gattungsbegriff, II 1..

<sup>116</sup> Das sind „Totenwacht-Lieder der Funktion nach“, die auch bei anderen Anlässen gesungen werden, „z.B. bei der Wallfahrt nach einem Marianischen Gnadenort, beim Herz-Jesufest u.ä.“ [vgl. Klier, S. 18]

unterschiedlich und der Schluss ist hier nicht ein- sondern zweizeilig, so dass die Melodie achteilig ist und somit der Refraincharakter wegfällt.

Im Anschluss an die 1. Textstrophe gibt Suppan einige Literaturhinweise, z.B. Bäumker (s.o.), und mehrere DVA-Nummern, die z.T. weiter unten beschrieben werden. Einige dieser Nr. führen einen anderen Text (zur Heiligen Dreifaltigkeit), weshalb sie hier nicht erwähnt worden sind.

EA Huber 1981:281ff.

Unter „4. Lieder zu Jesus, Maria und Josef“ werden drei Melodien mit Text unter 1a-c und eine Textkopie eines Flugblattes wiedergegeben.

„Nr. 1a“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit hs. unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein binden, ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in D-Dur notiert, erst 2/2-Takt, in der 2. Hälfte 3/2-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Beide Stimmen bilden Terzparallelen und sind in einem System notiert. Sie haben nichts mit der Mokraner Melodie zu tun. Die melodischen Abschnitte lauten ABCA. Der Text entspricht inhaltlich und formal der ersten Mokraner Strophe, hat aber zusätzlich eine 8. Zeile, die da lautet: „das sind die Blümelein“. Außerdem heißt es hier in 1.6.: „ganz wunderschön und riechen wohl“.<sup>117</sup> Unter der Melodie Sammelort „Gutenstein 1972“, Gewährsleute „Geschwister Bugl“.

„Nr. 1b“, Abdruck eines 3-st. Liedes mit hs. unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein binden, ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in C-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Alle drei Stimmen bilden homophone Akkorde und sind in einem System zusammengefasst. Die Melodie mit den Abschnitten AABA ist bis auf einen anderen Rhythmus mit der von 1a identisch, keine Stimme hat Ähnlichkeit mit der Mokraner Melodie. Der Text gleicht inhaltlich und formal dem Mokraner Text. Die Z. 5 + 6 lauten hier: „Die Blümelein sind tugendreich, voll Wohlgeruch und schön zugleich.“, und die 8. Z. ist eine Wiederholung der 7. Zeile (der Text wie in Deutsch-Mokra). Unter der Melodie Sammelort „Trattenbach 1973“, „Gewährsleute Johanna Lechner u.a.“.

„Nr. 1c“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit hs. unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein binden; ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in E-Dur notiert, keine Taktangabe (2/4 + 3/4 wechselnd), 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Beide Stimmen sind in Terzparallelen in einem System notiert. Die Melodie mit den Abschnitten AABA klingt ähnlich wie die von 1a, nur durchgehend in Achteln und Vierteln, also ohne Ähnlichkeiten zur Tbd.-Melodie. Der Text gleicht inhaltlich und formal dem Mokraner Text. Um auf die 8-Zeiligkeit zu kommen, wird hier die 6. Z. (Text s.o. bei 1a) wiederholt. Unter der Melodie Sammelort „Krumbach-Pärgart 1973“, Gewährsleute „Johann Heißenberger u.a.“.

Als letztes: Abdruck eines 10-str. Textes in Frakturschrift. Textincipit „Aus dreyen schönen Blümelein, will ich ein Büschlein binden, ...“. Die Strophen sind untereinander, in sich fortlaufend, notiert. Der Text gleicht inhaltlich und formal dem Mokraner Text. Einige Passagen sind schlecht zu entziffern.<sup>118</sup> Unter dem Text die Quellengabe mit

---

<sup>117</sup> Das Wort „riechen“ ist beim Sänger auf dem Tbd. nicht zu verstehen.

<sup>118</sup> Anhand dieses vollständigen Textes kann die Veränderung von Wörtern im Laufe der Tradierung gut beobachtet werden. Durch flüchtiges Zuhören, undeutliches Aussprechen oder durch undeutliche Textabschriften ist zum Teil ein unlogischer Sinnzusammenhang entstanden, der aber offensichtlich nicht hinterfragt, sondern so immer weitergegeben wurde.

Schreibmaschine: „Flugblattfotokopie o. Off.“<sup>119</sup> Vermutlich ist er im späten 18. Jh. entstanden. [vgl. Huber, S. 75]

EA Horak 1983:121 + 122f. + 145

S. 121: „Bei verstorbenen Kindern werden ‚Mariagsangln‘, wie etwa ‚Aus dreien schönen Blümelein‘ [...] gesungen.“<sup>120</sup>

S. 122f.: Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein binden ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie hat die Abschnitte AAB Refrain und weist keine Ähnlichkeit mit der Melodie aus Deutsch-Mokra auf. Der insgesamt 10-str. Text gleicht inhaltlich und formal dem Mokraner. Einige Ausdrücke haben sich im Laufe der Zeit gegenüber dem Tbd.-Text verändert.

S. 145: unter „Anmerkungen“ werden acht weitere Quellen des Liedes genannt, u.a. auch Huber und Klier (s.o.). Dann die Bemerkung:

„Das Lied ist im ‚Rosengarten der ewigen Liebe, Sammlung von Gebeten und Liedern für groß und klein mit den Stunden der Anbetung des allerheiligsten Sakraments‘, hg. von *Josef Bok*, Pfarrer zu Némethy, 3. Aufl. Pécs 1942, unter Nr. 538 enthalten, allerdings zu einem Hochzeitslied umgeformt mit dem Schluß ‚das wünscht euch der Marienverein‘.“

EA DVA A 104 205

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Überschrift: „Die 3 schönen Blümelein“. Darunter Abdruck eines 10-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein / Will ich ein Büschlein binden, ...“. Inhaltlich und formal besteht eine Übereinstimmung mit dem Mokraner Text. Der Refrain „Jesus, Maria u. Josef“ steht in der 10. Str. in Wiederholungszeichen. Im Vergleich wird deutlich, dass beim Tbd.-Text in der 2. Str. 4. Z. am Schluss die Worte „der Sünden“ fehlen, vielleicht in der Tradierung irgendwann vergessen wurden. Ebenso kann man in 2.6. „[...] Lorbeer und Preis“ verstehen, hier ist von „Lob, Ehr und Preis“ die Rede. In 7.1. wird gesungen/verstanden „Häuselein“, nicht nur in dieser Quelle steht „Waiselein“. Unten auf der Vorderseite der Quellenhinweis: „Volkslied aus Pusterwald. Ger. Bez. Oberzeiring. – Aufgez. von Schulleiter Anton Sivetz u. an den Steir. Arb.-Ausschuß gesandt am 11.II.1907 (Mappe 8)“. Darunter mit Stempeldruck „Steirisches Archiv“.

EA DVA A 139 623

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Überschrift: „XIII. Aus dreien schönen Blümelein.“ Darunter Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegter getippter 1. Str.. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein winden, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 2/4-Takt (innerhalb des Liedes auch 3/4), 1/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie hat nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam. Jedoch ist eine Übereinstimmung des Abschnitts B mit den entsprechenden Stellen bei den bei Huber abgedruckten Liedern zu erkennen. Nach der Melodie Abdruck von weiteren 6 Strophen. Der Text ähnelt sehr dem Tbd.-Text, abgesehen von einigen Wortabweichungen. Hier fehlen die 4., 7. + 10. Str., der Refrain heißt immer „Jesus, Maria und Josef“. Auf der Rückseite unter dem Text sind weitere Quellen zu lesen: „(Gabler, Marien-Rosen Nr. 67; Ankenbrand, Fränk. Volkslieder Nr. 32 (als Brautlied!); Bl 289.1356.2212; E 10291.)“. Auf der Vorderseite unten zur Quelle: „Aus einem

<sup>119</sup> Off. = die Offizin; eine (größere) Buchdruckerei.

<sup>120</sup> Das erklang während der Totenwache in Magyarpolány (Nordwest-Ungarn).

Manuskript von Prof. Dr. Schmutz-Höbarten: ‚Wallfahrer und Kapellenlieder‘ (1934). — Sammelort: Umgebung von Gmünd (Ger. Bez. Gmünd).“ Darunter mit Stempeldruck „Niederösterreich“.

EA DVA A 144 910

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Überschrift: „[13.]“. Darunter Abdruck eines 4-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Aus drei schöne Blümelein will ich ein Büschelein binden ...“. Der Text hat Ähnlichkeit mit dem Mokraner Text, die 1. + 2. Str. mehr als die folgenden. Die 3. Str. ist etwas abgewandelt, und die 4. Str. entspricht der 6. Tbd.-Str. mit einer veränderten Wortwahl. Hier heißt es in 4.5. + 4.6.: „wie da gepflächt in Frieden und Ruh, in Keuscher Liebe auch dazu,“. Unter den Strophen der Quellenhinweis: „Handschr. Liederbuch der Barbara Weipert in Althausen B.A. Kissingen, 1856/57 (und Forts.) [S. 24, Nr. 13.] — Durch Anton Bieber 27.12.1914 an den Verein für bayr. Vokde, Würzburg (noch unsigniert.)“. Darunter mit Stempeldruck „Würzburger Archiv“.

EA DVA A 192 854

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Rechts oben hs. ein “K“. Mittig die Überschrift: „Nr. 61. — ‚Lied zur heiligen Familie‘“. Darunter Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegter getippter 1. Textstrophe. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein binden, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Der formale Aufbau ist dem der Tbd.-Melodie ähnlich, hier besteht die Refrainzeile aber aus der 2. Z. des Abschnitts A, im Grunde genommen haben beide Melodien aber nichts gemeinsam. Der 10-str. Text hat inhaltlich, formal und auch in der Wortwahl große Ähnlichkeit mit dem Mokraner Text. Ebenso besteht eine große Übereinstimmung mit dem Text von A 104 205. Unten auf der Vorderseite der Hinweis: „Quelle: Handschriftliches Liederbuch des Georg Kamper (1.6.1878) und seiner Frau Theresia, geb. Broskowitsch (5.10.1895). — Heimatort: Fertörákos – Kroisbach, BA Ödenburg (Ungarn); jetzt: Steinheim am Aalbuch Kr. Heidenheim (Wttbg.) — In Abschrift durch Konrad Scheierling, Juli 1957. [Heft: ‚Liedertexte IV‘, Nr. 61.] — Melodie von Ehepaar Kamper vorgesungen am 24.VI.1957 und aufgezeichnet von Scheierling.“ Darunter der hs. Hinweis: „[vgl. Authent. Volksgesang Pl III B<sub>3</sub> (Var.)]“. Darunter mit Stempeldruck „UNGARN“.

EA DVA B 44 814

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Zunächst eine Erklärung „So fällt es uns nicht sonderlich auf, wenn wir unter den Brautliedern auch ein religiöses Volkslied von beachtlicher Güte treffen, das folgende:“. Darunter Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegter getippter 1. Textstrophe. Textincipit: „Aus dreien schönen Blümelein Wollt ich ein Büschlein binden ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Bis auf die Form AAB Refrain hat sie keine Ähnlichkeit mit der Tbd.-Melodie. Unter der Melodie stehen zwei weitere Textstrophen, alle drei entsprechen inhaltlich in etwa den Str. 1, 2 + 6 aus Deutsch-Mokra. In der 3. Str. bestehen jedoch mehr Wortähnlichkeiten zur 4. Str. von A 144 910 (s.o. 4.5. + 4.6.) als zum Tbd.-Text (6.5. + 6.6.). Hier in 3.5. + 3.6. heißt es: „wie da gelebt in Fried und Ruh – Die keusche Liebe auch dazu.“. Unten auf der Seite die Bemerkung: „Lied IV, III und VI werden dā n t e n k ē l m e (= in Kilianshof) als Brautlieder gesungen.“ Darunter der Quellenhinweis: „Dr. Pfeufer: Rhönerisch u. Fränkisch, eine vergleichende Volkskunde. Kallmünz o.J. [Sammelgegend: mittlerer Ochsenfurter Gau (G) u. Vorderrhön (R), um 1932 – 34], S. 49.“.

## Fazit

Das Lied, oder genauer gesagt der Text, wird sich seit dem frühen 18. Jh. von Norden her verbreitet haben, sowohl in einzelnen Liedersammlungen aus Flugblättern, als auch evtl. in Gesangbüchern. Da er Ende des 19. Jh. auch in der Würzburger Gegend nachgewiesen werden kann, könnte man dies ebenso als eine sichere Station auf dem Verbreitungsweg im 18. Jh. annehmen. Der Text ist per Flugblatt wohl bis nach Österreich gelangt und dann wahrscheinlich in einer Liedersammlung ohne Melodie mit den Auswanderern nach Deutsch-Mokra gekommen. Dort wurde er in die privaten Liederhandschriften übernommen, aber die Melodie hat sich im Laufe der mündlichen Tradierung verändert. Wegen seiner Beliebtheit gab es im Burgenland und in Steyr gegen Ende des 19. Jh. eine Neuauflage des Textes. Als Flugblatt könnte der Text in Ungarn auch bis zum Banat gekommen sein. Interessant ist sein Vorkommen und Gebrauch auch noch im 20. Jh. in Österreich (vgl. Huber) oder in Mitteldeutschland (vgl. DVA). Dieses „Totenlied der Funktion nach“ erklang außerdem sowohl als Wallfahrtslied als auch auf Hochzeiten.

# "Ich geh herum in weiter Welt ..."

Tbd. 495/I-86

Viertel ~ 144 A



1. Ich geh her - um in wei - ter Welt, such mei - nen Raub zu - sam -

5 A



men. Und nimm hin - weg, was mir ge - fällt, sei hoch o - der nie - der Stam -

9 B



men. Ach jung und alt, von schö - ner Ge - stalt, laß nie - man - den er - heu - chehn.

B A



Der rei - che Mann, der Bett - ler, dann ist je - der mei - nes - glei - chen.

Sänger: Anton Zauner mit einer Frau + gemischter Gruppe

1. Ich geh herum in weiter Welt,  
such meinen Raub zusammen.  
Und nimm hinweg, was mir gefällt,  
sei hoch oder nieder Stammen.  
Ach jung und alt, von schöner Gestalt,  
laß niemanden erheucheln.  
Der reiche Mann, der Bettler, dann  
ist jeder meinesgleichen.
2. Mein Bauersmann, lass von dem Pflug,  
komm mit, wir wollen wandern.  
Ich will dir eilends schaffen Ruh,  
die Arbeit lass einen andern.  
Hast so viel Tag mit großer Plag  
des Lebenszeit gesunden,  
von deinem Schweiß ins Paradies/-deis  
wird dir dein Kranz gebunden.



2.4. die Ar - beit lass einen an - dem.



2.5. Hast so viel Tag mit gro - ßer Plag

Textincipit	„Ich geh herum in weiter Welt ...“
Quelle	Tbd. 495/I-86
Gattung JKI	Totened
Ambitus	Sexte
Kernmaterial	Quinte
Form	AABA
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	3/4
Tonart	C-Dur
Taktart	6/4
Tempo	Viertel ~ 144/min.

#### Formaler Aufbau

Der Text dieses Liedes wird im handschriftlichen Liederbuch der Agnes Zepezauer mit 15 Strophen überliefert. In dieser Aufnahme erklingen nur die ersten beiden Strophen.

Jede Strophe setzt sich aus acht Zeilen zusammen, die melodisch zu je Zweien in die Abschnitte AABA aufgeteilt sind. Die 1./3., 2./4. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim. Die Zeilen 5 + 7 weisen jeweils einen Binnenreim zwischen der 1. + 2. Hälfte auf.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die kleine Sexte zwischen  $h - g'$ . Das tiefe  $h$  wird nur als Durchgangsnote gebraucht, so dass das Kernmaterial auf die Quinte  $c' - g'$  eingeschränkt werden kann.

Die Melodie in den Abschnitten A zeigt in der 1. Hälfte einen fallenden Duktus, während die 2. Hälfte fast einen symmetrischen Bogen beschreibt. Zu Beginn schreitet die Melodie stufenweise von  $g'$  nach  $c'$  abwärts, wobei die Taktschwerpunkte auf  $g'$  und  $c'$  liegen. Der Bogen in der 2. Phrase dieser Zeile steigt von  $h$  stufenweise zum  $f'$  auf und führt in gleicher Form mit längeren Notenwerten zurück zu  $c'$ .

Im Abschnitt B schwingt die Melodie in der 1. Zeile in zwei kleinen Abwärtsbögen zwischen  $c'$  und  $d'$  hin und her, der Schwung entsteht durch den Wechsel  $c' - h - c'$ , die Taktschwerpunkte fallen hier auf  $d'$ . In der 2. Zeile steigt die Melodie im Dreiklang von  $c'$  nach  $g'$  auf, um gleich im Quartfall wieder  $d'$  zu erreichen.

In diesem Lied tritt der Schlussston  $c'$  nicht nur als solcher auf, sondern ist jeweiliges Phrasenende des Abschnitts A, das heißt bei sechs von acht Zeilen. Weitere tonale



Schwerpunkte liegen auf  $e'$ , und vor allem im Abschnitt B auf  $d'$ . Die 2. Zeile dieses Abschnitts deutet eine Dreiklangsharmonik mit einem offenen Schluss auf  $d'$  an.

Das Lied kann also der Dur/Moll-Tonalität zugewiesen werden, hier in der Tonart C-Dur vorgetragen. Neben der Tuba, es wäre das  $g'$ , vermisst man auch den typischen modalen Quintaufgang am Strophenbeginn, hier wird im Gegenteil die Quinte genau umgekehrt und stufenweise durchschritten.

Hinweis: Die Melodie ist mit der des Liedes „Ach weh, was Graus ...“ mit Ausnahme sängerspezifischer Veränderungen identisch. Gerade diese Veränderungen bewirken in diesem Fall jedoch eine andere tonale Charakteristik. An diesem Beispiel wird sehr deutlich, wie eng die Dur/Moll-Tonalität mit den Kirchentonarten zusammenhängt.

Der Text ist durchgehend syllabisch unterlegt, die Melodie unterstützt die Wortbetonungen. Nur die jeweils vorletzte Silbe in den Abschnitten A wird mit zwei gebundenen Halbenoten gedehnt. An drei Stellen werden die Notenwerte, eine Viertel bzw. zwei Achtel, wechselnd der Silbenzahl angepasst.

Die rhythmische Form, drei Viertelnoten – punktierte Halbenote, unterstützt gerade in der 2. Hälfte jeder Strophe die Binnenreime, die stets in den Zeilen 5 + 7 vorkommen. In Zeile 5 wird dieses Phänomen der Binnenreime außerdem noch durch die Melodiewiederholung hervorgehoben.

Die melodische Form AABA verleiht diesem Lied fast den Charakter eines Perpetuum mobile. Eigentlich könnte es in der Art AABAABAAB... pausenlos weitergehen, wäre da nicht der Abschnitt B, der mit dem offenen Schluss auf der 2. Stufe  $d'^{121}$  den letzten Strophenzeilen eine Schlusswirkung verleiht.

In der Fassung aus Kremnitz (Beschreibung unter Literatur JKI II) verstärkt sich dieser Gesamteindruck noch, da es dort nur zwei Melodiezeilen gibt, die dann permanent wiederholt werden.

### Zur Vortragsform

Die Gruppe trägt das Lied mit sehr geringen rhythmischen Freiheiten vor, der hier notierte 6/4-Takt ist gut nachvollziehbar. Das Tempo ist in dieser Vortragssituation sicher etwas schneller als bei einer richtigen Totenwacht gewählt worden. Jeder Beginn der Abschnitte A wird durch Anschleifer gesungen, in der 2. Zeile von Abschnitt B wird die 3. Note ebenfalls deutlich angeschliffen.

### Zum Textinhalt

In den bei Agnes Zepezauer notierten 15 Strophen wird ein Zwiegespräch des Todes jeweils mit einer Jungfrau, einem Jüngling und einem Soldaten wiedergegeben.<sup>122</sup>

Gerade in den ersten beiden, hier vorgetragenen Strophen schwärmt der Tod von seiner wahrhaft grenzenlosen Macht: „Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen“. Am Beispiel vom „Bauersmann“ (Str. 2), der wohl am härtesten von allen Menschen arbeiten muss, versucht der Tod, die „Wanderung“ mit ihm schmackhaft zu machen, indem er Ruhe von den Plagen und einen Belohnungskranz im Paradies verspricht. Die Str. 3 – 5 geben das

<sup>121</sup> Anstatt auf der Dominanten  $g'$  zu verharren, die den tonalen Gegensatz zur Finals  $c'$  bildet.

<sup>122</sup> Die komplette Textabschrift ist im JKI einzusehen.

Gespräch Tod – Jungfrau – Tod wieder, in der 6. Str. wird ein „Reicher“ vom Tod angesprochen. Die Str. 7 + 8 beinhalten den Dialog Tod – Jüngling, während in den Str. 9 – 11 das Gespräch Tod – Soldat – Tod verfolgt werden kann. In der 12. Str. kommt die Überlegenheit des Todes gegenüber jeder Art von Macht, ob Edelmann, König oder Kaiser, recht hämisch zum Ausdruck, was in der 13. Str. bekräftigt wird: 13.1. „Ich bin, der alles Leben endt“ und 13.6. „du kannst dich drauf verlassen“. In Str. 14 gibt der Tod den Menschen letztendlich den gutgemeinten Rat, 14.1. + 2. „Darum o Mensch, sei stets bereit, tu dich zu Gott erheben“, um jederzeit auf ihn vorbereitet zu sein. Die letzte Strophe gehört der Bitte des Menschen um Beistand von Jesus und Maria im Kampf gegen den „Höllenhund“, auf dass die Seele ins Paradies begleitet werde.

Am Ende der Strophen wird in der JKI-Abschrift darauf hingewiesen, dass der Zepezauer-Text um die Str. 7 aus dem Kremnitz-Text [s.u. JKI II] ergänzt worden sei.<sup>123</sup> Also war er ursprünglich nur 14-strophig.

Literatur / Konkordanz (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Klier, Totenwacht-Singen, S. 10 + 136

S. 10: Hinweis auf das Vorkommen des Liedes im nördlichen Burgenland. „Liedvorrat beim Wachtsingen in Tadten 1955 (34 Nr.); Liederbuch der Elisabeth Wurzinger, geb. 1902, geschrieben 1917“. Es folgt die Auflistung der Liedtitel, darunter auch „Ich geh herum in weiter Welt“.

S. 136: Literaturverzeichnis mit Hinweis auf Klier, Totentanz (s.u.).

JKI I Klier, Totentanz, S. 176ff. + 193

S. 176ff.: „Lied Nr. II“. Nach der Überschrift „Der ganz ergrimte Tod.“ folgt die Abschrift eines 15-str. Textes zu je acht Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, Such meinen Raub zusammen, ...“. Die Zeilen der 1. Str. sind einzeln untereinander gesetzt, die der folgenden Strophen fortlaufend, mit Schrägstrichen nach jedem Zeilenende, notiert. Es handelt sich hierbei um den ausführlichen Text der Quelle aus Ödenburg, die unter JKI III nur eine kurze äußere Beschreibung erhält. Die Strophen sind wie folgt zugeordnet: „Tod“ Str. 1 – 3, 5 – 7, 9 und 11 – 15, „Die Jungfrau“ Str. 4, „Jüngling“ Str. 8 und „Soldat“ Str. 10. Klier ordnet die Textvorlage aus Ödenburg um ca. 1790 ein, wenn er das Äußere des Flugblattes beschreibt. Er gibt an, die 7. Str. sonst nirgendwo gefunden zu haben, so dass die Ödenburger Quelle die vollständigste sei, mit dem „besseren, ursprünglichen Text“. Als markantes Beispiel gibt er die 3. Str. 1. Z. an, wo das mhd. „phlanzelst“ später durch „schmückest“ ersetzt worden sei.<sup>124</sup>

„Die Melodie besteht aus einem Viertakter, der zu einer Textstrophe viermal wiederholt wird; sie stammt aus Tadten, Bz. Neusiedl am See, wo sie Obl. Josef Motal im April 1951 aus dem Munde von Frau Maria Unger aufzeichnete.“<sup>125</sup>

S. 193: Überschrift: „Melodien zu den Liedern.“ Unter „Lied Nr. II.“ Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegter 1. + 2. Textzeile. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, such' meinen Raub zusammen ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-

<sup>123</sup> Außerdem werden alle Wortunterschiede zw. den beiden Texten aufgelistet.

<sup>124</sup> Klier bringt auch die Hinweise, dass der Text in Flugblättern aus Wiener-Neustadt, Graz, Steyr und Urfahr-Linz immer zusammen mit „Ach weh, was Graus“ abgedruckt worden sei. [vgl. ebd., S. 178]

<sup>125</sup> [ebd., S. 178]; Klier führt noch zwei weitere gedruckte Melodiequellen aus Niederösterreich auf.

Auftakt, keine Tempoangabe. Die Unterstimme verläuft durchgehend in Terzparallelen zur Oberstimme. Beide haben weder mit der Mokraner Melodie, noch mit der Kremnitzer (s.u. JKI II) Ähnlichkeit.

JKI II DVA A 159 882

Zwei zusammengeklebte Einzelblätter, beidseitig beschrieben.<sup>126</sup> Vorne links oben der Stempeldruck „A 159882“, daneben (sehr schlecht zu erkennen) die Überschrift „Der ganz ergrimte Tod.“ Darunter Abdruck einer hs. Melodie mit maschinenschriftlich unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, ohne Tempoangabe. Es sind nur zwei Zeilen, die pro Strophe viermal wiederholt werden müssen. Die Melodie ist eine ganz andere als die Mokraner.<sup>127</sup> Es folgen die 2. – 15. Str. des Textes mit je acht Zeilen, alle untereinander geschrieben. Folgende Personen sind den Strophen zugeordnet: „Der Tod“ Str. 1 – 3, 5 – 7, 9 und 11 – 14, „Die Jungfrau“ Str. 4, „Der Jüngling“ Str. 8, „Der Soldat“ Str. 10, die 15. Str. spricht allgemein den Trost aus, dass „Jesus, Maria, alle beid, [...] begleiten in das Paradeis“. Die beiden ersten Strophen stimmen inhaltlich und formal mit den gesungenen Mokraner Strophen überein, abgesehen von einigen Wortveränderungen, die noch etwas mehr die Flugblattvorlage (s.o. Klier Totentanz) verlassen als der Mokraner Text. Die übrigen 13 Strophen gehen ebenfalls inhaltlich, aber auch mit einigen „Modernisierungen“, auf die Flugblattvorlage zurück. In der 15. Strophe weisen die fehlende 6. und die unvollständige 7. Zeile auf häufigere Abschriften im Laufe der Zeit hin. Am Schluß des Textes steht noch ein getippter Hinweis: „[s.Bl.3522]“. Unten auf der 1. Seite die Quellenangabe: „Sammlung Karl Horak aus der Sprachinsel Kremnitz / Deutsch Proben – Sangesort: Fundstollen, um 1930 – Durch das Staatl. Inst. f. Musikforschung in Berlin (Guido Waldmann)“. Darunter mit Stempeldruck „KREMNITZ“. Eine hs. Notiz ganz unten besagt: „Vgl. Klier, Das Totenwachtsingen im Burgenland S. 86 u. 136“.<sup>128</sup>

JKI III Riedl/Klier, Lied-Flugblattdrucke, S. 32

Unter dem Abschnitt „Nicht datierte Drucke ohne Druckernamen. (Vermutlich alle von den Sieß.)“ wird folgendes Blatt aufgeführt<sup>129</sup>:

„LIII.: Drey schöne Lieder, Das Erste: Eine schöne Betrachtung des zeitlichen Tods, wie derselbe ohne Unterschied eines Standes, Jugend oder Alter, mit sich alle Menschen hinweg raumt, ist im Gesange zu vernehmen.

Im Tone: Ich lieg jetzt da, und stirb dahin. – [2. Liedanfang] – H<sup>130</sup>: Totenkopf über gekreuzten Knochen. – [3. Liedanfang] – Oedenburg, gedruckt in diesem Jahr. [...]

136. *Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen.* – 15x10 (Totentanzlied).“<sup>131</sup>

Falls als Drucker einer der Sieß in Frage käme, läge der Druckzeitraum zwischen 1748 – 1820.<sup>132</sup> Vgl. oben JKI I: Klier vermutet die Entstehung um ca. 1790.

<sup>126</sup> Bei dieser Quelle hat nur das 1. Blatt vorne vier Notensysteme (vgl. dazu eine 2. Quelle A 159 882 unter EA).

<sup>127</sup> Vor dem Wiederholungszeichen ist eine schlecht zu entziffernde 4. Note (oder ein Pausenzeichen) durchgestrichen (zuviel wegen des Auftaktes).

<sup>128</sup> Die Ziffern sind ganz schlecht lesbar durch schlechte Kopiequalität, teilweise durch Verbesserung.

<sup>129</sup> Riedl/Klier geben eine Beschreibung des Deckblattes der Liedsammlung von oben nach unten, Bindestriche markieren jeweils eine neue Zeile. Insgesamt werden vier Ausgaben (genannt „Arten“) dieser Sammlung erwähnt, bei denen verschiedene Deckblatt-Verzierungen verwendet wurden, die beschrieben werden. Von den Liedtexten sind jeweils nur die ersten beiden Zeilen wiedergegeben. Die Flugblätter eines Druckortes sind römisch durchnummeriert, die einzelnen Lieder fortlaufend arabisch (hier also LIII. 136.).

<sup>130</sup> H = Holzschnitt.

<sup>131</sup> 15x10 = 15 Strophen à 10 Zeilen.

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Schlossar 1881:14ff. + 398

S. 14ff.: Im Kapitel „Geistliche Lieder überhaupt“ folgt unter der Nr. 11, Überschrift: „Todtentanz.“ der Abdruck eines 14-str. Textes zu je acht Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, Such meinen Raub zusammen, ...“. Die Strophen stehen in zwei Spalten je Seite zeilenweise untereinander. Es sind keine Personenangaben bei den einzelnen Strophen angegeben. Die Str. 1 + 2 entsprechen inhaltlich und formal denen aus Deutsch-Mokra, sie zeigen aber in der Wortwahl noch mehr Ähnlichkeit zum Flugblatttext (bei Klier, s.o.). Ebenso weisen andere, ältere Ausdrücke und Schreibweisen auf eine weitere Vorlage hin.

S. 398: „Anmerkungen“ zu den Liedern:

„11. Todtentanz. — Im Ennsthale häufig. Hier nach einem fliegenden Blatte ‚Zwei schöne geistliche Lieder. Das Erste: Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen ec. Das Zweite: Discurs zwischen dem Tod und einem sterbenden Jüngling wird im folgenden Gesange annehmlich zu vernehmen sein. Im Ton: Ich lieg jetzt da und stirb dahin u.s.f. Steyr, gedruckt bei Josef Greis.‘ O. J.“

Mit „Das Zweite“ ist das Lied „Ach weh, was Graus“ gemeint, welches auch auf diesem Flugblatt enthalten war.

EA Suppan II 1963:226f.

„Lied Nr. 5. Totenlied Ich geh herum in weiter Welt.“ Abdruck einer Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur, Tempo (gemalte Viertelnote) = 148, ohne Taktangabe notiert. Die Anzahl der Viertel-Schläge wechselt zwischen 3, 6 und 8 pro Takt. Die Melodie ist mit der aus Deutsch-Mokra identisch. Im Anschluss an die Melodie folgt die Abschrift des 14-str. Textes mit je acht Zeilen. Alle Strophen sind fortlaufend notiert, die Zeilenenden mit Schrägstrichen markiert. Es fehlt die 7. Str. vom Flugblatt (s.o. bei Klier). Das Reimschema ist mit dem der Mokranner Fassung identisch, der Inhalt der 1. + 2. Str. bis auf einige Wortabweichungen ebenfalls. Die übrigen Strophen haben in der Wortwahl sehr viel Ähnlichkeit mit dem Zepezauer-Text. Es handelt sich dabei sowohl um alte Wendungen wie auf dem Flugblatt, als auch um nur hier geschriebene Worte und Zeilen, die in den anderen Texten nicht vorkommen. Die Strophen sind keinen bestimmten Personen zugeordnet. Zur Textquelle schreibt Suppan, er habe sich auf eine Liederhandschrift von 1902 von Anton Liborius Zauner gestützt, der wiederum ältere Vorlagen zum Abschreiben benutzt habe. [vgl. S. 221f.]

EA Husenbeth 1973:468

In seinen Erklärungen wird ausgeführt:

„Zwei dem Totentanzmotiv nahestehende Gesprächslieder zwischen dem Tod und seinem Opfer liegen aus einem Flugblatt vom Ende des 17. Jh. vor, sind aber auch in diesem Jahrhundert als lebendiges Liedgut aus der Karpato-Ukraine belegt: ‚Ich geh herum in weiter Welt / such meinen Raub zusammen‘ und ‚Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus‘. Das

---

<sup>132</sup> vgl. Chronik der Druckerei hier im Anhang.

erste dieser Lieder ist dem Totentanz nahe verwandt. Der Tod führt jung und alt, arm und reich mit sich und spricht alle mit bitterer Ironie an. Das Lied endet mit einer Todesmahnung, die der Tod selbst spricht und einer Anrufung Jesu und Mariä, die die Seelen ins Paradies bringen sollen.<sup>133</sup>

Das Flugblatt aus dem 17. Jh. stammt „aus der Widmannstätterschen Druckerei Graz“. [ebd., Fußnote 12]

EA Künzig 1978:101f. + 147f.

S. 101f.: Überschrift „Von der Totenwache“, als Quelle wird genannt „Schallplatte IV A 1“. Nach einem einleitenden Text einer Gewährsperson zum Ablauf einer Totenwache (der Dialekt ist in Schriftform wiedergegeben) die Überschrift „Ich geh herum in weiter Welt“, darunter Abdruck einer Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, Such meinen Raub zusammen; ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, freie Taktangabe mit Grundschatz auf Achtel, 1/8-Auftakt, Tempo (gemalte Viertelnote) = 138. Die Melodie ist dieselbe wie die hier in der Analyse beschriebene, da dieselbe Tbd.-Quelle benutzt wurde, sie unterscheidet sich nur in der Art der Transkription. Im Anschluss an die Melodie Abdruck der 1. + 2. Textstrophe, die ebenfalls mit dem obigen Text übereinstimmen. In der 1. Str. 6. Z. ist „erheucheln“ in „erweichen“ korrigiert worden, ebenso 2. Str. 6. Z. „des Lebenszeit“ in „der Lebenszeit“.

S. 147f.: „Anmerkungen zu den Liedern“. Der einleitende Text stammt von Agnes Sárközy vom Tbd. 883/I-400, am 12.6.1971 in Wörleschwang bei Augsburg aufgenommen. Dann folgen Informationen zur Lied-Aufnahme, Angabe zu „wichtigeren Variationen“ mit Noten, und die Beobachtung von Künzig der „3/4-Takt-Tendenz der 5/8-Takte“. Da er alle Melodien nach G-Dur transponiert hat, gibt er immer die reale Tonhöhe des Schlusses an, hier „Schlusston cis<sup>1</sup>.“ Dieses meistens 14-str. Totenlied habe sich „größtenteils auf dem Flugblattwege“ verbreitet, es sei meistens mit dem Lied „Ach weh, was Graus“ zusammen abgedruckt worden. Nicht nur Melodie und Textstruktur, sondern auch die inhaltliche Konzeption „Zwiegespräch mit dem Tod“ verbinde die beiden Lieder. „Die Melodie entspricht dem seit dem 17. Jh. belegten Zwiegespräch ‚einer sterbenden Seel mit unser lieben Frawen‘, ‚Ich lieg jetzt da‘ (Bäumker III Nr. 225).“ Die Überprüfung bei Bäumker zeigt, dass die Melodie zwar in den ersten vier Tönen mit der Tbd.-Melodie übereinstimmt, dann aber einen anderen Verlauf nimmt.<sup>134</sup>

EA Huber 1981:142ff.

Unter der „Kategorie A: Objektgebundene Lieder“ steht die „Gattung II: Totentanzlieder“. Unter der Nr. 3 erfolgt der Abdruck eines hs. 2-st. Liedes mit hs. unterlegter Textzeile. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen. ...“. Die Melodie

<sup>133</sup> „Dieses Lied wird auch auf einem bei Stähelin und Leuenstein in Wien nach 1910 verlegten Blatt wiedergegeben. Der Text wurde den Herausgebern 1910 in einem einsamen Tal in der Prolling in Niederösterreich vorgesungen und sodann mit dem Ziel einer weiteren Verbreitung im Volk neu gedruckt als Nr. 29 der Reihe ‚Alte Lieder fürs Landvolk ...‘.“ [Husenbeth, S. 468, Fußnote 14]

<sup>134</sup> Aus Bäumkers Erklärungen wird deutlich, dass es früher wohl ein mehrfaches Text- und Melodie-Tauschen gegeben haben muss: ‚Zwey schön newe Geistliche Gesängelein. Das Erste: Ich lig jetzt da u.s.w. Im Thon: Solls seyn so seys, wie mein Gott will. Das Zweyte: Dein Hülff wir all begehren. Gedruckt zu Augspurg, bey Christoph Schmid.‘ Ohne Jahr (ca. 1650). 4 Bl. 8. Die Melodie ist am Schlusse handschriftlich eingetragen. Sammelband (Yd 7854). Königliche Bibliothek in Berlin. — Der Text unseres Liedes steht in den zu Eger 1701 und 1740 gedruckten Gesangbüchern. Die obige Melodie ist nicht die des Liedes ‚Solls seyn so seys, wie mein Gott will‘, sondern eine eigene.“ [Bäumker III 1891:291f.] Vielleicht trifft diese Tatsache ja auch bei den oben genannten Konkordanzten zu, wo ebenfalls der Thon zum Text „Ich lieg jetzt da ...“ erwähnt wurde.

ist im oktavierenden Violinschlüssel in D-Dur notiert, 6/8-Takt, 1/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie besteht aus zwei Zeilen mit Wiederholungszeichen, d.h. sie wird pro Strophe viermal gesungen. Die Unterstimme verläuft überwiegend in Terzparallelen zur Oberstimme bis auf eine Sext-, und drei Quintparallelen.

Die Melodie hat nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam. Zur Quellenangabe: aufgezeichnet in „Laaben 1972“ mit den Gewährspersonen „Johann Schibich, Leopold Stadelmann, Josef Wallner“.

Darunter Abdruck eines 14-str. Textes in Frakturschrift. Auch hier fehlt die 7. Str., die beim Klier-Text aus Ödenburg enthalten ist. Die Strophen entsprechen inhaltlich und formal denen des Zepezauer-Textes, sie sind hier strophenweise, in den Zeilen fortlaufend und ohne Personenzuordnung überliefert.

Am Ende der Strophen die Quellenangabe: „Text: Flugblattfotokopie (Josef Greis, Steyr, o. J.)“. Huber weist seine gesammelten Lieder wegen „ihrer sprachlichen und musikalischen Diktion zum überwiegenden Teil dem späten 18. Jahrhundert“ zu. [vgl. Huber, S. 75]

EA DVA A 159 882

Unter dieser Archivnummer existieren zwei fast identische Niederschriften von Melodie und Text dieses Liedes. Die eine ist im JKI (s.o. unter JKI II) zu finden, die andere liegt im DVA. Hier sind es zwei zusammengeheftete Einzelblätter auf drei Seiten beschrieben. Vorne oben links „Fundstollen“, daneben hs. „Gr. XV d“, darunter die Überschrift „Der ganz ergrimme Tod.“ In drei Notensystemen ist die hs. Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe notiert. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen, ...“. Die Melodie und die folgenden 14 Strophen sind inhaltlich und formal mit der Quelle aus dem JKI identisch. Hier ist die Rückseite des 1. Blattes quer beschriftet, und das 2. Blatt wurde für die Beschriftung auf den Kopf gedreht, die Str. 12 – 15 stehen also über den Notenlinien. Auch hier unter dem Text die (hs.) Notiz: „[s. Bl. 3522]“. Auf der 1. S. unter der 1. Str. der Hinweis „Sammlung Karl Horak.“, ganz unten auf der Seite links der Stempeldruck der Archivnummer „A159882“, rechts daneben mit Stempeldruck: „Sprachinsel Kremnitz/Dt.Proben – Slovakei – um 1930 – vermittelt durch G. Waldmann“.

EA DVA A 208 781

Zwei zusammengeheftete Einzelblätter beidseitig beschrieben. Auf der 1. S. oben rechts der hs. Vermerk „Gr. XV d“. Unter den freien Notensystemen die Abschrift eines 14-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen, ...“. Die einzelnen Strophen sind fortlaufend abgetippt, durch eine Leerzeile voneinander getrennt. Keine Nummerierung, keine Personenzuordnung. Die teilweise sonst vorhandene 7. Str. fehlt hier. Inhaltlich und formal ähnelt der Text dem Zepezauer-Text. Er weist aber auch Ähnlichkeiten mit den anderen hier vorliegenden Texten auf. Auf der 1. S. unten steht zur Quellenangabe: „Volkslieder aus dem Bezirk Weiz/Steiermark. Aus handschriftlichen Liederbüchern abgeschrieben von Schuldi. Schlacher in Gasen, 1964/65. – Durch Dr. Suppan 1966 ans DVA.“ Darunter mit Stempeldruck „STEIERMARK“.

EA DVA B 45 234

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben hs. die Notiz „Gr. XV d Ich geh herum“. Überschrift „3. Ein Totentanz“. Im folgenden Absatz wird über die Schönhengster Volksschauspiele berichtet, zu denen wegen ihres dramatischen Aufbaus auch „die zwei Totenlieder unserer Heimat gerechnet werden“ können. Das erste ist überschrieben mit „Gespräch mit dem Tod“, „es ist aber besonders das zweite Lied ‚Ein Totentanz‘, das durch

seine Kraft, Wucht und Bildhaftigkeit auf unsere Vorstellung ... einwirkt“. Neben einer Beschreibung der Lebensumstände im 15. Jh. meint der Autor, dieses Lied dürfte in seiner Urfassung dann oder noch früher entstanden sein. Dann folgt eine Abschrift des Liedtextes ohne Melodie. Textincipit: „Ich reise herum in der ganzen Welt, Such mir mei'n Rat zusammen. ...“. Die Zeilen scheinen aus verschiedenen Vorlagen zusammengestellt worden zu sein, die hier oben besprochen wurden. Sie sind nicht nummeriert, man kann zwei Rahmenstrophen von jeweils 12 Zeilen und zwei Binnenstrophen zu jeweils acht Zeilen erkennen. Als Quelle wird genannt: „Karl Hübl, Dreihöf: Schönhengster Volksschauspiele. — Mitteilungen zur Volks- und Heimatkunde des Schönhengster Landes. Jg. 24 (1928) S. 44f.“. Darunter mit Stempeldruck „SCHOENHENGST“.<sup>135</sup>

## Fazit

Husenbeths Angaben stützen sich auf ein Flugblatt aus Graz vom Ende des 17. Jh..

Künzig geht von der Verbreitung des Textes durch Flugblätter aus und datiert die Melodie nach einem Kirchenlied auf das 17. Jh..

Der Flugblatt-Text aus Ödenburg (JKI III Riedl/Klier) ist zw. 1748 – 1820, nach Klier um 1790 gedruckt, wahrscheinlich etwas älter als die Texte aus Steyr, da es einige sehr auffällige Abweichungen zu Steyr gibt.<sup>136</sup> Der Text besteht aus 15 Strophen. Die Flugblätter aus Steyr (Schlossar und Huber) sind fast identisch, wohl beide vom Ende des 18. Jh..

Vermutlich ist der Schlossar-Text etwas früher gedruckt, da der Huber-Text kleine Veränderungen enthält.<sup>137</sup> Beide Texte bestehen nur aus 14 Strophen, da die 7. Str. aus dem Ödenburger Text fehlt.

Beim Vergleich mit dem Text aus dem JKI (Tbd.-Aufnahme), dem 15-str. Text der Agnes Zepezauer, kann man an einigen Stellen eine Anlehnung an den Ödenburger Flugblatttext feststellen (z.B. 6.1. „Reicher“ statt „Richter“ im Steyr-Text). Ebenfalls ist auffällig, das im Zepezauer-Text die 15. Str. komplett ist, und die 6. + 7. Z., die beim Kremnitz-Text fehlen, bei ihr, an den Ödenburger Flugblatttext angelehnt, bestehen. Zepezauer hat 1930 vielleicht u.a. auch die Vorlage von A. L. Zauner von 1902 (vgl. Suppan II) gehabt, denn es gibt neben einigen Unterschieden auch viele Übereinstimmungen.<sup>138</sup> Die ursprünglichen Vorlagen des Zauner-Textes lassen sich nicht eindeutig ausmachen, da aus beiden Flugblattgedrucken Redewendungen und Wörter enthalten sind sowie auch komplett neue Formulierungen entstanden sind.

Der Kremnitz-Text (JKI II) weist mehr Ähnlichkeit zum Ödenburg-, als zum Steyr-Text auf, als wichtigstes Merkmal dürfte die 15-Strophigkeit gelten. Trotz seiner Veränderungen und

---

<sup>135</sup> Schönhengst liegt in Böhmen/Mähren, genauer gesagt in Mährisch-Trübau, heute Tschechische Republik.

<sup>136</sup> 3.1. „pflänzelst“ statt „pflanzest“; 6.1. „Reicher“ statt „Richter“; 6.6. „steht schon“ statt „stehet“; eine komplette 7. Str. existiert; neu weitergezählt 10.4. „scharschieren“ statt „schanschieren“; 13.2. „fürcht“ statt „fürcht“; 14.1. „sey stäts“ statt „sei stets“.

<sup>137</sup> Abweichungen Schlossar – Huber: 4.3. „Krumme“ statt „Krumpe“; 5.8. „gib“ statt „gieb“; 8.4. „schließ“ statt „schieß“; 9.4. „schauschiren“ statt „schanschiren“; 9.8. + 10.2. „nicht“ statt „nit“; 12.4. „bin“ statt „ihn“; — Übereinstimmungen: 3.1. „pflanzest“; 3.8. „beziehen“; 4.8. „strengen“; 5.3. „dir ja“; 6.1. „Richter“; 6.6. „stehet“; 6.8. „Loos“; 9.2. „vexieren“; 10.1. „kein“; 10.3. „zu fechten ... ja zu spat“; 10.6. „ausgeloffen“; 11.1. „Edelsmann“; 11.3. „ergötzezt ... sanftiglich“; 12.8. „mehr dann gut“.

<sup>138</sup> Deutliche Unterschiede (bei Suppan statt Zepezauer): 3.6. „Krotten“ statt „Kröten“; 3.8. „verzieren und verlangen“ statt „verzehren nach Verlangen“; 4.1. „ergrünter“ statt „ergrimmter“; 4.8. „erstarren“ statt „erfahren“; 5.5. „obschon du schreist“ statt „obschon da schreit“; 6.1. „Richter“ statt „Reicher“; 7. Str. fehlt bei Suppan; 9.2. „fixieren“ statt „verirren“; 9.3. „Gram“ statt „Graus“; 10.1. „mein Tischkamrad“ statt „mein Disputat“; 10.6. „ausgelaufen“ statt „abgelaufen“; 11.4. „allerorten“ statt „aller Arten“; 13.4. „nimm allen hin das Leben“ statt „nimm hin alles Leben“; — wörtliche Übereinstimmungen: komplette Str. 1 + 2; die 7. (8.); die 12. (13.); die 14. (15.).

„Modernisierungen“ ist er entweder nicht so häufig neu abgeschrieben oder einfach „gewissenhafter“ überliefert worden.

Da auch der Zepezauer-Text Übereinstimmungen zum Kremnitz-Text aufweist, diese sich aber von den älteren Vorlagen unterscheiden, wird es wohl auch zwischen den Gebieten der Slowakei und der Karpato-Ukraine einen Austausch der Texte gegeben haben.

Die Melodien haben sich in Deutsch-Mokra in Anlehnung an die Gesangbuchmelodie weiter überliefert, während in der Kremnitzer Gegend der Ursprung nicht ganz so eindeutig zu ermitteln ist. Es wird aber deutlich, dass die Melodien durch ihre überwiegend mündliche Tradierung stärker der Veränderung unterworfen sind als Liedtexte.



# "Jesu, du mein Trost und Leben ..."

Tbd. 495/I-143

Viertel ~ 132

The image shows a musical score for a song. It consists of four staves of music in G major, 3/4 time. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written on a single staff. The lyrics are written below the notes. The score is divided into sections labeled A, B, and A. The first section (A) covers measures 1-4. The second section (A) covers measures 5-8. The third section (B) covers measures 9-13. The fourth section (A) covers measures 14-17. The lyrics are: 1. Je-su, du mein Trost und Le-ben, Je-su, du mei-ne schön-stre Zier. Je-su hab ich mich er-ge-ben, Je-su bleibt mein für und für. Ob ich schon in Trüb-sal schwe-be, in Sorg, Kum-mer Tag und Nacht, den-noch denk ich Je-su le-bet, der mein Kreuz ein Eh-de macht.

Sänger. Anton Zauner mit einer Frau + gemischter Gruppe

1. Jesu, du mein Trost und Leben,  
Jesu, du meine schönste Zier.  
Jesu hab ich mich ergeben,  
Jesu bleibt mein für und für.  
Ob ich schon in Trübsal schwebe,  
in Sorg, Kummer Tag und Nacht,  
dennoch denk ich Jesu lebet,  
der mein Kreuz ein Ende macht.

Textincipit	„Jesu, du mein Trost und Leben ...“
Quelle	Tbd. 495/I-143
Gattung JKI	Totenzied
Ambitus	Oktave
Kernmaterial	Quinte
Form	AABA
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/4
Tonart	h-Moll / polymodal
Taktart	wechselnd 6/4 und 5/4
Tempo	Viertel ~ 132/min.

#### Formaler Aufbau

Es erklingt eine Strophe. In der Literatur ist von sechs Strophen die Rede. Die hier gesungene Strophe besteht aus acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AABA eingeteilt sind. Die 1./3., 2./4., 5./7. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die Oktave  $a - a'$  plus hochalterierter 1. Stufe  $ais$ . Das Kernmaterial setzt sich aus der Quinte  $h - cis' - d' - e' - fis'$  zusammen.

Die Melodie bewegt sich im Abschnitt A zwischen den Ecktönen  $fis'$  und  $h$  sowohl sprunghaft als auch schrittweise auf und ab, während sie im Abschnitt B den Ambitus der Oktave  $a - a'$  ausnutzt.

Das Lied beginnt mit einem 2/4-Auftakt auf  $fis'$ , die Melodie fällt eine Quinte hinab zum Grundton  $h$ , um nach schrittweisem Aufstieg zu  $fis'$  erneut durch einen Quintfall  $h$  zu erreichen und dann am Zeilenende auf dem Leitton  $ais$  zu verharren. In der 2. Zeile wird die Melodie von  $h$  über  $cis'$  sprunghaft erneut zum  $fis'$  hinauf und dann schrittweise wieder zu  $h$  hinuntergeführt.

Im Abschnitt B trägt die Melodie sehr überraschend A-Dur-Charakter. In der 1. Zeile schwingt sie sich im gebrochenen Dur-Dreiklang von  $a$  nach  $a'$  auf, mit tonalem Schwerpunkt auf  $e'$ , um dann über  $g'$  genauso wieder zum  $a$  zurückzukehren. Die 2. Zeile greift die Melodie der 1. Zeile 2. Hälfte auf, lässt allerdings im Dreiklangsaufgang die Terz  $cis'$  aus. Mit den Taktschwerpunkten auf  $g'$  als Septime (nicht Leitton) zu  $a'$  wird die mögliche Tonart A-Dur wieder in Frage gestellt und die Rückmodulation zu einem möglichen h-Moll eingeleitet. Die Melodie bewegt sich über  $a'$  (als 7. Stufe zu  $h'$ ) schrittweise von  $fis'$  zu  $d'$  hinab.

Hieran schließt sich wieder der Abschnitt A mit dem tonalen Schwerpunkt auf *h* an, welcher auch den Schlussston bildet. Die Halbenoten in Abschnitt A betonen die Kadenzstufen I – IV – V – I mit der 7. Stufe *ais* in der Mitte der Zeilen als Leitton zu *h*.

Diese Kadenzmelodik in Abschnitt A sowie die Dreiklangsmelodik in Abschnitt B erlauben eine Zuordnung zur Dur/Moll-Tonalität. Das Lied ist in dieser Aufnahme in h-Moll angestimmt worden.

Die Gerüstskala lässt aber auch eine modale Bestimmung zu, sowohl mixolydisch als auch hypojonisch, jeweils auf *a*. Letzteres käme jedoch eher in Frage, da hier wenigstens die Tuba *fis'* im Abschnitt A als Auftakt erklingt und in diesem Abschnitt in der 2. Zeile auf dem Taktschwerpunkt liegt.

Der Text ist syllabisch unterlegt, lange Noten an den Zeilenenden betonen nur an den Abschnittenden auch die Wortschwerpunkte.

### Zur Vortragsform

Das Lied wird von einer Frau angestimmt, die Gruppe fällt auf der Eins des 1. Taktes ein. Unter der Anführung dieser Frauenstimme (vielleicht klingt sie auch nur deshalb so laut, weil sie am dichtesten am Mikrofon gesessen hat) singt die Gruppe zügig und homogen. Von der „Vorsängerin“ werden deutlich Anschleifer gesungen (2., 4., 8. Zeile zum *fis'* hoch, 5. Zeile zum *a'* hoch, 7. Zeile zum Auftakt). Durch die Lautstärkenunterschiede auf der Aufnahme ist nicht deutlich zu hören, ob die ganze Gruppe gemeinsam „verschleift“ oder ob es eine persönliche Note der Sängerin ist. In der 6. Zeile singt die Frau zu Beginn deutlich den (notierten) Quintsprung *a – e'*, während im Hintergrund auch die Terz *cis'* zu hören ist. Vielleicht ist das wieder ein Zeichen dafür, dass nur der Text schriftlich überliefert ist, nicht aber die Noten, die nur im Gedächtnis der Menschen präsent sind.

### Zum Textinhalt

In den Zeilen des Abschnitts A ist immer von „Jesu“ die Rede, der Hinterbliebene preist ihn und betont seine Ergebenheit ihm gegenüber. Im Abschnitt B wird die Jesusanbetung begründet, ebenso in der letzten Zeile der Strophe. In dem Lied hat der Trauernde die Möglichkeit, Trost zu finden.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Klier, Totenwacht-Singen, S. 119

Unter der „Gruppe C. Andere geistliche und besinnliche Lieder“<sup>139</sup> wird angegeben: „\* Jesus, du mein Trost und Leben / Jesus, meine schönste Zier. Hs. Neumarkt im Tauchental, Heiligenkreuz i. L., Neumarkt a. d. Raab, 6 Str. — Fl.Bl. Ung. Altenburg.“ [\* = mit Melodie aufgezeichnet, d. Verf.]. Es wird keine Entstehungszeit für die Handschriften oder das

---

<sup>139</sup> „Diese Totenwacht-Lieder der Funktion nach werden auch bei anderen Anlässen gesungen, z.B. bei der Wallfahrt nach einem Marianischen Gnadenort, beim Herz-Jesufest u.ä.“ [Klier, S. 18]

Flugblatt genannt. Letzteres könnte zw. dem Ende des 18. Jh. und der ersten Hälfte des 19. Jh. hergestellt worden sein.<sup>140</sup>

JKI II Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Riedl/Klier 1958:106

Unter dem Abschnitt „b) Nicht datierte Drucke mit geistlichen Texten“ wird aufgeführt: „XL. Vier geistliche Lieder. [Liedanfänge.] — H<sup>141</sup>: Kreuzigungsgruppe (wie bei XXIII u.s.w.). — Verlagsnummer 2. Ungarisch-Altenburg, gedruckt bei Alexander Czéh. — 81. Jesus, du mein Trost und Leben, Jesus, meine schönste Zier. — 6x8.“<sup>142</sup>  
Der Druck ist in der Zeit zwischen 1836 – 77 entstanden. [vgl. ebd., S. 100]

EA Suppan II 1963:227f.

„Lied Nr. 6. Totenlied Jesu, du mein Trost und Leben.“ Es folgt die Abschrift einer Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Jesu, du mein Trost und Leben, Jesu, du meine schönste Zier, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in g-Moll notiert, keine Taktangabe, 2/4-Auftakt, Tempo (gemalte Viertelnote) = 134. Sie ist mit der Mokraner Melodie identisch, aber in einer anderen Tonart notiert. Der Abschnitt A besteht nur aus 3/4-Takten, im Abschnitt B ist u.a. ein 6/4-Takt und ein 2/4-Takt notiert. Im Anschluss an die Melodie wird der gesamte 6-str. Text wiedergegeben. Die 1. Str. ist mit der Tbd.-Str. identisch, die übrigen stammen aus dem hs. Liederbuch des Anton Liborius Zauner von 1902 aus Deutsch-Mokra. [vgl. ebd., S. 221] Inhaltlich gibt der Text die Gedanken eines (kranken?) Menschen wieder, der sich mit Selbstvorwürfen, Schuldgefühlen und Einsamkeit überschüttet und in Jesus seine Erlösung sucht und erhofft/erbittet. Suppan weist auf weitere Literatur hin, u.a. Klier (s.o. JKI I) und die beiden DVA – Blätter (s.u. EA).

EA Horak 1983:139f.

„Lied Nr. 20: Jesus, du mein Trost und Leben“.<sup>143</sup> Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Jesus, du mein Trost und Leben, Jesus, du mein schönste Zier, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 3/4- und 4/4-Takt, kein Auftakt, ohne Tempoangabe. Die Melodie hat zwar auch das Formschema AABA, unterscheidet sich aber sonst völlig von der Mokraner Melodie. Die 1. Str. entspricht formal dem Mokraner Text, unterscheidet sich aber in Formulierungen: 1.3. „tu ich“ statt „hab ich“; 1.6. „Kummer, Sorgen“ statt „in Sorg, Kummer“; 1.7. „denk ich doch, mein Jesus lebe“ statt „dennoch denk ich, Jesu lebet“. Die 2. Str. gleicht derjenigen aus dem Suppan-Text, die anderen 4 Str. sind jedoch völlig unterschiedlich. Hier wird der tiefe Glaube an Jesus sehr positiv dargestellt. Der Text ist dem hs. Liederbuch der Leiterin der „Sängerinnenkameradschaft

---

<sup>140</sup> Nach Klier könnte die Entstehungszeit auch um 1850 liegen. Er nennt für Lieder, die beim Totenwachen gesungen wurden, das wäre hier ja die Gruppe C, als mögliche Quelle das „Katholische Volks-Gesangbuch. Gesammelt und verbessert von Franz Schönberger und Joseph Wallner, Weltpriestern der Seckauer Diözese.“ Graz 1856 (mit 220 Texten).“ Dieses wurde noch 1920 zum 7. Mal in Graz unverändert aufgelegt. [vgl. Klier, S. 15]

<sup>141</sup> H = Holzschnitt.

<sup>142</sup> Hier werden die Liedsammlungen eines Druckortes römisch durchnummeriert, die einzelnen Lieder fortlaufend arabisch. 6x8 = 6 Strophen à 8 Zeilen.

<sup>143</sup> Im Verlauf einer Totenwache in Magyarpolány, Ungarn wird u.a. dieses Lied „gelegentlich eingesetzt, um etwas Abwechslung in den Brauch zu bringen“. [vgl. Horak, S. 133]

(Kirchensängerinnen)“ des Ortes entnommen, als Vorlagen werden „gedruckte Quellen“, besonders „Lied-Flugblätter aus Ungarisch-Altenburg, Raab, Ödenburg und Wiener-Neustadt“ angenommen, „es kommen auch Drucke aus Steyr als Quelle in Frage.“ [ebd., S. 143f.]

EA DVA A 134 752

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Überschrift: „Lied von Jesus.“ Darunter Abdruck eines 3-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Jesuz du mein Trost und Leben – Jesu du mein Schönste Zirr. ...“. Die 1. Str. ist mit dem Tbd.-Text identisch, die zweite findet sich ebenso in den anderen Quellen<sup>144</sup>, während die 3. Str. nur mit der 3. bei Horak übereinstimmt. In der Abschrift wird der Dialekt in der Schreibweise wiedergegeben, z.B. 2.3. „freiden“ statt „Freuden“ oder 2.5. „seifs“ statt „seufz“. Außerdem wird statt des „i“ häufig ein „y“ geschrieben, was auf eine ältere Vorlage hindeuten könnte. Unter dem Text der Quellenhinweis: „Handschriftl. Liederheft von Peter Stumpfhauser in [Vežsprem=] Faisz 1884. Nr. 39.“ Darunter mit Stempeldruck „UNGARN“.

EA DVA A 191 837

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Überschrift: „Lied zu Jesu“. Darunter Abdruck eines 6-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Jesus du mein Trost und Leben, Jesus du mein schönste zierd, ...“. Die 1. Str. entspricht der Tbd.-Strophe, die übrigen stimmen mit dem Suppan-Text überein, der diese Quelle auch angibt. Im laufenden Text sind dessen wechselnde Seitenzahlen in eckigen Klammern vermerkt. Durch die Schreibweise einiger Wörter wird sowohl der Dialekt verdeutlicht als auch eine frühe Vorlage möglich, z.B. 3.3. „Tribsall“ statt „Trübsal“, 3.8. „Liebes Pfeillen“ statt „Liebespfeile“. Unter dem Text auf der Vorderseite der Quellenhinweis: „Handschriftliches Liederbuch ‚Andreas Rinnagl / Bürgerlicher Müller Meister / in Iglau 1803‘. (Durch Prof. Joh. Künzig, Januar 1956). S. 533-537.“ Darunter mit Stempeldruck „TSCHECH-SLOV“.

## Fazit

Der Text ist seit dem Beginn des 19. Jh. durch Flugblätter, vornehmlich aus dem Burgenland, verbreitet worden. Nach Klier (JKI I) könnten sogar schon früher Handschriften existiert haben, die dann als Vorlagen beim Flugblattdruck gedient hätten. Da die Auswanderung der Oberösterreicher nach Deutsch-Mokra bereits 1775 erfolgte, kann darüber nur spekuliert werden, ob vielleicht der Text in der vorliegenden Form als Handschrift „mit ausgewandert“ ist. Interessant ist die frühe Handschrift von 1803 aus Iglau (DVA A 191 837). Ebenso die Tatsache, dass der Text, egal in welcher Erscheinungsform, wenigstens in den ersten beiden Strophen die ganze Zeit über unverändert geblieben ist. Die Melodien hingegen wurden unabhängig voneinander tradiert. Nach Klier sind offensichtlich in den burgenländischen Handschriften, die leider nicht datiert sind, auch schon Melodien fixiert worden, die aber leider nicht zu einem Vergleich vorliegen.

---

<sup>144</sup> Suppan II, mit dem Zusatz „von deutschen Siedlern in Ungarn“ [Suppan II 1963:228]; Horak und DVA A 191837.

# "Nun jetzt muss ich von euch scheiden ..."

Tbd. 495/I-00

Viertel ~ 132

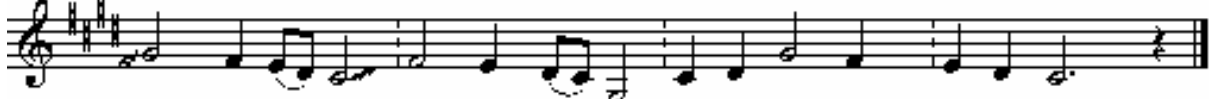
A



1. Nun jetzt muss ich von euch schei-den, lieb - ste Freund und Kin - der mein,

5

B



muss ver-las - sen al - le Freun - den und muss in das Grab hin - ein.

Sänger: Anton Zauner mit einer Frau + gemischter Gruppe

1. Nun jetzt muss ich von euch scheiden,  
liebste Freund und Kinder mein,  
muss verlassen alle Freunden  
und muss in das Grab hinein.

2. Muss unter die kalten Erde,

in die schwarzen Totenbahr,  
muss zu Staub und Asche werden,  
muss verfaulen ganz und gar.



2.2. in die schwar - zen To - ten - bahr,

3. Behüt euch Gott, ihr lebt in Freuden,  
ach ihr liebsten Kinder mein,  
weil ich jetzt von euch muss scheiden  
und muss in das Grab hinein.



3.1. Be - hüt euch Gott, ihr lebt in Freu - den,

wie 2.2.

Textincipit	„Nun jetzt muss ich von euch scheiden ...“
Quelle	Tbd. 495/I-00
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	None
Kernmaterial	Quinte
Form	AB
Textunterlegung	überwiegend syllabisch
Auftakt	nur 3. Strophe 1/4
Tonart	hypoäolisch auf <i>gis</i> / cis-Moll
Taktart	6/4
Tempo	Viertel ~ 132/min.

#### Formaler Aufbau

Es erklingen drei Strophen, bestehend aus jeweils vier Zeilen, die sich zu je Zweien in die melodischen Abschnitte A und B einteilen lassen. Die 1./3. und 2./4. Zeile in jeder Strophe enden mit einem Reim.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die None *gis* – *a'* ohne die 2. und 3. Stufe *a* und *h*. Das Kernmaterial besteht aus den Tönen *cis'* – *dis'* – *fis'* – *gis'* im Ambitus einer Quinte.

Jede Zeile dieses kurzen Liedes setzt sich aus zwei Takten zusammen. Im Abschnitt A ist der Melodieverlauf bewegter als im Abschnitt B, da er Bögen beschreibt und einen größeren Tonraum umfasst. In der 1. Zeile hört man zunächst einen kleinen Bogen in Sekundschritten von *cis'* zu *e'* und zurück, um gleich darauf von einem Quintsprung zum *gis'* „überrascht“ zu werden, welches im 2. Takt dominiert. In der 2. Zeile schwingt die Melodie von *fis'* hinab zu *cis'*, hinauf zu *gis'* und schrittweise zurück bis *dis'*.

Im Abschnitt B weisen die Zeilen jeweils einen fallenden Duktus auf, in der 1. Zeile sogar jeder einzelne Takt. Zunächst von *gis'* zu *cis'* hinab, dann in rhythmischer Wiederholung von *fis'* zu *cis'* mit nachfolgendem Quartfall auf *gis*. Die 4. und letzte Zeile ist fast eine Wiederholung der vorherigen, nach dem Beginn von *cis'* zu *gis'* hinauf kehrt die Melodie stufenweise zum Schlussston *cis'* zurück.

Die Strophen 1 + 2 beginnen volltaktig auf *cis'*, während die Melodie der 3. Strophe auftaktig mit *gis* anfängt und erst durch einen Quartsprung auf der nächsten Zählzeit 1 das *cis'* erreicht.

Die eindeutige Zuordnung zu einem tonalen System ist auch bei diesem Lied nicht möglich. Es kommt sowohl hypoäolisch auf *gis* als auch cis-Moll in Frage.

Für die Kirchentonart sprechen:

- ❖ der Ambitus einer None;
- ❖ die Melodieführung in kleinen Tonschritten (71% Stufenintervalle);
- ❖ der Grundton der Skala *gis* ( der aber nur einmal am Ende der vorletzten Zeile erklingt);
- ❖ die Finalis *cis'* (im Quartabstand zu *gis*), die ein tonales Zentrum bildet und auch als Schlussston erklingt.

Gegen eine Kirchentonart sprechen:

- ❖ der fehlende tonale Schwerpunkt auf *e'* als fiktivem Tenor (der Ton wird nur als Durchgangsnote gebraucht);
- ❖ der untypische Melodiebeginn (hier von der Finalis ausgehend in die Höhe);
- ❖ das relativ häufige Vorkommen von Sprungintervallen (ca. 14% Quartan).

Die Entscheidung sollte in diesem Fall zugunsten von cis-Moll ausfallen. Sowohl die Vorzeichen als auch *cis'* als Grundton der Tonleiter und der Melodie sprechen dafür. Die Unterquart *gis* bildet eine Art Kadenz und leitet die Schlusszeile ein.

Der Text ist überwiegend syllabisch unterlegt. Der Auftakt in der Strophe 3 dient offensichtlich zur Unterstützung der natürlichen Wortbetonung auf der 2. Silbe.

### Zur Vortragsform

Die Gruppe, die das Lied singt, wird von einer Frau angeführt, die eine sehr gut hörbare (durchdringende) Stimme hat (oder sie saß nur am nächsten beim Mikrophon). Sie bestimmt auch das Tempo, das sehr zügig gewählt ist und ganz leicht schwankt, gerade bei der Dauer von längeren Noten. Die Männerstimme, die zu hören ist, setzt manchmal kurz aus. Die 3. Strophe wird nach einer kurzen Pause von der Frau alleine angestimmt, die anderen fallen aber sofort ein (ein typisches Phänomen bei Gruppengesang von mehrstrophigen Liedern). Auffällig ist die Verschleifung jeweils in der 3. Zeile zwischen *cis'* und *fis'*, die extrem bewusst von allen gesungen wird.

### Zum Textinhalt

Der/die Verstorbene nimmt Abschied von den Freunden und Kindern. Der Verfallsprozess in der Erde wird beschrieben. Neben dem Bedauern über diese unabänderliche Tatsache wird den Kindern trotzdem eine freudreiche Zukunft unter dem Schutz Gottes gewünscht.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Klier, Totenwacht-Singen, S. 10f. + 24f. + 74 + 127f.

S. 10f.: Hinweise auf das Vorkommen des Liedes im nördlichen Burgenland am Beispiel von Liederbüchern aus vier verschiedenen Orten.<sup>145</sup> „Liedvorrat beim Wachtsingen in Tadten

---

<sup>145</sup> „Was die Art und Weise des Singens betrifft, so gibt es Vorsänger, die ein Lied anstimmen, während die anderen dann in den Gesang einfallen. Auch wird mitunter abschnittsweise gesungen: der Vorsänger beginnt mit



1955 (34 Nrn.); Liederbuch der Elisabeth Wurzinger, geb. 1902, geschrieben 1917 ...“ — „Urbersdorf 1951. Liedvorrat des Franz Neubauer, geb. 1915, der bei der Wacht den Vorsänger macht (13 Nrn.) ...“ — „Neumarkt an der Raab 1951. Handschriftliches Liederbuch der Aloisia Zotter, geb. 1893, mit folgenden 14 Texten ...“ — „Welten 1951. Bei der Wacht werden folgende 15 Lieder gesungen (Texte nach dem Gesangbuch von Schönberger-Wallner, Melodien mündliche Ortsüberlieferung) ...“. Es folgt jeweils die Auflistung der Liedtitel, darunter auch „Nun, jetzt muss ich von euch scheiden“.

S. 24f.: In der „Gruppe A. Eigentliche Totenlieder.“<sup>146</sup> wird das Lied mit weiteren vier Versionen angeführt.

„Nr. 3“. Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe von 10 Strophen. Textincipit: „Nun jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in D-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen, Schlusston *d'*. Sie hat nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam, diese hier besteht nur aus zwei Zeilen, die pro Strophe zweimal erklingen. Darunter liest man den Hinweis „Melodie = O Mensch, was hilft dein Wollustleben“.<sup>147</sup> Es folgt der Abdruck von weiteren neun jeweils 4-zeiligen Strophen. Die ersten drei Strophen stimmen inhaltlich und formal mit dem Tbd.-Text überein, abgesehen von einigen kleinen Wortveränderungen.<sup>148</sup> Die übrigen 7 Str. erweitern die Aussage des Textes, das Abschiednehmen von Familie und Freunden und die Bitten „Behüt euch Gott“. Unter der Melodie: „Urbersdorf 1951“ (s.o.), Gewährsperson „Franz Neubauer \*1915“.

„Nr. 3 b“. Abdruck einer Melodie mit unterlegtem Beginn der 1. Strophe. Textincipit: „Nun, jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Eltern mein ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen, Schlußton *b'*. Mit kleineren Noten ist eine 2. Stimme im selben System unter die Melodie gesetzt worden (1. Hälfte in Terzparallelen, 2. Hälfte Sextparallelen, Schlußton *d'*). Beide Stimmen haben nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam, diese hier besteht aus nur zwei Zeilen, die je einmal pro Strophe wiederholt werden. Unter der Melodie „Strem 1951“, Gewährsperson „Maria Unger“.

„Nr. 3 c“. Abdruck einer Melodie mit unterlegtem Beginn der 1. Strophe. Textincipit: „Nun, jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Eltern mein ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen, Schlußton *f'*. Sie ist zur Mokraner Melodie ganz unterschiedlich. Unter der Melodie: „Heiligenkreuz im Lafnitztal 1951“, Gewährsperson „Theresia Schuster“.

„Nr. 3 d“. Abdruck einer Melodie mit unterlegtem Beginn der 1. Strophe. Textincipit: „Nun, jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in g-Moll notiert, 4/4-Takt, kein Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen, Schlusston *a'*. Sie hat nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam,

---

einer Textzeile, der Chor singt sie nach; in dieser Weise werden in Urbersdorf alle Lieder durchgesungen. Nach dem Gehör wird zwei-, auch dreistimmig gesungen.“ [Klier, S. 10]

<sup>146</sup> „Die erste [Gruppe] umfasst die eigentlichen Totenlieder, die meist zur alten und älteren Schicht gehören. In dieser spricht der Tote zu den Hinterbliebenen, oder er wird von diesen angesprochen.“ [Klier, S. 18]

<sup>147</sup> Dieses Lied „O Mensch“ ist auf den S. 72ff. unter der Nr. 35 mit zwei weiteren Versionen b und c wiedergegeben. Alle drei Versionen haben eine Melodie, die 1. Version auch einen vollständigen Text. 35 b und c haben das Textincipit: „Mensch was hilft ...“. Weitere Ausführungen s.u. bei „S. 74“.

<sup>148</sup> Vergleich: Tbd.-Text mit Klier: 1.3. „... alle Freunden“ statt „... alle Freuden“; 2.1. „... die kalten Erde“ statt „... die kalte Erden“; 2.2. „in die schwarzen Totenbahr“ statt „in die schwarze Totenbahr“; 2.3. „muß zu Staub ...“ statt „und zu Staub ...“; 3.1. „... ihr lebt in Freuden“ statt „... und lebts mit Freuden“; 3.2. „ach ihr liebsten Kinder mein“ statt „ach ihr liebste Kinder mein“.

hier erklingen z.B. nur Viertelnoten. Unter der Melodie: „Neumarkt im Tauchental 1952“, Gewährsperson „Anna Müller \*1905“.

„Nr. 3 e“. Abdruck einer Melodie mit unterlegtem Beginn der 1. Strophe. Textincipit: „Nun, jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 4/4-Takt, 4/8-Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen, Schlusston *g*<sup>1</sup>. Die Melodie hat keine Ähnlichkeit mit der Mokraner, hier kommen z.B. überwiegend Achtelnoten vor. Unter der Melodie: „Rohr 1929“, Gewährsperson „Aufzeichnerin: Ada Noggler“.

Weitere Erklärungen unter den Melodien:

„In Neumarkt a. d. Raab wird der Text nach der Melodie ‚Wo ist Jesus, mein Verlangen‘ = Nr. 53 gesungen. – Vgl. auch das ‚Abschieds-Gebet‘ im Anhang, Nr. 10 aus Apetlon. — Text in handschriftlichen Liederbüchern (10 Str.): Urbersdorf, Strem, Windisch-Minihof, Deutsch-Minihof, Neumarkt a. d. Raab, Heiligenkreuz im Lafnitztal, Neumarkt im Tauchental, Rohr, Tadten. — Text in Flugblättern: Steyr (Haas), ohne Ort (Slg. Klier).“ [ebd., S. 25]

S. 74: In der Liedauswahl erscheint in der „Gruppe B. Verwandte Stoffe. Von den vier letzten Dingen“ im Abschnitt c) „Vom Sterben“ auf S. 72ff. das Lied „Nr. 35 ‚O Mensch, was hilft dein Wollustleben ...““. Unter der Version 35c liest man als erstes: „Text in handschriftlichen Liederbüchern: Strem, Windisch-Minihof, Neumarkt a. d. Raab, mit der Melodie: Nun jetzt muß ich von euch scheiden in Urbersdorf, Karl.“ Diese erwähnte Melodie ist die oben unter „S. 24 Nr. 3“ beschriebene.

S. 127f.: „Anhang: Leichen-Ausbitten, Totensprüche.“ Es werden Sprüche und Gebete zu diesem Zweck aufgeführt.<sup>149</sup> „10. Abschieds-Gebet (Apetlon)“. Textincipit: „Nun muss ich jetzt von euch scheiden, Ach, ihr Liebsten alle mein, ...“. Der anschließende 52-zeilige Text ist, abgesehen von einigen Wortveränderungen, die sicher u.a. durch das Sprechen des Textes ohne Melodie zustande kommen, dem Liedtext von S. 24f. ähnlich. Er ist hier in Blöcke zu je 10 Zeilen unterteilt, so dass die eigentliche Versform des Textes schwimmt. Die später angehängten weiteren drei Strophen (Z. 41 – 52) haben auch das Versmaß wie die vorherigen Abschnitte, sie klingen nur teilweise etwas holperiger durch überzählige Silben und nicht passende Reime. Sie geben noch einmal eine Aufzählung von guten Wünschen sowie trostreiche Worte an die Hinterbliebenen wieder, und bilden am Schluss indirekt die Aufforderung an die Leichenträger, ihres Amtes zu walten.

JKI II Das deutsche Volkslied 3, 1901, S. 52

Artikel von Franz Friedrich Kohl über „Totenlieder aus Oberfröschau (bei Znaim)<sup>150</sup>“. Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegter 1. Textstrophe von insgesamt fünf Strophen. Textincipit: „Nun jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund’ und Kinder mein, ...“.

<sup>149</sup> „Das ‚Leichenausbitten‘ ist eine volkstümliche Zeremonie, die bis jetzt hauptsächlich im nordöstlichen Burgenland nachzuweisen ist. Bevor der Priester zur Einsegnung erscheint, wird die Anrede von der dazu vorgesehenen Person an die versammelte Trauergemeinde gerichtet. In Apetlon ist dies Frau Elisabeth Müllner, geb. Thell. Sie besitzt ein geschriebenes Büchlein ‚Gebeter bei Gestorbenen‘ mit 18 Texten, aus denen sie einen passenden – oder gewünschten – auswählt“. [Klier, S. 121]

<sup>150</sup> Oberfröschau (bei Znaim) liegt im ehemals deutschen Thayagebiet (Südmähren), wo sich „die Gepflogenheit, bei den Totenwachen zu singen, bis zum heutigen Tage erhalten hat. [...] Der Brauch, bei den Totenwachen Lieder, sogenannte Totenlieder, zu singen, ist älter als die Erinnerung der ältesten Leute zurückreicht. [...] hier wird dieser Brauch fast nur noch von Mädchen und Frauen geübt. Zur Totenwache kann außer den Verwandten und Freunden jeder andere Dorfbewohner kommen. Gedungene oder bezahlte Teilnehmer gibt es nicht. Die Totenlieder [werden] [...] entweder zweistimmig, wenn nur Mädchen und Frauen – oder dreistimmig, wenn auch Männer anwesend sind [gesungen].“ [DVI 3 1901, S. 47f.]

Das Lied ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Über dem Lied steht die Tonart „G-Dur.“ vermerkt, und da dies in diesem Artikel das einzige von sechs wiedergegebenen Liedern mit einer Tonartbezeichnung ist, ist zu vermuten, dass es sich hier um einen Irrtum handelt. Das Lied hat mit G-Dur nichts zu tun. Das Lied unterscheidet sich gänzlich von der Mokraner Melodie. Die Unterstimme verläuft überwiegend in Terz-, aber auch in Quint- und Sextparallelen zur Oberstimme. Das melodische Schema ist hier AABA', hier werden nämlich immer zwei 4-z. Verse zu einer 8-z. Strophe zusammengefasst. Formal gleicht der Text jedoch trotzdem dem Mokraner, bzw. ab 2. Str. 2. Hälfte dem Burgenland-Text (JKI I). Inhaltlich sind sich die Texte ebenfalls, auch in der älteren Ausdrucksweise, sehr ähnlich.

JKI III Riedl/Klier, S. 38 + S. 106

S. 38: Im Abschnitt „ ‚Gedruckt in diesem Jahr‘ (in Oedenburg). (Die Zugehörigkeit wurde erschlossen durch die Holzschnitte und Zierate. Vermutlich alle von den Sieß.)“ wird aufgelistet: „LXXX. — Drey neue geistliche Lieder [Liedanfänge.] — H<sup>151</sup>: Kreuzigungsgruppe im liegenden Rechteck. — Gedruckt in diesem Jahr. — 220. *Nun, jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund.* — 10x4.“ Hier werden auch 10 Strophen zu je vier Zeilen angegeben. Der vermutliche Entstehungszeitraum des Fl.Bl. liegt zw. 1748 – 1820.<sup>152</sup>

S. 106: Im Abschnitt „b) Nicht datierte Drucke mit geistlichen Texten“ erscheint: „XXXVII. — Drei neue geistliche Lieder. [Liedanfänge.] — H: Kreuzigungsgruppe (wie bei XXIII und XXV, ähnlich IX). — Kleine Verlagsnummer 22. Ung. Altenburg, gedruckt bei Alexander Czéh. — 72. *Nun, jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund.* — 10x4.“ Die Druckzeit könnte evtl. zw. 1836 und ca. 1848 liegen.<sup>153</sup>

JKI IV Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Suppan II 1963:223

„Lied Nr. 1 — Totenlied — Nun jetzt muß ich von euch scheiden.“ Abdruck einer Melodie mit unterlegtem Text. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in g-Moll notiert, Taktangabe (3/4), kein Auftakt, Tempo (gemalte Viertelnote) = 120. Die Melodie ist mit der Tbd.-Melodie identisch, abgesehen von der unterschiedlichen Transkription. Sie sei Suppan vom Gewährsmann Anton Zauner vorgesungen worden. Auf die Melodie folgt der Abdruck des 10-str. Textes, mit vier Zeilen je Strophe. Der Text entspricht zwar inhaltlich und formal den Strophen aus Deutsch-Mokra bzw. denen aus dem Burgenland, aber hier sind etliche „Modernisierungen“ bzgl. der Wortwahl und des Satzbaus festzustellen. Der Text entstammt nach Suppan der 1902 in Deutsch-Mokra geschriebenen Liederhandschrift von Anton Liborius Zauner, der wiederum ältere Handschriften als Vorlagen benutzte.

---

<sup>151</sup> H = Holzschnitt.

<sup>152</sup> vgl. Chronik der Druckerei hier im Anhang.

<sup>153</sup> „Alexander Czéh druckte durch rund 40 Jahre Lied-Flugblätter, nachweisbar von 1836 – 77. [...] In seiner ersten Zeit überwiegen die geistlichen Texte.“ [Riedl/Klier, S. 100] Die FIBl. sind innerhalb der Abschnitte chronologisch aufgeführt, und der Abschnitt „c) Drucke mit weltlichen Texten“ beginnt mit 1848. Nicht auszuschließen ist, daß danach auch noch undatierte Drucke mit geistlichen Texten herausgegeben worden sind.

EA Künzig 1978:111 + 149

S. 111: Überschrift „Nun, jetzt muß ich von euch scheiden“, dann der Hinweis „Schallplatte IV A 3“. Dann Abdruck einer Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Nun, jetzt muß ich von euch scheiden, Liebste Freund und Kinder mein; ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in g-Moll notiert, 6/8-Takt, kein Auftakt, Tempo (gemalte Viertelnote) = 132. Die Melodie ist mit der hier analysierten identisch, da es sich um dieselbe Tbd.-Aufnahme als Quelle handelt. Lediglich die Art der Transkription ist unterschiedlich. Auch die abgedruckten drei Strophen sind identisch. Hier wurde versucht, den gesprochenen Dialekt in der Schreibweise der Wörter wiederzugeben.

S. 149: Anmerkungen zu den Liedern. Informationen zur Lied-Aufnahme und Angabe zu „wichtigeren Variationen“ mit Noten. Da er alle Melodien nach G-Dur transponiert hat, gibt er immer die reale Tonhöhe des Schlusses an, hier „Schlußton *d'* (*d*).“ „Das auch auf Flugblättern veröffentlichte Lied kann bis ins 18. Jh. zurückverfolgt werden. Die meisten Fassungen haben eine Ausdehnung von 10 Strophen, die ausdrucksvolle Melodie steht in Moll.“

EA Huber 1981:124ff.

Hier sind alle Melodien mit unterlegtem Text aus unterschiedlichen handschriftlichen Aufzeichnungen erkennbar und auch so abgedruckt.

„Gattung I: Abschieds- (Beurlaubungs-) lieder“.

„Nr. 19 a“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund' und Kinder mein. ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, Tempo (gemalte Viertelnote) = 69. Die Unterstimme verläuft ausschließlich in Terzparallelen zur Oberstimme, nur der Schlußton erklingt im Sextabstand. Keine der beiden Stimmen entspricht der Mokraner Melodie, der formale Aufbau ist AA. Die Melodie des Abschnitts A wird wiederholt und beim 1. Mal am Ende der Zeile, beim 2. Mal zu Beginn der Zeile etwas variiert, während die 3. Wiederholung wieder dem Anfang entspricht. Hier findet jedoch auch wie bei der Mokraner Melodie im vorletzten Takt jedes Abschnitts ein Taktwechsel auf 4/4 (in DM auf 5/4) statt. Vom Text sind hier die Strophen 1 + 2, die dem Mokraner Text fast entsprechen, in der Notierung durchgehend aneinandergereiht worden, so dass es wie eine achtzeilige Strophe aussieht. Unter der Melodie Sammelort „Ybbsitz 1956“, Gewährsleute „Geschwister Theuretzbacher (Aufzeichnung von Karl Piaty)“.

„Nr. 19 b“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegtem Text. Textincipit: „Und jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Ehweib und Kinder mein; ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 2/4 + 3/4-Takt, mit 2/4 Beginn, keine Tempoangabe. Die melodische Form ist AABA, die 2. Hälfte von A steht am Schluß in Wiederholungszeichen. Die Unterstimme verläuft überwiegend in Terzparallelen zur Oberstimme. Beide Stimmen unterscheiden sich grundlegend von der Tbd.-Melodie. Der Text ist demjenigen vom Tbd. sehr ähnlich, nur sind hier die 1. + 2. Str. zu einer achtzeiligen Strophe zusammengesetzt, entsprechend der melodischen Form. Unter der Melodie „Konradsheim 1972“, Gewährsleute „Geschwister Wenger“.

„Nr. 19 c“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegtem Text. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund' und Kinder mein ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel ohne Vorzeichen notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die Unterstimme

verläuft in Terzparallelen zur Oberstimme, beide Stimmen haben nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam. Hier sind nur zwei Melodiezeilen mit Wiederholungszeichen angegeben, es gibt also nur einen melodischen Abschnitt A. Der weitere Verlauf des Textes ist nicht ersichtlich. Unter der Melodie „Göstling 1972“, Gewährsleute „Christina Blamauer – Berta Kemetmüller“.

„Nr. 19 d“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegtem Text. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein. ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4 + 3/4-Takt, 3/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die Unterstimme verläuft hauptsächlich in Terz-, aber auch in Quart- und Sextparallelen zur Oberstimme. Beide Stimmen haben nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam. Hier ist die melodische Form auch wieder AABA, die 3/4-Takte befinden sich im Abschnitt B. Auffällig sind zum einen sehr kurze durch Pausen getrennte Phrasen innerhalb der Zeilen von A, zum anderen die Ähnlichkeit der 2. Hälfte von A mit dem entsprechenden Abschnitt bei der Liedversion 19 a. Der Text entspricht den Strophen 1 + 2 vom Tbd., hier ist wieder eine achtzeilige Strophe daraus geworden. Unter der Melodie „Nestelberg 1972“, Gewährspersonen „Martha Haslinger u. a.“.

„Nr. 19 e“, Abdruck des gleichen Liedes wie unter 19 d, hier nur in A-Dur. Unter der Melodie „Erlaufboden 1972“, Gewährspersonen „Rosa Halmschlagler – Margarete Wutzl“.

„Nr. 19 f“, Abdruck einer Melodie mit unterlegtem Textbeginn. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in E-Dur notiert, 3/4 + 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen. Sie besteht aus zwei identischen Zeilen, auch als Abschnitt A zu bezeichnen. Es liegt keine Ähnlichkeit zur Mokraner Melodie vor, wohl aber zum Lied unter 19 a, die Zeilenschlusswendungen sind identisch. Zum Text liegen außer dem Textincipit keine weiteren Hinweise vor. Unter der Melodie „Außerwiesenbach 1973“, Gewährsperson „Theresia Steigenberger“.

„Nr. 19 g“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegtem Text. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebster Freund und Kinder mein, muß verlassen ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 2/2-Takt, ohne Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen. Die Unterstimme verläuft in Terzparallelen zur Oberstimme. Beide Stimmen haben nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam. Zum Text liegen außer dem Textincipit keine weiteren Hinweise vor. Unter der Melodie „Laaben 1973“, Gewährspersonen „Geschwister Katzensteiner“.

„Nr. 19 h“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegtem Text. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein; ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel in A-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die melodische Form ist AABA. Die Unterstimme verläuft durchgehend in Terzparallelen zur Oberstimme. Beide Stimmen haben nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam. Der Text setzt sich aus der 1. + 2. Str. des Tbd.-Textes zusammen und bildet hier eine achtzeilige Strophe. Unter der Melodie „Trattenbach 1973“, Gewährsperson „Johanna Lechner u. a.“.

„Nr. 19 i“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein, ...“. Die Oberstimme ist im Violinschlüssel, die Unterstimme im Bassschlüssel notiert, keine Vorzeichen, 6/8-Takt, kein Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen. Die Unterstimme verläuft in Terzparallelen zur Oberstimme. Beide Stimmen haben keine Gemeinsamkeiten mit der

Mokraner Melodie. Der unterlegte Text entspricht der 1. Str. des Tbd.-Textes. Unter der Melodie „Lichtenegg 1972“, Gewährspersonen „Geschwister Schuster“.

„Nr. 19 j“, Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegtem Text. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein, ...“. Das Lied ist im Violinschlüssel notiert, keine Vorzeichen, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe, mit Wiederholungszeichen. Die Melodie entspricht dem Abschnitt A des Liedes Nr. 19 h, ebenso die Führung der Unterstimme. Hier wird diese Liedzeile in jeder Strophe zweimal gesungen. Der Text gibt die 1. Str. des Tbd.-Textes wieder und von der 2. Str. den angedeuteten Anfang. Unter der Melodie „Krumbach-Amt 1973“, Gewährspersonen „Amalia Brandstetter – Johanna Hackl – Juliane Hackl“.

Zum Abschluss erfolgt der Abdruck eines 10-str. Textes in Frakturschrift. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein, ...“. Die vierzeiligen Strophen entsprechen inhaltlich und formal dem Tbd.-Text, ab der 4. Str. trotz kleinerer Abweichungen in der Wortwahl Klier Nr. 3 (JKI I). Am Schluss die Quellenangabe „Text: Flugblattfotokopie, ohne Angabe der Offizin“. Als mögliche Entstehungszeit sei aufgrund „des sprachlichen ... Duktus zum überwiegenden Teil“ das späte 18. Jh. anzunehmen. [vgl. Huber, S. 75]

EA DVA A 104 208

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben der hs. Vermerk „Gr. XV d“, darunter die Überschrift „Abschiedslied“. Dann Abdruck eines Textes mit 10 Strophen zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Nun, jetzt muß ich von euch scheiden, Liebste Freund und Kinder mein! ...“. Inhaltlich und formal bestehen Ähnlichkeiten sowohl zum Klier (Nr. 3)-Text als auch zum Huber-Fl.BI.-Text. Die ersten drei Strophen entsprechen am ehesten dem Tbd.-Text, die weiteren haben gegenüber den älteren Vorlagen deutliche „Modernisierungen“ erfahren. Auf der Vorderseite unten zur Quellenangabe: „Volkslied aus dem Pusterwald. Ger. Bez. Oberzeiring. – Aufgez. von Schulleiter Anton Sivetz u. an den Steir. Arb.-Ausschuß gesandt am 11. II. 1907 (Mappe 8)“. Darunter mit Stempeldruck „Steirisches Archiv“.

EA DVA A 184 704

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben hs. der Vermerk „Gr. XV d“, dann die Überschrift „Totenwachtlied“. Darunter Abdruck einer hs. notierten Melodie mit getippt unterlegtem Text. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von euch scheiden, liebster Freund und Kinder mein, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie hat den formalen Aufbau AABA und weist keine Ähnlichkeit mit der Mokraner Melodie auf, auch sonst bestehen keine Entsprechungen zu den bereits oben genannten. Der Text hat fünf achtzeilige Strophen, die inhaltlich und formal mit dem Anfang des Tbd.-Textes und dann weiter mit den Klier- und Huber-Texten übereinstimmen, von einigen Wortveränderungen abgesehen. Auf der Rückseite am Ende der Strophen: „[Vermerk des Einsenders:] Dieses Lied wurde von mir selbst mit geringfügigen (textl.) Änderungen 2stimmig auf dem Kirchenchor in Oberort gefunden und bereits 1909 dem steir. Ausschuss übermittelt. Ich selbst sang es noch bei mancher Leichenfeier, zusammen mit Frau Luise Sigel, Postwirtin, und Herrn Fieg, Gemeindediener, der einen einfachen Baß dazu sang.“ Auf der Vorderseite die Quellenangabe: „Aus dem geschriebenen Liederbuche des Franz Grabner, Bauernknechtes, in Tragöß, Ger. Bez. Bruck a. d. Mur, 1715 (mit späteren Eintragungen um 1840). Besitzer: Johann Klachler, Tragöß. — Einsender: Georg A. Kotek, 1913. — Österr. Volksliedwerk, Arbeitsausschuß für Steiermark, Mappe 119, Nr. 1. — Steiermark“.

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben hs. der Vermerk „Gr. XV d“, dann Abdruck eines Textes mit fünf Strophen zu je acht Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Nun jetzt muß ich von Euch scheiden, Allerliebste Freunde mein, ...“. Die 1. Str. hat noch Ähnlichkeit mit der 1. + 2. Str. aus Deutsch-Mokra, jedoch haben die anderen Strophen einen ganz anderen Wortlaut. Interessant ist der Beginn der 4. Str., in 4.1. heißt es „Urlaub sei von Euch genommen ...“, und weiter in 4.6. „Ich muß reisen jetzt davon, ...“. In der 5. Str. liest man über die (selten anzutreffende) Aufforderung des Toten an die Träger, ihn nun zum Friedhof zu bringen<sup>154</sup>. Der Text der 5. Str.: „Nun Jhr Träger seid gebeten, — tragt mich jetzt dem Friedhof zu. — In das Grab den Leib tut legen, — laßt Jhn liegen in der Ruh, — meine Sell aber Dir befehle, — o du wahrer Gottessohn, — lass sie ewig bei Dir wohnen, — hebt mich auf in Gottesnam.“<sup>155</sup> Unter dem Text die Quellenangabe: „Handschriftliches Liederheft der Agnes Wiedenegger aus Heilbrunn, Bez. Weiz / Österreich, S. 43 ff. — Durch Dr. Suppan 1966 ans DVA“. Darunter mit Stempeldruck „STEIERMARK“.

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben rechts der hs. Vermerk „Gr. XV d“ neben folgender Überschrift: „Nun, jetzt muß ich von euch scheiden — (Totenwache)“. Darunter Abdruck einer hs. Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Nun, jetzt muß ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel ohne Vorzeichen notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie besitzt das melodische Schema AABA' und hat keine Gemeinsamkeiten mit der Mokraner Melodie. Der Text mit seinen fünf Strophen zu je acht Zeilen ähnelt im Anfang dem Mokraner, dann im weiteren Verlauf den Texten bei Huber, Klier und auch DVA A 104 208. Die älteren Vorlagen sind unter einigen „Modernisierungen“ noch gut erkennbar beim Vergleich. Unten auf der Vorderseite zur Quellenangabe: „Sangesort: Moskowitz /Kr. Znaim/ — Sänger: Leo Guserle — Aufzeichner: Wenzel Max, 1931 — aus einem hs. Buch [hs. eingefügt, d. Verf.] — Von W. Max am 25.4.1972 ans DVA — CSSR“.

## Fazit

Aus den hier beschriebenen Konkordanzan ergibt sich folgendes Bild: Ähnlichkeiten sind nur in den Textüberlieferungen festzustellen. Eine Handschrift mit dem Text ist von 1715 in der Steiermark erhalten, ein Flugblatt aus Ödenburg ist zw. 1748 – 1820 gedruckt worden, ein weiteres in Ungarisch-Altenburg zw. 1836 – 1848, beide aus dem Burgenland. Ein Flugblatt stammt vom Ende des 18. Jh., vielleicht um 1780, aus Niederösterreich. Der Text war offensichtlich weit verbreitet und bekannt, so dass er dann auch auf diversen Flugblättern übernommen wurde. Möglicherweise haben die Deutsch-Mokraner bei ihrer Auswanderung 1775 eine Handschrift oder schon Flugblätter aus dem Burgenland dabei gehabt. Sicher haben diese jedoch den weiteren persönlichen Abschriften als Vorlagen gedient. Bei den unterschiedlichen Melodien wird ein weiteres Mal die mündliche Tradierung mit ihren

<sup>154</sup> Nach einer Umfrage zum Brauch des Wachtsingens im Burgenland 1934: „Bei zwei Anlässen scheint das Singen des Volkes in Vergessenheit geraten zu sein: beim Heben des Sarges im Zimmer oder vor dem Hause (,Heblieder'; auch die Aufforderung des Toten an die Träger, anzufassen, die sich in manchen Liedern findet, gehört hierher) ...“. „In dem benachbarten Niederösterreich und der Steiermark wurden (und werden heute noch) beim ‚Leichhüaten' gleiche Lieder, wenn auch mit anderen Melodien gesungen, ja, bis nach Oberösterreich und Kärnten kann dies verfolgt werden.“ [Klier 1956:13]

<sup>155</sup> Hier hat sich offenbar noch eines der sog. „Heblieder“ erhalten (s. auch vorne im Kapitel Gattungsbegriff).

Variationsmöglichkeiten deutlich. Ein anderer Aspekt ist die Freiheit der an der Ausgestaltung von Beerdigungen beteiligten Personen, andere Melodien oder auch Neukompositionen mit den Texten zu verknüpfen.



# "Erbarme dich, o Gott ..."

Tbd. 498/II-337

Viertel ~ 92

1. Er - bar - me dich, o Gott, der Ab - ge - stor - be -  
 5 nen, be - gna - de sie, o Herr, die lei - den - den See - len,  
 10 wel - che in dem Feg - feu - er für ih - re Sün - den bü - ßen,  
 14 er - schreck - lich gro - ße Qual in sehr gro - ße Trüb - sal  
 19 2. Dir ist be - wusst, o Herr, de - ren - je Schwach - hei - ten, wel -  
 24 che nach A - dams Fall in Sün - den ge - ra - ten. Ach sieh  
 28 jühr E - lend an, neh - me jühr Fle - hen an, jühr - re  
 32 Sün - den lö - sche aus, nach - las - se jühr - re Straf.

Sänger: Anton Zauner

1. Erbarme dich, o Gott,  
 der Abgestorbenen,  
 begnade sie, o Herr,  
 die leidenden Seelen,  
 welche in dem Fegfeuer  
 für ihre Sünden büßen,  
 erschrecklich große Qual  
 in sehr große Trübsal.

2. Dir ist bewusst, o Herr,  
 derenje Schwachheiten,  
 welche nach Adams Fall  
 in Sünden geraten.  
 Ach sieh jühr Elend an,  
 nehme jühr Flehen an,  
 jühre Sünden lösche aus,  
 nachlasse jühr Straf.

Textincipit	„Erbarme dich, o Gott ...“
Quelle	Tbd. 498/II-337
Gattung JKI	Seelenmesslied
Ambitus	None
Kernmaterial	Sexte
Form	AA'BC
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	1/8
Tonart	äolisch auf <i>b</i> / b-Moll
Taktart	wechselnd 4/4 und 3/4
Tempo	Viertel ~ 92/min.

#### Formaler Aufbau

Die zwei Strophen des Liedes bestehen aus je acht Zeilen. Obwohl sich die einzelnen Zeilen nicht reimen, sind sie zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AA'BC aufgeteilt.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die None *as* – *b'* ohne die 3. Stufe *ces'*. Das Kernmaterial wird aus den Tönen *as* – *b* – *des'* – *es'* – *f'* im Ambitus einer großen Sexte mit pentatonischem Charakter gebildet.

Die einzelnen Melodiezeilen haben entweder einen fallenden Duktus, Zeile 2, 4, 5, 6, 8, oder verharren auf Tonrepetitionen, 1., 3. + 7. Zeile.

Die jeweils 1. Zeile der Abschnitte AA' und C besteht aus der gleichen melodischen Phrase, die nach dem Auftaktssprung einer großen Sexte (in Zeile 7 rhythmisch variiert) von *as* nach *f'* letzteres als tonales Zentrum ausweist. Die 2. Zeile von A erfährt eine Wiederholung in der 4., hier jedoch rhythmisch verändert, um die Textbetonung zu unterstützen. Nach dem 2/8-Auftakt folgen hier Viertelnoten auf den Silben „lei-den-den“, die Wortbetonung fällt dadurch mit dem Taktschwerpunkt zusammen.

Die Zeilen 5 + 6 des Abschnitts B entsprechen sich rhythmisch und melodisch. Von dem durch *f'* und *des'* umspielten Ton *es'* fällt die Melodie über *b* nach *as* ab, auf Sekundschritte folgt über einen Quartsprung die Quinte.

Während die 2. + 4. Zeile von der umspielten Oberoktave *as'* stufenweise die Quinte zum *des'* durchschreitet, bildet die letzte Zeile die Schlusskadenz von *f'* als tonalem Schwerpunkt mit einem Quintfall zu *b*.

Dieses Lied wird melodisch von den Gegensätzen zwischen kleinen Tonschritten (zu 49% große Sekunden und 17,5% Primen) und relativ großen Intervallen (10,5% Quarten, Quinten und große Sexten) geprägt. Zusätzlich ist häufig ein tonales Zentrum auf  $f^1$  festzustellen. Mit Hilfe dieser Merkmale lässt sich das Lied der Kirchentonart äolisch auf  $b$  zuordnen. Die Schlusszeile verläuft etwas untypisch, da die Finalis  $b$  nicht stufenweise erreicht wird, sondern die zunächst fallende Melodie wieder zum Tenor  $f^1$  zurückkehrt, um dann die Finalis „sprunghaft“ zu erreichen. Insgesamt kann dem Lied ein gewisser Choralcharakter nicht abgesprochen werden.

Der Text ist überwiegend syllabisch unterlegt. In den Abschnitten AA' und C kommt in jeder Zeile ein kleines Melisma vor mit zwei Achtelnoten für eine Silbe. In der 7. Zeile erklingt am Anfang eine chromatisch anmutende Achteltriole auf der 1. Wortsilbe.

#### Zur Vortragsform

Der Sänger trägt das Lied ohne übertriebene Verzierungen in einem ruhigen Tempo vor. An den Zeilenenden nimmt er sich genügend Zeit zum Atmen, die letzte Zeile von beiden Strophen versieht er mit einem starken Rubato. In der 1. Strophe ist dieses Rubato durch die unterschiedlichen Notenlängen eher zu hören als im Notenbild zu sehen, in der 2. Strophe sind nur Halbenoten für die Notierung gewählt worden.

#### Zum Textinhalt

In diesem Seelenmesslied wird durch den Interpreten Partei für die Toten ergriffen, und bei Gott inständig um die Rettung der Seelen aus dem Fegefeuer, sowie um eine Begnadigung der armen Sünder gebeten.

Literatur / Konkordanzen (vgl. Spalte im Register der Quellen, Tab. 2)

JKI I Sursum Corda<sup>156</sup>, 1926, S. 245f.

Im JKI sind bei den Auszügen aus dem Sursum Corda diese Seiten leider nicht enthalten, ebenso war auch keine Originalausgabe dieses Gesangbuches von 1926 zu ermitteln.

JKI II Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

#### Fazit

Aufgrund weiterer fehlender Konkordanzen lässt sich ein Verbreitungsweg nur schwer nachvollziehen. Eine Vermutung wäre die frühe Existenz von Flugblättern, durch welche das

---

<sup>156</sup> „Sursum Corda! (lat. „empor die Herzen!“): Ruf zu Beginn der Präfation.“ [Das Fremdwörterbuch, Der Duden Band 5, Mannheim 1990]. Der Druckort Prešov liegt am Ostrand der Hohen Tatra, im Osten der Slowakei. Das Gesangbuch war in Deutsch-Mokra in Gebrauch [vgl. Künzig 1978:144]. Dieses Exemplar befindet sich (immer noch?) im Besitz der Familie Sárközy aus Deutsch-Mokra.

geistliche Volkslied evtl. sowohl ins Banat gelangt sein, als auch die Aufnahme in ein Gesangbuch gefunden haben könnte.

# "Ach weh was Graus ..."

Tbd. 495/I-170

Viertel ~ 144 A

1. Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus der Tod kommt her - ge - schli -  
 chen mein Ge - stalt und schön - ste Zierd so halt an mir ver blüh -  
 hen. Ach schlie - ße zu, laß mich in Ruh, vor Angst möcht ich ver - der - ben  
 Da fang ich an, zu le - ben an, soll ich schon wie - der - um ster - ben.

Sänger: Anton Zauner

1. Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus,  
 der Tod kommt hergeschlichen.  
 Mein Gestalt und schönste Zierd  
 so halt an mir verblühen.  
 Ach schließe zu, laß mich in Ruh,  
 vor Angst möcht ich verderben.  
 Da fang ich an, zu leben an,  
 soll ich schon wiederum sterben.

2. Kein Ries, kein Held auf dieser Welt  
 ist mir bisher entgangen.  
 Und meinst, ich wär' da unerhört,  
 hier ganz allein viel zu prangen.  
 War jung und zart, von edler Art,  
 stolzieren hier auf Erden.  
 Durch mich alsbald wird ihr Gestalt  
 auch meines gleichen werden.

2.1. Kein Ries, kein Held auf die - ser Welt

wie 2.1.

2.4. hier ganz al - lein viel zu pran - gen.

wie 1.2.

# "Ach weh was Graus ..."

Tbd. 498/I-00

Viertel ~ 138

1. Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt her-ge - gan -  
 gen. Mein Ge - stalt und schö - ne Zierd ach ist hie nun vol - ler Ban -  
 gen. Ach schlie - ße zu und lass mich in Ruh! Vor Angst möcht ich ver - der -  
 ben. Da fang ich an, zu le - ben an, soll ich schon wie - der - um ster - ben.

Sänger: Anton Zauner

1. Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus,  
 der Tod kommt hergegangen.  
 Mein Gestalt und schöne Zierd  
 ach ist hie nun voller Bangen.  
 Ach schließe zu und lass mich in Ruh!  
 Vor Angst möcht ich verderben.  
 Da fang ich an, zu leben an,  
 soll ich schon wiederum sterben.

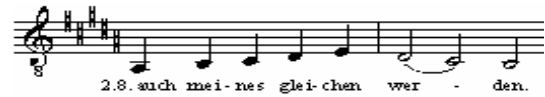
2. Kein Ries, kein Held auf dieser Welt  
 ist mit mir her entgangen,  
 und meinst, ich wär das unerhört,  
 dir ganz allein viel zu prangen?  
 Was jung und zart, von edler Art,  
 stolzieren hier auf Erden,  
 durch mich alsbald wird ihr Gestalt

2.1. Kein Ries, kein Held auf die - ser Welt

wie 2.1.

2.4. Dir ganz al - lein viel zu pran - gen?

auch meines gleichen werden.



3. O Totenlarv, nicht all so scharf,

wie 2.1.

du tut's mir verfahren!



Erbarm dich mein, ich bin noch klein,

wie 1.2.

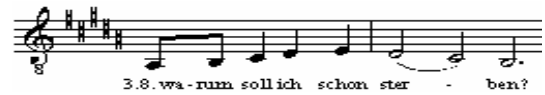
wart bis ich komm zu Jahren!

Nimm vor hinweg die Bettlersäck,

die schon vor Not verderben,

hab Mittel g'nug und Geld genug,

warum soll ich schon sterben?



4. Der Philipp Sohn, Mann, hat er schon

wie 2.1.

die ganze Welt bezwungen,

viel Leut und Land, in meiner Hand

wie 2.1.

ist mir doch nicht entrunnen.

Hier liegt er tot, in Staub und Kot,

sein Schönheit ist vergangen,

sein Leib beschwert, ist abgezehrt

von Kroten und von Schlangen.

wie 2.8.

ab hier einen Ton tiefer, in A-Dur bis ungefähr Str. 6 Mitte

5. Ich hab mich erst recht eingericht',



lass mich dabei erwärmen.

Such anderswo! Wir sind gar froh,

bekommst bald einen andern.



Ich hab erst tracht' mit aller Macht



nach allerhand Gewerben.

Is wär die Zeit kein Richtigkeit,  
wann ich schon sollte sterben.



wie 2.8.

6. Kein König, Kaiser schont man nicht,  
muss alle über Klingen.  
Drum schweige still, es hilft kein' Bitt,  
werd dir kein andres singen!  
Der Absalon, ein Königssohn,  
kann nicht die Gnad erwerben.  
Er muss, der weise Salamon  
durch mich fort und auch sterben.

wie 2.1.

ab hier weiter in B-Dur

7. Ah oh ich bitt, abschlag mir nicht,  
tu mir mein Leben fristen.  
Eine kurze Zeit lass mir noch Freud,  
darnach würd ich mich richten.  
Mein Gut und Geld auf meinem Feld  
lass mich mit Ruh genießen,  
wenn ich werd weiß, ein alter Greis,

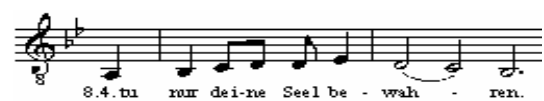


will ich mein Leben beschließen.



8. Nicht mehr ein' Stund wird dir vergunnt,  
was redest von vielen Jahren?  
Du musst mit mir, hilft nichts dafür,  
tu nur deine Seel bewahren.  
Mein Pfeil ist Gift, wenn er dich trifft,

wie 5.1.





darum tu dich aufmachen!  
Die Sünd beweinen', stell dich bald ein,  
schau wohl zu deinen Sachen.

9. Ach weh, wie heiß der Todesschweiß wie 3.1.  
dringt mir schon nach dem Herzen!  
Ach weh, ach Leid, ach Bitterkeit,  
ach, was leid' ich für Schmerzen!  
Weil doch muss sein, geb' ich mich drein,  
ganz willig will ich sterben.  
O Jesu mein, Maria rein,  
lass mich doch nicht verderben!

10. Es ist zu spät, was rufst um Gnad, wie 2.1.  
jetzt ist in den letzten Zügen. wie 8.2.  
Bist dich bereit in Lebenszeit  
jetzt musst du nur still schwiegen.  
Meinst, dass dein Gott in letzter Not  
dich jetzt nun soll erhören?  
Verzweifle bald, sonst wird mit G'walt  
dein' Angst sich häufig mehren.

11. Ach lass mich sein, Maria rein,  
o Mutter voller Gnaden.  
Ach steh mir bei, o Jungfrau mein,  
lass meine Seel ohne Schaden! wie 7.8.  
Der böse Geist macht mich so heiß,  
vor Angst möcht' ich vergehen.  
O Jesu mein, Maria rein,  
ach tu mir doch beistehen.

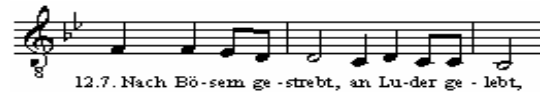
12. Weil Gott ein gerechter Richter ist,  
so kannst du nicht entgehen.



Wegen deiner Sünd, glaub nur für g'wiss,  
 kann vor Gott nimmst bestehen!  
 Wie hast geführt böses Begierd,  
 hast Hoffart auch getrieben!



Nach Bösem gestrebt, an Luder gelebt,  
 ist alles hier geschrieben.



13. Fort, fort von da, lass nach die Qual,  
 du Höllenhund jetzt unten!  
 Die Seel ist mein, stell dich allein  
 bald in die Höll hinunter!  
 Komm her, mein Braut, ganz anvertraut,

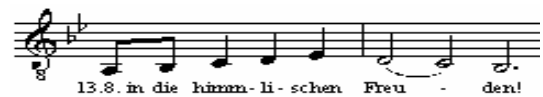
wie 2.1.

nun ist vollendet dein Leiden.



Komm, komm mit mir, o schönste Zier,

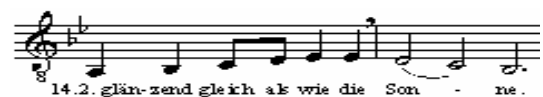
in die himmlischen Freuden!



14. Komm her mein' Seel ins Himmelszelt,

wie 2.1.

glänzend gleich als wie die Sonne.



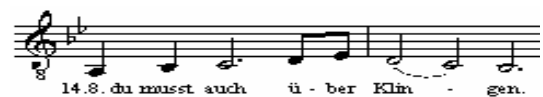
Nach kleinem Leid kommt große Freud,  
 ewig in Freud zu wohnen!

O Mensch, nun scherz', nimm es zu Herz!

Dies Liedlein wirst du singen.

Heut ist an mir, morgen an dir,

du musst auch über Klingen.



Textincipit	„Ach weh, was Graus ...“
Quelle	Tbd. 495/I-170 und [498/I-00]
Gattung JKI	Totened / Grablied
Ambitus	Oktave
Kernmaterial	Quinte
Form	AABA
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	3/4
Tonart	hypojonisch auf $c'$ [ $h$ ]
Taktart	wechselnd auf Viertel
Tempo	Viertel ~ 144/min.

#### Formaler Aufbau

Das Lied erklingt in der älteren Aufnahme Tbd. 495 vom Mai 1962 mit 2 Str., in der jüngeren Aufnahme Tbd. 498 vom Juli 1962 sind es 14 Strophen.

Die acht Zeilen jeder Strophe werden zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AABA aufgeteilt. Jeweils die 1., 3. (ab der 3. Str.), 5. + 7. Zeile haben einen Binnenreim, die 2./4. + 6./8. Zeile reimen sich am Ende.

#### Zur Melodie

Der Tonraum erstreckt sich über eine Oktave  $g - g'$  [ $fis - fis'$ ], ausgenommen die 2. Stufe  $a$  [ $gis$ ], wobei das Kernmaterial die Quinte von  $c' - g'$  [ $h - fis'$ ] umfasst.

In der 2. Aufnahme (Tbd. 498) erklingen nach einer Pause im Vortrag die Strophen 5 + 6 einen ganzen Ton tiefer, ab dem Ende der 6. Str. bis zum Liedende dann einen halben Ton tiefer als die Strophen 1 – 4.

Im Abschnitt A liegen die Betonungen jeweils auf den Tönen  $e'$  und  $c'$  [ $dis'$  und  $h$ ], im Abschnitt B dominiert der Ton  $d'$  [ $cis'$ ]. Hier tritt auch einmalig die Oktave  $g - g'$  [ $fis - fis'$ ] als größter Sprung, nur mit Terz, in Erscheinung.

Die Melodie wird überwiegend in Sekundschritten um die bereits genannten Zentraltöne  $e'$  und  $c'$  [ $dis'$  und  $h$ ] hinauf- und hinabgeführt. Die oben erwähnten Binnenreime innerhalb der Zeilen werden durch lange Notenwerte, punktierte Halbenoten, extra betont.

Die Töne  $g'$  und  $h$  [ $fis'$  und  $ais$ ] treten auftaktig zum Zeilenbeginn bzw. als Umspielung von  $c'$  [ $h$ ] auf.

Die 1. Zeile des Abschnitts A hat einen abwärtsschreitenden Duktus, der den Quintraum  $g^1 - cis^1$  [ $fis^1 - h$ ] durchmisst, während die 2. Zeile eine deutliche Bogenmelodik aufweist, die den Quartraum  $cis^1 - fis^1 - cis^1$  [ $h - eis^1 - h$ ] stufenweise erfasst.

In der 1. Zeile des Abschnitts B wird der Ton  $d^1$  [ $cis^1$ ], die 5. Stufe im Ambitus, zweimal von  $c^1$  [ $h$ ] aus in Sekundschritten in einem kleinen Bogen von unten über  $h$  [ $ais$ ] erreicht. Die 2. Zeile des Abschnitts B fällt aus dem bisherigen Rahmen der Stufenmelodik heraus. Hier erklingt der Grundakkord in einzelnen Sprüngen, also erst der Grundton  $g$  [ $fis$ ], dann die Terz  $h$  [Mollterz  $a$ ], mit kleinem Sextsprung die Oktave  $g^1$  [großer Sextsprung zur Oktave  $fis^1$ ] und zum Schluss mit einem Quartfall die Quinte  $d^1$  [ $cis^1$ ]. Das Lied wird mit dem Abschnitt A beendet.

Aufgrund des Melodieaufbaus ist das Lied der Kirchentonart hypojonisch auf  $c^1$  [ $h$ ] zuzuordnen. Finalis  $c^1$  [ $h$ ] und Tenor  $e^1$  [ $dis^1$ ] kommen gleich häufig vor. Der Beginn liegt in der auftaktig umspielten Oberterz  $e^1$  [ $dis^1$ ].

Hinweis: Die Melodie ist mit der des Liedes „Ich geh herum in weiter Welt ...“ bis auf sängerspezifische Veränderungen identisch.

Der Text ist durchgehend syllabisch unterlegt. Durch lange Notenwerte werden die Binnenreime innerhalb der Zeilen 1, 3, 5 + 7 betont.

#### Zur Vortragsform

Der Sänger, der in beiden Aufnahmen identisch ist, wählt jedesmal ein relativ zügiges Tempo, was einerseits vielleicht mit der Vortragssituation zu erklären ist, andererseits wohl auch dem Erzählduktus des Totentanzliedes (Schreit-Tanz) entspricht.

Er singt die Zeilen gleichmäßig ohne Verzierungen, lediglich in der 5. Zeile treten jeweils Verschleifungen vor der Halbenote auf, sie wird schon mit dem vorherigen Viertel angesungen, und in der 6. Zeile wird die Quinte quasi als kurzer Absprung zur Oktave benutzt. Da diese Verschleifungen in beiden Aufnahmen gleichermaßen gesungen werden, sind sie sicherlich Lied-typisch und nicht als eine Eigenart des Sängers anzunehmen. Ebenso verhält es sich mit dem Beginn der 1. Strophe, die der Sänger jeweils mit einem Auftakt auf der Unterterz anstimmt. In der Aufnahme Tbd. 498 variiert die Silbenverteilung in 2.4. zu einer „normalen“ Betonung des Wortes ‚prangen‘.

Was im weiteren Verlauf dieser (späteren) Aufnahme allerdings auffällt, ist die scheinbar relative Beliebigkeit der Verschleifungen in den entsprechenden Zeilen 5 + 6 der folgenden Strophen. Es lässt sich weder eine Regelmäßigkeit der Auslassung, z.B. jede 2. Strophe oder immer nur die 1. Hälfte der 1. Zeile, feststellen, noch ergibt sich daraus eine besondere Textbetonung.

Um die Silben in den Melodiezeilen unterzubringen, werden aus Viertelnoten meistens Achtelnoten, jedoch erfährt nicht immer der sprachlich betonte Silbenteil auch eine melodische Betonung. Vielleicht hat der Sänger nur eine Textaufzeichnung als Gedächtnisstütze zur Hand und passt die bekannte Melodie und den Rhythmus spontan dem jeweiligen Text an. Dass dies nicht immer einheitlich erfolgt, ist evtl. ein Zeichen dafür, dass er das Lied schon länger nicht mehr gesungen hat, bzw. hat singen müssen.

## Zum Textinhalt

In der Aufnahme Tbd. 498 gibt der Sänger Anton Zauner folgende Erklärungen:

„[...] Bei uns daheim, [...] in Mokra, wenn der Ehemann is gestorben, wenn die Erwachsenen is wer gestorben, da sind die erwachsenen Leut, die Freunde, Nachbarn und so, die besten Freunde sind gekommen, und die Verwandten. Da haben wir aber auf der Wacht verschiedene Totenlieder, bei uns was halt geben, haben wir gesungen. Wenn also ein junger, ein Lediger ist gestorben, da sind auch die Jugend zusammengekommen, die guten Freunde, auch die Nachbarn, und auch die Onkeln und Tanten usw., und da ist das Lied gesungen worden, für den Jungen, wie der Junge mit dem Tod gekämpft hat.  
Nun jetzt werd ich halt singen.“ — Es folgt das Lied.

In der Aufnahme Tbd. 495 singt der Gewährsmann nur die Strophen 1 + 2.

In der Aufnahme Tbd. 498 erklingen alle 14 Strophen.

Der Text des 14-str. Liedes ist in der Form des Totentanzliedes aufgebaut. Abwechselnd kommen der Jüngling (Str. 1, 3, 5, 7, 9, 11) und der Tod (Str. 2, 4, 6, 8, 10, 12) zu Wort. Am Schluss wird die Gewissheit deutlich, dass zwar die Seele gerettet werden kann, aber niemand dem Tod entrinnt (Str. 13 + 14).

In der 1. Str. bringt der Todgeweihte seine Angst zum Ausdruck und stellt die Frage, warum er schon so früh, in der Blüte seines Lebens, sterben soll. Die 2. Str. gibt die Antwort des Todes wieder. Seiner Allmacht entgeht niemand, unabhängig von Alter und Gesellschaftsstand.

Es wird deutlich, dass der Todgeweihte noch ein sehr junger Mann sein muss (1.7. + 8., 3.3. + 4.). Trotzdem hat er es wohl schon zu Reichtum gebracht (3.7., 5.5. + 6.), den er gerne noch genießen möchte (7.5. + 6.). Hier in der 7. Str. kommt aber schon das Angebot, sich als Greis auf den Tod einzulassen (7.7. + 8.).

Der Tod prahlt damit (2.3. + 4.), dass er schon Riesen, Helden (2.1.) bezwungen hat, und schöne Söhne (4.1. + 6.) durch ihn in „Staub und Kot“ liegen und „Kroten und Schlangen“ zum Fraß dienen (4.4. – 8.). Selbst Kaiser und König sind vor ihm nicht sicher (Str. 6).

Der Tod fordert den Jüngling auf, sich zu rüsten (Str. 8), er lässt ihm gerade noch Zeit, Sünden zu bereuen (8.7.), und die Möglichkeit, die Seele zu „bewahren“ (8.4.).

Ab der 9. Str. wird der Beginn des Todeskampfes deutlich (9.1. – 4.), der Jüngling ruft Maria und Jesus um Hilfe an (9.5. – 8.), wenigstens seine Seele unbeschadet aufzunehmen (Str. 11). Durch die Worte des Todes wird deutlich, dass der Ruf nach Gnade auf dem Totenbett zu spät komme (Str. 10), besser solle man zu Lebzeiten Reue üben. Gott sieht jede Sünde und böses Bestreben, der Tod macht mit allen Mitteln die Aufnahme vor Gott abspenstig (Str. 12).

Zum Schluss kommt eine 3. Person (Engel?, Gott?) zu Wort, die Strophen 13 + 14 beschreiben die Erlösung von den Todesqualen und die Rettung der Seele in den Himmel.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Klier, Totentanz, S. 174ff. + S. 193

S. 174ff.: Überschrift „Lied Nr. I. ‘Das Totenbild’“. Abdruck eines 14-str. Textes ohne Melodie. Textincipit „Ach weh, was Graus, schließt zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen; ...“. Jede Strophe besteht aus acht Zeilen, die Zeilen der 1. Str. sind einzeln untereinander gesetzt, die der folgenden Strophen fortlaufend, mit Schrägstrichen nach jedem Zeilenende notiert. Inhaltlich entspricht der Text dem aus Deutsch-Mokra, abgesehen von einigen kleineren Abweichungen. Die Strophen sind folgendermaßen überschrieben: „Der

Jüngling“ (Str. 1, 3, 5, 7, 9 + 11), „Der Tod“ (Str. 2, 4, 6 + 8), „Der Teufel“ (Str. 10 + 12) sowie „Der Engel“ (Str. 13 + 14). Das Reimschema entspricht dem des Liedes aus Deutsch-Mokra.

S. 193: Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Ach weh, was Graus, schließt zu das Haus, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 6/8-Takt, 1/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die Melodie hat nichts gemein mit derjenigen aus Deutsch-Mokra.<sup>157</sup> Klier weist auf die getragene Singart und den etwas freien Rhythmus der Sängerin hin. Der Text ähnelt in Inhalt und Form der 1. Tbd.-Strophe.

„Der Text ist gedruckt bei Sztachovics, Brautlieder, S. 255<sup>158</sup>; er benützte Handschriften des P. Thullner aus St. Peter 1808, Paul Haslinger aus St. Johann 1867 und mündliche Überlieferungen aus Apetlon.“ [ebd., S. 176]

Nachfolgend erwähnt Klier Textabdrucke aus dem 18. und 19. Jh. auf verschiedenen weiteren Flugblättern, „[...] solche aus Raab, Oedenburg [...] können noch jederzeit auftauchen [...]“, außerdem u.a. in „Steyr, Abraham Wimmer (ca. 1770 – 1785) [...] Steyr, Joseph Greis (1804 – 1836). – Slg Klier in drei verschiedenen Ausgaben.“ [ebd., S. 176]

Weiter gibt er die interessantesten Hinweise:

„Nach dem Fl.Bl. von Greis druckte den Text Anton Schlossar, Volkslieder aus Steiermark, Nr. 12, aus dem Ennstal. [...] Die einzige Aufzeichnung einer Melodie des so weit verbreiteten Liedes lieferte Alexander Pöschl aus der Laaben, Niederösterreich vom Jahre 1927 mit sieben Strophen Text (Das deutsche Volkslied 44, S. 115).“<sup>159</sup>

JKI II Klier, Totenwacht-Singen, S. 136

Literaturverzeichnis mit Hinweis auf Klier:1951, die Quelle, die oben unter JKI I beschrieben ist.

JKI III Das deutsche Volkslied 44, 1942, S. 115

Überschrift „Totenlied“. Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Ach weh! was Graus, schließt zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen ...“ (Niederösterreich).<sup>160</sup> Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 6/8-Takt, 1/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die Stimmführung der 2. St. verläuft in Terzparallelen. Die Melodie mit der melodischen Form 2x ||: AA :|| hat nichts mit der Melodie aus Deutsch-Mokra gemeinsam. Die weiteren 6 Strophen mit jeweils acht Zeilen (hier fortlaufend notiert) sind in der Reihenfolge Tod – Jüngling – Tod – Teufel – Engel – Beschluss zugeordnet. Der Text gleich inhaltlich und formal demjenigen aus Deutsch-Mokra vom Tbd. 498, hier aber ohne die Strophen 5 – 11. Lediglich einige Worte sowie der Beginn der 4. Str. sind unterschiedlich. In der 5. Str. (Tbd.-Str. 12), in der der Teufel zu Wort kommt, sind die Zeilen so vertauscht<sup>161</sup>, dass hier sozusagen die 2./8. + 4./6. auf einem Reim enden. Ein „teuflischer Reim“?

<sup>157</sup> „Die Melodie wurde im Juni 1950 aus dem Munde von Frau Maria Weiß in Apetlon vom Verfasser aufgezeichnet.“ [Klier, S. 175f.]

<sup>158</sup> R. Sztachovics, Brautsprüche und Braut-Lieder auf dem Heideboden in Ungarn, Wien 1867, S. 255-261.

<sup>159</sup> [ebd., S. 176], vgl. auch Beschreibungen unter JKI III + IV.

<sup>160</sup> „Vorgesungen von Frau Juliana Löffler, in der Laaben, N.-Ö., am 17. Juli 1927. Aufzeichner: Alexander Pöschl †.“ Anmerkung von Redakteur Klier, S. 115 unten.

<sup>161</sup> Reihenfolge der Tbd.-Zeilen jetzt: 1./2., 5./6., 7./8., 3./4. Z..

Nach den Anmerkungen in der Zeitschrift zu urteilen, ist das Lied wohl nur von Frau Löffler vorgesungen und so aufgezeichnet worden, daher drängen sich folgende Fragen auf: welche Stimme hat sie gesungen? Wer hat die andere Stimme gesungen? Hat etwa der Aufzeichner beide Melodien nach dem Einzelvortrag der Gewährsfrau untereinandergesetzt? Die Fragen werden unbeantwortet bleiben müssen.

Redakteur Klier weist in der Zeitschrift am Schluss des Liedes u.a. noch darauf hin, dass der Text auf einem Flugblatt „Drei schöne neue Lieder“, gedruckt von Joseph Greis, Steyr, zu finden sei. Ebenso sei er aber auch schon „auf einem Flugblatt des Druckers Abraham Wimmer (Sammlung Klier), der zirka 1778 – 1784 in Steyr druckte“ zu finden. [vgl. DVI, S. 114]

JKI IV Schlossar, Deutsche Volkslieder aus Steiermark, S. 16ff., Nr. 12

Unter der „Gruppe I. Geistliche Lieder überhaupt“ folgt die Überschrift „Der Jüngling und der Tod“. Abdruck des 14-str. Textes mit je acht Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Ach weh was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen ...“ (Steiermark). Der Text entspricht inhaltlich und formal dem Tbd.-Text, einige Wortvariationen fallen nicht sehr ins Gewicht. Die Strophen 1, 3, 5, 7, 9 + 11 sind mit „(Der) Jüngling“ betitelt, die Strophen 2, 4, 6 + 8 mit „(Der) Tod“, über den Strophen 10 + 12 steht „(Der) Teufel“, und die letzten beiden Strophen 13 + 14 gehören dem „Engel“.

„Anmerkungen S. 398, 12. Der Jüngling und der Tod. Im Ennsthale oft, aber auch in ganz Steiermark vorkommend. Nach dem fliegenden Blatte wie das vorige.“ Mit „das vorige“ ist die Anm. zum 11. Lied gemeint, siehe bei ‚Ich geh herum ...‘.

JKI V Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Suppan II 1963:228f.

Überschrift: „Lied Nr. 7. Totenlied *Ach Weh, was Graus, schließ zu das Haus*. Melodie wie Nr. 5.“ Textincipit: „Ach Weh, was Graus, schließ zu das Haus, / der Tod kommt hergeschlichen, / ...“. Abdruck eines 14-str. Textes, jede Strophe besteht aus acht Zeilen. Die Str. sind durchnummeriert mit anschließender Bezeichnung der jeweilig zu Wort kommenden Personen Jüngling (1., 3., 5., 7., 9. + 11. Str.), Tod (2., 4., 6., 8., 10. + 12. Str.) und Engel (13. + 14. Str.). Alle Str. sind fortlaufend notiert, die Zeilenenden mit Schrägstrichen markiert. Das Reimschema ist mit dem der Mokraner Fassung identisch, der Inhalt bis auf einige Wortabweichungen ebenfalls.

Die Melodie sei dieselbe wie beim Lied Nr. 5 „Ich geh herum in weiter Welt“ [abgedruckt ebd., S. 226]. Suppan erklärt dazu: „Herr Anton Zauner ... hat in freundlicher Weise dem Verfasser einen Großteil der Lieder vorgesungen.“ [ebd., S. 221f.] Das heißt, dass es sich hierbei, wie bei dem Lied „Ich geh herum ...“, wohl auch um eine Mitschrift des Liedvortrags handeln könnte.

EA Husenbeth 1973:463ff. + 468 + 470

Husenbeth erwähnt nur Textüberlieferungen und –belege, von Melodien ist keine Rede. S. 463ff.: In einer Fußnote wird das Lied „Ach weh, was Graus“ als Beispiel für den wechselnden Gebrauch in unterschiedlichen Regionen angeführt. So komme es z.B. „in der Karpato-Ukraine als Totenwachtlied vor, in der Gegend von Kremnitz [Hauerland, Slowakei,

d. Verf.] ist es als Einsiedlerspiel nachgewiesen“, und im Burgenland erführen die Lieder nach J. M. Kliers Untersuchungen wechselnde Verwendungen im Brauchtum.

S. 468: Husenbeth berichtet über „zwei dem Totentanzmotiv nahestehende Gesprächslieder zwischen dem Tod und seinem Opfer [...]“, die sowohl auf einem Flugblatt vom Ende des 17. Jh. aus Graz (Widmannstättersche Druckerei) vorlägen, als auch in diesem [20., d. Verf.] Jh. noch als „lebendiges Liedgut aus der Karpato-Ukraine belegt“ seien. Der 2. Text ist „Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus“. Hier gibt Husenbeth den Hinweis auf mögliche „jesuitische Beeinflussung“, da mystische Elemente die „volkstümliche Todesauffassung“ erweitert hätten.

Im folgenden wird das Totenlied „Ach weh, was graust, schließt zu das Haus“ in Kombination mit einem zweiten „zu einem dialogischen Singspieltext vermischt“ als Einsiedlerspiel aus Johannesberg bei Krennitz belegt. Husenbeth schreibt weiter: „Die erste Strophe des Liedes ‚Der Grimmiger Todt mit seinem Pfeil tuth nach dem Leben zillen‘ ist als Gesang des Engels dem Lied ‚Ach weh, ...‘ vorangestellt.“ [ebd.]

S. 470: Nach der Untersuchung eines anderen Liedes, in der „in volkstümlicher Unbekümmertheit Tod und Teufel in ihrer Funktion verwechselt worden“ zu sein schienen, will Husenbeth in Strophe 13 von „Ach weh, was Graus“ ebenfalls eine Überlagerung der beiden Gestalten Tod und Teufel erkennen.

EA Künzig 1978:103f. + 104 + 148

Im Textbuch zu den vier Schallplatten heißt es auf S. 101 als Überschrift „Von der Totenwacht – Schallplatte IV A 1“.

S. 103f.: Überschrift „Ach weh, was Graus“. Es folgt eine kurze Erklärung des Gewährsmannes zur Verwendung des Liedes (im Schriftbild ist versucht worden, den Dialekt zu verdeutlichen). Dann Abdruck einer gedruckten Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe (ohne Dialekt). Textincipit: „Ach weh, was Graus! Schließ zu das Haus! Der Tod kam hergegangen ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 1/8-Auftakt, Taktangabe in Achteln ohne festes Schema, Tempoangabe Achtel = 132. Die Melodie ist ohne Verzierungen wiedergegeben, sie ist dieselbe wie die hier beschriebene, da es, übrigens wie im Lied „Ich geh herum ...“, von derselben Quelle transkribiert und dabei aber transponiert wurde.

S. 104: Die 1. Str. ist noch einmal, aufgeteilt in 2 x 4 Zeilen nebeneinander, wiedergegeben. Darunter folgt bis S. 109 die Abbildung der handschriftlichen Strophen 2 – 14 des Liedes in Sütterlinschrift. Man kann auf den sechs Blättern 20 Schreiblinien, verschiedene Längslinien und am rechten Rand undeutlich ein Karomuster erkennen, vielleicht wurden die Blätter aus einer Art „Haushaltsbuch“ herausgelöst. Die Strophen sind fortlaufend, ohne Leerzeile dazwischen, zeilenförmig, nur durch Kommata markiert, aufgeschrieben. Die 2. Str. beginnt mit „2 ·/·“, mittig gesetzt [also 2. Str., 1. Hälfte, d. Verf.], es folgen die Z. 1 – 4, vor der 5. Zeile steht links am Rand das Zeichen „: //“ [2. Str., 2. Hälfte]. Jede Strophe ist entsprechend in dieser Art gekennzeichnet. Inhaltlich entspricht der Text dem hier abgedruckten, der Wortlaut ist teilweise unterschiedlich. „Str. 2 – 14 nur im Facsimile aus der 197 Seiten umfassenden Liederhandschrift der Agnes Preinesberger, geb. Zepezauer (geb. 1920) abgedruckt. Das Liederheft wurde noch in Deutsch-Mokra angelegt. Es existieren mehrere solcher Liederhandschriften. Insbesondere bei den vielstrophigen Totenwachtliedern benutzte man sein handgeschriebenes Liederbuch.“ [ebd., Fußnote]



S. 148: Im Kapitel Anmerkungen stehen hier u.a. Angaben zur Quelle, „wichtigere Variationen“ sind mit Notenbeispielen verdeutlicht. „Die Melodien wurden durchgehend nach g transponiert wiedergegeben, ungeachtet der realen Tonhöhe, auf der sie bei der Aufnahme gesungen wurden ...“ [ebd., S. 130], daher wird auch die „Reale Tonhöhe: Schlußton c.“ [ebd., S. 148] angegeben. Auch hier der Hinweis auf die Verbreitung durch Flugblätter, meistens gemeinsam mit dem Lied „Ich geh herum in weiter Welt ...“; „... mit diesem ist es nicht nur durch die gleiche Melodie und die Textstruktur verbunden, sondern auch durch die inhaltliche Konzeption (Zwiegespräch mit dem Tod).“ [ebd.]

EA Huber 1981:135f. + 136ff.

S. 135f.: Nach der Überschrift „Gattung II: Totentanzlieder“ folgt eine kurze inhaltliche Erklärung zur Gattung. Danach Lied Nr. 1, Abdruck eines 2-st. Liedes mit hs. unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Ach weh, welch Graus, schließt zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen. ...“. Die Melodie ist handschriftlich im Violinschlüssel in B-Dur notiert, ohne Taktangabe, 1/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die 2. Stimme wird bis auf wenige Ausnahmen in Terzparallelen zur Oberstimme geführt. Es bestehen keine Ähnlichkeiten zu der Deutsch-Mokra-Melodie. Die einzige Strophe enthält acht Zeilen, von denen jeweils zwei auf die einzige melodische Zeile A entfallen, die also viermal wiederholt wird. Der Text verläuft syllabisch, er ähnelt dem Text vom Tbd. 495, einige Wörter sind verändert.<sup>162</sup>

Interessant ist die rhythmische Wandlung der 1. Hälfte der Melodie-Zeile A: Anfang (punktierte Achtel + Sechzehntel und punktierte Viertel + Achtel, punktierte Achtel + Sechzehntel, Viertel, Achtelpause), 1. Whg. (zwei Achtel, punktierte Viertel + Achtel, zwei Achtel, Viertel, Achtelpause), 2. + 3. Whg. (zwei Achtel, Viertel, Achtelpause, Achtel, zwei Achtel, Viertel, Achtelpause). Sammelort „Gutenstein 1972 — Gewährsleute Geschwister Bugl“.

S. 136ff.: Abdruck eines 14-str. Textes ohne Melodie. Textincipit. „Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen, ...“. Hinweis unter dem Textende auf S. 139: „Text: Flugblattfotokopie (Josef Grus<sup>163</sup>, Steyr, o. J.)“. Der Text ist innerhalb der Strophen fortlaufend geschrieben, er enthält jeweils acht Zeilen, deren Reimschema demjenigen von Deutsch-Mokra gleicht. Alle 14 Strophen sind mit einer Überschrift versehen, „(Der) Jüngling“ (Str. 1, 3, 5, 7, 9 + 11), „(Der) Tod“ (Str. 2, 4, 6 + 8), „(Der) Teufel“ (Str. 10 + 12), „Der Engel“ (Str. 13), „Beschluß“ (Str. 14). Der Inhalt gleicht dem Mokranner Text vom Tbd. 498, einige Wörter sind, vielleicht durch falsches Hören, verändert, und einige Ausdrücke sind bei dem Mokranner Text „modernisiert“ worden.

EA DVA A 103 816

Zwei zusammengeklebte Einzelblätter beidseitig beschrieben. Abdruck eines getippten 14-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Ach weh was Grauß schließt Zu das Hauß Der Tod kommt Hergeschlichen ...“. Die Anzahl der untereinander gesetzten Zeilen und das Reimschema sind identisch mit dem Mokra-Text. Die Str. tragen Überschriften: „Der Jüngling“ (Str. 1, 3, 5, 7, 9 + 11), „Der Tod“ (Str. 2, 4, 6 + 8), „Der Teufel“ (Str. 10 + 12), „Der Engel“ (Str. 13), „Beschlus“ (Str. 14), „Ende“. Auch inhaltlich besteht eine Übereinstimmung zwischen dem Text aus Steyr und dem Mokranner, einige Wortabweichungen dürften im Lauf der Zeit entstanden sein.

<sup>162</sup> Der Huber-Text 1.3. – 5.: „Mein Gestalt und Zier ist fast an mir / schon hin und ganz verblichen. / Ach, ach schließt zu, / laßt mir ein Ruh! / ...“ und 1.7. „da ich fang kaum zu leben an, / ...“.

<sup>163</sup> Der Name „Grus“ soll sicher „Greis“ heißen und wird auf dem Original schlecht lesbar gewesen sein.

Die Quellenangabe findet sich unten auf der Vorderseite: „Ms.<sup>164</sup> im Städt. Museum Steyr. (Einzelblätter in Klein 8°)“. Darunter von Hand „[Hand II Saml. 6]“. Darunter die regionale Zuordnung durch Stempeldruck „Oberösterreich“.

EA DVA A 128 021

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Überschrift „Der Tod und der Jüngling“. Es folgt eine hs. Melodie mit einer getippt unterlegten Strophe. Textincipit: „Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in C-Dur notiert, 6/8-Takt, 1/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie hat nichts gemein mit der Mokraner Melodie. Die Strophe ist mit „Der Jüngling“ überschrieben. Der Text ist bei Schlossar abgeschrieben worden, unter der Strophe steht der entsprechende Hinweis: „Text bei Schlossar Nr. 12. Der Jüngling und der Tod. (Seite 16).“ Unten auf der Seite die Quellenangabe: „Vorgesungen von Johanna Schögell, die Brogger Honel (auch Boten-Hanni) aus Loipersdorf im Mürztale (Ger. Bez. Fürstenfeld.) Aufgeschrieben von Karl Liebleitner u. Leopold Raab. – August 1910. Steirischer Arbeits-Ausschuß Mappe 53.“ Darunter die regionale Zuordnung durch Stempeldruck „STEIERMARK“.

EA DVA A 184 248

Zwei zusammengeklebte Einzelblätter beidseitig beschrieben. Oben links ist ein flüchtiger Schriftzug in Sütterlin zu erkennen, der als „totentanz“ entziffert werden könnte. Daneben die Überschrift „2.<sup>165</sup> — Der Jüngling.“ Darunter Abdruck eines getippten 14-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Ach weh, ach Graus! Schließt zu das Haus – , Der Tod kommt hergeschlichen, ...“. Die Anzahl der untereinander gesetzten Zeilen und Reimschema sind identisch mit dem Mokraner Text. Die Strophen tragen Überschriften: „Der Jüngling“, ab 3. Str. „J.“ (Str. 1, 3, 5, 7, 9 + 11), „Tod“ (Str. 2, 4, 6 + 8), „Teufel“ (Str. 10 + 12), „Engel“ (Str. 13), „Beschluß“ (Str. 14). Bis auf einige Wortveränderungen weist der Text eine große Übereinstimmung mit dem Mokraner Text auf.

Unten auf der 1. Vorderseite zur Quellenangabe: „Abschriften aus der ‚Erzherzog Johann Sammlung‘ (Steiermärk. Landes-Archiv, Hdschr.<sup>166</sup> Nr. 640), gefertigt u. eingesandt Mai 1913 von Dr. Leop. Bein. — Ohne Ortsangabe. — Die Originale stammen aus dem Anfang des 19. Jh. — Österreichisches Volksliedwerk. Arbeitsausschuss für die Steiermark, Mappe 94 a, Nr. 2. — Steiermark“.

EA DVA B 32 270

Drei zusammengeklebte Einzelblätter beidseitig beschrieben. Oben der hs. Vermerk: „Gr. XV d: Ach weh und Graus“. Darunter die Überschrift: „Der Jüngling auf dem Sterbebett.“ Darunter Abdruck eines getippten 14-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „O welch' ein Graus! Schließt zu das Haus. Der Tod kommt hergeschlichen; ...“. Jede Strophe besteht aus acht Zeilen, die hier in zwei Sechserabschnitten (die Binnenreime der jeweils 1., 3., 5. + 7. Z. sind auch noch mal getrennt worden) pro Strophe untereinander geschrieben sind. Das Reimschema und die den Strophen zugeordneten Personen entsprechen denen beim Tbd.-Text. Die Strophen 13 + 14 sind hier dem „Schutzengel“ zugewiesen. Inhaltlich besteht zwar eine gewisse Übereinstimmung mit dem Mokraner Text, aber dieser „Heimgarten“-Text ist

---

<sup>164</sup> Ms. = Manuskript.

<sup>165</sup> Diese Bezifferung meint vielleicht das zweite Lied aus der „Erzherzog Johann Sammlung“ (vgl. Quelle)?

<sup>166</sup> Hdschr. = Handschrift.

zum Teil stark abgeändert<sup>167</sup>, nicht nur in einzelnen Ausdrücken, sondern teilweise auch in ganzen Reimzeilen.<sup>168</sup> Andere Abschnitte weisen in Ausdrücken und Schreibweise z.B. auf den Schlossar-Text als einer möglichen älteren Vorlage hin.

Auf der 1. Vorderseite unten die Quellenangabe: „Totenlieder aus dem Volke. = Heimgarten IV. Heft 2, November 1879. S. 126 ff.“ Darunter mit Stempeldruck „Steiermark“.

## Fazit

Aufgrund der Textvergleiche und der Ausdrucksweisen kann man zunächst feststellen, dass der Text bei Schlossar mit dem Flugblatt-Text (bei Huber) identisch ist. Bei Schlossars Abschrift sind nur ganz vereinzelte Änderungen in der Satzstellung zu finden („Modernisierung“). Nach Kliers Angaben über die gleiche Quelle der beiden Texte (bei Schlossar die namentliche Nennung von Greis, bei Huber der genannte Druckort Steyr) müssten sich diese eigentlich entsprechen, tun sie aber nicht. Selbst der von Klier abgedruckte Text zeigt teils Abweichungen („Modernisierungen“) von beiden Texten in einzelnen Wörtern, teils Entsprechungen entweder mit Schlossar oder mit Huber, oder identischen Aufbau bei allen dreien.

Die abgedruckten Textzeilen bei Suppan II „stützen sich auf die 1902 in Deutsch-Mokra geschriebene Liederhandschrift von Anton Liborius Zauner.“ [Suppan II, S. 221] A. L. Zauner habe „die ‚Totenlieder‘ 1902 aus älteren Handschriften kopiert“. [ebd., S. 222, Fußnote 4] Im Vergleich mit anderen regionalen Handschriften erkennt Suppan, „dass es sich durchwegs um geistliche Volkslieder und Flugblattlieder handelt, die 1. entweder dem alten Liedbestand des Salzkammergutes angehören, oder 2. von Liedflugblättern herkommen, die die Auswanderer kurz vor oder während der Reise erstanden haben.“ [ebd., S. 221]

Auch die Abschrift bei Künzig, die aus einer Handschrift wiederum von mehreren existierenden Hs. ohne genaue Ursprungsquelle stammt, und die Blätter im DVA weisen auf die Herkunft von Flugblattgedichten hin.

Besonders interessant ist die Beobachtung, dass die 1. Zeile der 4. Strophe im Mokraner Text mit „Der Philipp Sohn, Mann, hat er schon ...“ beginnt, während in allen anderen Texten in der 4. Strophe vom „großen Alexander“ die Rede ist.

Welche der Texte die ältere Vorlage ist, lässt sich schwer sagen. Man kann nur die Vermutung äußern, dass der Text bei Huber die ältere Version darstellt. Er ordnet die Mehrzahl seiner gesammelten Lieder und Texte ins späte 18. Jh. ein. [Huber, S. 75f.] Husenbeth gibt zwar Belege vom Ende des 17. Jh., bietet aber leider keine Textproben zum Vergleich an. Der Text im ‚deutschen Volkslied‘ wurde dann wohl auch als Flugblatt abgeschrieben und gleichzeitig verkürzt. Da die Deutsch-Mokraner aus dem oberösterreichischen Salzkammergut 1775 ausgewandert waren [Suppan II 1963:221], ist das Lied zunächst in der ungekürzten Fassung wahrscheinlich in mehreren Flugblattgedichten „mitgewandert“. Der Text aus der Preinesbergerschen Liederhandschrift bei Künzig weist einige Übereinstimmungen mit dem Huber-/Schlossar-Text auf, an vielen Stellen aber auch „neuere“ Wörter und Ausdrücke, woraus man schließen könnte, dass das Lied während des Gebrauchs der Zeit angepasst wurde und diese neuen Texte dann jeweils in den persönlichen

---

<sup>167</sup> Text der Str. 5.5. – 8. „Jüngling ... Hab' gestern grad / Im Sonntagsstaat / Nach altem Brauch erworben; / Drum sterb' ich schwer, / Denn Alles wär' / Mir gründlich dann verdorben.“

<sup>168</sup> Zum Beispiel der Text der Str. 1: „Jüngling: — O welch' ein Graus! / Schliesst zu das Haus: / Der Tod kommt hergeschlichen; / Schon ist an mir / Fast jede Zier / Entschwunden und verblichen. // O schliesset zu / Und schafft mir Ruh, / Ich möcht vor Angst verderben; / Betrat doch kaum / Den Erdenraum / Und soll schon wieder sterben.“

Liederbüchern festgehalten wurden. Vermutlich hat auch Anton Zauner aus einem eigenen Liederbuch gesungen, da er an einigen Stellen den Preinesbergerschen Text abändert. Alle aufgeführten Melodien unterscheiden sich grundlegend voneinander, so dass die Annahme unterstützt wird, nach der die Melodien mündlich tradiert wurden, und sich somit nicht nur regional unterscheiden, sondern unter Umständen auch „von Gegend zu Gegend (von Hof zu Hof).“ [Huber, S. 76].

# "Schreckenstag und Trauerstunde ..."

Tbd. 498/II-300

Viertel ~ 108

1. Schre - ckens - tag und Trau - er - stum - de,  
 da die Erd in Feu - er - schum - de  
 gli - hen wird nach Da - vids Müm - de.

Sänger: Anton Zauner

Tbd. 537/II-276

Halbe ~ 112

Schre - ckens - tag und Trau - er - stum - de,  
 da die Erd in Feu - er - schum - de  
 gli - hen wird nach Da - vids Müm - de.

Sänger: Anton Zauner

Tbd. 498

Tbd. 537

1. Schreckenstag und Trauerstunde,  
da die Erd in Feuerschlunde  
glühen wird nach Davids Munde.
2. Welches Zittern wird erstehen,  
wann wir einst den Richter sehen,  
ungerührt von unsern Flehen.
3. Der Posaunen Schall wird klingen,  
durch der Erde Gräber dringen,  
alle zum Gerichte zwingen.
4. Tod, Natur, jer werdet beben,  
da erweckt zum neuen Leben,  
Rechenschaft der Mensch wird geben.
5. Gottes Buch wird aufgeschlagen,  
treu enthüllt, was eingetragen,  
jede Tat aus unsern Tagen.

- ...
- ...
- ...
- Welches Zittern wird entstehen,  
wenn wir einst den Richter sehen,  
...
- ...
- durch die Erde Gräber dringen,  
...

Textincipit	„Schreckenstag und Trauerstunde ...“
Quelle	Tbd. 498/II-300 [537/I-276]
Gattung JKI	Totenlied (Seelenmesslied)
Ambitus	Sexte
Kernmaterial	Quarte
Form	AAB
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	nein
Tonart	b-Moll [cis-Moll]
Taktart	12/4 [8/2]
Tempo	Viertel ~ 108/min. [Halbe ~ 112/min.]

#### Formaler Aufbau

Das Lied erklingt in der älteren Aufnahme Tbd. 498 vom Juli 1962 mit fünf Strophen, in der jüngeren Aufnahme Tbd. 537 vom Juni 1963 mit drei Strophen.

Jede Strophe besteht aus drei Zeilen, die sich innerhalb der Strophe am Ende reimen. Die kurzen Zeilen können wiederum jeweils in zwei Phrasen a + b unterteilt werden. So ergibt sich folgende Bezeichnung für den Aufbau einer Strophe: die 1. + 2. Zeile bilden jeweils den Abschnitt A a + b, die 3. Zeile den Abschnitt B a + a'.

#### Zur Melodie

Da sich die beiden Aufnahmen nur in der Anzahl der Strophen unterscheiden, stützt sich die folgende Beschreibung im wesentlichen auf das Tbd. 498.

Der Tonraum umfasst die kleine Sexte  $b - ges' [cis' - a']$  mit den Tönen  $b - c' - des' - es' - f' - ges' [cis' - dis' - e' - fis' - gis' - a']$ . Das Kernmaterial besteht aus den vier Tönen  $c' - des' - es' - f' [des' - e' - fis' - gis']$ .

Die Melodie beginnt volltaktig, jede Halbzeile endet mit einer Note von längerer Dauer. Der Abschnitt A setzt sich aus einer fallenden (Teil a) und einer steigenden Linie (Teil b) zusammen, im Abschnitt B erklingen zwei fallende Linien nacheinander.

Der Bogen des Abschnitts A führt stufenweise hinunter von  $f'$  zu  $c'$  [ $gis' - dis'$ ] und wieder hinauf zu  $f'$  [ $gis'$ ] mit der Umspielungsnote  $ges'$  [ $a'$ ], dadurch entsteht eine Symmetrie zwischen beiden Zeilenhälften.

Die 3. Zeile (Abschnitt B) erklingt in der 1. Halbzeile wie Abschnitt A, die 2. Halbzeile erweitert diese fallende Linie von  $f'$  [ $gis'$ ] über  $c'$  [ $dis'$ ] zum Schlussston  $b$  [ $cis'$ ].

Das Lied kann auf Grund seiner Melodiestructur und des Ambitus der Dur/Moll-Tonalität zugeordnet werden. Der Schlusston weist jeweils auf die Tonart hin; in der Aufnahme 498 ist es b-Moll, in der Aufnahme 537 cis-Moll.

Der Text ist syllabisch unterlegt, wird aber durch die verschiedenen Notenlängen nicht immer sinngemäß unterstützt, sondern z.T. auch noch nach der Halbenote in der Zeilenmitte durch eine Atempause unterbrochen.

### Zur Vortragsform

In beiden Aufnahmen hat derselbe Sänger die Lieder vorgetragen. In 498 hat er den Rhythmus relativ konstant gehalten, so dass eine Transkription in einem 12/4-Takt möglich war. Nach jeder Halbzeile nimmt er eine Atempause. Die Anschleifer erklingen in allen fünf Strophen jeweils am Zeilenbeginn sowie in der letzten Zeile auch in der Mitte. Sonst ist der Vortrag frei von Verzierungen gehalten. In der 3. Strophe stockt der Sänger in der 2. Zeile kurz bei den „Gräbern“, aber sonst entsteht der Eindruck, dass er den Text und die Melodie sicher beherrscht.

Die Aufnahme 537 klingt ähnlich, ist etwas höher angestimmt und beinhaltet nur drei Strophen. Warum der Sänger nicht mehr singt, lässt sich nicht feststellen. In der 1. Strophe singt er beide Zeilenhälften jeweils ohne Atempause durch, atmet nur an den Zeilenenden, in der 2. Strophe ist nur noch die 1. Zeile durchgehend, und in der 3. Strophe folgt nach jeder Halbzeile eine kurze Atempause. Die Anschleifer erklingen, je nach Atempause, wie in der Parallelaufnahme. In dieser Aufnahme schwankt der Sänger im Rhythmus, so dass eine 12/4-Einheit schwer zu erkennen ist. Der Text und die Melodie scheinen durchgehend sicher im Gedächtnis zu sein.

### Zum Textinhalt

In der Aufnahme 498 gibt Anton Zauner zunächst den kurzen Hinweis: „Nun, daheim haben wir auch bei einem Requiem gesungen“ — das Lied folgt.

Allgemeine Worte mahnen an das Jüngste Gericht mit furchterregenden Beschreibungen. In der 5. Strophe wird daran erinnert, dass eine Tat zu Lebzeiten vor dem „Richter“ nicht vergessen wird, nach dem Motto „der liebe Gott sieht alles“.

### Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Sursum corda<sup>169</sup>, 1926, S. 249ff.

Unter der Nr. 129 Abdruck eines Textes mit 15 Strophen zu je drei Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Schreckenstag und Trauerstunde, da die Erd in Feuerschlunde ...“. Inhalt und Form entsprechen dem Mokraner Text bis einschließlich zur 5. Strophe. Auch in der Wortwahl sind deutliche Übereinstimmungen zu erkennen.

---

<sup>169</sup> „Sursum Corda! (lat. „empor die Herzen!“): Ruf zu Beginn der Präfation.“ [Im weiteren vgl. Fußnote beim Lied „Erbarme dich, o Gott ...“.]

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Bäumker IV 1911:706f.

Im Kapitel „Von den letzten Dingen des Menschen. Für die Verstorbenen. Grablieder.“ steht die „Nr. 377. — Dies irae.“ Nach dem Abdruck von einem kürzeren und zwei längeren Melodie-Beispielen, die jedoch nichts mit der Tbd.-Melodie gemeinsam haben, folgen Text-Quellen auf S. 707:

„Diese Melodie der Sequenz Dies irae (vgl. II. Bd. Nr. 354)<sup>170</sup>, von der Antony sagt, daß sie ebenso wie die bekannte römische Chormelodie von einem Mitgliede des Minoritenordens herrühre (?), ging ganz oder teilweise in den deutschen Kirchengesang über. Nachstehend folgen die Texte dazu: [...]“.

An vierter Stelle gibt es eine Textangabe, die zu Beginn ähnliche Vokabeln benutzt wie die Mokra-Strophen. Text: „Welche bange Trauerstunde, Wenn nach des Propheten Munde Glüht die Erd im Feuerschlunde!‘ F. (4 Str.) Aus dem Konstanzer Gsb. 1812 S. 415: vgl. Lisco S. 128.“ [ebd.]

EA Irrgang 1987:700ff.

Im Kapitel „Tod und Ewigkeit“ steht bei Nr. 363 die Überschrift „Schreckenstag (Dies irae)“. Darunter Hinweise zu: „Text: Lobet den Herrn, Györ<sup>171</sup> S. 69 — Melodie: Überlieferung (b)“<sup>172</sup>. Dann Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegtem getippten 2-str. Text. Textincipit: „Schreckenstag und Trauerstunde, da die Erd’ im Feuerschlunde ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, keine Taktangabe, keine Tempoangabe. Auch fehlen Taktstriche, nur Atemzeichen-Striche markieren Zeilenenden. Die Melodie ist fast die gleiche wie die Mokranner Melodie, nur am Zeilenbeginn von Abschnitt A b sind hier Achtelnoten notiert mit den Tönen *fis’ – e’ – gis’ – h’*. Es sind zwei Strophen zu je drei Zeilen hintereinander aufgeschrieben worden, wobei die melodischen Abschnitte AAB unverändert wiederholt werden. Der gesamte Text besteht aus neun Strophen zu je sechs Zeilen (die Nummerierung bei Irrgang gibt 10 Str. an, da sie die unter der Melodie stehenden Zeilen wiederholt, aber mit der Zählung bei 2. beginnt). Inhalt und Form entsprechen dem Mokranner Text bis zur 4. Str. in der Mitte, die Wortwahl ist ebenfalls gleich. Der Text geht dann übereinstimmend mit dem Sursum Corda-Text weiter bis zum Ende der 7. Str., er weist nur

---

<sup>170</sup> Bäumker II, Kapitel: „Sterbelieder. Von den letzten Dingen des Menschen.“ Unter der Überschrift: „No. 354. — Dies irae.“ wird hier ab S. 321f. in einer Erklärung zum Text zunächst eine Vermutung über die Autorschaft des Textes geäußert. Dieser könnte von Thomas von Celano (mit Franz von Assisi in steter Freundschaft verbunden) gewesen sein, einem Mitglied des Minoritenordens. „In den Jahren 1221 – 1230 bereiste er Deutschland, um die neugegründeten Klöster zu visitieren. Seine Autorschaft beim ‚Dies irae‘ beschränkt sich indessen darauf, daß er einzelne Stücke verschiedener Dichtungen über denselben Gegenstand aus dem 9. bis zum 13. Jahrhundert in geschickter Weise zu einem Ganzen verarbeitet hat.“ [Bäumker II 1883:321] Auf S. 322ff. werden dann einige Melodien angegeben, die jedoch alle keine Ähnlichkeit mit der Tbd.-Melodie aufweisen.

<sup>171</sup> Der Druckort Györ (Raab) liegt im westlichen Ungarn, fast an der Donau.

<sup>172</sup> „Als Textgrundlage [der Neuhauer Lieder, d. Verf.] diente vor allem das 1906 in Györ gedruckte Lieder- und Gebetbuch ‚Lobet den Herrn‘. Als weitere Quellen kamen hinzu: ‚Großer‘ und ‚Mittlerer Himmelsschlüssel‘, Budapest; ‚Kriegsbüchlein‘ 1914; ‚Gebet- und Gesangbuch für deutsche Katholiken in der Slowakei‘, Preßburg 1944; und der ‚Rosengarten‘, Pécs 1937. — Keines dieser Liederbücher hatte eine Notation. So war die musikalische Quellenforschung sehr schwierig, da sie zum größten Teil auf gedächtnismäßige Überlieferung angewiesen war.“ [Irrgang, Vorwort S. Iff.] Hier hat die Gewährsperson (b), die Mutter Jolan Irrgang, die Melodie aus einer Überlieferung bestätigt. [vgl. ebd., S. III]



zusätzlich in der 4. + 5. Str. jeweils in der 2. Hälfte je drei Zeilen mehr auf. Ab der 8. Str. besteht zwar weiterhin ein inhaltlicher Zusammenhang zum Sursum Corda-Text, jedoch wird hier ein anderer Text verwendet.

Der Hinweis in der Überschrift auf das „Dies irae“<sup>173</sup> ist bedeutsam, weil es sich hier um eine zwar nicht wörtliche<sup>174</sup>, aber sinngemäße „volkstümlichere“ Übersetzung des gleichnamigen Abschnittes aus der katholischen Totenmesse handelt.

## Fazit

Hier liegt eine Übersetzung aus dem lateinischen Requiemtext ins Deutsche vor, die von der Wortstruktur ausgehend schon aus dem 15. Jh. stammen könnte. Hinweise darauf geben z.B. die weggelassenen End-e bei 1.2. „Erd“, 7.1. + 9.2. „Jesu“ (bei Sursum), 10.3. „Gnad“ (ebd.).<sup>175</sup>

Der Vergleich der Tbd.-Quelle mit JKI I und Irrgang ergibt eine Übereinstimmung in der Melodie und im Text, soweit vorhanden. Es überrascht, dass sich alle drei Texte zu Beginn gleichen, im zweiten Drittel sich die beiden langen Texte aus dem Hauerland (Irrgang) und der Slowakei (JKI I) noch entsprechen und erst im Schlussdrittel auseinandergehen. Die Identität zwischen dem Mokraner und dem Sursum Corda-Text (JKI I) rührt vom Gebrauch dieses Gebet- und Gesangbuches in Deutsch-Mokra her (vgl. Fußnote zu JKI I).

Der Neuhauer-Text (Irrgang) aus Raab/Győr gibt die genaueste Übersetzung des „Dies irae“-Textes im Vergleich zu Nohl wieder und könnte als Vorlage gedient haben. Im Sursum Corda-Text wurde aus irgendeinem Grund diese (mögliche) Vorlage am Schluss abgeändert. Interessant ist das Vorkommen der gleichen Melodie in der Karpato-Ukraine und im Hauerland – gerade im Hinblick auf die gewöhnlich beobachteten Unterschiede in der Melodieüberlieferung! Für seine Recherchen in Neuhau haben Irrgang u.a. „in bescheidenem Maße die alten Liederbücher der Diözesen Breslau, Olmütz und Wien“ gedient. [vgl. Irrgang, S. II].

Ausgehend von dem Gedanken, der Text wäre vielleicht eine vorreformatorische Übersetzung, und später mit dieser recht einfachen, einprägsamen Melodie versehen, kämen dann folgende Überlegungen in Betracht:

Eine Möglichkeit: Sowohl die Karpato-Ukraine als auch das Hauerland (in der heutigen Slowakei) gehörten bis 1918 zu Österreich-Ungarn. Oberösterreich, die Herkunftsregion der Deutsch-Mokraner lag im Bistum Passau, das Hauerland könnte unter dem Einfluss des Erzbistums Olmütz gestanden haben. In der Zeit um 1490 wurden von dem berühmten Drucker E. Ratdolt in einer stationären Werkstatt (Augsburg?) „Auftragswerke“ für unterschiedliche Diözesen in Süddeutschland, Österreich und der Schweiz angefertigt.<sup>176</sup> Dazu zählten auch Obsequialien<sup>177</sup>.

Eine andere Möglichkeit: Es könnte noch der berühmte Drucker Johann Sensenschmidt als „Verbreiter“ in Frage kommen, der 1485 nach Bamberg gerufen wurde, um ein Missale (Text und Noten) zu drucken. „Von 1485 bis zu seinem Tod 1491 fertigte er als ‚Wanderdrucker‘

---

<sup>173</sup> „Das Kernstück des Requiems, die Sequenz ‚Dies irae‘ [wurde] seit dem 13. Jahrhundert von Italien aus verbreitet. Seine Letztgestalt verdankt es einem unbekanntem Verfasser aus dieser Zeit, der schon vorhandene Bestandteile zusammenstellte und überarbeitete. So ist etwa die Sequenzstrophe ‚Lacrimosa‘ als Libera-Tropus einer Reichenauer Handschrift bereits aus dem 12. Jahrhundert bekannt und somit wohl die älteste nachweisbare Vorstufe des ‚Dies irae‘. Ob Thomas von Celano (gest. um 1260) der Verfasser bzw. der ‚Redaktor‘ des ‚Dies irae‘ war, ist allerdings umstritten.“ [Nohl 1996:78]

<sup>174</sup> Eine wörtliche Übersetzung der Sequenz findet sich z.B. bei Nohl auf den S. 90 – 94.

<sup>175</sup> vgl. dazu vorne das Kapitel „Der Gattungsbegriff II u. IV“.

<sup>176</sup> Dazu gehörten u.a. Freising, Passau, Regensburg und Salzburg.

<sup>177</sup> Obsequialien sind liturgische Bücher für die Exequien (katholische Totenmesse; Musik bei Begräbnisfeiern).

liturgische Bücher verschiedener deutscher und osteuropäischer Diözesen (Bamberg, Freising, Olmütz, Prag, Regensburg)<sup>178</sup> mit Noten an.“ [MGG Bd. 7 Sp. 437f.]

Nachdem nun Text und Melodie sich aus diesen Büchern im Gebrauch eingepägt hatten, sind sie vielleicht auf Flugblättern (dann nur der Text) zur leichteren und billigeren Verbreitung als durch Gesangbücher vervielfältigt worden. Viel später hat man bekannte Texte, eben auch Flugblatt-Texte wieder in Gesang- und Gebetbüchern, immer noch ohne die dazu bekannte Melodie, zusammengeführt, die im Laufe der Zeit dann wiederum Neuauflagen erfahren haben.

---

<sup>178</sup> Die Bistümer (Diözesen) Freising, Regensburg und auch Passau gehörten zur Erzdiözese Salzburg.

# "Traget mich zu meinem Grabe ..."

Tbd. 338/I-00

Viertel ~ 104 A

1. Tra - get mich zu mei - nem Gra - be, zu dem sich - ren Ru - he -  
ort, den ich längst ge - wün - schet ha - be, tra - get mich nur ei - lends fort.  
Viel - mal hab ich mei - ne Glied - er zu der Ar - beit aus - ge - streckt, nun leg  
ich mich fröh - lich nie - der, bis mich einst mein Je - sus weckt.

Sängerin: Theresia Zauner

1. Traget mich zu meinem Grabe,  
zu dem sichren Ruheort,  
den ich längst gewünscht habe,  
traget mich nur eilends fort.  
Vielmal hab ich meine Glieder  
zu der Arbeit ausgestreckt,  
nun leg ich mich fröhlich nieder,  
bis mich einst mein Jesus weckt.

2.1. Was ich ha - be hier be - ses - sen,

2. Was ich habe hier besessen,  
mein gesamtes Hab und Gut,  
kann ich ohne Schmerz vergessen.  
Nun will ich mit frohem Mut  
nach den wahren Gütern streben,  
die der Himmel mir verspricht,  
denn das kummervolle Leben  
in der Welt gefällt mir nicht.

3. Da ich euch so sehr geliebet,  
liebste Kinder, lebet wohl;  
jetzund seit ihr sehr betrübet,  
weil ich von euch scheiden soll.  
Doch gedenkt, dass Gottes Willen

wie 2.1.

ein Gesetz der Christen sei,  
Gott wird eure Seufzer stillen,  
habet Dank für eure Treu.



4. Liebste Kinder, eure Klagen  
sind für mich ein Herzensstich.  
Gute Nacht! muss ich euch sagen,  
ach gedenket oft an mich.  
Merket oft der guten Lehren,  
die ich euch im Leben gab,

wie 2.1.

lasst euch von der Welt nicht verführen,  
denkt an eures Mutters Grab.



5. Liebste Freunde und Verwandte,  
Brüder, Schwestern: Gute Nacht!  
Fromme Nachbarn und Bekannte,  
seht, mein Lauf ist schon vollbracht.

wie 2.1.

||: Meine müden Augen brechen,  
ach, sie sehn kein Sonnenlicht,  
und mein Mund kann nicht mehr sprechen,  
ach vergesst meiner nicht.:||



Textincipit	„Traget mich zu meinem Grabe ...“
Quelle	Tbd. 338/I-00
Gattung JKI	Totenlied (Grablied / Urlaubsgesang)
Ambitus	Quinte
Kernmaterial	Quinte
Form	AABA
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	e-Moll
Taktart	12/4
Tempo	Viertel ~ 104/min.

#### Formaler Aufbau

Das Lied besteht aus fünf Strophen zu je acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AABA aufgeteilt sind. Jeweils die 1./3., 2./4., 5./7. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim. In der 5. Strophe werden die letzten vier Zeilen, also die Abschnitte BA, einmal als Schlussformel des Liedes wiederholt.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die Quinte  $e^1 - fis^1 - g^1 - a^1 - h^1$ , das Kernmaterial ist im Grunde genommen damit identisch, jedoch lassen sich tonale Schwerpunkte auf  $g^1$  und  $h^1$  feststellen.

Die Melodie des Abschnitts A besteht im wesentlichen aus zwei stufenweise fallenden Linien von  $h^1$  nach  $e^1$ , wobei der Ton  $h^1$  durch Terzsprünge von  $g^1$  aus erreicht wird. Durch die Anfangsterz ergibt sich aber auch jeweils eine Bogenform der Melodie. Der 2/8-Auftakt besteht in der 1. Strophe in der 1. und 7. Zeile aus den Tönen  $g^1 - h^1$  und in der 2. und 8. Zeile aus  $e^1 - g^1$ . Die 1. Zeile wechselt mit der 2. Strophe ebenfalls zu den Tönen  $e^1 - g^1$ .

Im Abschnitt B pendelt die Melodie um den Ton  $g^1$  in auf- und absteigenden Sekundschritten. Mit dem Abschnitt A endet das Lied auf dem Grundton  $e^1$ .

Das Lied ist aufgrund des geringen Ambitus und der beiden tonalen Schwerpunkte  $g^1$  und  $h^1$  der Dur/Moll-Tonalität zuzuordnen. Es erklingt hier in e-Moll.

Der Text ist bis auf zwei Ausnahmen syllabisch unterlegt. In der 5. + 6. Zeile hört man jeweils ein 2/8-Melisma über einer Silbe. Der Wortsinn wird durch den melodischen Rhythmus nicht verfälscht.

Den Rhythmus kann man als 3/4 oder 12/4 empfinden. In der 2. Zeile des Abschnitts A sind nach dem 2/8-Auftakt zwei Hemiolen anstelle von zwei 3/4-Takten zu hören.

#### Zur Vortragsform

Die Sängerin trägt das Lied in einem zügigen Tempo vor und steigert dieses im Verlauf der Aufnahme sogar noch ein wenig. In einer Trauersituation wäre das Tempo sicher getragener. Die Melodie erklingt ohne Verzierungen und wird ebenso wie der Text sicher erinnert.

#### Zum Textinhalt

Die Sängerin Theresia Zauner sagt als Ankündigung vor dem Lied: „Jetzt sing ich diese Urlaubsbesang von meiner Heimat Deutsch-Mokra.“

Eine verstorbene Person nimmt Abschied von der Welt und resümiert ihr irdisches Dasein. Die Kinder werden getröstet und an ihre gute Erziehung gemahnt. Erst am Ende der 4. Strophe wird deutlich, dass die verstorbene Person die Mutter war: „denkt an eures Mutters Grab“. Zum Schluss werden alle Verwandten und Bekannten gebeten, die Verstorbene nicht zu vergessen.

#### Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI II Hadwich, S. 124ff.

Kapitel: „Lieder, aus denen der Tote spricht“. Überschrift: „Nr. 39. — Traget mich zu meinem Grabe, Zu dem sichern Ruheport.“ Es werden sechs Quellen angegeben.

„a) Ältere Handschrift.“ Abdruck eines 4-st. Satzes mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Traget mich zu meinem Grabe, zu dem sichern Ruheport ...“. Der Satz ist in zwei Systemen notiert, S + A im Violinschlüssel, T + B im Bassschlüssel, in Es-Dur, 3/4-Takt, kein Auftakt, keine Tempoangabe. Keine der Stimmen hat eine Ähnlichkeit mit der Mokra-Melodie. Dies hier ist ein einfacher homophoner Satz. Im Anschluss an den Satz folgen weitere sieben Strophen zu je acht Zeilen. Diese entsprechen inhaltlich und formal dem Mokra-Text, das sind wörtlich aber nur die Str. 2, 5, 6 + 7. In der 5. Str. (Hadwich) wird der Ehepartner angesprochen, während im Tbd.-Text die Worte an die Kinder gerichtet sind. Ferner bietet der Text an einigen Stellen die Auswahl, wer angesprochen werden soll (Mann, Weib, Kinder), entsprechend der verstorbenen Person.

„b) Volksliedaufzeichnung aus Rikles (bei Hannsdorf): ...“. Abdruck eines 4-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Traget mich zu meinem Grabe, An den sichern Ruheport, ...“. Diese Verse entsprechen zusammengenommen der 1. + 3. Str. des Textes unter a).

„c) Das Lied war auch in Tirol bekannt, denn in Ötz stand auf einem Grabkreuz: Traget mich zu meinem Grabe In den sichern Ruheport, ...“. Im weiteren die ganze Strophe, die der 1. Str. des Mokra-Textes gleicht. Eine Fußnote dazu besagt: „Hörmann, 1. Folge, S. 26.“

„d) Beträchtliche Abweichungen weist eine Überlieferung aus dem Erzgebirge auf: ...“. Hadwich gibt im folgenden die einzelnen veränderten Verszeilen an, darunter die 3. + 4. Str.

komplett, im Vergleich zu dem Text unter a). In einer Fußnote zitiert er: „’Erzgebirgs-Zeitung, 22. Jg. (1901), S. 257 (,Volkstümliche Überlieferungen aus Bäringen’, von Dr. Joh. Endt): ,Letzte Worte eines sterbenden Vaters.““.

„e) Handschrift aus Nordmähren (Engelhaus, 1864): ‚Leichenlied für vier Singstimmen mit Begleitung zwölfstimmiger Harmonie‘ (Clarinetto 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup>, Corno 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup>, Flauto 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup>, Terzio, Tromba 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup>, Tromba Basso, Bombardon, Fagotto, Tympano).“ Es folgt der Abdruck eines 4-st. Satzes mit der 1. unterlegten Textstrophe. Textincipit: „Tragt mich fort zu meinem Grabe, dort ist jene Ruhestatt, ...“. Der Satz ist in zwei Systemen notiert, S + A im Violinschlüssel, T + B im Bassschlüssel, in Es-Dur, 3/4-Takt, kein Auftakt, keine Tempoangabe. Keine der Stimmen hat eine Ähnlichkeit mit der Mokraner Melodie. Es ist ein homophoner Satz. Im Anschluss folgen sechs weitere Strophen zu je acht Zeilen. Bis auf die 3. + 7. Str. entspricht dieser Text dem Mokraner inhaltlich, allerdings oft mit anderer Wortwahl<sup>179</sup>. Die 3. Str. ist auch der 4. Str. (Variation) unter d) ähnlich, die 7. Str. entspricht sinngemäß auch der 8. von a). Hier spricht offenbar eine gestorbene Mutter (5.3. „Ihr könnt nicht mehr Mutter sagen ...“ und 5.8. „denkt an euer Mutter Grab.“) Deutlich ist in der 4. Str. die persönliche Ansprache „lieber Ehemann“, die auf die verstorbene Frau hinweist, außerdem der interessante Unterschied in 4.6. „Ein Gesetz der Geister sei“ zu Tbd. 3.6. „ein Gesetz der Christen sei“.

„f) Handschrift aus Nordwestböhmen (Schönthal): Mit vier Singstimmen und Begleitmusik (Flauto 1<sup>mo</sup>, Clarinetto 1<sup>mo</sup>, 2<sup>do</sup>, Clarino duo, Corno duo, Posauno).“ Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Tragt mich fort zu meinem Grabe, dort ist jene Ruhestatt, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in Es-Dur notiert, 3/4-Takt, kein Auftakt, keine Tempoangabe. Die Melodie hat nichts mit der Mokraner Melodie gemeinsam. Im Anschluss werden drei weitere Strophen zu je vier Zeilen wiedergegeben, die zusammen sinngemäß jeweils den Z. 1 – 4 der Str. 1, 3, 4 + 5 aus Deutsch-Mokra entsprechen. Fast wörtlich gleichen sie aber den ersten vier Zeilen der 1. + 4. – 6. Str. unter e).

JKI III Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Jungbauer 1913:285

Im Kapitel „VII. Kunstlieder im Volksmunde“ liest man mit der Nummer „1893. Traget mich zu meinem Grabe. — Endt J. Volkstüml. Überlif. aus Bäringen. (E. Z.<sup>180</sup> XXII. 1901 S. 257–258.) Letzte Worte eines sterbenden Vaters. 8 G. zu 8 Z.<sup>181</sup>“

Hierbei handelt es sich um die gleiche Quelle, auf die auch Hadwich unter Punkt d) hinweist.

EA Husenbeth 1973:478

Im Abschnitt zu Liedern, die vor allem beim Begräbnis gesungen wurden, nennt Husenbeth in der Fußnote 58 das Liedbeispiel „Tragt mich fort zu meinem Grabe ...“ auf DVA A 152 062. Hier ist ein Fehler unterlaufen, da diese Nr. ein Kinderlied aus Sachsen-Anhalt enthält,

<sup>179</sup> Zum Beispiel Hadwich statt Tbd.-Text (s. dort): 1.3. + 4. „die ich mir erwählet habe, / denn ich bin des Lebens satt.“ statt Tbd. 1.3. + 4.; 2.1. + 2. „Was ich auf der Welt besessen, / Haus und Acker, Hab und Gut.“ statt Tbd. 2.1. + 2.; 5.7. „Laßt die Welt euch nicht verkehren.“ statt Tbd. 5.7..

<sup>180</sup> E. Z. = Erzgebirgs-Zeitung, hg. vom Nordwestböhmischem Gebirgsvereinsverband, I. Teplitz 1880 ff..

<sup>181</sup> 8 G. zu 8 Z. = 8 Gesätze (Strophen) zu 8 Zeilen.

welches nichts mit unserem Lied zu tun hat. Die richtige Nr. muss heißen: DVA A 152 026 (s.u.).

EA Künzig 1978:112f. + 149

S. 112f.: Überschrift: „Traget mich zu meinem Grabe“, darunter „Schallplatte IV A 4“. Abdruck einer Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Traget mich zu meinem Grabe, Zu dem sichren Ruheort, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel notiert, in g-Moll, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, Tempoangabe „(gemalte Viertelnote) ~ 92 → 112 → 116“. Da die gleiche Quelle, das Tbd. 338/I-00, für die Transkription benutzt wurde, entsprechen sich die Melodien bis auf die notierte Tonhöhe. Auch Künzig hat innerhalb der Melodie Taktwechsel von 3/4 auf 4/4 am Ende der 2. Z. von Abschnitt A aufgeschrieben. Aufgrund der gleichen Quelle, die für seine und die hier vorliegende Transkription benutzt wurde, sind die fünf Strophen bei Künzig ebenfalls identisch mit dem hier abgedruckten Text.

S. 149: Anmerkungen zu den Liedern. Informationen zur Lied-Aufnahme und Angabe zu „wichtigeren Variationen“ mit Noten. Da er auch einige der Melodien nach B-Dur transponiert hat, gibt er immer die reale Tonhöhe des Schlusses an, hier „Schlusston f.“. „Wie Anton Zauner berichtet, handelt es sich vornehmlich um das Lied, mit dem ein verstorbener Witwer zu Grabe getragen wurde (demnach eher als ‚Grablied‘ denn als ‚Totenwachtlied‘ zu bezeichnen); ...“.

EA DVA A 152 026

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben der hs. Vermerk „Gr. XV d“, dann die Überschrift: „Grablied für Erwachsene.“ Danach Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegter getippter Textstrophe. Textincipit: „Tragt mich fort zu meinem Grabe! dort ist jene Ruhestatt, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in Es-Dur notiert, 3/4-Takt, kein Auftakt, Tempoangabe „langsam“. Sie ist mit durchgehenden Achtelnotenwerten notiert, mit Vierteln an den Zeilenenden. Sie hat aber keine Ähnlichkeit mit der Tbd.-Melodie. Der Text des 5-str. Liedes ist syllabisch unterlegt und stimmt inhaltlich und formal bis auf die 2. Strophe mit dem Tbd.-Text überein. Trotz unterschiedlicher Wortwahl sind ebenso Ähnlichkeiten zu Hadwich erkennbar. Am stärksten ist der Bezug zu Hadwich e).

Auf der Vorderseite des Blattes steht die Quellenangabe: „Aufzeichner: Josef Köferl in Tachau — Sammelgegend: Bez. Tachau, Pfraumberg und Falkenau (Egerland).<sup>182</sup> Näheres s. Vorbemerkung zu A 148806 ff (Wohl nach 1913)<sup>183</sup>. — Sign. des böhmischen Archivs E 14/172“. Darunter mit Stempeldruck „TSCHECH SLOV“.

---

<sup>182</sup> Mit „Egerland“ ist die Region um die Stadt Eger (heute Cheb, in Tschechien) bezeichnet.

<sup>183</sup> Der Text zu den Blättern 148 806 – 904 lautet: „Über die Aufzeichnungen schreibt Professor Jungbauer: ‚Mit gleicher Post übersende ich E 13 (= Egerland 13) aus unserem Archiv, auf 112 Blättern umfassend 102 Volkslieder und volkstümliche Kunstlieder und 21 Kinderlieder, alle gesammelt von Lehrer Josef Köferl in Tachau (Westböhmen). Der bereits verstorbene Sammler hat die Lieder 1-81 und die Kinderlieder im September 1913 mit dem Bemerken eingesandt, daß sie aus Tachau und den Orten Großgropitzreith, Heiligen, Schönbrunn und Schönwald im Bezirk Tachau, ferner aus den Orten Haid, Rosshaupt und Katharina im Bezirke Pfraumberg und zum Teil aus dem Geburtsorte Köferls Stadt Lauterbach im Bezirk Falkenau a. d. Eger stammen. Die Lieder 82-102 wurden im Jänner 1916 eingesandt.‘“ Weiter ist auf dem Blatt der Inhalt der Sammlung skizziert, Operettenschlager, Wienerlieder u.s.w., wobei die Melodien jedoch vielfach anders seien als die geläufigen.



Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Überschrift: „Gr XV d Tragt mich fort zu meinem Grabe“. Danach Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegter getippter Textstrophe. Textincipit: „Traget mich zu meinem Grabe, zu dem sichren Ruheort, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, keine Taktangabe, Tempoangabe Viertel ~ 69. Die Länge der einzelnen Takte schwankt zwischen 2/4 – 6/4. Es besteht keine Ähnlichkeit mit der Tbd.-Melodie. Die unterlegte Strophe ist mit der 1. Str. des Mokra-Textes fast identisch. Die 3. Zeile lautet hier „dem ich längst gewinket habe“. Interessant ist der Unterschied zwischen der Überschrift und dem Textincipit. Die Überschrift weist eigentlich auf die 1. Z. der Liedanfänge der Handschriften aus Nordmähren und Nordwestböhmen bei Hadwich e) und f) hin, während der weitere Wortlaut der Strophe eindeutige Ähnlichkeit mit dem Mokra-Text und den übrigen Hadwich-Versionen hat.

Unter der Melodie die Quellenangabe: „Kass. 100 Nr. 17 401 — Aufnahme: Lawrence A. Weigel, Februar 1985 — Ort: Hays / Kansas — Ausführer: Lawrence A. Weigel mit Harmonium — Übertragung: G. Gröger, DVA, 1985“. Darunter getippt „Wolgadeutsche in USA“.

Diese Angaben erklären die rhythmisch freie Transkription der Kassettenaufnahme. Vielleicht ist die Überschrift hier erst für die Transkription oder danach bei der Archivierung unter dem Eindruck des anderen Blattes hinzugefügt worden?!

#### Fazit

Ähnliche Texte werden außer in Deutsch-Mokra auch in Böhmen und Mähren sowie aus dem Erzgebirge belegt, so dass evtl. Flugblätter aus der Zeit zw. 1750 – 1850 oder auch ein Gesangbuch als gemeinsame Vorlage für die hs. Liederbücher gedient haben könnten. Die Melodien sind wahrscheinlich vom jeweiligen „Verfasser“ des Liedes (häufig die örtlichen Schulmeister<sup>184</sup>) zu den Texten gegeben und dann mündlich jeweils regional tradiert worden.

---

<sup>184</sup> Schulmeister haben meist auch den Kirchenchor geleitet und waren für die zu singenden Lieder zuständig, sei es vorhandene Lieder einzustudieren oder „neue“ Lieder für bestimmte Gelegenheiten auf Bestellung zusammenzustellen. Neue Texte wurden zu vorhandenen Melodien gesetzt oder zu älteren Texten neu komponiert. Oder Texte und Melodien wurden jeweils zerstückelt und anders neu zusammengesetzt. [vgl. dazu Hadwich, S. 1]

## II

### 8 Lieder aus Rudolfsgnad und Franztal (jugoslawisch Banat)

- „Alles schläft den Todesschlummer ...“
- „Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“
- „O Tod, was hab verschuldet ...“
- „Trauernd steht ihr hier beisammen ...“
- „Trauervolle Lebenszeiten ...“
- „Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“
- „Kaum hab ich angefangen ...“
- „Liebste Ehefrau / Liebster Ehemann, von Dir muß ich nehmen ...“

# "Alles schläft den Todesschlummer ..."

Tbd. 535/II-298

Viertel ~ 84



1. Al - les schläft den To - des - schlum - mer hier in die - ser Er - den - flur, frei von Sor - gen frei von Kum - mer ruht hier ein - sam die Na - tur. Hier in die - sem Gra - bes - hü - gel, wo - rin die Ver - we - sung quillt, zei - get dir der Zu - kunfts - spie - gel dei - ner Grö - ße klei - nes Bild.

Sängerin: Cäcilie Reiter

1. Alles schläft den Todesschlummer  
hier in dieser Erdenflur,  
frei von Sorgen, frei von Kummer  
ruht hier einsam die Natur.  
Hier in diesem Grabeshügel,  
worin die Verwesung quillt,  
zeigt dir der Zukunftsspiegel  
deiner Größe kleines Bild.

2. Ruhet sanft, verweste Brüder,  
in den Gräbern rings umher,  
einst sangt ihr noch Schmerzenslieder,  
jetzt kennt ihr kein Leiden mehr.  
Fällt erst meine morsche Hülle  
von der freien Seele ab,  
so gönnt mir in dieser Stille  
neben euch ein kühles Grab.

ab hier weiter in Es-Dur

3. Der letzte Weg ist mir bereitet,  
mein Wanderstab gebrochen heut,  
die Heimat seh ich nicht mehr wieder,  
das ferne, traute stille Heim.  
Als Fremdling werd ich hier begraben,  
wo manche Heimatslose ruhen.  
Wer kennet sie, die vielen Armen,  
die auch verlor'n ihr Hab und Gut.

Viertel ~ 100 A



3. Der letz - te Weg ist mir be - rei - tet,  
3.2. mein Wan - der - stab ge - broch - chen heut,

4. Liebes Weib und liebe Kinder,                    wie    1.1.  
 kommet her zum letzten Mal,                    wie    2.1.  
 ich bin befreit vom schweren Leiden  
 und gehe jetzt ins kühle Grab.  
 Wie schmerzlich ist nun diese Stunde,  
 euch Lieben zu verlassen hier,  
 wie glücklich wären wir gewesen,  
 ins Heimatsort noch könnten ziehen.

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves of music with German lyrics underneath. The first staff begins with a 'B' time signature. The second staff has an 'A' time signature. The third staff features triplets indicated by a '3' over the notes. The lyrics are: '5. Mein Le - be - wohl ich euch noch sen - de, o lie - be / Der lie - be Gott möcht euch dann ge - ben, dass ihr be - / Freun - de in wei - ter Welt, wenn't ihr er - fährt, dass ich ge - / freit aus die - ser Qual, er soll uns Trost und Hoff - rung / stor - ben, so bet' für mich ein treu' Ge - bet. / ge - ben, im Him - mel gbt's ein Wie - der - sehn.'

5. Mein Lebewohl ich euch noch sende,  
 o liebe Freunde in weiter Welt,  
 wenn't ihr erfährt, dass ich gestorben,  
 so bet' für mich ein treu' Gebet.  
 Der liebe Gott möcht euch dann geben,  
 dass ihr befreit aus dieser Qual,  
 er soll uns Trost und Hoffnung geben,  
 im Himmel gibt's ein Wiedersehn.

Textincipit	„Alles schläft den Todesschlummer ...“
Quelle	Tbd. 535/II-298
Gattung JKI	Totened
Ambitus	Oktave
Kernmaterial	Quarte
Form	AABA'
Textunterlegung	überwiegend syllabisch
Auftakt	1. + 2. Str. 2/8 [3. – 5. Str. 3/8]
Tonart	1. + 2. Str. Des-Dur [3. – 5. Str. Es-Dur]
Taktart	4/4
Tempo	Viertel ~ 84/min. [3. – 5. Str. Viertel ~ 100/min.]

#### Formaler Aufbau

Die fünf Strophen des Liedes bestehen aus jeweils acht Zeilen. Die acht Zeilen der Strophen 1 – 4 werden zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AABA' aufgeteilt. Der Text der 5. Strophe wird den Melodiezeilen 5 – 8 fortlaufend unterlegt, so dass diese einmal komplett wiederholt werden. Es liegt also die verkürzte Form ||: BA' :|| zugrunde. Bei der 1. + 2. Strophe enden die 1./3., 2./4., 5./7. + 6./8. Zeile mit einem Reim. Die übrigen drei Strophen weisen beliebige Endungen auf, die manchmal zufällig ähnlich klingen.

#### Zur Melodie

Der Tonraum erstreckt sich über die Oktave  $des^1 - des^2$  in der 1. + 2. Strophe. Die Strophen 3 – 5 werden nach einer kurzen Unterbrechung im Vortrag einen Ton höher angestimmt, also dann zwischen  $es^1 - es^2$ . Das Kernmaterial umfasst die Quarte  $f - b^1$  [3. – 5. Str.  $g^1 - c^2$ ].

Die Melodie weist in den Zeilen 1 – 7 jeweils eine fast symmetrische Bogenform im Ambitus einer kleinen Sexte (Zeile 1, 3, 7) bzw. Quinte (Zeile 2, 4, 5, 6) auf. Die letzte Zeile zeigt hingegen nach einem Quartaufgang  $a^1 - des^2$  [ $b^1 - es^2$ ] einen fallenden Duktus, der den gesamten Oktavraum  $des^2 - des^1$  [ $es^2 - es^1$ ] durchmisst. Die Melodie wird überwiegend in Sekundschritten geführt (zu 45% große und 22,5% kleine Sekunden), es treten dazu im Vergleich nur fast halb so viele Primen (32,4%) auf. Die Zentraltöne  $as^1$ ,  $b^1$  und  $ges^1$  [ $b^1$ ,  $c^2$  und  $as^1$ ] werden stets auftaktig angesteuert durch Terzaufgänge oder von oben kommend durch Sekundschritte mit Tonwiederholung. Dem Lied ganz eigen ist der Wechsel vom 2/8-Auftakt in der 1. + 2. Strophe zum 3/8-Auftakt in den Strophen 3 – 5.

Im Abschnitt A liegen die Betonungen auf den Tönen  $as^1$ ,  $des^2$  und  $b^1$  [ $b^1$ ,  $es^2$  und  $c^2$ ], im Abschnitt B, dessen zwei identische Zeilenhälften rhythmisch der 1. Hälfte von A ähneln,

liegt die Betonung auf *ges'* [*as'*]. Der Grundton *des'* [*es'*] wird nur jeweils am Schluss erreicht.

Aus dem Viertel/Achtel-Schema der jeweils 1. Zeile der Abschnitte A und A' hebt sich die Achteltriolen in der jeweiligen 2. Zeile besonders ab. Eine Ausnahme bildet die 8. Zeile, die hauptsächlich aus zwei Achteltriolen-Gruppen besteht.

Das Fehlen eines eindeutigen tonalen Zentrums im Sinne einer Tuba sowie die subtile Dreiklangsmelodik (z.B. in der 1. Zeile Taktschwerpunkte auf der 5. mit Quartsprung zur 8. Stufe; in der 5./6. Zeile Betonung der 4. Stufe) befürworten eine Zuordnung des Liedes zur Dur/Moll-Tonalität.

Der Text ist überwiegend syllabisch unterlegt. In der Mitte der 1., 3. und 7. Zeile kommen zwei kurze Melismen vor, eine Silbe mit zwei Tönen. In der 2., 4., 5. und 6. Zeile ist es jeweils ein längeres Melisma mit drei Tönen pro Silbe. Hier wechselt der Rhythmus zwischen gleichmäßigen Achteln und der oben erwähnten Achteltriolen.

### Zur Vortragsform

Die ersten beiden Strophen geben durch das langsamere Tempo eher den Charakter eines Totenliedes wieder. Nach der Unterbrechung wählt die Sängerin ein wesentlich zügigeres Tempo. Die Darbietung ist schnörkellos, an den Zeilenwechseln sind die Pausen mal länger und mal kürzer gehalten.

### Zum Textinhalt

Nach dem Liedvortrag gibt Franz Schneider, der bei der Aufnahme auch anwesend war, noch folgende interessante Erklärungen:

„Das Lied, was die Frau Reiter davor gesungen hat, das Totenlied [„Alles schläft den Todesschlummer ...“, d. Verf.], das haben sie mir gebracht in der alten Heimat noch, in Rudolfsnad, aus der Batschka ist das ihnen zugeschickt worden. Da waren sieben Strophen. Jetzt war keine Melodie dazu, da ha'mer probiert auf ein bekanntes Totenlied, also es geht. Jetzt haben wir das Lied müssen abändere, verkürzen, und wie es sich dazu reimt, und haben dann so vier Strophen draus gemacht und gesungen.

Und so haben wir jetzt auch schon bei vielen Begräbnissen heraus in Schwelgen (?)<sup>185</sup> dasselbe Lied, und jedesmal muss man es abändere, so wie es sich verlangt, ob Weib gestorben oder Mann, oder, je nach dem. Und wie die Angehörige, ob Kinder und Verwandte, so ist das Lied dann bei uns gemacht worden und gesungen.“

In der 1. Strophe wird die Ruhe sowie die Befreiung von der Erdenlast durch den Tod beschrieben. Ebenso wird an die Vergänglichkeit des Körpers und des irdischen Ruhmes gemahnt. Ab der 2. Strophe ergreift die verstorbene Person das Wort und bittet ihre zukünftigen „Nachbarn“ um Aufnahme in ihre Gesellschaft. In der 3. Strophe kommt die Vertreibung und das Heimweh zum Ausdruck. Die Worte der 4. + 5. Strophe sind an die Familie und die Freunde gerichtet. Der Tote möchte ihnen Trost und Hoffnung auf ein Wiedersehen spenden und bittet um ein letztes Gebet.

---

<sup>185</sup> Schwelgen könnte in der mundartlichen Aussprache auch Schwenningen heißen, der neue Wohnort von C. Reiter und F. Schneider. Dann wäre die Aussage Schneiders so zu verstehen, dass das Ende der 3. + 4. Str. in Deutschland gedichtet worden wäre, und demnach eine noch frische Veränderung des Textes nach der Vertreibung 1945 vorliegen würde.

JKI I Klier, Totenwacht-Singen, S. 54

Kapitelüberschrift „Grablieder“. Unter der „Nr. 23“ Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Alles schläft den Todesschlummer hier in dieser öden Flur ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in D-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Es besteht mit den melodischen Abschnitten AABA keine Ähnlichkeit zur Tbd.-Melodie. Die 6 Str. gleichen formal, nicht aber inhaltlich dem Tbd.-Text. Der Tote äußert allgemeine Gedanken zum Vergehen und spricht nur ganz zum Schluss von sich selbst. Unter der Melodie zur Quelle „Tadten 1955“<sup>186</sup>, Gewährsperson „Pauline Lunzer“.

Am Schluß der Hinweis auf Texte in weiteren handschriftlichen Liederbüchern: „Tadten 1917. Aus Weizendorf (N.Ö.) stammt eine Aufzeichnung mit Melodie aus der Volksliedsammlung vom Jahre 1819 der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien“, und auch in verschiedenen Flugblättern (Leitomischl, Troppau, Freiwaldau). Verweis auf Hadwich, Totenlieder Nr. 160. [vgl. JKI II]

Klier gibt außerdem seine Überlegung zur Verwendung des Liedes als ein Wiener Theaterlied an.<sup>187</sup>

JKI II Hadwich, Totenlieder, S. 39 + S. 351ff.

S. 39: Der Autor nennt ein fliegendes Blatt „Fünf schöne neue Lieder“ mit verschiedenen Erscheinungsorten und -jahren (Wien, Anfang des 19. Jh.; Freiwaldau, um 1850; Leitomischl 1856). In der 1. Fußnote schreibt er, „das Blatt enthält noch drei „unserer“ [aus Nordmähren und dem Sudetenland, d. Verf.] Totenlieder: ... „Alles schläft in Todesschlummer, ...“. [ebd.]

S. 351ff.: „Nr. 160“, Überschrift: „Alles schläft den Totenschlummer hier in dieser öden Flur.“ Es folgen drei überlieferte Quellen.

„a) Handschrift von Geyer“.<sup>188</sup> Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Alles schläft den Totenschlummer hier in dieser öden Flur; ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 2/4-Takt, kein Auftakt. Sie hat gar nichts mit der Banat-Melodie gemeinsam. Der Text besteht aus fünf Strophen zu je acht Zeilen. Davon sind sich nur die 1. + 5. Str. mit der 1. + 2. Str. des Tbd.-Liedes, mit geringfügigen Wortänderungen, ähnlich. Sie weisen die oben erwähnten einheitlichen Reimendungen auf. Der Inhalt des Textes beschreibt den Zustand im Totenreich aus der Sicht des Verstorbenen.

„b) jüngere Handschrift.“ Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Alles schläft den Todesschlummer hier in dieser öden Flur ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in Es-Dur notiert, 2/4-Takt, mit 2/16-Auftakt. Sie hat keine Ähnlichkeit mit der Tbd.-Melodie. Der Text besteht aus fünf Strophen zu je acht Zeilen, es sind neben der 1. Str. aber nur die Textabweichungen gegenüber den Zeilen des vorigen Liedes unter a) notiert (Z. 9, 19 – 24, 32 + 33, 35 + 36, 39 + 40).

---

<sup>186</sup> Das Liederbuch aus Tadten war 1955 noch in Gebrauch und wurde von Elisabeth Wurzinger, geb. 1902, im Jahr 1917 geschrieben. [vgl. ebd., S. 10]

<sup>187</sup> „Vielleicht handelt es sich um ein Wiener Theaterlied. Bei Franz Barth in Wien erschienen drei Teile, betitelt: Das Totengräber-Lied aus dem Stücke Der Treffkönig. Verfaßt von Franz Wallner. Die Anfänge lauten: Die Menschen san mir alle feind — Und trifft es sich, daß manchesmal. — Ja, alles ist eitel auf der Welt.“ [ebd., S. 55]

<sup>188</sup> Johann Josef Geyer (\*1713 – †1803), ab 1775 Schulmeister in seinem Geburtsort Reitendorf. [vgl. Hadwich, S. 1]

Hadwich nennt weitere Quellen: „das Lied war in fliegenden Blättern verbreitet („Fünf schöne neue Lieder“), wie auf S. 39 (s.o.) beschrieben<sup>189</sup>, und gibt für 11 Zeilen Textabweichungen dieses Flugblatttextes gegenüber dem von b) an (Z. 1, 5, 7, 11, 15, 26, 28 + 29, 32 + 33, 40). Außerdem: „Ein anderes fliegendes Blatt ‚Zwei neue weltliche Lieder‘, gedruckt bei Alf. Traßler in Troppau, enthält: ‚Der Kirchhof‘ (Alles schläft den Todesschlummer) und ‚Das Grab‘ (Ruhig ist des Todes Schlummer; vgl. Nr. 218).“ [ebd., S. 353]

Zuletzt verweist Hadwich auf „ein fliegendes Blatt ‚Der Totengräber. Ein Gesang in zwei Teilen. Gedruckt im Jahre 1816‘, bietet das Lied in völlig anderer Gestalt“. Er gibt den Text mit beiden Teilen wieder. Textincipit des 1. Teils: „Menschen, schaudert nicht zurücke, Einen Freudhof anzusehn, ...“. Es folgen 13 Str. zu je 4 Zeilen. Der „Zweite Teil“ ist ein 12-str. Text ohne Melodie. Textincipit: „Alles schläft den Todesschlummer hier in dieser öden Flur; ...“. Die Strophen haben je vier Zeilen, jeweils die 1./3. + 2./4. Zeile enden mit einem Reim. Die 1. + 2. sowie die 11. + 12. Strophe ergeben jeweils zusammengefasst die 1. + 5. Strophe aus dem vorigen Lied unter a). Der Textinhalt erinnert an ein Totentanzlied, der Tod kommt zu jedem ungebeten und ohne Vorwarnung, unter der Erde sind alle gleich. Die Worte scheinen aus der Sicht des Verstorbenen zu kommen.

„c) Volkslied-Aufzeichnung aus Weißbach bei Jauernig“ [Schlesien, d. Verf.]. Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „O Menschen schauet doch zurücke, euren Friedhof anzuschauen, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 4/4-Takt, 3/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie hat nichts mit der Tbd.-Melodie gemeinsam.

Bei diesem Lied ist der Text interessant, da sich die 10 Strophen mit je vier Zeilen aus verschiedenen Strophen des oben unter b) beschriebenen Liedes „Der Totengräber“ zusammensetzen, und zwar neun Strophen aus dem 1. Teil und eine (die 8.) aus dem 2. Teil des Liedes.

Eine Fußnotenbemerkung gibt an: „Aus dem Nachlaß Götz“.<sup>190</sup>

EA Riedl/Klier 1958:93

„XI. 41., Grablied: *Alles schläft den Todesschlummer hier in dieser öden Flur.* — 6x8. 1860. Druckerei von Alois Schreiber in Pressburg (8 Seiten).“ Das Lied ist das vierte in dieser Sammlung.<sup>191</sup>

EA DVA A 111 136

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben eine hs. Notiz „KiV<sup>192</sup>: Alles schläft den Todesschlummer“, darunter die Überschrift maschinenschriftlich „Zum Gedenken an die Verstorbenen.“ Abdruck einer hs. Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Alles schläft im Todesschlummer hier in dieser öden Flur, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in Es-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Es ist die

---

<sup>189</sup> Die andren zwei Totenlieder sind: „Im Grab ist Ruh. [ ... ] Gleich des Feldes Blumen schwindet.“ [ebd., S. 39, Fußnote 1]

<sup>190</sup> Josef Götz arbeitete als Musiklehrer in Brünn und sammelte für „Das Volkslied in Österreich“ in den Jahren um 1910 herum die Beiträge aus Mähren und Schlesien. Sein Nachlass ging an den Arbeitsausschuss für das deutsche Volkslied in der Tschechoslowakei (Vorsitzender Prof. Dr. Adolf Haussen in Prag). [vgl. Hadwich, S. 3, Fußnote 1]

<sup>191</sup> Alois Schreiber ist zuerst 1856 in Pressburg als Drucker nachweisbar. Er stellte schmucklose Heftchen meist mit 8 Seiten für mehrere Lieder her. Eine Änderung des Zeitgeschmacks wird in seiner Liedauswahl deutlich. [vgl. Riedl/Klier, S. 90]

<sup>192</sup> KiV = Kunstlied im Volksmund; hier dient der Begriff auch als Standortbezeichnung für die Mappen im DVA.



Melodie von „Guter Mond, du gehst so stille ...“. Es folgen weitere 4 Str. darunter. Sie bestehen aus jeweils acht Zeilen mit dem gleichen Reimschema wie im Banat-Text. Inhaltlich sowie in der Reihenfolge der Str. besteht eine deutliche Übereinstimmung mit dem Hadwich a)-Text, nur einige Wörter sind verändert.

Unten auf der Seite die Quellenangabe: „Sangesort: Geltendorf Kr. Grottkau. Vorgesungen vom hies. Gärtnerstellenbesitzer Josef Kirmes [(?) schlecht lesbar], 45 Jhr. alt. Derselbe ist Wallfahrtsführer u. Vorsänger bei den Wallfahrten der Bewohner des Niederkreises Grottkau nach Wartha, Albendorf (Kr. Neurode) u. Eckwertsheide. — Aufgezeichnet 1928 von Lehrer Josef Schmidt Geltendorf; Sammlung Nr. 37. — Durch Dir. Dr. Schellhammer = Grottkau.“. Darunter mit Stempeldruck „Oberschles. Archiv“.

Unter der letzten Str. stehen noch zwei Hinweise: „Das Lied wurde von hies. Wallfahrern in der Albendorfer Totenkapelle gesungen. — Der vorliegende Text ist entnommen einem alten geschriebenen Büchlein, das der schon lange verstorbene Vorsänger Josef Jackisch aus Friedewalde (hs. erg.: Kr. Grottkau) ihm vererbt hat.“

EA DVA A 134 256

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Am Kopfende steht „(Melodie: Guter Mond, du gehst so stille)“. Abschrift eines 5-str. Textes, Textincipit: „1. Alles schläft im Todesschlummer Hier in dieser öden Flur. ...“. Neben der 1. Str. ist hs. „KiV“ vermerkt. Auch hier kann eine äußere und inhaltliche Übereinstimmung mit dem Hadwich a)-Text festgestellt werden, nur einige Wörter sind „modernisiert“ worden.

Zur Quellenangabe heißt es unten auf dem Blatt: „Sänger: Frl. Pauline Bauke, 53 Jahre. Sangesort: Groß Briesen Kr. Grottkau. Aufzeichnung v. Lehrer Otto Neugebauer, Seiffersdorf bei Ottmachau Kr. Grottkau. (Nr. 245.) – Einsendung Dir. Dr. Schellhammer (ab 12.11.28) an das Oberschles. Volksliedarchiv.“ Darunter mit Stempeldruck „Oberschles. Archiv“.

EA DVA A 159 603

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Eine hs. Überschrift „KiV: Alles schläft den Todesschlummer“. Abschrift eines 5-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Alles schläft in Todesschlummer Hier in dieser öden Flur ...“. Wie schon bei den beiden vorherigen Quellen ist auch hier eine Übereinstimmung des Textes mit dem Hadwich a)-Text sehr deutlich erkennbar. In der 3. Str. 5. Z. wird, vermutlich durch einen Tippfehler, aus dem vormals gebeugten bzw. gebückten Greis ein „beglückter Greis“.

Auf der Vorderseite unten die Quellenangabe: „Handschriftliches Liederheft aus dem Besitz von Georg Amft, geschrieben um die Mitte des 19. Jahrhunderts. Ans Archiv am 9.11.1936 durch das Staatl. Institut für deutsche Musikforschung in Berlin.“ Darunter mit Stempeldruck „Schlesien“.

EA DVA A 208 787

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Eine hs. Überschrift „KiV Alles schläft den Todesschlummer“. Abschrift eines 5-str. Textes ohne Melodie. Textincipit „Alles schläft den letzten Schlummer hier in dieser Grabesflur, ...“. Alle Strophen bestehen aus jeweils acht Zeilen, die hier jeweils zu zweit in eine Zeile geschrieben wurden. Das Reimschema sowie der Inhalt ist wie schon oben beschrieben. Die Reihenfolge der Strophen lehnt sich an den Klier-Text an, jedoch sind hier die 5. – 8. Z. der 3. Str. sinngemäß verändert worden. Hier heißt es jetzt: „Den gebeugten Greis am Stabe wie des kühnen Jünglings Stolz umschließt in

dem niedern Grabe nur ein wenig faules Holz.“<sup>193</sup> Die 5. Str. hat einen fremden Text, der am Ende der 6. Z. abbricht.

Auf der Vorderseite unten die Quellenangabe: „Volkslieder aus dem Bezirk Weiz/Steiermark. Aus hs. Liederbüchern abgeschrieben von Schuldir. Schlacher in Gasen 1964/65. — Durch Dr. Suppan 1966 ans DVA“. Mit Stempeldruck darunter „Steiermark“.

EA DVA A 228 366

Ein Einzelblatt vorderseitig beschrieben. Oben von Hand: „Am Grab!“ Darunter Abdruck einer hs. Melodie ohne Text. Es folgt ein hs. 3-str. Text. Textincipit: „Alles schläft den Todesschlummer hier in dieser öden Flur, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt. Die Melodie ist im Grunde genommen die gleiche wie aus Rudolfsnad, hier nur ohne Triolen. Links neben dem Text der Vermerk „KiV“. Der Text setzt sich wie folgt zusammen: die 1. + 3. Str. sind identisch mit dem Rudolfsnader Text, die 2. Str. gleicht bis auf zwei Wortänderungen dem Hadwich a)-Text, bzw. bis auf die letzte Zeile dem Klier-Text.

Unter dem Text ist ein anderer Zettel zur Quelle aufgeklebt: „Vorsängerin: Susanne Probst (\*8.10.1931 Jahrmarkt, Temeschwar, Rumän. Banat) — Aufzeichner: Konrad Scheierling, am 18.3.1991 in Crailsheim; durch ihn ans DVA im März 1991. — Die Trauerlieder werden auch heute noch in Crailsheim beim Tode eines Angehörigen der Dorfgemeinschaft von einer Frauengruppe gesungen, die sich spontan zur Beerdigung zusammenfindet. — RUMÄN. BANAT“.

Rechts oben auf dem Blatt ist eine (1) vermerkt, da es mit der nächsten Archivnummer, DVA A 228 367, ein weiteres Blatt mit (2) gibt, auf dem ein 3-str. Text steht, der zur „Melodie: ‚Alles schläft den Todesschlummer‘ – Nr. 1“ gesungen werden soll, ebenfalls „Am Grab!“.

Der Text hat nichts mit den Texten der hier besprochenen Lieder zu tun, die Quellenangaben unten auf dem Blatt sind die gleichen wie auf dem vorherigen. Da es keine direkt dazu notierte Melodie gibt und die melodische Verbindung zum vorherigen Lied hier nur geglaubt werden kann, soll es bei einer Erwähnung bleiben.

## Fazit

Die Textversion Hadwich a) scheint die älteste zu sein. Der Klier-Text aus dem Burgenland ist mehr an die jüngere Version b) angelehnt. Auffällig ist eine Vertauschung der 3. + 4. Str. von Hadwich a) bzw. b) in der 2. Hälfte (Z. 5 – 8); also für Burgenland gilt 3a + 4b und 4a + 3b. Außerdem wurde eine 6. Str. hinzugefügt. Da auch die Texte aus Rumänisch Banat, Schlesien und Steiermark als Grundlage den Hadwich a)-Text aufweisen, wird die Wahrscheinlichkeit der weiten Verbreitung durch Flugblätter sehr anschaulich belegt.

Hier wird die Praxis der Liedbearbeitungen sehr deutlich. Der Text der Fassung aus Rudolfsnad/jugoslawisch Banat ist aus dem älteren Nordmährener Text, Hadwich a), begonnen worden (1. + 2. Str.), um dann in den weiteren drei Strophen die persönlichen Verhältnisse des Verstorbenen zu berücksichtigen. Franz Schneider erzählte selbst von seiner Liedbearbeitung des 7-str. Textes aus der Batschka noch in Rudolfsnad. Inwieweit der Text etwas mit den anderen Quellen zu tun hatte, kann jetzt nicht mehr ermittelt werden. Offensichtlich sind nur die beiden ersten Strophen unverändert geblieben, der Rest wurde wohl zunächst der Melodie angepasst (Verkürzung auf vier Strophen). Bei der inhaltlichen Betrachtung der 3. + 4. Str. des Tbd.-Textes läge sogar die Vermutung nahe, dass diese Zeilen

<sup>193</sup> Bei Klier heißt es in 3.5. – 3.8.: „Der gebückte Greis am Stabe / Hat hier weder Neid noch Stolz, / Ihn verschließt im tiefen Grabe / Nur ein wenig faules Holz.“ [Klier, S. 54]

erst in Deutschland entstanden sind. Der Text könnte also in jüngster Zeit von Franz Schneider nochmals „angepasst“ worden sein. Vermutlich ist dieses Lied früher einmal in Auftrag gegeben worden und von einem Schulmeister oder Dorfkantor „gedichtet“ und dann auch mit einer bekannten oder neuen Melodie versehen worden. Da bei diesem Vergleich nur bei den Texten einige Übereinstimmungen bzw. Ähnlichkeiten festgestellt werden können, während die Melodien gänzlich unterschiedlich sind, bzw. sogar ein bekanntes Volkslied darstellt, kann man die Vermutung äußern, dass die Musik mündlich tradiert wurde, der Text aber immer wieder in verschiedenen Stadien schriftlich fixiert wurde.

# "Meine Lebensjahre sind geschlossen ..."

Tbd. 526/II-176

Viertel ~ 100

A

1. Mei-ne Le - bens - jah - re sind ge - schlos - sen, der schwe - re Kampf des

7 A'

To - des ist voll-bracht. Auch ihr Freun - de, dies ist eu - er Hof - fen,

12 B

der Tod macht euch, zu was er mich ge - macht. Auch ich leb - te

17 A''

so wie ihr auf Er - den, und ge - noss so man - ches Er - den - glück. Jetzt muss ich zu

24

Staub und A - sche wer - den, nur gu - te Ta - ten blei - ben hier zu - rück.

Sänger: Franz Schneider

Viertel ~ 100

Tbd. 535/II-253

A

1. Mei-ne Le - bens - jah - re sind ge - schlos - sen, der schwe - re Kampf des

7 A'

To - des ist voll-bracht. Auch ihr Freun - de, dies ist eu - er Hof - fen, der Tod macht

13 B

euch, zu was er mich ge - macht. Auch ich leb - te so wie ihr auf

18 A''

Er - den, und ge - noss so man - ches Er - den - glück. Jetzt muss ich zu

24

Staub und A - sche wer - den, nur gu - te Ta - ten blei - ben hier zu - rück.

Sänger: Franz Schneider

Frau

Mann

1. Me-i-ne Le-bens-jah-re sind ge-schlos-sen, derschwe-re Kampf des

7 To-des ist voll-bracht. Auch ihr Freun-de, dies ist eu-er Hof-fen,

12 der Tod macht euch, zu was er mich ge-macht. Auch ich leb-te

17 so wie ihr auf Er-den, und ge-noss so

21 man-ches Er-den-glück. Jetzt muss ich zu Staub und A-sche

25 wer-den, nur gu-te Ta-ten blei-ben mir zu-rück.

A

A'

B

A''

Frau: Cécilie Reiter;  
Mann: Franz Schneider

„Meine Lebensjahre sind geschlossen ... „, Tbd. 526 + 2 x 535

1. Meine Lebensjahre sind geschlossen,  
der schwere Kampf des Todes ist vollbracht.  
Auch ihr Freunde, dies ist euer Hoffen,  
der Tod macht euch, zu was er mich gemacht.  
Auch ich lebte so wie ihr auf Erden,  
und genoss so manches Erdenglück.  
Jetzt muss ich zu Staub und Asche werden,  
nur gute Taten bleiben hier zurück.

2. Darum Freunde, die ihr hier noch lebet,  
bedenket oft die schnelle Sterbezeit.



Tbd. 526



Tbd. 535

Gottes Willen, ihr euch stets ergeben,  
auf dass ihr erntet jene Seligkeit,



Tbd. 526



Tbd. 535

die Gott allen jenen hat verheißen,  
welche wahrhaft christlich hier gelebt.  
Engel werden euch die Krone reichen,  
die ihr zu hoffen hier euch habt bestrebt.

3. Lebet alle wohl, ihr meine Lieben,  
es reichen Engel freundlich mir die Hand,  
lebet wohl, bis wir uns einst umarmen  
in jenem ewig schönen Vaterland.  
All dort wollen wir uns wiederleben  
mit der größten Herzenszärtlichkeit,  
keine Leiden werden uns mehr blühen  
durch jene ganze sel'ge Ewigkeit.

nur Tbd. 526 wie 1.2.

nur Tbd. 526 wie 2.4.

Textincipit	„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“	
Quelle	Tbd. 526/II-176 [Solo 535/II-253 + Duett 535/II-120]	
Gattung JKI	Totenlied	
Ambitus	Dezime	
Kernmaterial	Sexte	
Form	AA'BA''	
Textunterlegung	syllabisch	
Auftakt	punktierte 1/4 + 1/8	
Tonart	526 Solo	B-Dur
	535 Solo	C-Dur
	535 Duett	Oberstimme F-Dur / E-Dur Unterstimme B-Dur
Taktart	4/4	
Tempo	Viertel ~ 100/min	

#### Formaler Aufbau

Es liegen drei Aufnahmen vor. In der Tbd.-Aufnahme 526 vom März 1963 ist der Sänger alleine zu hören mit drei Strophen, in 535 gemeinsam mit einer Partnerin ebenfalls mit drei Strophen und danach nochmals alleine mit der 1. Strophe, diese beiden Aufnahmen sind vom Juni 1963.

Jede Strophe besteht aus acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AA'BA'' zusammengefasst sind. Jeweils die 1./3., 2./4., 5./7. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim – mit Ausnahme der 2. Str. 3. Z. sowie 3. Str. 3. und 7. Z.

#### Zur Melodie

Da die Melodien gleich sind, nur in unterschiedlichen Tonhöhen angestimmt, erfolgt die Beschreibung anhand der Solo-Aufnahme Tbd. 526. Die Notation erfolgte hier im oktavierenden Violinschlüssel, die im folgenden angegebenen Tonhöhen sind also eine Oktave tiefer zu hören.

Der Tonraum umfasst die Dezime  $a - c^2$  ohne die 3. Stufe  $c^1$ , plus hochalterierter 5. Stufe  $e^1$ . Die Töne  $a$  und  $b$  erklingen nur je einmal am Ende von Abschnitt A' in der Liedmitte. Das Kernmaterial besteht aus den Tönen  $d^1 - es^1 - f^1 - g^1 - b^1$  im Ambitus einer kleinen Sexte.

Die einzelnen Abschnitte setzen sich jeweils aus einem großen Bogen und einer ruhigeren „Erholungszeile“ zusammen.

Die Zeilen 1, 3, 5 + 7 (also jeder Abschnitt) beginnen mit einem Auftakt mit punktierter Viertel + Achtel, woran sich jeweils ein Aufwärtsbogen über eine kleine bzw. große Sexte oder kleine Septime mit jeweils gleichem Anfangs- und Endton anschließt, und die Spitzentöne durch Sprungintervalle erreicht werden. Die 7. Zeile (im Abschnitt A'') ist eine Wiederholung der 1., während die 3. Zeile (im Abschnitt A') den Bogen der 1. noch um einen Ton nach oben auf  $c^2$  ausweitet und durch vier Achtelnoten in Sekundschritten abwärts ausfüllt.

In den Zeilen 2, 4, 6 + 8 überwiegt die Stufenmelodik. In der 2. + 6. Zeile wird der Ambitus einer Quarte nicht überschritten, in der 4. Zeile (im Abschnitt A') wird am Ende durch den Tritonus  $es' - a$ , also zum Leitton hin, mit nachfolgendem Grundton  $b$  eine Schlusskadenz impliziert.

Aber das Lied geht weiter. Der Abschnitt B endet mit der 6. Z., ähnlich der 2. Z. auf  $d'$ . In der 8. Zeile fällt die Melodie von  $b'$  schrittweise zum  $d'$  hinab und umspielt diesen Ton in Sekundschritten bis zum Schluss. In jeder Zeile kommt entweder in der Mitte oder zum Ende hin ein punktierter Viertel + Achtel-Rhythmus vor, zusätzlich zu den schon erwähnten punktierten Auftakten.

Das Lied ist harmonisch nicht eindeutig einzuordnen.

Tonale Schwerpunkte u.a. auf  $f'$  als fiktivem Tenor würden einen jonischen Modus auf  $b$  zulassen. Ebenso die überwiegende Stufenmelodik in Sekundschritten (32,5% große und ca. 29% kleine Sekunden).

Dagegen sprechen ein „Modal-untypischer“ Anfang (statt eines aufsteigenden Quintsprunges im authentischen Modus hier nur zwei Sekundschritte) und ein ebensolches Ende auf  $d'$ . Für die Dur/Moll-Tonalität sprechen auch die Tritoni in der 4. + 5. Zeile ( $es' - a + es' - a'$ ) sowie die typische Schlusskadenz der 4. Zeile in der Strophenmitte. Die häufigen Betonungen von  $d'$  und  $f'$  als Terz und Quinte zum Grundton  $b$  unterstützen ebenfalls das harmonische Akkordempfinden.

In dieser Aufnahme Tbd. 526 wurde das Lied in B-Dur angestimmt. In der Duett-Aufnahme Tbd. 535 singt der Sänger ebenfalls (zufällig?) und konstant in B-Dur, während seine Partnerin zunächst in F-Dur beginnt. Im Verlauf der 2. Strophe verschiebt sich die Tonhöhe bei ihr fast unmerklich nach unten, so dass sie bis zum Ende der 3. Strophe E-Dur! erreicht hat. Aus den anfänglichen Quintparallelen werden Quartparallelen. In der 2. Aufnahme Tbd. 535 stimmt der Sänger in C-Dur an.

Der Text ist durchgehend syllabisch unterlegt. Die Wortbetonungen werden durch den musikalischen Rhythmus unterstützt.

### Zur Vortragsform

In allen Aufnahmen wird ein zügiges Tempo gewählt, in 526 erklingen die Punktierungen fast etwas marschmäßig. Die Strophen werden nahtlos aneinandergereiht. Der Rhythmus schwankt ein wenig, nicht immer ist eindeutig zu hören, ob es sich um zwei Viertelnoten oder um punktierte Viertel + Achtel handelt. Auch geht es manchmal etwas „atemlos“ nach Pausen oder Zeilenenden weiter. Ein einziger Anschleifer ist zu Beginn der 2. Zeile zu hören. Die Frau singt ihn sofort in allen drei Strophen, während der Mann ihn in seinen Parts jeweils erst in der 2. Strophe einfügt. In der 3. Zeile sind am Schluss zwei Achtelfiguren notiert, die in allen Aufnahmen in allen Strophen gleichmäßig verbreitert gesungen werden. Das Ende der 3. Strophe wird deutlich ritardiert, sozusagen als Schluss des Liedes.



In der Duett-Aufnahme muss die Frau in der 3. Zeile der 1. Strophe bei der Achtelfigur kurz aussetzen, da sie den Melodieverlauf offenbar vergessen hat. Durch die sonst zügige Darbietung kann man trotz allem den Eindruck gewinnen, dass das Lied recht bekannt war und (angesichts der „stur“ durchgehaltenen Quint- bzw. Quartparallelen) wohl auch oft mehrstimmig gesungen wurde.

#### Zum Textinhalt

In der Aufnahme 526 sagt der Sänger Franz Schneider vor dem Liedvortrag:

„Nun sing ich jetzt noch ein Lied, ein Totenlied, was unser alter Chorleiter und Organist gesungen hat, bei den Begräbnissen, wo zu meist gesungen es ging, wenn mehrere Sänger beieinander waren.“ — Es folgt das Lied.

In der Aufnahme 535/II-120 erklärt Franz Schneider vor dem Duett:

„Bei den Begräbnissen ist am Haus immer ein Lied gesungen, und nur im Friedhof wieder eins, außer dem Lateinischen, was vor dem Totenlied immer gesungen wurde. Jetzt singen wir dann das beim Hause.“ — Es folgt zusammen mit Cäcilie Reiter das Lied.

Der Verstorbene konstatiert den Ist-Zustand, seinen Tod, und resümiert seine Lebenszeit (Strophe 1). Er tröstet die Hinterbliebenen mit der Gewissheit, dass allein Gott das Leben in der Hand hat und beendet und diejenigen mit einer christlichen Einstellung von den „Engeln die Krone gereicht“ bekommen (Strophe 2). Der Tote verabschiedet sich von seinen Lieben und freut sich auf ein herzliches Wiedersehen im Himmel mit ihnen, wenn alle Leiden von ihnen genommen sind (Strophe 3).

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI IV Hadwich, S. 185ff.

Im Kapitel „Lieder, aus denen der Tote spricht“ heißt das Lied „Nr. 69. Meine Lebensjahre sind verflossen, Der schwere Kampf des Todes ist vollbracht.“ Es werden drei Überlieferungen angegeben.

„a) Ältere Handschrift<sup>194</sup>. 1. und 2. Baß mit Clarinetto 1<sup>mo</sup> und 2<sup>do</sup>, Cornu 1<sup>mo</sup> et 2<sup>do</sup>, Terz-Flauto, Tromba 1<sup>mo</sup> et 2<sup>do</sup>, Flügelhorn 1<sup>mo</sup> und 2<sup>do</sup>, Basso.“ Dann der Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Meine Lebensjahre sind verflossen, der schwere Kampf des Todes ist vollbracht. ...“. Die Melodie ist im Bassschlüssel in Es-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe.

Die Oberstimme entspricht der Melodie in den Tbd.-Aufnahmen. Unterschiedlich sind lediglich die Art der Transkription und eine etwas andere Rhythmuswiedergabe durch unterschiedliche Punktierungen. Die Unterstimme verläuft durchgehend in Terzparallelen zur Oberstimme, als einzige Ausnahme erklingen die zwei Endnoten der 4. Zeile unisono. Danach Abdruck der 2. – 5. Textstrophe, wobei die 2. + 5. Str. den Str. 2 + 3 vom Tbd. 526 entsprechen. Diese Strophen gleichen inhaltlich und formal dem Text aus Rudolfsgnad. Einige Wortänderungen fallen auf, z.T. vermutlich durch Hörfehler bei der Tradierung.<sup>195</sup> Die zusätzlichen Str. 3 + 4 ergänzen die inhaltliche Aussage, gerade in der 4. Str. wird deutlich, dass es sich vermutlich um eine jüngere verstorbene Person handeln muss. Es heißt in 4.1.

<sup>194</sup> Die Entstehungszeit liegt zw. 1750 und 1850. [vgl. Hadwich, S. 1]

<sup>195</sup> Als Beispiele: Hadwich 2.1. „O ihr Freunde ...“; 2.4. „Auf daß ihr erntet jenseits Seligkeit“; 2.8. „Die ihr zu hoffen hier euch habt bemüht.“; 5.8. „Durch jene ganze ew'ge Seligkeit.“

„Liebe Eltern, tu euch herzlich danken“ und in 4.3. „Wenn ihr einst zu mir hinüber wanket“, in 5.1. dann „Lebet wohl, ihr Eltern und ihr Freunde“.

„b) Jüngere Handschrift<sup>196</sup> mit derselben Singweise. Musikbegleitung wie Nr. 29.“ Dann bringt Hadwich für die einzelnen Verse die Textunterschiede zw. beiden Versionen.

„c) Aufzeichnung aus Woitzdorf (bei Grumberg), 1874.“ Auch zu dieser Überlieferung, ohne Melodie, gibt Hadwich ausschließlich die einzelnen Verse mit den Textvarianten an. Hier fällt die Übereinstimmung in 1.6. und 2.8. mit dem Tbd.-Text auf. Insgesamt ist die Ähnlichkeit bei den vergleichbaren Strophen in der Wort- und Satzwahl bemerkenswert.

JKI V Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA DVA A 228 369

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Am Rand links die Bemerkung „Gr. XV d Totenlieder“. Oben die Überschrift „Im Hof!“ Danach Abdruck einer sehr flüchtigen hs. Melodie ohne Textunterlegung. Die Melodie ist im Violinschlüssel ohne Vorzeichen im 4/4-Takt notiert, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie gleicht der Melodie vom Tbd. 526, rhythmisch hat sie fast keine Punktierungen, und ist an den interessanten Stellen wie bei 1.2. „des Todes“ ohne Halbtonschritt oder am Ende von 1.4. ohne Quintsprung nach unten. Nach der Melodie sind drei Strophen von Hand geschrieben, Textincipit: „Meine Lebensjahre sind geschlossen, der schwere Kampf des Todes ist vollbracht. ...“. Die 1. Str. entspricht derjenigen vom Tbd. 526, die Endung von 1.6. lautet jedoch „Weltenglück“ wie bei Hadwich a) und b). Die 2. Str. ist fremd, sie beginnt „Liebster Ehemann (-weib), ich muß von dir scheiden ...“ und bezieht sich auf die Familie. Die 3. Str. ähnelt der 3. von Hadwich a) mit zwei Zeilenvarianten von Hadwich b). Die Quellenangabe auf der Rückseite lautet: „Vorsängerin: Susanne Probst (\*8.10.1931 Jahrmarkt, Temeschwar, Rumän. Banat) — Aufzeichner: Konrad Scheierling, am 18.3.1991 in Crailsheim; durch ihn ans DVA im März 1991. — Die Trauerlieder werden auch heute noch in Crailsheim beim Tode eines Angehörigen der Dorfgemeinschaft von einer Frauengruppe gesungen, die sich spontan zur Beerdigung zusammenfindet. — RUMÄN. BANAT“.

Fazit

Es liegt nahe, dass die Hadwich-Texte aus Nordmähren als Vorlage dienten. Gerade die teilweise Ähnlichkeit des Tbd.-Textes in der Wortwahl bezüglich der 1874 entstandenen c)-Version ist auffallend. Die Kürzung auf drei Strophen bei einer weiteren Abschrift könnte ein Merkmal für eine jüngere Zeit sein, vielleicht am Beginn des 20. Jh., besonders auffällig dann bei der DVA-Version. Die Übereinstimmung der Melodien kann eigentlich nur durch eine schriftliche Tradierung erklärt werden, gerade wenn es um einen Zeitraum von fast 100 Jahren geht.

Die Verbreitung aus dem Gebiet Nordmähren ins Banat könnte möglicherweise durch reisende Händler, Besucher oder auch durch Geistliche erfolgt sein.

---

<sup>196</sup> Hier liegt der Zeitraum zw. 1850 und 1890. [vgl. Hadwich, S. 2]

# "O Tod, was hab verschuldet ..."

Tbd. 526/II-476

Achtel ~ 200 bzw. punktierte Viertel ~ 69

The musical score is written for a single voice part in 8/8 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The tempo/meter marking is 'Achtel ~ 200 bzw. punktierte Viertel ~ 69'. The first staff contains the first line of music, starting with a measure rest for 1.0, followed by the lyrics 'Tod, was hab ver-schul-det, ich ar-mes klei-nes'. The second staff continues with 'Kind, dass du mich von den El-tern ge-nom-men so ge-schwind?'. The third staff starts with a measure rest for 10, followed by 'Wa-rum muss ich zu Gra-be, ich war ja ih-re Freud, die'. The fourth staff starts with a measure rest for 14, followed by 'mich so sehr ge-lie-bet, o sie-he doch ihr Leid.' The score includes dynamic markings 'A' and 'B' above the notes. The piece ends with a double bar line.

Sänger: Franz Schneider

1. O Tod, was hab verschuldet,  
ich armes kleines Kind,  
dass du mich von den Eltern  
genommen so geschwind?  
Warum muss ich zu Grabe,  
ich war ja ihre Freud,  
die mich so sehr geliebet,  
o siehe doch ihr Leid.
2. Und wenn sie einsten scheiden,  
so nimm sie hin zu dir.  
Und für die treue Pflege,  
die sie erwiesen mir,  
  
sei ihnen dann gegeben  
im Himmel Seligkeit,  
für jede Sorg und Mühe  
die Ruh in Ewigkeit.

A short musical phrase in 8/8 time, starting with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: quarter note G4, quarter note A4, quarter note Bb4, quarter note C5, quarter note Bb4, quarter note A4, quarter note G4. The lyrics '2.5. sei ih-nen dann ge-ge-ben' are written below the notes.

3. Nun traget mich, ihr Menschen,  
zur kühlen Erdengruft,  
dort schlummre ich in Frieden,  
bis Gottes Stimme ruft

die Sünder zu Gerichte,

dann steh ich wieder auf,  
und gehe mit den Frommen  
ins Vaterland hinauf.



Textincipit	„O Tod, was hab verschuldet ...“
Quelle	Tbd. 526/II-476
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	Oktave
Kernmaterial	Quinte
Form	AABA
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	1/8
Tonart	F-Dur
Taktart	6/8
Tempo	Achtel ~ 200/min. bzw. punktierte Viertel ~ 69/min.

#### Formaler Aufbau

Die drei Strophen des Liedes bestehen aus jeweils acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AABA gefasst sind. Die 2./4. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die Oktave  $c^1 - c^2$  ohne die 2. Stufe  $d^1$ , aber mit tieferer 7. Stufe  $b^1$ . Das Kernmaterial ergibt die Quinte  $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2$ . Jede Zeile beginnt mit einem Auftakt, meist eine Achtelnote.

Im Abschnitt A zeichnet die Melodie einen großen Bogen zwischen den Ecktönen  $f^1$  und dem Spitzenton  $c^2$ . Die 1. Zeile strebt aufwärts, von  $c^1$  als Achtelauftakt, mit den Haupttönen  $f^1 - g^1 - c^2$ . Die unbetonten Noten  $a^1$  und  $b^1$  stehen im Terz-, bzw. Sekundabstand dazwischen und bilden durch kurze Notenwerte den leicht hüpfenden Rhythmus. Die 2. Zeile fällt nach dem gleichen Schema mit den Haupttönen  $a^1$  und  $g^1$  auf  $f^1$  zurück.

Der Abschnitt B zeigt zwei verschiedene Formen. Die 1. Zeile ist geprägt von den Intervallen Quarte, Sexte, Terz, also  $g^1 - c^2 - e^1 - g^1$ , und schrittweisem Abstieg zu  $e^1$ . Die 2. Zeile beschreibt wieder einen Bogen, meist stufenweise von  $g^1$  zu  $c^2$  und zurück zu  $g^1$ . Durch die Wiederholung des Abschnitts A am Schluss endet das Lied auf dem Grundton  $f^1$ .

Der Ambitus reicht von  $c^1 - c^2$ , der Ton  $c^1$  kommt aber nur dreimal als Auftaktnote vor, und der Ton  $e^1$  wird als Umspielungs-, bzw. Durchgangsnote gebraucht. Eine Zuordnung zur Dur/Moll-Tonalität liegt damit nahe. Daher kann man, mit Hilfe der Töne des Kernmaterials, die hier angestimmte Tonart F-Dur bestimmen.

Der Text ist syllabisch unterlegt. Nur die zwei Achtelnoten am Ende der 1. Zeile von A bilden ein kleines Melisma auf einer Silbe.

Der oben schon erwähnte hüpfende Rhythmus mit Viertel- und Achtelnoten prägt das ganze Lied, vielleicht soll es eine Anspielung auf ein „normales“ Kinderlied darstellen. Darüber hinaus unterstützt dieser Rhythmus durchgehend die Wortbetonungen.

#### Zur Vortragsform

Der Sänger wählt ein ruhiges Tempo, das er auch weitgehend durchhält. Ganz leichte Schwankungen ergeben sich aus den Pausen an den Zeilenübergängen. In der 1. Strophe erklingt in der 2. Zeile von Abschnitt A zwischen  $a'$  und  $f'$  eine deutliche Verschleifung, die in den beiden anderen Strophen nicht hörbar ist. Die 5. Zeile der 1. Strophe scheint bei dem Sänger zunächst etwas unsicher zu sein. Er beginnt sie scheinbar ohne Auftakt und korrigiert die Melodie am Zeilenende während des Singens, daher die zwei Achtelnoten  $g'$ . In der 2. Strophe beginnt diese Zeile dann auch mit einem Auftakt. In der 5. + 6. Zeile der 3. Strophe sind die Auftaktnoten etwas verlängert worden, zu hören also wie eine Viertelnote, und danach die beiden folgenden Noten ebenfalls, in der Transkription als Duole notiert. Die letzte Zeile der 3. Strophe wird als Abschluss deutlich breiter gesungen.

Der Sänger hat das Lied in F-Dur angestimmt und behält diese Tonart bis zum Schluss bei.

#### Zum Textinhalt

Der Gewährsmann Franz Schneider kündigt das Lied auf dem Tbd. so an: „Also jetzt noch ein Totenlied für ein Kleinkind“.

Ein kleines Kind sucht nach dem Grund seines frühen Todes, der es von den liebenden Eltern genommen hat. Es bittet darum, die Eltern für ihre Pflege, Sorgen und Mühen im Himmel zu belohnen. Am Schluss kommt auch hier wieder der Trost der Auferstehung und das ewige Leben im „Vaterland“ zum Ausdruck.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI II Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

#### Fazit

Auch hier lässt sich, wie später bei dem Lied „Kaum hab ich angefangen ...“ auf Grund fehlender weiterer Belege über eine Verbreitung nur spekulieren. Interessant ist die Tatsache, dass es sich hier ebenso um ein spezielles Kindertotenlied handelt. Wahrscheinlich ist man gerade zu diesen Gelegenheiten sehr auf den Einzelfall eingegangen und hat möglicherweise immer neue Lieder zusammengestellt. Evtl. könnte dies sogar eine pfälzische bzw. bayrische Eigenart aus der Heimat der Auswanderer gewesen sein. Das Fehlen eines großen gesammelten Liedvorrates diesbezüglich ist nur insofern erstaunlich, als dass ja gerade in

damaligen Zeiten die Säuglings- und Kindersterblichkeit sehr viel höher war als z.B. seit dem Beginn des 20. Jh.

# "Trauernd steht ihr hier beisammen ..."

Tbd. 526/II-313

Viertel ~ 72

The musical score is written for a single voice part in G major, 4/4 time. It consists of five staves of music. The lyrics are written below the notes. The score includes dynamic markings (A, B) and phrasing slurs. The tempo is marked as Viertel ~ 72.

1. Trau-ernd steht ihr hier bei-sam-men, Freun-de, und be - dau - ert  
 mich, dass der Schöp - fer mei - nen Na - men von der Le - bens - ta - fel  
 strich. Doch was Gott da tat zum Le - ben, er als  
 Va - ter mir ge - ge - ben: e - wig Le - ben, e - wig  
 Freud, ist des Men - schen Seel und Sein.

Sänger: Franz Schneider

1. Trauernd steht ihr hier beisammen,  
 Freunde, und bedauert mich,  
 dass der Schöpfer meinen Namen  
 von der Lebensstafel strich.  
 Doch was Gott da tat zum Leben,  
 er als Vater mir gegeben:  
 ewig Leben, ewig Freud,  
 ist des Menschen Seel und Sein.
2. Liebstes Ehefrau, ach wie schmerzlich  
 uns nun ist der Augenblick,  
 die wir leben treu und herzlich,  
 teilten jeden Schmerz und Glück.  
 Ach leb wohl, leb wohl! Mich ladet  
 Gott zum Himmel wohlbegnadet.  
 Doch auch dein vergess er nicht,  
 wenn das schwache Herz auch bricht.
3. Auch ihr Freunde hier im Kreise,  
 die ich je beleidigt hab,  
 ach verzeiht mir nach der Weise,  
 die uns Jesu Lehre gab.  
 So gesegnet von euch allen  
 werd ich meinem Gott gefallen.  
 Lebet wohl, der Vater ruft  
 mich, mein Schöpfer, jetzt zur Gruft.



Textincipit	„Trauernd steht ihr hier beisammen ...“
Quelle	Tbd. 526/II-313
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	Oktave
Kernmaterial	Quinte
Form	AABA'
Textunterlegung	überwiegend syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	B-Dur
Taktart	4/4
Tempo	Viertel ~ 72/min.

#### Formaler Aufbau

Die drei Strophen des Liedes bestehen aus je acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AABA' aufgeteilt sind. Jeweils die 1./3. und 2./4. sowie die 5./6. und 7./8. Zeile enden mit einem Reim. Eine winzige Ausnahme bildet die letzte Zeile der 1. Strophe, wo der Reim nicht ganz passt.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die Oktave  $b - b'$ , das Kernmaterial besteht aus der Quinte  $c' - d' - es' - f' - g'$ .

Jede Melodiezeile beschreibt für sich einen Aufwärtsbogen mit einem 2/8-Auftakt im Sekundschrift, in den Abschnitten A und A' ist es  $d' - es'$ , in B erklingt  $c' - d'$ . Die 1. Zeile von Abschnitt A führt dann von  $f'$  mit einem Quartsprung zu  $b'$  und stufenweise zurück zu  $f'$ . In der 2. Zeile verläuft die Melodie stufenweise von  $f'$  über  $g'$  hinab zu  $c'$ .

Im Abschnitt B erhebt sich die Melodie nach dem Auftakt von  $es'$  mit einem Terzsprung zu  $g'$  und fällt stufenweise zurück zu  $d'$ . Beide Zeilen sind hier identisch.

Im Abschnitt A' entspricht die 1. Zeile der des Abschnitts A. Die 2. Zeile von A', bildet die Schlußformel. Sie beginnt mit dem Quartsprung  $f' - b'$ , danach fällt die Melodie nacheinander von  $g'$  und  $f'$  aus stufenweise eine Quarte abwärts und endet auf dem Grundton  $b$ .

Das Lied ist der Dur/Moll-Tonalität zuzuordnen. Es ist hier in B-Dur angestimmt worden. Der Grundton  $b$  erklingt nur einmal als Schlußton. Die Zeilen 1 - 4 + 7 beginnen auf der 3. Stufe  $d'$  bzw. 2. Stufe  $c'$ . Die 5. Stufe  $f'$  bildet einen Taktschwerpunkt in diesen Zeilen, wird aber sonst nur als Durchgangsnote gebraucht. Die acht Zeilen enden abwechselnd auf den Stufen

V, II, V, II, III, III, V, I, was versteckt die Kadenzformel V, II, III, I ergibt, die das Dur/Molltonale Empfinden bekräftigt.

Der Text ist überwiegend syllabisch unterlegt. In jeder Zeilenmitte gibt es ein kleines Melisma für eine Silbe. In der 1. Zeile der Abschnitte A und A' sind es zwei Noten, Viertel – Achtel, in der 2. Zeile von A und im Abschnitt B jeweils drei Noten, punktierte Achtel – Sechzehntel – Achtel. Dieses 2. Modell wird auch zweimal in der Schlusszeile verwendet. Der Wortsinn wird durch den melodischen Rhythmus unterstützt.

#### Zur Vortragsform

Der Sänger singt das Lied in einem getragenen Tempo, das er konstant durchhält. Lediglich die Pausen zwischen den Zeilen sind mal kürzer, mal länger durch das Atemschöpfen. Die einzelnen Zeilen werden meistens auf einem Atembogen gesungen. In der 1. + 3. Strophe verschleift der Sänger die beiden Viertelnoten am Ende der Zeilen 1 + 3, sonst sind keine Verzierungen zu hören. Der punktierte Rhythmus ist deutlich erkennbar. Nach dem letzten gesungenen Ton nimmt der Sänger in der Aufnahme fast nahtlos seine Erklärungen (s.u.) wieder auf.

#### Zum Textinhalt

Der Sänger Franz Schneider gibt vor dem Lied folgenden Kommentar:

„Jetzt sing ich noch ein Lied, was wir auch daheim gesungen haben, und, da, vor ein paar Monaten hab ich das auch gesungen, nit öfter gesungen, aber, jetzt hab ich's dann bei einem guten Bekannten, war kein Rudolfsnader, aber doch von hier aus in der Nachbarschaft gewohnt, und da hab ich dem auch ein Lied gesungen. ... [er singt das Lied vor] ... Das wird, wenn ein Weib stirbt, singt man dann ‚lieber Ehemann‘, und ist es umgekehrt so, dann wird das dann abwechselnd ...“ (der Satz endet so).

Der Verstorbene, ein Mann, nimmt Abschied von den Freunden, bittet sie um Verzeihung für Beleidigungen und bringt seinen festen Glauben an Gott zum Ausdruck, der ihm in diesem Moment Trost und Kraft gibt. Die 2. Strophe ist speziell dem Abschied vom „liebsten Eheweib“ gewidmet mit der Bitte an Gott, sie zu trösten und sie gnädiglich nicht zu vergessen.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI II Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnada

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

#### Fazit

Da zu diesem Lied keine weiteren Belege genannt sind bzw. sich finden ließen, ist über einen Gebrauch außerhalb des Banat an dieser Stelle keine Aussage möglich.

# "Trauervolle Lebenszeiten ..."

Tbd. 535/II-526 +  
Tbd. 536/I-00

Viertel ~ 52

The musical score is written in G major (one flat) and 3/4 time. It consists of four staves of music with German lyrics underneath. The first staff is marked 'A' and starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second staff is also marked 'A' and starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The third staff is marked 'B' and starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The fourth staff is marked 'C (= A\'' and starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The lyrics are: 1. Trau - er - vol - le Le - bens - zei - ten flie - het hin, ver - las - set mich! Ihr lasst mir das Grab be - rei - ten, o so wei - net bit - ter - lich! Se - het was der Tod ver - ü - bet, ster - ben, ster - ben sagt er mir. Freun - de, hab ich euch be - trü - bet, ach ich bitt, ver - zei - het mir.

1. Trau - er - vol - le Le - bens - zei - ten flie - het hin, ver - las - set mich!  
Ihr lasst mir das Grab be - rei - ten, o so wei - net bit - ter - lich!  
Se - het was der Tod ver - ü - bet, ster - ben, ster - ben sagt er mir.  
Freun - de, hab ich euch be - trü - bet, ach ich bitt, ver - zei - het mir.

Sänger: Franz Schneider

1. Trauervolle Lebenszeiten  
fliehet hin, verlasset mich!  
Ihr lasst mir das Grab bereiten,  
o so weinet bitterlich!  
Sehet was der Tod verübet,  
sterben, sterben sagt er mir.  
Freunde, hab ich euch betrübet,  
ach ich bitt, verzeihet mir.
2. Lebensgeister sind verschwunden,  
tot werd ich an jetzt genannt.  
Nun hab ich den Schmerz empfunden,  
den ich gar noch nicht gekannt.

Meine Seele muss ich lassen,  
vor dem strengen Richter stehn.  
Das Gesicht ist mir erblasst,  
jetzt muss ich ins Grabe gehn.

2.5. Mei - ne See - le muß ich las - sen,

3. Freunde, lebt wohl, ich muss scheiden,  
Feinde, ach, verzeihet mir!  
Alle ich an jetzt muss meiden,  
die ich hab gekennet hier.  
Ich werd in die Erd vergraben,  
wart auf den Posaunenschall,  
den wir bei G'richt werden haben,  
in dem wohlbewussten Tal,

wie 2.5.

Tal Josapha!



Textincipit	„Trauervolle Lebenszeiten ...“
Quelle	Tbd. 535/II-526 (Str. 1 + 2) sowie Tbd. 536/I-00 (Str. 3)
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	None
Kernmaterial	Dreiklang + Halbton
Form	AABC(=A')
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	nein
Tonart	hypoäolisch / B-Dur
Taktart	4/4
Tempo	Viertel ~ 52/min.

#### Formaler Aufbau

Das Lied erklingt mit drei Strophen zu je acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AABC(=A') zusammengefasst sind. Jeweils die 1./3., 2./4., 5./7. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim. Eine 9. Zeile wird ganz am Ende als Schlußwendung ergänzt.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst eine None von  $d^1 - es^2$  einschließlich der hochalterierten 2. Stufe  $e^1$ . Das Kernmaterial besteht aus den Tönen  $d^1 - f^1 - a^1 - b^1$ .

Die Melodie erklingt volltaktig und verläuft in den einzelnen Zeilen der Abschnitte ähnlich bzw. gleich. In der 1. Zeile ergibt sich eine Wellenlinie, in der 2. Zeile ein Aufwärtsbogen.

Die 1. Zeile des Abschnitts A beginnt auf  $f^1$ , das hier einen tonalen Schwerpunkt jeweils auf der Zählzeit 1 + 3 bildet. Nach einem Terzfall  $f^1 - d^1$  steigt die Melodie stufenweise wieder zu  $f^1$  und erreicht mit einem Quartsprung den höchsten Ton  $b^1$  dieser Zeile. Stufenweise fällt die Linie auf  $d^1$  zurück, wobei die letzte Phrase des 2. Taktes rhythmisch gespiegelt wiederholt wird. In der 2. Zeile führt die Melodie von  $b^1$  stufenweise hinauf zu  $es^2$ , mit einem Terzfall über  $c^2$  zurück zu  $b^1$  und endet mit einer Umspielung durch  $a^1$  auf  $b^1$ .

Im Abschnitt B beginnt die Wellenlinie in Zeile 5 auf  $a^1$  mit einem stufenweisen Anstieg zu  $c^2$ , um dann in zwei Terzen abwärts  $g^1$  zu erreichen und im 2. Takt dieser Zeile von  $a^1$  wieder zu  $c^2$  aufzusteigen. In Zeile 6 wird die Bogenform der 2. bzw. 4. Zeile wiederholt, nur hier von  $f^1$  ausgehend.

Der letzte Abschnitt C (= A') bringt in Zeile 7 eine neue Melodielinie. Nach dem 1. Ton  $b^1$  fällt die Melodie in zwei Sprüngen, Quart und Terz, über  $f^1$  zu  $d^1$  hinab (es fehlt nur noch  $b$  für den vollständigen Akkord) und bildet von hier aus einen Aufwärtsbogen stufenweise zu  $g^1$

und zurück zu  $d'$ . Die 8. Zeile entspricht den Zeilen 2 bzw. 4. Den Abschluss des Liedes bildet eine kadenzartige Nachzeile, die einen Abwärtsbogen zwischen  $b'$  und  $f'$  bildet. Das Lied endet nach dem Leitton  $a'$  auf  $b'$ .

Die tonale Zuordnung des Liedes ist nicht eindeutig zu beantworten.

Die Gerüstskala ergibt die Kirchentonart hypoäolisch auf  $d'$ . Ein tonaler Schwerpunkt liegt auf  $b'$ , der fiktiven Tuba des Modus. Die fiktive Finalis von hypoäolisch wäre hier  $g'$ . Das Lied endet aber auf  $b'$ .

Der Schlussston  $b'$  legt die Tonart B-Dur nahe, was durch die beiden Vorzeichen, den Leitton  $a'$  am Ende der 2., 4. + 8. Zeile, sowie die kadenzartige Nachzeile verstärkt wird. Der Ton  $f'$  als „der“ tonale Schwerpunkt bildet in der Skala die Unterquart zu  $b'$ , mit  $d'$  zusammen ergibt sich ein B-Dur-Dreiklang ohne Grundton. Die parallele Molltonart ist g-Moll, was wiederum eine Verbindung zur fiktiven Finalis  $g'$  von hypoäolisch darstellt.

Das Lied lässt seine Wurzeln in der Kirchentonart erkennen, ist aber auch stark vom Dur/Moll-tonalen Charakter geprägt.

Die Textunterlegung erfolgt in diesem Lied syllabisch – pro Silbe eine Viertelnote – und melismatisch – pro Silbe zwei Achtelnoten. Die Viertelnoten überwiegen in den Zeilen 2, 4, 6 + 8, die Achtelmelismen hingegen in den Zeilen 1 + 3. Am Ende der Zeilen 5 + 7 erklingen zwei Viertelnoten pro Silbe (in 1.5. aber Viertel + zwei Achtel). Der melodische Rhythmus entspricht den Silbenbetonungen.

#### Zur Vortragsform

Der Sänger stimmt das Lied in einem getragenen Tempo an. An den Zeilenenden geraten die Pausen mal länger, mal kürzer, je nach Atemholen. Es sind zwar keine Verzierungen zu hören, der Sänger legt aber z.B. in die 5. Zeile einen sehr weichen Ausdruck hinein, während er in der 7. Zeile fast marschmäßig singt. Die letzte Zeile erklingt jedes Mal mit einem sehr starken Rubato, ebenso die Nachzeile am Ende des Liedes.

#### Zum Textinhalt

Der Tote beschreibt den Abschied und das Ableben aus seiner Sicht. Er bringt den Schmerz des Sterbens und seine Angst vor dem Jüngsten Gericht zum Ausdruck. Er bittet Freunde und Feinde um Verzeihung und darum, den Schmerz mit ihm zu teilen.

Literatur / Konkordanzen (vgl. Spalte im Register der Quellen, Tab. 2)

JKI II Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Hockl 1984:267ff.

Im Anhang werden Beispiele der „Totenlieder“ gegeben. Das erste ist „*Trauervolle Lebenszeiten* — 18. Jahrhundert — (Wird im Hof des Trauerhauses, seltener auf dem Friedhof gesungen bzw. von der Musikkapelle gespielt)“. Dann Abdruck eines 2-st. Liedes

mit hs. unterlegtem Text. Textincipit: „Trauervolle Lebenszeiten, fliehen hin, verlassen mich ...“. Die Stimmen sind im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, kein Auftakt, keine Tempoangabe, unterschiedliche Dynamikzeichen vor jeder neuen melodischen Zeile. Die Oberstimme ist mit der Tbd.-Melodie identisch. Die Unterstimme verläuft überwiegend in Terzparallelen, vereinzelt aber auch in größeren Intervallen zur Oberstimme. Dieser Satz endet in jeder Strophe mit der oben beschriebenen kadenzartigen Nachzeile. Nach dem Satz werden insgesamt fünf Strophen zu je acht Zeilen + Nachzeile, die jeweils eine Wiederholung der letzten Worte der 8. Zeile darstellt, wiedergegeben. Der Text stimmt inhaltlich und formal mit dem Tbd.-Text überein, aber: 1) Die 1. Str. ist identisch; 2) Die 2. Str. entspricht in der 1. Hälfte 2.1. – 2.4. vom Tbd., in der 2. Hälfte aber 3.5. – 3.8. vom Tbd.; in 2.7. wird „werden haben“ in „soll'n haben“ geändert. 3) Die Str. 3 + 4 geben hier explizit den Abschied der verstorbenen Person vom Ehepartner und von den Kindern wieder. 4) Die 5. Str. entspricht der 3. Tbd.-Strophe, deren 2. Hälfte somit zweimal erklingt. Hier jedoch benennt die 9. Z. das Tal am Schluss nicht namentlich, sondern „in dem wohlbewussten Tal, im bewussten Tal.“

### Fazit

Über den Weg des Liedes bzw. des Textes lässt sich hier nur spekulieren. Sicher ist das Lied bei den Auswanderungen zu Beginn des 18. Jh. schon aus Süddeutschland mitgenommen worden. Die Übereinstimmung der beiden Quellen, die ja aus demselben Ort stammen, aber zu unterschiedlichen Zeiten dokumentiert wurden, geben hier ein seltenes Beispiel von der Kontinuität der Fortführung eines Brauches, auch „nach den gewaltigen Erschütterungen zweier Weltkriege, nach Enteignung, Industrialisierung und anhaltender zahlenmäßiger Schrumpfung infolge Auswanderung ...“. [Hockl, S. 256] Diese tiefverwurzelte Tradition hat selbst die Vermischung mit anderen Bevölkerungsgruppen überlebt, vor allem mit Rumänen, die „ab 1945 als Zuwanderer in Banater deutsche Ortschaften kamen, deren Einwohner vor den russischen Truppen teilweise geflohen waren.“ [ebd., S. 266]

# "Wenn ich zum Herzen Jesu geh ..."

Tbd. 526/II-87

Viertel ~ 80

1. Wenn ich zum Her - zen Je - su geh und klag ihm je - des  
 5 Leid und Weh, dann wirds gleich leich - ter mir ums Herz, denn  
 8 es ver - süßt der Lei - den Schmerz. Wenn al - les schon ver - lo - ren  
 12 scheint, weil ihm ein Au - ge trau - rig weint, dann wirds mit  
 15 mir bald bes - ser gehn, denn Trost kommt nur aus Him - mel - höh.

Sänger: Franz Schneider

- |   |   |
|---|---|
| <p>1. Wenn ich zum Herzen Jesu geh<br/>         und klag ihm jedes Leid und Weh,<br/>         dann wirds gleich leichter mir ums Herz,<br/>         denn es versüßt der Leiden Schmerz.<br/>         Wenn alles schon verloren scheint,<br/>         weil ihm ein Auge traurig weint,<br/>         dann wirds mit mir bald besser gehn,<br/>         denn Trost kommt nur aus Himmelshöh.</p> | <p>2. Wenn oft mich Sorge niederdrückt,<br/>         und mich kein treuer Freund beglückt,<br/>         wenn fast das Herz vor Leiden bricht,<br/>         und mir erscheint kein Hoffungslicht;<br/>         auch Menschenliebe schwindet bald,<br/>         im Unglück bleibet sie so kalt.<br/>         Ja doch in meinem bitter'n Harm<br/>         schenkt mir's Herz Jesu innig warm.</p> |
| <p>3. Wenn einst mein Leib zur Ruhe geht,<br/>         und dann kein Freund am Grabe steht,<br/>         wenn ganz vergessen von der Welt<br/>         ein Schaufel Erde auf mich fällt,<br/>         dann ruft doch Jesu Herz mir zu:<br/>         nun ruhe sanft in Grabes Ruh;<br/>         aus dem auch bald mit Freundes Hand<br/>         mich führt zum ewgen Vaterland.</p>           |   |



Textincipit	„Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“
Quelle	Tbd. 526/II-87
Gattung JKI	Grablied
Ambitus	Dezime
Kernmaterial	Quarte
Form	ABCD
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	B-Dur
Taktart	3/4
Tempo	Viertel ~ 80/min.

#### Formaler Aufbau

Das Lied erklingt mit drei Strophen zu je acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte ABCD zusammengefasst sind. Die beiden Zeilen eines jeden Abschnitts enden mit einem Reim.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die Dezime  $c^1 - es^2$  plus der nur einmal erklingenden hochalterierten 3. Stufe  $e^1$ . Das Kernmaterial besteht aus den drei Tönen  $f^1 - a^1 - b^1$  im Quartambitus.

Die Melodiezeilen beginnen auftaktig, nur die letzte Zeile ist volltaktig. Im Abschnitt A ist zunächst ein Aufwärtsbogen über eine kleine Sexte zu erkennen, vom Auftakt  $d^1 - es^1$  zu  $f^1$  auf der vollen Zählzeit, mit einem Quartsprung zu  $b^1$  und stufenweise zurück zum umspielten  $f^1$ . Die 2. Zeile beginnt einen Ton tiefer auf  $c^1$ , der Bogen umfasst nur eine Quinte, die Linie fällt über  $f^1$  mit Umspielung durch  $e^1$  stufenweise auf  $d^1$  zurück.

Die Zeile 3 (Abschnitt B) entspricht der 1. Zeile, in der 4. Zeile wird dagegen eine Wellenbewegung deutlich. Nach dem Aufgang  $f^1 - g^1 - a^1$  folgen zwei Sprünge abwärts, große Terz zu  $f^1$  und Quarte zu  $c^1$ , worauf die Melodie eigentlich stufenweise zu  $f^1$  hinabführt, nur, dass diese letzten vier Töne nach oben oktaviert sind. Dadurch ergibt sich ein Septimsprung zwischen  $c^1$  und  $b^1$ .

Im Abschnitt C gleichen sich beide Zeilen. Sie beginnen auf  $f^1$ , erreichen nach Tonwiederholungen sofort im Quintsprung  $c^2$  und gelangen stufenweise zu  $f^1$  zurück.

Die 7. Zeile (Abschnitt D) leitet den Schluss ein. Sie besteht aus zwei aufsteigenden Quartan, zuerst von  $f^1$  nach  $b^1$ , dann von  $g^1$  nach  $c^2$ . Die 8. Zeile bildet die Schlusskadenz mit zwei kleinen Sexten  $es^2 - g^1 - es^2$ , gefolgt von zwei großen Sexten  $d^2 - f^1 - d^2$ , sowie den Schlusstönen  $c^2$  und  $b^1$ .

Der Rhythmus besteht u.a. aus regelmäßig wiederkehrenden punktierten Notenpaaren. In den Zeilen 1 – 4 folgen auf eine punktierte Viertel + Achtel zweimal eine punktierte Achtel + Sechzehntel. In den Zeilen 5 – 8 kommt jeweils einmal eine punktierte Viertel + Achtel vor. Diese Gruppierung steht in allen Zeilen auf der 1. Zählzeit im Volltakt. Lediglich in der 8. Zeile, die volltaktig beginnt, erscheint diese Gruppe erst auf der 2. Zählzeit. Hier hört man außerdem statt der in Zeile 5 – 7 erklingenden Achtelnoten eine Hemiole am Schluss.

Das Lied steht in der Dur/Moll-Tonalität und erklingt hier in B-Dur. Ein tonaler Schwerpunkt liegt eindeutig auf  $f'$ , der Quinte zum fehlenden Grundton  $b$ . Dafür bildet die Oberoktave  $b'$  den Schlusston.

Der Text ist syllabisch unterlegt, nur in den Zeilen 1 – 4 hört man den 2/8-Auftakt mit einer Silbe.

### Zur Vortragsform

Der Sänger stimmt das Lied in B-Dur an und hält diese Tonart bis zum Schluss. Das Tempo ist relativ getragen und außerordentlich schwankend. Auch die Pausen zum Luftholen an den Zeilenenden sind unterschiedlich lang, wodurch sich ein bestimmter Rhythmus nur sehr schwer erkennen lässt. Vor und nach den punktierten Viertelnoten ab der 5. Zeile hört man schwache Verschleifungen, sonst erklingt das Lied sehr schnörkellos.

### Zum Textinhalt

Ein Mensch beklagt seine Einsamkeit zu Lebzeiten, wo er keine Freunde hat und ihn nur menschliche Kälte umgibt. Einzig der feste Glaube an Jesus spendet ihm Trost und Wärme. Gerade im Sterben, wenn kein Mensch ihn am Grab verabschiedet, ist Jesus für ihn da und empfängt ihn mit seiner Güte.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

EA Irrgang 1987:481f.

In der Rubrik „Christuslied“ steht neben der Nr. 271 die Überschrift „Wenn ich zum Herzen Jesu geh“. Darunter „Text: Rosengarten, Pécs — Melodie: Überlieferung (a, b)“<sup>197</sup>. Dann folgt der Abdruck einer Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Wenn ich zum Herzen Jesu geh’ und klag’ ihm jedes Leid und Weh’ ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie ist mit der Banater Melodie bis auf zwei melodische Abweichungen identisch. Erster Unterschied: im Abschnitt C in der 1. Z. wird der Ton  $b'$  wiederholt, dadurch ergibt sich am Zeilenende ein Terzsprung von  $a'$  nach  $f'$ . Zweiter Unterschied: in der 1. Z. des Abschnitts D erklingt hier ein  $h'$  am Zeilenende. Neben der (zufällig?) gleichen Tonart fallen kleine Rhythmusabweichungen in der Transkription auf. Der Text der einzigen Strophe ist mit der 1. Str. des Tbd.-Textes identisch.

---

<sup>197</sup> Erklärungen zur Textquelle s. beim Lied „Schreckenstag und Trauerstunde ...“. Der „Rosengarten“ ist in Pécs (Fünfkirchen, liegt westlich der Donau in der Schwäbischen Türkei) 1937 erschienen. Die musikalische Quelle ist hier von Margarete Voigt (a) und Jan Irrgang (b) bestätigt worden. [vgl. ebd., Vorwort S. Iff.]

## Fazit

Durch den Mangel an weiteren Konkordanzanzen ist es mühsam, die Verbreitung bzw. die möglichen Verbindungen zu rekonstruieren. Interessant ist neben der Text- auch die Melodie-Gleichheit zw. Rudolfsgnad/Banat und Neuhau/Hauerland (Slowakei). Grundsätzlich ist die Situation hier ähnlich wie bei dem Lied „Schreckenstag und Trauerstunde ...“. Nur ist hier die geographische Distanz zwischen den Regionen größer. Das möglicherweise als Textvorlage benutzte Buch in Neuhau stammt aus dem Jahr 1937 und ist in Ungarn gedruckt worden. Die Frage ist: aus welchem Grund wird in der Tschechoslowakei 1937 ein neues (aufgelegtes?) Gebetbuch aus Ungarn benutzt? Möglicherweise haben sich die Deutschen mit ihrem Nationalitäts- und Religionsbewusstsein über die politischen Grenzen hinweggesetzt, und den Kontakt der alten Kirchenbände über die Entfernung hin aufrechterhalten? Vielleicht müsste man hier, genau wie bei dem Lied „Schreckenstag ...“ für die ganz frühe Zeit um 1500 die Flugblatt-Theorie annehmen?!

# "Kaum hab ich angefangen ..."

Tbd. 534/I-227

Viertel ~ 112



1. Kaum hab ich an - ge - fan - gen zu le - ben auf der Welt, dann strei - chelt mir die Wan - gen, den bit - tren Tod ent - stellt.

Sängerin: Katharina Ruck

1. Kaum hab ich angefangen  
zu leben auf der Welt,  
dann streichelt mir die Wangen,  
den bitteren Tod entstellt.

Textincipit	„Kaum hab ich angefangen ...“
Quelle	Tbd. 534/I-227
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	Sexte
Kernmaterial	Quarte
Form	AA
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	G-Dur (C-Dur)
Taktart	wechselnd 4/4, 3/4
Tempo	Viertel ~ 122/min.

#### Formaler Aufbau

Es erklingt eine Strophe, die aus vier Zeilen besteht. Die Aufteilung zu je Zweien in den zu wiederholenden melodischen Abschnitt ||: A :|| unterstützt die Endreime der 1./3. und 2./4. Textzeile.

#### Zur Melodie

Der Tonumfang erstreckt sich über die große Sexte  $g^1 - e^2$ , das Kernmaterial besteht aus der Quarte  $a^1 - h^1 - c^2 - d^2$ . Der Ton  $e^2$  tritt in der 1. Zeile einmal zur Umspielung des  $d^2$  auf, der Ton  $g^1$  erklingt nur am Schluss der 2. Zeile.

Das Lied beginnt mit einem 2/8-Auftakt. Nach einer Abwärtsbewegung  $d^2 - c^2$  führt die Melodie bogenförmig im Ambitus der kleinen Terz  $h^1 - d^2$  schrittweise hinauf und, mit einer  $e^2$ -Umspielung, wieder zurück zu  $h^1$ . Die Betonungen liegen auf  $h^1$  und  $d^2$ .

In der 2. Zeile umfasst der Melodiebogen ebenfalls schrittweise eine kleine Terz, hier  $a^1 - c^2 - a^1$  mit der unbetonten Schlussnote  $g^1$ . Auch hier fällt die Betonung auf  $h^1$ .

Die Einordnung des Liedes fällt in den Dur/Moll-tonalen Bereich.

Es könnte C-Dur sein, gebraucht wird nur der obere Tetrachord der C-Dur-Tonleiter,  $g^1 - a^1 - h^1 - c^2$ , plus zwei weitere Töne  $d^2$  und  $e^2$ .

Es könnte aber auch die Tonart G-Dur vorliegen, bei der die beiden letzten Töne der Tonleiter,  $fis^2 + g^2$ , nicht gebraucht werden. Dann würden die betonten Noten  $h^1$  und  $d^2$  der 1. Zeile mit dem verstärkten  $h^1$  und  $g^1$  (dieses unbetont) der 2. Zeile den Dreiklang  $g^1 - h^1 - d^2$  ergeben, die übrigen Töne sind Umspielungs- und Durchgangsnoten.

Die Entscheidung muss hier zugunsten von G-Dur ausfallen, da es relativ ungewöhnlich wäre, den Ton  $h^1$  als 7. Stufe (in C-Dur) so häufig wie hier auf Taktschwerpunkten, und dazu noch

ohne Leittonfunktion anzutreffen. Außerdem kann der Ton  $a'$  an den Zeilenenden jeweils als eine Art Vorschlag von  $g'$  gehört werden.

Der Text ist syllabisch unterlegt. Wortbetonungen fallen mit melodischen Betonungen zusammen.

#### Zur Vortragsform

Die Sängerin trägt das Lied zügig und schnörkellos vor. Der Rhythmus wird durch ein leicht schwankendes Tempo und unterschiedliche Pausenlängen an den Zeilenenden etwas verwaschen.

#### Zum Textinhalt

Die Gewährsfrau Katharina Ruck, die in Rudolfsgnad geboren wurde, erklärt auf dem Tonband: „In Rudolfsgnad, wenn ein Kind gestorben ist, dann hat man gesungen“, bevor sie das Lied anstimmt.

Die Worte sind einem verstorbenen Kind in den Mund gelegt. Es beklagt die kurze Lebenszeit, die ihm auf der Welt vergönnt war, bevor der Tod kam.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI II Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

#### Fazit

Aufgrund nicht vorhandener weiterer Belege außerhalb des Banats lässt sich über eine weitere Verbreitung nur spekulieren. Da es z.B. nicht bei Bäumker aufgeführt wird, ist es vermutlich auch kein Kirchenlied gewesen, sondern war vielleicht eher im volkstümlichen Liedgut der Schwaben zu finden. Diese müssen es bei ihrer Auswanderung im 18. Jh. mitgenommen und weiter mündlich tradiert haben, sowohl den Text als auch die Melodie.

# "Liebste Ehefrau, von dir muss ich nehmen ..."

Tbd. 371/II-230

Viertel ~ 96      A

1. Lieb-stes Eh - weib, von dir muss ich nehmen, von dir muss  
 6 neh-men, ei-ne schö-ne, gu - te Nacht.      B Lieb - ste Kin - der,  
 12 tut's nicht wei - nen, den-ke mei - ner früh und spät. Gott ver - lässt auch  
 19 nicht die Sei - nen, den-ke mei - ner früh und spät.

Sängerin: Katharina Ruck

# "Liebster Ehemann, von dir muss ich nehmen ..."

Tbd. 534/I-212

Viertel ~ 96      A

1. Lieb-ster Eh - mann, von dir muss ich neh-men, von dir muss  
 6 neh-men, ei-ne schö - ne gu - te Nacht.      B Lieb - ste Kin - der,  
 12 tut's nicht wei - nen, den-ke mei - ner früh und spät. Gott ver - lässt doch  
 19 nicht die Sei - nen, bleibt ge - sund und bet's für mich.

Sängerin: Katharina Ruck

**Tbd. 371**

1.      Liebstes Eheweib, von dir muss ich nehmen,  
          von dir muss nehmen,  
          eine schöne, gute Nacht.  
          Liebste Kinder, tut's nicht weinen,  
          denket meiner früh und spät.  
          Gott verlässt auch nicht die Seinen,  
          denket meiner früh und spät.

2.      Tut's für meine Seele bitten,



dass sie werde seliglich,  
Gott verlässt auch nicht die Seinen,

und er sorgt auch auch für eh euch.



3.      Ich muss Hof und Haus verlassen  
          ... [Abbruch]

**Tbd. 534**

- Liebster Ehemann, ...  
...  
...  
...  
Gott verlässt doch nicht die Seinen,  
bleibt gesund und bet's für mich.

- Tut's für meine Seele bitten,



dass sie werde seliglich ... [Abbruch]

wie 2.1.



Textincipit	„Liebste Ehefrau [Liebster Ehemann], von dir muss ich nehmen ...“
Quelle	Tbd. 371/II-230 [534/I-212]
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	None
Kernmaterial	Oktave
Form	ABC
Textunterlegung	überwiegend syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	F-Dur [Es-Dur]
Taktart	überwiegend 2/4
Tempo	Viertel ~ 96/min

#### Formaler Aufbau

In der älteren Aufnahme Tbd. 371 von 1959 (i.f. auch 371) erklingen zwei Strophen, eine 3. Strophe wird mit der 1. Zeile angedeutet.

In der jüngeren Aufnahme Tbd. 534 von 1963 (i.f. auch 534) werden nur die 1. Strophe ganz und von der 2. Strophe die Zeilen 1 + 2 wiedergegeben.

Der Aufbau der 1. Strophe unterscheidet sich von dem der folgenden Strophen, da zu Beginn eine Art Introduction aus drei Zeilen erklingt. Im Weiteren besteht jede Strophe aus vier Zeilen, deren Endreime eigentlich wie zufällig wirken. In beiden Aufnahmen enden in der 1. Strophe die Zeilen 4 + 6 mit einem Reim, während sich die Zeilen 5 + 7 nur in 371 reimen (hier liegt sogar eine Wiederholung der kompletten 5. Textzeile vor). Die vier Textzeilen der folgenden 2. Strophe klingen dann wie zufällig aneinandergereiht. Die vorletzte Zeile erklingt hier in beiden Strophen identisch.

Alle Zeilen können wie folgt in melodische Abschnitte zusammengefasst werden: In der 1. Strophe bilden die Zeilen 1 – 3 den Abschnitt A, dann jeweils zwei Zeilen die Abschnitte B (4. + 5. Z.) und C (6. + 7. Z.).

Die komplette 2. Strophe in 371 setzt sich aus den beiden melodischen Abschnitten B (hier 1. + 2. Z.) und C (hier 3. + 4. Z.) zusammen. Die angedeutete 3. Strophe entspricht mit der 1. Zeile wieder Abschnitt B.

In 534 entsprechen die ersten beiden Zeilen der 2. Strophe ebenfalls dem Abschnitt B.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst in beiden Aufnahmen eine None. Der Ambitus liegt zwischen  $f^1 - g^2$  [ $es^1 - f^2$ ] plus hochalterierter 4. Stufe  $h^1$  [ $a^1$ ]. Das Kernmaterial besteht aus der Oktave  $f^1 - f^2$

[ $es^1 - es^2$ ] mit den Tönen  $f^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2$  [ $es^1 - f^1 - as^1 - b^1 - c^2 - es^2$ ]. Diese 2. Reihe [vom Tbd. 534] hat, im Gegensatz zu der der anderen Aufnahme, einen pentatonischen Charakter.

In der 1. Strophe beschreibt die Melodie im Abschnitt A in den ersten beiden Zeilen jeweils einen kleinen Bogen, während die 3. Zeile eine deszendente Melodieführung hat. Zu Beginn steigt die Linie in 371 nach dem 2/8-Auftakt  $f^1 - a^1$  wie der Dreiklang zu  $c^1$  auf. In der späteren Aufnahme 534 hört man nur die Sekundschritte  $g^1 - a^1 - b^1$ . Der Bogen führt dann jeweils über  $d^2$  [ $c^2$ ] schrittweise zu  $a^1$  [ $g^1$ ] zurück. In der 2. Zeile geht es nach dem Auftakt  $f^1 - a^1$  [ $es^1 - g^1$ ] von  $a^1$  [ $g^1$ ] mit Umspielung durch  $b^1$  [ $as^1$ ] wieder in Sekundschritten zurück zu  $f^1$  [ $es^1$ ]. Die 3. Zeile beginnt in der Höhe auf  $f^2$  [ $es^2$ ] und fällt nach einem Terzsprung stufenweise auf  $f^1$  [ $es^1$ ] zurück.

Nach dieser Introduction beginnt der Abschnitt B (4. Z.) mit einer Variation der Anfangszeile, indem die Melodie um  $c^2$  [ $b^1$ ] pendelt und auf  $d^2$  [ $c^2$ ] endet. In der 5. Zeile formt die Melodie nochmals einen Bogen von  $c^2$  [ $b^1$ ] über  $f^2$  [ $es^2$ ] zurück zu  $c^2$  [ $b^1$ ].

Im Abschnitt C erklimmt die Melodie zunächst in mehreren Schritten den höchsten Ton  $g^2$  [ $f^2$ ], der Schwerpunkt liegt aber jeweils auf  $f^2$  [ $es^2$ ]. Zum Abschluss des Liedes wird die 3. Zeile aus Abschnitt A noch einmal wiederholt, so dass die Melodie den Oktavraum abwärts durchmisst und auf dem Schlußton  $f^1$  [ $es^1$ ] endet.

Die 2. Strophe beginnt mit dem Abschnitt B, in 371 mit dem gleichen Dreiklang  $f^1 - a^1 - c^2$  wie 1.1., in 534 hingegen mit einem Quintsprung  $es^1 - b^1 - b^1$  wie in 1.4.. Im Verlauf dieser Zeile steht die viertletzte Note hier einen Ton tiefer, nämlich  $a^1$  [ $g^1$ ]. Die folgenden Zeilen gleichen denen der 1. Strophe.

Dieses Lied kann der Dur/Moll-Tonalität zugeordnet werden. Es erreicht zu Beginn zunächst nur die große Sexte  $f^1 - d^1$  [Quinte  $g^1 - c^2$ ], dann aber in der 3. Zeile gleich die Oktave  $f^2$  [ $es^2$ ]. Außerdem hat es kein eindeutiges tonales Zentrum mit  $c^2$  [ $b^1$ ] auf Taktschwerpunkten als fiktivem Tenor. Das heißt, dass in 371 die Tonart F-Dur vorliegt, während in 534 in Es-Dur gesungen wurde.

Der Text ist überwiegend syllabisch unterlegt. Die Triolenstellen sowie einige übergebundene Achtelnoten bilden die Ausnahmen. Interessant sind die deutlichen synkopischen Variationen in den Zeilen 4 + 5 (Abschnitt B). In der Hauptsache werden die Wortbetonungen durch den Rhythmus unterstützt.

#### Zur Vortragsform

In der Aufnahme 371 singt die Sängerin sehr bewusst die Strophen 1 + 2, die 3. stimmt sie flüchtig an. Die Tonhöhe scheint fast etwas zu hoch für sie zu sein, da die Melodie gerade im Abschnitt C etwas undeutlich wird. Das Tempo ist zügig gewählt, es wird nur leicht variiert.

In der Aufnahme 534, die mit derselben Sängerin vier Jahre später erfolgte, scheint die Tonhöhe (die jetzt sogar höher ist) nicht so große Schwierigkeiten zu bereiten wie früher. Das Tempo ist genauso zügig wie früher und relativ stabil, nur bricht die Sängerin in der 2. Strophe direkt am Zeilenende abrupt ab mit den Worten: „jetzt is aus“. Es ist nicht zu sagen, ob sie eher den Text oder die Melodie vergessen hat.

Die häufigen Anschleifer zeigen in beiden Aufnahmen eine starke Übereinstimmung, vielleicht sind sie typisch für die Sängerin.

## Zum Textinhalt

In der Aufnahme Tbd. 371 erklärt die Gewährsfrau Katharina Ruck vor diesem Lied etwas zum Einsatz während des Brauches:

„Wenn die Leiche im Hof gestanden ist, da hat man gesungen, wenn der Mann gestorben ist, da hat man gesagt ‚liebstes Eheweib‘, wenn das Weib gestorben ist, haben wir gesagt ‚liebster Ehemann‘. Aber der Mann ist eher gestorben, dann hat man gesungen.“

In der 2. Aufnahme Tbd. 534 kommt auch noch einmal eine kurze Erklärung:

„In Rudolfsnad, wenn a Frau gestorben ist, hat man gesungen“,  
– dann folgt das gesungene Lied.

In der Introduction nimmt die/der Verstorbene vom geliebten Ehepartner Abschied. Die Anrede „Ehweib“ oder „Ehemann“ wird entsprechend der hinterbliebenen Person gewählt. Dann erst, sozusagen im Hauptteil Abschnitt B und C, werden die Kinder erwähnt und ihnen Trost und Zuversicht durch Gottvertrauen zugesprochen. In der 2. Strophe bittet der/die Tote um das Seelenwohl und hebt erneut das Gottvertrauen hervor.

Im weiteren Verlauf des Liedes scheint auch der Abschied aus dem sozialen Umfeld thematisiert zu werden, wenn zu Beginn der 3. Strophe von „Hof und Haus“ die Rede ist.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI III Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

## Fazit

Der Abbruch zu Beginn der 3. Str. in 371 lässt einen längeren Text vermuten. Dass die Sängerin vier Jahre später noch weniger Text wusste, könnte ein Zeichen für den selteneren Gebrauch des Liedes, auch in früherer Zeit, sein. Durch das Fehlen weiterer Belege liegt die Vermutung nahe, dass sich das Lied nur im Banater Raum und da möglicherweise nur in Franztal erhalten hat, aber eben nicht häufig gesungen wurde. Vielleicht ist es in der Zeit der Auswanderung aus Süddeutschland so gebräuchlich gewesen, dass es nicht aufgeschrieben zu werden brauchte, um dann über die Jahre an Beliebtheit zu verlieren und fast in Vergessenheit zu geraten?!

### III

4 Lieder aus dem

Sudetenland  
(Altvatergebirge)

„Das liebe treue Mutterherz ...“  
„Endlich komm ich doch zum Ziele ...“  
„Schlaf Vater nun in stillem Frieden ...“  
„Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“

# "Das liebe treue Mutterherz ..."

Tbd. 318/I-00

Viertel ~ 56

1. Das lie - be treu - e Müt - ter - herz schläft rum so sanft in  
 5 Frieden. Es en - de - te zum größ - ten Schmerz für uns so früh hie -  
 9 nien - den. Ach uns fehlt die - ses Herz gar sehr, das füh - len wir schon heu - te  
 13 schwer. Schlaf wohl, du lie - bes Müt - ter - herz, du lie - bes treu - es Müt - ter -  
 17 herz. Schlaf wohl, du lie - bes Müt - ter - herz, du lie - bes treu - es Müt - ter - herz.

Sängerinnen: Maria Krist und Hermine Siaderna

Tbd. 562/I-00

Viertel ~ 58

1. Das lie - be treu - e Müt - ter - herz schläft rum so sanft in  
 5 Frieden. Es en - de - te zum größ - ten Schmerz für uns so früh hie -  
 9 nien - den. Ach uns fehlt die - ses Herz so sehr, das füh - len wir schon heu - te  
 13 schwer. Schlaf wohl, du lie - bes Müt - ter - herz, du lie - bes treu - es Müt - ter -  
 17 herz. Schlaf wohl, du lie - bes Müt - ter - herz, du lie - bestreu - es Müt - ter - herz.

Sängerinnen: Frau Kittel, Maria Krist und Anna Tauber



Textincipit	„Das liebe treue Mutterherz ...“
Quelle	Tbd. 318/I-00 [562/I-00]
Gattung JKI	Totened
Ambitus	Oberstimme Undezime Unterstimme Oktave
Kernmaterial	Oberstimme Sexte Unterstimme Sexte
Form	ABCDD'
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	D-Dur [A-Dur, steigend auf B-Dur]
Taktart	überwiegend 4/4
Tempo	Viertel ~ 56/min. [Viertel ~ 58/min.]

#### Formaler Aufbau

In der Aufnahme Tbd. 318 von 1958 (i.f. auch 318 genannt) erklingen zwei Strophen, in der Aufnahme Tbd. 562 von 1963 (i.f. auch 562 genannt) kommt eine weitere Strophe hinzu. Jede Strophe besteht aus zehn Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte ABCDD' zusammengefasst sind. Jeweils die 1./3., 2./4. und 5./6. Zeile werden durch Reime verbunden, die 7. – 10. Zeile endet immer mit dem Wort „Mutterherz“. Der Text des Abschnitts D' ist eine wörtliche Wiederholung von D, während die letzte Melodiezeile für das Strophenende zu einer Schlusskadenz variiert wird.

#### Zur Melodie

Die beiden Tonbandaufnahmen unterscheiden sich nur in der Tonhöhe. Während die beiden Sängerinnen in 318 das Lied in D-Dur anstimmen und diese Tonart auch beibehalten, erklingt das Lied in 562 tiefer. Es wird von den drei Sängerinnen in A-Dur angestimmt, steigt aber gleich in der 3. Zeile fast unmerklich um einen Halbton. Die neue Tonart B-Dur wird von der 4. Zeile bis zum Ende des Liedes ungefähr gehalten mit einer nochmaligen sehr leicht steigenden Tendenz, die aber in der Transkription nicht mehr berücksichtigt wurde. Hier wird nur die 1. Modulation erfasst.

#### Zur Oberstimme

In 318 erstreckt sich der Tonraum über die Undezime  $cis^1 - fis^2$  plus hochalterierter 5. Stufe  $gis^1$ , das Kernmaterial umfasst die kleine Sexte  $fis^1 - a^1 - h^1 - cis^2 - d^2$  ohne die 2. Stufe  $g^1$ .

In 562 fasst der Tonraum in der Oberstimme beide Tonarten zusammen und liegt in der Undezime  $a - d^2$ . Das Kernmaterial besteht ebenfalls aus einer kleinen Sexte mit den Tönen  $d^1 - e^1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1$  (hier mit 2. Stufe).

Die Beschreibung gilt für beide Aufnahmen.

Die Melodie vereint sowohl wellenförmig angelegte Bögen als auch stufenweise auf- und absteigende Skalen. Jede Zeile beginnt mit einem 1/4-Auftakt, der speziell am Anfang jeder Strophe sehr gedehnt gesungen wird.

Im Abschnitt A überwiegt die wellenartige Bewegung mit dem tonalen Schwerpunkt auf  $a^1$  [ $e^1$ ] in der 1. Zeile, die dort mit den umspielten Tönen  $d^2$  [ $a^1$ ] erklingt. Die 2. Zeile beginnt und endet mit  $fis^1$  [ $cis^1$ ], dazwischen wird ein Bogen stufenweise von  $e^1 - a^1$  [ $h - e^1$ ] geschlagen.

Im Abschnitt B wird ein aufsteigender Duktus in der 3. Zeile, beginnend bei  $fis^1$  [ $cis^1$ ], und eine abwärtsführende Linie in der 4. Zeile von  $d^2$  [ $b^1$ ] zu  $a^1$  [ $f^1$  nach Modulation] deutlich.

Die Melodie des Abschnitts C beginnt mit einem Quintsprung  $a^1 - e^2$  [ $f^1 - c^2$ ], um dann schrittweise zu  $a^1$  [ $f^1$ ] zurückzufinden.

Das größte Intervall erklingt zu Beginn von Abschnitt D bzw. D'. Wieder von  $a^1$  [ $f^1$ ] ausgehend wird jetzt mit einer großen Sexte der höchste Ton  $fis^2$  [ $d^2$ ] erreicht, danach schreitet die Melodie zurück zu  $h^1$  [ $g^1$ ]. Die 2. Zeile des Abschnitts D besteht fast ausschließlich aus Tonrepetitionen auf  $a^1$  [ $f^1$ ]. Diese Zeile bildet innerhalb der Strophe somit den größten Kontrast zu den beiden sie umgebenden Zeilen. Die Abschlusszeile der Strophe beginnt ähnlich der drittletzten. Die Melodie fällt aber weiter auf  $fis^1$  [ $d^1$ ] ab, von der aus die Schlusskadenz  $g^1 - cis^1 - d^1$  [ $es^1 - a - h$ ] erklingt.

#### Zur Unterstimme

In 318 ergibt sich der Tonraum der Oktave  $cis^1 - cis^2$  mit dem Kernmaterial in der Quinte  $d^1 - e^1 - fis^1 - g^1 - a^1$ .

In 562 besteht der Tonraum insgesamt aus der None  $gis - a^1$ . Das Kernmaterial setzt sich aus den Tönen  $a - b - h - c^1 - cis^1 - d^1 - es^1 - f^1$  im Ambitus einer kleinen Sexte zusammen.

Die Unterstimme wird in beiden Aufnahmen nicht so ausschweifend geführt. Sie läuft häufig in Terz- oder Sextparallelen (Zeile 5 – 10) zur Oberstimme oder verharrt auf einer Tonhöhe wie in Zeile 3 + 4. Lediglich innerhalb der ersten beiden Zeilen ergibt sich an drei Stellen sogar eine kleine Gegenbewegung zur Oberstimme, bevor am Zeilenschluss wieder Terzparallelen dominieren.

#### Zu beiden Stimmen

Die Art der Stimmführung der 2. zur 1. Stimme und die Kadenzbildungen (Zeile 4 Halbschluss und Zeile 10 Ganzschluss) lassen eine deutliche Einordnung in die Dur/Moll-Tonalität zu.

Der Text ist durchgehend syllabisch unterlegt.

Der stets wiederkehrende 1/4-Auftakt zu jeder Zeile wird bei der 1. Zeile jeder Strophe durch zwei Achtelnoten ersetzt, die aber in beiden Aufnahmen fast so breit wie zwei Viertel gesungen werden.

Die erste betonte Note der Zeilen 1 – 6 ist jeweils eine punktierte Viertel, wodurch die Textbetonungen unterstützt werden. Im Abschnitt D und D' wird diese punktierte Viertel auf eine Halbe ausgedehnt, auf der in 318 jeweils das Wort „wohl“ gesungen wird. In 562 ist es in der 1. Strophe auch das Wort „wohl“, in der 2. Strophe „schla-fe“ und in der 3. Strophe erst



„lie-bes“ und dann „schla-fe“. Die anderen beiden Zeilen von D und D' haben schnellere Noten, die als gedehnte Achtel oder als triolische Viertel ausgesungen werden, wodurch die Worte „lie-bes treu-es“ hervorgehoben werden. Die Pausen an den Zeilenenden sind nicht eigentlich rhythmische, sondern eher größere Atempausen, die auf einen Viertelschlag ausgedehnt sind. Dadurch wird z.T. die Taktart von 4/4 auf 3/4 verändert, in der 7. + 9. Zeile sogar auf 5/4 mit einer ausgedehnten Atempause nach der Halbenote. Hierdurch klingt das so abgesetzte „o Mutterherz“ fast wie ein Ausruf.

#### Zur Vortragsform

Durch das sehr langsame Tempo, das in beiden Aufnahmen fast identisch ist, erhält das Lied einen sehr getragenen Charakter. Teilweise wird dieser noch durch Rubati verstärkt, z.B. in den Zeilen 7 – 10 und in der 1. Zeile besonders in 562. Durch leichte Anschleifer von nur einigen Viertelnoten in der Oberstimme erhält das Lied zusätzlich eine schwermütige Färbung.

#### Zum Textinhalt

In der Aufnahme 562 erklärt eine der Sängerinnen vor dem Lied: „Wir singen jetzt das Begräbnislied ‚Das liebe treue Mutterherz‘ aus dem Sudetenland.“

Das Mutterherz steht symbolisch für die Fürsorge, Liebe, Treue und Wärme der Mutter. Es wird von den Hinterbliebenen gepriesen und der zu frühe Verlust beweint. Nach dem Dank für Alles wird der Mutter ein sanfter wohliger Schlaf gewünscht.

#### Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI III Hadwich, S. 390

Im Kapitel „Grabsprüche – Sprüche, in denen sich die Überlebenden äußern“ erscheint unter der Nr. 180 „das dritte Gesätz eines viel gesungenen Liedes“. Textincipit: „Hab Dank, du liebes Mutterherz, ...“. Der Text entspricht der 3. Str. vom Tbd. 562. Es sind zwei Abweichungen in der 4. + 5. Zeile, sowie am Schluss eine Vertauschung der Zeilen und eine Zusammenfassung auf 8 Zeilen gegenüber dem Liedtext vom Tbd. 562 erfolgt.<sup>198</sup> Die Verwendung des Spruches könnte evtl. auf die Zeit nach 1890 gelegt werden. [vgl. Hadwich, S. 15]

JKI IV Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Huber 1981:222f. + 224

S. 222f. Das Kapitel „Gattung VII: Begräbnis- bzw. Friedhofslieder (Kirchenchorkompositionen)“. Unter der „Nr. 2a“ Abdruck eines hs. 2-st. Satzes mit einem

---

<sup>198</sup> Der Wortlaut der Z. 4 – 8 der Strophe: „Ein ewiger Lohn erblühen. / Es ruft dir Gatt' und Kinder zu: / Gott gib dir die ewige Ruh'! / Drum schlafe wohl, du liebes treues Mutterherz, / Du liebes treues Mutterherz!“ Der Text in der 5. Z. ist dem aktuellen Anlaß angepasst worden (vgl. dazu das Kapitel „Gattungen“).

hs. unterlegten Text. Textincipit: „Das liebe treue Mutterherz schläft nun so sanft in Frieden ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in C-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die 2. St. verläuft überwiegend in Terzparallelen zur Oberstimme. Die Melodie der Oberstimme ist bis auf eine kleine Abweichung am Ende der 1. Zeile des Abschnitts A und der 2. Zeile des Abschnitts D' übereinstimmend mit der Melodie des Tbd. 562 aus dem Sudetenland. Der Text ist syllabisch unterlegt und gibt die 1. Str. der Aufnahmen aus dem Sudetenland wieder. Sammelort „Kürnberg 1972“, Gewährsleute „Maria Brandner und Rosa Kirchweger“.

S. 224: „Nr. 2b“, Abdruck einer hs. Melodie mit einem unterlegten hs. Textincipit „Das liebe treue Mutterherz ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in D-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, ohne Tempoangabe. Es ist die gleiche Melodie wie die Oberstimme des Tbd. 318, lediglich im Abschnitt D ist an den Zeilenenden eine Abweichung erkennbar. Unter der Melodie folgen zwei weitere Strophen mit jeweils acht Zeilen. Der Text ist mit dem des Tbd. 562 identisch. Auch ohne spezielle Angaben im Text werden die letzten zwei Zeilen wiederholt, so dass jede Strophe auf 10 Zeilen erweitert wird. Die letzten beiden zu wiederholenden Zeilen sind bei Huber zwischen der 2. + 3. Str. vertauscht.

Sammelort „Ertl 1973“, unter der Melodie steht „Oberstimme eines Chorsatzes Kirchenchor“. Unter dem Text liest man: „Abschrift aus dem handschriftlichen Liederbuch der Rosa Kirchweger, Kürnberg“.

## Fazit

Die beinahe komplette Übereinstimmung von Texten und Melodien lässt den Rückschluss zu, dass die Oberstimme des Liedes in den Gebieten Niederösterreich<sup>199</sup> und Sudetenland wahrscheinlich mit den Strophen in Gesangbüchern stand und daraus für den privaten Gebrauch abgeschrieben wurde. Die Unterstimme wurde vermutlich frei dazu improvisiert. Diese These würde auch durch die unterschiedliche Herkunft der drei Sängerinnen unterstützt werden. Sie haben sich vielleicht erst nach der Vertreibung aus ihren Heimatorten im Altvatergebirge bzw. in Slawonien nach der Ansiedlung in Süddeutschland kennengelernt. (Vgl. hierzu auch die Gedanken im Fazit des Liedes „Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“.) Die Form der Verbreitung über das Gesangbuch trifft sicher auch auf Nordmähren zu. [vgl. Hadwich, S. 14] Zur Datierung kann die Vermutung geäußert werden, dass sowohl Text als auch Melodie zum Ende des 19., Anfang des 20. Jh. entstanden sind. [vgl. Huber, S. 75; Hadwich, S. 15] Seitdem hat das Lied vielleicht noch nicht so viele Möglichkeiten gehabt, abgeändert werden zu können.

---

<sup>199</sup> Und hier sehr weit in westlicher Richtung. [vgl. Huber, Tafel I a Herkunftsorte der in diesem Band aufgezeichneten Lieder]

# "Endlich komm ich doch zum Ziele ..."

Tbd. 318/I-226

Viertel ~ 58

The musical score is written for a single voice part in G major and 3/4 time. It consists of four staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody begins with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. The second staff continues the melody with a quarter note C5, followed by a quarter note B4, and then a quarter note A4. The third staff continues with a quarter note G4, followed by a quarter note F#4, and then a quarter note E4. The fourth staff concludes the melody with a quarter note D4, followed by a quarter note C4, and then a quarter note B3. The lyrics are written below the notes, with some words underlined. The score includes performance markings such as '1. Endlich' and '3' over a triplet of notes.

1. Endlich komm ich doch zum Ziele durch des  
Lebens bunt Gewühle, und der Herr hat mein gedacht, und der  
Herr hat mein gedacht. Süs-ser Schlum-mer senkt sich nie-der auf die mü-den Au-gen-  
li-der. Lie-be Freun-de, gu-te Nacht, Gott hat's wohl mit mir ge-macht.

Sängerinnen: Maria Krist und Hermine Siaderna

1. Endlich komm ich doch zum Ziele  
durch des Lebens bunt Gewühle,  
und der Herr hat mein gedacht,  
und der Herr hat mein gedacht.  
Süßer Schlummer senkt sich nieder  
auf die müden Augenlider.  
Liebe Freunde, gute Nacht,  
Gott hat's wohl mit mir gemacht.
2. Senkt mich in die dunkle Kammer,  
wo ich frei von Erdenjammer  
schlafen will in süßer Ruh,  
schlafen will in süßer Ruh.  
Ach wie winkt den Lebensmüden  
doch so süß der Grabesfrieden,  
und wie leicht, o Hügel du,  
deckst du das Gebein mir zu.

3. Drum, ihr Lieben, lasst das Weinen,  
ich geh ja mich zu vereinen  
mit dem Vater, der mich liebt,



mit dem Vater, der mich liebt.  
Einst in heiligen Himmelshallen  
werden Freudenlieder schallen  
bei dem Vater, der mich liebt,  
der ein Wiedersehn uns gibt.



Textincipit	„Endlich komm ich doch zum Ziele ...“
Quelle	Tbd. 318/I-226
Gattung JKI	Totened
Ambitus	Oberstimme None Unterstimme Oktave
Kernmaterial	Oberstimme Sexte Unterstimme Quarte
Form	ABCD
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	D-Dur
Taktart	wechselnd 4/4, 3/4
Tempo	Viertel ~ 58/min.

#### Formaler Aufbau

Die drei Strophen des Liedes bestehen aus je acht Zeilen, die zu je Zweien in die melodischen Abschnitte ABCD aufgeteilt sind. Sowohl beide Zeilen in jedem Abschnitt enden mit einem Reim, als auch die Abschnitte B und D. Der Text der 3. Zeile wird in der 4. Zeile wiederholt.

#### Zur Melodie der Oberstimme

Der Tonraum umfasst die None  $d^1 - e^2$  plus hochalterierter 4. Stufe  $gis^1$  und tiefalterierter 7. Stufe  $c^2$ , wobei die Ecktöne jeweils nur einmal erklingen. Das Kernmaterial besteht aus den Tönen  $fis^1 - g^1 - a^1 - h^1 - d^2$ .

Die Melodie verläuft in kleinen und großen Bögen, die am Zeilenbeginn z.T. schnell ansteigen, um dann in kleineren Schritten zum Zielton am Zeilenende zu finden.

In der 1. Zeile umspannt der Melodiebogen den Ambitus von  $fis^1$  zu  $d^2$  und zurück fast symmetrisch. In Zeile 2 wiederholt sich die deszendierende Phrase aus Zeile 1 nach einem Quartfall von  $d^2$  auf  $a^1$  einmal stufenweise bis  $e^1$ , die folgende Wiederholung durchmisst die Quinte von  $h^1$  nach  $e^1$ . Der Ambitus dieser Zeile umfasst eine kleine Septime.

In Abschnitt B pendelt die Melodie um den Ton  $a^1$  mit Tonrepetitionen in Zeile 3, und in Zeile 4 mit kleinem Bogen von  $d^2$  herab. Durch die Tonschritte  $a^1 - gis^1 - a^1$  wird in dieser Zeile, der Strophenmitte, eine Art Halbschluss erreicht.

Der Abschnitt C ähnelt dem vorherigen. Die Melodie pendelt zunächst um den Ton  $a^1$  herum, bevor sie in der 6. Zeile nach kurzem Aufschwung auf den höchsten Ton  $e^2$  in Terz- und

Sekundschritten auf  $f'$  landet. Der Ambitus dieser kurzen Phrase beträgt ebenfalls eine kleine Septime.

Der Abschnitt D bildet die Kadenz. Die Oktave  $d^2 - d'$  wird stufenweise deszendierend durchmessen, zunächst bis  $h'$  am Ende der 7. Zeile, dann weiter bis zum Grundton  $d'$ .

#### Zur Melodie der Unterstimme

Der Tonraum umfasst die Oktave  $cis^1 - cis^2$  ohne die 7. Stufe  $h'$ , das entspricht der modalen Skala hypophrygisch auf  $cis^1$ . Das Kernmaterial setzt sich aus der Quarte  $d' - e' - fis^1 - g'$  zusammen.

Die Melodie wird in den Zeilen 5, 6 + 8 in Terzparallelen zur Oberstimme geführt. In den übrigen Zeilen entstehen durch Tonwiederholungen parallel zu Sprüngen in der Oberstimme auch Gegenbewegungen, in denen der Abstand zwischen den Stimmen häufig eine kleine Sexte beträgt. In den Zeilen 4 + 7 verlaufen beide Stimmen teilweise in Sextparallelen. Der Schlussston erklingt unisono.

#### Zu beiden Stimmen

Das Lied ist der Dur/Moll-Tonalität zuzuordnen, da sich neben dem nur einmal erklingenden Grundton  $d'$  kein eindeutiges tonales Zentrum um den Ton  $a'$  (als fiktiver Tuba) ausmachen lässt. Es weist in dieser Interpretation die Tonart D-Dur auf. Durch die 2. Stimme in Terz- und Sextparallelen wird das harmonische Akkordempfinden gestärkt.

Der Text ist syllabisch unterlegt. Eine Ausnahme bilden in der 1. Zeile die übergebundenen Achtelnoten am Schluss. Eine weitere Ausnahme besteht in der 2. Zeile, hier sind jeweils zwei Triolen notiert für je zwei Textsilben.

#### Zur Vortragsform

Die zwei Sängerinnen tragen das Lied, trotz der Dokumentationssituation, dem eigentlichen Zweck entsprechend sehr getragen, ja fast schleppend, vor. Atempausen und Rubati, auch innerhalb der Zeilen, erfolgen synchron.

Die Atempausen werden gerade an den Zeilenenden vor einer neuen Strophe fast auf einen Viertel-Schlag gedehnt, so dass in der Transkription eine Viertel-Pause eingefügt wurde, um die Unterbrechung zu verdeutlichen. Rubati erfolgen teils in der Strophenmitte (4. Zeile), oder am Strophenende über die gesamte 8. Zeile.

Die Sängerin der Oberstimme verwendet oft an den Zeilenanfängen, in der Mitte der 1. + 7. Z., und auch zwischen den letzten beiden Viertelnoten einer Zeile An- und Abschleifer, die meistens mit der Unterstimme gemeinsam erklingen.

#### Zum Textinhalt

Die/der Tote selbst kommt zu Wort mit positiven Gedanken zu Freiheit und Ruhe im Tod. In der Vorfreude auf die Vereinigung mit dem lieben Vater wird auch ein Wiedersehen mit den Lieben im Himmel zum Trost in Aussicht gestellt.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI II Hadwich, S. 220ff., Nr. 87

Im Kapitel „Lieder, aus denen der Tote spricht“ folgt unter der Nr. 87 die Überschrift „Endlich kam ich doch zum Ziele.“

„a) Jüngere Handschrift (1866): ‚Bei alten Personen.‘ Musikbegleitung wie Nr. 36.“ Dann Abdruck eines 4-st. homophonen Satzes mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Endlich kam ich doch zum Ziele, durch des Lebens bunt Gewühle ...“. Das Lied ist mit je zwei Stimmen in zwei Systemen notiert, S + A im Violinschlüssel, T + B im Bassschlüssel, beide in Es-Dur, 3/4-Takt, ohne Auftakt, keine Tempoangabe. Der Sopran hat, bei stringentem Rhythmus, die gleiche Melodie wie die Oberstimme der Tbd.-Aufnahme, der Alt eine ähnliche Melodie wie die Unterstimme der Aufnahme. Der melodische Abschnitt A soll im forte gesungen werden, Abschnitt B 1. Z. piano, 2. Z. forte, Abschnitt C bleibt forte und Abschnitt D erst im forte, der Schluss piano. Über „Freun – de“ steht ein Akzentzeichen. Die Männerstimmen bilden die harmonische Substanz. Im Anschluss an das Lied sind noch drei Textstrophen zu je sieben Zeilen wiedergegeben (die zu wiederholende 3. Z. ist nicht extra notiert). Inhalt und Form sind mit dem Text vom Tbd. 318 identisch, nur ist hier eine 3. Str. eingefügt und die 4. Str. entspricht der 3. von der Aufnahme. Einige Worte sind abgeändert, in der 4. Str. lauten die beiden letzten Zeilen: „Über Wonnen ungetrückt, Die das Wiedersehen uns gibt.“

„b) Jüngere Handschrift mit derselben Singweise, ohne das 3. Gesätz.“

„c) Vertont von Möldner.<sup>200</sup>“

JKI III Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

Fazit

Hadwich stellte seine Liedsammlung hauptsächlich aus Handschriften zusammen. Dabei benützte er

„auch zahlreiche jüngere, die etwa zwischen 1850 und 1890 entstanden und zum Teil als Erneuerungen abgebrauchter älterer Liederblätter zu erkennen sind, ferner gedruckte Notenwerke, die während jenes Zeitraumes in Nordmähren verwendet wurden. Es sind fast ausschließlich solche aus dem Verlag A. Pietsch in Ziegenhals (früher Neustadt), und zwar Schöpfungen von ... Johann Wilh. Möldner (\*1837 – †1916). Er setzte eine große Anzahl von Männerchören und viele kirchliche Tonstücke, besonders Mess-, Trauungs- und Grablieder.“  
[Hadwich 1926:2]

Wenn also dieses Lied evtl. auch auf Liederflugblättern existierte, hat es sich sicher auf diesem Weg verbreitet und ist davon auch in die privaten Liederhandschriften übertragen

---

<sup>200</sup> Als Fußnote „Möldner-Neun, Nr. 1.“ Dazu im Verzeichnis der Abkürzungen: „Möldner-Neun: Begräbnislieder für alle Fälle. Neue Ausgabe. Nr. 1 – 7 für gemischten Chor mit Musikbegleitung (2 Clarinetten, 2 Cornis, 2 Trombis, Tenorhorn, Baß-Trombone), Nr. 8, 9 für Männerchor ohne Begleitung von Joh. W. Möldner. Ziegenhals“ [o.J.]. [Hadwich, S. 24]

worden. Die Ähnlichkeit der Melodien vom Tonband und von Hadwich könnte die Vermutung zulassen, dass es sich um ein beliebtes geistliches Volkslied gehandelt hat. Durch die Erweiterung zum 4-st. Satz durch Möldner war es dann auch für Kirchenchöre geeignet. Vielleicht haben die Sängerinnen der Tonbandaufnahme im Kirchenchor die Melodien der Frauenstimmen gelernt und sie nun auch ohne Männerstimmen vorgetragen.

Bemerkenswert ist das gesicherte Vorkommen des Liedes in Nordmähren und dem Sudetenland, was durch die ausführlichen Belege gestützt wird, und auf der anderen Seite die Erwähnung für die Gegend bei Rudolfsgnad, jugoslawisch Banat, also weit südlicher, hierfür leider ohne weitere Hinweise auf Texte und/oder eine Melodie. Eine Möglichkeit der Verbreitung bietet sich auf dem Flugblattweg an, kann aber hier nur als Vermutung geäußert werden.



# "Schlaf Vater nun in stillem Frieden ..."

Tbd. 562/I-125

Viertel ~ 63

The musical score is written in G major and 3/4 time. It consists of three systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment. The first system is marked 'A' and contains the first line of lyrics. The second system is marked 'B' and contains the second and third lines of lyrics. The third system is marked 'C' and contains the fourth line of lyrics. The lyrics are: '1. Schlaf Vater nun in stillem Frieden, du hast vollbracht den Erdenlauf. Wir sind vereint, ob wir auch schieden, und schau nach dir zum Himmel auf. Schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl und ruhe sanft.'

1. Schlaf Va - ter nun in stil - lem Frie - den, du hast voll - bracht den Er - den -  
 5 lauf. Wir sind ver - eint, ob wir auch schie - den, und schau nach dir zum Him - mel  
 9 auf. Schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl und ru - he sanft.

Sängerinnen: Frau Kittel, Maria Krist und Anna Tauber

- Schlaf Vater nun in stillem Frieden,  
 du hast vollbracht den Erdenlauf.  
 Wir sind vereint, ob wir auch schieden,  
 und schau nach dir zum Himmel auf.  
 Schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl,  
 schlaf wohl und ruhe sanft.

- Hier enden endlich alle Leiden,  
 hier findest du die ewge Ruh.

2.1. Hier en - den end - lich al - le Lei - den,

2.2. hier fin - dest du die ew - ge Ruh.

2.3. Du gehst nun ein zu ew - gen Freu - den,

- Du gehst nun ein zu ewgen Freuden,  
 o wären wir auch dort wie du.  
 Schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl, schlaf wohl,  
 schlaf wohl und ruhe sanft.



Textincipit	„Schlaf Vater nun in stillem Frieden ...“
Quelle	Tbd. 562/I-125
Gattung JKI	Grablied
Ambitus	Oberstimme Oktave Unterstimme Oktave
Kernmaterial	Oberstimme Sexte Unterstimme Quinte
Form	ABC
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	B-Dur
Taktart	4/4
Tempo	Viertel ~ 63/min.

#### Formaler Aufbau

Das Lied besteht aus vier Strophen mit jeweils sechs Zeilen. Diese sind zu je Zweien in die melodischen Abschnitte ABC zusammengefasst. Die 1./3. und 2./4. Zeile enden mit einem Reim, die 5. + 6. Zeile (Abschnitt C) bilden jeweils den Refrain der Strophe mit den Worten „||: Schlaf wohl :|| und ruhe sanft“.

#### Zur Melodie der Oberstimme

Der Tonraum umfasst die Oktave  $c^1 - c^2$  plus hochalterierter 3. Stufe  $e^1$ . Das Kernmaterial mit dem Ambitus einer kleinen Sexte besteht aus den Tönen  $d^1 - f^1 - g^1 - a^1 - b^1$ .

Im Abschnitt A erstreckt sich die Melodie in einem großen Bogen zwischen dem Anfangs- und Endton  $d^1$  bis hinauf zum  $c^2$ . In der 1. Zeile sind zwei kleine Bögen zu hören, zunächst stufenweise zwischen  $d^1 - f^1 - d^1$ , dann in den sukzessiven Terz-Quart-Intervallen von  $d^1$  nach  $b^1$ , mit Umspielung durch  $c^2$  schrittweise zurück zu  $a^1$ . In der 2. Zeile mit fallendem Duktus wird die Melodie von  $c^2$  stufenweise zu  $d^1$  hinuntergeführt.

Die Melodie in Abschnitt B wird durch Halb- bzw. Ganztonschritte in Form von „Seufzern“ in der 1. Zeile geprägt,  $d^1 - c^1, f^1 - e^1$  und  $b^1 - a^1$  am Ende, sowie durch die fallende Linie von  $b^1$  zu  $f^1$  in der 2. Zeile. Auch hier sind „Seufzer“ zu hören,  $b^1 - a^1$  und ||:  $a^1 - g^1$  :||.

Der Refrain, Abschnitt C, hat einen ganz anderen Charakter. Der vorher schnelle punktierte Rhythmus geht in langsame Punktierungen über, die die Textbedeutung, die Worte „Schlaf wohl“, sehr sinnfällig unterstützen. Die Melodie steigt in der 5. Zeile sprunghaft von  $f^1$  zu  $b^1$  und im 2. Anlauf von  $f^1$  zu  $c^2$  und endet mit  $b^1$ . In der letzten Zeile erklingt ein Abwärtsbogen von  $b^1$  über  $f^1$  wieder hinauf zu  $b^1$ . Der Rhythmus wird am Anfang wieder aus der 1. Zeile

aufgegriffen, in der 2. Zeilenhälfte (die letzten drei Töne) beruhigt er sich auf zwei Viertel- und eine Halbenote, den Wortsinn ausdeutend.

#### Zur Melodie der Unterstimme

Der Tonraum umfasst die Oktave  $a - a'$ , die Töne des Kernmaterials bilden die Quinte  $b - c' - d' - es' - f'$ .

Die Unterstimme bewegt sich überwiegend in Terz- und Sextparallelen zur Oberstimme, immer aber im gleichen Rhythmus.

Das Lied beginnt im Auftakt unisono. Ab der 2. Strophe hört man hier statt der Einstimmigkeit Terzparallelen. Dann beschreibt die Unterstimme mit Terzintervallen und Tonwiederholungen tendenziell ebenfalls eine aufsteigende Linie, die in der 2. Zeile parallel zur Oberstimme von  $a'$  stufenweise nach  $a$  zurückgeführt wird und auf  $b$  endet.

Im Abschnitt B wird der enge Tonraum zwischen  $a$  und  $d'$  nicht verlassen, die Melodie bewegt sich in der 3. Zeile meist in Sekundschritten sowie etlichen Tonrepetitionen auf  $c'$ , um dann in der 4. Zeile vom  $d'$  hinab zu  $a$  in Sextparallelen der Oberstimme zu folgen.

In der 5. Zeile, Abschnitt C, entsteht nach dem einstimmigen Auftakt auf  $f'$  zweimal durch Gegenbewegung zur Oberstimme eine Sextparallele. Diese Gegenbewegung ist auch in der letzten Zeile zu hören, wo die Stimme um den Ton  $d'$  pendelt, immer im Terz- und Sextabstand zur Oberstimme, und schließlich im Sextabstand zum oberen  $b'$  auf  $d'$  endet.

#### Zu beiden Stimmen

Das Lied kann der Dur/Moll-Tonalität zugeordnet werden, da sich kein eindeutiges tonales Zentrum um den fiktiven Tenor  $f'$  ausmachen lässt (der Ton kommt meist als Durchgangsnote vor), und die Akkordharmonik sehr im Vordergrund steht. Der Ambitus der Oberstimme liegt zwar in der Oktave  $c' - c^2$  und der der Unterstimme zwischen  $a - a'$ , dennoch bestätigt sowohl das Kernmaterial der beiden Stimmen als auch der Höreindruck die Zuordnung.

Der Text ist durchgehend syllabisch unterlegt, lediglich die 2/8-Auftakte der 1., 2. + 6. Zeile stehen über einer Silbe. Die Wortbetonungen werden durch den punktierten Rhythmus sinngemäß unterstützt.

#### Zur Vortragsform

Die drei Sängerinnen bieten einen sehr homogenen Vortrag, nur anhand der Lautstärke ist zu vermuten, dass die 1. Stimme doppelt besetzt ist. Sie wählen ein sehr langsames Tempo, das teilweise fast schleppend wirkt. Besonders die 6. Zeile wird in jeder Strophe sehr breit ausgesungen. Dieser Eindruck wird noch durch etliche Verschleifer verstärkt, die in beiden Stimmen parallel gesungen werden (z.B. jeweils Beginn der 2., 3. und 4. Zeile, am Ende der 1. und 3. Zeile bei den Viertelnoten, 4. Zeile bei der letzten punktierten Notengruppe, 5. Zeile am Ende sowie nach dem Atemzeichen in der 6. Zeile). Die Sängerinnen haben das Lied in B-Dur angestimmt und halten sowohl die Tonart als auch das Tempo bis zum Schluss durch. Der Hörer kann den Eindruck gewinnen, dass die drei Damen schon sehr oft zusammen gesungen haben.

## Zum Textinhalt

Die Angehörigen nehmen Abschied vom Vater und begleiten seinen Weg in den Himmel mit guten Wünschen und der Hoffnung auf ein Wiedersehen. Nicht vergessen wird zum Schluss der Dank für seine Liebe und Fürsorge um die Familie.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Klier, Totenwacht-Singen, S. 55

Überschrift des Abschnittes: „Weitere Lieder der Gruppe A<sup>201</sup> (meist Grablieder des 19. Jhs.) \* mit Melodie aufgezeichnet, erliegen im Bgld. Volksliedarchiv (Eisenstadt).“ In der folgenden Auflistung liest man u.a.: „\* Schlaf, Vater, nun im sel’gen Frieden / Du hast vollbracht den Erdenlauf. — Hs. Deutsch-Minihof, 3 Str.“.

EA Huber 1981:231f.

Im Kapitel „Gattung VII: Begräbnis- bzw. Friedhofslieder (Kirchenchorkompositionen)“ folgen zwei Überlieferungen.

„Nr. 9a“, darunter Abdruck einer hs. Melodie mit hs. unterlegtem Text. Textincipit: „Schlaf Vater nun in selgem Frieden, du hast vollbracht den Erdenlauf ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in B-Dur notiert, keine Taktangabe, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Es sind nur die ersten beiden Zeilen des Liedes mit Noten und Text wiedergegeben, und die Melodie wird am Ende der 1. Zeile ab dem Wort „Frieden“ mit einer 2. Stimme in Unterterzen versehen. Die Oberstimme ist mit dem Tbd.-Lied identisch. Lediglich der Auftakt ist hier ein Viertel auf der gleichen Tonhöhe wie die erste Note des folgenden Taktes. Der Rhythmus gibt hier nur bei jedem Zeilenanfang volltaktig Punktierungen vor, punktierte Viertel + Achtel. Der Text entspricht den Tbd.-Zeilen. Unter dem Lied die Quellenangaben: Ort der Aufzeichnung „Krumbach-Prägart 1973“, die Gewährspersonen „Johann Heißenberger u.a.“.

„Nr. 9b“. Überschrift „No. 4. Bei Eltern.“ Darunter mit dem Vermerk „Op. 50“ Abdruck eines gedruckten 4-st. Satzes mit vier unterlegten Textstrophen. Textincipit: „Schlaf, Vater / Mutter, nun in sel’gem Frieden! Du hast vollbracht den Erdenlauf. ...“. Die Wörter „Vater“ und „Mutter“ stehen untereinander in geschweiften Klammern. Das Lied ist in zwei Systemen mit Violinschlüssel und Bassschlüssel in B-Dur notiert, 4/4-Takt, Auftakt O 2/8 und U 1/4, Tempoangabe Andante. Nach einer 4-taktigen instrumentalen (?) Einleitung setzt ein 4-st. Chor mit einem homophonen Satz ein. Er wird evtl. instrumental unterstützt, jedenfalls sind die zwei Akkorde der Schlusskadenz ohne Text notiert. Bis auf die Einleitungstakte steht der ganze Abschnitt zwischen Wiederholungszeichen. Der Rhythmus ist wie bei Nr. 9a notiert. Die Oberstimme entspricht der Oberstimme der Tbd.-Aufnahme. Der 4-str. Text entspricht dem Tbd.-Text bis auf folgende Änderungen: die Strophen 3 + 4 sind hier vertauscht; bei der direkten Anrede des Elternteils (hier Str. 3.1.) stehen wieder beide in geschweiften Klammern; hier in 3.3. steht „die Mühen“ statt dort in 4.3. „dein Mühen“; hier in 4.1. steht „deine Kinder“ statt in 3.1. „deine Lieben“; in 4.4. heißt es „Heil uns! Heil uns und Friede dir!“ statt in 3.4. „Heil uns und Friede, Friede dir.“ Unter dem Lied der Quellenhinweis:

---

<sup>201</sup> In der Gruppe A sind „Eigentliche Totenlieder“ und „Grablieder“ enthalten.

„Text: Fotokopie einer Partitur zu J. Güttler, 6 Begräbnislieder, A. Pietsch in Ziegenhals, S. 5, Nr. 4“.<sup>202</sup>

EA DVA V<sub>1</sub> 13 935

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben in der Ecke der hs. Hinweis „Gr. XV d“. Überschrift: „21. Schlaf Vater (Mutter)!“ Darunter Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegter getippter 1. Textstrophe. Textincipit: „Schlaf, Vater, nun in sel'gem Frieden, du hast vollbracht den Erdenlauf. ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in C-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt. Die Melodie entspricht der Oberstimme der Tbd.-Aufnahme, nur sind hier keine Punktierungen innerhalb der Takte, sondern nur an den Zeilenanfängen notiert. Der Text besteht aus vier Strophen, die inhaltlich und formal dem Tbd.-Text gleichen. Hier sind jedoch die 3. + 4. Str. vertauscht und der Text erweitert. In 3.1. (Tbd. 4.1.) heißt es „Hab' Dank für alle Vaterliebe (Mutterliebe)“ und in 4.1. (Tbd. 3.1.) „Laß, Vater (Mutter), deine Kinder weinen,“. Die Refrainzeile 6 ist hier auch etwas verändert, nämlich „Schlaf wohl, schlaf wohl, auf Wiederseh'n!“. Unter dem Text der hs. Quellenhinweis: „Franz Merschl, 27 Lieder zur Totenwache ... Kirchschatz / Niederösterr [Abbruch am Seitenrand] 1960“.

#### Fazit

Das Lied scheint jüngeren Datums zu sein, d.h. eher aus dem 19. Jh.. Es handelt sich wohl um einen protestantischen Text, da er „in reiner Hochsprache“, also „Luthers Schriftsprache“ abgefasst ist, welche „zum großen Teil aus Gesangbüchern der protestantischen Kernlande im Reich [stammen], wo auch die meisten der österreichischen und ungarischen Prediger zu studieren pflegten.“ [Klier 1956, S. 18] Die Melodie erklingt in der Dur/Moll-Tonalität und ist mit einer zweiten Stimme, vielleicht zunächst improvisiert, versehen und üblicherweise mündlich tradiert worden.

Die Verbreitung von Text und Melodie zwischen diesen beiden Gegenden, in denen das Lied hier nachgewiesen ist, könnte also durch Gesangbücher (evtl. aus dem Verlag von A. Pietsch aus Nordmähren) erfolgt sein, aus denen wiederum abgeschrieben wurde.

Ein Gedanke noch zur möglicherweise improvisierten Unterstimme: die drei Sängerinnen stammen aus unterschiedlichen Gegenden, nämlich aus dem Altvatergebirge und aus Slawonien. Sie haben sich vielleicht erst in Süddeutschland nach der Vertreibung kennengelernt und begonnen, zusammen zu singen. (Vgl. dazu auch das Fazit im nächsten Lied.)

---

<sup>202</sup> Aus dem Verlag von A. Pietsch aus Nordmähren hat auch Hadwich 1926 einige Quellen zitiert. Hier könnte es sich um eine Ausgabe des frühen 20. Jh. handeln, worauf die Schreibweise einiger Wörter Hinweise gibt, z.B. 3.2. „Thun“; 4.2. „giebt die Thränen“.

# "Wie bist du friedlich eingeschlafen ..."

Tbd. 562/I-205

Viertel = 58

A

B 1. Wie bist du fried-lich ein - ge - schla-fen, Va - ter - herz, so lieb und  
 gut, nun ruhest du aus im Frie-dens - ha-fen, in des Him-mels heil - ger Ruh.  
 C  
 Lieb Va-ter-herz, o ru-he aus von Sorg und Schmerz im Va - ter - haus.

Sängerinnen: Frau Kittel, Maria Krist und Anna Tauber

1. Wie bist du friedlich eingeschlafen,  
 Vaterherz, so lieb und gut,  
 nun ruhest du aus im Friedenshafen,  
 in des Himmels heilger Ruh.  
 ||: Lieb Vaterherz, o ruhe aus  
 von Sorg und Schmerz im Vaterhaus.:||

2.1. Wie bist du treu vor-an-ge-gan-gen

2. Wie bist du treu vorangegangen  
 auf dem Dornenpfad der Pflicht;  
 wir folgen, Vater, voll Verlangen

2.4. deines Le-bens Lehr und Pflicht.

- deines Lebens Lehr und Pflicht.  
 ||: Lieb Vaterherz, ein Dankgebet,

2.6. steigt him-mel-wärts, für dich ge-fleht.

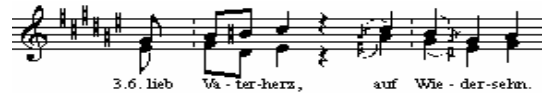
- steigt himmelwärts, für dich gefleht.:||

3. Und weint das Auge bittre Zähren,  
weine Kind, o weine nur,  
die Hoffnung wird dein Leid verklären,  
weisen dir zur Himmelsflur.  
||: Wo Plag und Schmerz gelind verwehn,



wie 2.4.

lieb Vaterherz, auf Wiedersehn.:||





Textincipit	„Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“
Quelle	Tbd. 562/I-205
Gattung JKI	Grablied
Ambitus	Oberstimme Oktave Unterstimme Oktave plus 10. Stufe
Kernmaterial	Oberstimme Sexte Unterstimme Sexte
Form	ABCC
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	3/4
Tonart	polymodal / Fis-Dur
Taktart	3/4 und 4/4
Tempo	Viertel ~ 58/min.

#### Formaler Aufbau

Die drei Strophen des Liedes bestehen aus je sechs Zeilen, da aber die beiden letzten Zeilen wiederholt werden, entsteht eine achtzeilige Grundform. Die Zeilen können zu jeweils Zweien in die melodischen Abschnitte ABCC aufgeteilt werden. Die 1./3., 2./4. und 5./6. bzw. 7./8. Zeile enden mit einem Reim.

#### Zur Melodie der Oberstimme

Der Tonraum umfasst die Oktave  $cis^1 - cis^2$  plus tieferer 7. Stufe  $h^1$ . Das Kernmaterial besteht aus den Tönen  $cis^1 - fis^1 - gis^1 - ais^1$  im Ambitus einer großen Sexte.

Im Abschnitt A beschreibt die Melodie zunächst eine Wellenbewegung zwischen  $cis^1$  und  $ais^1$ . In der 1. Zeile bildet  $cis^1$  den Anfangs- und Endton, dazwischen springt die Melodie zu  $gis^1$  und  $ais^1$  hinauf, zurück zu  $gis^1$  mit Umspielung und über  $dis^1$  zu  $cis^1$ . Die 2. Zeile verläuft ebenso sprunghaft, ausgehend von  $gis^1$  hinab zu  $cis^1$ , hinauf zu  $ais^1$ , und von dort zu  $gis^1$  mit stufenweisem Anstieg zu  $ais^1$ . Dies ist der 1. Zeilenschluss.

Im Abschnitt B erkennt man tendenziell einen fallenden Duktus der Zeilen. Zunächst führt die Melodie in der 3. Zeile von  $ais^1$  schrittweise zu  $dis^1$  hinab, allerdings mit einem Sprung von  $gis^1$  nach  $cis^2$  und zurück. In der 4. Zeile geht es von  $ais^1$  stufenweise zu  $cis^1$  hinunter. Hier steht der 2. Zeilenschluss.

Beim Abschnitt C, der wiederholt wird, sind die zwei Phrasen in der 5./7. Zeile fallend, erst von  $ais^1$  nach  $gis^1$  und nach der Pause von  $cis^2$  mit einem Sprung von  $h^1$  über  $gis^1$  zu  $ais^1$ . In der 6./8. Zeile steigt die Melodie zuerst von  $gis^1$  über  $his^1$  zu  $cis^2$  auf, und fällt nach der Pause von

*cis*<sup>2</sup> über *h*<sup>1</sup> zum Schlussston *ais*<sup>1</sup> zurück. Diese Refrainzeile erklingt im melodischen und Zigeuner-Moll.

#### Zur Melodie der Unterstimme

Der Tonraum umfasst die Oktave *ais* – *ais*<sup>1</sup> plus 10. Stufe *cis*<sup>2</sup>. Das Kernmaterial besteht aus den Tönen *ais* – *h* – *cis*<sup>1</sup> – *eis*<sup>1</sup> – *fis*<sup>1</sup> im Ambitus einer kleinen Sexte.

Im Abschnitt A pendelt die Melodie in der 1. Zeile zwischen *cis*<sup>1</sup> und *ais* hin und her. In der 2. Zeile folgt nach Tonwiederholungen auf *cis*<sup>1</sup> ein verkürzter Dreiklang *ais* – *cis*<sup>1</sup> – *fis*<sup>1</sup> ohne möglichen Grundton *fis*.

In der 3. Zeile (Abschnitt B) fällt die Melodie stufenweise von *fis*<sup>1</sup> zu *h* hinab, wobei zwischen zwei Tönen *eis*<sup>1</sup> ebenfalls das *cis*<sup>2</sup> der Oberstimme einmal „angesprungen“ wird. Die 4. Zeile beginnt zunächst (irrtümlich) mit *dis*<sup>1</sup> – *dis*<sup>1</sup> – *cis*<sup>1</sup>. Hier stockt die Sängerin und kommt beim 4. Ton auf *dis*<sup>1</sup> wieder dazu. Die Melodie fällt weiter ab zu *ais*.

Im Abschnitt C verläuft die Melodie in der 5./7. Zeile zunächst schrittweise fallend von *cis*<sup>1</sup> zu *ais*, nach der Pause von *ais*<sup>1</sup> sprunghaft über *gis*<sup>1</sup> und *cis*<sup>1</sup> zu *fis*<sup>1</sup>. In der 6./8. Zeile pendelt die Melodie um *eis*<sup>1</sup> herum, dann schwingt sie nach der Pause von *ais*<sup>1</sup> über *eis*<sup>1</sup> auf *fis*<sup>1</sup> aus.

Die Melodie folgt der Oberstimme meist in Terz- oder Sextparallelen (32x bzw. 17x); 12 Terzen z.B. in Zeile 3 + 4. Daneben auch 3x in Quart- oder 6x in Quintparallelen. Die Zählung gilt für die 1. Strophe einschließlich der Wiederholung. Es können durch Tonwiederholungen oder eigene Stimmführung aber auch Gegenbewegungen zur Oberstimme entstehen, z.B. in Zeile 2 + 6.

#### Zu beiden Stimmen

Das Lied beginnt auftaktig in der 1. Zeile mit zwei 3/4-Takten, ab der 2. Zeile wechselt die Taktart zu 4/4. Diese 2. Zeile beginnt als einzige volltaktig, sonst stehen abwechselnd 1/4- oder 2/8- und am Ende 1/8-Auftakte.

Die Gerüstskalen lassen sich verschiedenen Modi zuweisen. Für die Oberstimme stehen mixolydisch und hypojonisch auf *cis*<sup>1</sup> zur Disposition. Für die Unterstimme wären es phrygisch und hypoäolisch auf *ais*.

Das Lied ist jedoch mehr der Dur/Moll-Tonalität zuzuordnen. Melodisch liegt die gesungene Tonart Fis-Dur vor. Der Schlussakkord weist direkt darauf hin. Auch durch die Art der Stimmführung in Parallelen wird das harmonische Akkordempfinden gestärkt.

Der Text ist ausnahmslos syllabisch unterlegt. Durch den punktierten Rhythmus wird der Text nicht explizit unterstützt. Es wird eher ein leicht wiegender Charakter erzeugt.

#### Zur Vortragsform

Die drei Sängerinnen scheinen gut aufeinander eingestellt zu sein, da sie einen sehr homogenen Vortrag bieten. Sie variieren gemeinsam im Tempo und verkürzen die Pausen an den Zeilenenden oft synchron. Ebenso werden sehr häufig an allen möglichen Stellen, auch von Strophe zu Strophe unterschiedlich, Töne an- oder abgeschliffen, teils in beiden Stimmen, teils nur in einer. Die Zeilen 5 + 6 werden, besonders in der letzten Strophe, sehr rubato gesungen.

Nach dem Höreindruck lässt es sich nicht feststellen, ob der Text bei der Aufnahme zur Hand war. Einen Hinweis darauf, dass die Sängerinnen zumindest die Melodie + Begleitstimme auswendig singen, könnte die Tatsache bieten, dass in der 1. Strophe die 4. Zeile in der Unterstimme zunächst eine Terz zu tief begonnen, aber gleich beim 4. Ton korrigiert wird und in den folgenden Strophen dann jeweils „richtig“ erklingt. Mit Noten wäre das vielleicht nicht passiert. Eine andere Erklärung wäre auch möglich, nämlich dass das Lied schon länger nicht mehr gesungen, also „gebraucht“ wurde.

#### Zum Textinhalt

Die Kinder verabschieden den verstorbenen Vater mit guten Wünschen. Sein Pflichtgefühl zu Lebzeiten wird gelobt und gewürdigt. Zum Dank versprechen die Kinder, den Vater nicht zu enttäuschen und auch für ihn zu beten. In der 3. Strophe wechselt die Erzählperspektive zur allgemeinen Betrachtung, oder auch zur Mutter, das ist nicht deutlich. Dem Kind, vielleicht auch allgemein dem Angehörigen, wird die Trauer erlaubt: „Und weint das Auge bitt're Zähren, weine Kind, o weine nur“ (Z. 1 + 2) und die Hoffnung gegeben, ein Wiedersehen mit dem Vater im Himmel ohne Sorgen feiern zu können.

#### Fazit

Da für dieses Lied keine weiteren Belege vorliegen, ist eine Verbreitung bzw. die Herkunft nicht so einfach zu benennen. Bemerkenswert sind die unterschiedlichen Herkunftsorte der Sängerinnen. Zwei stammen aus dem Altvatergebirge, das zu den Sudeten gehört, und eine stammt aus Slawonien, das südlich der Drau und der Regionen Batschka und Schwäbische Türkei liegt. Die geographische Distanz legt die Vermutung nahe, dass sich die Sängerinnen vor der Vertreibung nicht gekannt haben. Die Frage, wer nun von wem das Lied gelernt hat, lässt sich nicht mehr beantworten. Vielleicht war das Lied auch in beiden Regionen geläufig, so dass das Trio gleich zusammen lossingen konnte. Das würde aber die Frage aufwerfen, ob das Lied jeweils schon seit der Auswanderung vor dem und im 18. Jh. in Gebrauch gewesen sein könnte?! Wenn ja, auch schon mit dieser Melodie und diesem Text?! Und vor allem parallel in den verschiedenen Regionen?!

## IV

### 3 Lieder aus verschiedenen Regionen

#### **1 Lied aus**

Rastatt / Ukraine — Mariahalom / Ungarn — Rothamel / Wolga

„Das Schicksal wird/darf keinen verschonen ...“

# "Das Schicksal wird keinen verschonen ..."

Tbd. 464/I-00

Viertel ~ 92

The musical score is written for a single melodic line in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of three staves. The first staff is marked with a 'Viertel ~ 92' and a key signature of one flat. It contains the first line of music with lyrics '1. Das Schick - sal wird kei - nen ver - scho - nen, der Tod ver - folgt'. The second staff is marked with a '6' and contains the second line of music with lyrics 'Zep - ter und Kro - nen, ei - tel, ei - tel ist zeit - li - ches Glück,'. The third staff is marked with a '12' and contains the third line of music with lyrics 'al - les, al - les fällt wie - der zu - rück, fällt wie - der zu - rück.' The score is divided into three sections labeled A, B, and C. Section A covers the first staff, B covers the second, and C covers the third. The piece ends with a double bar line.

1. Das Schick - sal wird kei - nen ver - scho - nen, der Tod ver - folgt

Zep - ter und Kro - nen, ei - tel, ei - tel ist zeit - li - ches Glück,

al - les, al - les fällt wie - der zu - rück, fällt wie - der zu - rück.

Sänger: Peter Merdian und Elisabeth Schlosser (Rastatt / Ukraine)

1. Das Schicksal wird keinen verschonen,  
der Tod verfolgt Zep-ter und Kronen,  
eitel, eitel ist zeitliches Glück,  
alles, alles fällt wieder zurück,  
fällt wieder zurück.
2. Der Leib, von der Erde genommen,  
kehrt dorthin, woher er gekommen,  
Reichtum, Schönheit, wie's glänzende Macht,  
alles decket die ewige Nacht,  
die ewige Nacht.

Textincipit	„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“
Quelle	Tbd. 464/I-00
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	None
Kernmaterial	Quinte
Form	ABC
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	1/4
Tonart	hypojonisch auf <i>g</i>
Taktart	wechselnd 3/4, 3/2, 2/2
Tempo	Viertel ~ 92/min.

#### Formaler Aufbau

In dieser Aufnahme erklingen zwei Strophen. Die fünf Textzeilen einer Strophe werden zu je Zweien in die melodischen Abschnitte ABC aufgeteilt. Die 1./2. und die 3./4. Zeile enden mit einem Textreim, die 5. Zeile stellt eine Wiederholung der drei letzten Worte der 4. Zeile dar.

#### Zur Melodie

Der Tonraum erstreckt sich über die None  $g - a'$  ohne die 2. Stufe  $a$ . Das Kernmaterial umfasst die Quinte  $c' - g'$  ohne die 4. Stufe  $f'$ . Dieser Ton  $f'$  erklingt nur in der 3. + 4. Zeile je einmal als unbetonte Umspielungsnote. Der Grundton  $g$  wird lediglich im Abschnitt A als Auftakt gebraucht.

Die Melodie bildet fortlaufend eine fast gleichmäßige Wellenbewegung. Sie schwingt überwiegend zwischen  $c'$  und  $e'$  auf und ab.

In den Abschnitten A und B wird jeweils die 1. Zeile wiederholt, Abschnitt C stellt eine Variante der letzten fünf Töne aus Zeile 4 dar. Diese Phrase wird um den Ton  $h$  nach unten erweitert und bildet die Kadenz mit dem Schlusston  $c'$ .

Am Beginn von Abschnitt A steht der Grundton  $g$  als ein 1/4-Auftakt, von dem aus mit einem Quartsprung  $c'$  erreicht wird. Von hier erstreckt sich der Melodiebogen über zwei Takte mit einem Terzambitus schrittweise von  $c'$  nach  $e'$  und zurück und endet auf  $d'$ .

Der Abschnitt B beginnt auf  $g'$  mit einem (notierten) 3/2-Takt. Es könnten auch sehr breit ausgesungene Viertelnoten sein. In diesen Zeilen verläuft die melodische Wellenbewegung taktweise in Sekundschritten. Die ersten beiden Bögen schwingen nach oben, wobei der zweite quasi eine Wiederholung des ersten um eine Terz tiefer in einem schnelleren Tempo bildet. Die Melodie endet nach einem Abwärtsbogen auf  $e'$ . Nach der Wiederholung dieser

Zeile schließt sich der Abschnitt C auf gleicher Tonhöhe an und endet, ebenfalls mit einem schrittweise geführten Abwärtsbogen über den „Leitton“ *h*, auf dem Schlusston *c'*.

Das Pendeln der Melodie um die Töne *c'* und *e'*, die sowohl an Taktschwerpunkten als auch an Zeilenenden stehen, die überwiegende Stufenmelodik, sowie die Schlussformel der 5. Melodiezeile erlauben eine Zuordnung des Liedes zur Kirchentonalart hypojonisch auf *g*. Der Grundton ist nur zweimal auftaktig zu hören, die Finalis *c'* und der Tenor *e'* bilden die tonalen Zentren der einzelnen Abschnitte.

Der Text wird bis auf den 1. Takt in Abschnitt B konsequent syllabisch unterlegt.

#### Zur Vortragsform

Das Lied erfährt durch Bruder und Schwester eine gemeinsame schnörkellose Darbietung. Das Tempo zieht im Verlauf etwas an, schwankt auch, abhängig von den Notenwerten, besonders bei den Halbenoten-Takten. Die 2. Strophe schließt sich nach einer (Denk-?) Pause an. Text und Melodie scheinen beiden Interpreten gleichermaßen präsent zu sein, was auf einen häufigeren Gebrauch schließen lässt.

#### Zum Textinhalt

In der 1. Strophe werden mahnende Worte bezüglich des Lebensstils ausgesprochen. Weder Macht und Reichtum noch Eitelkeit und Schönheit schützen vor dem Tod. Die 2. Strophe besingt den vergänglichen Leib. Die ewige Nacht (der Himmel?) ist Anfang und Ende des Lebens.

#### Anmerkung zum Text

Diese zwei Strophen des Liedes entsprechen den ersten beiden Strophen von der Tbd.-Aufnahme 325.

#### Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI Bäumker IV, S. 157, Nr. 361 [420]

Kapitel „V. Bibliographie 1825 – 1826. — 420. 1826. Andachten und Gesänge eines katholischen Christen. 7. Aufl. Rastadt, bei Buchbinder Carl Herr 1826. 16. [Folioformat, d. Verf.]“. Auf 214 S. seien Gebete und bekannte Lieder ohne Melodien enthalten. In einem 36-seitigen Anhang sei u.a. enthalten: „das Begräbnislied:

„Das Schicksal darf keinen verschonen,  
Der Tod verfolgt Scepter und Kronen.  
Eitel, eitel ist zeitliches Glück,  
Alles, alles fällt wieder zurück' (8 Str.)

Nach der Melodie des Liedes ‚Eheu, quid homines sumus‘ von Jakob Balde.“  
Zur Archivangabe: „Fürstl. Stolbergische Bibliothek in Wernigerode.“

(weitere Literatur s. S. 185ff.)

# "Das Schicksal darf keinen verschonen ..."

Tbd. 418/I-270

Achtel ~ 132

The musical score is written in 3/8 time and consists of three staves. The first staff is labeled 'A' and contains the lyrics: '1. Das Schick - sal darf kei - nen ver - scho - nen, ver - folgt Zep -'. The second staff is labeled 'B' and contains the lyrics: 'ter und Kro - nen, heu - te war rum die Rei - he an mir, mos(r) - gen'. The third staff is labeled 'C' and contains the lyrics: 'ist sie viel - leicht auch an dir, viel - leicht auch an dir.' The score includes treble clefs, a key signature of one flat, and various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and rests.

Sänger: Paul Till (Mariahalom / Ungarn)

**Tbd. 418** die zusammengesetzte Strophe

**Das Schicksal darf keinen verschonen,  
verfolgt Zepter und Kronen,**

**heute war nun die Reihe an mir,  
mos(r)gen ist sie vielleicht auch an dir,  
vielleicht auch an dir.**

**Tbd. 325** (Rothamel / Wolga)

1. Das Schicksal wird keinen verschonen,  
der Tod verfolgt Zepter und Kronen,  
eitel, eitel ist zeitliches Glück,  
alles, alles fällt wieder zurück,  
fällt wieder zurück.  
...  
...
4. Auch dich wird der Tod noch abfordern,  
auch du wirst im Grabe vermodern.  
Heute war halt die Reihe an mir,  
morgen ist sie vielleicht auch an dir,  
vielleicht auch an dir.



Textincipit	„Das Schicksal darf keinen verschonen ...“
Quelle	Tbd. 418/I-270
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	Oktave
Kernmaterial	Quinte
Form	ABC
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	hypojonisch auf <i>g</i>
Taktart	wechselnd 3/8, 4/8
Tempo	Achtel ~ 132/min.

#### Formaler Aufbau

In dieser Aufnahme erklingt nur eine Strophe. Im Übrigen entspricht der formale Aufbau dem in der Aufnahme Tbd. 464 (i. f. nur 464 genannt).

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die Oktave  $g - g^1$  ohne die 2. Stufe  $a$ , das Kernmaterial liegt in der Quinte  $c^1 - g^1$ .

Der melodische Ablauf ähnelt dem in 464. Der Sänger stimmt zufällig auch mit dem tiefen  $g$  an. Der Auftakt zu den Zeilen 1 + 2 besteht aus der Terz  $g - h$ , um dann in den gleichen Melodieverlauf überzugehen wie in 464, allerdings ohne Punktierungen. In der 2. Zeile entfallen die Worte „der Tod“, wodurch sich eine andere Textverteilung sowie ein geänderter Rhythmus ergibt. Auf den Silben „scho-nen“ und „Kro-nen“ wird hier der Sekundschrift  $c^1 - d^1$  gesungen, so dass das  $c^1$  eine stärkere Betonung erfährt als in 464 mit der Tonwiederholung auf  $d^1$ .

In Abschnitt B besteht der Beginn nur aus der Tonfolge  $g^1 - f^1$  in Viertelnoten, der Verlauf der folgenden Takte entspricht wiederum dem in 464, allerdings auch mit leicht geänderten Punktierungen. Der Ton  $g^1$  erklingt auf betonter Zählzeit zu Beginn der Zeilen 3 + 4, das  $f^1$  dient in dieser Phrase als Zwischennote bzw. Umspielung des  $e^1$ .

Die letzte Zeile, Abschnitt C, ist in der Kadenzwirkung verändert, da der Schlussston  $c^1$  nicht von  $e^1$  aus durch einen Abwärtsbogen über  $h$  erreicht wird, sondern von  $e^1$  aus über einen kleinen Aufwärtsbogen  $d^1 - e^1 - d^1$ . Auf diese Weise verliert der Ton  $c^1$  an Gewicht, da er nur noch einmal erklingt.

Trotz der Parameter Stufenmelodik und tonale Schwerpunkte auf  $c'$  und  $e'$  fällt eine eindeutige Zuordnung zur Kirchentonart hypojonisch auf  $g$  schwerer als in 464.

Der Text ist syllabisch unterlegt, nur der Anfang der 1. + 2. Zeile sowie die 5. Zeile weisen je eine Textsilbe mit zwei Achtelnoten auf.

#### Zur Vortragsform

Der Sänger stimmt das Lied sehr getragen an. Durch den veränderten Text in der 2. Zeile gerät er jedoch etwas aus dem Rhythmus und schwankt im weiteren Verlauf sehr im Tempo, was in der Transkription nur annähernd durch die verschiedenen Notenwerte und Taktlängen wiedergegeben werden kann.

Text und Melodie scheinen dem Sänger in dieser Form jedoch sehr geläufig zu sein, da er im Lied die Textunterlegung und damit auch die verschobene Wortbetonung sowie den unebenen Rhythmus ohne hörbare Unsicherheit vorträgt.

#### Zum Textinhalt

Bei diesem Text ist nur vom Schicksal, dem keiner entrinnt, die Rede, da in der 2. Zeile die Worte „der Tod“ fehlen. Mit der weiteren Änderung, „Das Schicksal darf keinen verschonen“ klingt die Aussage nicht mehr so bestimmt wie in 464, sondern wird abgeschwächt. Durch die Worte der 3. – 5. Zeile wird deutlich, dass in diesem Lied die Gedanken dem Toten in den Mund gelegt werden.

Überlegung: Das Schicksal des Menschen ist immer ungewiss. Der Tote fordert wenigstens jetzt vom Schicksal Gerechtigkeit gegenüber den Hinterbliebenen: heute war ich dran, dann darf es nicht Haltmachen vor dir, selbst nicht vor Mächtigen, sondern muss morgen den nächsten ereilen.

#### Anmerkung zum Text

Diese einzige Strophe des Liedes fasst die Aussage der ersten vier Strophen von 325 zusammen, weil sie sich aus den Zeilen 1 + 2 der 1. Strophe und den Zeilen 3 – 5 der 4. Strophe zusammensetzt.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

(weitere Literatur s. S. 185ff.)

# "Das Schicksal wird keinen verschonen ..."

Tbd. 325/II-165

Viertel ~ 96

1. Das Schick - sal wird kei - nen ver - scho - nen,

der Tod ver - folgt Zep - ter und Kro - nen,

ei - - - tel, ei - tel ist zeit - li - ches

Glück, al - les, al - les fällt wie - der zu -

rück, fällt wie - der zu - rück.

Sängerin: Maria Wahn (Rothamel / Wolga)

1. Das Schicksal wird keinen verschonen,  
der Tod verfolgt Zepter und Kronen,  
eitel, eitel ist zeitliches Glück,  
alles, alles fällt wieder zurück,  
fällt wieder zurück.

2.1. Der Leib, von der Er - de ge - nom - men,

2. Der Leib, von der Erde genommen,  
kehrt dorthin, woher er gekommen,  
Reichtum, Schönheit, wie's glänzende Macht,  
alles decket die ewige Nacht,  
die ewige Nacht.

3. Die Zeiten verdorren wie Stauden,  
die Rosen verwelken wie Rauten.

wie 2.1.

Alles unter der Sonne vergeht,  
nur die einzige Tugend besteht,

3.3. Al - les un - ter der Son - ne ver - geht,

die Tugend besteht.

3.5. die Tu - gend be - steht

4. Auch dich wird der Tod noch abfordern,  
auch du wirst im Grabe vermodern.  
Heute war halt die Reihe an mir,  
morgen ist sie vielleicht auch an dir,  
vielleicht auch an dir.

wie 2.1.

5. Jetzt wird mich die Erde bedecken,  
bis mich die Posaunen aufwecken.

wie 2.1.

Ich erwarte das letzte Gericht,



ich vertrau auf das ewige Licht,  
das ewige Licht.



wie 3.5.

6. Ich bleibe nicht ewig im Staube,  
das lehrt mich der heilige Glaube.  
Denn die Seele vereinigt sich  
mit dem Leibe, wie glücklich bin ich,  
wie glücklich bin ich.

wie 2.1.



7. Was weinet ihr Freunde und Brüder?  
Wir sehn uns einander bald wieder,  
an dem Tage des letzten Gerichts.

wie 2.1.

Fürchtet Gott und fürchtet sonst nichts,  
und fürchtet sonst nichts.



wie 3.5.

8. Die Tränen sind Zeugen der Liebe,  
doch sind sie natürliche Triebe.  
Nur um eines, um eines bitt ich:

wie 2.1.

Betet täglich, ach betet für mich,  
ach betet für mich.



Textincipit	„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“
Quelle	Tbd. 325/II-165
Gattung JKI	Totenlied
Ambitus	None
Kernmaterial	Quinte
Form	ABC
Textunterlegung	syllabisch und melismatisch
Auftakt	1/4
Tonart	hypojonisch auf $c^1$
Taktart	4/4
Tempo	Viertel ~ 96/min.

#### Formaler Aufbau

In dieser Aufnahme erklingen acht Strophen. Im übrigen entspricht der formale Aufbau dem in der Aufnahme Tbd. 464 (i. f. kurz 464 genannt).

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die None  $c^1 - d^2$  ohne die 2. Stufe  $d^1$ . Das Kernmaterial besteht aus den Tönen der Quinte  $f^1 - c^2$ . Der Grundton  $c^1$  kommt nur einmal als Auftaktnote zu Beginn jeder neuen Strophe vor.

Der melodische Aufbau gleicht insgesamt dem in 464. Der Abschnitt A zeigt einen sehr leicht ansteigenden Duktus mit häufigen Tonwiederholungen auf  $a^1$ . Beide Zeilen sind bis auf den Auftakt und einen Tonunterschied auf 2 im 1. Volltakt identisch, die 1. Z. beginnt mit einer Viertelnote  $c^1$ , die 2. Z. auf  $a^1$  mit Achtelumspielung.

Der Abschnitt B ist von einem fallenden Duktus von  $c^2$  zu  $a^1$  geprägt, die Linie verläuft in einem weiten Bogen über zwei Takte über  $f^1$ . Die Hauptnoten werden mit Achtelbewegungen überlagert und sind dadurch nicht mehr so deutlich als Töne des Kernmaterials herauszuhören. Auch hier sind beide Zeilen identisch.

Selbst in der letzten Zeile, also Abschnitt C, werden die Umspielungen beibehalten, wie eine Wiederholung der letzten  $1\frac{1}{2}$  Takte von Zeile 4. Durch diese Umspielungen büßt die Schlusskadenz trotz der typischen Wendung ihren streng modalen Charakter ein.

Grundsätzlich steht auch dieses Lied in der Kirchentonart hypojonisch, hier auf  $c^1$ . Dafür sprechen die tonalen Schwerpunkte auf dem Tenor  $a^1$  und der Finalis  $f^1$  sowie die Schlusskadenz. Der Rhythmus kann hier durchgehend im 4/4-Takt notiert werden. Statt der Punktierungen in 464 werden hier Achtel- und Viertelnoten eingefügt.

Die Textunterlegung erfolgt jetzt nicht mehr ausschließlich syllabisch wie in 464, sondern hier entstehen durch die Achtelbewegungen, an drei Stellen auch durch angebundene Viertelnoten, viele kleine Melismen.

### Zur Vortragsform

Die Sängerin trägt das Lied rhythmisch und melodisch sicher vor. Das Tempo ist sehr getragen, vermutlich so wie in einer realen Trauersituation. An einigen Stellen, hauptsächlich an Strophenenden, unterstreichen Rubati den Charakter des Liedes.

In dieser Interpretation fallen die Vorschlagnoten am Ende der 1. + 2. Z. sowie vor der 1. Note der letzten Zeile auf. Besonders werden die langen Noten am Anfang von Abschnitt B durch Vor- und Nachschlag und eine Art Triller vor der 3. Note verziert. Die Sängerin behält diese Art der Verzierung während der gesamten acht Strophen bei. Dadurch kommt es gerade im Abschnitt B in einigen Strophen zu merkwürdigen Wortbetonungen. Ob diese Gestaltung typisch für die Sängerin ist oder zur Vortragsform des Liedes gehört, kann an dieser Stelle nicht befriedigend geklärt werden. Es liegen keine weiteren Aufnahmen der Interpretin zu dieser Liedgattung für einen Vergleich vor.

In den Strophen 3, 5 + 7 ist die Schlusskadenz vereinfacht, da die letzte Achtelfigur fehlt und hier wieder mehr Gewicht auf den „Leitton“ *e'* zur Finalis *f'* fällt.

Die letzten zwei Zeilen der 8. Strophe werden deutlich breiter gesungen und zeigen damit das Ende des Liedes an.

### Zum Textinhalt

Das Schicksal und der Tod sind von nichts und niemandem zu beeinflussen oder gar aufzuhalten. Nur „die einzige Tugend“ besteht (übersteht?) alles, es wird aber nicht gesagt, welche das ist (vgl. 3. Str.). Nach diesen zunächst allgemeinen Worten bezieht sich der Text ab der 4. Str. direkt auf den Toten, genauer, die Worte werden ihm in den Mund gelegt. Der Verstorbene erzählt von sich und versucht, den Hinterbliebenen Mut zu geben. Nach der Warnung an den Hörer, er könne als nächster an der Reihe sein, bestärkt der Tote die Wichtigkeit des Vertrauens auf das ewige Licht und des Glaubens an die Vereinigung von Seele und Leib im Himmel. Das „letzte Gericht“ (vgl. Str. 5) soll etwas an Schrecken verlieren und im Gegenteil als Zeitpunkt des Wiedersehens erhofft werden. Auch hier steht am Schluss des Gesangs die wiederholte Bitte des Toten an die Hinterbliebenen, für ihn täglich zu beten.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI Schünemann 1923:180f. + 394

S. 180f.: Abschnitt „Zweiter Teil: Lieder. I Geistliche Lieder“. Überschrift Nr.: „35. Im Schicksal wird keiner verschonet“. Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Im Schicksal wird keiner verschonet, der Herr sitzt bei Gott auf dem Throne. ...“. Die Melodie ist im Violinechlüssel in A-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, Tempoangabe „Langsam (M.M. (gemalte Viertelnote) = 66)“. Sie hat starke Ähnlichkeit mit der Rothamel-Melodie, nur wirkt sie noch verzierter durch Triolen und Vorschläge. Das melodische Formschema ist wie auf dem Tonband AB, ohne Abschnitt C, hier fehlt die „Schlussformel“ der letzten drei Takte, so dass die Melodie auf der Terz *cis'* endet. Die 1.

Textstrophe ist fast wörtlich mit der Tbd.-Strophe 418 aus Mariahalom / Ungarn vergleichbar. Eine 2. Str. schließt sich an, sie nimmt im Abschnitt B die Worte der 1. Tbd.-Strophe auf, aber hier wird „eitel“ durch „Reichtum“ ersetzt. Unter der 2. Str. steht „(Nach dem Diktat des Sängers.)“. Rechts über der Melodie zur Herkunft „Kol.[onie] Unterwalden (Samara)“.

S. 394: Kapitel „Literatur, Quellen-Nachweise und Anmerkungen“.

Zum Lied „Nr. 35. Erbes Nr. 17. Evangelischer Text in dieser Fassung:“, nachfolgend fünf Textstrophen mit je vier Zeilen. Inhaltlich gleichen sie zwar dem Tonband-Text, teilweise ist der Wortlaut aber ein anderer: die 1. Str. ist gleich, die 2. Str. ebenfalls bis auf die fehlende 3. Zeile. Bei der 3. + 4. Str. sind jeweils die ersten beiden Zeilen vertauscht (also 3. Str. 3A + 4B und 4. Str. 4A + 3B). Die 5. Str. ist die 7. vom Tonband.

Unter dem evangelischen Text die Bemerkung: „Ebd. noch ein katholischer Text mit Varianten und Einschübseln“<sup>203</sup> (Erläuterungen dazu s. auch unter EA DVA B 24 388 + 24 389). Der letzte Satz der Erklärungen lautet: „Der Kolonist sang an einem späteren Tag das Lied fast entkoloriert in dieser Form: ...“ Es folgt die Aufzeichnung einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Im Schicksal wird keiner verschonet, der Herr sitzt bei Gott auf dem Throne. ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in A-Dur notiert, 3/4-Takt, 2/8-Auftakt, ohne Tempoangabe. Sie besteht im wesentlichen aus den Gerüsttönen des Liedes der dortigen S. 180, d.h. hier fehlen die Triolen und die umspielenden 16tel- und 32stel-Figuren.

Wenn die zwei gezeigten Liedversionen tatsächlich von demselben Gewährsmann vorgetragen wurden, ergibt sich hier ein Vergleich zwischen einer allgemein bekannten und gesungenen Melodie und einem persönlichen Singstil mit ganz eigenen Verzierungen. Denn trotz der Ähnlichkeiten der beiden Versionen (Tonband und hier S. 180) sind die Variationen doch unterschiedlich.

weitere Literatur s. S. 185ff.

---

<sup>203</sup> Weiterhin gibt Schünemann den interessanten Hinweis: „Ein Begräbnislied, das am Grabe gesungen wird. Es erinnert an die Widerrufe, die im Namen des Verstorbenen vom Chor oder einzelnen Sängern an die versammelten Leidtragenden gerichtet wurden.“ [ebd.] (vgl. unter Lit.-Angaben bei EA Schünemann)

JKI IV Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Ditfurth 1855:81

Nach der Überschrift Nr. „95. Pilger-Spiegel.“ folgt der Abdruck eines 2-st. Liedes mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „All' Menschen herkommen aus Erden, Staub Erden sie wiederum werden; ...“. Beide Stimmen sind in einem System notiert, im Violinschlüssel, B-Dur, 3/4-Takt mit 1/4-Auftakt, Tempoangabe „mäßig“. Die Oberstimme hat große Ähnlichkeiten mit der Melodie vom Tbd. 464. Die melodische Form ist AABB, d.h., beide Teile sind mit Wiederholungszeichen notiert. Dabei ist der erste Takt in Abschnitt B um eine Note auf zwei reduziert und die Wiederholung der 4. Zeile fehlt. Die Unterstimme erklingt in Dreiklangsmelodik und verläuft zur Oberstimme entsprechend in Terz-, Quint- und Sextparallelen. Unter der Melodie sind zwei weitere Strophen notiert, ebenfalls mit je 4 Zeilen, jedoch besteht keinerlei Übereinstimmung mit dem Text von „Das Schicksal ...“. Als Sammelort steht über der Melodie „Theres.“.

Am Schluss folgt der Hinweis auf eine weitere Quelle: „Wort und Weise übereinstimmend in: Anhang auserlesener und andächtiger Gesänger ec. Würzburg 1704“.

In seinem Vorwort schreibt Ditfurth, er habe „geistliche Lieder [...], die außerhalb der Kirche vom Volke gesungen werden“ aufgenommen.

„[Sie] finden sich den Weisen nach fast nur im Munde des Volkes vor, selbst die Worte [...] erhalten sich nur durch mündliche Mittheilung, fliegende Blätter und geschriebene Liederbücher. Viele dieser Singweisen stammen aus dem weltlichen Volksliede. Alle sind zweistimmig und genau so wiedergegeben, wie sie das Volk wirklich singt.“ [s. ebd., Vorwort]

EA Bäumker III 1891:296, Nr. 231

Im Liederteil unter der Rubrik „Sterbelieder. Von den letzten Dingen des Menschen.“ steht unter der „Nr. 231. — All Menschen herkommen aus Erden. — Pilger Spiegel.“ Es folgt der Abdruck einer Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „All Menschen herkommen aus Erden, Staub Erden sie wiederumb werden, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel notiert, F-Dur, 3/2-Takt mit 1/2-Auftakt, ohne Tempoangabe. Es bestehen große Ähnlichkeiten mit der Melodie vom Tbd. 464. Die melodische Form AABB sowie der Melodieaufbau ist der gleiche wie der oben bei Ditfurth beschriebene, ebenso die hier unterlegte Textstrophe. Als Quelle steht über der Melodie „Würzburg 1709, 1716.“

Unter dem Lied stehen weitere Angaben: „Die Melodie steht auch in der ‚Philomela Mariana‘ des Kapuziners Mauriz von Menzingen, Zug 1713. Cantilena XXXV.“ Die Melodie sei dort mit dem Text „Kein Blümelein Zephyrus pflanzt“ kombiniert. Weiterhin die Hinweise: „Im Straßburger Gesangbuche 1697 wird das Lied als ‚Ton‘ angeführt“, und bei Ditfurth (s.o.) sei „fast dieselbe Melodie aus dem Volksmunde“ zu finden.

EA Schünemann 1923:20

Hier wird der seltene Brauch vom „Widerrufen“ angesprochen:

„Besonders interessant ist das Lied ‚Im Schicksal wird keiner verschonet‘ (Nr. 35), ein Grabeslied, das bei der Beerdigung gesungen wird. Es gehört zu den ‚Widerrufen‘, die am Grabe im Namen des Verstorbenen an die versammelten Leidtragenden gerichtet wurden.“



Darauf weisen die Worte: Heut ist die Reihe an mir, Morgen vielleicht schon an dir. Diese Widerrufe sind heute in den Kolonien nicht mehr üblich, und auch die Sänger des Liedes wussten nichts von dem alten Brauch. Die Verse leben aber weiter und zeigen, dass die Kolonisten auch ihre alten deutschen Bräuche mit in die neue Heimat nahmen.“

EA Husenbeth 1973:479

Hinweis auf „ein Grablied, das im DVA als A 182 783“ registriert sei [s.u.] mit Abdruck der 1. Str. zu vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Jetzt wird mich die Erde bedecken, bis mich die Posaunen erwecken, ...“. Die Worte seien dem Toten in den Mund gelegt. Husenbeth gibt keinen Hinweis auf regionales Vorkommen.

EA Horak 1983:130ff. + 146

In der Beschreibung des Ablaufs einer Totenwache und Beerdigung in Magyarpolány (Ungarn) heißt es: „Wenn die ersten Erdschollen auf den in das Grab versenkten Sarg fallen, erklingt das Lied ‘Das Schicksal darf keinen verschonen’.“ [ebd., S. 130]

S. 130ff.: Es folgt: „Lied Nr. 14: Das Schicksal darf keinen verschonen“. Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Das Schicksal darf keinen verschonen, der Tod verfolgt Zepter und Kronen, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, wechselnder 6/4- und 3/4-Takt, 1/4-Auftakt, ohne Tempoangabe. Die Melodie hat etwas Ähnlichkeit mit der Tbd.-464-Melodie. Das Formschema ist ABC, wobei aber jede Zeile in den einzelnen Abschnitten anders klingt. Die letzte Zeile bildet den Abschnitt C als Schlusskadenz des Liedes mit der wiederholten 4. Textzeile. Der Text besteht aus insgesamt acht Strophen zu je vier Zeilen, und die 4. Z. wird immer komplett wiederholt. Inhaltlich und formal besteht eine deutliche Übereinstimmung zum Text vom Tbd. 325, von einigen Wortänderungen abgesehen.

S.146: in den Anmerkungen wird als Quelle auf Bäumker IV hingewiesen. [s.o. bei Tbd. 464]

EA DVA A 102 186

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Abdruck eines 8-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal darf keines verschonen, Der Tod verfolgt Szepter und Kronen, ...“. Inhaltlich und formal weist der Text große Übereinstimmung zum Text vom Tbd. 325 auf, abgesehen von geringfügigen Wortveränderungen, besonders die 2. Str. 3. Z.: „Reichtum, Schönheit, Witz, glänzende Macht ...“. Am Ende der Vorderseite die Quellenangabe: „Sangesort: Friedental. — Aus dem Liederbuch der Maria Zseb, geb. 1884. — Aufgezeichnet von Frä. Ellinor Johannson. — Krim, Sommer 1927.“ Darunter mit Stempeldruck „Archiv Leningrad“.

EA DVA A 110 530

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Überschrift „Das Schicksal.“ Abdruck eines 8-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen Der Tod verfolgt Zepter und Kronen ...“. Am Ende des Textes „L’abbé Brunner.“ Dieser Text weist noch größere Übereinstimmung mit dem Text vom Tbd. 325 auf als der 1. DVA-Text, aber auch hier die andere 2. Str. 3. Z. Unten auf der Vorderseite die Quellenangabe: „Hdschr. Chansonier v.H. 1859 des Pfarrers Antoine Brunner in Saarunion.“ Darunter mit Stempeldruck „Elsass“.

EA DVA A 143 565

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Ganz oben hs. „geistl. Lieder — KiV“. Darunter die Überschrift „Todtenlied.“ Dann Abdruck eines 7-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird Keinen verschonen, Der Tod verfolgt Septer und Kronen ...“. Der Text gleicht dem vom Tbd. 325 mit geringen Wortveränderungen, hier fehlt aber die 3. Str. komplett. Am Ende des Blattes der Quellennachweis: „Lieder, von Frau Katharina Lux, geb. Seiler aus Freimengen, Kr. Forbach gesungen und nach der Erinnerung 1936 niedergeschrieben. Durch Dr. L. Pinck.“ Darunter mit Stempeldruck „LOTHRINGEN“.

EA DVA A 148 690

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Überschrift „[Nr. 32].“ Abdruck eines 8-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen, Der Tod verfolgt Septer und Kronen, ...“. Am Ende des Textes steht der Vermerk „[KiV]“. Der Text gleicht demjenigen vom Tbd. 325, auch in der 2. Str. 3. Z., hat aber mehrere Wortveränderungen, außerdem fehlt in der 7. Str. die 4. Z.. Unten auf der Vorderseite die Quellenangabe: „Handschriftliches Liederheft des Jakob Schneider aus Bliesebersingen Kr. Saargemünd, 1892-1900. S. 20 [Nr. 32].“ Darunter mit Stempeldruck „LOTHRINGEN“.

EA DVA A 171 793

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben hs. in Sütterlinschrift: „KiV: Das Schicksal wird keinen verschonen“. Abdruck eines 8-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal darf keinen verschonen / Der Tod verfolgt Zepter und Kronen ...“. Die Ähnlichkeit zum Text vom Tbd. 325 besteht wie bei den anderen DVA-Texten, hier heißt aber die 2. Str. 3. Z. „Reichthum Witz und glänzende Macht ...“. Links neben der 5. Str. steht hs. „[S. 177]“. Unten auf der Vorderseite die Quellenangabe: „Handschr. Liederheft ‚Bernhard Schuler von Hunspach‘; (Kr. Weißenburg, Els.) 1871. (S. 176f.) Nr. 136; durch Prof. Joh. Künzig im März 1945 ans Deutsche Volksliedarchiv.“ Darunter mit Stempeldruck „ELSASS“.

EA DVA A 173 021

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben hs. in Sütterlinschrift: „KiV: Das Schicksal wird keinen verschonen“. Darunter die Überschrift „Schicksal.“ Abdruck einer hs. notierten Melodie mit hs. unterlegter 1. Textstrophe in Sütterlinschrift. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen, der Tod verfolgt Zepter und Kronen, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 1/4-Auftakt im (nicht angegebenen) 3/4-Takt, keine Tempoangabe. Nach der Melodie ist ein 9-str. Text zu je vier Zeilen abgedruckt. Die Melodie ist der Form und des Notenmaterials nach am ehesten mit der vom Tbd. 464 (Ukraine) vergleichbar, mit einer rhythmischen Veränderung im 2. Takt von A sowie einer Verkürzung des 1. Taktes von B und des Schlusses. Der Text entspricht demjenigen vom Tbd. 325 (Wolga) mit einigen kleinen Wortvariationen (die 2. Str. 3. Z. ist wieder durch den „Witz“ erweitert) und einer zusätzlichen 9. Strophe: „Herr schenke den ewigen Frieden der Seele, / die von uns geschieden. / Herr leit uns nach deinem Gebot, / und sei uns einst gnädig im Tod.“ Auf der Vorderseite des Blattes die Quellenangabe: „Alle kath. Wolgadeutschen singen dieses Lied beim Begräbnis. — Aufgezeichnet: von Frl. Dr. Rauter (Text und Melodie) — im Lager Rogy bei Litzmannstadt — im August 1943.“ Darunter gedruckt: „Ans Deutsche Volksliedarchiv Herbst 1944“. Darunter mit Stempeldruck „WOLGA“.

EA DVA A 182 783

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben rechts in der Ecke ein hs. „K“. Überschrift: „Totenlied.“ Abdruck einer hs. notierten Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Jetzt wird mich die Erde bedecken, bis mich die Posaunen erwecken, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 3/4-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Es folgen zwei weitere jeweils 5- (41/2-)zeilige Textstrophen. Die Melodie weist die meiste Ähnlichkeit mit der Version vom Tbd. 418 (Ungarn) auf, einige Achtfelddauern sind hier nur Viertel, der Schluss besteht auch aus der angehängten Endzeile. Der Text entspricht der 5., 7. + 8. Str. vom Tbd. 325, auch hier wieder mit einigen Wortveränderungen, die 4. + 5. Z. der 1. Str. sind hier die gleichen wie in Str. 2. Am Ende der Seite die Quellenangabe: „Sangesort: Sentivan (Batschka) — Vorsänger: ? — Aufzeichner: Josef Ryba, 1948 — durch Albert L. Brosch 3.1.1949 ans Archiv. — Jugoslawien?“

EA DVA A 189 266

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben rechts in der Ecke ein hs. „K“. Abdruck einer hs. notierten Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Jetzt wird mich die Erde bedecken, bis mich die Posaune wird wecken, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Es folgen drei weitere Strophen, jeweils mit Wiederholungszeichen für die 2. Hälfte der 4. Z.. Die Melodie hat am ehesten Ähnlichkeiten mit der vom Tbd. 464. Die Notenwerte sind fast ausschließlich Viertel und Achtel, die 5. (Schluss-) Zeile jeder Strophe zeigt auch Halbenoten. Der Text setzt sich aus den Str. 5 – 8 vom Tbd.-Text 325 zusammen, auch hier mit einigen Wortänderungen. Die letzten Worte (fünf Silben) der 4. Z. bilden jeweils die Schlußzeile.

Unter dem Text steht die Anmerkung „(wenn das Grab geschlossen wird)“. Zum Quellennachweis: „Sangesort (Heimatort der Vorsängerin): Tschonoplja, Batschka. — Vorsängerin: Annemarie Kaiser. — Aufgezeichnet am 2.8.1954 durch Konrad Scheierling-Pähl. (Folioheft ‚Volkslieder aus dem Südosten‘). — BATSCHKA“. Darunter mit Stempeldruck „Ungarn“, durchgestrichen und hs. durch „Jugoslawien“ ersetzt.

EA DVA A 191 056

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben rechts in der Ecke ein hs. „K“. Abdruck einer hs. notierten Melodie mit einer getippt unterlegten Textstrophe. Textincipit: „Jetzt wird mich die Erde bedecken, bis mich die Posaunen aufwecken. ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Unter der Melodie: „(Weitere Strophen siehe Tschonoplja, Batschka! — [= A ]“). Die Melodie hat etwas Ähnlichkeiten mit der Melodie vom Tbd. 464, mehr noch mit der Melodie bei Horak. Die melodischen Zeilen sind innerhalb der Abschnitte unterschiedlich, d.h. A 2. Z. ist eine Terz höher als A 1. Z. und B 2. Z. ist eine Terz tiefer als B 1. Z. Die letzte, 5. Zeile zeigt eine typische „neuere“ Schlusskadenz über eine Oktave abwärtsgehend. Die einzige Textstrophe entspricht der 5. Strophe vom Tbd. 325 (Wolga). Die 4. Zeile mit den Worten „ich erhoffe das ewige Licht“ wird einmal komplett als 5. Z. wiederholt.

Die Quellenangabe unten lautet: „Sangesort: Dunakömlöd, Kom. Tolnau (Ungarn) — Vorsängerinnen: Rosi Cseh (56-jähr.) und Anna Brill (48-jähr.), jetzt wohnhaft in Kösching bei Ingolstadt. Texte aus einem gedruckten Kirchenliederbuch („Anhang“), dessen Titelseite verloren ging. — Aufgezeichnet 7.1.1955 von Konrad Scheierling (Nr. 264).“ Darunter mit Stempeldruck „UNGARN“.

EA DVA A 197 176

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Links oben hs. in der Ecke „KiV“. Dann getippt „Nr. 70“, darunter die Überschrift „Das Schicksal“. Abdruck eines 2-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen. Der Tod verfolgt Zepter und Krohnen. ...“. Beide Strophen haben je vier Zeilen, die 4. Z. 2. Hälfte wird jeweils wiederholt. Inhaltlich sind es die Str. 1 + 3 aus dem Text vom Tbd. 325. Unter dem Text die Quellenangabe „Handschriftliches Liederbuch des Immanuel Radke — Vermittelt durch St. R. Alfred Cammann — Bremen, April 1958“. Darunter mit Stempeldruck „BESSARABIEN“.

EA DVA A 197 211

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Am oberen Rand der hs. Vermerk „KiV — Das Schicksal wird keinen verschonen“. Darunter getippt „Nr. 138 — Das Schicksal darf keines verschonen.“ Abdruck eines 8-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal darf keines verschonen, Der Tod verfolgt Szepter und Kronen. ...“. Der letzte Teil der 4. Z. wird jeweils wiederholt. Inhaltlich entspricht der Text dem vom Tbd. 325, die 2. Str. 3. Z. heißt hier: „Reichtum, Schönheit, wie glänzende Pracht, ...“, einige Wortänderungen in anderen Zeilen. Unten die Quellenangabe: „Handschriftliches Liederbuch des Immanuel Radke. — Vermittelt durch St. R. Alfred Cammann — Bremen, April 1958“. Darunter mit Stempeldruck „BESSARABIEN“.

EA DVA A 204 854

Zwei zusammengeklebte Einzelblätter beidseitig beschrieben. Rechts oben in der Ecke hs. „KiV“. Zuerst „[Qu.: Quart tiefer]“. Darunter „M.M. {mit gemalter Viertelnote, d. Verf.} um 48 (sehr gezogen)“. Abdruck einer hs. notierten Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Das Schicksal kann keinen verschonen, der Tod verfolgt Zepter und Kronen. ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 3/4-Takt (eingeklammert), 1/4-Auftakt. Über den ersten Noten des Abschnitts B sind Fermaten eingezeichnet. Die Melodie zeigt Ähnlichkeiten mit der vom Tbd. 464, die Zeilen von Abschnitt A haben jedoch nur Viertelnoten, der Beginn des Abschnitts B ist mit Achtelnoten rhythmisch etwas verzierter. Die 5. (wiederholte) Zeile gleicht melodisch derjenigen von Ditfurth. Unter den Noten steht „[Vgl. KiV: ‚Das Schicksal wird keinen verschonen‘.]“.

Unter der Überschrift „Bei Begräbnissen von Erwachsenen — Das Schicksallied“ auf der Rückseite und dem 2. Blatt vorne Abdruck des kompletten 9-str. Textes mit jeweils 5 Zeilen. Textincipit: „Das Schicksal darf keinen verschonen, Der Tod verfolgt Zepter und Kronen. ...“. Bemerkenswert ist das unterschiedliche 3. Wort: oben „kann“ und hier „darf“. Der Text stimmt fast wörtlich mit demjenigen vom Tbd. 325 überein. Die 9. Str. lautet: „Auch die ihr mit Tränen hier stehet, / Mit Wehen zum Grabe hinsethet, / Denket, kurz ist die sterbliche Zeit, / Seiet deshalb stets zum Abschied bereit, / zum Abschied bereit.“ Darunter steht:

„Der Text wurde aufgezeichnet von Herrn Leinz. Er fügt folgenden Vermerk an: ‚Das Schicksallied ist in den deutsch-kath. Gemeinden Bessarabiens gesungen worden. Es dürfte auch in solchen ganz Südrusslands bis zur Wolga hin bekannt sein; denn im Deutschen Volksliedarchiv, Freiburg /Brsg. ist es unter der Bezeichnung ‚Volkslieder aus den Wolgakolonien V 1 23625 zu finden. Es ist aber auch im kath. Gesangbuch (kleine Ausgabe), das (L.S.) Franz Christoph Kardinal von Hutten, Bischof und Fürst von Speyer, im bischöflichen Palast Bruchsal am 20. Juni 1768 herausgegeben hat. Da jedoch keine Noten vorhanden sind, wurde es melodisch vom Herausgeber in Arbeitsgemeinschaft so übernommen, wie es in Bessarabien gesungen worden ist.‘“

Zur Quellenangabe steht auf der 1. Seite unten: „Melodie aufgenommen von Herrn Leinz, Landesvorsitzendem der Landsmannschaft der Bessarabiendeutschen, Rheinland-Pfalz, e.V. — Mag 154, Nr. 4592. — Gesungen von 2 Frauenstimmen, 1-stg. — Mel.-Übertragung: L. Wiedling (DVA). — Weitere Vermerke am Ende des Textes. — Bessarabien.“

EA DVA A 208 544

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Zu oberst: „[Qu.: gr. Terz tiefer] — {eine gemalte Viertelnote, d. Verf.} um 84 (sehr schwankend)“. Abdruck einer hs. notierten Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Jetzt wird mich die Erde bedekken, bis mich die Posaunen aufwekken, ...“. Die Melodie ist im oktavierenden Violinschlüssel in G-Dur notiert, 3/4- und (2/4)-Takt, 1/4-Auftakt. Über den Noten der 1. Zeile sind kleine Bögen, ähnlich wie Fermaten, notiert, über den Noten der letzten (5.) Zeile (der Wiederholung der 4. Z.) stehen richtige Fermaten. Die Melodie hat große Ähnlichkeit mit derjenigen vom Tbd. 464. Statt der Punktierungen stehen einfache Viertelnoten in der 1. Z. des Abschnitts A. Der Beginn des Abschnitts B ist etwas verkürzt. Nur die 5. Zeile hat melodisch eher Ähnlichkeit mit dem Schluss bei Ditzfurth. Die 2. Text-Str. steht unter dem Lied, beide entsprechen der 5. + 6. Str. vom Tbd. 325. Unter dem Text der Hinweis „[Mappe Gr. XV<sup>d</sup>]“. Darunter der Quellenhinweis: „Mag 156, lfde Nr. 4710. — Geistliche, historische u. Moritaten-Ldr. aus Nord-Baden. — Aufnahme: Dr. R.W. Brednich (DVA) in Baden-Baden, 1965. — Gewährsperson: Oberlehrer a.D. Rudolf Bauer. — Herkunftsort: Werbach/Tauber. Kr. Mosbach [hs. ergänzt] — Übertragung: L. Wiedling (DVA). — BADEN“.

EA DVA A 210 140

Zwei Einzelblätter einseitig beschrieben. Oben ein hs. Vermerk „KiV“. Dann die Überschrift: „Totenwachtlied. — [eine gemalte Viertelnote, d. Verf.] = etwa 96, doch sehr schwankend. Mit viel Ausdruck ges.“. Abdruck eines hs. notierten 2-st. Liedes mit einer getippt unterlegten Textstrophe. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen, der Tod verfolgt Zepter und Kronen, ...“. Die Melodie ist in 2 Systemen in G-Dur im (3/4)-Takt notiert. Die Oberstimme steht im Violinschlüssel, ohne Auftakt, die Unterstimme im Bassschlüssel mit 1/4-Auftakt, der Text ist dazwischen notiert. Die ersten beiden Zeilen des Liedes stehen auf dem 1. Blatt, darunter „(Forts. s. Bl. II)“, also die 3. + 4. Z. mit Noten auf dem 2. Blatt. Die Unterstimme als Melodiestimme weist Ähnlichkeiten mit der Version vom Tbd. 464 auf. Das Ende der beiden Zeilen von Abschnitt A unterscheidet sich in der Schlusswendung, ebenso das Ende der 1. Z. von B, und die 4. Zeile erklingt, ohne Wiederholung, melodisch wie die wiederholte 5. Z. vom Tbd. 418. Die Notenwerte sind überwiegend Viertel mit einigen Achteln und Halbenoten, nur die letzte Zeile zeigt eine punktierte Viertel + Achtel. Die Oberstimme verläuft meist in Sechs- und Quartparallelen zur Unterstimme. In beiden Stimmen sind Fermaten, Glissandi und Vorschlagsnoten notiert. Der Text entspricht der 1. Str. vom Tbd. 325. Unter der Melodie auf dem 2. Blatt steht: „(Nur diese Strophe.)“, weiter unten „[Zu KiV: ‚Das Schicksal wird keinen verschonen ...‘]“. Unten auf der 1. Seite die Quellenangabe: „Mag 206, Nr. 6764. — Aufnahme 1963: A. Cammann (Bremen), Tbd. 102 — Überspielt 1968: Dr. Brednich (DVA). — Sänger: Ehepaar Leinz (Simon und Maria), — 2-stg. (Frau Leinz singt 2. Stimme!) — Ort: Krasna/Bessarabien. — Übertragung: L. Wiedling (DVA), 1970. — BESSARABIEN“.

EA DVA A 219 290

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Als erstes: „KiV“, daneben die hs. Überschrift „Das Schicksal wird keinen verschonen“. Darunter ein hs. notiertes 2-st. Lied mit getippt

unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „[Das Schick-]sal tut keinen verschonen, der Tod verfolgt Scepter und Kronen. ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, Tempoangabe [eine gemalte Viertelnote, d. Verf.] ~ 92. Beide St. sind in einem System zusammengeschrieben. Die Oberstimme weist am ehesten Ähnlichkeiten zur Melodie vom Tbd. 464 auf. Die letzten drei Töne der 1. Z. von Abschnitt A erklingen wie bei DVA A 182 783. Der Beginn von Abschnitt B ist verkürzt, die 5. Zeile erklingt wie vom Tbd. 418. Der Rhythmus ist im Abschnitt A durchgehend Halbe- und Viertelnoten, im Abschnitt B punktierte Viertel + Achtel, die Schlusszeile wieder Viertel. Die Unterstimme beginnt unisono mit der 1. St. und wird im selben Rhythmus ab der 3. Note überwiegend in Terzparallelen zur Oberstimme geführt. In der Schlusszeile ergeben sich Quint- und Sextparallelen. Unter der Melodie stehen zwei weitere Textstrophen. Alle drei entsprechen mit kleinen Wortänderungen den Str. 1, 5 + 8 vom Tbd. 325. Unten auf der Seite die Quellenangabe: „Mag 24 Nr. 1100 — Aufnahme: Dr. H. Siuts u. K. Scheierling, 1957 — Ort: Solymár — Sänger: Theresia Brandhuber, geb. 1882, Franziska Wiederholl, geb. 1908, Maria Wiederholl, geb. 1936, Andreas Wiederholl, geb. 1909, Anna Spiegelberger, geb. 1929 — Übertragung: G. Gröger, DVA, 1983 — Ungarn“.

EA DVA A 220 216

Ein DIN A4-Blatt einseitig beschrieben. Ganz oben „Julianna Krix, geb. Kohl (geb. 1909) Waschkut bei Baja — Aufgenommen: 20. Dez. 1984“. Dann folgt in schriftlich wiedergegebenem Dialekt Frau Krix' Aussage: „On tes is a no a Grablied. Awr von tem khann ner no a Ksätzl<sup>204</sup>. S anri hew i scho vrkessa ...“. Darunter die hs. Notiz „KiV Das Schicksal wird keinen verschonen“. Abdruck einer hs. notierten Melodie mit einer getippt unterlegten Textstrophe. Textincipit: „Das Schicksal darf keinen verschonen, Der Tod, der bricht Zepter und Kronen, ...“. Unter dieser Strophe Fr. Krix's Angabe: „Weitr khann i s nemeh ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 6/8-Takt, 1/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie entspricht derjenigen vom Tbd. 464, der Beginn des Abschnitts B ist etwas verkürzt, die Schlusszeile nur rhythmisch nicht so gedehnt. Der Text gibt die 1. Str. vom Tbd. 325 wieder, die 3. Z. heißt hier: ... ein wonniges Glück ...“. Unter der Melodie ist zu lesen, dass einer weiteren Gewährsperson, „Juli Päs“, nach zwei Tagen eine weitere Strophe eingefallen sei<sup>205</sup>, die notierten Zeilen entsprechen der 6. Str. vom Tbd. 325, aber nur die Z. 1 + 2. Der Rest entspricht den Z. 3 – 5 aus der 8. Str.. Auf einem 2. Blatt ist ein Brief von Dr. Paul Schwalm an Herrn Holzapfel vom 7.3.1985 abgedruckt, in dem u.a. von Fr. Krix später noch ein „Ksätzl“ angegeben wurde. Die notierten Zeilen sollen die mittlere Str. darstellen, der Text entspricht der 5. Str., Z. 1 – 3 vom Tbd. 325, die letzte Zeile stammt entsprechend aus der 1. Str..

Ganz unten die Quellenangaben: „Vors.: Juliana Krix, geb. 1909 — Ort: Vaskút / Baja, 1984 — Aufz.: Dr. Paul Schwalm, Baja — Ungarn“.<sup>206</sup>

EA DVA A 224 245

Zwei zusammengeheftete Einzelblätter einseitig beschrieben. Oben hs. „[eine gemalte Viertelnote, d. Verf.] ~ 4“. Abdruck einer hs. notierten Melodie mit getippt unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen, der Tod verfolgt Szepter

---

<sup>204</sup> Eine Strophe.

<sup>205</sup> Der Sammler notierte: „Mr is awr no a Ksätzl aikfala. Tes khann i eich no saga. ...“. Es folgt die Strophe.

<sup>206</sup> Auf diesem Blatt wurden die eigenen Worte der Gewährsfrau im Dialekt aufgeschrieben, während der Liedtext mit Schriftdeutsch notiert wurde. Dadurch drängt sich die Frage auf: wurden die Liedtexte im Dialekt angegeben und zur Fixierung vom Sammler in Schriftdeutsch übertragen? Wenn nein: wurden die Lieder trotz des Sprechdialektes auf „Hochdeutsch“ gesungen?

und Kronen, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, im nicht angegeben 3/4-Takt mit 1/4-Auftakt. Sie ist der Gerüstmelodie vom Tbd. 325 in den Z. 1 – 4 sehr ähnlich. Sie ist weniger verziert, die Haupttöne erklingen hier in einem punktierten Rhythmus Viertel + Achtel. Der Abschnitt B beginnt ohne die Halbenoten gleich mit einer kurzen Verzierung. Die 5. (Schluss)zeile entspricht den letzten fünf Noten bei Ditfurth. Unter der Melodie folgen zwei weitere Textstrophen, auf dem zweiten Blatt die letzten beiden, alle fünf Strophen mit je vier Zeilen, wovon die letzte Zeile wiederholt wird. Der Text entspricht demjenigen vom Tbd. 325, es sind die Str. 1, 2, 5, 7 + 8. Bei der hiesigen 3. Str. sind die Z. 3 + 4 dieselben wie in der 4. Str., sie stammen entsprechend aus der 7. Str. vom Tbd. 325. Unten auf der 1. S. die Quellenangabe: „Mag 428 Nr. 14 215 — Aufnahme: Prof. Dr. R. W. Brednich — Ort: Pogorelovka, Gebiet Rostow — Sänger: Etwa 15 Frauen u. 2 Männer in Espelkamp aus verschiedenen Dörfern — Übertragung: G. Gröger, DVA, 1988 — UdSSR, Südukraine“.

Ein weiterer angehängter Zettel gibt einen Ausschnitt eines Interviews wieder, in dem es heißt, das Lied sei zur Beerdigung gesungen worden. Die aufgeschriebenen Notizen seien alle zu Hause gelassen worden.

EA DVA B 22 997

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Abdruck eines 8-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen; Der Tod verfolgt Zepter und Kronen; ...“. Die jeweils 4 Z. der Strophen sind untereinander geschrieben. Der Text entspricht inhaltlich und formal demjenigen vom Tbd. 325. Die 2. Str. 3. Z. heißt hier: „Reichtum, Witz und glänzende Macht, ...“. Unter den Versen steht zur Quelle: „Le Comte de Puymaigre, Folk – Lore — (1885) Seite 156/157.“ Darunter mit Stempeldruck „Lothringen“.

EA DVA B 24 388

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben rechts hs. „KiV“. Darunter ein kleineres aufgeklebtes Blatt mit der Überschrift „17. Das Schicksal wird keinen verschonen. — I. Evangelischer Text.“. Darunter Abdruck eines 5-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen, Der Tod verfolgt Szepter und Kronen; ...“. Inhalt und äußere Form entsprechen dem Text vom Tbd. 325, abgesehen vom Fehlen der jeweils 5. Zeile. In der 2. Str. 3. + 4. Z. heißt es: „Alles, alles, alles bedeckt die Nacht, Ja die ewige, ewige, ewige Nacht.“ Die Z. 1 + 2 der 3. + 4. Str. sind vertauscht, die 5. Str. entspricht der 7. vom Tbd. 325. Unter den Versen steht die Anmerkung: „Nr. 17 – I – aus Döhnof und Rosenberg; II – von dem kath. Lehrer Chr. Sch. – Semenowka. — Lit. – Schmitz, S. 130. – Schwebel, S. 232.“ Unter dem geklebten Text liest man den hs. Vermerk in Sütterlinschrift: „[der kathol. Text s. folg. Bl.]“. Unten auf dem Blatt mit Stempel „Erbes u. Sipper [?, schlecht zu lesen, d. Verf.], Volksl. Wolgako(lo)nien S. 20f.“.

EA DVA B 24 389

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben der hs. Vermerk „KiV“. Darunter ein kleineres aufgeklebtes Blatt mit der Überschrift: „II. Katholischer Text, am Grabe gesungen.“. Darunter Abdruck eines 9-str. Textes ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen. Der Tod verfolgt Szepter und Kronen; ...“. Inhalt und äußere Form entsprechen dem Text vom Tbd. 325, auch hier fehlt die jeweils 5. Zeile jeder Strophe. In der 2. Str. 3. Z. heißt es: „Reichtum, Schönheit, Witz, glänzende Macht — ...“. Der Text der 9. Str. ist der gleiche wie auf dem Archivblatt DVA A 204 854 (s.o.). Unter dem aufgeklebten Blatt ist hs.

in Sütterlinschrift vermerkt: „[die Anm. s. bei dem evangel. Text auf dem vorhergeh. Bl.]“. Darunter der gleiche Stempeldruck wie oben „Erbes [...] S. 21f.“.

EA DVA Bl<sup>a</sup> 00 520

Ein Einzelblatt beidseitig beschrieben. Oben links der hs. Vermerk „K.i.V.“. Darunter getippt: „Das Zweite.“ Dann folgt der Abdruck eines 8-str. Textes zu je vier Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Das Schicksal wird keinen verschonen, Der Tod verfolgt Zepter und Kronen; ...“. Inhalt und Form entsprechen dem Text vom Tbd. 325, hier heißt es in der 2. Str. 3. + 4. Z.: „Reichtum, Witz und glänzende Macht, Alles decket die finstere Nacht, ...“.

Unter dem Text steht auf der Vorderseite des Blattes:

„Fl. Blatt in 8°, 4 Seiten, ‚Zwei schöne geistl. Lieder‘. 1. Wenn ich Morgens früh’ aufsteh’, etc. 2. Das Schicksal darf Keinen verschonen etc. Druckvermerk auf S. 4: Saargemünd, gedruckt bei Anton Weiß. Original im Nachlass von Louis Pinck. Eingesandt an diesen von Curé Kenel mit Brief aus Mittersheim, 15.2.1938. Er schreibt dazu: Die Lieder wurden gefunden bei Eugénie Tack, 36 Jahre alt, geborene Brocker; sie kann sie auch singen u. hat die Melod. von ihrem Vater u. ihren Tanten. — [Der Einsender des Fl. Blattes schreibt dazu: Das 2. ist hier bekannt und wird gewöhnlich gesungen am Grabe eines Jünglings und Jungfrau.]“.

## Fazit

Der Vergleich der Quellenlage bietet die Möglichkeit, einen vermutlichen „Wanderweg“ dieses Liedes von Westen nach Osten nachzuvollziehen. Daneben ergeben sich Hinweise auf die Praxis, Texte und Melodien zu trennen und neu zu kombinieren, und dieses auch in den Gesangbüchern aus dem frühen 18. Jh..

Bereits 1697 ist das Lied in einem Straßburger Gesangbuch verzeichnet (ohne genaue Hinweise auf den Text, lediglich als „Ton“ angegeben). 1704, 1709 und 1716 war die Melodie, wie sie auf dem Tbd. 464 (Ukraine) zu hören ist, mit dem Text „All Menschen herkommen aus Erden ...“ verbunden (vgl. Ditfurth und Bäumker III). 1713 wurde sie zusammen mit dem Text „Kein Blümelein Zephyrus pflanzet ...“ fixiert (vgl. ebenfalls Bäumker III). Ditfurth erwähnt zwar Melodie und Text im Würzburger Gesangbuch von 1704, weist aber gleichzeitig in seinem Vorwort 1855 darauf hin, er habe diese Text-Melodie-Kombination als „geistliches Lied, ... vom Volke gesungen“ aufgenommen. In Bäumker IV wird eine Quelle von 1826 erwähnt, in der der 8-str. Text nach der Melodie von „Eheus, quid homines sumus“ zu singen gewesen sei. Der Text wurde auf jeden Fall auch in eigene Liederbücher abgeschrieben, da man ihn dann bei Beerdigungen immer parat hatte, auch wenn kein Gesangbuch zur Verfügung stand. Ob die jeweils aktuelle Melodie zuerst im Volksmund erklang und von dort die Aufnahme in ein Gesangbuch fand oder umgekehrt, lässt sich heute nicht mehr eruieren. Die Melodien waren aber bekannt und wurden auch mündlich tradiert, und dabei sicher auch variiert und ausgeschmückt. Das Lied ist also vielleicht mit einem Gesangbuch, sehr wahrscheinlich aber in den handgeschriebenen Liederbüchern in die neuen Siedlungsgebiete gekommen. Auf dem Weg dorthin haben die Kolonisten sicher auch noch Flugblattdrucke (z.B. in Franken) erworben und mitgenommen.

Die weite Verbreitung von Lothringen über Baden und Franken bis in die neuen Siedlungsgebiete in Jugoslawien, Ungarn, an der Wolga und in der Ukraine verdeutlichen nicht nur die Bedeutsamkeit und vielleicht auch Beliebtheit des Liedes, sondern auch das Ausmaß der Völkerwanderungen in der Mitte und Ende des 18. Jh. auf anschauliche Weise. Ebenso kann man am Beispiel der Aufnahme Tbd. 325 im Vergleich zu älteren Melodien erkennen, wie sich möglicherweise der Einfluss der umgebenden Kulturen, hier an der Wolga, auf den Sing- und Interpretationsstil ausgewirkt hat.





# IV

## **2 Lieder aus**

Gaidel / Hauerland und Prahlitz / Südmähren

„Fahr hin, o Seel zu deinem Gott ...“  
„Wenn einst in meinem Grabe ...“

# "Fahr hin, o Seel zu deinem Gott ..."

Tbd. 73/III-290

Viertel ~ 88

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'A' and contains the first line of lyrics. The second staff is marked 'A'' and contains the second line. The third staff is marked 'B' and contains the third line. The fourth staff is marked 'A' and contains the fourth line. The lyrics are: "1. Fahr hin, o Seel zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet. Fahr hin zu dem, der dir durch seinen Tod den Himmel offen hält. Fahr hin zu dem, der in der Taufe die Unschuld dir gegeben. Er nehme dich barmherzig auf in jenes bessere Leben."

Sänger: Anton Hanesch (Gaidel / Hauerland)

1. Fahr hin, o Seel zu deinem Gott,  
der dich aus nichts gestaltet.  
Fahr hin zu dem, der dir durch seinen Tod  
den Himmel offen hält.  
Fahr hin zu dem, der in der Taufe  
die Unschuld dir gegeben.  
Er nehme dich barmherzig auf  
in jenes bessere Leben.

2. Dein Leib geht jetzt der Erde zu,  
woher er ist genommen.

Der Seel wünscht man die ewige Ruh  
bei Gott und all den Frommen.

2.3. Der Seel wünscht man die ewige Ruh

Wenn durch die letzte Tagesflamme  
die Welt zu Grund wird gehen,  
so gebe Gott, dass wir beisammen  
zu seiner Rechten stehen.

2.5. Wenn durch die letzte Tagesflamme

Textincipit	„Fahr hin, o Seel zu deinem Gott ...“
Quelle	Tbd. 73/III-290
Gattung JKI	Totened
Ambitus	Septime
Kernmaterial	Terz
Form	AA'BA
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	2/8
Tonart	E-Dur
Taktart	3/4 und 4/4
Tempo	Viertel ~ 88/min.

#### Formaler Aufbau

Das Lied wird mit zwei Strophen gesungen, welche aus je acht Zeilen bestehen. Diese sind zu je Zweien in die melodischen Abschnitte AA'BA zusammengefasst. Jeweils die 1./3., 2./4., 5./7. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die kleine Septime  $dis^1 - cis^2$  plus hochalterierter 6. Stufe  $ais^1$ . Das Kernmaterial besteht aus den drei Tönen  $e^1 - fis^1 - gis^1$  im Ambitus einer groÙen Terz.

Die Melodie verläuft durchgehend in Wellenbewegungen mit kleinen Tonschritten. Anfangs- und Endton eines Abschnitts sind jeweils gleich. Die Hälfte der Zeilen beginnen auftaktig, die 1. + 5. mit zwei Achtelnoten, die 3. + 7. mit einer Achtelnote. Die übrigen Zeilen 2, 4, 6 + 8 beginnen volltaktig jeweils mit einer punktierten Viertelnote.

In der 1. Zeile des Abschnitts A ist die Wellenbewegung leicht steigend zwischen  $e^1$  und  $a^1$  mit Schwerpunkt auf  $gis^1$ . In der 2. Zeile liegt eine fallende Tendenz vor, von  $gis^1$  ausgehend stufenweise zu  $dis^1$  und wieder zurück mit dem Ende auf  $e^1$ .

Im Abschnitt A' ist nur die 3. Zeile verändert, zunächst ist der Auftakt auf eine Achtelnote verkürzt, dann ist im folgenden Takt noch eine Achtelgruppe für die zwei zusätzlichen Wortsilben eingefügt.

Im Abschnitt B beginnt die Wellenbewegung in der Zeile 5 bei  $gis^1$ , die Melodie führt stufenweise zu  $cis^2$  hinauf und endet auf  $a^1$ . In der 6. Zeile fällt die Linie erst stufenweise von  $h^1$  hinab, um dann von  $gis^1$  wieder zu  $cis^2$  aufzusteigen und auf  $gis^1$  zu enden.

Im letzten Abschnitt A unterscheidet sich die Zeile 7 von der 1. Zeile nur durch den verkürzten Auftakt. Das Lied endet auf dem Grundton  $e^1$ .

Das Lied ist der Dur/Moll-Tonalität zuzuordnen, es wird hier in E-Dur angestimmt. Das Gerüstmaterial lässt die E-Dur-Tonleiter mit zusätzlichem Leitton *dis*<sup>1</sup> und fehlender 7. + 8. Stufe erkennen.

Der Text ist überwiegend syllabisch unterlegt. Melismen über zwei Noten pro Silbe sind zu hören: bei den 2/8-Auftakten, bei den volltaktigen Zeilenanfängen und meistens in dem Takt der Zeilenenden.

### Zur Vortragsform

Der Sänger stimmt das Lied in einem getragenen Tempo an, handhabt dieses allerdings sehr individuell. Auf Grund der Schwankungen ist es sehr schwierig, einen Rhythmus zu erkennen. Die Tonhöhe bleibt stabil, und es sind keine Verzierungen zu hören. Der Sänger nutzt nur die Zeilenenden mehr oder weniger zum Atmen. Er singt trotz der rhythmischen Freiheiten beide Strophen sehr sicher. Text und Melodie scheinen fest im Gedächtnis verankert zu sein.

### Zum Textinhalt

Die Seele des verstorbenen Menschen steht im Mittelpunkt des Liedes. Es wird ihr eine gute Reise zu Gott und eine gütige Aufnahme dort gewünscht. Am Schluss wird die Hoffnung geäußert, am Tag des Jüngsten Gerichts gemeinsam vor Gott zu stehen.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI I Klier, Totenwacht-Singen, S. 48f.

Kapitel „Grablieder“, Lied „Nr. 19“. Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Fahr hin, o Seel, zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet, ...“. Die Melodie ist im Violinechlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie hat große Ähnlichkeit im Melodieverlauf mit der Tbd.-Melodie aus der Slowakei/Hauerland, diese hier ist aber rhythmisch gleichmäßig notiert, der formale Aufbau ist hier AABA. Unter der Melodie steht zur Quelle: „Poppendorf 1951 [Aufnahmeort, d. Verf.] — Theresia Stangl [Gewährsperson, d. Verf.]“.

Es folgt der Abdruck von drei weiteren Textstrophen mit 2., 4. + 5. beziffert, die 3. Str. fehlt. Die 1. + 5. entsprechen inhaltlich und formal den Str. 1 + 2 vom Tbd., einige Worte sind abgeändert („modernisiert“) worden. Darunter gibt Klier Hinweise auf weitere Textquellen, u.a. aus handschriftlichen Liederbüchern und von Flugblättern aus Ödenburg (s.u. JKI IV). Klier vermutet, dass der abgedruckte Text eine Vorlage im Ödenburger Flugblatt vom Ende des 18. Jh. habe (vgl. JKI IV, S. 35), und gibt die Textabweichungen der 2., 4. + 5. Str. zum Fl.Bl. im einzelnen sowie dessen komplette 3. Str. an: „Du warst besorgt, für Gottes Ehr / Auf Erden hier zu streiten / Die unverfälschte Christenlehr / Nach Kräften auszubreiten / Jetzt bleibet dir der Glanz bereit / So jenen ewig zieret / Der viele zur Gerechtigkeit / Durch seine Lehren führet.“

Am Schluss folgen noch die Hinweise auf eine kroatische Übersetzung im Burgenland<sup>207</sup>, sowie auf den Gebrauch bei einer deutschen Totenfeier Ende 1954 in Eisenstadt.

---

<sup>207</sup> „vgl. Jakob Dobrovich, Totenlieder der Kroaten im Burgenland (Jahrbuch des Österr. Volksliedwerkes IV – 1955, S. 16, mit 3 Str.)“. [ebd., S. 49]

Zwei Einzelblätter mit aufgeklebten kleineren Blättern. Unter der Überschrift „Fahr hin, o Seel, zu deinem Gott.“ folgt der Abdruck einer Melodie mit der unterlegten 1. Textstrophe. Textincipit: „Fahr hin, o Seel zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Die Melodie mit dem formalen Aufbau AABA weist noch mehr rhythmische Ähnlichkeit zur Tbd.-Melodie auf als die oben bei Klier genannte (es kommen auch punktierte Viertel + Achtel vor). Unter der Melodie sind die 2. – 5. Strophe abgedruckt, die inhaltlich mit dem Text aus dem Burgenland (s. Klier JKI I) übereinstimmen. Einige Worte sind verändert, die 3. Str. ist komplett dem von Klier erwähnten Flugblatt entnommen. Für die 4. Str. ist ebenfalls deutlich diese Flugblatt-Vorlage zu erkennen. Auf dem 1. Blatt unten die Quellenangabe: „Sammlung Karl Horak aus der Sprachinsel Kremnitz / Deutsch Proben — Sangesort: Gaidel Febr. 1930 — Oberlehrer Derer — Durch das Staatl. Inst. f. Musikforschung in Berlin – (Guido Waldmann)“. Mit Stempeldruck darunter „KREMNITZ“.

Ein Einzelblatt mit vorne aufgeklebtem kleineren Blatt. Abschrift einer Melodie mit einer unterlegten Textzeile. Textincipit: „Fahr hin o Seel zu deinem Gott, der dich aus Nichts gestaltet, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in F-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe. Mit dem formalen Aufbau AABA besteht mehr eine Ähnlichkeit zur Melodie aus dem Burgenland (s. Klier, JKI I), ebenso in der rhythmischen Gestaltung, da nur Viertel- und Achtelnoten vorkommen. Die Textstrophe stimmt mit der 1. vom Tbd. (Hauerland) überein. Unten auf dem Blatt die Quellenangabe: „Sammlung: Karl Horak aus der Sprachinsel Kremnitz (Deutsch Proben) — Sangesort: Hochwies, um 1930 — Durch das Staatl. Inst. f. Musikforschung = Berlin – (Guido Waldmann)“. Darunter mit Stempeldruck „KREMNITZ“.

S. 33: Unter der Rubrik „Nicht datierte Drucke ohne Druckernamen. (vermutlich alle von den Sieß.)“ wird folgendes Blatt aufgeführt: „LVII. — Vier schöne Geistliche Lieder, [Liedanfänge.] — H<sup>208</sup>: CRUCIFIXUS FERDINANDI II. — Gedruckt in Oedenburg. — FIBI A mit Zierat 13<sup>209</sup> neben dem H, FIBI B mit Zierat 14. — Auch im Steir. Volkskundemuseum, Sammelband 12.267/21. ... 153. *Fahr hin, o Seel, zu deinem Gott, der dich aus Nichts.* — 5x8.“

Das vierte Lied von diesem Flugblatt besteht aus fünf Strophen zu je acht Zeilen. Die Nennung der Druckernamen „von den Sieß“ gibt einen Zeitraum für den Druck von 1748 – 1820 an.<sup>210</sup>

S. 35: Unter der Rubrik „Nicht datierte Drucke, Oedenburg — bei Johann Joseph Sieß, mit Sießschen Schriften; bei den Sießischen Erben.“ folgt das Blatt „LXVII. — Trauer-Lied. für alle Brüder und Schwester der heiligen Christen-Lehr-Bruderschaft, Bey dero Begräbnuß abzusingen. — Oedenburg, gedruckt bey Johann Joseph Sieß. — 187. *Fahr hin, o Seel, zu deinem Gott, der dich aus Nichts gestaltet.* — 5x8.“

Für dieses Blatt kommt der Druckzeitraum zw. 1748 – 1789 in Betracht.

<sup>208</sup> H = Holzschnitt.

<sup>209</sup> Die häufigsten „Zieraten von Ödenburger Drucken“ sind bei Riedl/Klier auf S. 21 durchnummeriert dargestellt.

<sup>210</sup> Die Chronik der Buchdruckerei ist im Anhang nachzulesen.

JKI V Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad

Eine hand- und maschinenschriftliche Aufzählung des Textincipits.

EA Klier 1963:29f. + 40f.

S. 29f.: Aus den Jahren 1947 – 1952 werden u.a. sechs handschriftliche Berichte veröffentlicht, in denen die unterschiedlichen Abläufe im Brauchtum bei einem Todesfall im jeweiligen Ort geschildert werden.

S. 40f.: Aus Kroatisch-Ehrendorf z.B. wird beschrieben:

„Am Abend versammeln sich die Dorfbewohner zur Totenwache, wo zuerst gebetet und später alte, ergreifende und schauerliche Totenlieder gesungen werden. [...] Die Begräbnisse erfolgen im Gegensatz zu früheren Zeiten, in denen nur kroatisch gebetet und gesungen wurde, heute nur mehr in deutscher Sprache. Im Hof wird das Lied ‚Trocknet eures Jammers Tränen ...‘ und im Friedhof das Abschiedslied vom Leben, ‚Fahr hin, o Seel, zu deinem Gott ...‘ gesungen.“ [aus einem Bericht von 1950]

Leider werden keine weiteren Zeilen bzw. Textstrophen und keine Melodie erwähnt.

EA Husenbeth 1973:479

„Beim Begräbnis selbst herrschen Lieder der Trauer, der Klage und der Jenseitserwartung vor. Richard Zeisel teilt ein Begräbnislied aus dem Karpathenland mit<sup>211</sup>: ‚Die Totentruhe wird über zwei Querstangen und Stricke über das Grab gelegt und die Schlusszeremonie beginnt. Nach dem letzten Worte in der Kirche ertönt das Abschiedslied:

Fahr hin, o Seel, zu deinem Gott,  
der dich aus nichts gestaltet!  
Zu dem der dir durch seinen Tod  
Den Himmel offen haltet.  
Fahr hin zu dem, der in der Tauf  
Die Unschuld dir gegeben!  
Er nehme dich barmherzig auf  
In jenes bessere Leben.“

Sonst gibt Husenbeth keine weiteren Informationen dazu. Die Übereinstimmung des Textes mit der 1. Str. vom Tbd. ist eindeutig.

EA DVA A 128 119

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben die hs. Notiz „Gr. XV d“, darunter die Überschrift „Grab Lied.“ Abschrift eines Textes mit drei Strophen zu je acht Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Fahr hin o Seel zu deinem Gott der dich aus nichts gestaltet ...“. Die 1. + 3. Str. entsprechen formal und inhaltlich den beiden Str. vom Tbd., die 2. Str. ist mit der 2. Str. aus dem Burgenland (s. Klier, JKI I) identisch. Einige Wörter in dieser Abschrift weisen auch auf die mögliche Benutzung eines Flugblattes als Vorlage hin. Unter dem Text zur Quellenangabe: „Gesammelt von stud. jur. Georg Kotek in Tragöß und an den Steyr. Arb. Ausschuß gesandt 11.XI.1910. — (Mappe 60a).“ Darunter mit Stempeldruck „STEIR ARCHIV“.

---

<sup>211</sup> Richard Zeisel, Der Tod in der Volksdichtung und im Sprichworte. Totenbräuche und Totenbeklagungen aus Zeche, in: Karpathenland 6 (Reichenberg 1933), S. 42f..

EA DVA A 192 146

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben hs. „Gr. XV d“, darunter „[Mel. s. A 192 145] (vorausgehende Nr.)“. Darunter die Abschrift eines Textes mit drei Strophen zu je acht Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Fahr hin, o Seel' zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet, ...“. Die 1. + 3. Str. stimmen mit den beiden Str. vom Tbd. überein, die 2. Str. entspricht der 2. Str. aus dem Burgenland (s. Klier, JKI I). Unter dem Text die Quellenangabe: „Vorsänger: Paul Lang (geb. 1899) und Frau Maria Lang (geb. 1909). — Sangesort: Moson–St. Peter (Heideboden) [Komit. Wieselburg, Ungarn, BA Ung. Altenburg] — Aufgezeichnet von Konrad Scheierling in Poppenweiler (Wtbg), 28.1.1956 (seine Sammlung Nr. 653a)“. Darunter mit Stempeldruck „UNGARN“.

EA DVA A 192 794

Ein Einzelblatt doppelseitig beschrieben. Vorne oben links hs. „Gr. XV d“. Überschrift „2. Am Grabe (St. Peter)“. Abschrift eines Textes mit vier Strophen zu je acht Zeilen ohne Melodie. Textincipit: „Fahr' hin, o Seel, zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet, ...“. Die 1. + 2. Str. entsprechen denjenigen vom Tbd., die anderen zwei sind ganz anders und auch bisher nicht in diesem Zusammenhang aufgetaucht.<sup>212</sup> Unten auf der Vorderseite zur Quellenangabe: „Quelle: Handschriftliche Liederbücher im Besitze von Paul Lang. — Heimatort: St. Peter (Heideboden, Ungarn), jetzt: Poppenweiler b. Ludwigsburg (Wtbg.). In Abschrift durch Konrad Scheierling, Juli 1957 [Heft: 'Liedertexte IV, Nr. 2]“. Darunter mit Stempeldruck „UNGARN“.

EA DVA A 209 125

Ein Einzelblatt doppelseitig beschrieben. Oben hs. „Gr. XV d – Fahr hin o Seel“. Überschrift „Sterbelied (Wachtlied)“. Abschrift eines 2-st. Liedes mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Fahre hin, o Seel', zu deinem Gott, der dich aus Nichts gestaltet! ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in G-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, Tempoangabe „(gemalte Viertelnote) um 72“. Die melodische Form ist AABA, der Rhythmus ist mit punktierten Vierteln + Achtel ähnlich dem der Tbd.-Aufnahme. Die Oberstimme hat große Ähnlichkeit mit unserer Hauerländer Melodie, obwohl sie rhythmisch stringenter erscheint. Die Unterstimme verläuft meist in Terzparallelen zur Oberstimme, in der 2. Z. von Abschnitt A treten auch Quint- und Sextparallelen auf. Bemerkenswert ist im Abschnitt B die gleiche Halbtonwendung in der 1. Z., wie sie auf der Tbd.-Aufnahme auch zu hören ist. Es folgen zwei weitere Textstrophen, die 2. Str. entspricht dem Burgenland-Text (s. Klier, JKI I), die 3. Str. ist wie die 2. der Tbd.-Aufnahme. Unter dem Text die Anmerkung „[Mappe Gr. XVd: Fahr hin, o Seel'...]“. Auf der Vorderseite unten zur Quellenangabe: „Mag 177, Nr. 5541 (und 5557). — Aufnahme: Dr. W. Suppan (DVA), 1964. — An DVA: 1967. — Sängerinnen: zwei Frauenstimmen. — Ort: Anger, Bez. Weiz. — Übertragung: L. Wiedling (DVA), 1967. — STEIERMARK“.

EA DVA B 32 272

Ein Einzelblatt doppelseitig beschrieben. Überschrift „Fahr' hin, o Seel', zu deinem Gott!“, links daneben hs. „Gr. XV d“. Abschrift eines 5-str. Textes mit je acht Zeilen ohne Melodie.

<sup>212</sup> Beide Strophen beinhalten eher weltliche Gedanken. „Tränen“ und „Sehnen“ können den Tod nicht umkehren. Alles Leben endet einmal, oft sogar schon in der Jugend noch „vor dem welken Greis am Stabe“, und: „vor der Mutter sinkt ins Grab oft die junge Braut hinab.“



Textincipit: „Fahr’ hin, o Seel’, zu deinem Gott, Der dich aus Nichts gestaltet! ...“. Die 1. + 5. Str. entsprechen den beiden Str. des Hauerländer Liedes vom Tbd., die 2., 3. + 4. Str. dem jeweiligen Text bei Klier S. 49 (s.o. JKI I). In der 3. + 4. Str. werden eher die Worte des dort zitierten Flugblatt-Textes aufgegriffen und abgeändert, als der Text aus dem Burgenland. Auf der Vorderseite unten die Quellenangabe: „Todtenlieder aus dem Volke. = Heimgarten IX, Heft 2 November 1879. S. 128“. Darunter mit Stempeldruck „Steiermark“.

EA DVA B 43 935

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Oben hs. „Gr. XV d“, darunter in Abschrift der Einführungstext mit anschließenden zwei Textstrophen ohne Melodie, wie er bei Husenbeth S. 479 zu finden ist (s.o. EA Husenbeth 1973). Hier wird die Quelle Zeisel S. 42f. direkt zitiert, daher steht hier noch eine 2. Str., die auch der 2. Str. von der Tbd.-Aufnahme entspricht. Nach dem Liedtext der Schlusssatz „[43] und der Sarg wird unter Wehklagen in das Grab hinuntergelassen ...“. Unten die genaue Quellenangabe, wie schon bei Husenbeth (s.o. in FN) erwähnt.

Fazit

Auf Grund der Textvergleiche und -vorkommen ergibt sich ein großes Gebiet, das die Regionen Hauerland, Burgenland, Steiermark, Kremnitz sowie einen Ort im Karpathenland umfasst. Die Verbreitung dürfte nach den Ähnlichkeiten der Quellen mit Hilfe von Flugblättern seit Mitte des 18. Jh. erfolgt sein, von denen dann für persönliche Liederhefte abgeschrieben wurde bzw. die Blätter gesammelt und gebunden wurden. Die wenigen Melodien, die aufgezeichnet wurden, sind sich ähnlich, obwohl sie in den Gegenden Hauerland, Burgenland und Steiermark gesungen wurden bzw. werden. Da die Tradierung früher mündlich erfolgte, könnte man die Vermutung äußern, dass es sich um ein beliebtes, bekanntes Lied gehandelt haben muss, das sich auch im Laufe der Zeit nicht stark verändert hat.

# "Wenn einst in meinem Grabe ..."

Tbd. 37/I-270

Viertel ~ 66

The musical score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves, each with a letter label (A, B, C, D) above the first measure. The lyrics are written below the notes.

A  
Wenn einst in mei - nem Gra - be des To - des stil - le

5  
Nacht ich durch - ge - schlum - mert ha - be, so weckt mich Je - sus'

9  
Macht. Ja ja, mein Leib wird le - ben, wenn ihn mein Hei - land

13  
ruft. Heil mir, ich darf nicht be - ben beim An - blick mei - ner Gruft.

Sängerin. Frau Ilka (Prahltitz / Südmähren)

1. Wenn einst in meinem Grabe  
des Todes stille Nacht  
ich durchgeschlummert habe,  
so weckt mich Jesus' Macht.  
Ja ja, mein Leib wird leben,  
wenn ihn mein Heiland ruft.  
Heil mir, ich darf nicht beben  
beim Anblick meiner Gruft.

Textincipit	„Wenn einst in meinem Grabe ...“
Quelle	Tbd. 37/I-270
Gattung JKI	Grablied
Ambitus	Oktave
Kernmaterial	Quarte
Form	ABCD
Textunterlegung	syllabisch
Auftakt	1/4
Tonart	hypojonisch auf <i>h</i>
Taktart	4/4
Tempo	Viertel ~ 66/min.

#### Formaler Aufbau

Das Lied wird mit einer Strophe vorgetragen, die aus acht Zeilen besteht. Diese sind zu je Zweien in die melodischen Abschnitte ABCD zusammengefasst. Jeweils die 1./3., 2./4., 5./7. und 6./8. Zeile enden mit einem Reim.

#### Zur Melodie

Der Tonraum umfasst die Oktave  $h - h'$ , das Kernmaterial setzt sich aus der Quarte  $e' - fis' - gis' - a'$  zusammen.

Die Melodie beginnt auf *h*, um dann in der 1. Zeile des Abschnitts A nach einem Quartsprung zu  $e'$  schrittweise zu  $a'$  aufzusteigen, und nach einer Umspielung durch  $gis'$  in der 2. Zeile mit einem Terzsprung  $h'$  zu erreichen. Nach einem Ab- und Aufwärtspendeln von  $h'$  über  $e'$  zu  $a'$  fällt die Melodie schrittweise auf  $fis'$  zurück.

Im Abschnitt B gleicht die 3. Zeile der 1., in der 4. Zeile vergrößern sich die Intervalle gegenüber denen in Zeile 2. Der Ton  $h'$  wird mit einem Quartsprung von  $fis'$  aus erreicht, gleich darauf fällt die Melodie eine kleine Sexte hinab zu  $dis'$  und weiter stufenweise zu  $h$ .

Im Abschnitt C pendelt die Melodie zwischen  $a'$  und  $fis'$  hin und her. Nach dem Auftaktsprung von  $h$  zu  $a'$  (eine kleine Septime) folgen Sekundschritte um den Ton  $gis'$  herum. Beide Zeilen gleichen sich bis auf den Auftakt.

Im Abschnitt D wird mit einem großen Bogen der gesamte Ambitus von  $h - h'$  mit fast allen Tönen hörbar. Die 7. Z. ist eine Wiederholung der 1. Z., nur hier mit  $h'$  statt  $a'$ , wodurch der nahe Schluß des Liedes angedeutet wird. Mit der letzten Zeile erklingt eine Wiederholung der 6. Z., jetzt aber eine Terz tiefer, um dann auf  $e'$  zu enden.

Das Lied ist tonal den Kirchentonarten zuzuordnen. Der Modus ist hypojonisch auf *h*. Die Finalis *e'* erklingt in der 1., 3. + 7. Zeile volltaktig mit Tonwiederholung sowie als Schlussston. Die Tuba *gis'* bildet vor allem im Abschnitt C den tonalen Schwerpunkt.

Der Text ist syllabisch unterlegt, einzig in der letzten Zeile bildet der Auftakt mit zwei Achtelnoten ein Melisma über einer Silbe.

#### Zur Vortragsform

Die Sängerin singt in einem getragenen Tempo, welches nur ganz leicht schwankt. Vor allem an Zeilenenden mit Pausen geht es meist schneller weiter. Die Zeilen 1 + 5 werden ohne Atempause an die folgenden Zeilen angebunden, dafür wird in der Mitte der 2. + 6. Zeile eine Schnappatmung nötig. Diese musikalische Phrasierung deckt sich jedoch nicht mit dem Satzinhalt. Die Tonart bleibt stabil, auch wenn es für die Sängerin sehr hoch anmutet. Sie singt ohne jegliche Verzierungen.

#### Zum Textinhalt

In dem Lied wird im Hinblick auf den Tod der eigene Glauben an Jesus und die Hoffnung an die Auferstehung verdeutlicht, womit auch die Furcht vor der „Gruff“ überwunden werden soll.

Literatur / Konkordanzen (s. Tab. 2 / Reg. 2 Quellen, Sp. Literatur)

JKI II Hadwich, S. 232f.

Überschrift: „Nr. 93. / Wenn einst in meinem Grabe / des Todes stille Nacht / Ich durchgeschlummert habe.“

„a) Vertont von I. Reimann<sup>213</sup>: „Für alle Fälle.“. Es folgt der Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Wenn einst in meinem Grabe des Todes stille Nacht, ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in As-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe, mit Dynamikzeichen im Notentext. Die Melodie ist mit der Tbd.-Melodie identisch. Die 1. Str. des Textes ist ebenfalls identisch mit dem Tbd.-Text. Nach der Melodie folgen die 2. – 4. Str., die aus der Ich-Perspektive den festen Glauben an Gott und die Auferstehung thematisieren.

---

<sup>213</sup> Fußnote dazu bei Hadwich: „Reimann = 18, Nr. 1.“ — „Reimann = 18: 18 Begräbnislieder für Erwachsene für vier Singstimmen mit willkürlicher Begleitung von zwei Klarinetten, zwei Horn, zwei chrom. Trompeten, Tenorhorn und Baßposaune (auch letztere vier allein) von Ignaz Reimann. Pietsch, Neustadt.“ [Hadwich, S. 24] „Neben den alten Handschriften benützte ich auch zahlreiche jüngere, die etwa zwischen 1850 und 1890 entstanden und zum Teil als Erneuerungen abgebrauchter älterer Liederblätter zu erkennen sind, ferner gedruckte Notenwerke, die während jenes Zeitraumes in Nordmähren verwendet wurden. Es sind fast ausschließlich solche aus dem Verlag A. Pietsch in Ziegenhals (früher Neustadt), und zwar Schöpfungen von [...] Ignaz Reimann (geb. 1820 zu Albendorf in der Grafschaft Glatz, gest. 1885 als Hauptlehrer in Rengersdorf) [...]“. [ebd., S. 2]

„b) Vertont von Bittner<sup>214</sup>: ‚Für alle Fälle.‘ Hat zwei Gesätze mehr, die als 3. und 4. eingefügt sind.“ Abdruck einer Melodie mit unterlegter 1. Textstrophe. Textincipit: „Wenn einst in meinem Grabe des Todes stille Nacht ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in Es-Dur notiert, 4/4-Takt, 2/8-Auftakt, keine Tempoangabe, Dynamikzeichen im Notentext. Sie hat nichts mit der Tbd.-Melodie gemeinsam. Die 1. Str. ist mit der Tbd.-Str. identisch, die folgenden abgedruckten „Gesätze“ 3 + 4 geben ebenfalls den festen Glauben der betenden (?) Person an Gott und die Auferstehung wieder. Die Str. 3 + 4 von a) sind dann hier entsprechend die 5. + 6. Str.. Unter dem Text steht noch der Hinweis „Der Text ist wohl von H. E. Heeren<sup>215</sup>.“ (vgl. i.f. EA Bäumker IV, S. 774).

Das würde bedeuten, daß der Text vom Ende des 18. Jh. sein könnte, und hier auf zwei verschiedene Weisen neu vertont wurde.

EA Bäumker IV 1911:88f. + 97 + 102f. + 103 + 774

S. 88f.: Eintrag mit der Nr.

„273. – 1807. – Der heilige Gesang oder vollständiges katholisches Gesangbuch für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht. Hrsg. von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthum Westphalen. Mit Gutheißßen der geistl. Behörde. 2. verbesserte Aufl. Gedr. auf Kosten des Herausgebers 1807. 8. — Titelbl., 1 Bl. mit der Approbation [...] S. 1 – 512 stehen 330 num. Liedertexte, S. 513 – 536 Gebete, S. 537 bis 548 ein Verzeichnis der Gesänge.“

Es folgt die Kurzbeschreibung des Text-Buches mit Angaben zur Veränderung nach der 1. Auflage 1803.<sup>216</sup> Dann alphabetische Auflistung der Lieder (-texte)<sup>217</sup>.

S. 97: Angabe aus dem Gesangtextbuch von 1807: „\* 324. Wenn einst in meinem Grabe. 104. Gsb. Ulm 1789.“<sup>218</sup>

S. 102f.: Eintrag mit der Nr.

„284. – 1808. Chormelodien zum Heiligen Gesange oder vollständigen katholischen Gesangbuche für den öffentlichen Gottesdienst und die häusliche Andacht. Hrsg. für Schullehrer und Chorsänger von M. L. Herold, Pfarrer zu Hoinkhausen im Herzogthum Westphalen. Gedr. auf Kosten des Herausgebers 1808. 8. — Titelbl., 1 Bl. mit der Dedikation: ‚Allen würdigen Schullehrern und Freunden des deutschen Kirchengesanges‘, dann 154 S. mit eckigen Noten im Violinschlüssel und 1 S. Druckfehlerverzeichnis. Das Buch enthält 259 Melodien, die nach den Nrn. des Textbuches geordnet sind.“

---

<sup>214</sup> Fußnote dazu bei Hadwich: „Bittner, Nr. 2.“ — „Bittner: Zwölf Begräbnislieder für alle Fälle, Nr. 1 – 11 für gemischten Chor, Nr. 12 für Männerchor, von Paul Bittner, op. 24. Ziegenhals.“ [Hadwich, S. 21] Der Druckzeitraum dürfte auch zw. 1850 – 1890 liegen (s.o.).

<sup>215</sup> Fußnote dazu bei Hadwich: „Meister = Bäumker erwähnt von ihm Bd. 4, S. 774, ein Lied mit derselben Anfangszeile (1789).“ [ebd., S. 233] — „Meister = Bäumker: Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen. Auf Grund handschriftlicher und gedruckter Quellen. 1. Bd. von Karl Severin Meister. Freiburg 1862. 2. bis 4. Bd. von Wilhelm Bäumker. Freiburg 1883 bis 1911.“ [ebd., S. 23]

<sup>216</sup> Die weitere Verbreitung: 3. Aufl. 1809, Herold †1810, 4. Aufl. 1818, 5. Aufl. 1822, 9. Aufl. Lippstadt 1828 (im Besitz von Bäumker), 21. Aufl. Lippstadt 1852. „Erst die Einführung des Paderborner Gesangbuches Sursum Corda 1874 bereitete dem Heroldschen Gsb. ein Ende.“ [Bäumker IV, S. 89]

<sup>217</sup> „In der beifolgenden alphabetischen Zusammenstellung ist versucht, die Quellen dieses Gesangbuches aufzudecken. Der Herausgeber, Melchior Ludwig Herold [...] hat eine Menge katholischer und protestantischer Gesangbücher und Sammlungen benutzt. An jedem Liede, das er entlehnte, nahm er mehr oder weniger Änderungen vor; ungeschoren ließ er keinen Text. Bei 122 Texten ließ sich bestimmt nachweisen, daß sie protestantischer Herkunft sind; ihre Zahl dürfte aber noch größer sein.“ [ebd., S. 89]

<sup>218</sup> Erklärung zum Eintrag: \* = Texte sind nachweisbar protestantischer Herkunft; 324 = Nr. in der Auflistung; dann Textincipit (Überschrift?); 104 = Liednummer im Melodienbuch (welches 1808 erschien und i.f. bei S. 102ff. beschrieben wird); zuletzt Quelle des Liedtextes.

Es folgt die inhaltliche Beschreibung des Chormelodien-Buches mit Angaben zu Veränderungen bei einzelnen Melodien<sup>219</sup>, dann die Auflistung derselben mit Herkunftsangaben<sup>220</sup>.

S. 103: „\*104 A. Wenn einst in meinem Grabe. Mel. ‚Gelobt sei Gott der Vater.‘ I. Bd. Nr. 302.“<sup>221</sup>

In diesem Fall bedeutet das, dass bei Herold ein protestantischer Text mit einer katholischen Melodie kombiniert und veröffentlicht wurde.

S. 774: Im Kapitel „Nachträge und Berichtigungen“ findet sich die gleiche Auflistung des Liedtextes wie auf S. 97, hier nur mit dem Nachtrag des ursprünglichen Textdichters „H. E. Heeren“.

Beachte: also ein protestantischer Text bei Hadwich b)?! (s.o., JKI II).

EA DVA A 221 273

Ein Einzelblatt einseitig beschrieben. Am Rand der Archivhinweis „Gr. XV d Totenlieder“. Die Handschrift ist durchgehend in Sütterlin verfasst. Überschrift (in deutscher Schönschrift): „Karlburg – Wenn einst aus meinem Grabe.“. Abdruck einer hs. Melodie mit unterlegter Textstrophe. Textincipit: „Wenn einst aus in [„aus“ ist überschrieben, d. Verf.] meinem Grabe des Todes stille Nacht ...“. Die Melodie ist im Violinschlüssel in Es-Dur notiert, 4/4-Takt, 1/4-Auftakt, keine Tempoangabe. Sie hat nichts mit der Tbd.-Melodie gemeinsam. Der Text stimmt in Inhalt und Form mit dem Tbd.-Text überein, zumindest in der 1. Str. Unter der Melodie sind die 2. – 5. Str. wiedergegeben. Der Text setzt sich aus den beiden bei Hadwich genannten Quellen zusammen. Die 2., 4. + 5. Str. entsprechen der 2., 3. + 4. Str. von Hadwich a), während die 3. Str. an gleicher Stelle bei Hadwich b) steht. Unter dem Text die Quellenangabe: „Material des ‚Würzburger Vereins‘ / Aufz.: Karlburg / Ort: o. O. / Franken“.<sup>222</sup>

## Fazit

Das Ulmer Gesangbuch von 1789 enthält einen protestantischen Text von H. E. Heeren. Dieser Text aus dem Ulmer Gesangbuch wurde auch von Herold in Westfalen 1807 in der 2. Auflage seines Gesangtextbuches übernommen. Demnach könnte der Ulmer Text in Herolds katholischem Melodienbuch von 1808 in einer der vielen Druckauflagen zw. 1850 – 1874 auch Reimann in Nordmähren als Vorlage gedient haben. Ebenso könnte der DVA-Text entweder das Ulmer oder das Herold'sche Gesangbuch zur Vorlage gehabt haben. Die Melodien sind separat überliefert worden und wurden wohl sowieso nicht streng beim Text belassen, wie es nach Bäumkers Beschreibung durch Herold eindrucksvoll demonstriert wurde. Die Melodiengleichheit von Hadwich a) und dem Tbd.-Lied ergibt sich aus der geographischen Nähe.

---

<sup>219</sup> „Bei 44 Liedern sind die alten Melodien angegeben, die Herold [...] mit mehr oder weniger Änderungen herübergenommen hat [aus den protestantischen oder katholischen Quellen, d. Verf.].“ Die 51 nachweislich protestantischen Melodien seien kommentarlos übernommen worden. Für protestantische Texte habe Herold immer andere Melodien mit meist gleichem Metrum genommen, niemals die dazu üblichen, so Bäumker.

<sup>220</sup> Die jetzt mit einem \* versehenen Melodien sind nicht protestantischer Herkunft.

<sup>221</sup> Die hier angeführte Melodie ist eine andere als die Tbd.-Melodie.

<sup>222</sup> Das „Material des ‚Würzburger Vereins“ ist in den 1930er Jahren ins DVA gelangt. Bei diesem Lied könnte es sich um eine Abschrift von einer Quelle aus dem 19. Jh. handeln.

Analyseauswertungen der Transkriptionen

und

Resümee

## Analyseauswertungen der Transkriptionen

Im folgenden findet zunächst eine zusammenfassende Darstellung von Aussagen statt, die aus den Statistiken im Anhang gewonnen wurden. Durch die quasi-tabellarische Form werden Zusammenhänge verdeutlicht, die in wortreichen Beschreibungen der Statistiken untergehen würden. Die Bewertung dieser Ergebnisse sind dem abschließenden Resümee vorbehalten.

Die regionalen Abkürzungen, die für die folgenden Tabellen im Anhang benutzt werden, nennen sowohl die Orte Deutsch-Mokra, Rudolfsgnad und Franztal, als auch die Regionen Sudetenland, Südmähren, Hauerland, Ukraine, Ungarn und Wolga.<sup>223</sup> Der Einfachheit halber werden in den sich hier anschließenden Auswertungen jedoch auch die zuerst genannten Orte unter der Sammelbezeichnung „Regionen“ erwähnt.

Es sind **23 Lieder** untersucht worden, die z.T. in mehreren Versionen und/oder als zweistimmige Lieder vorliegen (vgl. Tab. 1).

Die regionale Aufteilung (vgl. Tab. 6 – 8) zeigt:

DM – 8      Rg – 6 + Fz – 2      Sl – 4      Hl – 1 + Sm – 1      son. – 1.

Zur Erhebung der statistischen Aussagen werden die in Tab. 4 – 8 aufgelisteten **37 Zeilen mit „Melodien“** zugrunde gelegt, unabhängig von mehreren Versionen und/oder der Zweistimmigkeit eines Liedes.<sup>224</sup>

Die Melodiezeilen teilen sich regional auf (vgl. Tab. 6 – 8) in:

DM – 10      Rg – 9 + Fz – 3      Sl – 10      Hl – 1 + Sm – 1      son. – 3<sup>225</sup>.

In den **Gattungen** nach der Einteilung zur Katalogisierung im **JKI** liegen vor:

15 Totenlieder (T), 4 Grablieder (G), 1 Seelenmesslied (S), 1 Toten- und Grablied (TG), und 2 Totenlieder, für die noch weitere Bezeichnungen angegeben sind (T(...)).

Die regionale Aufteilung (vgl. Tab. 6 – 8) ergibt:

Region JKI- Gattungen	DM	Rg + Fz	Sl	Hl + Sm	son.	gesamt: Lieder	Melodie- zeilen
T	4	5 2	2	1	1 <sup>226</sup>	15	25
G		1	2	1		4	6
S	1					1	1
TG	1					1	2
T(...)	2					2	3
gesamt: Lieder	8	8	4	2	1	<b>23</b>	
Melodiezeilen	10	9 3	10	1 1	3		<b>37</b>

<sup>223</sup> Die Kurzbezeichnungen der Orte sind die gleichen Abkürzungen wie in den Tabellen im Anhang. **DM** = Deutsch-Mokra; **Rg** = Rudolfsgnad; **Fz** = Franztal; **Sl** = Sudetenland; **Hl** = Hauerland; **Sm** = Südmähren; **son.** = 3 x das Lied „Das Schicksal ...“ aus **Uk** = Ukraine, **Un** = Ungarn, **Wo** = Wolga.

<sup>224</sup> Vergleiche bei mehreren Versionen eines Liedes (mit der Zählung I, II, III) sind in den Tab. 6 – 8 u. 14 möglich, so dass die Melodien hier alle als separate Zeilen gerechnet werden. Ebenso wird mit den Unterstimmen bei 2-st. Liedern verfahren, da die Melodiestructur der Unterstimmen auch als eine eigenständige angesehen werden kann.

<sup>225</sup> Das Lied „Das Schicksal ...“ aus 3 verschiedenen Regionen = 3 Zeilen.

<sup>226</sup> Das Lied „Das Schicksal ...“ ist in allen 3 Regionen als Totenlied eingeordnet worden, daher ist hier wieder die einfache Zählung gewählt worden, entsprechend der Liederanzahl.



Bei den folgenden Auswertungen muss bei den Verbindungen mit den Gattungen immer berücksichtigt werden, dass das Zahlenverhältnis von 2/3 Totenliedern zu 1/3 der übrigen vier Gattungen aussagekräftige Rückschlüsse verhindert. Es kann hier lediglich bei allgemeinen Feststellungen bleiben.

Die Auswertungen beziehen sich in ihren Angaben auf die 37 Melodiezeilen und berücksichtigen 1. Intervalle, 2. Auftakt und Tonart, 3. Ambitus und Primen.

## 1. Intervalle<sup>227</sup>

Es wird unterschieden zwischen

- Tonwiederholung = Prime;
- Stufenintervallen = kleine und große Sekunde, kleine Terz;
- Sprungintervallen = ab großer Terz.

Vorkommen (vgl. Tab. 4 – 7 + 10 + 12)

- Primen und Stufenintervalle kommen in allen Melodiezeilen vor (Übersicht Tab. 10). Speziell die große Sekunde steigend und fallend immer, dagegen z.B. die kleine Terz fallend in acht Melodiezeilen gar nicht (davon sind 6 x in **DM**) (vgl. Tab. 12).
- Sprungintervalle werden nur verschiedentlich gebraucht: am häufigsten die reine Quarte, gefolgt von großer Terz und reiner Quinte, hier bei allen überwiegend die steigenden.
- Einzig in **Rg** kommen alle Intervalle vor, unabhängig davon, ob sie steigen oder fallen (s. Tab. 6 + 10).

Gebrauchte Menge (vgl. Tab. 9)

Von 100% möglichen Intervallen pro Melodiezeile werden zw. 15% – 52% der Möglichkeiten ausgeschöpft, also max. nur die Hälfte.

- Schwerpunkte sind bei 32% der Möglichkeiten (in vier Regionen) zu erkennen, sowie 28% und 34%, die auf je drei Regionen entfallen.
- Das **SI** liegt mit 15% – 49% am breitesten aufgefächert.
- In **DM** benutzt man hauptsächlich zw. 29% – 38%, also nur rund 1/3 der Möglichkeiten aus dem Mittelbereich.

Häufigkeit (vgl. Tab. 7 + 11 – 13)

- Stufenintervalle kommen in der Melodieführung am häufigsten vor, zw. 36% – 80%. Davon entfallen allein auf die großen Sekunden zw. 16% – 53%. Diese beiden Aussagen treffen zufällig genau für **Rg** zu (vgl. Tab. 11 + 13).
- Primen und Sprungintervalle treten weniger häufig auf, erstere zw. 4% – 27% (wie in **Rg**), letztere zw. 7% – 38% (je ab 7% in **DM** und **Rg**, bis 38% im **SI**).
- Steigende und fallende Intervalle halten sich die Waage (je zw. 31% – 55 / 50%) (vgl. Tab. 13).
- Fallende Stufenintervalle sind öfter als steigende zu registrieren.
- Große fallende Sekunden kommen mit 12% – 30% am häufigsten vor (wie in **Rg**), danach große steigende Sekunden mit 4% – 23% (wie in **DM**).
- Steigende Sprungintervalle überwiegen die fallenden. Besonders stark ist die reine Quarte steigend mit 0 – 16% (wie in **DM**) vertreten.

---

<sup>227</sup> Zwecks Übersichtlichkeit werden in den folgenden Ausführungen die %-Angaben aus den jeweiligen Tabellen nur in Stellen vor dem Komma angegeben. Die Stellen hinter dem Komma werden weder auf- noch abgerundet, sondern ignoriert.

☞ Spezielle Verknüpfungen zwischen **Intervallen und einer Gattung** lassen sich nicht feststellen. Gerade im **SI** sieht man bei den jeweils 2 Toten- und Grabliedern ein sehr gemischtes Vorkommen bis zur steigenden großen Sexte.

## 2. Auftakt und Tonart

☞ **Auftakt** (vgl. Tab. 14)

- In der Übersicht wird deutlich, dass die Auftakte überwiegend aus Stufen- (zur Hälfte Sekunden) sowie kleinen Sprungintervallen (große Terz, Quarte), alle steigend, bestehen.
- In **DM** kommen die meistens fallenden Auftakt-Intervalle (in der Mehrzahl Sekunden) vor.
- Ein Variantenreichtum in der Zusammensetzung der Auftakte fällt besonders in **DM** auf. In **Rg** und **SI** überwiegt dagegen eine große Einheitlichkeit (Einfachheit?), oft steigende  $k2 + g2$ .

☞ Eine Verbindung zwischen **Auftakt und Gattung** lässt sich nicht direkt feststellen. Nur 2 von den **23 Liedern** beginnen volltaktig. Bei den restlichen 21 Liedern verteilen sich die Auftakte nicht nach einem bestimmtem Schema. Einen Vergleich der Verbindung zwischen den Gattungen halte ich hier nicht für sinnvoll, da diese Liedauswahl allein zu 2/3 aus Totenliedern besteht, also das Zahlenverhältnis zu unausgewogen ist. Von den 15 reinen Totenliedern beginnen nur drei mit einem fallenden Auftakt (zwei aus **DM**, eins aus **Rg**). Bei fünf Liedern kommen steigenden  $k2 + g2$  vor. Die Auftakte der restlichen fünf Totenlieder sind gemischt steigende und fallende Intervalle.

☞ **Tonart** (vgl. speziell Tab. 15)

- Von den **23 Liedern** sind 13 Lieder Dur-, 3 Lieder Moll-, 3 Lieder Modal-, und je 2 Lieder Modal/Dur- bzw. Modal/Moll-Tonarten zugeordnet worden.
- In **DM** werden überwiegend modale bzw. Moll-Weisen gesungen (6 von 8), in **Rg** dagegen nur in Dur-Tonarten, ebenso im **SI**.
- In den 3 Modal-Tonarten beginnen die Auftakte, unabhängig von der Region, mit steigenden Sprungintervallen (große Terz, Quarte), in den Modal/Moll-Tonarten mit Quarte und großer Sexte.
- In 8 Dur-Tonarten beginnt es mit zwei steigenden kleinen + großen Sekundschritten.

☞ Eine Verbindung zw. **Tonart und Gattung** lässt sich bei den **23 Liedern** folgendermaßen (vgl. Tab. 6 – 8 + 14 + 15):

13 x Dur	= 11 T + 2 G			
3 x Moll	= 1 T	+		2 T(...)
3 x Modal	= 1 T + 1 G	+	1 TG	
2 x Modal/Dur	= 1 T + 1 G			
2 x Modal/Moll	= 1 T	+	1 S	

## 3. Ambitus und Primen

☞ **Ambitus** (vgl. Tab. 15)

- Knapp die Hälfte der **Melodien** (15 von **37 Zeilen**) haben den Ambitus einer Oktave. An zweiter Stelle folgt 9 x eine None, immerhin noch 5 x eine Dezime und 2 x eine Undezime.
- Im **SI** weisen die Melodien in 7 von 10 Zeilen mindestens eine Oktave auf, die 3 anderen haben 1 x eine None und 2 x eine Undezime. In **DM** und **Rg** sind die Verteilungen gemischter und ähneln sich mehr.

☞ Eine Verbindung zw. **Ambitus und Tonart** der Melodiezeilen stellt sich so dar:

Undezime	2 x	= 2 x Dur			
Dezime	5 x	= 5 x Dur			
None	9 x	= 4 x Dur		2 x Modal	1 x Modal/Dur    2 x Modal/Moll
Oktave	15 x	= 8 x Dur	1 x Moll	4 x Modal	2 x Modal/Dur
Septime	1 x	= 1 x Dur			
Sexte	4 x	= 2 x Dur	2 x Moll		
Quinte	1 x	=	1 x Moll		

- Hier wird die Beobachtung bestätigt, dass Melodien in Kirchentönen einen Ambitus von etwa einer Oktave haben.

☞ Die Verbindungen zw. **Ambitus und Gattung** der Melodiezeilen:

Undezime	2 x	= 2 x T			
Dezime	5 x	= 4 x T	1 x G		
None	9 x	= 8 x T		1 x S	
Oktave	15 x	= 8 x T	5 x G		2 x TG
Septime	1 x	= 1 x T			
Sexte	4 x	= 2 x T			2 x T(...)
Quinte	1 x	=			1 x T(...)

- Bei den Totenliedern erklingen 2/3 der Melodien in einer None und Oktave, während sich das letzte 1/3 mehr darüber als darunter verteilt. Dagegen weisen die Melodien der Grablieder hier schwerpunktmäßig eine Oktave auf.

☞ **Primen** (vgl. speziell Tab. 15)

- Die Anzahl schwankt zw. 1 – 8 pro Melodie. Dieses Spektrum wird in **Rg** voll ausgeschöpft. In **DM** liegt die Zahl zw. 1 – 5, während in den **SI**-Melodien überwiegend zw. 5 – 8 Primern vorkommen.

- Primern verleihen einer Melodie durch ihren fast „statischen“ Charakter einen Ausdruck von Getragenheit.

- In den Melodien aus dem **SI** wird der Kontrast zw. Getragenheit und Beweglichkeit durch das jeweils hohe Primern- und Intervallvorkommen am deutlichsten erkennbar.

☞ Verbindung zw. **Primen und Tonart**

- Auffällig ist die Häufigkeit von Primern in Dur-tonalen Melodien, hier besonders geballt im **SI**, im Gegensatz zu modalen oder Moll-Melodien zu beobachten. In den übrigen Regionen kommen die Dur-Melodien mit der Hälfte der Primern und weniger aus.

☞ Über einen Zusammenhang zw. **Primen und Gattung** lässt sich kein eindeutiges Ergebnis ermitteln. Das Vorkommen ist nicht zwingend gattungsabhängig.

- Offensichtlich treten die Primern eher regional bedingt mehr oder weniger gehäuft auf. Es ist auffällig, dass in den Totenliedern in **DM** und in **Rg** wesentlich weniger Primern erklingen als z.B. im **SI**.

## Resümee

Für die vorliegende Arbeit zum Thema „Totenlieder“ wurde ausschließlich auf Liedmaterial zurückgegriffen, das nur in Form von Tondokumenten vorliegt und jetzt bereits einen ethnohistorischen Wert besitzt.

Die 23 Lieder, die hier transkribiert und analysiert wurden, sind auf Tonbändern im Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg (JKI) archiviert und katalogisiert worden. Die Aufnahmen dieser Lieder sind in den Jahren 1958 – 1963 von Prof. Dr. Johannes Künzig und seiner Frau Dr. Waltraud Werner-Künzig mit Heimatvertriebenen entstanden, die nach 1945 aus Osteuropa kamen und überwiegend mehr oder weniger weit verstreut im süddeutschen Raum angesiedelt wurden.

Bei der Durchsicht des JKI-Bestandes bzgl. der **Herkunft der „Totenlieder“** stellt man fest, dass aus den Orten Deutsch-Mokra (i.f. auch DM) in der Karpato-Ukraine und Rudolfsgnad (Rg) in jugoslawisch Banat jeweils acht der 23 Lieder aufgenommen werden konnten, also jeweils ein Drittel. Das letzte Drittel teilt sich folgendermaßen auf: vier Lieder stammen aus dem Sudetenland (Sl), jeweils ein Lied kommt aus dem Hauerland (Hl) und aus Südmähren (Sm), und ein Lied konnte aus den drei verschiedenen Regionen, Ukraine, Ungarn und Wolga aufgenommen werden.

Die Gewährsleute dieser Lieder wurden zw. 1873 und 1925 geboren und waren zum Zeitpunkt der Tonaufnahmen in Deutschland zw. 33 und 82 Jahre alt. Damit ist auch die Tatsache verbunden, dass deren Aussagen und Liedvorträge einschließlich der persönlichen Informationen nicht mehr überprüft oder hinterfragt werden können, da diese Menschen zum heutigen Zeitpunkt zum Großteil nicht mehr leben. Die Treffen mit den beiden Musikwissenschaftlern haben in Freiburg oder in den Wohnorten der Gewährspersonen stattgefunden, in jedem Fall aber außerhalb einer Trauersituation oder einer Beerdigungszeremonie. Es handelt sich hierbei also ausdrücklich um Liedaufnahmen im Rahmen von Gesprächen und Interviews.

Die Vorfahren dieser Gewährsleute waren im 18. Jh. im Zuge der Siedlungspolitik unter Maria Theresia und Joseph II. aus dem süddeutschen Raum (seit 1718) und aus dem Trauntal (seit 1750) in Oberösterreich als Bauern und Waldarbeiter angeworben worden und hatten im ungarischen Kronland u.a. in Deutsch-Mokra (1775) und in Rudolfsgnad (1866) ein neues Zuhause gefunden. Die Auswanderer haben damals nicht nur ihre materiellen Habseligkeiten mitgenommen, sondern auch das kulturelle Wissen und die Traditionen, die ihr gesamtes Leben bestimmt und gestaltet haben. Die Kultur und darin eingeschlossen auch das Brauchtum ist innerhalb dieser neu entstandenen sog. deutschen Sprachinseln bewusst gepflegt und an die jeweils folgende Generation weitergegeben worden. So können vor allem die im JKI archivierten „Totenlieder“ mit den von den Gewährspersonen teilweise direkt dazu abgegebenen Erklärungen über einen Teilaspekt im Brauchtum um Tod und Beerdigung Auskunft geben, das bis ins 20. Jh. hinein gepflegt wurde, aber in diesem Umfang bisher kaum eine derartige, persönlich gefärbte Erwähnung fand.

Das **Brauchtum um Tod und Beerdigung** wurde sowohl bei den Katholiken in Deutsch-Mokra als auch im katholisch dominierten Banat, wohin später auch protestantische Siedler kamen, in Verbundenheit mit der „alten Heimat“ weiter ausgeübt. Nichtsdestotrotz wurde es von Kirche und Politik stets mehr oder weniger kritisch beobachtet und geduldet. Innerhalb des Rituals hatten die Menschen die Möglichkeit, in sehr persönlicher Art und Weise und im Ausdruck ihrer Volksfrömmigkeit Abschied zu nehmen. Die sakralen Handlungen lagen nur in der Aussegnung der/des Toten im Hof des Trauerhauses, in der Liturgie des Trauergottesdienstes und in der Segnung am Grab. Hierbei wurden früher zuerst jeweils lateinische Lieder gesungen, denen dann ein oder mehrere deutsche „Totenlieder“ folgen

konnten. Das bedeutete für den Großteil des Rituals<sup>228</sup>, dass es von den Angehörigen mit großer Unterstützung aus der Nachbarschaft und mit Verwandten und Freunden nach den Vorgaben von alten überlieferten Traditionen ausgeführt wurde, aber ohne die Amtshandlung eines Pastors oder Pfarrers. Bei diesen Zusammenkünften boten sich den Menschen viele Gelegenheiten, neben gemeinsamen Mahlzeiten (je nach Vermögenslage der Angehörigen), zu trauern und zu beten, und eben auch Lieder zu singen.

Die Zeit zum Singen kam insbesondere in Deutsch-Mokra bei der sog. Wacht, der nächtlichen Totenwache im Haus, nachdem der Leichnam nach dem Waschen und Ankleiden in der guten Stube aufgebahrt worden war. Nach dieser ersten Nacht konnten je nach dem Zeitpunkt der Beerdigung noch eine oder zwei weitere Wacht-Nächte folgen. Die Hauptintention war immer die Begleitung der Angehörigen, aber auch die Bewachung oder Behütung der Leiche. Man traf sich am frühen Abend und betete und sang gemeinsam bei der Leiche bis Mitternacht oder länger. Nachbarn und Freunde wechselten sich später bei den Angehörigen ab. Bei der Totenwache in Deutsch-Mokra ging es in erster Linie darum, dass alle Hinterbliebenen ihre Trauer und ihren Schmerz ausdrücken konnten, unabhängig vom Verhältnis zu der verstorbenen Person. Zu diesem Zweck eigneten sich Lieder mit allgemeineren Inhalten sehr gut, die von allen Trauernden gemeinsam gesungen werden konnten. Während der langen Nächte wurden neben „Totenliedern“ wie z.B. „Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus ...“ auch andere vielstrophige Lieder gesungen wie z.B. das auch als Wallfahrtslied bekannte „Aus dreien schönen Blümelein ...“.

Nach den Berichten der Gewährspersonen aus Rudolfsgrad wurde dann am Tage der Beerdigung, nachdem die/der Tote im Hof aufgebahrt und vom Pfarrer ausgesegnet worden war, z.B. „Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ oder „Liebste Ehefrau, von dir muß ich nehmen ...“ gesungen. Später am Grab, bevor der Sarg in die Erde gesenkt wurde, erklang z.B. das als „Urlaubsgesang“ bezeichnete Lied „Traget mich zu meinem Grabe ...“ in Deutsch-Mokra, oder in Rudolfsgrad „Trauernd steht ihr hier beisammen ...“ und „Alles schläft den Todesschlummer ...“, oder im Sudetenland „Das liebe treue Mutterherz ...“. Die Lieder am Haus sind von einer Person vorgetragen worden. Sie hatten eine sehr persönliche Note, da sich einerseits die/der Tote durch sie von seinen Angehörigen verabschiedet hat, d.h., die Worte wurden dem Verstorbenen in den Mund gelegt. Andererseits drückten die Angehörigen im Lied ihren Schmerz und auch ihre Dankbarkeit gegenüber dem verstorbenen Menschen aus. Bei den Liedern am Grab kamen ebenso sehr persönliche Worte zum Ausdruck, aber auch allgemeine Gedanken des Abschieds. In jedem Fall aber stand am Ende des Liedes immer die eindringliche Bitte der Toten um Gebete für sie sowie auf beiden Seiten die Hoffnung auf ein Wiedersehen im Himmel. Am Grab ist anstelle des einzelnen Sängers /der einzelnen Sängerin auch gelegentlich eine kleine Gruppe von Sängerinnen und Sängern aufgetreten. Im späten 19. und Anfang des 20. Jh. wurde dann z.T. auf besonderen Wunsch von betuchten Angehörigen gegen Bezahlung ein ganzer (Kirchen-) Chor engagiert.

Bei den beiden Abschnitten der Beerdigungszeremonie am Haus und am Grab durfte das deutsche Lied aber erst, wie schon gesagt, im Anschluss an ein lateinisches Kirchenlied gesungen werden. Hierdurch wird deutlich, dass die Kirche die volkstümlichen Bräuche nicht gänzlich zu unterdrücken vermochte.

Die ausführliche Präsentation der Lieder in Form eines transkribierten Notenbildes mit den gesungenen Texten bietet die Grundlage für **Analysen und Vergleiche**. Auswertungen von Quellen und Konkordanzen geben Möglichkeiten für Versuche, das Alter und die Herkunft der Lieder zu eruieren.

---

<sup>228</sup> Das beinhaltet die Bekanntgabe des Todes im Dorf, die Vorbereitung der/des Verstorbenen für die Beerdigung und die Überbrückung der Wartezeit bis zur Beisetzung.

Die Lieder sind von den Gewährsleuten im Rahmen der Interviews vorgetragen worden. Inwieweit dabei schriftliche Aufzeichnungen als Gedächtnisstütze benutzt wurden, lässt sich jetzt nicht mehr feststellen.

Üblicherweise wurden nur die **Texte** in persönlichen Liederheften aufgeschrieben, die dann zu den Trauergelegenheiten immer benutzt wurden. Die Melodien waren in diesen privaten Textsammlungen nicht enthalten. Die Gewährsleute haben hier für die Aufnahmen bei jedem Liedvortrag eine oder mehrere Strophen gesungen, je nachdem, woran sie sich erinnern konnten. Ein Beispiel: von dem Lied „Liebste Ehweib / Liebster Ehemann, von dir muß ich nehmen ...“ (Rudolfsgnad) sind zwei Aufnahmen mit derselben Sängerin vorhanden. Beim ersten Treffen sang sie zwei Strophen komplett und begann die 3. Strophe flüchtig, bei dem zweiten Vortrag, der vier Jahre später zustande kam, brach die Sängerin in der 2. Strophe abrupt ab mit den Worten „jetz is aus“. Vermutlich benutzte sie beide Male keinerlei Vorlagen, denn auch beim ersten Vortrag fehlte ihr offensichtlich der Text.

Unabhängig von den hier vorgesungenen jeweiligen Strophen und deren in vorhandenen Quellen belegten Anzahl weisen die Lieder alle eine gleichmäßige innere **Textstruktur** auf. Die einzelnen Strophen bestehen aus drei bis sieben, mehrheitlich aber aus acht Zeilen, wobei die Anzahl innerhalb eines Liedes meist nicht wechselt. Es gibt immer Zeilenpaare mit einem gemeinsamen Dreim. Bei 12 Liedern liegt ein jambisches Versmaß vor<sup>229</sup>, bei neun Liedern der Trochäus<sup>230</sup>. Einmal kommt ein Anapäst vor<sup>231</sup>, und ein Lied steht im daktylischen Versmaß, hier allerdings mit einem Auftakt, d.h. eine der unbetonten Silben ist an den Anfang verschoben<sup>232</sup>. Die Texte sind den Melodien, unabhängig vom Versmaß, syllabisch unterlegt, vereinzelt werden auch Silben mit Melismen gesungen.

Die **Erzählperspektive der Liedtexte** zeigt an, dass bei fast der Hälfte der Lieder, nämlich 11 von 23, die Worte der/dem Toten in den Mund gelegt werden, also sie/er zu den Hinterbliebenen spricht.<sup>233</sup> In fünf Liedern kommen die Angehörigen zu Wort, die sich direkt an die/den Toten wenden.<sup>234</sup> Bei den restlichen sieben Liedern überwiegen, neben einem Heiligenlied und zwei Totentanzliedern, Inhalte aus allgemeinen Betrachtungen über den Glauben, den Tod und die Vergänglichkeit des Menschen.<sup>235</sup>

Die **musikalische Struktur der Liedstrophen** lehnt sich immer an den Text an und ist der Form nach dem Strophenlied zuzuordnen. Die Melodien teilen sich in bis zu vier verschiedene Abschnitte (z.B. ABCD), oder auch gleiche mit Variationen (z.B. AA'BC) auf. Jeder Abschnitt enthält zwei gleiche oder unterschiedlich gestaltete Phrasen, so dass letztlich jeder Textzeile eine eigene melodische Zeile entspricht. Die Melodie eines Liedes bleibt bei jeder Strophe unverändert, die hier dokumentierten Zeilenvarianten ergeben sich aus dem unterschiedlichen Silbenvorrat der entsprechenden Textzeilen. Der Sprachrhythmus des syllabisch unterlegten Textes wird durch den musikalischen Rhythmus unterstützt. Die einzelnen **Melodien** bestehen sowohl aus auf- oder absteigenden Linien als auch aus großen Bögen z.B. über zwei Phrasen hinweg, oder kleineren wellenförmigen Bewegungen innerhalb der Zeilen. Am häufigsten sind dafür Stufenintervalle (bis zu 80%) verwendet worden. Daneben kommen in jeder Melodie Primen (bis zu 27%) vor, und von den Sprungintervallen wird die aufsteigende reine Quarte (bis zu 16%) vor den anderen bevorzugt. Trotz der relativ

---

<sup>229</sup> 4 x DM, 3 x Rg, 3 x Sl, 1 x Sm, 1 x Hl.

<sup>230</sup> 4 x DM, 4 x Rg, 1 x Sl.

<sup>231</sup> Aus Rg: „Liebste Ehweib ...“.

<sup>232</sup> Das Lied „Das Schicksal ...“.

<sup>233</sup> 2 x DM, 7 x Rg, 1 x Sl, 1 x Sm.

<sup>234</sup> 1 x DM; 3 x Sl; 1 x Hl.

<sup>235</sup> DM: 1 x Heiligenlied „Aus dreien schönen Blümelein ...“, 2 x Totentanzlieder „Ich geh herum ...“, „Ach weh, was Graus ...“, 2 x allg.: „Erbarme dich ...“, „Schreckenstag und Trauerstunde...“; — Rg: 1 x allg.: „Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“, — sowie das Lied „Das Schicksal ...“.

kleinen Intervalle weisen 31 der 37 Melodien<sup>236</sup> einen Ambitus von einer Oktave oder mehr auf. Das bedeutet, dass die melodischen Linien sehr bewegt geführt werden, z.B. auch unterstützt durch Dreiklangsmelodik, besonders im Sudetenland. Ein Blick auf die **Tonarten**, die ja durch die auswendig gesungenen Laienvorträge nur eine relative Angabe sein können, zeigt, dass 13 von den 23 „Totenliedern“ in Dur erklingen. Daneben stehen noch je 2 Lieder in Dur/Modal bzw. Moll/Modal, und nur je drei Lieder sind in reinem Moll bzw. modal.<sup>237</sup>

Das aufgezeichnete Liedmaterial bietet in sehr begrenzter Form die Möglichkeit, einen **Regionalstil** zu beschreiben. Dazu müssten idealerweise von einem Lied mehrere Aufnahmen aus den verschiedenen Regionen vorliegen. Dies ist glücklicherweise bei dem Lied „Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ der Fall. In allen drei Fassungen ist die Gerüstmelodie zu hören, die aber an der Wolga am stärksten verziert wurde. Interessanterweise wurde von Schünemann 1923 eine ähnliche Beobachtung bei zwei Vorträgen des Liedes durch ein und denselben Kolonisten notiert.<sup>238</sup> Nach diesen voneinander unabhängigen Feststellungen kann die Ausschmückung der Gerüstmelodie als eine regionale Besonderheit bewertet werden.<sup>239</sup> An dieser Stelle seien noch einige andere regionale Besonderheiten angemerkt, die bisher zu beobachten waren:

- ☞ In Deutsch-Mokra sind sehr unterschiedlich gestaltete Auftakte zu hören. In den übrigen Regionen sind sie einheitlicher.<sup>240</sup>
- ☞ In Deutsch-Mokra erklangen sechs der acht Lieder überwiegend in Moll.<sup>241</sup>
- ☞ In Rudolfsnad und im Sudetenland wurden hingegen alle Lieder in Dur gesungen. Das sind zusammen 19 der 37 Melodien.
- ☞ In Rudolfsnad wurden bei sieben von acht Liedern der/dem Verstorbenen die Worte in den Mund gelegt.<sup>242</sup>
- ☞ Im Sudetenland lag der Ambitus in sieben von 10 Melodiezeilen bei einer Oktave.<sup>243</sup>
- ☞ Im Sudetenland ist offensichtlich gerne zweistimmig gesungen worden, mehr als in den übrigen repräsentierten Gebieten.

Die Katalogisierung im JKI nennt als Gattungsbezeichnungen vier Grablieder, ein Seelenmesslied und 15 der 23 Lieder als Totenlieder.<sup>244</sup> Trotz und auch wegen dieser ungleichen Mengen (2/3 Totenlieder und 1/3 „andere“ Formen) lassen sich keine musikalischen oder textlichen Unterschiede zwischen den Liedformen feststellen. Dies betrifft alle hier untersuchten Aspekte. Ein Grund dafür ist sicher u.a. im öfter praktizierten Austausch von Texten und Melodien zu sehen. Bei Neudichtungen und Neukompositionen, oft von Schulmeistern getätigt, fiel das Ergebnis natürlich nach deren Können und nach dem jeweiligen Geschmack der Zeit aus.

---

<sup>236</sup> Für die statistischen Auswertungen (vgl. das Kapitel „Analyseauswertungen“) sind alle aufgezeichneten Versionen der Lieder sowie von zweistimmigen Vorträgen jede Stimme berücksichtigt worden. Dadurch kann man bei den 23 Liedern von 37 einzelnen Melodiezeilen sprechen, auf die sich auch die %-Angaben beziehen. Durch diese Aufteilung kommt z.B. Deutsch-Mokra auf 10, Rudolfsnad auf 12 und das Sudetenland auf 10 Melodien.

<sup>237</sup> Vgl. z.B. Tab. 14 + 15 und Punkt 2. im Kapitel „Analyseauswertungen“.

<sup>238</sup> Vgl. Schünemann 1923:394 oder hier in der Analyse des Liedes vom Tbd. 325.

<sup>239</sup> Mit anderen Worten, das Lied ist in schlichter Version aus der „alten Heimat“ noch bekannt und erinnerbar, benutzt wird aber die kolorierte Fassung.

<sup>240</sup> Hier kommen überwiegend kl. und gr. steigende Sekunden vor (vgl. Tab. 14).

<sup>241</sup> Davon sind drei Melodien in Moll, eine Modal und zwei Modal/Moll gemischt (vgl. Tab. 15).

<sup>242</sup> Ausnahme: „**Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...**“. Hier beklagt ein Mensch die Einsamkeit zu Lebzeiten.

<sup>243</sup> Beide Stimmen in „**Schlaf Vater nun in stillem Frieden ...**“ und „**Wie bist du friedlich eingeschlafen ...**“. Die anderen drei Oberstimmen umfassen einmal eine None und zweimal eine Undezime (vgl. Tab. 15).

<sup>244</sup> Daneben gibt es noch ein Lied als „Toten- und Grablied“, eins als „Totenlied (Seelenmesslied)“ und ein Lied als „Totenlied (Grablied/Urlaubslied)“.

Es ist nicht einfach, anhand der Tonbandaufnahmen unter Berücksichtigung aller untersuchten Aspekte eine genaue **Klassifizierung der Lieder nach Gattungen**, z.B. Kirchenlied oder Volkslied vorzunehmen. Hierfür bieten sich verschiedene Möglichkeiten über die Textstruktur und -inhalte an, die auch in der Literatur vorgeschlagen werden.<sup>245</sup> Und das ist wohl auch die einzige Hilfe, da die Texte durch ihre kontinuierliche schriftliche Tradierung eine bessere Orientierung bzgl. Herkunft und früherer Verwendung bieten als die häufiger wechselnden und meist mündlich tradierten Melodien. Die Liedtexte vermitteln neben religiösen Inhalten auch sehr profane Gedanken.<sup>246</sup> Musikalisch handelt es sich um damals bekannte, leicht memorierbare Melodien, die sowohl alleine als auch in der Gruppe singbar waren. Die Kirchenliedmodi könnten auf einen möglichen Gebrauch in der Liturgie oder bei Hausandachten hinweisen, während z.B. vorkommende Dreiklangsmelodik vielleicht durch einen volkstümlichen Ursprung begründet ist. Selbst der Einsatz an einer bestimmten Stelle innerhalb des Brauchtums lässt sich hier nur ungenau festlegen. Es gibt eigentlich kein explizites „Totenwachtlied“ oder „Grablied“. Man wird daher diese „Totenlieder“ im allgemeinen zu der **Gattung der Geistlichen Volkslieder** zählen dürfen und sie speziell innerhalb des Brauchtums als sog. „Totenlieder der Funktion nach“ einordnen. Das bedeutet, dass die Lieder hier als „Totenlieder“ fungieren und bei anderer Gelegenheit z.B. als Wallfahrtslied, Marienlied oder auch als Brautlied.

Bei den **Konkordanz- und Quellenrecherchen** stellte sich heraus, dass nur 18 der 23 Lieder in der hier untersuchten Literatur eine kurze Erwähnung oder eine ausführlichere Beschreibung fanden. Das sind alle acht Lieder aus Deutsch-Mokra, vier von acht Liedern aus Rudolfsgrad, drei Lieder aus dem Sudetenland, sowie die drei übrigen Lieder aus dem Hauerland, Südmähren und „Das Schicksal ...“ aus den verschiedenen Regionen Ukraine, Ungarn und Wolga. Für die restlichen fünf Lieder<sup>247</sup> sind gar keine anderen Quellen neben den Tonbanddokumenten bekannt. Bei den 18 Liedern liegen eine oder auch mehrere Text- oder/und Melodiequellen vor, sowie auch teilweise differenzierte, voneinander abweichende Gattungsbegriffe (z.B. Grablied, Abschiedslied, Totentanzlied).<sup>248</sup>

Die **Texte** werden in den Quellen immer mit einem Textincipit, oft auch mit ganzen Textstrophen beschrieben. Sie sind außer in den hs. Liederbüchern der Gewährsleute zu einem kleinen Teil in älteren Notendruckten in Nordmähren, z.B. für Kirchenmusiker, überliefert. Bei sechs Liedern<sup>249</sup> sind sie als Lied- oder Gebetstexte in Gesangbüchern enthalten, bei vier Liedern aus Deutsch-Mokra<sup>250</sup> ist dies nicht sicher nachzuweisen. 10 von 18 Texten, davon allein sieben aus Deutsch-Mokra<sup>251</sup>, dürfen auch als sog. Flugblattlieder gelten und können anhand dieser Zeugnisse teilweise mindestens bis ins späte 17. Jh. zurückverfolgt werden. Dies ist in sofern nicht verwunderlich, als dass der Liedflugblattdruck schon seit dem 16. Jh. gerade für die Reformation eine bedeutende Rolle gespielt hatte. Leider (für die Liedforscher), aber aus verständlichen klerikalen Gründen, sind fast alle Dokumente aus dieser Zeit im Zuge der Gegenreformation vernichtet worden. Seit dem 17. Jh. wurde das Medium des Flugblattes umfassend für die Verteilung des „reinen katholischen“ Schrifttums

<sup>245</sup> Vgl. Kapitel „Gattungen“ und auch Tab. 16.

<sup>246</sup> Zum Beispiel detaillierte Beschreibungen des Verfaulungsprozesses des Leibes in der Erde.

<sup>247</sup> Rg: „O Tod, was hab verschuldet ...“, „Trauernd steht ihr hier beisammen ...“, „Kaum hab ich angefangen ...“, „Liebste Ehefrau, ...“ — Sl: „Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“.

<sup>248</sup> Eine genaue Auflistung ist in Tab. 16 zu finden.

<sup>249</sup> DM: „Schreckenstag und Trauerstunde ...“ — Rg: „Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“ — Sl: „Das liebe treue Mutterherz ...“ und „Schlaf Vater nun in stillem Frieden ...“ — Sm: „Wenn einst in meinem Grabe ...“ — das Lied: „Das Schicksal ...“.

<sup>250</sup> „Aus dreien schönen Blümelein ...“, „Jesu, du mein Trost und Leben ...“, „Erbarme dich, o Gott ...“ und „Traget mich zu meinem Grabe ...“.

<sup>251</sup> DM: nicht! „Schreckenstag und Trauerstunde ...“ — Aber Rg: „Alles schläft den Todesschlummer ...“ und „Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“ — Hl: „Fahr hin, o Seel ...“.



und Liedgutes vereinnahmt. Dabei wurden die vielen ehemals protestantischen Druckereien gerne wieder genutzt und gefördert. So konnte sich z.B. Steyr, zunächst eine Hochburg des oberösterreichischen Protestantismus, zu einem sehr wichtigen Druckzentrum in Österreich entwickeln.<sup>252</sup> Die verschiedenen Verbreitungsformen, Flugblätter, Gesangbuch, eigene Liederhandschriften, treten bei den meisten Texten in einer Kombination auf. Die vielen Flugblätter als Quellen Deutsch-Mokraner Lieder könnten auch auf den Gebrauch eines Liedes bei weiteren katholischen Gelegenheiten hinweisen.<sup>253</sup> Sicher hat sich zudem die Nähe zwischen der ursprünglichen Heimat in Oberösterreich und den Druckereierorten sowie auch zum Burgenland auf die Häufigkeit und Verteilung der Flugblattlieder ausgewirkt.

Die **Melodien** wurden im Gegensatz zu den Texten überwiegend nur mündlich tradiert, da die meisten Menschen keine Noten schreiben konnten, und auch Notenpapier nicht leicht herzustellen bzw. zu beschaffen war. In den Gesangbüchern wurde über den Texten meist nur der Hinweis auf eine Melodie von einem anderen Lied gegeben, das heißt, dass eine Kirchenliedmelodie auswendig zu verschiedenen Texten gesungen wurde. Es verwundert dann nicht, dass derart bekannte Melodien auch für weltliche oder andere geistliche Texte „verarbeitet“ wurden.<sup>254</sup> In den Beschreibungen der Flugblattsammlungen bei Riedl/Klier 1958 erfährt man, dass auf den Titelseiten neben den Textincipits die Strophenanzahl genannt wurde, gelegentlich stand auch der ungenaue Hinweis „mit Melodie überliefert“, oder es wurde: „im Tone von“ zu singen angegeben. Dadurch wird deutlich, dass durch die wechselnden Verbindungen zw. Text und Melodie heute eine ursprüngliche Kombination kaum noch rekonstruierbar ist. Die im 19. Jh. in Nordmähren entstandenen Notendrucke, z.B. für Lehrer, die nebenberuflich noch das Kantoren- und Organistenamt zu bedienen hatten, könnte man vor diesem Hintergrund als Dokumentation einer zu dem Zeitpunkt praktizierten Herstellungsart sehen, wie Texte aus z.T. älteren Handschriften mit neueren, bekannten Melodien zusammengestellt wurden.

Nach diesen Erläuterungen wird es nicht verwundern, wenn die **Melodiequellen** selbst bei den Kirchenliedern nicht immer eindeutig nachzuweisen sind.<sup>255</sup> Keines der „Totenlieder“ ist in der auf dem Tonband dokumentierten Zusammensetzung von Melodie und Text in der gleichen Art auch in einem Gesangbuch zu finden.<sup>256</sup> Bei vier Melodien kommt eine Überlieferung zusammen mit diesem Text in einem Gesangbuch nur evtl. in Frage.<sup>257</sup> Der Text des Liedes „Alles schläft den Todesschlummer ...“ aus Rudolfsgrad wird z.B. zweimal mit der Volksliedmelodie von „Guter Mond du gehst so stille ...“ in Schlesien erwähnt. Bei den meisten Melodien muss also eine lange mündliche Tradition angenommen werden, da sie z.B. in den Flugblättern oft nur erwähnt, nicht aber im Notenbild fixiert sind und somit keine Vergleichsmöglichkeiten zu heute bieten. Selbst die Handschriften, die im 19. Jh. z.T. nach dem Gesangsvortrag eines Liedes entstanden sind (vgl. Quellen im DVA-Bestand), können nur als eine einzelne Momentaufnahme gewertet werden.

---

<sup>252</sup> vgl. Schmidt 1970:115. Hier ist zudem eine Kurzübersicht über weitere wichtige (z.T. auch hier erwähnte) Drucker und Druckorte aus der Zeit gegeben.

<sup>253</sup> Z.B. als Wallfahrerlied, Totentanzlied, oder beliebtes Brautlied (vgl. auch Tab. 16).

<sup>254</sup> Die Melodien-„wanderung“ wird z.B. beim Lied „**Das Schicksal ...**“ sehr deutlich (s. Zusammenfassung im Fazit der Analyse).

<sup>255</sup> Über die Praxis des Austausches von Melodien und Texten nicht nur untereinander, sondern auch interkonfessionell (z.B. für ein neues Gesangbuch), berichtet Bäumker IV 1911:89 (vgl. auch hier beim Lied „**Wenn einst in meinem Grabe ...**“ unter Literatur / Konkordanz, FN zu EA Bäumker IV).

<sup>256</sup> Das haben Recherchen bei Bäumker, Zahn, Fischer/Tümpel, im „Gotteslob“ sowie Nachforschungen im Gesangbucharchiv Mainz ergeben.

<sup>257</sup> DM: „**Ich geh herum in weiter Welt ...**“, „**Erbarme dich, o Gott ...**“ sowie „**Schreckenstag und Trauerstunde ...**“ — Rg: „**Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...**“. Details zur Überlieferung sind in den jeweiligen Analysen nachzulesen.

Wie schon erwähnt wurde, gibt es fünf von den 23 hier untersuchten Liedern – vier von acht aus Rudolfsgnad (das ist die Hälfte! von dort) und eins aus dem Sudetenland (zusammen 1/4 der dokumentierten Lieder) – zu denen überhaupt keine weiteren Quellen vermerkt sind, d.h. Melodie und Text scheinen nur lokal bekannt gewesen zu sein. Das bedeutet aber nicht, dass sie im Vergleich zu den übrigen Liedern keine Tradition gehabt hätten oder nicht auch woanders gesungen wurden, sondern lediglich, dass Veränderungen an Melodie und/oder Text, die im Laufe der Zeit wie bei den anderen Liedern sicher vorgenommen wurden, ihre Spur verwischt haben. Diese Veränderungen erfolgten aus den unterschiedlichsten Gründen. Bei den Texten waren es neben konfessionellen Vorgaben am häufigsten wahrscheinlich persönliche Gründe: die Familie einer verstorbenen Person bat den Schulmeister, den Chorleiter oder auch einen guten erfahrenen Sänger im Dorf um die Erwähnung bestimmter Personen im Lied für das Abschiednehmen, oder die Berücksichtigung von persönlichen Eigenschaften der/des Verstorbenen, die es zu würdigen oder auch anzuprangern galt. Den Wünschen wurde entsprochen, indem ein schon vorhandener Text abgeändert, also umgedichtet wurde. Bei gleichbleibendem Versmaß konnte dann die zu dem Lied bekannte Melodie weiterverwendet werden, es kamen nur Strophen hinzu oder fielen weg. Gab es schon einen passenden Text, der vielleicht von entfernt lebenden Angehörigen vorgelegt wurde, musste nach einer bekannten oder auch beliebten Melodie mit einem entsprechenden Rhythmus gesucht werden, die die Vorsängerin / der Vorsänger vor der Trauergemeinde singen konnte.<sup>258</sup> Diese Variationsmöglichkeiten, die einerseits sehr viel Raum für persönliche Ausdrucksformen boten, andererseits aber auch für regionale Unterschiede sorgten, können heute durch den Vergleich der verschiedenen schriftlich fixierten Texte und der unterschiedlichen damit verbundenen Melodien, die hier vorgesungen oder auch niedergeschrieben wurden, nachvollzogen werden.

Auf einen Vergleich mit „Totenliedern“ aus dem Brauchtum der anderssprachigen Nachbarn, z.B. im Banat oder in der Karpato-Ukraine ist im Rahmen dieser Arbeit bewusst verzichtet worden. Zunächst galt es hier, das vorhandene, historisch einmalige Material des JKI zu sichten, aufzuarbeiten und in seinem historischen Kontext zu bewerten. Für vergleichende Studien sollte idealerweise musikalisches Material aus den gleichen Zeiträumen, also der Zeit bis zum Ende des 2. Weltkrieges, genommen werden, um Untersuchungen unter gleichen oder ähnlichen Parametern durchführen zu können. Allein schriftliche Notenquellen sind nur bedingt aussagekräftig, da die Lieder zu Dokumentationszwecken nur mit der stark „bereinigten“ Melodie, also der Gerüstmelodie, abgedruckt werden und dabei persönliche oder regionale Eigenheiten wie Verschleifungen, Vorschläge oder Umspielungsnoten als Verzerrungen unberücksichtigt bleiben, wie die Notationsvergleiche der hier untersuchten Lieder mit Aufzeichnungen aus der Literatur gezeigt haben. Gerade diese Feinheiten sind es aber, die lokale und regionale Besonderheiten und eine Vermischung der Gesangstile erst belegen können.

Mit der Vertreibung der deutschen Bevölkerung 1945 wurde die ursprüngliche Sprachinsel-Situation zerstört, und es leben heute kaum noch deutschsprachige Menschen in den Orten. Dadurch ist auch das Brauchtum mit seinen Inhalten einer unwiderruflichen Veränderung unterworfen worden. Bei den Heimatvertriebenen und deren Nachfahren erklingen die „Totenlieder“ sicher auch vermehrt außerhalb des veränderten Brauchtums, aber sie sind in ihrer fast ursprünglichen Form – eine Ironie des Schicksals – wieder in den süddeutschen Raum zurückgekehrt, aus dem sie von den Auswanderern, den Vorfahren der Gewährsleute, im 18. Jh. mitgenommen worden waren. Diese Tatsache verdoppelt geradezu den historischen Wert der im JKI archivierten wichtigen Tondokumente.

---

<sup>258</sup> Diese „Technik“ wurde von Franz Schneider aus Rudolfsgnad im Zusammenhang mit dem Lied „**Alles schläft den Todesschlummer ...**“ sehr ausführlich beschrieben (s. dazu im Analysetext).

## Die Kurzzusammenfassung für eilige Leser

Sogenannte „Totenlieder“ sind Brauchtumslieder, die außerhalb der Liturgie von den Trauernden gesungen wurden. Sie sind in die Gattung „Geistliche Volkslieder“ einzuordnen, hier unter der Bezeichnung „Totenlieder der Funktion nach“ (manche Lieder erklangen auch als Wallfahrts- oder Brautlieder).

Es sind Strophenlieder mit einem reichen Vorkommen an Stufenintervallen, größtenteils im Ambitus einer Oktave. Regional unterschiedlich erklangen in Deutsch-Mokra (Karpato-Ukraine) die Lieder überwiegend in Moll, in Rudolfsnad (jugoslawisch Banat) und im Sudetenland überwiegend in Dur, während im Sudetenland auch viel zweistimmig in Dreiklangsharmonik gesungen wurde.

Der Text, der der Melodie meist syllabisch unterlegt ist, unterscheidet sich inhaltlich mehrfach: er ist entweder allgemeiner Natur (Heldenepos, Betrachtungen über das Leben und die Vergänglichkeit, Totentanzlied, etc.), oder er drückt sehr persönliche Gedanken aus, die wiederum entweder der verstorbenen Person in den Mund gelegt werden oder von den Angehörigen übermittelt werden sollen.

Diese Unterscheidungen ergeben folgende regionale Eigenheiten:

In Deutsch-Mokra (gegr. 1775), deren Auswanderer Waldarbeiter aus Oberösterreich waren, hat man während der Totenwacht im Sterbehaus gesungen. Das waren Gemeinschaftsgesänge, bei denen vielstrophige Lieder mit allgemeinen Inhalten erklangen, um die Nacht zu durchwachen.

In Rudolfsnad (gegr. 1866), deren Auswanderer seit 1718 als Bauern überwiegend aus Bayern und der Pfalz kamen, erklangen nur am Sterbehaus auf dem Hof nach der Aussegnung und am Grab vor oder nach dem Sargabsenken sehr persönliche Lieder. Sie wurden von einer einzelnen Person vorgetragen, meist nach den lateinischen Liedern, die von der Liturgie vorgegeben waren. In den Liedern verabschiedete sich entweder die verstorbene Person von den einzelnen Angehörigen, oder die Hinterbliebenen drückten ihren Schmerz und ihre Abschiedswünsche aus.

In den übrigen hier dokumentierten Regionen Hauerland, Sudetenland oder Wolga wurde überwiegend von Gesängen am Grab, vereinzelt auch nach der Aussegnung auf dem Hof am Sterbehaus, berichtet.

Die Melodien sind immer mündlich tradiert, dabei häufig den persönlichen Texten angepasst und verändert worden, weshalb sich deren Alter und Herkunft nicht mehr genau nachweisen lassen.

Die Texte sind hingegen seit dem späten 17. Jh. schriftlich überliefert durch Flugblätter, selten auch in einem Gesangbuch, meist aber durch die wiederholten Abschriften in die jeweiligen persönlichen Liederhefte.

Mit Hilfe dieser „Geistlichen Volkslieder“ haben sich die Menschen früher die Möglichkeit bewahrt, ihre Volksfrömmigkeit nicht nur in Gebeten oder liturgischen Gesängen auszudrücken, sondern auch jenseits der strengen kirchlichen Ordnung gerade in den persönlichen Liedern ihre Ehrfurcht vor Gott und ihre Hoffnung nach einem Wiedersehen mit den lieben Verstorbenen im Himmel kundzutun.

# Anhang

Tabellen

Register, Literatur, Landkarten

## Vorbemerkungen zu den Tabellen

Die folgenden 16 Tabellen sind wie folgt unterschieden worden:

<b>Tabellen 1 – 3</b>	Register 1	Lieder
	Register 2	Quellen
	Register 3	Sängerinnen und Sänger (Gewährspersonen)

- Die Register 1 + 2 sind ausnahmslos in alphabetischer Reihenfolge der Lieder erstellt.

### **Tabellen 4 – 13**      Statistiken 1 – 10 Intervalle

Für die Erstellung der Statistiken wurde auf das sog. Intervallquadrat von Walter Graf<sup>1</sup> zurückgegriffen, mit dessen Hilfe ein Melodieverlauf statistisch erfasst und dargestellt werden kann (s.u.).

- Die Statistiken 1 + 2 führen die Lieder alphabetisch auf.
- Die Statistiken 3 – 5 bieten sowohl die regionale Zuordnung der Lieder, sowie jetzt in Sp. 3 „Gattung“ auch die Reihung nach Einteilung durch das JKI (nach denselben Informationen wie in die Statistiken 1 + 2), als auch die Angabe der Tonart in der letzten Spalte.
- Die Statistiken 6 – 10 zeigen zusammengefasste Angaben aus den vorherigen Statistiken, jetzt mit regionaler Akzentuierung.

<b>Tabellen 14 – 16</b>	Übersicht 1	Auftakte
	Übersicht 2	Ambitus und Primen
	Übersicht 3	verschiedene Gattungsbezeichnungen der Lieder

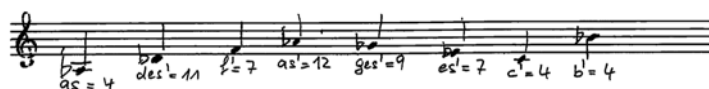
- Die Übersichten 1 + 2 geben Zusammenstellungen jeweils in Verbindung mit der Tonart.
- Die Übersicht 3 bietet innerhalb der regionalen Einordnung in alphabetischer Reihenfolge verschiedene Gattungsbezeichnungen, die in der Literatur im Zusammenhang mit diesen Liedern verwendet wurden, dargestellt im Vergleich zu der JKI-Katalogisierung.

### Das Intervallquadrat

Es wurde jeweils die transkribierte Strophe des Liedes ohne Wiederholungen genommen, bei zweistimmigen Liedern wurden beide Stimmen ausgewertet. Am Beispiel des Liedes „Aus dreien schönen Blümelein ...“ soll das Verfahren der Analysevorbereitungen mit Hilfe des Intervallquadrates von Walter Graf für die Statistiken verdeutlicht werden.

Die Arbeitsschritte im Einzelnen:

#### 1. Auszählen der verwendeten Töne.

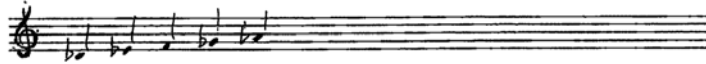


<sup>1</sup> vgl. Graf 1950 und Brandl 1992.

2. Zusammenstellung der Gebrauchsleiter (**Ambitus / Tonmaterial**)<sup>2</sup>.



3. Herausfiltern des **Kernmaterials** nach Häufigkeit des Tonvorkommens.



4. Erfassung aller gebrauchten Intervalle im Einzelnen, fortlaufend über Pausen und Zeilenenden der Strophe hinweg.

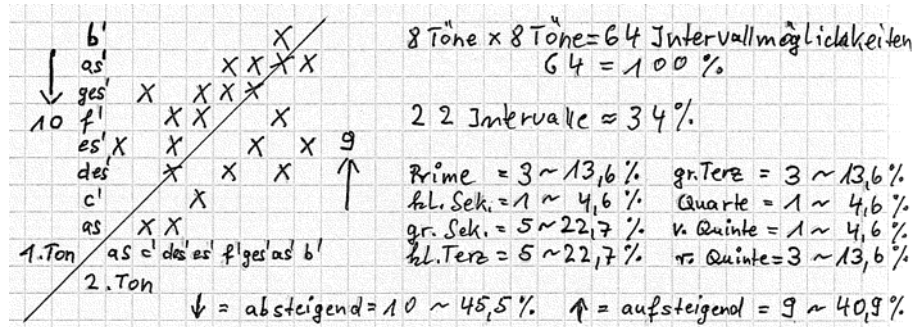


5. Erstellung des Intervallquadrates mit den entsprechenden Tönen.

6. Eintragung der gebrauchten Intervalle in das Quadrat.

7. Errechnung der Intervallmöglichkeiten (hier 64) sowie der gebrauchten Intervalle (hier 22) und prozentuale Umrechnung.

8. Auflistung der einzelnen Intervalle und prozentualer Vergleich zu den gebrauchten Intervallen.



9. Zählung aller gebrauchten Intervalle.

Prime	= 14	~ 24,1 %
kl. Sek.	= 3	~ 5,2 %
gr. Sek.	= 15	~ 25,9 %
kl. Terz	= 11	~ 19,1 %
gr. Terz	= 8	~ 13,8 %
Quarte	= 1	~ 1,7 %
verm. Quinte	= 1	~ 1,7 %
reine Quinte	= 5	~ 8,6 %
Intervalle gesamt	58	~ 100 %

<sup>2</sup> fettgedruckte Begriffe wie im Abschnitt „Die Lieder und deren Analysen“.



Tabellen 1- 16



Tabelle 1

## Register 1: Liederübersicht

Alle Lieder vom Tonband sowie die angegebenen Quellen auf den Archivkarten des JKI haben einen eigenen Eintrag mit römischen Ziffern (vgl. Sp. Textincipit). Die **Gattung** ist aus den Archiveinträgen des JKI übernommen.

<b>Textincipit</b>	<b>Gattung</b>	<b>Ort</b>	<b>Region</b>	<b>Strophen / Zeilen</b>	<b>Erzählperspektive</b>	<b>Gesang (G) / Sammler (S)</b>	<b>Quelle JKI (vgl. Register d. Lieder)</b>
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen ...“ I	Totenzlied Grablied	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	2 / je 8	Gespräch zwischen Tod und Jüngling	G: Anton Zauner	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergegangen ...“ II	Totenzlied Grablied	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	14 / je 8	Gespräch zwischen Tod und Jüngling	G: Anton Zauner	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen ...“ III	Totentanzlied	Laaben	Niederösterreich	7 / je 8	Gespräch zw. Jüngling, Tod, Teufel, Engel	S: Alexander Pöschl	Literatur: Das deutsche Volkslied
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen ...“ IV	Totentanzlied		Steiermark	14 / je 8	Gespräch zw. Jüngling, Tod, Teufel, Engel		Literatur: Schlossar, Deutsche Volkslieder aus Steiermark
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergegangen ...“ V	Totenzlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Alles schläft den Todesschlummer, hier in dieser Erdenflur ...“ I	Totenzlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat	5 / je 8	Worte des Toten	G: Cäcilie Reiter	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Alles schläft den Todesschlummer hier in dieser öden Flur ...“ II	Totenzlied	Reitendorf	Nordmähren	5 / je 8	Worte des Toten		Literatur: Hadwich, Totenlieder
„Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein binden ...“ I	Totenzlied	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	10 / je 7	Worte des Toten	G: Anton Zauner	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Aus dreien schönen Blümelein will ich ein Büschlein binden ...“ II	Totenzlied (Jesus-Maria-Josephlied)	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Das liebe treue Mutterherz schläft nun so sanft in Frieden ...“ I	Totenzlied	Herzogendorf	Römerstadt / Altvatergebirge	2 / je 10	Worte der Trauernden	G: Maria Krist und Hermine Siaderna	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner

Textincipit	Gattung	Ort	Region	Strophen / Zeilen	Erzählperspektive	Gesang (G) Sammler (S)	Quelle JKI (vgl. Register d. Lieder)
„Das liebe treue Mutterherz schläft nun so sanft in Frieden ...“ II	Totenlied	Herzogendorf und Sarwasch	Römerstadt / Altvatergebirge und Slawonien	3 / je 10	Worte der Trauernden	G: Frau Kittel, Maria Krist und Anna Tauber	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Das liebe treue Mutterherz ...“ III	Grabspruch		Nordmähren	1 / 7	Worte der Trauernden		Literatur: Hadwich, Totenlieder
„Das liebe treue Mutterherz schläft nun so sanft in Frieden ...“ IV	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Das Schicksal wird keinen verschonen, der Tod verfolgt Zepter und Kronen ...“ I	Totenlied	Rothamel	Wolga	8 / je 5	Worte des Toten	G: Maria Wohn	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Das Schicksal wird keinen verschonen, der Tod verfolgt Zepter und Kronen ...“ II	Totenlied	Rastatt	Ukraine	2 / je 5	allgemeine Gedanken	G: Peter Merdian und Elisabeth Schlosser	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Das Schicksal darf keinen verschonen, verfolgt Zepter und Kronen ...“ III	Totenlied	Mariahalom	Ofener Bergland / Ungarn	1 / 5	Worte des Toten	G: Paul Till	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Das Schicksal wird keinen verschonen, der Tod verfolgt Zepter und Kronen ...“ IV	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Endlich komm ich doch zum Ziele durch des Lebens bunt Gewühle ...“ I	Totenlied	Herzogendorf	Römerstadt / Altvatergebirge	3 / je 8	Worte des Toten	G: Maria Krist und Hermine Siaderna	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Endlich kam ich doch zum Ziele, durch des Lebens bunt Gewühle ...“ II	Totenlied		Nordmähren	4 / je 8	Worte des Toten		Literatur: Hadwich, Totenlieder
„Endlich komm ich doch zum Ziele durch des Lebens bunt Gewühle ...“ III	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Erbarne dich, o Gott, der Abgestorbenen, begnade sie, ...“ I	Seelenmesslied	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	2 / je 4	Bittlied der Trauernden an Gott	G: Anton Zauner	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Erbarne dich, o Gott, der Abgestorbenen, begnade sie, ...“ II	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste

Textincipit	Gattung	Ort	Region	Strophen / Zeilen	Erzählperspektive	Gesang (G) / Sammler (S)	Quelle JKI (vgl. Register d. Lieder)
„Fahr hin, o Seel zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet ...“ I	Totenzlied	Gaidel	Hauerland / Slowakei	2 / je 8	Worte der Trauernden	G: Anton Hanesch	Tonaufnahme: Dr. Künzlig / Dr. Werner
„Fahr hin, o Seel zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet ...“ II	Totenzlied	Gaidel	Kremnitz / Deutsch-Proben / Slowakei	5 / je 8	Worte der Trauernden	S: Karl Horak	DVA
„Fahr hin o Seel zu deinem Gott, der dich aus Nichts gestaltet ...“ III	Totenzlied	Hochwies	Kremnitz / Deutsch-Proben / Slowakei	1 / 8	Worte der Trauernden	S: Karl Horak	DVA
„Fahr hin o Seel zu deinem Gott, der dich aus Nichts gestaltet ...“ IV	Totenzlied	Ödenburg (Druckort)	Burgenland	5 / je 8			Literatur: Riedl/Klier, Lied-Flugblattdrucke
„Fahr hin o Seel zu deinem Gott, der dich aus nichts gestaltet ...“ V	Totenzlied	Rudolfsnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen ...“ I	Totenzlied	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	2 / je 8	Gespräch zwischen Soldat, Jüngling, Jungfrau und Tod	G: Anton Zauner, Alexander Zauner + Frau, Rudi Zauner, A. Preinesberger, E. Urban + 2 Familien	Tonaufnahme Dr. Künzlig / Dr. Werner
„Ich geh herum in weiter Welt, such meinen Raub zusammen ...“ II	Totenzlied Totentanzlied	Fundstollen	Kremnitz / Deutsch-Proben / Slowakei	15 / je 8	Gespräch zwischen Soldat, Jüngling, Jungfrau und Tod	S: Karl Horak	DVA
„Ich geh herum in weiter Welt ...“ III	Totentanzlied	Oedenburg (Druckort)	Burgenland	15 / je 10			Literatur: Riedl/Klier, Lied-Flugblattdrucke
„Ich geh herum in weiter Welt, und nimm hinweg, was mir gefällt ...“ IV	Totenzlied	Rudolfsnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Jesus, du mein Trost und Leben, du meine schönste Zier ...“ I	Totenzlied	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	1 / 8	Worte des Toten	G: Anton Zauner, Alexander Zauner + Frau, Rudi Zauner, A. Preinesberger, E. Urban + 2 Familien	Tonaufnahme: Dr. Künzlig / Dr. Werner

Textincipit	Gattung	Ort	Region	Strophen / Zeilen	Erzählperspektive	Gesang (G) Sammeler (S)	Quelle JKI (vgl. Register d. Lieder)
„Jesu, du mein Trost und Leben, du meine schönste Zier ...“ II	Totenzied	Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat				Liste
„Kaum hab ich angefangen zu leben auf der Welt ...“ I	Totenzied	Franzial	jugoslawisch Banat	1 / 4	Worte eines toten Kindes	G: Katharina Ruck	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Kaum hab ich angefangen zu leben auf der Welt ...“ II	Totenzied	Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat				Liste
„Liebster Ehwelb, von dir muss ich nehmen, von dir muss nehmen eine schöne gute Nacht ...“ I	Totenzied	Franzial	jugoslawisch Banat	1. / mit 7 2. / mit 5 3. nur 1. Z. angedeutet	Worte des Toten	G: Katharina Ruck	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Liebster Ehwelb, von dir muss ich nehmen, von dir muss nehmen eine schöne gute Nacht ...“ II	Totenzied	Franzial	jugoslawisch Banat	1. / mit 7 2. nur 1. + 2. Z.	Worte des Toten	G: Katharina Ruck	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Liebster Ehwelb, von dir muss ich nehmen, eine schöne gute Nacht ...“ III	Totenzied	Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat				Liste
„Meine Lebensjahre sind geschlossen, der schwere Kampf des Todes ist vollbracht ...“ I	Totenzied	Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat	3 / je 8	Worte des Toten	G: Franz Schneider	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Meine Lebensjahre sind geschlossen, der schwere Kampf des Todes ist vollbracht ...“ II	Totenzied	Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat	3 / je 8	Worte des Toten	G: Franz Schneider und Cäcilie Reiter	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Meine Lebensjahre sind geschlossen, der schwere Kampf des Todes ist vollbracht ...“ III	Totenzied	Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat	1 / 8	Worte des Toten	G: Franz Schneider	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ IV	Totenzied		Nordmähren	5 / je 8	Worte des Toten		Literatur: Hadwich, Totenzieder
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ V	Totenzied	Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat				Liste

Textincipit	Gattung	Ort	Region	Strophen / Zeilen	Erzählperspektive	Gesang (G) / Sammler (S)	Quelle JKI (vgl. Register d. Lieder)
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein ...“ I	Totenzug	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	3 / je 4	Worte des Toten	G: Anton Zauner, Alexander Zauner + Frau, R. Zauner + Frau, A. Preinesberger, E. Urban, Fam. Zepezauer u. Königsberger	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein ...“ II	Totenzug		Südmähren	5 / je 8	Worte des Toten	S: Anton Worresch (Bürgerschullehrer) und Prof. Hans Worresch	Literatur: Das deutsche Volkslied
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden ...“ III	Totenzug	Oedenburg + Ungarisch-Altenburg (Druckorte)	Burgenland	10 / je 4 (beide)			Literatur: Riedl/Klier, Lied-Flugblattdrucke
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden, liebste Freund und Kinder mein ...“ IV	Totenzug	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„O Tod, was hab verschuldet, ich armes, kleines Kind ...“ I	Totenzug	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat	3 / je 8	Worte eines toten Kindes	G: Franz Schneider	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„O Tod, was hab verschuldet, ich armes, kleines Kind ...“ II	Totenzug	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Schlaf Vater nun in stillem Frieden ...“	Grablied	Herzogendorf und Sarwasch	Römerstadt / Altvatergebirge und Slawonien	4 / je 6	Worte der Trauernden	G: Frau Kittel, Maria Krist und Anna Tauber	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Schreckenstag und Trauerstunde, da die Erd in Feuerschlunde ...“ I	Totenzug (Lied zur Seelenmesse)	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	5 / je 3	allgemeine Gedanken	G: Anton Zauner	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Schreckenstag und Trauerstunde, da die Erd in Feuerschlunde ...“ II	Totenzug (Lied zur Seelenmesse)	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	3 / je 3	allgemeine Gedanken	G: Anton Zauner	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Schreckenstag und Trauerstunde, da die Erdenfeuerschlunde ...“ III	Totenzug	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste

Textincipit	Gattung	Ort	Region	Strophen / Zeilen	Erzählperspektive	Gesang (G) Sammeler (S)	Quelle JKI (vgl. Register d. Lieder)
„Traget mich zu meinem Grabe, zu dem sicheren Ruheort ...“ I	Totenlied (Grablied Urlaubsgesang)	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	5 / je 8	Worte des Toten	G: Theresia Zauner	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Traget mich zu meinem Grabe, zu dem sicheren Ruheort ...“ II	Totenlied		Nordmähren	8 / je 8; 7 / je 8; 4 / je 4	Worte des Toten		Literatur: Hadwich, Totenlieder
„Traget mich zu meinem Grabe, zu dem sicheren Ruheort ...“ III	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Trauernd steht ihr hier beisammen, Freunde, und bedauert mich ...“ I	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat	3 / je 8	Worte des Toten	G: Franz Schneider	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Trauernd steht ihr hier beisammen, Freunde, und bedauert mich ...“ II	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Trauervolle Lebenszeiten fliehet hin, verlasset mich! ...“ I	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat	3 / je 8	Worte des Toten	G: Franz Schneider	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Trauervolle Lebenszeiten fliehet hin, verlasset mich! ...“ II	Totenlied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat				Liste
„Wenn einst in meinem Grabe des Todes stille Nacht ich durchschlummert habe ...“ I	Grablied	Prahnitz	Nikolsburg / Südmähren	1 / 8	Worte des Toten	G: Frau Ilka	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Wenn einst in meinem Grabe ...“ II	Grablied		Nordmähren	4 / je 8; 6 / je 8	Worte des Toten		Literatur: Hadwich, Totenlieder
„Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“	Grablied	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat	3 / je 8	Worte des Toten	G: Franz Schneider	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner
„Wie bist du friedlich eingeschlafen, Vaterherz ...“	Grablied	Herzogendorf und Sarwasch	Römerstadt / Altvatergebirge und Slawonien	3 / je 8	Worte der Trauernden	G: Frau Kittel, Maria Krist und Anna Tauber	Tonaufnahme: Dr. Künzig / Dr. Werner

Tabelle 2

## Register 2: Quellen der Lieder

Alle Lieder vom Tonband sowie die angegebenen Quellen auf den Archivkarten des JKI haben einen eigenen Eintrag (Erläuterungen dazu im Anschluß an diese Tab.).

Textincipit	Quelle JKI - Angaben (A = Artikel; T = Tonaufnahme)	Archiv JKI - Angaben	Literatur	
			JKI - Angaben	EA = eigene Angaben
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 21.05.1962, Pfalzgrafenweiler; Text: Zepezauer	JKI, Tbd. 495/I-170; Lied-Reg.nr.: 2914	Klier, Totentanz, S. 174ff. + S. 193	Suppan II 1963:228f.; Husenbeth 1973:463ff. + 468 + 470; Künzig 1978:103f. + 104+ 148; Huber 1981:135f. + 136ff.; DVA A 103 816 — 128 021 — 184 248; DVA B 32 270
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergegangen ...“ II	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.- 06.07.1962, Freiburg	JKI, Tbd. 498/I-00; Lied-Reg.nr.: 2931	Klier, Totenwacht-Singen, S. 136	
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergeschlichen ...“ III	Aufgezeichnet von Pöschl, Alexander, 17.07.1927, Laaben, Niederösterreich		Das deutsche Volkslied 44, 1942, S. 115	
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergegangen ...“ IV			Schlossar, S. 16ff., Nr. 12	
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, der Tod kommt hergegangen ...“ V			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad	
„Alles schläft den Todesschlummer, hier in dieser Erdenflur ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.06.1963, Freiburg	JKI, Tbd. 535/II-298; Lied-Reg.nr.: 3074	Klier, Totenwacht-Singen, S. 54	Riedl/Klier 1958:93; DVA A 111 136 — 134 256 — 159 603 — 208 787 — 228 366 — 228 367
„Alles schläft den Totenschlummer hier in dieser öden Flur ...“ II			Hadwich, S. 39 + 351ff.	
„Aus dreien schönen Blümelein ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.- 06.07.1962, Freiburg	JKI, Tbd. 501/II-70; Lied-Reg.nr.: 2957	Klier, Totenwacht-Singen, S. 119	Bäumker III 1891:52, Nr. 117; Suppan II 1963:236; Huber 1981:281ff.; Horak 1983:121f. + 122f. + 145; DVA A 104 205 — 139 623 — 144 910 — 192 854; DVA B 44 814
„Aus dreien schönen Blümelein ...“ II			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsnad	
„Das liebe treue Mutterherz ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 21.06.1958, Friedrichstal/Karlsruhe	JKI, Tbd. 318/I-00; Lied-Reg.nr.: 2114		Huber 1981:222f. + 224
„Das liebe treue Mutterherz ...“ II	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 18.11.1963, Friedrichstal/Karlsruhe	JKI, Tbd. 562/I-00; Lied-Reg.nr.: 3274		

Textincipit	Quelle JKI - Angaben (A = Artikel; T = Tonaufnahme)	Archiv JKI - Angaben	Literatur	
			JKI - Angaben	EA = eigene Angaben
„Das liebe treue Mutterherz ...“ III			Hadwich, S. 390 (Text als Grabrede)	
„Das liebe treue Mutterherz ...“ IV			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 23.07.1958, Freiburg	JKI, Tbd. 325/II-165; Lied-Reg.nr.: 2190	Schünemann, Das Lied der deutschen Kolonisten in Rußland, 1923, S. 180f. + 394	Ditfurth 1855:I, Nr. 95; Bäumker III 1891:296, Nr. 231; Schünemann 1923:20;
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ II	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.08.1961, Tefnmang	JKI, Tbd. 464/I-00; Lied-Reg.nr.: 2847	Bäumker IV, S. 157, Nr. 361 [420]	Husenbeth 1973:479; Horak 1983:130ff. + 146; DVA A 102 186 —
„Das Schicksal darf keinen verschonen ...“ III	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 05.04.1960, Helmsheim/Bruchsal	JKI, Tbd. 418/I-270 Lied-Reg.nr.: nicht vergeben		110 530 — 143 565 — 148 690 — 171 793 — 173 021 — 182 783 — 189 266 — 191 056 — 197 176 — 197 211 — 204 854 — 208 544 — 210 140 — 219 290 — 220 216 — 224 245;
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ IV			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	DVA B 22 997 — 24 388 — 24 389; DVA BI <sup>0</sup> 00 520
„Endlich komm ich doch zum Ziele ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 21.06.1958, Friedrichstal/Karlsruhe	JKI, Tbd. 318/I-226; Lied-Reg.nr.: 2116		
„Endlich kam ich doch zum Ziele ...“ II			Hadwich, S. 220ff., Nr. 87	
„Endlich komm ich doch zum Ziele ...“ III			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	
„Erbarme dich, o Gott, der Abgestorbenen ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.-06.07.1962, Freiburg	JKI, Tbd. 498/II-337; Lied-Reg.nr.: 2934	Text aus dem gedruckten Liederbuch „Sursum Corda“, 1926, S. 245f.	
„Erbarme dich, o Gott, der Abgestorbenen ...“ II			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	



Textincipit	Quelle JKI - Angaben (A = Artikel; T = Tonaufnahme)	Archiv JKI - Angaben	Literatur	
			JKI - Angaben	EA = eigene Angaben
„Fahr hin, o Seel zu deinem Gott ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 02.05.1953, München	JKI, Tbd. 73/III-290; Lied-Reg.nr.: 430	Klier, Totenwacht-Singen, S. 48f. s. links	Klier 1963:29f. + 40f.; Husenbeth 1973:479; DVA A 128 119 — 192 146 — 192 794 — 209 125; DVA B 32 272 — 43 935
„Fahr hin, o Seel zu deinem Gott ...“ II	Sammlung Karl Horak, 1930, Gaidel, Sprachinsel Kremnitz/Deutsch Proben	DVA A 159 929	s. links	
„Fahr hin o Seel zu deinem Gott ...“ III	Sammlung Karl Horak, um 1930, Hochwies, Sprachinsel Kremnitz/Deutsch Proben	DVA A 160 022		
„Fahr hin o Seel zu deinem Gott ...“ IV	Lied-Flugblattdrucke aus Oedenburg, LVII. 153 und LXXVII. 187		Riedl/Klier, S. 33 + 35	
„Fahr hin o Seel' zu deinem Gott ...“ V			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsognad	
„Ich geh herum in weiter Welt ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 21.05.1962, Pfalzgrafenweiler; Text: Zepezauer	JKI, Tbd. 495/I-86; Lied-Reg.nr.: 2912	Klier, Totenwacht-Singen, S. 10 + 136; Klier, Totentanz, S. 176ff. + 193	Schlösser 1881:14ff.+398; Suppan II 1963:226f.; Husenbeth 1973:468; Künzig 1978:101f.+147f.; Huber 1981:142ff.;
„Ich geh herum in weiter Welt ...“ II	Sammlung Karl Horak, um 1930, Fundstollen, Sprachinsel Kremnitz/Deutsch Proben	DVA A 159 882	s. links	DVA A 159 882 (die 2.); DVA A 208 781; DVA B 45 234
„Ich geh herum in weiter Welt ...“ III	Lied-Flugblattdrucke aus Oedenburg, LIII. 136		Riedl/Klier, S. 32	
„Ich geh herum in weiter Welt ...“ IV			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsognad	
„Jesu, du mein Trost und Leben ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 21.05.1962, Pfalzgrafenweiler	JKI, Tbd. 495/I-143; Lied-Reg.nr.: 2913	Klier, Totenwacht-Singen, S. 119	Riedl/Klier 1958:106; Suppan II 1963:227f.;
„Jesu, du mein Trost und Leben ...“ II	Lied-Flugblattdrucke aus Ungarisch- Altenburg, XL. 81		Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsognad	Horak 1983:139f.; DVA A 134 752 — 191 837
„Kaum hab ich angefangen ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 20.04.1963, Butzbach	JKI, Tbd. 534/I-227; Lied-Reg.nr.: 3056		
„Kaum hab ich angefangen ...“ II			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsognad	

Textincipit	Quelle JKI - Angaben (A = Artikel; T = Tonaufnahme)	Archiv JKI - Angaben	Literatur	
			JKI - Angaben	EA = eigene Angaben
„Liebste Ehwelb, von dir muss ich nehmen ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 16./17.06.1959, Butzbach	JKI, Tbd. 371/II-230; Lied-Reg.nr.: 2516		
„Liebster Ehmänn, von dir muss ich nehmen ...“ II	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 20.04.1963, Butzbach	JKI, Tbd. 534/I-212; Lied-Reg.nr.: 3055	Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	
„Liebste Ehwelb, von dir muss ich nehmen ...“ III				
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 09.03.1963, Schwemningen	JKI, Tbd. 526/II-176; Lied-Reg.nr.: 3009		DVA A 228 369
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ II	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.06.1963, Freiburg	JKI, Tbd. 535/II-120; Lied-Reg.nr.: 3072		
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ III	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.06.1963, Freiburg	JKI, Tbd. 535/II-253; Lied-Reg.nr.: 3073		
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ IV			Hadwich, S. 185ff.	
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ V			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 21.05.1962, Pfalzgrafenweiler; Text: Zepezauer	JKI, Tbd. 495/I-00; Lied-Reg.nr.: 2910	Klier, Totenwacht-Singen, S. 10f. + 24f. + 74 + 127f.	Suppan II 1963:223; Künzig 1978:111 + 149; Huber 1981:124ff.;
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden ...“ II	A: Kohl, Franz Friedrich, Totenlieder aus Oberfröschau (bei Znaim)		Das deutsche Volkslied 3, 1901, S. 52	DVA A 104 208 — 184 704 — 208 774 — 214 138
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden ...“ III	Lied-Flugblattdrucke aus Oedenburg [Oe], LXXX., 220 und Ungarisch-Altenburg [UA], XXXVII. 72		Riedl/Klier, S. 38 + 106	
„Nun jetzt muss ich von euch scheiden ...“ IV			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	
„O Tod, was hab verschuldet ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 09.03.1963, Schwemningen	JKI, Tbd. 526/II-476; Lied-Reg.nr.: 3011		
„O Tod, was hab verschuldet ...“ II			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrnad	
„Schlaf Vater nun in stillem Frieden ...“	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 18.11.1963, Friedrichstal/Karlsruhe	JKI, Tbd. 562/I-125; Lied-Reg.nr.: 3275	Klier, Totenwacht-Singen, S. 55	Huber 1981:231f.;

Textincipit	Quelle JKI - Angaben (A = Artikel; T = Tonaufnahme)	Archiv JKI - Angaben	Literatur	
			JKI - Angaben	EA = eigene Angaben
„Schreckenstag und Trauerstunde ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.-06.07.1962, Freiburg	JKI, Tbd. 498/II-300; Lied-Reg.nr.: 2933	Sursum corda, 1926, S. 249ff.	Bäumker IV 1911:706f.; Irrgang 1987:700ff.
„Schreckenstag und Trauerstunde ...“ II	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 18.06.1963, Freiburg	JKI, Tbd. 537/I-276; Lied-Reg.nr.: 3092	Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad	
„Schreckenstag und Trauerstunde ...“ III				
„Traget mich zu meinem Grabe ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 09.08.1958, Oberdolling bei Ingolstadt; Text: Zepezauer	JKI, Tbd. 338/I-00; Lied-Reg.nr.: 2321		Jungbauer 1913:285; Husenbeth 1973:478; Künzig 1978:112f. + 149; DVA A 152 026 — 222 833
„Traget mich zu meinem Grabe ...“ II			Hadwich, S. 124ff.	
„Traget mich zu meinem Grabe ...“ III			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad	
„Trauernd steht ihr hier beisammen ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 09.03.1963, Schwenningen	JKI, Tbd. 526/II-313; Lied-Reg.nr.: 3010		
„Trauernd steht ihr hier beisammen ...“ II			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad	
„Trauervolle Lebenszeiten ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 03.06.1963, Freiburg	JKI, Tbd. 535/II-526; Lied-Reg.nr.: 3075 (1. + 2. Strophe) JKI, Tbd. 536/I-00; Lied-Reg.nr.: 3076 (3. Strophe)		Hockl 1984:267ff.
„Trauervolle Lebenszeiten ...“ II			Liste: Toten- und Begräbnislieder aus Rudolfsgrad	
„Wenn einst in meinem Grabe ...“ I	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 1952, Waldwimmersbach	JKI, Tbd. 37/I-270; Lied-Reg.nr.: 270		Bäumker IV 1911:88f. + 97 + 102f. + 103 + 774; DVA A 221 273
„Wenn einst in meinem Grabe ...“ II			Hadwich, S. 232f.	Irrgang 1987:481f.
„Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 09.03.1963, Schwenningen	JKI, Tbd. 526/II-87; Lied-Reg.nr.: 3008		
„Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“	T: Dr. Künzig und Dr. Werner, 18.11.1963, Friedrichstal/Karlsruhe	JKI, Tbd. 562/I-205; Lied-Reg.nr.: 3276		

## Erläuterungen

Die Angaben in den Spalten „Quelle“ und „Literatur / JKI-Angaben“ sind z.T. wörtlich von den erstellten JKI-Archivkarten übernommen worden.

Erläuterungen zur Spalte „Quelle“:

Text: Zepezauer = Zepezauer, Agnes, handschriftliches Liederbuch um 1930 in Deutsch-Mokra, Karpato-Ukraine, nach einer älteren Vorlage geschrieben.

Lied-Flugblattdrucke ...: Römische Ziffern bezeichnen die Flugblätter in der Sammlung, arabische Ziffern dann die einzeln aufgelisteten Lieder.

Abkürzungen in der Spalte „Literatur JKI-Angaben“ vgl. in der Literaturliste:

<u>Bäumker</u>	→	Bäumker 1962
<u>Das deutsche Volkslied</u>	→	DV1
<u>Hadwich</u>	→	Hadwich 1926
<u>Klier, Totentanz</u>	→	Klier 1951
<u>Klier, Totenwacht-Singen</u>	→	Klier 1956
<u>Riedl/Klier</u>	→	Riedl/Klier 1958.
<u>Schlossar</u>	→	Schlossar 1881.

Tabelle 3

Register 3: Sängerinnen und Sänger (nach Angaben aus dem JKI)

Name u. Vorname z.T. mit Angehörigen ohne eigene Aufnahme	Jahrgang / Alter zum Aufnahmepunkt	Herkunftsort	Region	Wohnort in Deutschland	Ort + Zeit der Aufnahme
Hanesch, Anton	?	Gaidel	Hauerland / Slowakei		München, 02.05.1953
Frau Ilka, ?	geb. 1873 / 79 J.	Prahlitz	Nikolsburg / Südmähren		Waldwimmersbach, 1952
Frau Kittel, ?	?	Herzogendorf / Römerstadt	Altvatergebirge / Ost- Sudeten	Friedrichstal / Karlsruhe	Friedrichstal b. Karlsruhe, 18.11.1963
Königsberger, Franziska geb. Zepezauer	geb. 1925 / 37 J.	Deutsch-Mokra, Bez. Tacovo	Karpato-Ukraine	Dornstetten	Pfalzgrafenweiler, 21.05.1962
Krist, Maria geb. Vogel	geb. 1919 / 39 J. bzw. 44 J.	Herzogendorf / Römerstadt; später Girsig Kr. Römerstadt	Altvatergebirge / Ost- Sudeten	Friedrichstal / Karlsruhe	Friedrichstal / Karlsruhe, 21.06.1958; ebda, 18.11.1963
Merdian, Peter	geb. 1904 / 57 J.	Rastatt	Karpato-Ukraine	Bad Liebenzell	Tettngang, 03.08.1961
Preinesberger, Agnes geb. Zepezauer	geb. 1920 / 42 J.	Russisch-Mokra	Karpato-Ukraine	Pfalzgrafenweiler	Pfalzgrafenweiler, 21.05.1962
Reiter, Cäcilie geb. Jung	geb. 1885 / 78 J.	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat	Schwenningen a. N.	Freiburg, 02.06.1963
Ruck, Katharina geb. Kusch	geb. 1877 / 82 J. bzw. 86 J.	geb. in Rudolfsgnad, verh. in Franztal	jugoslawisch Banat	Butzbach / Hessen	Butzbach, 16. / 17.06.1959; ebd. 20.04.1963
Schlosser, Elisabeth geb. Merdian (Schwester von P. Merdian)	geb. 1900 / 61 J.	Rastatt, verh. nach Speier	Karpato-Ukraine	Tettngang / Bodensee	Tettngang, 03.08.1961
Schneider, Franz	geb. 1892 / 71 J.	Rudolfsgnad	jugoslawisch Banat	Schwenningen a. N.	Schwenningen, 09.03.1963; Freiburg, 02.06.1963

<b>Name u. Vorname</b> z.T. mit Angehörigen ohne eigene Aufnahme	<b>Jahrgang / Alter</b> zum Aufnahmzeitpunkt	<b>Herkunftsort</b>	<b>Region</b>	<b>Wohnort in Deutschland</b>	<b>Ort + Zeit der Aufnahme</b>
Siaderna, Hermine geb. Vogel (Schwester von M. Krist)	geb. 1925 / 33 J.	Herzogenndorf / Römerstadt	Altwatergebirge / Ost- Sudeten	Friedrichstal / Karlsruhe	Friedrichstal / Karlsruhe, 21.06.1958
Tauber, Anna geb. Gassenheimer	geb. 1914 / 49 J.	Sarwasch (Hirschfeld)	Slawonien / Kroatien	Friedrichstal / Karlsruhe	Friedrichstal b. Karlsruhe, 18.11.1963
Till, Paul	geb. 1883 / 77 J.	Mariahalom	Ofener Bergland / Ungarn	Helmsheim / Karlsruhe	Helmsheim, 05.04.1960
Urban, Elisabeth geb. Preinesberger	geb. 1903 / 59 J.	Deutsch-Mokra, Bez. Tacovo	Karpato-Ukraine	Pfalzgrafenweiler	Pfalzgrafenweiler, 21.05.1962
Wohn, Maria geb. Frank	geb. 1908 / 50 J.	Rothammel, Kanton Frank	wolgadeutsche Republik	Kassei-Lohfelden	Freiburg, 23.07.1958
Zauner, Alexander (und Frau Antonia geb. Preinesberger)	geb. ?	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine		Pfalzgrafenweiler, 21.05.1962
Zauner, Anton	geb. 1908 / 54 J. bzw. 55 J.	Deutsch-Mokra, Bez. Tacovo	Karpato-Ukraine	Bernhausen / Esslingen bei Stuttgart	Pfalzgrafenweiler, 21.05.1962; Freiburg, 03. – 06.07. 1962; ebd. 18.06.1963
Zauner, Rudi (und Frau Maria)	geb. 1908 / 54 J.	Deutsch-Mokra, Bez. Tacovo	Karpato-Ukraine	Berkheim b. Esslingen	Pfalzgrafenweiler, 21.05.1962
Zauner, Theresia geb. Horbas	geb. 1877 / 81 J.	Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	Wörleschwang	Oberdolling bei Ingolstadt, 09.08.1958
Zepezauer, Juliane geb. Königsberger	geb. 1925 / 37 J.	Deutsch-Mokra, Bez. Tacovo	Karpato-Ukraine	Dornstetten	Pfalzgrafenweiler, 21.05.1962

Tabelle 4

Statistik 1: Auflistung der Einzelintervalle und prozentual bezogen auf die Menge aller Intervallmöglichkeiten pro Melodie (Lieder alphabetisch)

**Abkürzungen:** G = Grablied; S = Seelenmessenlied; T = Totenlied. U = Urteilslied;

DM = Deutsch-Mokra; Fz = Franztal; HI = Hauerland; Rg = Rudolfsgnad; SI = Sudetenland; Sm = Südmähren; Un = Ungarn; Uk = Ukraine; Wo = Wolga.

Textincipit	Gattung JKI	Ort / Region	Stimme	Intervalle Möglichkeiten	Intervalle gebraucht	Prime	kl. Sekunde	gr. Sekunde	kl. Terz	gr. Terz	reine Quarte	verminderte Quinte	reine Quinte	kl. Sexte	gr. Sexte	kl. Septime	Oktave
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, ...“ I	T	DM		49	19	3	3	7	1	1	2		1	1			
				=100%	≈38,8%	≈6,1%	≈14,3%	≈2,0%	≈2,0%	≈2,0%	≈4,1%	≈2,0%	≈2,0%		≈2,0%		
„Ach weh, was Graus, schließ zu das Haus, ...“ II	G			64	22	5	4	6	2	1	3		1				
				=100%	≈34,4%	≈7,8%	≈6,3%	≈9,4%	≈3,1%	≈1,6%	≈4,7%	≈1,6%	≈1,6%				
„Alles schläft den Todesschlummer ...“ I	T	Rg		64	22	6	3	8	3	1	1						
				=100%	≈34,4%	≈9,4%	≈4,7%	≈12,5%	≈4,7%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%					
„Aus dreien schönen Blümelein ...“ I	T	DM		64	22	3	1	5	5	3	1		3				
				=100%	≈34%	≈4,7%	≈1,6%	≈7,8%	≈4,7%	≈1,6%	≈4,7%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%	≈4,7%		
„Das liebe treue Mutterherz ...“ I	T		O	144	33	7	7	10	2		3		2				
			U	=100%	≈22,9%	≈4,9%	≈4,9%	≈6,9%	≈1,4%	≈2,1%	≈1,4%	≈1,4%	≈1,4%	≈0,7%	1		
„Das liebe treue Mutterherz ...“ II	T	SI		64	26	6	4	8	4	2			1				
				U	=100%	≈40,6%	≈9,4%	≈6,3%	≈12,5%	≈6,3%	≈3,1%	≈3,1%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%	
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ I	T	Wo		256	40	8	10	12	3		3		2				
				O	=100%	≈15,6%	≈3,1%	≈3,9%	≈4,7%	≈1,2%	≈1,2%	≈0,8%	≈0,8%	≈0,4%	≈0,4%	≈0,4%	
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ II	T	Uk		121	33	8	8	10	3	3							
				U	=100%	≈27,3%	≈6,6%	≈6,6%	≈8,3%	≈2,5%	≈2,5%	≈2,5%	≈0,8%	≈0,8%	≈0,8%	≈0,8%	
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ III	T	Un		64	22	4	4	7	3	2							
				O	=100%	≈34,4%	≈6,3%	≈6,3%	≈10,9%	≈4,7%	≈3,1%	≈3,1%	≈3,1%	≈3,1%	≈1,6%	≈1,6%	
„Endlich komm ich doch zum Ziele ...“ I	T	SI		49	16	3	5	3	1	2			1				
				O	=100%	≈32,7%	≈6,1%	≈10,2%	≈6,1%	≈2,0%	≈4,1%	≈2,0%	≈2,0%	≈2,0%	≈2,0%	≈2,0%	
„Erbarme dich, o Gott, der Abgestorbenen ...“ I	S	DM		121	34	7	6	8	5	2			1				
				U	=100%	≈28,9%	≈5,8%	≈5,0%	≈6,6%	≈4,1%	≈3,3%	≈0,8%	≈0,8%	≈0,8%	≈0,8%		
				49	24	5	4	4	3	4							
				O	=100%	≈49%	≈10,2%	≈8,2%	≈8,2%	≈6,1%	≈6,1%	≈6,1%	≈2,0%	≈2,0%	≈2,0%	≈2,0%	
				64	21	2	1	9	3	1			2				
				O	=100%	≈32,8%	≈3,1%	≈1,6%	≈14,1%	≈4,7%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%	≈1,6%	





Statistik 2: Auflistung der verschiedenen Intervallgruppen u. prozentual bezogen auf die Menge aller Intervallmöglichkeiten pro Melodie (Lieder alphabetisch)  
**Abkürzungen:** G = Grablied; S = Seelenmessed; T = Totenlied; U = Urabstied;  
 DM = Deutsch-Mokra; Fz = Franzl; HI = Hauerland; Rg = Rudolfsgnad; SI = Sudenland; Sm = Südmähren; Un = Ungarn; UK = Ukraine; Wo = Wolga.

Textinzipit	Gattung JKI	Ort / Region	Stimme	Intervalle Möglich- keiten	Intervalle gebraucht	Prime	Tonwieder- holung	Stufen kl. Sek. - kl. Terz	Stufen	Sprung ab gr. Terz	steigend	fallend	steigend	fallend	Stufen steigend	fallend	Sprung steigend	fallend	Sprung fallend
„Ach weh, was Graus, ...“ I	T	DM	G	49	100%	19	38,8%	6,1%	11	22,5%	10,2%	18,4%	7	14,3%	12,3%	10,2%	6,1%	3	4,1%
				64	100%	22	34,4%	7,8%	5	10	15,6%	7,8%	5	7	10,9%	7,8%	5	3	4,7%
„Ach weh, was Graus, ...“ II	G	DM	G	64	100%	22	34,4%	9,4%	14	21,9%	10,9%	14,1%	9	14,1%	14,1%	14,1%	3,1%	2	3,1%
				64	100%	22	34,4%	7,8%	5	10	15,6%	7,8%	5	7	10,9%	7,8%	5	3	4,7%
„Alles schläft den Todesschlummer ...“ I	T	Rg	T	64	100%	22	34,4%	9,4%	14	21,9%	10,9%	14,1%	9	14,1%	14,1%	14,1%	3,1%	2	3,1%
				64	100%	22	34,4%	7,8%	5	10	15,6%	7,8%	5	7	10,9%	7,8%	5	3	4,7%
„Aus dreien schönen Blümelein ...“ I	T	DM	T	64	100%	22	34,4%	4,7%	11	17,2%	12,5%	14,1%	9	15,6%	14,1%	10	15,6%	4	6,3%
				64	100%	22	34,4%	4,7%	11	17,2%	12,5%	14,1%	9	15,6%	14,1%	10	15,6%	14,1%	4
„Das Schicksal wird keinen Blümelein ...“ I	T	DM	T	144	100%	33	22,9%	4,9%	19	13,2%	4,9%	7	9,0%	9,0%	9	6,3%	4	2,8%	
				144	100%	33	22,9%	4,9%	19	13,2%	4,9%	19	13,2%	4,9%	7	9,0%	9,0%	9	6,3%
„Das Schicksal wird keinen Blümelein ...“ II	T	SI	T	121	100%	33	27,3%	6,6%	21	17,4%	3,3%	4	9,1%	11,6%	9	7,4%	12	9,9%	
				121	100%	33	27,3%	6,6%	21	17,4%	3,3%	21	17,4%	3,3%	4	9,1%	11,6%	9	7,4%
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ I	T	Wo	T	64	100%	22	34,4%	6,3%	14	21,9%	15,6%	10	15,6%	15,6%	10	15,6%	7	10,9%	
				64	100%	22	34,4%	6,3%	14	21,9%	15,6%	10	15,6%	15,6%	10	15,6%	10	15,6%	7
„Das Schicksal wird keinen verschonen ...“ II	T	UK	T	64	100%	17	26,6%	3,1%	12	18,8%	4,7%	3	12,5%	10,9%	6	9,4%	6	9,4%	
				64	100%	17	26,6%	3,1%	12	18,8%	4,7%	3	12,5%	10,9%	6	9,4%	6	9,4%	
„Das Schicksal darf keinen verschonen ...“ III	T	Un	T	49	100%	16	32,7%	6,1%	9	18,4%	8,2%	4	16,3%	10,2%	5	10,2%	4	8,2%	
				49	100%	16	32,7%	6,1%	9	18,4%	8,2%	4	16,3%	10,2%	5	10,2%	4	8,2%	
„Endlich komm ich doch zum Ziele ...“ I	T	SI	O	121	100%	34	28,9%	5,8%	19	15,7%	6,6%	8	11,6%	10,7%	8	6,6%	11	9,1%	
				121	100%	34	28,9%	5,8%	19	15,7%	6,6%	8	11,6%	10,7%	8	6,6%	11	9,1%	
„Erbarme dich, o Gott, der Abgestorbenen ...“ I	S	DM	S	64	100%	21	32,8%	3,1%	13	20,3%	9,4%	6	15,6%	14,1%	9	14,1%	6	9,4%	
				64	100%	21	32,8%	3,1%	13	20,3%	9,4%	6	15,6%	14,1%	9	14,1%	6	9,4%	

Tabelle 5

















Tabelle 9

Statistik 6: Gebr. Menge der Intervalle je Melodie (vgl. Tab. 5, Sp. 6, nur ganze Zahlen)

Intervalle	DM	Rg/Fz	SI	HI/Sm	son.
15 %			1 x		
22 %			1 x		
26 %		1 x			1 x
27 %		1 x	1 x		
28 %		3 x	1 x	1 x	
29 %	1 x				
30 %	2 x				
32 %	1 x	3 x	1 x		1 x
33 %		1 x			
34 %	2 x	1 x			1 x
35 %	1 x				
36 %	1 x	1 x			
38 %	1 x		2 x		
39 %				1 x	
40 %				1 x	
42 %				1 x	
44 %		1 x			
49 %			1 x		
52 %	1 x				
Melodien	10	12	10	2	3

Tabelle 10

Statistik 7: Übersicht der Intervallvorkommen regional in den Melodien (vgl. Tab. 6, Sp. 6 – 17)

Intervall	gesamt	DM	Rg/Fz	SI	HI/Sm	son.
Prime	37	10	12	10	2	3
kl. Sek.	37	10	12	10	2	3
gr. Sek.	37	10	12	10	2	3
kl. Terz	37	10	12	10	2	3
gr. Terz	28	7	10	8	1	2
reine Quarte	32	9	11	8	1	3
verm. Quinte	9	1	4	4		
reine Quinte	27	7	10	7	1	2
kl. Sexte	14	1	7	5	1	
gr. Sexte	5	1	1	2	1	
kl. Septime	2		1	1	1	
Oktave	3		2	1		

**Abkürzungen:** DM = Deutsch-Mokaa; Fz = Franzl; HI = Hauerland; Rg = Rudolfsgnad; SI = Sudetenland; Sm = Südmähren; Un = Ungarn; Uk = Ukraine; Wo = Wolga.

Tabelle 11

Statistik 8: Aufschlüsselung der Intervallvorkommen, regional (vgl. Tab. 6, Sp. 6 – 17 u. Tab. 10)  
Alle Angaben: Melodie x Prozent

Intervallgruppen	DM	Rg/Fz	SI	HI/Sm	min – max	
					son.	
Stufenintervalle	Prime	2 x 5 – 9	1 x 11	1 x 5	1 x 11	4 – 27
		6 x 10 – 18	1 x 16	1 x 20	2 x 18	
		2 x 21 – 22	8 x 19 – 24			
	kl. Sek.	2 x 4	1 x 9	1 x 16	1 x 18	4 – 33
		5 x 13 – 18	6 x 14 – 19	1 x 23	1 x 31	
		3 x 21 – 27	3 x 21 – 25	1 x 31	1 x 35	
	gr. Sek.	2 x 22 – 27	1 x 18	1 x 16	1 x 18	16 – 53
		6 x 31 – 36	6 x 21 – 27	5 x 23 – 29	1 x 44	
		2 x 42 – 46	4 x 30 – 38	4 x 30	1 x 35	
	kl. Terz	5 x 5 – 9	1 x 7	4 x 6 – 9	1 x 4	4 – 22
4 x 14 – 17		11 x 12 – 19	6 x 12 – 19	1 x 5		
1 x 22		1 x 13		1 x 13		
gr. Terz	5 x 4 – 7	4 x 4 – 9	7 x 3 – 9	1 x 11	3 – 16	
	2 x 10 – 13	6 x 10 – 12	1 x 16	1 x 12		
	5 x 4 – 9	10 x 3 – 7	4 x 6 – 9	1 x 12	3 – 22	
reine Quarte	3 x 10 – 13	1 x 13	4 x 11 – 12	1 x 9		
	1 x 22	1 x 3	4 x 2 – 6	1 x 11		
	1 x 4	3 x 7			2 – 7	
verm. Quinte	5 x 4 – 9	8 x 3	5 x 2 – 3	1 x 8	2 – 13	
	2 x 10 – 13	1 x 4	1 x 7	1 x 6		
	1 x 7	1 x 7	1 x 12			
kl. Sexte	1 x 5	4 x 3	1 x 2	1 x 4	2 – 7	
		1 x 4	3 x 3			
		2 x 6 – 7	1 x 7			
gr. Sexte	1 x 4	1 x 6	2 x 3	1 x 4	3 – 6	
		1 x 3	1 x 3	1 x 4	3 – 4	
		2 x 3	1 x 3		3	

Anmerkungen: Prozentzahlen in Tab. 9 + 11 sind jeweils nur vor dem Komma übernommen worden.

Tabelle 12

Statistik 9: Übersicht der steigenden u. fallenden Intervalle (vgl. Tab. 7, Sp. 6 – 17)

Alle Angaben: Melodie x Prozent

Intervallgruppen		DM	Rg/Fz	SI	Hl/Sm	son.	min – max
	Prime	2 x 5 – 9 6 x 10 – 18 2 x 21 – 22	3 x 4 – 6 5 x 10 – 15 4 x 23 – 27	1 x 11 1 x 16 8 x 19 – 24	1 x 5 1 x 20	1 x 11 2 x 18	4 – 27
Stufenintervalle	kl. Sek.	↗ 2 x 0 7 x 5 – 9 1 x 10	7 x 4 – 9 5 x 11 – 17	7 x 6 – 9 3 x 12 – 15	1 x 8 1 x 16	1 x 9 1 x 11 1 x 18	0 – 18
		↘ 5 x 4 – 9 5 x 10 – 18	10 x 7 – 9 2 x 11 – 12	8 x 3 – 9 2 x 10 – 12	1 x 8 1 x 16	1 x 9 1 x 11 1 x 12	3 – 18
	gr. Sek.	↗ 3 x 4 – 9 5 x 13 – 19 2 x 21 – 23	6 x 6 – 9 5 x 13 – 19 1 x 23	5 x 4 – 9 5 x 11 – 12	1 x 8 1 x 22	1 x 6 1 x 13 1 x 17	4 – 23
		↘ 6 x 13 – 18 4 x 23 – 27	9 x 12 – 15 2 x 22 – 23 1 x 30	9 x 12 – 19 1 x 21	1 x 20 1 x 22	1 x 12 1 x 17 1 x 18	12 – 30
	kl. Terz	↗ 7 x 5 – 9 3 x 11 – 14	1 x 0 9 x 3 – 9 2 x 10 – 13	1 x 0 9 x 2 – 9	1 x 0 1 x 4	1 x 5 1 x 6 1 x 9	0 – 14
		↘ 6 x 0 3 x 5 – 9 1 x 10	11 x 4 – 9 1 x 15	8 x 3 – 9 2 x 11	1 x 0 1 x 5	1 x 0 1 x 4 1 x 5	0 – 15
Sprungintervalle	gr. Terz	↗ 3 x 0 7 x 4 – 9	2 x 0 10 x 3 – 7	3 x 0 8 x 2 – 9	1 x 0 1 x 5	1 x 0 1 x 4 1 x 12	0 – 12
		↘ 8 x 0 2 x 3 – 4	4 x 0 8 x 3 – 6	4 x 0 6 x 2 – 8	1 x 0 1 x 5	2 x 0 1 x 4	0 – 8
	reine Quarte	↗ 2 x 0 7 x 4 – 9 1 x 16	1 x 0 11 x 3 – 9	2 x 0 7 x 3 – 8 1 x 12	1 x 0 1 x 12	1 x 6 1 x 9 1 x 11	0 – 16
		↘ 5 x 0 5 x 4 – 9	7 x 0 5 x 3 – 4	4 x 0 6 x 2 – 6	2 x 0	3 x 0	0 – 9
	verm. Quinte	↗ 10 x 0	8 x 0 4 x 3	8 x 0 2 x 2 – 4	2 x 0	3 x 0	0 – 4
		↘ 9 x 0 1 x 4	9 x 0 3 x 3	8 x 0 2 x 5 – 6	2 x 0	3 x 0	0 – 6
	reine Quinte	↗ 5 x 0 5 x 4 – 9	4 x 0 8 x 3 – 7	3 x 0 7 x 2 – 9	2 x 0	3 x 0	0 – 9
		↘ 5 x 0 5 x 4 – 9	10 x 0 2 x 3 – 4	8 x 0 2 x 3	1 x 0 1 x 8	1 x 0 1 x 5 1 x 6	0 – 9
	kl. Sexte	↗ 9 x 0 1 x 5	6 x 0 6 x 3	6 x 0 4 x 3	2 x 0	3 x 0	0 – 5
		↘ 10 x 0	9 x 0 3 x 3 – 4	9 x 0 1 x 3	1 x 0 1 x 4	3 x 0	0 – 4
	gr. Sexte	↗ 9 x 0 1 x 4	11 x 0 1 x 3	7 x 0 3 x 2 – 3	2 x 0	3 x 0	0 – 4
		↘ 10 x 0	11 x 0 1 x 3	10 x 0	1 x 0 1 x 4	3 x 0	0 – 4
	kl. Septime	↗ 10 x 0	11 x 0 1 x 3	10 x 0	1 x 0 1 x 4	3 x 0	0 – 4
		↘ 10 x 0	12 x 0	10 x 0	2 x 0	3 x 0	0
	Oktave	↗ 10 x 0	10 x 0 2 x 3	9 x 0 1 x 3	2 x 0	3 x 0	0 – 3
		↘ 10 x 0	12 x 0	10 x 0	2 x 0	3 x 0	0

**Anmerkungen:** Prozentzahlen sind jeweils nur vor dem Komma übernommen worden.

Tabelle 13

Statistik 10: Zusammenfassung der gebrauchten Intervalle pro Melodie

(vgl. Tab. 8, Sp. 6 – 14)

Alle Angaben: Melodie x Prozent

Intervall	DM	Rg/Fz	Sl	Hl/Sm	son.	min. – max.
Prime	2 x 5 – 9 6 x 10 – 18 2 x 21 – 22	3 x 4 – 6 5 x 10 – 15 4 x 23 – 27	1 x 11 1 x 16 8 x 19 – 24	1 x 5 1 x 20	1 x 11 2 x 18	4 – 27
Stufen	4 x 50 – 57 3 x 61 – 66 3 x 72 – 76	1 x 36 3 x 50 – 55 6 x 60 – 66 2 x 76 – 80	2 x 45 4 x 53 – 59 4 x 61 – 67	1 x 48 1 x 83	1 x 56 1 x 63 1 x 70	36 – 80
Sprung	3 x 7 – 9 6 x 21 – 28 1 x 36	3 x 7 – 9 1 x 15 8 x 25 – 31	5 x 12 – 18 2 x 21 – 23 3 x 33 – 38	1 x 11 1 x 32	1 x 17 1 x 18 1 x 25	7 – 38
Steigend	2 x 36 6 x 40 – 47 2 x 51 – 55	5 x 31 – 38 7 x 46 – 53	5 x 33 – 39 5 x 40 – 45	1 x 36 1 x 44	1 x 45 1 x 47 1 x 50	31 – 55
Fallend	2 x 31 4 x 36 – 38 4 x 42 – 45	6 x 35 – 37 6 x 40 – 50	5 x 33 – 39 4 x 40 – 42 1 x 50	1 x 44 1 x 50	1 x 31 1 x 36 1 x 41	31 – 50
Stufen steigend	1 x 18 8 x 27 – 33 1 x 38	5 x 21 – 28 7 x 30 – 38	3 x 19 – 20 5 x 22 – 27 2 x 30 – 32	1 x 20 1 x 38	2 x 31 1 x 35	18 – 38
Stufen fallend	4 x 22 – 28 4 x 31 – 38 2 x 45	7 x 27 – 29 1 x 33 4 x 40 – 46	2 x 25 8 x 30 – 37	1 x 28 1 x 44	1 x 25 1 x 31 1 x 35	22 – 46
Sprung steigend	3 x 7 – 9 4 x 13 – 15 3 x 22 – 24	4 x 7 – 9 4 x 13 – 18 4 x 21 – 22	2 x 6 – 9 6 x 10 – 19 2 x 22 – 25	1 x 5 1 x 16	1 x 11 1 x 13 1 x 18	5 – 25
Sprung fallend	3 x 0 4 x 3 – 9 3 x 10 – 13	3 x 0 7 x 7 – 9 1 x 12 1 x 18	8 x 3 – 9 2 x 15 – 16	1 x 5 1 x 16	1 x 4 1 x 5 1 x 6	0 – 18

**Anmerkungen:** Prozentzahlen sind jeweils nur vor dem Komma übernommen worden.

Tabelle 14

Übersicht 1: Auftakte der jeweils 1. Strophe (wenn nicht anders vermerkt)

\* Bei den zweistimmigen Liedern ist jeweils nur die Oberstimme erfasst

Ort / Region	Textincipit	Gattung JKI	Auftakt	Intervalle bis zur Eins des ersten Volltaktes						Tonart	
				Prime	↗	↘	↗	↘	↗		↘
Deutsch-Mokra / Karpato-Ukraine	„Aus dreien schönen ...“ I	T	3/4		4		g 3		k 3		Dur
	„Ich geh herum in weiter Welt ...“ I	T	3/4	1		g 2		k 2			Dur
	„Jesu, du mein Trost ...“ I	T	2/4	1		5					Moll
	„Nun jetzt muss ich ...“ I	T	1. Str. Ø 3. Str. 1/4		4						Modal / Moll
	„Erbarme dich, o Gott, ...“ I	S	1/8		g 6						Modal / Moll
	„Ach weh, was Graus, ...“ I	T	3/4		g 3	g 2		k 2			Modal
	„Ach weh, was Graus, ...“ II	G			g 3	g 2		k 2			
	„Schreckenstag ...“ I	T	keiner								Moll
	„Schreckenstag ...“ II	(S)									
	„Traget mich zu meinem Grabe ...“ I	T (G/U)	2/8	1. Str. 2. Str.	g 3 k 3	1		g 3			Moll
Wo	„Das Schicksal wird ...“ I	T	1/4		4					Modal	
Uk	„Das Schicksal wird ...“ II		1/4		4						
Un	„Das Schicksal darf ...“ III		2/8		g 3		k 2				
Rudolfsgrad / jugoslawisch Banat	„Alles schläft den Todesschlummer ...“ I	T	2/8 3/8		k 2 1		g 2 k 2			Dur	
	„Meine Lebensjahre ...“ I	T	1/4 + 1/8		k 2		g 2			Dur	
	„Meine Lebensjahre ...“ II *										
	„Meine Lebensjahre ...“ III										
	„O Tod, was hab verschuldet ...“ I	T	1/8		4					Dur	
	„Trauernd steht ihr hier ...“ I	T	2/8		k 2		g 2			Dur	
	„Trauervolle Lebenszeiten ...“	T	keiner							Modal / Dur	
„Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“	G	2/8		k 2		g 2			Dur		
Franztal / j. B.	„Kaum hab ich angefangen ...“ I	T	2/8			g 2		k 2		Dur	
	„Liebste Ehefrau, von dir ...“ I	T	2/8		g 3		k 3			Dur	
	„Liebster Ehemann, von dir ...“ II		2/8		g 2		k 2				
Sudetenland (Altvatergebirge)	„Das liebe treue Mutterherz ...“ I *	T	2/8		k 2		g 2			Dur	
	„Das liebe treue Mutterherz ...“ II *										
	„Endlich komm ich doch ...“ I *	T	2/8		k 2		g 2			Dur	
	„Schlaf Vater ...“ I *	G	2/8		k 2		g 2			Dur	
	„Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“ *	G	1/4	1						Polymodal / Dur	
Hl	„Fahr hin, o Seel ...“ I	T	2/8		g 2		g 2			Dur	
Sm	„Wenn einst in meinem Grabe ...“ I	G	1/4		4					Modal	

Tabelle 15

## Übersicht 2: Ambitus und Primen

**Abkürzungen:** Ziffern (1., 4., 5.) = Stufen in der Tonart; F = Finalis, T = Tenor

Die übrigen Abkürzungen zu Sp. 1 + 3 wie bei den vorigen Tabellen

Ort / Region	Textincipit	Gattung JKI	Stimme	Ambitus	Kernmaterial	Primen mit Funktionsbezeichnungen	Tonart
Deutsch-Mokra / Karpato-Ukraine	„Aus dreien schönen ...“ I	T		None	Quinte	1. 4. 5. $des^1 - ges^1 - as^1$	Des-Dur
	„Ich geh herum in weiter Welt ...“ I	T		Sexte	Quinte	1. 5. $h - c^1 - d^1 - g^1$	C-Dur
	„Jesu, du mein Trost ...“ I	T		Oktave	Quinte	5. $a - e^1 - fis^1$	h-Moll
	„Nun jetzt muss ich ...“ I	T		None	Quinte	5. (cis) $gis^1$	hypoäolisch gis / cis-Moll
	„Erbarme dich, o Gott, ...“ I	S		None	Sexte	$as^1 - f^1$ T	äolisch b <sup>1</sup> / b-Moll
	„Ach weh, was Graus, ...“ I	T	G	Oktave	Quinte	$c^1 - f^1 - g^1$ F	hypojonisch c <sup>1</sup>
	„Ach weh, was Graus, ...“ II	G		Oktave	Quinte	$h - cis^1 - dis^1 - e^1 - fis^1$ F T	
	„Schreckenstag ...“ I	T	(S)	Sexte	Quarte	5. $des^1 - f^1$	b-Moll
	„Schreckenstag ...“ II	(S)		Sexte	Quarte	5. $e^1 - gis^1$	cis-Moll
„Traget mich zu meinem Grabe ...“ I	T	(G/U)	Quinte	Quinte	1. 5. $e^1 - h^1$	e-Moll	
Wo	„Das Schicksal wird ...“ I	T		None	Quinte	$f^1 - g^1 - a^1 - c^2$ F T	hypojonisch c <sup>1</sup>
Uk	„Das Schicksal wird ...“ II	T		None	Quinte	$d^1 - e^1$ T	hypojonisch g <sup>1</sup>
Un	„Das Schicksal darf ...“ III	T		Oktave	Quinte	$c^1 - e^1 - f^1$ F T	hypojonisch g <sup>1</sup>
Rudolfsgnad / jugoslawisch Banat	„Alles schläft den Todesschlummer ...“ I	T		Oktave	Quarte	4. 5. 1./8. $es^1 - f^1 - ges^1 - as^1 - b^1 - des^2$	Des-Dur
	„Meine Lebensjahre ...“ I	T		Dezime	Sexte	5. $d^1 - f^1 - g^1$	B-Dur
	„Meine Lebensjahre ...“ II		O	Dezime	Sexte	1. $a^1 - b^1 - c^2 - d^2$	B-Dur
			U	Dezime	Sexte	5. $d^1 - f^1 - g^1$	B-Dur
	„Meine Lebensjahre ...“ III		Dezime	Sexte	5. $e^1 - g^1 - a^1$	C-Dur	
	„O Tod, was hab verschuldet ...“ I	T		Oktave	Quinte	$g^1$	F-Dur
	„Trauernd steht ihr hier ...“ I	T		Oktave	Quinte	4. 5. $c^1 - d^1 - es^1 - f^1 - g^1$	B-Dur
	„Trauervolle Lebenszeiten ...“	T		None	Dreiklang + ½	$c^2$	hypoäolisch d / B-Dur
„Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“	G		Dezime	Quarte	5. $d^1 - f^1$	B-Dur	
Franztal / j. B.	„Kaum hab ich angefangen ...“ I	T		Sexte	Quarte	5. (G) $a^1 - d^1$	C-Dur / G-Dur
	„Liebstes Eheweib, von dir ...“ I	T		None	Oktave	1. 4. 5. 8. $f^1 - g^1 - a^1 - b^1 - c^2 - d^2 - f^2 - g^2$	F-Dur
	„Liebster Ehemann, von dir ...“ II			None	Oktave	1. 4. 5. 8. $es^1 - f^1 - g^1 - as^1 - b^1 - c^2 - es^2 - f^2$	Es-Dur

Ort / Region	Textincipit	Gattung JKI	Stimme	Ambitus	Kern-material	Primen mit Funktionsbezeichnungen	Tonart
Sudetenland (Altvatergebirge)	„Das liebe treue Mutterherz ...“ I	T	O	Undezime	Sexte	$\begin{matrix} 5. & 1. \\ fis' - gis' - a' - h' - cis' - d^2 - fis^2 \end{matrix}$	D-Dur
			U	Oktave	Sexte	$\begin{matrix} 1. & 4. & 5. \\ cis' - d' - e' - fis' - g' - a' \end{matrix}$	
	„Das liebe treue Mutterherz ...“ II	T	O	Undezime	Sexte	$\begin{matrix} 4. & 5. & 1./8. & 4. \\ cis' - d' - dis' - e' - f' - g' - a' - d^2 \end{matrix}$	A-Dur
			U	Oktave	Sexte	$\begin{matrix} 1. & 4. \\ a - b - h - c' - cis' - d' - es' - f' \end{matrix}$	
	„Endlich komm ich doch ...“ I	T	O	None	Sexte	$\begin{matrix} 4. & 5. & 1./8. \\ fis' - g' - gis' - a' - h' - cis^2 - d^2 \end{matrix}$	D-Dur
			U	Oktave	Quarte	$\begin{matrix} 1. & 4. & 5. \\ d' - e' - fis' - g' - a' \end{matrix}$	
	„Schlaf Vater ...“ I	G	O	Oktave	Sexte	$\begin{matrix} 5. & 1./8. \\ d' - e' - f' - a' - b' - c^2 \end{matrix}$	B-Dur
			U	Oktave	Quinte	$\begin{matrix} 1. & 4. & 5. \\ a - b - c' - d' - es' - f' \end{matrix}$	
	„Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“	G	O	Oktave	Sexte	$\begin{matrix} 5. & 1. & 5. \\ cis' - eis' - fis' - ais' - cis^2 \end{matrix}$	Fis-Dur / Polymodal
			U	Oktave	Sexte	$\begin{matrix} 5. & 1. \\ ais - cis' - fis' \end{matrix}$	
Hl	„Fahr hin, o Seel ...“ I	T		Septime	Terz	$\begin{matrix} 1. \\ e' \end{matrix}$	E-Dur
Sm	„Wenn einst in meinem Grabe ...“ I	G		Oktave	Quarte	$\begin{matrix} h - e' - fis' - gis' - a' \\ F & T \end{matrix}$	hypojonisch h



Textincipit	JKI	Bäumker	Ditfurth	DVA	DVI	Hadwich	Hockl	Horak	Huber	Husenbeth	Irrgang	Klier 1963	Klier — Totentanz	Klier – Totenwacht-singen	Künzig	Riedl/Klier	Schlossar	Schünemann	Suppan II	Ort / Region
„Alles schläft den Todesschlummer ...“ I	T (T;B)		G; W			T								G						Rudolfsgnad
„Meine Lebensjahre sind geschlossen ...“ I	T (am Hause)					T														
„O Tod, was hab verschuldet ...“ I	T (Kt)																			
„Trauernd steht ihr hier beisammen ...“ I	T																			
„Trauervolle Lebenszeiten ...“	T					T														
„Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“	G										Ch									
„Kaum hab ich angefangen ...“ I	T (Kt)																			
„Liebstes Eheweib, von Dir ...“ I	T (am Hause)																			
„Das liebe treue Mutterherz ...“ I	T (B)					Gs			F; G											
„Endlich komm ich doch zum Ziele ...“ I	T					T														
„Schlaf Vater nun in stillem Frieden ...“	G								F; G					G						
„Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“	G																			
„Fahr hin, o Seel' zu Deinem Gott ...“ I	T									G / A (Karpatenland)		A				Tr; GL				
„Wenn einst in meinem Grabe ...“ I	G	G		G; St; Tw		G														Sm





Register

Literatur

Landkarten

## Chronik der Buchdruckerei in Ödenburg [Riedl/Klier 1958:21f.]

1733	Gründung von Johann Philipp Rennauer
1748	Übernahme durch Johann Joseph Sieß (†1789)
1789	weitergeführt von Sieß' Witwe Klara (†1800)
1800	Übernahme durch Sohn Joseph Anton Sieß (*17.10.1755 - †17.02.1806)
1806	weiter unter der Bezeichnung „Sießische Erben“ (Bruder und Schwester)
1820	Übernahme durch Tochter Katharina Kulcsár, geb. Sieß
1848	Übernahme durch Großkaufmann Samuel Lenck
1850er	Übernahme durch Karl Romwalter
...	mehrere Besitzer
bis in den 2. Weltkrieg	als A. G. Rötting-Romwalter

Datierte Flugblätter wurden von Rennauer und den Sieß von 1745 bis 1812 gedruckt.

## Hinweise zu Ungarisch-Altenburg [Riedl/Klier 1958:100]

Ca. 1770 (eine Generation vor 1818)	Einwohner sind meistens Deutsche.
1818	viele deutsche und einige ungarische Bewohner; Habsburger Erb-Herrschaft.
1836 – 77	Alexander Czéh druckte nachweisbar dort in deutsch, madjarisch und kroatisch. In der ersten Zeit überwiegen die geistlichen Texte.
1848	der fingierte Druckort „Cölln“ taucht auf; unruhige Zeiten.
Ab 1848	auch weltliche Texte (später starker Wiener Einfluß).

## Verwendete Abkürzungen

/	Zeilenwechsel im fortlaufenden Strophentext
//	Strophenwechsel im Liedtext
2.4.	2. Strophe 4. Zeile (als Beispiel)
A	Alt
B	Bass
Bd., Bde.	Band, Bände
bzgl.	bezüglich
bzw.	beziehungsweise
d. Verf.	die Verfasserin
d.h.	das heißt
DVA	Deutsches Volksliedarchiv in Freiburg
EA	eigene Angaben
ebd.	ebenda
evtl.	eventuell
Fl.Bl., Fl.Bl.	Flugblatt, Flugblätter
FN	Fußnote, Fußnoten
Gr. XV d	Bezeichnung der Rubrik ‚Totenlieder‘ im Archiv des DVA
gr.	große
Hs., hs.	Handschrift(en), handschriftlich
i.f.	im folgenden
Jh.	Jahrhundert(s), -(e)
JKI	Johannes-Künzig-Institut für ostdeutsche Volkskunde in Freiburg
KiV	Kunstlied im Volksmund (Begriff von John Meier, dem Gründer des DVA), eine Standortbezeichnung für Archivmappen im DVA
kl.	kleine
Lit.	Literatur
mhd.	mittelhochdeutsch
Nr.	Nummer(n)
O	Oberstimme
Reg.	Register
S	Sopran
S.	Seite(n)
s.o.	siehe oben
s.u.	siehe unten
Sp.	Spalte(n)
St., st.	Stimme(n), stimmig
Str., str.	Strophe(n), strophig
T	Tenor
Tab.	Tabelle(n)
Tbd.	Tonband
U	Unterstimme
u.ä.	und ähnliches
u.a.	unter anderem
usw.	und so weiter
verm.	vermindert
vgl.	vergleiche
Z., z.	Zeile, zeilig
z.B.	zum Beispiel
z.T.	zum Teil
zw.	zwischen

## Ortsnamen / Regionen

Name / Ort	Region	Land (jetzt)
Apetlon	Burgenland	Österreich
Buchenland (rumän. Bucovina) (Reg.) <sup>1</sup>		Ukraine
Budapest (ist aus den Orten Ofen und Pest entstanden)		
Deutsch-Mokra	Karpato-Ukraine	
Eisenstadt (Bezirk Eisenstadt)	Burgenland	Österreich
Franztal	jugoslawisch Banat	
Fundstollen bei Kremnitz	Deutsch-Proben	Slowakei
Fünfkirchen (Pécs)		Ungarn
Gaidel	Hauerland	Slowakei
Glatz (Grafschaft)	Nordmähren	Tschechien
Hauerland <sup>2</sup> (Reg.)		Slowakei
Heideboden (Reg.)		Ungarn
Kremnitz	Deutsch-Proben	Slowakei
Laaben	Niederösterreich	Österreich
Neuhau	Hauerland	Slowakei
Ödenburg (Sopron)	Burgenland	Ungarn (grenznah)
Ofen (Buda)		Ungarn
Preßburg (Bratislava)		Tschechien
Raab (Győr)		Ungarn
Rudolfsgrad	jugoslawisch Banat	
Steyr	Oberösterreich	Österreich
Sudetenland (Reg.)		Tschechien
Tadten Bezirk Neusiedl	Burgenland	Österreich
Tragöß?		
Ungarisch-Altenburg (Magyaróvár)	Burgenland	Österreich
Urbersdorf (Bezirk Güssing)	Burgenland	Österreich
Veszprém		nördliches Ungarn
Weiz (Bezirk)	Steiermark	Österreich
Wiener-Neustadt	Niederösterreich	Österreich
Ziegenhals (früher Neustadt)	Nordmähren	Tschechien
Znaim	Thayagebiet / Südmähren	Tschechien

<sup>1</sup> s. vorne unter Historischer Überblick II, 2..

<sup>2</sup> s. auch Beschreibung vorne unter Geographischer Überblick.

# Lieder-Index

## I Deutsch-Mokra

„Ach weh, was Graus ...“	S. 78
„Aus dreien schönen Blümelein ...“	S. 37
„Erbarme dich, o Gott ...“	S. 74
„Ich geh herum ...“	S. 48
„Jesu, du mein Trost ...“	S. 58
„Nun jetzt muß ich ...“	S. 63
„Schreckenstag und Trauerstunde ...“	S. 94
„Traget mich zu meinem Grabe ...“	S. 100

## II Rudolfsnad / Franztal

„Alles schläft den Todesschlummer ...“	S. 108
„Kaum hab ich angefangen ...“	S. 141
„Liebstes Ehweib / Liebster Ehemann ...“	S. 144
„Meine Lebensjahre ...“	S. 117
„O Tod, was hab verschuldet ...“	S. 124
„Trauernd steht ihr hier ...“	S. 129
„Trauervolle Lebenszeiten ...“	S. 132
„Wenn ich zum Herzen Jesu geh ...“	S. 137

## III Sudetenland

„Das liebe treue Mutterherz ...“	S. 150
„Endlich komm ich doch ...“	S. 156
„Schlaf Vater ...“	S. 162
„Wie bist du friedlich eingeschlafen ...“	S. 168

## IV verschiedene Regionen

„Das Schicksal ...“ (Ukraine, Ungarn, Wolga)	S. 174
„Fahr hin, o Seel ...“ (Hauerland)	S. 196
„Wenn einst in meinem Grabe ...“ (Südmähren)	S. 203

## Literaturliste

- DVI *Das deutsche Volkslied*, Zeitschrift für seine Kenntnis und Pflege, hg. vom Verlag des Deutschen Volkslied-Vereines in Wien 1899-1944.
- Bäumker 1962 BÄUMKER, WILHELM (Hg.), *Das katholische deutsche Kirchenlied in seinen Singweisen von den frühesten Zeiten bis gegen Ende des siebzehnten Jahrhunderts*, Freiburg 1886-1911, Nachdruck Hildesheim 1962, 4 Bände.
- Bell 1926 BELL, DR, KARL (Hg.), *Banat*, Das Deutschtum im rumänischen Banat, in der Reihe: Das Deutschtum im Ausland, Monographiensammlung, Dresden 1926.
- Brandl 1992 BRANDL, RUDOLF M. / REINSCH, DIETER, *Die Volksmusik der Insel Karpathos*, Die Lyramusik von Karpathos (Griechenland). Eine Studie zum Problem von Konstanz und Variabilität instrumentaler Volksmusik am Beispiel einer griechischen Insel 1930 – 1981, Orbis Musicarum 9, 2 Bände, Göttingen 1992.
- Bruckner 1990 BRUCKNER, FRANZ, *Turwaller Volksliederbuch*, Lieder einer deutschen Gemeinde und ihrer Umgebung im Ofener Bergland, Herbrechtingen 1990.
- Danckert 1939 DANCKERT, WERNER, *Das Europäische Volkslied*, Berlin 1939, S. 61-70 und 353-358.
- Ditfurth 1855 DITFURTH, FRANZ WILHELM FREIHERR VON, *Fränkische Volkslieder*, Leipzig 1855, Erster Theil: Geistliche Lieder.
- Elschek 1981 ELSCHKEK, OSKAR, *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, in: Elscheková, A. (Hg.), *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Bratislava 1981, S. 15-31.
- Fischer 2004 FISCHER, MICHAEL, *Ein Sarg nur und ein Leichenkleid. Sterben und Tod im 19. Jahrhundert*, Zur Kultur- und Frömmigkeitsgeschichte des Katholizismus in Südwestdeutschland, Paderborn et al. 2004.
- Fischer/Tümpel 1964 FISCHER, ALBERT / TÜMPEL, WILHELM, *Das deutsche evangelische Kirchenlied des 17. Jahrhunderts*, Gütersloh 1904 – 1916, Hildesheim 1964, 6 Bände.
- Gelnar 1981 GELNAR, JAROSLAV, *Ein Überblick über die Liedgattungen im Teschnerland*, in: Elscheková, A. (Hg.), *Stratigraphische Probleme der Volksmusik in den Karpaten und auf dem Balkan*, Bratislava 1981, S. 47-51.

- Gotteslob 1975 *Gotteslob*, Katholisches Gebet- und Gesangbuch Bistum Hildesheim, hg. von den Bischöfen Deutschlands und Österreichs und der Bistümer Bozen-Brixen und Lüttich, Stuttgart 1975 / <sup>1</sup>1993.
- Graf 1950 GRAF, WALTER, *Die musikwissenschaftlichen Phonogrammarchive Rudolf Pöchs von der Nordküste Neuguineas*, Eine materialkritische Studie unter besonderer Berücksichtigung der völkerkundlichen Grundlagen, in: Österreichische Akademie der Wissenschaften, Rudolf Pöchs Nachlass, Serie B: Völkerkunde, II. Band, Wien 1950.
- Hadwich 1926 HADWICH, RUDOLF, *Totenslieder und Grabreden aus Nordmähren und dem übrigen sudetendeutschen Gebiete*, Reichenberg 1926.
- Hockl 1984 HOCKL, HELMFRIED, *Tod und Begräbnis im Banat*, Brauchtum im Wandel der Zeit, in: Tolksdorf, Ulrich (Hg.), *Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde*, Marburg 1984, Band 27, S. 256-275.
- Horak 1983 HORAK, KARL UND GRETE, *Totenwache in Magyarpolány*, Anpassung eines alten Brauches, in: Tolksdorf, Ulrich (Hg.), *Jahrbuch für ostdeutsche Volkskunde*, Marburg 1983, Band 26, S. 111-147.
- Hornbostel 1923 HORNBOSTEL, E.M. VON / STUMPF, CARL (Hg.), *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, München 1923, Band III.
- Huber 1981 HUBER, HELMUT, *Gebet- und Liedgut um Tod und Begräbnis aus Niederösterreich*. Mit einem Beitrag von Walter Deutsch, BWGÖ 1981.
- Husenbeth 1973 HUSENBETH, HELMUT, *Toten-, Begräbnis- und Armeseelenlied (Lieder aus dem Bereich des Totenbrauchtums)*, in: Brednich, Rolf Wilhelm / Röhrich, Lutz / Suppan, Wolfgang (Hg.), *Handbuch des Volksliedes*, München 1973-1975, Band I, Die Gattungen des Volksliedes, S. 463-481.
- Irrgang 1987 IRRGANG, EMMERICH, *Neuhauer Kirchenlieder*, Werl 1987.
- Jungbauer 1913 JUNGBAUER, DR. GUSTAV, *Bibliographie des deutschen Volksliedes in Böhmen*, in: Haussen, Prof. Dr. Adolf (Hg.), *Beiträge zur deutsch-böhmischen Volkskunde*, Prag 1913, Band XI.
- Klier 1951 KLIER, KARL M., *Totentanz und Jüngstes Gericht*. Alte Lieder aus dem Burgenland, in: *Burgenländische Heimatblätter*, hg. vom Volksbildungswerk für das Burgenland in Verbindung mit dem Landesarchiv und Landesmuseum, Eisenstadt 1951, 13. Jg., Heft Nr. 3, S. 173-196.
- Klier 1956 KLIER, KARL M., *Das Totenwacht-Singen im Burgenland*, Eisenstadt 1956.
- Klier 1963 KLIER, KARL M., *Sterben, Tod und Begräbnis im Burgenland*, Sonderdruck aus „Burgenländische Heimatblätter“, Eisenstadt 1963, 25. Jg., Heft 1.



- Künzig 1956 KÜNZIG, JOHANNES, *Urheimat und Kolonistendorf – ein methodisches Beispiel der gegenseitigen volkskundlichen Aufhellung*, in: Perlick, Alfons (Hg.), *Jahrbuch für Volkskunde der Heimatvertriebenen*, Salzburg 1956, Band 2, S. 103-112 und 136-139.
- Künzig 1978 KÜNZIG, JOHANNES / WERNER-KÜNZIG, WALTRAUD / HABENICHT, GOTTFRIED, *VOKLSLIEDER AUS DEUTSCH-MOKRA, EINER WALDARBEITERSIEDLUNG IN DER KARPATEN-UKRAINE*, Vier Schallplatten mit Textbuch, in: *Quellen Deutscher Volkskunde*, Freiburg im Breisgau 1978, Band 9.
- Lung 1999 LUNG, PHILIPP, *Deutsch-Etschka – Sigmundfeld – Rudolfsgnad im Banat*, in: *Schriftenreihe zur donauschwäbischen Herkunftsforschung*, Villingen-Schwenningen 1999, Band 81.
- Machatschek 1927 MACHATSCHKEK, DR. FRITZ, *Landeskunde der Sudeten- und Westkarpatenländer*, Stuttgart 1927.
- Nohl 1996 NOHL, PAUL-GERHARD, *Lateinische Kirchenmusiktexte, Geschichte – Übersetzung – Kommentar*, Kassel 1996.
- Petrei 1956 PETREI, BERTL, *Die Werschlinger Totenwachtlieder*, in: Nowak, Leopold / Schmidt, Leopold / Zoder, Raimund (Hg.), *Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes*, Wien 1956, Bd. V, S. 83-87.
- Riedl/Klier 1958 RIEDL, ADALBERT / KLIER, KARL M., *Liedflugblattdrucke aus dem Burgenland*, Eisenstadt 1958.
- Saria 1954 SARIA, BALDUIN, *Geschichte der südostendeutschen Volksgruppen*, in der *Schriftenreihe: Der Göttinger Arbeitskreis*, Kitzingen/Main 1954, Heft 42.
- Salmen 1956 SALMEN, WALTER, *Das Erbe des ostdeutschen Volksgesanges, Geschichten und Verzeichnis seiner Quellen und Sammlungen*, Würzburg 1956.
- Schabus 2004 SCHABUS, WILFRIED, *Die deutschen Dialekte von Deutsch-Mokra und Königsfeld / Ustj Tachorna (Transkarpatien, Ukraine)*, in: Gaisbauer, Stephan / Scheuringer, Hermann (Hg.), *Sonderdruck aus LINZERSCHNITTEN, Beiträge zur 8. Bayrisch-österreichischen Dialektologentagung, zugleich 3. Arbeitstagung zu Sprache und Dialekt in Österreich*, in Linz, September 2001, Adalbert-Stifter-Institut des Landes Oberösterreich, Linz 2004.
- Schlossar 1881 SCHLOSSAR, DR. ANTON, *Deutsche Volkslieder aus Steiermark*, Innsbruck 1881.
- Schmidt 1970 SCHMIDT, LEOPOLD, *Volksgesang und Volkslied, Proben und Probleme*, Berlin 1970.

- Schünemann 1923 SCHÜNEMANN, GEORG, *Das Lied der Deutschen Kolonisten in Rußland*, in: Hornbostel 1923.
- Suppan 1962 SUPPAN, WOLFGANG, *Bi- bis tetrachordische Tonreihen im Volkslied deutscher Sprachinseln Süd- und Osteuropas*, in: Szabolcsi, B. (Hg.), *Studia Musicologica*, Budapest 1962, Band III, S. 329-356.
- Suppan I 1963 SUPPAN, WOLFGANG, *Über die Totenklage im deutschen Sprachraum*, in: *Journal of the International Folk Music Council*, Vol. XV 1963, S. 18-24.
- Suppan II 1963 SUPPAN, WOLFGANG, *Geistliche Volkslieder aus der Karpato-Ukraine*, Sonderdruck aus dem Jahrbuch des Oberösterreichischen Musealvereines, Linz 1963, 108. Band.
- Sursum Corda *Sursum Corda*, Rk. Gebet und Gesangbuch, Prešov 1926.
- Valentin 1959 VALENTIN, ANTON, *Die Banater Schwaben*, München 1959.
- Waldmann 1938 WALDMANN, GUIDO, *Tonalitätsfragen im Volkslied der deutschen Sprachinseln*, in: Waldmann, Guido (Hg.), *Zur Tonalität des deutschen Volksliedes*, hg. im Auftrag der Reichsjugendführung, Wolfenbüttel/Berlin 1938, S. 61-72.
- Weidlein 1956 WEIDLEIN, JOHANN, *Die Deutschen in der Schwäbischen Türkei*, in der Schriftenreihe: Der Göttinger Arbeitskreis, Würzburg 1956, Heft 57.
- Weifert 1941 WEIFERT, LADISLAUS, *Die deutschen Siedlungen und Mundarten im Südwestbanat*, Belgrad 1941.
- Wolfram 1894 WOLFRAM, ERNST H., *Nassauische Volkslieder*, Berlin 1894.
- Zahn 1963 ZAHN, JOHANNES, *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder*, aus den Quellen geschöpft und mitgeteilt, Gütersloh 1889 – 1892, Hildesheim 1963, 5 Bände.

## Nachschlagewerke

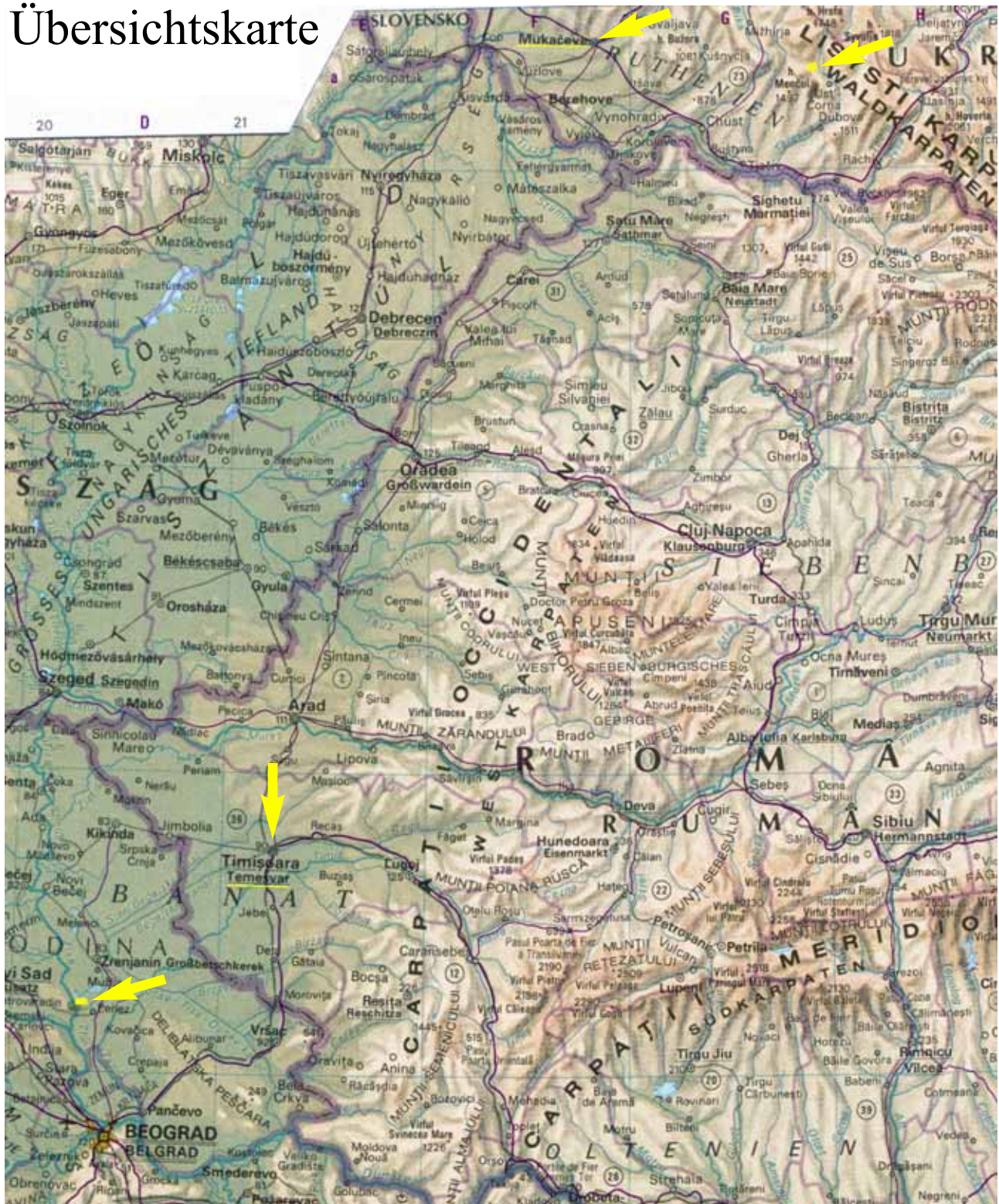
- Atlas KGesch. JEDIN, HUBERT / LATOURETTE, KENNETH SCOTT / MARTIN, JOCHEN (Hg.), *Atlas zur Kirchengeschichte*, Die christlichen Kirchen in Geschichte und Gegenwart, Freiburg u.a. 1987.
- Banat 1941 Donauschwäbische Siedlungsgebiete Banat, Maßstab 1:600.000, Verwaltungsstand vor 1941 (mit Karte).
- dtv-Atlas Musik MICHELS, ULRICH, *dtv-Atlas zur Musik*, München und Kassel u.a. 1985 / <sup>5</sup>1989, 2 Bände.

- dtv-Atlas Weltgeschichte  
KINDER, HERMANN / HILGEMANN, WERNER (Hg.), *dtv-Atlas Weltgeschichte*, München 1966 / 1991 / <sup>35</sup>2002, 2 Bände.
- Fischer-Lexikon *Das neue Fischer Lexikon in Farbe*, Frankfurt am Main 1975 / 1981, 10 Bände.
- Märchen 1993 HONKO, LAURI, *Klagen*, in: Brednich, Rolf Wilhelm (Hg.), *Enzyklopädie des Märchens*, Berlin/New York 1993, Bd. 7, Sp. 1400-1406.
- MGG FINSCHER, LUDWIG (Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Allgemeine Enzyklopädie der Musik, Kassel et al. 1994 – 1999, Sachteil Bde. 1 – 9 + Registerband.
- Slowakei *Tod* (Karten 17-24), in: *Ethnographischer Atlas der Slowakei, Übersetzungen der Texte und der Erläuterungen*, Bratislava 1991, XII Familienbrauchtum, S. 134-137 und 140f.
- ThR MÜLLER, GERHARD (Hg.), *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin / New York 1976 – 2003, bisher 36 Bände.
- Volkskunde ZENDER, MATTHIAS (Hg.), *Nachbarschaftshilfe beim Tod* (zu Karte NF 47b), *Atlas der Deutschen Volkskunde, neue Folge*, Marburg 1966-1982, Erläuterungen, Bd. II, S. 303-312.

## Karten

- Übersichtskarte ADAC Weltatlas, Novara/München 1997, S. 50.
- Deutsch-Mokra „Deutschtum in der Karpaten-Ukraine (Tschecho-Slowakei)“, in: KOZAUER, NIKOLAUS, *Die Karpaten-Ukraine zwischen den beiden Weltkriegen*, Esslingen 1979.
- Rudolfsgnad „Karte der ostschwäbischen Siedlungen im rumänischen Banat“, in: BELL, DR. KARL (Hg.), *Banat, Das Deutschtum im rumänischen Banat*, Dresden 1926.

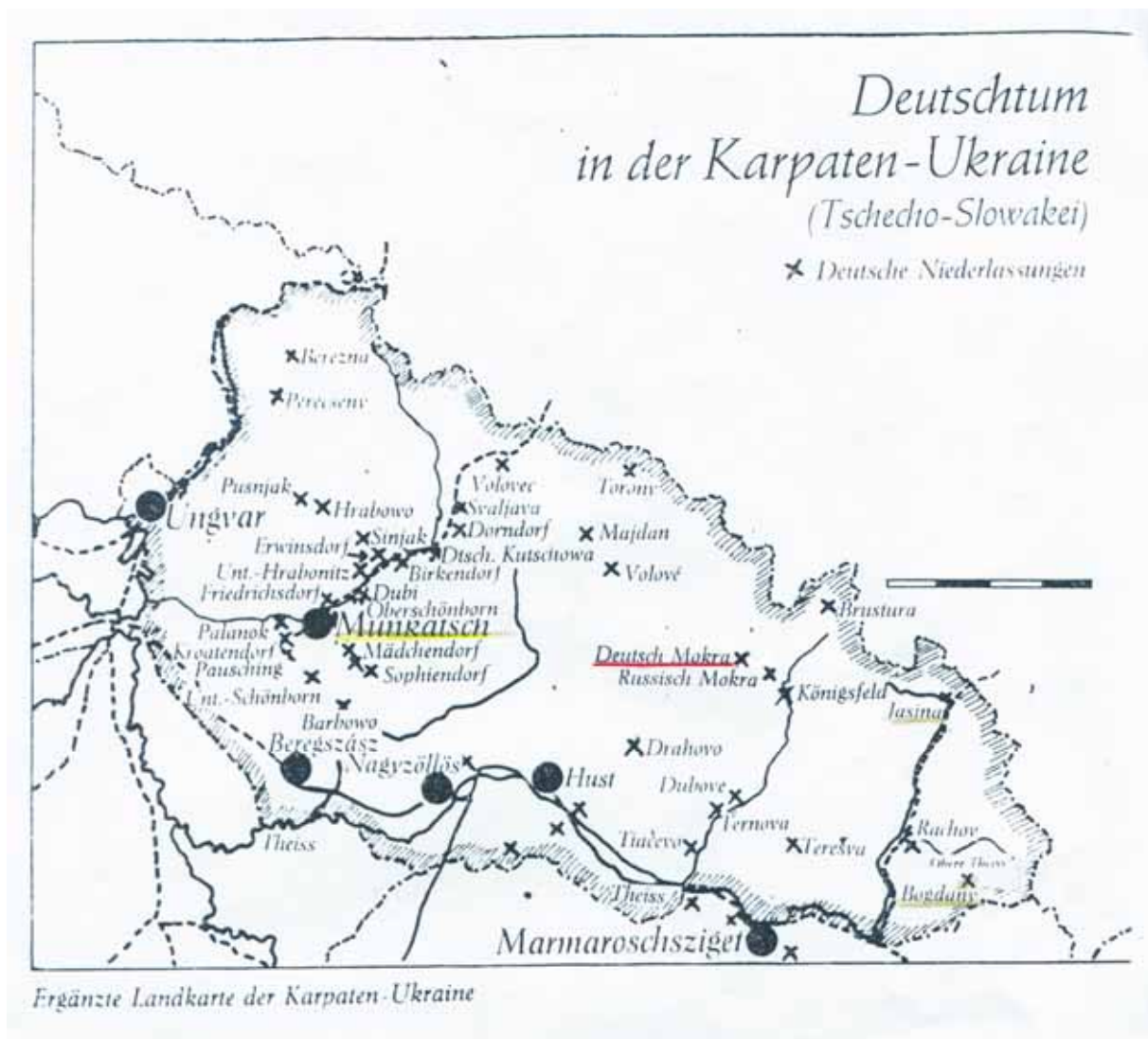
# Übersichtskarte



Rechts oben mit gelbem Punkt angedeutet der Ort **Deutsch-Mokra**, oben in der Mitte gelb unterstrichen **Mukačeve**.

Unten links mit gelbem Punkt angedeutet der Ort **Rudolfsgnad**, rechts oberhalb davon gelb unterstrichen **Timisoara** bzw. **Temesvar**.

Der Fluß Tisa / Theiß/ Tisza (vom 1. Nebenfluss **Teresvar** bis zur Mündung in die Donau) verbindet die beiden Orte **Deutsch-Mokra** und **Rudolfsgnad**.

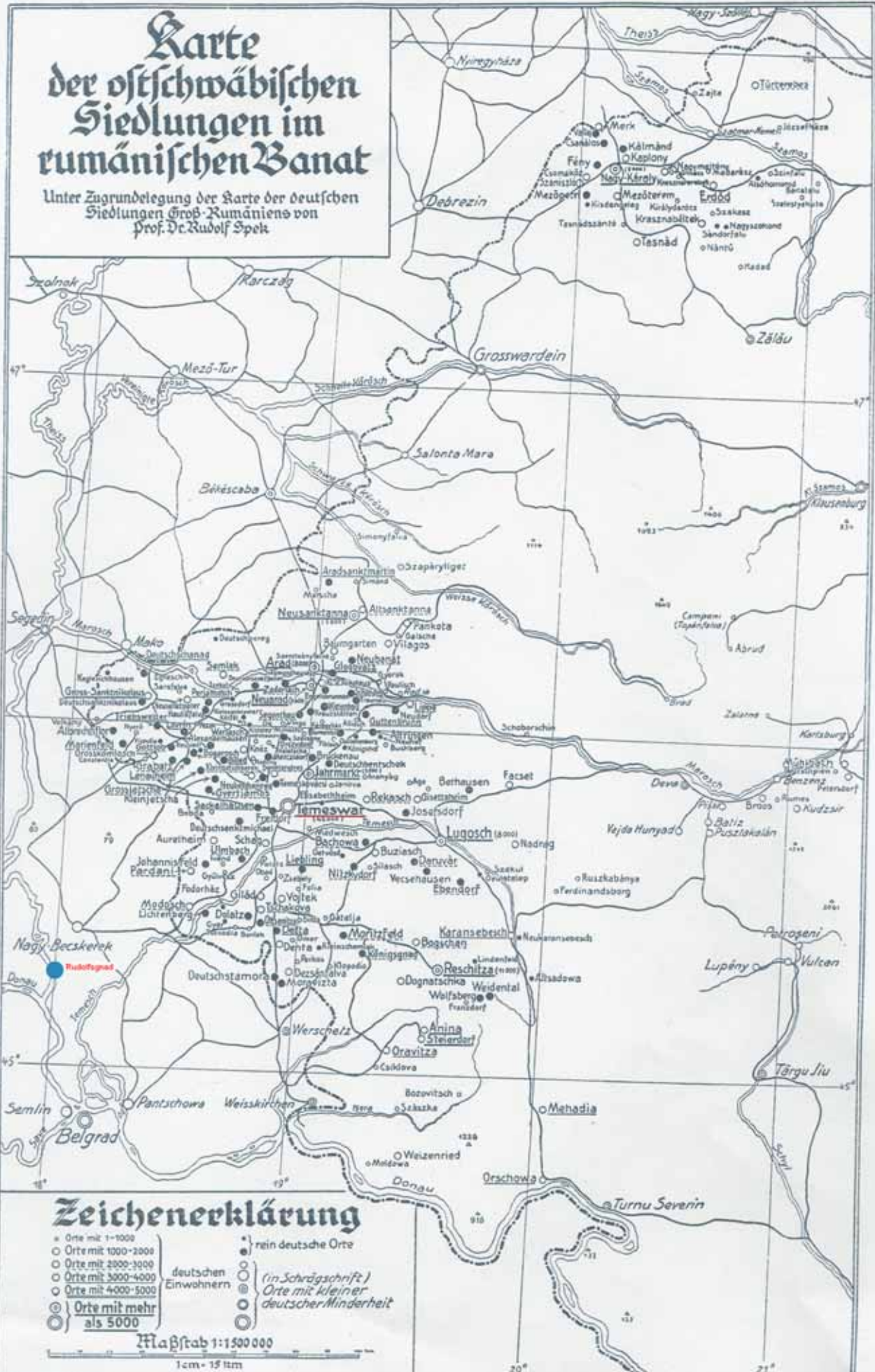


#### Deutsch-Mokra und Umfeld

Rudolfsgnad in jugoslawisch Banat (ungefähre Lage).  
- - - - = Grenzverlauf.

# Karte der ostschwäbischen Siedlungen im rumänischen Banat

Unter Zugrundelegung der Karte der deutschen  
Siedlungen Groß-Rumäniens von  
Prof. Dr. Rudolf Spek



## Zeichenerklärung

- |  |                      |
|--|----------------------|
| • Orte mit 1-1000  | ○ rein deutsche Orte |
| ○ Orte mit 1000-2000                                       |                      |
| ○ Orte mit 2000-3000                                       |                      |
| ○ Orte mit 3000-4000                                       |                      |
| ○ Orte mit 4000-5000                                       |                      |
| ○ Orte mit mehr als 5000                                   |                      |
| ○ (in Schrägschrift) Orte mit kleiner deutscher Minderheit |                      |

Maßstab 1:1.500.000

1 cm = 15 km







