

# Überlegungen zur Geschichte des Jodelns

Gerlinde Haid

---

## Résumé

### Réflexions sur l'histoire du Jodel

*Par le mot «Jodel» on indique un chant ou un cri sur une mélodie avec une ample extension de tonalité et durant lequel on oscille entre la voix de poitrine et la voix de tête sans réguler le registre. Le «Jodel» est réputé comme étant une musique typique des Alpes; ceci bien qu'il ne soit présent seulement dans une partie de l'arc alpin: certaines régions de la Suisse (Oberland bernois, Suisse centrale et orientale), de l'Allemagne méridionale (Allgäu, Haute Bavière) et de l'Autriche (Autriche occidentale, Haute Styrie, avec des ramifications dans les régions proches, jusqu'à Vienne). La genèse de cette distribution est double: d'une part la diffusion du «Jodel» à travers les chants nationaux depuis le début du 19<sup>e</sup> siècle; d'autre part, le lien de cette forme vocale avec la culture alpestre. Pour l'histoire du «Jodel» dans les Alpes il existe un point de repère précis mais, comme il arrive souvent pour la musique populaire, nous manquons de sources pour sa datation exacte. À travers des exemples, cette étude essaie d'en esquisser une périodisation.*

---

Unter Jodeln versteht man einen Gesang mit Wechsel von Brust- und Kopfregister auf Silben ohne Wortbedeutung. Im Sinne dieser Beschreibung ist Jodeln weltweit verbreitet, von den Pygmäen in Schwarzafrika bis zu den Samen in Finnland.

Was das Jodeln in den Alpen betrifft, so ist es hier, wie alle volksmusikalischen Phänomene, vor dem Hintergrund der sich von Epoche zu Epoche wandelnden musikalischen Hochkunst zu sehen. Man kann mit Sicherheit annehmen,

dass sich in den Alpen auch das Jodeln im Lauf seiner Geschichte stilistisch mehrfach geändert hat.

Für die historische Volksmusikforschung, die das herausfinden möchte, tun sich grosse Schwierigkeiten auf. Während wir für die Volksmusik der Gegenwart in der Lage sind, uns durch Feldforschung eine ausreichende Basis für unsere Analysen zu schaffen, versagt diese Methode für jene Epochen, die vor der Erinnerung unserer Informanten liegen. Systematische Feldforschung hat in Österreich um 1900 begonnen. Die älteren Gewährsleute waren damals noch in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts geboren und waren Träger einer mündlichen Überlieferung, die fallweise ins 18. Jahrhundert zurückreichte. Aber spätestens dort enden unsere Kenntnisse. Schriftliche Volksmusiksammlungen – ohne methodischen Hintergrund – gibt es seit Beginn des 19. Jahrhunderts, wobei insbesondere die von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien veranlasste *Sonnleithner-Sammlung* von 1819 zu nennen ist.<sup>1</sup> Darüber hinaus gibt es zahlreiche indirekte Quellen: Reiseberichte, Gerichtsakten, Verordnungen und so weiter. Sie bieten uns in den seltensten Fällen nachvollziehbare Notate.

Eine Hauptschwierigkeit volksmusikalischer Geschichtsschreibung besteht auch darin, dass anhand der indirekten Zeugnisse früherer Epochen oft nicht zwischen Volksmusik und Kunstmusik unterschieden werden kann und dass zudem der Volksmusikbegriff nicht für alle Epochen und Regionen die gleiche Gültigkeit hat. Da Volksmusik prinzipiell vor dem Hintergrund musikalischer Hochkunst existiert, müssen wir mit musikalischen Transferprozessen zwischen den verschiedenen Bevölkerungsschichten rechnen, die von Epoche zu Epoche, von Region zu Region in unterschiedlicher Intensität und unterschiedlicher Richtung stattfinden.

Über Jodeln gibt es eine respektable Literatur.<sup>2</sup> Dabei hat man zahlreiche Ursprungshypothesen für das Jodeln aufgestellt, die erklären sollen, warum es überhaupt zum Jodeln kommt:<sup>3</sup>

1. Echohypothese: Jodeln beruht in den Uranfängen auf der Entdeckung des den Jauchzer verlängernden Echos.
2. Affekthypothese: Wenn gejodelt wird, so steht der Jodelnde unter dem Affekt, möglichst laut rufen oder schreien zu wollen, wobei sich die Stimme überschlägt.
3. Instrumentalhypothese: Jodeln beruht auf der Nachahmung der überblasenden Musikinstrumente.
4. Phonationshypothese: Wenn der Sexualaffekt beim «Urmenschen» zum Aus-

druck gebracht wird, äussert sich dies als Urschrei in einer falsettierenden «ekstatischen Phonation». (*Ruggussen* in der Schweiz wird mit girrenden Tauben in Zusammenhang gebracht.)

5. Widerspiegelungshypothese: Die Jodelmelodien zeigen einen Gestaltungswillen, der die psychische Verbundenheit des Jodelnden mit der Gebirgslandschaft widerspiegelt.
6. Rassenhypothese: Die ursprünglichen Trägervölker des Jodelns sind Angehörige der melaniden, mittelländischen und verwandter Rassen, Urheber mutterrechtlicher, pflanzerischer Kulturen.
7. Zurufhypothese: Verständigungsruf. Wenn die menschliche Kontaktäusserung über grössere Distanzen hörbar sein soll, wird der Signalaruf instinktiv in hoher Stimmlage ausgeführt.
8. Zauberhypothese: Das Singen mit zwei Stimmen (Brustregister und Kopfregister) kommt dem Grundwesen des Zauberns entgegen.
9. Tiersprachenhypothese: Die Singsilben beim Jodler wurden oder werden von den Tieren verstanden.

Über all diese Hypothesen soll und kann hier nicht befunden werden. Im Hinblick auf die Aufgabenstellung der historischen Alpenforschung scheint jedoch die Anmerkung angebracht, dass die Mutmassungen über die Entstehung des Jodelns nur sehr selten Anlass zur Befassung mit der konkreten historischen Entwicklung dieser Gesangspraxis gegeben haben. Eine Ausnahme bildet hier der Musikwissenschaftler Wolfgang Sichert, dessen Arbeit *Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns* 1939 von Werner Danckert in Berlin publiziert wurde.<sup>4</sup> Im ersten Teil seiner Arbeit unterwirft sich Sichert der Aufgabe, die historische Schichtenfolge innerhalb des überlieferten alpenländischen Jodelgutes stilkritisch zu ermitteln. Während man seinem zweiten Teil, der eine Weltgeschichte des Jodelns mit den Methoden der Kulturkreislehre und der Rassenkunde entwirft, heute nicht mehr zustimmen kann, ist der von ihm im ersten Teil aufgestellten Historiografie in vielen Punkten beizupflichten.

Nach den Parametern «Form» und «Melodieführung» kann er folgende Schichten (von der jüngsten bis zur ältesten) feststellen:

1. Schnaderhüpfeltypus (Ländlermelodik); gekennzeichnet durch symmetrisch unterteilten Aufbau, durch die harmonikale Einbettung des Melos in den schematischen Wechsel von Tonika und Dominante. Ein weiteres Kennzeichen sind keine oder nur unbedeutende rhythmische Abwandlungen.

2. Barock; gekennzeichnet durch die formale Herkunft der Jodler aus den Gattungen Ländler und Menuett.
3. Renaissance. In einigen Jodlern gibt es stilistisch-formale Beziehungen zu typischen Techniken der A-capella-Zeit: Tenorprinzip, Kanon, Quodlibet.
4. Mittelalter; gekennzeichnet durch Stimmkreuzungstechnik. Stimmkreuzungstechniken beim Jodler lassen sich möglicherweise von den gotischen Formen des Discantus und der Motets der mittelalterlichen Kunstmusik herleiten.
5. Vorgregorianische Schicht; bei Jodlern im Fa-Modus zu finden.

Ich möchte im Folgenden nur auf eine dieser Stilschichten eingehen, und zwar auf die Stimmkreuzungstechnik. Sie existiert bis heute im Jodler als eine von mehreren Techniken der Mehrstimmigkeit. Das schliesst nicht aus, dass sie von mittelalterlicher Kunstmusik inspiriert ist, denn es scheint in der Volksmusik so zu sein, dass sich Stile über lange Zeit erhalten, die in der Kunstmusik längst verschwunden sind. Das Repertoire der Volksmusik gleicht in dieser Hinsicht einem lebendigen Museum.

Sichardt hat seine Erkenntnis, dass die Stimmkreuzungstechnik beim Jodler aus der mittelalterlichen Kunstmusik stammt, ausschliesslich aus dem Vergleich musikalischer Parameter gewonnen. Seine Hypothese soll im Folgenden durch eine Analyse des Textes erhärtet werden. Ich beziehe mich dabei auf Walter Senn, der 1962 die Ausdrücke für Jodeln untersucht hat und darauf gekommen ist, dass «jodeln» ein relativ junges Wort ist, das erst Ende des 18. Jahrhunderts das mittelalterliche Wort «jolen» ersetzt hat.<sup>5</sup> Es ist erst seit 1796 belegt, wo es erstmals in dem Volksstück von Schickaneder, *Der Tyroler Wastl*, vorkommt. Das damals aufkommende Wort «jodeln» ist nach der Meinung Senns eine Kontamination aus dem mittelalterlichen «jolen» (= «jo»-Schreien, laut und unartikuliert schreien) mit «dudeln» (= Nachahmen von Instrumentalmusik). «Jolen» und «jodeln» sind onomatopoetische, das heisst lautmalerische Ausdrücke (Ideofone), die also Dinge oder Erscheinungen beschreiben, indem deren klangliche Qualität nachgeahmt wird. Wenn das so ist, dann weist der ältere Ausdruck «jolen» auf ein «jo»-Schreien ohne zusätzliche Konsonanten hin, der jüngere Ausdruck «jodeln», «jodlen», «dudeln» auf ein Singen auf «o» oder «u», bei dem die Vokale durch typische Konsonanten wie «dl» getrennt werden. Das bedeutet, dass erst mit dem «jodeln» die konsonantenreichen, instrumentnachahmenden Singsilben («hodl», «didl», «dadl», «ridi» und so weiter) ins Spiel kamen. Demnach müssten sich die älteren Jodler von den

jüngeren auch dadurch unterscheiden, dass die älteren konsonantenarm, die jüngeren konsonantenreich sind.

Ich habe daher aufgrund der Hypothese von Wolfgang Sichardt, die besagt, dass Jodler mit Stimmkreuzungen eine mittelalterliche Stilschicht repräsentieren, solche Jodler auf ihre Texte hin untersucht. Als Materialgrundlage diente mir Pommers Jodlersammlung von 1906.<sup>6</sup> Dabei hat sich herausgestellt, dass es tatsächlich gerade in den älteren Aufzeichnungen eine Reihe von Jodlern gibt, auf die beide Kriterien zutreffen: Stimmkreuzungstechnik und Konsonantenarmut, und dass sie charakteristische Variantengruppen bilden. Das spricht dafür, dass wir es hier wirklich mit einer alten Schicht zu tun haben.

Das gilt zum Beispiel für eine Variantengruppe, die unter dem Namen *Wurzhorner* bekannt ist. Mit «Wurzhorn» ist das im Dachsteingebiet einst gebräuchlich gewesene Alphorn gemeint. Die entsprechenden Aufzeichnungen belegen, dass einige dieser Jodler auch wirklich auf Wurzhörnern gespielt worden sind, was für ihr Alter spricht, da dieses Naturtoninstrument mit seinen ekmelischen Tönen historisch gesehen in der Zeit vor der vollen Entfaltung der Diatonie angesiedelt ist. Für die Altertümlichkeit dieser Jodler sprechen zudem noch einige weitere Indizien. Der seltsame Name *Koibåser* (= Kinnwackler) für einige Varianten verweist auf eine spezielle Singpraxis, wo bei den Tonsprüngen das Kinn in typischer Manier bewegt wird. Der Name *Küahsuacher* (Pommer, Nr. 342) verweist auf die Verbindung mit der Viehhaltung.

Der «klassische» *Wurzhorner* (vgl. *Der Wurzhorner*, Ramsau 1899, Nr. 342) hat eine Länge von zehn Takten, wobei immer zwei Takte zusammengehören. Daraus wird eine sehr einfache dreiteilige Liedform gestaltet: Eine wiederholte Zweitaktgruppe bildet den A1-Teil, eine weitere wiederholte Zweitaktgruppe den B-Teil, darauf folgt die erste Zweitaktgruppe als Reprise, wobei die zwei Takte diesmal nicht wiederholt werden. Charakteristisch ist der weibliche Schluss am Ende der A-Teile. In jeder Zweitaktgruppe realisiert der erste Takt die harmonische V. Stufe, der darauf folgende Takt die harmonische I. Stufe. Das Taktmass ist ein sehr langsamer 3/4-Takt, in manchen Varianten auch ein gerader Takt, oft mit Achteldiminutionen, ausgenommen an den Phrasenschlüssen der A-Teile, die durch Halbe und Viertel markiert werden.

Wir haben eine Hauptstimme, die beginnt, und eine Gegenstimme, die einfällt. Die Melodie jeder Stimme verläuft in zwei Lagen, einer unteren und einer oberen, wobei die Töne in der unteren Lage im Brustregister auf Silben mit «å» und «ä» gesungen werden, jene in der oberen Lage im Kopfreister auf Silben mit «i». Silben mit «u» kommen sowohl im unteren wie im oberen Register vor.

Dreistimmige Form von 342.  
 \* Der läng' Wuschzhorner.\*)

In der Ramsau bei Schäbwing.

\* Hå:i : ri:i : u:i hå :i hå:i : ri:i : u:i  
 \* Tri:i : å:i : ri:bi  
 hå :i hå:i : ri:i : u:i hå:i : ri:i : u:i  
 i : å tri:i : å:i : ri:bi tri:i : å:i : ri:bi  
 hå:i : ri:i : u:i hå:i : ri:i : u:i  
 tri:i å:i : ri:bi tri:i å:i : ri:bi  
 hå:i : ri:i ri:bi : å : i.  
 hå:i : ri:i : u:i hå :i.  
 tri:i : å:i : ri:bi hå :i.

Abb. 1: «Der läng' Wuschzhorner» (Ramsau 1901; ad Nr. 342).

Beide Stimmen singen fast die gleichen Töne und auch die gleichen Silben, aber komplementär.

Die Varianten der von mir durchgesehenen Beispiele sind in den Abbildungen 1–8 vorgestellt.

*Der läng' Wuschzhorner* (Ramsau 1901; ad Nr. 342): Durch Überschlagen der Hauptstimme in paralleler Bewegung entsteht Dreistimmigkeit (Abb. 1).

*Der Koibåser* (Liezen 1895; Nr. 339) wird beliebig oft wiederholt und endet

Abb. 2: «Der Koibåser»  
(Liezen 1895; Nr. 339).

**339. \* Der Koibåser\*).**

Nus der Stråtinger Gegend.

i u i u i bi·d i u

å i å u i å i å u i

i u i bi·d i·bur·ri i·u·i·bi·d

å i å i bi·i å i å

i·bur·ri i·u·i·bi·d i u i.

i bi·t å i å u i u.

Abb. 3: «Der Koibåser»  
(Ramsau 1901; ad Nr. 294).

Zwischen 294—295 einzuschalten:

**\* Der Koibåser.**

Nus der Ramsau bei Schlabing.

\* u·gl·å·i·å i·u

\* åu åu u åu u åu åu u åu u

u·gl·å·i·å u·gl·åu·å u·gl·å·u·å i·u.

åu åu u åu åu u åu åu u å·i.

1901 vorgefungen von der Zirklerin und ihrer Schwester Hanna.  
Ist eine Abart des Koibåfers unter Z. 339, S. 316.

dann mit einem Ganzschluss. Dadurch endet die Hauptstimme auf der Terz und nicht wie sonst auf dem Grundton. Die Hauptstimme hat keine Achtelbewegung (Abb. 2).

*Der Koibåser* (Ramsau 1901; ad Nr. 294) hat nur acht Takte, weil die Zweitaktgruppe des Mittelteiles nicht wiederholt wird. Auch hier kennt die Hauptstimme keine Achtelbewegung, auf jedes Viertel werden aber zwei Vokale gesungen: «å» und «u», was einer Achtelgliederung gleichkommt (Abb. 3).

340. Äiäiäi-äiäiäi.

Elegen; Rottenmann.  
\* i ä i ä i ä i ä

† 1896:  
Beliebig oft wiederholt. i ä.

Abb. 4: Der «Äiäiäi» (Liezen, Rottenmann, 1895; Nr. 340).

Schladming.  
3. jä i. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t.

i. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t.

iä. i jä. t. jä t. jä t. jä t. jä t. jä t.

Abb. 5: Der «Jäijäijäi» (Schladming, 1898; Nr. 341).

Der *Äiäiäi* (Liezen, Rottenmann, 1895; Nr. 340) steht im 2/4-Takt und hat zwölf Takte (durch Wiederholung des A2-Teiles). Er kann beliebig oft wiederholt werden (Abb. 4).

Der *Jäijäijäi* (Schladming, 1898; Nr. 341) steht ebenfalls im 2/4-Takt und hat acht Takte, die entstehen, indem weder der A1-Teil noch der B-Teil wiederholt werden, aber im A2-Teil aus dem Zweitakter eine viertaktige Periode mit Halbschluss und Ganzschluss gebildet wird. Im B-Teil werden die Stimmen über einen Takt parallel geführt (Abb. 5).

Der *Däppldu dippldä* (Ramsau 1900; Nr. 295) steht in geradem Takt und hat nur sechs Takte (kein Teil wird wiederholt) sowie einen männlichen Schluss. Den witzigen Jodlersilben entspricht in der Melodie die Punktierung (Abb. 6).



Abb. 6: Der «Dåppldu dipplå»  
(Ramsau 1900; Nr. 295).

## 295. Dåppldu dipplå.

In der Ramsau.

\* Dip-pl = då dip-pl = då dip-pl = då dip-pl = då

\* Dâp-pl-bu dâp-pl = bu dâp-pl-bu dâp-pl-bu

\*) Dieses Bierzel horet ich nicht; die Sângerinnen setzten erst mit dem 2. Bierzel ein.

bip-pl = då bip-pl = då bip-pl = då bip-pl = då

dâp-pl = bu dâp-pl = bu dâp-pl = bu dâp-pl = bu

bip-pl = då bip-pl = då då.

dâp-pl = bu dâp-pl = bu bu.

1900. Vorgesungen vom „Jager Hies“ (Matthias Simon-lechner).

Der Übersschlag setzt gewöhnlich erst beim 2. Takte ein. Ab- und zu sang Hies auch so:

und

Der Jodler wird auch auf die Jodlersilben hâbli hâbli hâ (Übersschlag: ibidâ ibidâ hâ) gesungen.

Der *Wuschzhorner* (Ramsau 1901, ad Nr. 297) ist als achttaktige Periode gestaltet mit männlichem Schluss am Ende, wodurch die Hauptstimme auf der Terz endet (Abb. 7).

Der *kuschz' Wuschzhorner* (Ramsau 1901; ad Nr. 339) hat die Gegenstimme aufgegeben und bringt stattdessen eine parallel geführte Überstimme (Abb. 8).

Der hier vorgestellte Jodlertyp ist heute weitgehend aus dem lebendigen Volksgesang verschwunden. Zwar ist das Jodeln in verschiedenen Regionen Österreichs sehr lebendig, bevorzugt werden heute aber meistens Jodler mit mehr als zwei Stimmen in paralleler Stimmführung mit oder ohne Bassstimme. Gegenstimmen kann man schon noch hören. Es sind dann aber meistens ziemlich frei geführte Stimmen, die zu einem Satz in paralleler Zweistimmigkeit fakultativ hinzutreten.

Abart zu 297. Ein Wuschzhorner.\*)

In der Ramsau bei Schlabming.

i - bi - bi i - bi - d i - d

hã bã-i - d-i hã-bã-i d-i hã-bã-i-d-i

i - bi - d i - d i - bi - d i - d i - bi - bi

hã-bã-i - d-i hã-bã-i - d-i hã-bã-i - d-i

i - bi - d i - d i - d

hã-bã-i - d-i - d

1901 vorgefungen von der Zirklerin und ihrer Schwester Hanna.

Bu 339. \* Der kuschz' Wuschzhorner.\*)

In der Ramsau bei Schlabming.

ã - u - d u - i d - u - d u - i

d - u - d d - u - d d - u - d d - u - d

d - u - d u - i

Abb. 7: Der «Wuschzhorner» (Ramsau 1901, ad Nr. 297).

Abb. 8: Der kuschz' Wuschzhorner» (Ramsau 1901; ad Nr. 339).

Die hier vorgestellten Gegenstimmen hingegen sind nicht fakultativ, sondern typusbildend als melodischer wie textlicher «Kontrapunkt» zur Hauptstimme. Ein Jodler, der nicht bei Pommer steht, aber auch zu dieser Variantengruppe gehört, konnte in rezenter Feldforschung dokumentiert werden. Er heisst *Lära Bred* (= Lärchenbrett), wurde zuerst von Konrad Mautner 1910 publiziert<sup>7</sup> und konnte im Sommer 2004 in Bad Aussee aufgenommen werden, gesungen vom

## Lära Bred

i di ridi jä i ridi jä i i di ridi jä i ridi jä i

hä da re di joi di hä da re di joi di hä da re di joi di

i di ridi jä i ridi jä i hu hui ri hui ri ri di ridi jä i ridi jä i

hä da re di joi di u hui ri hui ri ri di ri ä joi di

ri di ridi jä i ridi jä i ri

hä da re di joi di ri

Abb. 9: *Lära Bred*.

Ehepaar Eleonore und Max Schanzl. Bei diesem Jodler wird – im Gegensatz zu allen anderen Varianten – im Mittelteil der Weg von der IV in die I realisiert, was sicher eine jüngere Entwicklung spiegelt (Abb. 9).

In allen Einzelbeispielen der Variantengruppe *Wurzhorner* entsteht ein zweistimmiges Klangband, das seine Lebendigkeit durch den ständigen komplementären Wechsel der Register und der Silben erhält. Die Töne des Kopffregisters einerseits

und des Brustregisters andererseits werden in einer Art Hoquetus-Technik einmal von dem einen und dann wieder von dem anderen Sänger gesungen.

Wenn diese Untersuchung auch die Annahme Sichardts erhärtet, dass wir es hier mit einer Art von Mehrstimmigkeit zu tun haben, die von der mittelalterlichen Kunstmusik geprägt worden ist und damit aus den Anfängen der europäischen Mehrstimmigkeit stammt, so besteht doch kein Zweifel darüber, dass diese Jodler im Lauf der Geschichte modernisiert worden sind. Vor allem sind sie von der Funktionsharmonik des 18. und 19. Jahrhunderts durchsetzt. Mit ihrem textlich-musikalischen «Komplementärsatz» bezeugen sie jedoch ein Phänomen, das ausser in der Volksmusik nirgends greifbar wird und sicher zu den Besonderheiten europäischer Mehrstimmigkeit gerechnet werden darf.

### Anmerkungen

- 1 W. Deutsch, G. Hofer, «Die Volksmusiksammlung der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Sonnleithner-Sammlung)», *Schriften zur Volksmusik*, 2, 1. Teil, Wien 1969.
- 2 Vgl. F. Födermayer, G. Haid, «Jodeln, Jodler, Jodel», in: R. Flotzinger (Hg.), *Österreichisches Musiklexikon*, Bd. 2, Wien 2003, S. 901–902.
- 3 Die meisten findet man bei M. P. Baumann, *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*, Winterthur 1976, S. 97–116.
- 4 W. Sichardt, «Der alpenländische Jodler und der Ursprung des Jodelns», *Schriften zur Volksliedkunde und völkerkundlichen Musikwissenschaft* 2, Berlin 1939.
- 5 W. Senn, «Jodeln. Ein Beitrag zur Entstehung und Verbreitung des Wortes – Mundartliche Bezeichnungen», *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes*, 11, 1962, S. 150–166.
- 6 J. Pommer, *444 Jodler und Juchezer aus Steiermark und dem steirisch-österreichischen Grenzgebiete*, Wien 1906, 2. Aufl. Wien 1942.
- 7 K. Mautner, *Steierisches Rasplwerk, Vierzeiler, Lieder und Gassreime aus Goessl am Grundlsee*, Wien 1910, S. 18; vgl. auch Ders., *Alte Lieder und Weisen aus dem steiermärkischen Salzkammergut*, Wien 1918, S. 318.