

DIETER MARTIN

„Sagt, wo sind die Veilchen hin“

Zur Entstehungs- und Erfolgsgeschichte
von Johann Georg Jacobis ‘Kunstlied im Volksmund’

„Sagt, wo sind die Veilchen hin“

*Zur Entstehungs- und Erfolgsgeschichte
von Johann Georg Jacobis 'Kunstlied im Volksmund'*

DIETER MARTIN

Johann Georg Jacobi (1740–1814) – bekannt als tändelnder Rokoko-Lyriker, Verfasser sentimentaler Reiseskizzen und schwärmerischer Freundschaftsbriefe, jüngst wiederentdeckt als Mittelpunkt des literarischen Lebens am Oberrhein um 1800¹ – verdient neue Aufmerksamkeit auch als Dichter volkstümlicher Lieder und Förderer der Volksliedbewegung des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Nach einleitenden Hinweisen auf Jacobis frühzeitige Teilhabe an dieser Bewegung beschreibe ich die Entstehungs- und Erfolgsgeschichte seines populärsten Liedes „Sagt, wo sind die Veilchen hin“. Denn an der Genese und Verbreitung dieses Liedes ist exemplarisch die Popularisierung solcher Gedichte zu veranschaulichen, für die John Meier den Begriff ‘Kunstlied im Volksmund’ geprägt hat.²

Bereits in den 1770er Jahren, als Johann Gottfried Herder und Gottfried August Bürger erstmals in Deutschland das Sammeln und Dichten von ‘Volkspoesie’ propagierten, öffnete sich Jacobi diesen Bestrebungen. Zeugnis davon gibt die von Jacobi mit Wilhelm Heinse herausgegebene Zeitschrift *Iris*. Die von 1774 bis 1776 erschienene *Vierteljahresschrift für Frauenzimmer*, die man gerne pauschal als ‘empfindsam’ etikettiert, enthält nämlich auch weniger beachtete Beiträge, die praktisch und programmatisch für ältere und volkstümliche deutsche Lieder eintreten. Neben Johann Wilhelm Ludwig Gleim, der zum Periodikum seines Freundes sieben *Minne-Lieder* nach mittelhochdeutschen Vorlagen beisteuerte,³ setzte vor allem Jacobi selbst entsprechende Akzente. So veröffentlichte er 1776 ein *Hochzeit-Lied*, dessen Incipit „Will singen Euch im alten Ton | Ein

¹ Vgl. Johann Georg Jacobi in Freiburg und sein oberrheinischer Dichterkreis 1784–1814. Ausstellung [...]. Katalog von Achim Aurnhammer und C. J. Andreas Klein. Freiburg/Brsg. 2000 (Schriften der Universitätsbibliothek Freiburg. Bd. 25), 2., erw. u. verb. Aufl. 2001, digitale Fassung 2002: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/436/>; sowie jetzt: Zwischen Josephinismus und Frühliberalismus. Literarisches Leben in Südbaden um 1800. Hg. von Achim Aurnhammer und Wilhelm Kühlmann. Freiburg/Brsg. 2002. Den Herren Aurnhammer und Klein, die den Freiburger Jacobi-Nachlaß aufarbeiten und eine Jacobi-Bibliographie sowie ein Verzeichnis seiner Korrespondenz vorbereiten, danke ich an dieser Stelle herzlich für ihre freundlichen Hinweise auf gedruckte und ungedruckte Quellen.

² Vgl. John Meier: *Kunstlieder im Volksmunde. Materialien und Untersuchungen*. Halle 1906. Im angehängten ‘Verzeichnis der Kunstlieder im Volksmunde’ ist Jacobis Lied nicht genannt, wohl aber seine Vorlage von Karl August Svabe (S. 42, Nr. 253). Zuvor hatten Ludwig Erk (Hg.): *Neue Sammlung deutscher Volkslieder mit ihren eigenthümlichen Melodien*. Heft 3. Berlin 1842, S. 20 (Nr. 15), und Max Friedländer: *Das deutsche Lied im 18. Jahrhundert. Quellen und Studien*. 2 Bde. Stuttgart und Berlin 1902, hier Bd. 2, S. 85f. und 209, auf den Zusammenhang der Lieder von Svabe und Jacobi hingewiesen und einschlägige Quellen angeführt. Mit knappen Hinweisen auf ihre Verbreitung zitierte beide Fassungen zuletzt Waltraud Linder-Beroud: *Von der Mündlichkeit zur Schriftlichkeit? Untersuchungen zur Interdependenz von Individualdichtung und Kollektivlied*. Frankfurt/Main u. a. 1989 (Artes populares. Bd. 18), S. 178–183.

³ Johann Wilhelm Ludwig Gleim: *Minne-Lieder*. In: *Iris* 5, St. 1 (1776), S. 30–41. Vgl. Gleims vorhergehende Buchveröffentlichung: *Gedichte nach den Minnesingern. Dem Kaiser Heinrich, dem König Wenzel von Beheim, dem Margrafen Otto von Brandenburg mit dem Pfile [...]*. Berlin 1773.

Lied von alter 'Treu' nicht nur die Absicht bekundet, eine der althergebrachten Tugend entsprechende antiquierte Manier zu pflegen, sondern mit der elliptisch-subjektlosen Eröffnung und den parallelen Versschlüssen diesen Anspruch zugleich dichterisch einlöst.⁴

Daß Jacobis Gedicht im Kontext der aktuellen Volksliedbewegung zu sehen ist, belegen seine *Iris*-Aufsätze *Vom Singen* und *Ueber das Lied*.⁵ Die etwas spätere und längere Abhandlung *Ueber das Lied* steht deutlich unter dem Eindruck von Herders *Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker*. Jacobi feiert Herder hier als denjenigen, der „in Gesang und Poesie der Wilden tief eingedrungen“ sei, und zitiert zentrale Passagen sowie Liedbeispiele aus Herders Programmschrift, die er auch „weniger geübten Leserinnen“ nahebringen möchte.⁶ Jacobis Klage, der „Charakter des Volks“ sei „im Liede nicht mehr zu erkennen“, wie auch seine Anregung, eine „gute Geschichte des Deutschen Liedes zu schreiben“, die zugleich „die Geschichte der Nation“ wäre, bestätigen seine unmittelbare Abhängigkeit von Herders 'Sturm und Drang'-Manifest.⁷ Wenn Jacobi abschließend die Differenz zwischen Ode und Lied anhand der Kategorie der 'Sangbarkeit' bestimmt, dann zeigt er sich nicht nur liedästhetisch auf der Höhe seiner Zeit,⁸ sondern weist auch auf seinen früheren Aufsatz *Vom Singen* zurück. Dort nämlich preist Jacobi das gesellige und anlaßgebundene, ungekünstelte und authentisch gefühlte Singen früherer Generationen und hebt es kritisch von der gegenwärtig verbreiteten, koketten Imitation modischer Operngesänge ab:

Aber wenn ich bemerke, wie jetzt in den mehrsten Gegenden von Deutschland das Singen fast gänzlich aufhört, ein natürlicher Ausdruck der Freude zu seyn; wie man die Mädchen, die eine sanfte, biegsame Stimme, nebst der glücklichen Anlage besitzen, immer schüchterner macht, einen Laut von sich zu geben, wenn sie nicht von einem Capellmeister nach allen Regeln unterrichtet worden; [...] wie die Damen zu der kleinsten Arie sich anschicken, sich in die Stellung einer Operistinn setzen; mit Theater-Coquetterie umherblicken; nicht sowohl vergnügen, als glänzen wollen, und weiter an dem Inhalt ihres

⁴ Johann Georg Jacobi: Hochzeit-Lied. In: *Iris* 7, St. 3 (1776), S. 663–665. Ebd., S. 666f., ist eine namentlich nicht zugewiesene Vertonung abgedruckt. Den Text legte noch Franz Schubert im August 1816 einer seiner insgesamt sieben Jacobi-Vertonungen zugrunde. Zuerst postum gedruckt in: Franz Schubert: Kritisch durchgesehene Gesamtausgabe. Hg. von E. Mandyczewski, J. Brahms u. a., Serie 20, Bd. 4, Leipzig 1895, S. 150; vgl. Walther Dürr u. a.: Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke in chronologischer Folge von Otto Erich Deutsch. Kassel 1978 (Schubert: Neue Ausgabe Sämtlicher Werke. Abt. VIII, Bd. 4), S. 275 (D 463).

⁵ Johann Georg Jacobi: *Vom Singen*. In: *Iris* 5, St. 2 (1776), S. 129–137; *Ueber das Lied*. In: *Iris* 6, St. 3 (1776), S. 441–462, *Iris* 7, St. 3 (1776), S. 668–702, *Iris* 8, St. 1 (1776), S. 799–809.

⁶ Jacobi: *Ueber das Lied* (s. Anm. 5), S. 454–459: „Grönländisches Trauerlied“ und „Liebes-Lied von einem Lappländer“ samt Kommentaren nach Johann Gottfried Herder: *Auszug aus einem Briefwechsel über Oßian und die Lieder alter Völker*. In: Herder u. a.: *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter* [1773]. Hg. von Hans Dietrich Irmscher. Stuttgart 1988, S. 49–51 und 21f.

⁷ Jacobi: *Ueber das Lied* (s. Anm. 5), S. 462 und 799–801. Stärkeren kulturpatriotischen Impetus, als man ihn von Jacobi gemeinhin erwartet, zeigt auch folgende Passage, die an ein Lob des älteren englischen Liedes anschließt: „Wir Deutschen waren männlich, tapfer, einfach, offen und treu in That und Gesang – möge der Geist unsrer Väter nicht von uns weichen! Nicht von Ihnen, meinen Damen, der Geist Ihrer Mütter! Damit das ehrliche deutsche Lied mit dem ehrlichen deutschen Kuße niemahls verlohren gehe!“ (ebd., S. 671f.)

⁸ Ebd., S. 802 und 805. Vgl. das einschlägige Standardwerk von Heinrich W. Schwab: *Sangbarkeit, Popularität und Kunstlied. Studien zu Lied und Liedästhetik der mittleren Goethezeit 1770–1814*. Regensburg 1965 (Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. Bd. 3), bes. S. 20–34. Jacobis vergleichsweise frühe Differenzierung zwischen Ode und Lied anhand des Kriteriums 'Sangbarkeit' zieht Schwab nicht heran.

Liedes keinen Antheil nehmen – ich bitte meine Leserinnen, mir aufrichtig zu gestehen, ob es unter denen herzlichen, ungezwungenen Mädchen, deren ich oben erwähnte, nicht beßer war?⁹

Um seine Adressatinnen „in ihrem guten, echten Gefühl“ zu stärken, setzt Jacobi „ein altes Liedlein [...] mit seiner alten Weise“ her, das „ein Lieblings-Stück unsrer Vorfahren“ gewesen sei: die unter ihrem späteren Titel bekannte Ballade *Der eifersüchtige Knabe*.¹⁰

Jacobis Mitwirkung an der Volksliedbewegung des 18. Jahrhunderts bleibt nicht auf diese frühen, ganz offensichtlich von Herder beeinflussten Dokumente beschränkt. Auch nach Abschluß der *Iris*, die Johann Friedrich Reichardt, Johann Philipp Schönfeld und viele weitere Komponisten zu Vertonungen anregte,¹¹ suchte Jacobi im Einklang mit den fortschrittlichen literarischen Entwicklungen seiner Zeit den damals aktuellen ‘Volkston’ zu treffen. Das bedeutendste und nachhaltig wirksamste Zeugnis seiner volkstümlichen Lyrik ist sein Gedicht „Sagt, wo sind die Veilchen hin“, das sogar die Folkbewegung der Nachkriegszeit erreicht haben mag. Denn „[i]nhaltliche und wörtliche Reminiszenzen“ an das Lied scheinen in Pete Seegers „Where have all the flowers gone“ und deutlicher noch in seiner deutschen Übersetzung „Sag mir, wo die Blumen sind“ fortzuleben, mit der Marlene Dietrich einen späten Welterfolg hatte.¹²

⁹ Jacobi: Vom Singen (s. Anm. 5), S. 131f.

¹⁰ Ebd., S. 132. Jacobis Quelle für die ebd., S. 134–137, mit einer Vertonung für Singstimme und Klavier publizierte Ballade („Es leuchten drey Sterne am Himmel“; 7 Strophen à 4 Verse) ist unbekannt. Gemeinsam mit der konkurrierenden, von Goethe 1771 aufgezeichneten, von Herder 1778 gedruckten und 1806 im *Wunderhorn* tradierten Fassung wieder in: Ludwig Erk / Franz M. Böhme (Hg.): Deutscher Liederhort. Auswahl der vorzüglicheren Deutschen Volkslieder [...]. Bd. 1. (Leipzig 1893) Hildesheim u. a. 1988, S. 163–165.

¹¹ Johann Friedrich Reichardt: Music zur Iris. In: *Iris* 6, St. 2 (1776), nach S. 400 (später gesammelt und erweitert unter dem Titel: Lieder von Gleim und Jacobi mit Melodien von Johann Friedrich Reichardt. Gotha 1784 [recte 1782?]); Johann Philipp Schönfeld: Lieder aus der Iris und eine Arie mit Begleitung einer Violine. Zum Singen bey dem Claviere. Berlin 1778 (bereits angezeigt im Anhang des letzten Bandes der *Iris* 8, St. 3 [1776], nach S. 961). Die eingeständenermaßen lückenhafte, bislang aber nicht überholte Statistik bei Friedländer (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 502 mit Nachtrag S. 590, zählt bis zum Jahre 1800 bereits 86 Vertonungen nach Gedichten von Jacobi und belegt damit eindrücklich, daß dieser zu den vielvertonten Lyrikern des ausgehenden 18. Jahrhunderts gehört. Neben der ersten Jacobi-Werkausgabe (Sämtliche Werke. 3 Bde. Halberstadt 1770–1774) und der *Iris* (1774–1776) benutzten zeitgenössische Komponisten vor allem eine Gedichtsammlung, die Johann Georg Schlosser zu Ehren seines gerade nach Freiburg übersiedelten Schwagers Jacobi herausgegeben hatte (Johann Georg Jacobi: Auserlesene Lieder. Hg. von Johann Georg Schlosser. Basel 1784). – Eine Auswahl zeitgenössischer und späterer Jacobi-Vertonungen ist jüngst von Albert Raffelt, dem ich an dieser Stelle für die freundliche Kooperation danke, im Internet publiziert worden: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/59> (UB-Materialien. Bd. 01); <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/71> (UB-Materialien. Bd. 02); <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/74> (UB-Materialien. Bd. 03); <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/78> (UB-Materialien. Bd. 04).

¹² Linder-Beroud (s. Anm. 2), S. 181f. Eine direkte Einwirkung von Jacobis Lied auf Pete Seegers Protestsong ist jedoch schwerlich zu erweisen. Zwar mag Seeger durch seinen Vater Charles Seeger (1886–1979), den Pionier der amerikanischen Musikwissenschaft, durchaus mit der deutschen Liedgeschichte in Berührung gekommen sein. Doch auf den Wortlaut seines 1955 entstandenen Liedes hatte Jacobis Text resp. dessen englische Übersetzung, auf die Linder-Beroud verweist (ebd., nach der Angabe bei Friedländer [s. Anm. 2], Bd. 2, S. 552), gewiß keinen Einfluß: Dagegen spricht nicht nur das völlig abweichende Incipit der Übersetzung („Tell me, where’s the violet fled“; The German Songster, or a collection of favourite airs, with their original music, done into english, by the translator of The German Erato [d. i. Benjamin Beresford]. Berlin 1798 [wieder ebd. 1800], S. 8f.; die Neuausgabe unter dem Titel *Translations of German Poems* (Berlin 1801), erhielt Jacobi nach Ausweis eines handschriftlichen Besitzvermerks im Exemplar des Goethe-Museums Düsseldorf als „Geschenk von Christian Schlosser“), sondern auch Pete Seegers eigene Darstellung der Entstehungs-

Mit einer Notenbeilage des Komponisten Johann Abraham Peter Schulz (vgl. unten Abb. 3) ist Jacobis Lied erstmals im Hamburger *Musen Almanach für 1783* erschienen:

Nach einem alten Liede.

- | | | |
|-----|--|--------------|
| I | Sagt, wo sind die Veilchen hin,
Die so freudig glänzten,
Und der Blumenkönigin
Ihren Weg bekränzten?
Jüngling, ach! der Lenz entflieht:
Diese Veilchen sind verblüht. | 5 |
| II | Sagt, wo sind die Rosen hin,
Die wir singend pflückten,
Als sich Hirt' und Schäferin
Hut und Busen schmückten?
Mädchen, ach! der Sommer flieht:
Diese Rosen sind verblüht. | 10 |
| III | Führe denn zum Bächlein mich,
Das die Veilchen tränkte,
Das mit leisem Murmeln sich
In die Thäler senkte.
Luft und Sonne glühten sehr:
Jenes Bächlein ist nicht mehr. | 15 |
| IV | Bringe denn zur Laube mich,
Wo die Rosen standen,
Wo in treuer Liebe sich
Hirt' und Mädchen fanden.
Wind und Hagel stürmten sehr:
Jene Laube grünt nicht mehr. | 20 |
| V | Sagt, wo ist das Mädchen hin,
Das, weil ichs erblickte,
Sich mit demutvollem Sinn
Zu den Veilchen bückte?
Jüngling! alle Schönheit flieht:
Auch das Mädchen ist verblüht. | 25

30 |
| VI | Sagt, wo ist der Sänger hin,
Der auf bunten Wiesen
Veilchen, Ros' und Schäferin,
Laub' und Bach gepriesen?
Mädchen! unser Leben flieht:
Auch der Sänger ist verblüht. ¹³ | 35 |

geschichte. Demnach verdankte Seeger das sequentielle Frage-Antwort-Muster und den Wortlaut dreier Fragen einem kosakischen Lied, das er aus der amerikanischen Übersetzung von Michail Solochows *Don-Roman* exzerpiert hatte (Pete Seeger: *Where have all the flowers gone. A singer's stories, songs, seeds, robberies.* Hg. von Peter Blood. Bethlehem [PA] 1993, S. 166–169). – Wesentlich näher kommt Jacobis imperativem Incipit „Sagt, wo sind die Veilchen hin“ dagegen die 1958 entstandene deutsche Übersetzung von Seegers Song, mit der Max Colpet (1905–1998) Marlene Dietrich zu ihrem wohl bekanntesten Lied verhalf (ebd., S. 169, nennt Seeger gerade den Eingangsvers der deutschen Version „unbeatable“).

¹³ *Musen Almanach für 1783*. Herausgegeben von [Johann Heinrich] Voss und [Leopold Friedrich

Jacobis Lied, das in späteren Sammelausgaben des Dichters stets den ursprünglichen Titel und Wortlaut beibehält,¹⁴ zeigt einen einfachen, aber im Detail vielfältig variierten Aufbau. Sechs Strophen aus jeweils sechs trochäischen Versen sind stets in vier Eingangs- und zwei refrainartige Schlußverse unterteilt. Im Quartett alternieren Vierheber mit männlicher Kadenz und Dreiheber mit weiblicher Kadenz, das Couplet besteht aus männlich kadenzierenden Vierhebern.¹⁵ Die durch den Wechsel vom Kreuz- zum Paarreim (ababcc) markierte Teilung der Strophe, die im Erstdruck ein Spatium zwischen viertem und fünftem Vers optisch betont, wird durch Sprecherwechsel deutlich nachvollzogen.

Auch die inhaltliche Füllung der Strophen läßt ein einheitliches Muster erkennen. In den ersten vier Versen spricht ein Subjekt, das nach naturhaften Zeichen oder dem menschlichen Objekt einer früheren Liebe sucht. Entweder fragt es nach dessen Verbleib (Str. I, II, V und VI) oder es fordert dazu auf, es zu einem Ort zu führen, der implizit (Str. III) oder explizit (Str. IV) Schauplatz jener Liebesbeziehung war. Die jeweiligen Schlußverse sind einem anderen Sprecher(kollektiv) zugeteilt und geben stets die Auskunft, daß das gesuchte Objekt nicht mehr oder jedenfalls nicht mehr in der erfragten Gestalt existiere.

Mit dem solchermaßen festgefügtten Aufbau der Strophen kontrastieren die nicht eindeutig zuweisbaren Sprecherrollen. Wird in den Rahmenstrophen I/II und V/VI mit dem einheitlich initialen Imperativ „Sagt“ ein Kollektiv angeredet,¹⁶ so richten sich die ebenfalls einleitenden Imperative „Führe“ (13) und „Bringe“ (19) in den Mittelstrophen III/IV an eine Einzelperson. Diejenigen, die in den ersten Strophenteilen angesprochen werden, sind weder durch Eigen-

Günther von] Goe[c]king[k]. Hamburg [1782], S. 22–24 und Notenbeilage. Der Text ist mit „J. G. Jacobi“ unterzeichnet, die Notenbeilage erschien anonym. Im folgenden zitiere ich aus dem Lied durch einfache Versangaben im laufenden Text

¹⁴ Textgeschichtlich relevant sind die Drucke in der von Schlosser herausgegebenen Sammelausgabe von 1784 (wie Anm. 11, S. 35f.), im *Taschenbuch von J. G. Jacobi und seinen Freunden für 1798* (Basel [1797], S. 122–125; hier im Paralleldruck mit der französischen Übersetzung des Liedes durch Vanderbourg) sowie in Jacobis autorisierter Werkausgabe: Johann Georg Jacobi: *Sämmtliche Werke*. Zweite rechtmäßige, verbesserte und vermehrte Auflage. Bd. 3. Zürich 1809, S. 50–52. In diesen beiden Drucken wie auch in der postumen Werkausgabe (Johann Georg Jacobi: *Sämmtliche Werke*. Bd. 2. Zürich 1825, S. 257f.) variieren lediglich Schreibung und Interpunktion.

¹⁵ Die Strophenform folgt dem bei Horst Joachim Frank: *Handbuch der deutschen Strophenformen*. Tübingen und Basel 1993, S. 433f., unter 6.13 verzeichneten Schema. Frank nennt sie „eine eingängige Liedstrophe mit nachdrücklichem, manchmal auch refrainartigem Schluß“ und weist auf die enge Verwandtschaft zum „volkstümlichen Vierzeiler 4.31“ hin (vgl. ebd., S. 133–136), aus dessen Erweiterung vorliegende Strophenform entstanden sein mag. Die Verbreitung des Vierzeilers hat die sechszeilige Form laut Frank, S. 433f., nicht erreicht. Sie wurde im Barock im geistlichen wie im weltlich-amourösen Lied gebraucht (das von Frank exemplarisch zitierte *Abschieds-Liedchen* des Königsberger Dichters Jonas Daniel Koschwitz [1614–1664] wird fälschlich auf 1683 datiert; tatsächlich findet es sich erstmals 1648 im siebten Band der *Arien* Heinrich Alberts; s. Simon Dach und der Königsberger Dichterkreis. Hg. von Alfred Kellertat. Stuttgart 1986, S. 274f.), im 18. und frühen 19. Jahrhundert bevorzugt für heitere Lieder verwendet, um dann nur noch gelegentlich aufzutau-chen. Durch die überaus deutliche Teilung der Strophe und die starke Refrainwirkung steht Jacobis Lied, das Frank nicht nennt, der seit etwa 1770 zunehmend populären vierzeiligen Form besonders nahe.

¹⁶ Immerhin möglich, für ein Gedicht aber höchst ungewöhnlich wäre die Ansetzung der pluralischen Höflichkeitsanrede an eine Einzelperson. Zu den wichtigsten Anredekonventionen in der Dichtung vgl. den weiterführenden Aufsatz von Thomas Pittrof: *Reden und Anreden*. In: *Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel*. Hg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg/Brsg. 1999, S. 231–249.

namen, noch durch Pronomen oder andere Bezeichnungen näher charakterisiert oder individualisiert. Sie sind lediglich dadurch einheitlich bestimmt, daß sie dem Fragenden oder Bittenden gegenüber einen Wissensvorsprung haben und ihn über die Vergeblichkeit seiner Suche unterrichten. Auch die Rolle dessen, der jeweils die Eingangsverse spricht, ist nicht einheitlich festgelegt. Wie die Apostrophen an „Jüngling“ (5 und 29) und „Mädchen“ (11 und 35) zu erkennen geben, ist für je zwei Strophen von einem männlichen (I und V) respektive weiblichen (II und VI) Subjekt auszugehen. Dagegen fehlen in den Mittelstrophen derartige Anreden. Rückschlüsse auf die Identität des Subjekts erlauben aber motivische Verknüpfungen. Wie der als „Jüngling“ Apostrophierte nach den „Veilchen“ (1) und nach einem „Mädchen“ fragt, das sich „Zu den Veilchen bückte“ (25 und 28), so will der Sprecher der dritten Strophe zu jenem „Bächlein“ geführt werden, „Das die Veilchen tränkte“ (13f.). Ebenso nahe liegt es, das „Mädchen“ der zweiten Strophe auch in der vierten als Sprecherin und Adressatin anzusetzen: hier wie dort steht das Motiv der „Rosen“ im Zentrum (7 und 20), und hier wie dort werden „Hirt‘ und Schäferin“ (9) beziehungsweise „Hirt‘ und Mädchen“ (22) als Paar genannt.

Diese Lesart ergibt ein regelmäßiges Wechselgespräch: In jeder Strophe alternieren suchendfragende und antwortende Sprecher. Nimmt man weiter an, daß jene Einzelnen, die in den Mittelstrophen III/IV angesprochen werden und replizieren, für das in den Rahmenstrophen befragte Kollektiv antworten, dann wären die refrainartigen Schlußverse einheitlich einem überpersönlichen ‘Chor’ zuzuweisen, der sich lediglich in seiner letzten, einvernehmlichen Replik („unser Leben“ [35]) explizit menschlichen Bedingtheiten unterwirft. Ein stetiger Wechsel findet aber nicht allein innerhalb der Strophen statt. Vielmehr alterniert auch von Strophe zu Strophe die Rolle des suchenden Subjekts. Die als „Jüngling“ (I–[III]–V) und „Mädchen“ (II–[IV]–VI) apostrophierten Sprecher wird man dabei, logischem Widerspruch zum Trotz,¹⁷ mit jenen Liebenden gleichsetzen dürfen, deren einstige Beziehung retrospektiv erinnert wird. Bleibt in der ersten Strophe noch ungewiß, ob der Jüngling mit der „Blumenkönigin“ (3) metaphorisch die Geliebte meint, so spricht die zweite Strophe bereits von einem gemeinschaftlich singenden „wir“ (8) und deutet auf ein amouröses Rollenspiel hin. Nennt die dritte Strophe einen typischen *locus amoenus*, ohne noch einer dortigen Liebesbegegnung zu gedenken, so gibt die vierte Auskunft über die Besiegelung der Liebe. Daß hier – wie in der zweiten Strophe – vom „Hirt‘ und Mädchen“ in der dritten Person gesprochen wird, ist wie dort der rokokohaften Camouflage der Liebenden geschuldet und kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß das lyrische Ich doch wohl in eigener Sache redet. Zuerst pronominal zu greifen ist ein Ich dann in der fünften Strophe (26), in der erstmals nicht mehr nach Zeichen und Örtern der Liebe, sondern nach den geliebten „Mädchen“ (25) selbst gefragt wird. Die Erinnerung einer vergangenen Liebe wird von beiden Beteiligten getrennt und doch gemeinsam, in wiederholten Motiven und doch in prozessual-gesteigerter Folge vorgetragen. Diese Sequenz kulminiert in der Schlußstrophe, die die Zentralmotive der Einzelstrophen nochmals anführt: „Veilchen, Ros‘ und Schäferin, | Laub‘ und Bach“ (33f.). Insofern der summative Schluß diese Requisiten des einstigen Liebesspiels als Themen früherer Preislieder kennzeichnet, motiviert er zugleich die variative Benennung des „Jünglings“ und „Hirten“ als „Sänger“ (31 und 36).

Auf das Ende des Gedicht zielt aber nicht nur die Folge von Erinnerungen an die Momente einer glücklich-unbeschwerten Liebesbegegnung. Auch die abschlägigen Antworten und Aus-

¹⁷ Wie nämlich sollten „Mädchen“ und „Jüngling“ (resp. „Sänger“) einerseits als solche angesprochen, andererseits aber doch als „verblüht“ bezeichnet werden können?

künfte des ‘Chors’, die ein identischer Reim jeweils paarweise verklammert, sind dem Prinzip der Steigerung verpflichtet. Die ersten beiden Strophen enden, als ‘flüssiger Refrain’ variativ verbunden,¹⁸ indem sie durch die emphatische Interjektion „ach!“ (5 und 11) Mitgefühl mit dem Fragesteller bekunden und vom Verblühen der Blumen künden. Der vorangestellte Verweis auf den jahreszeitlichen Fortgang läßt dies noch als natürlich-zyklischen Prozeß erscheinen. Dagegen berichten die abschließenden Verspaare der Mittelstrophen (17f. und 23f.) jeweils in zwei resultativ aufeinander bezogenen Aussagen vom endgültigen Untergang je eines erinnerungsträchtigen *locus amoenus*. Final ausgerichtet ist die Folge der Antwortverse schließlich auch dadurch, daß das Motiv der naturnahen, jedoch von Menschenhand geschaffenen „Laube“ von der Natursphäre zum Bereich des Menschlichen überleitet, der dann die beiden letzten Strophen bestimmt. Zwischen deren wiederum refrainartig verknüpften Schlußversen, die Syntax und Reimwörter der Eingangsstrophen aufnehmen, ist eine Gradation ebenfalls nicht zu verkennen: Nicht nur „alle Schönheit“ (29), sondern „unser Leben“ selbst „verblüht“ (35).

Strukturelle Ähnlichkeiten aller Strophen und regelmäßig alternierende Sprecherwechsel, dreiteilig symmetrische Anlage des ganzen Gedichts nach dem Formmuster A–B–A' und enge Verknüpfung jeweils zweier Strophen durch ‘flüssige Refrains’ sowie identisch beibehaltene a-Reime geben Jacobis Lied ein stabiles Grundmuster. Doch dynamisiert der Dichter sein Lied nicht nur durch eine Fülle variierter Details. Er unterlegt dem Ganzen einen mehr motivisch als narrativ vermittelten Prozeß, der Momente einer amourösen Beziehung erinnert, auf das summative Ende hinzielt und sich als Folge zunehmend insistierender Fragen und Bitten darstellt, die immer stärker desillusionierende Antworten provozieren. Das Gedicht steigert das Motiv einer vergeblichen Suche nach naturhaften Zeichen und dem menschlichen Gegenstand einstiger Liebe bis zur Feststellung allgemeiner Vergänglichkeit. Das poetische, zuletzt selbstbezügliche Spiel mit pastoralen Rollen und die Wechselseitigkeit der Suche, die die beiden einstigen Liebespartner als getrennt und doch verbunden erscheinen lassen, brechen indessen jedes Pathos, das dem Thema seit den Vanitasgedichten des Barock eigen war. Die rokokohaft leichten Züge des Gedichts, das zwar die Flüchtigkeit des irdischen Lebens erklärt, aber keinen der Sprecher auf jenseitige Heilserwartungen oder religiöse Sicherheiten verweisen läßt, wiegen mit stilisierter Naivität die Schwere des Gegenstands auf. Dabei trifft Jacobis formelhafter und zugleich variierter Wechselgesang jenen volkstümlichen Ton, den Johann Abraham Peter Schulz – im Vorwort seiner *Lieder im Volkston*, in die er auch seine Vertonung von Jacobis Gedicht aufnahm – als „Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten“ bestimmte.¹⁹

Der „Schein des Bekannten“ mochte sich bei zeitgenössischen Lesern, Sängern und Hörern von Jacobis Lied nicht nur durch dessen poetische Faktur einstellen, sondern auch wegen seiner tatsächlichen Abhängigkeit von einer Quelle, auf die der Titel *Nach einem alten Liede* verweist. For-

¹⁸ Das entscheidende Merkmal des ‘flüssigen’, nicht ‘festen’ Refrains ist die variative Wiederholung einer syntaktischen Einheit bei Anpassung des Wortlauts an Motivik und Inhalt der jeweils vorangehenden Strophe. Vgl. die noch immer brauchbare Typisierung von Richard M. Meyer: Die Formen des Refrains. In: *Euphorion* 5 (1898), S. 1–24.

¹⁹ *Lieder im Volkston*, bey dem Claviere zu singen, von J[ohann] A[braham] P[eter] Schulz, Capellmeister Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich von Preußen. Tl. 1. Berlin 1785, Vorrede (datiert auf „November 1784“). – Zur Tradition und Ausprägung des Wechselgesangs im gesellig-volkstümlichen Lied des 18. Jahrhunderts vgl. August Langen: *Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600–1900)*. Heidelberg 1966 (*Annales Universitatis Sraviensis*. Bd. 5), S. 97–147, bes. S. 112f.

schungen nach Jacobis Vorlage setzte eine Anfrage in Siegmund Freiherr von Bibras *Journal von und für Deutschland* von 1788 in Gang:

Aus welchem Deutschen Dichter ist das Gespräch zwischen dem Dichter, dem Gärtner und dem Tod, welches sich anfängt: *Sag, wo sind die Veilchen hin etc.* Es ist als Volkslied gedruckt und wird für einen Kreuzer in Franken hausiren getragen.²⁰

Lassen es die ungenaue Angabe des Incipits („Sag“ statt „Sagt“) und die eigentümlichen Rollenzuweisungen als ungewiß erscheinen, ob mit dem in typisch populärer Weise verbreiteten „Volkslied“ tatsächlich Jacobis Gedicht gemeint ist, so antwortet ein erster Korrespondent im gleichen *Journal* mit dem Nachweis von dessen Erstdruck:

Es steht in dem Voß- und Gökingkischen Musenalmanach des Jahrs 1783 wo es Herr Johann Georg Jacobi unter der Aufschrift: *Nach einem alten Liede*, geliefert hat. Befriedigt diese Antwort, so ist mirs lieb; wo nicht, so kann ja allenfalls Herr Jacobi nähere Nachricht ertheilen: wir sind doch nun wenigstens auf der Spur.²¹

Ob Jacobi angefragt wurde und nähere Auskunft gegeben hat, bleibt offen. Sicher ist aber, daß diese erste Antwort nicht befriedigte und die „Spur“ weiter verfolgt wurde. Denn ein Jahr später druckt das *Journal* einen ausführlicheren Beitrag *Ueber den Verfasser des Lieds: Sagt, wo sind die Veilchen hin.*²² Dieser Artikel des Kurfürstlich Sächsischen Bergrats Carl Wilhelm Pörner aus Meißen stellt richtig, daß der eigentliche „Verfasser des bemeldeten Gartenliedes“ der ihm persönlich bekannte und jetzt 72jährige Carl August Svabe sei, der noch als Sekretär „bey dem Kurfürstl. Sächsischen Hofmarschallamt in Dresden“ wirke.²³ Ort und Zeit der Entstehung ließen sich nicht mehr genau angeben. „Vermuthlich“ habe Svabe das Lied „um das Jahr 1750 [...] verfertigt“, es aber, wie alle seine Gedichte, als passionierter Gelegenheitslyriker²⁴ nicht zum Druck gebracht:

Und so war denn auch sein Gartenlied durch weniger Abschriften, als man von andern seinen Producten genommen, unter seinen Freunden ganz in der Stille bekannt geworden. Um so viel mehr war er [Svabe] also, wie er mir oft gesagt, verwundert, da er nach dem siebenjährigen Kriege 1763 mit dem Hofe nach Dresden zurückkehrte, und von einigen Freunden, die sich während dieser unglücklichen Zeit ausserhalb Landes aufgehalten, erfuhr, daß sie dieses Lied, einige in Halle, Leipzig, Freyberg, andere in Wirzburg [!], Mainz und Aachen mit einer zierlichen Melodie versehen, singen und spielen gehört hätten.

²⁰ *Journal von und für Deutschland* 5 (1788), St. 2, S. 202. Die Anfrage ist nicht unterzeichnet.

²¹ Ebd. 5 (1788), St. 7, S. 70 (unterzeichnet „K.“).

²² Ebd. 6 (1789), St. 2, S. 180–182. Zitate im folgenden nach dieser Quelle.

²³ Während zu Svabe weder Geburts- und Sterbejahr noch seine näheren Lebensumstände ermittelt werden konnten, verzeichnen Lexika der Zeit den 1732 geborenen und 1796 gestorbenen Pörner als Chemiker bei der Porzellanfabrik Meißen und Verfasser einschlägiger Schriften (etwa einer *Anleitung zur Färbekunst* von 1785); vgl.: Deutsches Biographisches Archiv. Microfiche-Edition. Hg. von Bernhard Fabian. München u. a. 1982ff., Fiche 967, 459–463.

²⁴ Im weiteren nennt Pörner Werke Svabes aus dem „theatralische[n] Fach“: ein „auf Verlangen eines seiner Freunde, des Kapellmeister Richters in Dresden“ geschriebenes „kleines Schäferspiel, Philander betitelt“ (nachweisbar sind zwei Dresdner Libretti: *Philander. Ein musikalisches Lust- und Schäfer-Spiel*, welches am Dresdner Hofe, an dem Hohen Geburtstags-Tage Ihro Königl. Hoheit, der Chur-Prinzessin, Frauen Maria Antonia Walpurgis, auf Befehl Sr. Königl. Majest. von Pohlen, und Churfl. Durchl. zu Sachsen, Augusts des Dritten, den 18. Jul. im Jahr 1747 aufgeführt worden. [Dresden 1747] [SLB Dresden]; *Philander. Ein musikalisches Lustspiel*. Nach dem Italienischen des Herrn [Pietro] Pariati. Dresden 1752 [ULB Halle]), ein „kleines Schauspiel“ nach Jean-Baptiste-Louis Gresset (nicht ermittelt), eine Übersetzung von Carlo Goldonis *Il cavalier e la dama* (Der Cavalier und die Dame oder die zwei gleich edlen Seelen. Dresden 1755 [WLB Stuttgart]) und die deutsche Fassung der Oper *Talestri* (zuerst 1760) der Maria Antonia Walpurgis, Kurfürstin von Sachsen, welche Svabe eine zeitweise Anstellung als Bibliothekar eingebracht habe (in den nachweisbaren Libretto-Drucken ist Svabe nicht als Übersetzer genannt).

Ein paar Jahre hernach erzählte er mir, wie er mit eigenen Augen gesehen, daß es völlig zum Volksliede geworden, und auf einem Jahrmarkt in Dresden unter andern Liedern von einer alten Frau das Stück für 3 Pfennige verkauft, aber durch schlechten und fehlerhaften Druck sehr verunstaltet worden, wovon ihm besonders Pfeilchen statt Veilchen auffiel, aus welchem Staube hernach Herr Canonicus Jacobi diese verirrte Weise herausgezogen, und in die bessere Gökingische Gesellschaft gebracht hat, welches bald zu seiner Wissenschaft gelangte.

Zum Abschluß des Artikels wird Carl August Svabes Lied mitgeteilt:

Gartenlied.

- I *Dichter.*
Sagt, wo sind die Veilchen hin,
Die auf jenen Rasen
Ich und meine Schäferin
Sonst zusammen lasen?
Chor der Gärtner.
Freund, du bist umsonst bemüht, 5
Diese Veilchen sind verblüht.
- II *Dichter.*
Sind die Tulpen nicht mehr hier,
Die auf jenen Beeten
In der bunten Farben-Zier
Sich so prächtig blähen? 10
Chor.
Freund, du bist umsonst bemüht,
Jene Tulpen sind verblüht.
- III *Dichter.*
Ach, wo ist die Rose hin,
Meines Herzens Freude,
Diese Blumen-Königin 15
In dem Purpur-Kleide?
Chor.
Freund, du bist umsonst bemüht,
Alle Rosen sind verblüht.
- IV *Dichter.*
Sind die Mädchen nicht mehr da
Mit den schwarzen Haaren, 20
Die vor wenig Zeiten ja
Hier zu finden waren?
Chor
Freund, du bist umsonst bemüht,
Diese Mädchen sind verblüht.
- V *Dichter*
Ruft die Freunde doch herein, 25
Die sonst hier spazierten,
Und von nichts als Lieb und Wein
Frohe Reden führten.
Chor.
Freund, du bist umsonst bemüht,
Auch die Freunde sind verblüht. 30

VI *Dichter.*

Wenn auch ich einst nicht mehr bin,
 Und ein Freund wird fragen:
 Wo ist unser Dichter hin?
 Sprecht, was wollt ihr sagen?

Chor.

Nichts, als unser altes Lied,
 Auch der Dichter ist verblüht.

35

Es besteht kein Grund, an der anschaulich vorgetragenen Überlieferungsgeschichte zu zweifeln. Zwar fehlen naturgemäß Nachweise für die mündliche Verbreitung des Liedes, das während des Siebenjährigen Krieges in weite Teile des deutschen Sprachraums gelangt sei. Doch ist seine handschriftliche Tradierung seit etwa 1750²⁵ ebenso zu belegen wie seine Aufnahme in die massenhaft produzierten Liedflugschriften des 18. Jahrhunderts.²⁶ Auch bestätigen die vorliegenden Quellen die Klagen über die textliche Unzuverlässigkeit dieser Überlieferungsträger: Der früheste bekannte, handschriftliche Textzeuge stimmt zwar in Umfang und Anlage im wesentlichen mit dem Original überein, übergeht aber die Sprechernamen und zeigt zahlreiche, zum Teil sinnwidrige Lesarten (vgl. Abb. 1).²⁷

Während Svabes sechsstrophiges Lied in den frühen Drucken ohne Melodie oder Melodieangabe überliefert wird²⁸ und nicht in zeitgenössische Gebrauchsliederbücher übergegangen ist,

²⁵ Handschriftliches Liederbuch. 148 Seiten, zwei lose Blätter, 17 x 22 cm. Deutsches Volksliedarchiv (DVA), Freiburg/Brsg., Sign.: HL 18. In diesem Liederbuch unbekannter Provenienz, das nach der Handschriftenbeschreibung des DVA vermutlich um 1750 entstanden ist, wird Svabes Lied anonym als *Aria XXXVIII* von 64 Liedern überliefert (nach neuer Paginierung S. 52f.).

²⁶ Fünf neue Schäferlieder. 1. Ihren Hirten zu erwarten etc. 2. Sagt, wo sind die Veilchen hin, etc. [...] O. O. u. J. [BNU Straßburg: R. 104 308. IV, St. 14]. – Vier neue Soldaten u. Schäferlieder. 1. Es wurden drei Soldaten gefangen etc. [...] 4. Sagt, wo sind die Veilchen hin etc. O. O. u. J. [BSB München: P.o.germ. 8529, Bd. 2, Nr. 14]. – Vier schöne neue Arien. Die Erste. Ist mein Stübchen eng und nett [...]. Die Dritte. Sag [!], wo sind die Veilchen hin, die auf diesen Rasen. [...] Gedruckt in diesem Jahr. O. O. u. J. [SB Berlin: Yd 7857.33; neunstrophige Fassung, nicht identisch mit der unten in Anm. 29 nachgewiesenen Version von Kindleben].

²⁷ Mitgeteilt sei eine Auswahl einschlägiger Lesarten nach dem in Anm. 25 zitierten handschriftlichen Liederbuch: *V. 2*: aus jenen Rasen | *V. 12*: diese Tulpen | *V. 13*: Wo ist denn | *V. 14f.*: meine beste Freude, | dieser Blumen Königin | *V. 18* fehlt. | *Str. 4 und 5* sind vertauscht. | *V. 19* (≅ *V. 25*): Wo sind denn die Freunde hin, | *V. 21* (≅ *V. 27*): *Reimwort* (Wein) fehlt; vgl. das korrespondierende *Reimwort* in *V. 19*, das vom originalen herein abweicht. | *V. 30* (≅ *V. 24*) fehlt. – Eine weitere handschriftliche Überlieferung (undatiert, gemeinsam mit Liedern in böhmischer Mundart), die ähnlich zahlreiche Varianten aufweist, zitiert Michael Urban: Ältere egerländer Volkslieder. In: Zeitschrift für österreichische Volkskunde 4 (1898), S. 161–172, hier S. 172. – Textzeugnisse aus handschriftlicher Überlieferung finden sich ferner im Bestand des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg (A 48107, A 54668 [4 Str.], A 52083 [4 Str.], A 50878 [7 Str. in stark abweichender Fassung], A 174619 [aus einem hs. Liederbuch von 1811; 9 Str.; Fassung wie in *Vier schöne neue Arien*, s. Anm. 26]) sowie in Ludwig Erks Nachlaß (vgl. Anm. 28).

²⁸ Als ersten Druck einer Melodie zu Svabes Lied nennt Friedländer (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 86: Immortellen- oder Immerschönen-Taschenbuch für die Entdeckungs-Jahre 1805 bis 1816. Hg. von J. G. Berger. [Berlin] 1817. – Eine andere Melodie („mündlich, aus der Gegend von Frankfurt a. M.“) findet sich in Ludwig Erks *Neuer Sammlung deutscher Volkslieder* von 1842 (wie Anm. 2), die bereits der Frühphase der germanistischen Volksliedforschung angehört und auf Erks umfangreicher handschriftlicher Quellensammlung beruht (vgl. Ernst Schade: Ludwig Erks kritische Liedersammlung und sein „Volkslied“-Begriff. Die Methoden der Aufzeichnung, Dokumentation, Text- und Melodiekritik und Edition von Volksliedern. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte. Diss. Marburg 1971, bes. S. 150–180). Im Erk-Nachlaß der Staatsbibliothek zu Berlin (resp. den Abschriften,

Mit diesen eingreifenden Änderungen, die der Ausrichtung auf studentischen Gebrauch entsprochen haben mögen, wurde das Lied noch einige Zeit tradiert: etwa in Johann C. Rüdigers *Auswahl guter Trinklieder* (1791; ²1795) und im *Kirmes-Büchlein* (vor 1804).³¹ Fraglich bleibt indessen, ob Kindlebens Fassung von 1781 Jacobis nur wenig spätere Umdichtung beeinflusste. Da Jacobi keinerlei exklusive Motive der zusätzlichen Strophen verwendet, spricht für seine Kenntnis der *Studentenlieder* – außer der zeitlichen Nähe und der (früheren) persönlichen Bekanntschaft mit Kindleben³² – lediglich eine dortige Anmerkung, die Jacobis Titelformulierung *Nach einem alten Liede* angeregt haben könnte:

Dieses Lied ist freylich alt; aber es hat doch eine reine fließende Versifikation, und ich bin nicht so, wie die neuen Gesangbüchler die alles Alte bloß darum wegschmeissen, *weil es alt ist*, ob sie gleich dem verbanneten Alten nicht Besseres substituiren.³³

Zwar zeigt Kindlebens Fußnote, die sich gegen den Übereifer rationalistischer Gesangbuchmodernisierer wendet, ein ähnliches Interesse am überlieferten Liedgut, wie es unter Herders Einfluß schon Jacobi entwickelte. Doch gehen die beiden konkurrierenden Bearbeitungen von Svabes *Gartenlied* gegensätzlich mit ihrer Vorlage um. Statt es mit formelhaften Erweiterungen dem Genre des studentischen Trinkliedes anzupassen, übernimmt Jacobi aus seiner Quelle³⁴ initiale sowie zentrale Formulierungen mit hohem Wiedererkennungswert und variiert die schlichte Frage- und Antwortstruktur seiner Vorlage, die Sprecherrollen eindeutig festlegt und mit einem 'fließenden Refrain' auskommt, zu einem komplexeren Gespräch wechselnder Rollenträger. Dabei arrangiert Jacobi einzelne Motive neu und unterwirft sie einer eigenen Ordnung, die kunstvoll und zugleich stilisiert einfach zwischen symmetrisch-alternierenden und linear-steigernden Bauprinzipien vermittelt.

Statt die im Original angelegte motivische Vielfalt fortzuspinnen, konzentriert Jacobi das Lied auf die Erinnerung an eine erotische Zweierbeziehung: Anders als Svabe (und Kindleben), deren „Ich“ durchaus der amourösen Bindung mit seiner „Schäferin“ (3) gedenkt, dann aber pluralisch-

³¹ *Auswahl guter Trinklieder, oder Töne der Freude und des Weins, bey dem freundschaftlichen Mahle anzustimmen. Aus den besten Dichtern gesammelt [von Johann C. Rüdiger]. Halle ²1795 [zuerst 1791 mit dem Nebentitel *Trink- oder Commerc-Lieder*], S. 226f. (Nr. 190): *Gebrauch der Freude. In bekannter Melodie*; *Kirmes-Büchlein*, enthält eine Sammlung der besten deutschen Trinklieder mit leichten Melodien im Volkstone [...]. Frohburg [d. i.?] o. J. [vor 1804], S. 123–126 (Nr. 64): *Gebrauch der Freude. (In bekannter Melodie.)*. Der identische Titel, der auf die neue Schlußwendung abhebt, belegt den Zusammenhang dieser beiden Liederbücher.*

³² Kindleben (*1748) begann im Oktober 1767 sein Studium in Halle, wo Jacobi seinerzeit in der Gefolgschaft von Klotz eine Professur der Philosophie und Beredsamkeit innehatte. Diesem Kreis verdankte er, wie Vorrede und *Zueignungsschrift an HERRN Canonicus Jacobi in Halberstadt zu Kindlebens Vermischten Gedichten* (Berlin und Leipzig 1779) bekunden, seine Prägung als Dichter. Daß Kindleben auch die späteren *Studentenlieder* Jacobis übergeben hat, kann jedoch nur vermutet werden.

³³ *Studentenlieder* (wie Anm. 29), S. 66. Daß Kindleben in dieser Frage aber keine klare Haltung einnimmt, zeigt seine Vorrede, die seine eigenen Textverbesserungen gerade mit dem Hinweis auf die aktuelle „Mode“ rechtfertigt, „die Gesangbücher zu reformiren und an allem, was das Gepräge des Alterthums trägt, sonderlich im Liederwesen einen Eckel zu finden: so habe ichs denn auch meines Berufs zu seyn erachtet, denen Studentenliedern eine andre und bessere Form zu geben“ (ebd., S. III).

³⁴ Welchen Textzeugen und welchen Wortlaut Jacobi konkret vor sich hatte, ist nicht mehr zu klären. Auch in seinem Schreiben an Gleim vom 4. November 1782 (zitiert unten bei Anm. 45), in dem er auf sein Veilchen-Lied eingeht, schweigt sich Jacobi über seine Vorlage aus. Die Parallelen in Detail, Struktur und Umfang lassen aber annehmen, daß er eine dem Original nahestehende Überlieferung kannte.

unverbindlich nach „Mädchen“ (19), „Freunde[n]“ (25) (und „Knaben“) fragt, ist Jacobis Ich ganz auf jenes *eine* „Mädchen“ fixiert, auf das bei ihm bereits alle zuvor erfragten Naturmotive hindeuten. Jacobi verengt das wenig spezifische Motivpaar „Lieb und Wein“ (27), das allgemein für eine gesellig-unbeschwerte Lebensführung steht, auf eine einzige Liebesbindung. Dadurch individualisiert und emotionalisiert er seine Vorlage entscheidend. Der Konzentration dienen der regelmäßige Wechsel zwischen männlichem und weiblichem Sprecher ebenso wie die temporale Vereinheitlichung der Schlußstrophe. Während Svabes Dichter, logisch schlüssiger, die Frage nach dem eigenen Verbleib einem Dritten in den Mund legt und mit einem futurisch zu lesenden Bedingungssatz einleitet (31f.), verzichtet Jacobi, um seine beiden Schlußstrophen parallelzuführen, auf eine solche Klausel. Jacobi hebt den poetischen Anspruch des *Gartenliedes* nicht allein, indem er die Diktion glättet und stilistische wie reimtechnische Ungeschicklichkeiten (etwa „Beeten“ / „blähten“ [8/10] und „da“ / „ja“ [19/21]) vermeidet. Vielmehr kompliziert Jacobi das thematisch vereinfachte Lied durch weniger fixierte Rollenwechsel und durch eine symmetrisch überformte Abfolge, die sich narrativ nicht eindeutig auflösen läßt und zugleich stark auf die summative Schlußstrophe zuläuft.

Jacobis Umdichtung *Nach einem alten Liede*, deren komplexe Simplität den ‘Schein des Kunstlosen’ artifiziell erzeugt, verdrängte Svabes ursprüngliches *Gartenlied* ebenso wie Kindlebens erweiterte Trinkliedfassung. Während Svabes „verirrte Weise“ zunächst mündlich, handschriftlich und in Liedflugschriften verbreitet wurde, bevor sie Kindleben in Gebrauchsliederbücher einführte, wo sich das Lied bis circa 1800 behauptete, reüssierte Jacobis Umdichtung in der „besere[n] Gesellschaft“ des Hamburger *Musen Almanachs für 1783*, um sich von dort aus in populäreren Medien durchzusetzen.

Dieser liedgeschichtlich nicht untypische Verdrängungsprozeß,³⁵ in dem ein erstes ‘Kunstlied im Volksmund’ durch eine ungleich kunstvollere Transformation wirkungsgeschichtlich in den Schatten gestellt wird, läßt sich bei unserem Beispiel in das letzte Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts datieren. Parallel zum neunstrophig erweiterten *Gartenlied* gelangte seit 1790 nämlich auch Jacobis Text in die damals immer zahlreicheren Gebrauchsliederbücher. Das lokale Zentrum, von dem aus seine Umdichtung in den gesamten deutschen Sprachraums vordrang, lag in Hamburg. Dort war nicht nur der erste Druck von Jacobis Gedicht erschienen. Auch die frühesten Liederbücher, die den Text für den allgemeinen Gebrauch bereitstellen – die *Lieder für fröhliche Gesellschaften* (1790), das *Allgemein gesellschaftliche Liederbuch zum Nutzen und Vergnügen* (1790) und das *Neue gesellschaftliche Liederbuch* (um 1790) –, kamen in Hamburg heraus.³⁶ Bald darauf erschien Jacobis Umdichtung in Sammlungen, die beispielsweise in Mannheim (1794), Stuttgart (1795) und Leipzig (1798) verlegt wurden.³⁷ Symptomatisch für die allmähliche Verdrängung konkurrierender Fas-

³⁵ Man denke in der gleichen Epoche etwa an das um 1800 in Liedflugschriften verbreitete „Zu Straßburg auf der Schanze“, das „in der *Wunderhorn*-Fassung eines der populärsten Volkslieder überhaupt geworden“ ist (so Heinz Röllekes Erläuterungen in: Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 6–9: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Gesammelt von L. A. v. Arnim und Clemens Brentano. Hg. von H. Rölleke. Stuttgart u. a. 1975–1978, hier Bd. 9,1, S. 285).

³⁶ *Lieder für fröhliche Gesellschaften* gesammelt von einem Freund des Gesangs und der unschuldigen Freude. Hamburg 1790, S. 151–153 (Nr. 93): *Lied. Mel. Im Voßischen Musenallmanach von 1783*. Text irrtümlich unterz.: Voß; *Allgemein gesellschaftliches Liederbuch zum Nutzen und Vergnügen*. Hamburg 1790, S. 250f. (Nr. 145): *Hinfälligkeit. Mel. S. Schulz Lieder 2ter Theil, S. 33*; *Neues gesellschaftliches Liederbuch*, bestehend in 400 der neuesten Lieder zum unschuldigen Vergnügen. 4 Bde. Hamburg [um 1790], No. 16 (ohne Titel und Melodievorsatz).

³⁷ *Neues Liederbuch für Freunde des Gesangs*. [Hg. von C. F. Becker.] Mannheim 1794, S. 162–164:

sungen ist dabei, daß ein Sammler wie Rüdiger, der 1791 noch Kindlebens Fassung in seine *Trinklieder* aufgenommen hatte und diese 1795 in zweiter Auflage herausbrachte, sich für Jacobis Text entschied, als er ebenfalls 1795 ein neues Liederbuch *zum Gebrauch bey frohen Mahlen, bei'm Wein und in traulichen Zirkeln* zusammenstellte.

Während Svabes Lied erst wieder die frühen germanistischen Volksliedforscher interessierte, wurde Jacobis Umdichtung, die bereits um 1800 in französischer und englischer Übersetzung vorlag³⁸ und gleichzeitig in Liedflugschriften gelangte,³⁹ im 19. Jahrhundert von zahlreichen Liederbüchern weitergetragen. Größte Verbreitung fand das Lied in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, als es nicht nur in regional wirksamen Publikationen, sondern immer wieder in überregional so erfolgreichen Sammlungen wie dem *Mildheimischen Liederbuch* veröffentlicht wurde.⁴⁰ Aber auch nach 1850 begegnet Jacobis Gedicht noch in Franz Ludwig Schuberts *Concordia*, einer mehrbändigen, um 1860 in mehreren Auflagen erschienenen *Anthologie classischer Volkslieder*.⁴¹ Ins 20. Jahrhundert reicht dagegen nur ein im Untertitel programmatisch so bezeichnetes *Liederbuch für altmodische Leute*, das erstmals 1885 herauskam und sich bis zur fünften, 1922 von Anton Kippenberg besorgten Auflage behauptete.⁴²

Jacobis Gedicht, dessen Titel *Nach einem alten Liede* ja bereits unmodische Dauerhaftigkeit für sich beansprucht, rückte durch seine lange Tradierung tatsächlich in einen Kanon volkstümlicher, 'altmodisch-klassischer' Lieder. Zugleich bewahrten die Liederbücher des 19. Jahrhunderts we-

Die Vergänglichkeit. Neue Mel.; Taschenbuch für Freunde des Gesanges, zum Gebrauch bey frohen Mahlen, bei'm Wein und in traulichen Zirkeln. [Hg. von J. Ch. Rüdiger.] Bd. 2. Stuttgart 1795, S. 11f. (Nr. 7): *Vergänglichkeit nach einem alten Liede*; Lieder zu vergnügter Unterhaltung. Leipzig 1798, S. 72–74 (Nr. 41): *Vergänglichkeit. Von Suabe [recte Jacobi!]; Melodie von Schulze.*

³⁸ Die französische Übersetzung mit dem Incipit „Bergère, où sont les violettes“ (Nachweis oben Anm. 14) veröffentlichte und kommentierte Jacobi selbst: „Folgende Uebersetzung eines meiner älteren Lieder in die Sprache der alten Provenzaldichter wurde mir von ihrem Verfasser [Vanderbourg] [...] zugeschickt. [...] Nach meinem Gefühle ist sie ein Meisterstück, welches [...] dem Original vollkommen gleicht, und es dennoch verschönert. Wie weit läßt das französische Lied das deutsche hinter sich! Welche, in jeder neuern Mundart unnachahmliche Naivetät!“ (ebd., S. 121) – Nachweis der englischen Übertragung oben in Anm. 12.

³⁹ Vier schöne neue Lieder. Das Erste. Die geheime Liebe. Willst du dein Herz mir schenken, etc. [...] Das Vierte. Sagt, wo sind die Veilchen hin etc. Gedruckt in diesem Jahr. O. O. u. J. [BSB München: P.o.germ. 852^w, Bd. 2, Nr. 15].

⁴⁰ *Mildheimisches Liederbuch* von acht hundert lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Fröhlichkeit und ächter Tugend, die den Kopf nicht hängt, von Rudolph Zacharias Becker. Neue vermehrte und verbesserte [fünfte] Ausgabe. Gotha 1815, S. 265f. (Nr. 424). Nach Gottfried Weissert: *Das Mildheimische Liederbuch. Studien zur volkspädagogischen Literatur der Aufklärung*. Tübingen 1966 (Volksleben. Bd. 15), S. 224, ist Jacobis Text in den früheren Auflagen, die Becker mehrheitlich mit eigens für seine volksaufklärerische Sammlung gedichteten Lieder bestückte, noch nicht enthalten, gehörte aber seit 1815 bis zur letzten Ausgabe (1837) zum festen Bestand. – Außer im *Mildheimischen Liederbuch* ist Jacobis Gedicht allein im inhaltlich erschlossenen Bestand des Deutschen Volksliedarchivs in circa zwanzig Gebrauchsliederbüchern zwischen 1800 und 1850 nachgewiesen.

⁴¹ *Concordia. Anthologie classischer Volkslieder für Pianoforte und Gesang*. Hg. und bearbeitet von F[ranz] L[udwig] Schubert. Bd. 2. Leipzig ³[um 1860], S. 10 (Nr. 347): *Vergänglichkeit*.

⁴² Als der Großvater die Großmutter nahm. Ein Liederbuch für altmodische Leute. [Zuerst 1885, hg. von Gustav Wustmann.] Bearb. von Anton Kippenberg und Friedrich Michael. Leipzig ⁵1922, S. 288–290 (Quellennachweis ebd. S. 564). Nachdrucke dieser Sammlung brachte der Insel-Verlag in Leipzig 1958 sowie in Frankfurt/M. 1986 auf den Markt.

nigstens mit diesem einen Gedicht die Erinnerung an Johann Georg Jacobi, der schon bei seinem Tod im Jahre 1814 als Repräsentant der zurückliegenden empfindsamen Epoche verehrt wurde.⁴³ Ganz in diesem Sinne ist eine Vignette aufzufassen, die den Abdruck des Gedichts in August Friedrich Ernst Langbeins *Deutschem Liederkranz* (1820)⁴⁴ begleitet (vgl. Abb. 2): Von Trauerweide und verdorrtem Baumstamm symbolisch umrahmt, bestimmt ein Denkmal die Bildmitte, dessen Sockelrelief eine Lyra zeigt und damit auf Jacobis Dichterberuf verweist. Dieser wird auf der obenauf stehenden Urne namentlich genannt und damit zugleich als verstorben charakterisiert. Jacobis Ableben gilt offenkundig das Gedenken eines Paares, dessen männlicher Part sich einerseits an dem Denkmal abstützt, um andererseits seiner in Trauer versunkenen Begleiterin Halt zu bieten. Die Schlußverse des Liedes, mit denen die Vignette unterschrieben ist, werden in dieser Bildkomposition einerseits zu einer mitfühlend-generalisierenden Anrede des Mannes an sein „Mädchen“, andererseits aber zum einem in dessen eigene Worte gefaßten Nachruf auf Jacobi.

Daß eine solche biographische Anverwandlung durchaus in Jacobis Sinn gewesen sein mag, belegt dessen zur Zeit der Erstveröffentlichung verfaßtes Schreiben an seinen fernen Gefährten Gleim, in dem Jacobi das Veilchen-Lied sentimentalisch auf sein eigenes Dichterleben und auf den Fortbestand ihrer empfindsamen Freundschaft bezieht:

Lieber Gleim! der Ton des Liedes: Sagt, wo sind die Veilchen hin? ist seit einigen Jahren der Ton meines Herzens gewesen: denn viel, sehr viel ist mir abgestorben, das zur Freude meines Lebens gehörte. Eins nach dem andern gieng dahin, wie die *Veilchen*, die *Rosen*, der *Bach*, u[nd] die *Laube*. Das *Mädchen* that mir am wehesten. Da gieng ich umher, u[nd] fragte, wie ienes Lied; aber nichts kehrte zurück. Endlich fragte ich nicht mehr, u[nd] trauerte still. Desto schlimmer! Der letzte Trost, mein Leiden zu singen, auch der verließ mich. Ach! so lange noch die Phantasie einen begleitet, u[nd] hier u[nd] dort einzelne Rosen zeigt; wär' es nur, um sie auf ein Grab zu streuen; so lange hat man nicht alles verlohren; aber leider heißt es bey mir: *Auch der Sänger ist verblüht!* Dennoch, liebster, bester Gleim, soll unsre Freundschaft nicht welken, wie die Veilchen, oder versiegen, wie der Bach; u[nd] Jacobi u[nd] Gleim sollen nicht [...] einander absterben. Das sollen sie wahrlich nicht!⁴⁵

Der Erfolg von Jacobis populärer Umdichtung manifestiert sich nicht zuletzt darin, daß die Textgestalt des Liedes seit Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend stabil blieb. Anders als Svabes Original war Jacobis Fassung kaum mehr den Eingriffen späterer Herausgeber ausgesetzt: sorgfältig austarierte Symmetrie und ein dichtes motivisches Netz sorgten dafür, daß nur wenige Änderungen in Strophenbestand und Wortlaut vorgenommen wurden.⁴⁶ Anlaß zu textlichen Modifikationen gab Jacobi zeitgenössischen und späteren Sammlern lediglich durch seinen Titel, dessen programmatischer Hinweis auf eine ältere Quelle gerne durch die thematische Charakterisierung

⁴³ Vgl. Johann Georg Jacobi in Freiburg (s. Anm. 1), S. 45–61.

⁴⁴ *Deutscher Liederkranz. Eine Auswahl der besten Gesänge für frohe Gesellschaften. Mit einem Beitrag einiger neuer Lieder hg. von A[ugust] F[riedrich] E[rnst] Langbein. Berlin 1820, S. 349–351: Vergänglichkeit. Bekannte Melodie.*

⁴⁵ Johann Georg Jacobi an Johann Wilhelm Ludwig Gleim. Düsseldorf, 4. November 1782. Gleimhaus Halberstadt: Hs. A 1692.

⁴⁶ Nicht durchgesetzt haben sich die Varianten in: Allgemeines Leipziger Lieder-Buch für frohe Gesellschaften bey festlichen Tagen [...]. Leipzig 1819, S. 88–90 (Nr. 41): *Erinnerung an das Vergangene. Bekannte Melodie* (hier wird in V. 22 das Schäferkostüm zurückgedrängt: „Freund und Freundin fanden“, und der Schluß stärker verallgemeinert: „Ach! er ist schon längst nicht mehr – | Wir vergehen, gleich wie er“), und in: Hundert Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude mit Begleitung des Klaviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet von Wilhelm Wedemann. H. 2. Weimar 8[1846] [zuerst um 1825], Nr. 44: *Vergänglichkeit*. In diesem Abdruck, den Wedemann mit einer eigenen Komposition begleitet hat, fehlt – offenbar mit Rücksicht auf die jugendlichen Adressaten der Sammlung – die vierte Strophe.

Vergänglichkeit (oder verwandte Formulierungen wie *Hinfälligkeit* und *Erinnerung an das Vergangene*) ersetzt wurde,⁴⁷ sowie durch seine Komplizierung der Rollenverteilung. Schon die wesentlichen Varianten einer Flugschrift, die dritte und vierte Strophe mit Imperativen im Plural statt im Singular einsetzen läßt („Führet dann“ und „Bringet dann“ statt „Führe denn“ und „Bringe denn“),⁴⁸ dienten zweifellos dazu, die Vorstellung eines mehrstimmig antwortenden Chores durch grammatisch einheitliche Anredeformen zu festigen. Ebenfalls auf eine transparentere Gestaltung der Sprecherwechsel zielten hinzugefügte Rollennamen, wie sie in mehreren Liederbüchern anzutreffen sind. Zwei Muster sind dabei zu unterscheiden:

I	1–4	Jüngling	I	1–4	Jüngling
	5–6	Mädchen		5–6	Chor
II	7–10	Mädchen	II	7–10	Mädchen
	11–12	Jüngling		11–12	Chor
III	13–16	Jüngling	III	13–16	Jüngling
	17–18	Mädchen		17–18	Chor
IV	19–22	Mädchen	IV	19–22	Mädchen
	23–24	Jüngling		23–24	Chor
V	25–28	Jüngling	V	25–28	Jüngling
	29–30	Mädchen		29–30	Chor
VI	31–34	Mädchen	VI	31–34	Mädchen
	35–36	Jüngling ⁴⁹		35–36	Chor ⁵⁰

Beide Muster spiegeln die regelmäßig alternierende Anlage des Liedes wider. Ein Typ versucht die Anredewechsel in einem reinen, aber reizvoll ‘gegenläufigen’ Duett zwischen Mädchen und Jüngling abzubilden, der andere Typ, der den Anrede-, Frage- und Imperativformen genauer entspricht, weist die jeweiligen Schlußverse einem Chor zu.

Die Liederbücher des 18. und 19. Jahrhunderts versuchten auf solche Weise, die Struktur von Jacobis Text durchsichtig zu machen. Jedoch wird in keinem dieser Drucke die vorgeschlagene Rollenverteilung durch eine entsprechende Vertonung realisiert. Soweit überhaupt ein musikalischer Satz beigefügt oder der Gebrauch einer bestimmten Komposition vorgeschrieben ist, handelt es sich durchweg um einstimmige Lieder, die eine Verteilung auf verschiedene Sänger

⁴⁷ Vgl. die Nachweise in Anm. 36, 37, 41, 44, 46, 49, 50, 52 und im Anhang. Der Titel *Vergänglichkeit* findet sich zuerst in der 1783 bald nach dem Erstdruck des Liedes veröffentlichten Komposition von J. L. Rudolph (s. Anhang).

⁴⁸ Vier schöne neue Lieder (s. Anm. 39). Weiterhin liest diese Quelle in V. 24 „Jene Laube ist nicht mehr“ (statt „Laube grünt“), wodurch auf Kosten eines Hiatus die Parallele zu V. 18 („Jenes Bächlein ist nicht mehr“) verstärkt wird, und ersetzt das temporale „weil“ [‘während, als’] in V. 26 durch „wie“.

⁴⁹ Zuerst nachgewiesen in: Neues Liederbuch, 1794 (s. Anm. 37). Ebenso in: Blumenkränze geselliger Freude und unschuldigen Frohsinns, gewunden für gute und frohe Menschen. Oder neue zweckmäßige Auswahl von Gesängen nach meist bekannten Melodien. Tl. 1. Bremen und Aurich ³[1809], S. 162–164: *Die Vergänglichkeit. Neue Mel.*

⁵⁰ Zuerst nachgewiesen in: Lieder zu vergnügter Unterhaltung, 1798 (s. Anm. 37; der Fehlattribution des Textes an Svabe entspricht, daß die Schlußverse wie bei diesem jeweils einem „Chor der Gärtner“ zugewiesen werden); Allgemeines Liederbuch des deutschen Nationalgesanges. Tl. 3. Altona 1798, S. 68–70 (Nr. 31): *Die Vergänglichkeit. Mel. s. Schulz Lieder 2ter Theil. S. 33* (einfach „Das Chor“).

zwar nicht ausschließen, aber doch keineswegs fordern. Verweisen die Herausgeber nicht einfach auf eine „Bekannte Melodie“ oder gelegentlich auch auf eine (noch ungeschriebene) „Neue Melodie“, so geben sie meist jene kongeniale Vertonung durch Johann Abraham Peter Schulz an, die bereits den Erstdruck von Jacobis Text begleitete (vgl. Abb. 3).⁵¹ Außer der 1788 erstveröffentlichten Vertonung von Johann Friedrich Reichardt, die wenigstens punktuell weiterwirkte,⁵² konnte sich keiner der zahlreichen zeitgenössischen und späteren Liedsätze, unter denen sich auch einige Männerchöre befinden, gegen Schulz' Erstkomposition behaupten.⁵³

Schulz' Vertonung verdankt sich dem Auftrag des *Musen Almanach*-Herausgebers Johann Heinrich Voß. Mit den Worten „das Lied von Jacobi hätte ich gerne [...] für den Almanach“ übersandte Voß im Mai 1782 den noch ungedruckten Text (mit zwei weiteren Gedichten) an den Komponisten, der zwei Jahre zuvor, zu Beginn der freundschaftlichen Zusammenarbeit, geklagt hatte, er sei „immer arm an guten Texten gewesen“. Denn: „Nicht alle Lieder sind *mir* sangbar.“⁵⁴ ‚Sangbar‘ aber heißt für Schulz: geeignet für eine „mehr *volksmäßig* als *kunstmäßig*“ gesetzte Vertonung, die um der „höchsten Simplizität und Faßlichkeit“ willen auf „alle unnütze Zierereyen sowol in der Melodie, als in der Begleitung“ verzichtet,⁵⁵ und ‚sangbar‘ in diesem Sinne muß ihm Jacobis Lied sogleich gewesen sein. Das belegt allein schon die Sorgfalt, mit der sich Schulz dem Auftrag widmet. In seinem Begleitbrief zu den zwei Monate später vollendeten Kompositionen bemerkt er:

Ich hätte sie Ihnen gern früher geschickt, aber sie wollten mir alle drey nicht zu Dank gerathen, und doch gefielen mir die Worte so ausnehmend. [...] Heut aber, deucht mich, hab ichs getroffen, und wenn ich mich nicht irre, gehören diese drey Lieder mit unter die besten, die ich je gemacht habe.⁵⁶

Schulz' produktions- und wirkungsästhetisches Ideal des populären Liedes, das „sich dem Ohre so schnell und unaufhörlich zurückkehrend“ einprägen sollte, daß es „Liebhaber des Gesanges [...] leicht nachsingen und auswendig behalten können“, ist durch seine Jacobi-Vertonung in hohem Maße verwirklicht: „eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihm sinkt, die, wie ein Kleid dem Körper, sich der Declamation und dem Metro der Worte anschmiegt“.⁵⁷

⁵¹ Nachweis im Anhang.

⁵² Auswahl der beliebtesten Arien und Gesänge zur Erhöhung des gesellschaftlichen Vergnügens. Reutlingen ³1813 [zuerst Bremen 1811] (Neues Buch des Frohsinns und der heiteren Laune. Bd. 2), S. 205f.: *Erinnerungen. Mel. von Reichardt.*

⁵³ Vgl. den Katalog der Vertonungen von Johann Georg Jacobis „Sagt, wo sind die Veilchen hin“ im Anhang dieses Beitrags.

⁵⁴ Briefwechsel zwischen Johann Abraham Peter Schulz und Johann Heinrich Voss. Hg. von Heinz Gottwaldt und Gerhard Hahne. Kassel und Basel 1960 (Schriften des Landesinstituts für Musikforschung Kiel. Bd. 9), S. 14 (Schulz an Voß, 12. Mai 1780) und S. 20 (Voß an Schulz, 13. Mai 1782). Neben Jacobis Lied übersandte Voß seinen „Rundgesang: *Freund' ich achte pp.*“ und Friedrich Leopold Graf zu Stolbergs Lied *Der späte Frühling*, die Schulz ebenfalls für den *Musen Almanach für 1783* komponierte. – Zur Zusammenarbeit zwischen Schulz und Voß vgl. zuletzt Heinrich W. Schwab: Musikbeilagen in Almanachen und Taschenbüchern. In: Almanach- und Taschenbuchkultur des 18. und 19. Jahrhunderts. Hg. von York-Gothart Mix. Wiesbaden 1996 (Wolfenbütteler Forschungen. Bd. 69), S. 167–201, bes. S. 168f. und 173.

⁵⁵ Schulz, Lieder im Volkston (s. Anm. 19), Tl. 1, ²1785, Vorrede (Hervorhebungen im Original).

⁵⁶ Briefwechsel Schulz/Voß (s. Anm. 54), S. 21 (Schulz an Voß, 7. Juli 1782). Voß stimmt dieser Einschätzung am 22. Mai 1783 zu: „Die 3 Lieder im letzten Alm. scheinen mir zu Ihren vorzüglichsten zu gehören: jedes im eigenen Tone, u. jedes vortreflich“ (ebd., S. 31).

⁵⁷ Schulz, Lieder im Volkston (s. Anm. 19), Tl. 1, Vorrede.

Seinem Programm entsprechend vertont Schulz den Text streng strophisch und läßt die Instrumentalstimme nicht hervortreten. Er verzichtet auf jedes über den Text hinausgehende instrumentale Vor-, Zwischen- oder Nachspiel, und selbst Wortwiederholungen werden streng vermieden. Die musikalischen Phrasen sind vielmehr ganz vom vorgefundenen Versmaß bestimmt: Mit Ausnahme des letzten Halbverses, den er der Schlußwirkung halber auf zwei Takte dehnt, vertont Schulz jeden Vers in exakt zwei Takten und erreicht so eine ganz regelmäßige Periodik. Da der Komponist durchgehend eine Taktart mit zwei Hauptbetonungen wählt (2/4 resp. 6/8), fallen die Hebungen des Textes stets mit betonten Taktzeiten zusammen. In dieser ebenmäßigen, ganz vom Text her gebildeten Form, auf die seine Bekleidungsmetaphorik genau zutrifft, gelingt Schulz eine ausdrucksvolle und charakteristische Komposition, die musikalische Kunstmittel extrem sparsam, aber umso wirkungsvoller einsetzt. Denn die auffällige Zweiteilung der Strophen in eine fragend-suchende und eine desillusionierend-antwortende Hälfte akzentuiert Schulz durch zwei ebenso artifizielle wie simple Kunstgriffe: durch rhythmischen Wechsel in einen getragenen 6/8-Takt, der den per Vortragsanweisung geforderten „Ausdruck“ durch ein auskomponiertes Ritardando erzeugt, sowie durch eine harmonische Ausweichung ins ‘traurige’ Moll, die in den Rahmenstrophen exakt auf Jacobis empfindsam-elegisches „ach“ eintritt.⁵⁸

Jacobis Gedicht *Nach einem alten Liede* und Schulz’ Vertonung, die gemeinsam an die Öffentlichkeit getreten sind, exemplifizieren nicht allein das Ideal der zeitgenössischen Liedästhetik, nach der ein Lied ‘sangbar’ sein soll und erst als tatsächlich gesungenes Lied seine Bestimmung erhält. Der populäre Erfolg dieser Verbindung von Wort und Ton, mit dem sich Schulz seinem Ziel näherte, „einst Liedermann des Volks genennet zu werden“,⁵⁹ verdeutlicht zudem, wie stark Entstehungs- und Wirkungsgeschichte des ‘Kunstliedes im Volksmund’ miteinander verzahnt sind. Denn wie Jacobi die schlichte Formelhaftigkeit einer bereits anonymisierten Vorlage ausnutzt, um deren Volksläufigkeit mit seiner artifiziell-stilisierten Simplizität noch deutlich zu überbieten, so erreicht auch Schulz den – für seinen „Volkston“ spezifischen, mit dem „Bekanntem selbst“ aber nicht zu verwechselnden – „Schein des Bekannten“,⁶⁰ indem er äußerste formale Einfachheit und raffinierte Komplexität im Detail wirkungsvoll verbindet.

So haben Jacobi und Schulz, um nochmals die Worte von Svabes Zeitgenossen aufzunehmen, dessen „verirrte Weise“ aus dem „Staub“ volksnaher Tradierung „herausgezogen, und in die bessere [...] Gesellschaft“ gehobener poetisch-musikalischer Schriftlichkeit „gebracht“.⁶¹ Erst die durch Voß vermittelte Gemeinschaft von Dichter und Komponist gab dem Lied nämlich jene Werkgestalt, die seine dauernde Popularität garantierte.

⁵⁸ Die überarbeitete Version in Schulz’ *Liedern im Volkston* (s. Anm. 19) schreibt an dieser Stelle vor: „Etwas langsam“. – Schulz’ kompositorische Umsetzung der zweigeteilten Strophe hat bei nachfolgenden Komponisten Schule gemacht. Während etwa Grünwald und Baumbach die Schlußverse durch Mollterzen harmonisch-melodisch ‘abdunkeln’ und mit triolischen Begleitmustern unterlegen, kommt Egli dem Vorbild sehr nahe: wie Schulz wechselt er vom 2/4- in den 6/8-Takt, um jedoch die Schlußverse zu wiederholen und in einem instrumentalen Nachspiel stimmungshaft auszumalen (Nachweise im Anhang).

⁵⁹ Briefwechsel Schulz/Voß (s. Anm. 54), S. 14 (Schulz an Voß, 12. Mai 1780).

⁶⁰ Schulz, *Lieder im Volkston* (s. Anm. 19), Tl. 1, Vorrede.

⁶¹ Wie Anm. 22, hier S. 181.

Anhang: Katalog der Vertonungen
von Johann Georg Jacobi „Sagt, wo sind die Veilchen hin“

I. Gedruckte Vertonungen

1. Musen Almanach für 1783. Herausgegeben von [Johann Heinrich] Voss und [Leopold Friedrich Günther von] Goe[c]king[k]. Hamburg [1782], S. 22–24: *Nach einem alten Liede*, und Notenbeilage. Der Text ist mit „J. G. Jacobi“ unterzeichnet, die Notenbeilage von **Johann Abraham Peter Schulz** (s. Abb. 3) erschien anonym. – Mit wenigen Varianten wieder in: *Lieder im Volkston, bey dem Claviere zu singen, von J[ohann] A[braham] P[eter] Schulz, Capellmeister Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Heinrich von Preußen. Tl. 2. Berlin 1785, S. 30.* – Zur Verbreitung dieser Vertonung, die auch unter der in Anm. 12 zitierten englischen Übersetzung steht, vgl. Anm. 36–37 und 50.
2. Blumenlese für Klavierliebhaber, Eine musikalische Wochenschrift. Hg. von H[einrich] P[hilipp] Bossler, Hochf. Brandenb. Rath. Speier 1783, Tl. 2, S. 16: *Die Vergänglichkeit. von Herrn J. C. Rudolph.* Vgl. Hans Schneider: *Der Musikverleger Heinrich Philipp Boßler. 1744–1812. Mit bibliographischen Übersichten und einem Anhang: Mariane Kirchgeßner und Boßler.* Tutzing 1985, S. 288. – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/78/>
3. Erste Sammlung Zwölf deutscher Lieder für das Klavier oder Fortepiano. In Musik gesetzt von **J. J. Grünwald.** Wien 1785, Nr. 2: *Nach einem alten Liede.* Wieder in: *Das Wiener Lied von 1778 bis Mozarts Tod [...]. Bearb. von Margarete Ansion und Irene Schlaffenberg.* (Wien 1920) Graz 1960 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich 54), S. 92. – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/78/>
4. Singcompositionen mit Begleitung des Claviers. Herausgegeben von **J[ohann] H[einrich] Egli.** Zweite Sammlung. Zürich 1786, S. 70: *Nach einem alten Liede.* Unterzeichnet: J[ohann] H[einrich] E[gli]. – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/78/>
5. Deutsche Gesänge mit Clavierbegleitung von **Johann Friederich Reichardt.** Leipzig 1788, S. 17.
6. Lyrische Gedichte vermischten Inhalts, mit Melodien zum Singen beym Claviere von **Friedrich August Baumbach.** Leipzig [1792], S. 12. Vgl. Ernst Challier: *Grosser Lieder-Katalog. Ein alphabetisch geordnetes Verzeichnis sämmtlicher Einstimmiger Lieder mit Begleitung [...].* (Berlin 1885–1914) Wiesbaden 1979, S. 712. – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/78/>
7. Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung von **Johann Michael Haydn.** Revidirt und hg. von Otto Schmid-Dresden. Leipzig u. a. 1896, S. 6f.: *Die Vergänglichkeit aller Dinge.* Nach Charles H. Sherman und T. Donley Thomas: *Johann Michael Haydn (1737–1806). A Chronological Thematic Catalogue of His Works.* Stuyvesant (NY) 1993 (Thematic Catalogues. Bd. 17), S. 208 (Nr. 631f.), komponierte Haydn das zeitgenössisch nicht gedruckte Sololied im Juli 1796 und richtete es auch für vierstimmigen Chor ein (SSSB). – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/78/>
8. Taschenbuch von J. G. Jacobi und seinen Freunden für 1798. Basel [1797], Musikbeilage zu S. 122–125: **anonyme Vertonung** der französischen Übersetzung durch Vanderbourg.

9. Zehn Lieder mit Begleitung der Gitarre in Musik gesetzt und Ihro Erlaucht der Frau Gräfin Amalia von Hochberg in tiefster Ehrfurcht gewidmet von **F: W: Kiel** Sänger des Großherz: Badischen Hoftheaters. Karlsruhe [um 1810], Nr. 2: *Die Erinnerung*. – Handschriftlich überliefert in: ARIEN und DUETTEN / für / GUITARRE. Musikhandschrift, wohl 1836/65, enthaltend 48 Lieder verschiedener Komponisten. Badische Landesbibliothek Karlsruhe: Donaueschingen Mus.Ms. 2761, Nr. 14: *Die Erinnerung v. Fr. W. K[iel]* (Sololied). – Die Datierung obigen Drucks auf die Zeit „um 1810“ ergibt sich aus dem Umstand, daß Kiel nur in der Spielzeit 1810/11 zum Ensemble des neueröffneten Großherzoglichen-Badischen Hoftheaters gehörte, „noch im ersten Jahre [...] entlassen und [...] vorteilhaft ersetzt“ wurde (Günther Haass: Geschichte des ehemaligen Großherzoglichen-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806–1852. Bd. I: Von der Gründung bis zum Comité 1806–1822. Diss. Heidelberg. Karlsruhe 1934, S. 33f.; ebd., S. 45 und 57, wiedergegebene Theaterzettel nennen Kiel zunächst als Sänger der Titelpartie des *Achille* von Ferdinando Paër (Eröffnungsvorstellung vom 9. Nov. 1810), später aber nur noch als Ersten Priester in Mozarts *Zauberflöte* (Vorstellung vom 8. Juni 1811). – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/78/>
 10. Sechs Lieder mit Begleitung des Pianoforte von **August Mühling**. Opus 1. Leipzig [vor 1812], Nr. 1. Vgl. Challier, S. 712.
 11. Hundert Gesänge der Unschuld, Tugend und Freude mit Begleitung des Klaviers. Gemüthlichen Kinderherzen gewidmet von **Wilhelm Wedemann**. H. 2. Weimar ⁸[1846] [zuerst um 1825], Nr. 44: *Vergänglichkeit*.
 12. Sechs Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Piano-Forte componirt [...] von **Friedrich Silcher**. Op. 12, H. 2. Stuttgart 1828, S. 5, Nr. 3: *Nach einem alten Liede*. – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/71/>
 13. Vier deutsche Lieder mit Begleitung des Fortepiano. Componirt und dem Fräulein Delphine von Schauroth achtungsvoll gewidmet von **Josephine Lang**. Opus 4. München und Bern [um 1835/40], [Nr. 2]: *Veilchen*. Die Vertonung, die nur die ersten drei Textstrophen unterlegt, wurde postum in leicht abweichender Fassung gedruckt: Josephine Lang: Liederbuch. Bd. 1. Leipzig [1881], Nr. 3: *Die Veilchen*. – Enthalten in: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/74/>
- Friedländer (s. Anm. 2), Bd. 2, S. 209 und 552, nennt neben Schulz namentlich fünf (der oben verzeichneten) Komponisten und gibt pauschal an, daß das Lied weiterhin von „11 neueren Musikern (dreimal als Männerchor)“ in Musik gesetzt worden sei. Challier, S. 712, verzeichnet in kryptischer Kürze nicht präziser ermittelte Vertonungen des mittleren und späteren 19. Jahrhunderts von Johannes Hager (d. i. Johann Nep. Frh. Hasslinger von Hassingen, 1822–1898; Op. 10,4 bei Cranz), J. H. Lorenz (Op. 12,3 bei Hofmeister), E. Nordal (evtl. Ps. für Johannes Baptist Arnold; Nr. 3 bei Haslinger), und Ferdinand von Roda (1815–1876; Op. 23,6 bei Niemeyer). Ebd., S. 2117, nennt Challier ein möglicherweise verwandtes Lied mit dem Incipit „Sagt, wo sind die Rosen hin“ von Alfred Brandt-Caspari (1864–1929; Op. 34,4 bei Hofmeister, um 1906).

II. Ungedruckte Vertonungen

(wenn nicht anders vermerkt, nach der Musikhandschriften-Datenbank des RISM)

1. **Johann Rudolph Zumsteeg** (1760–1802): *Lied. Sagt, wo sind die Veilchen hin.* 2 (im Notentext kaum unterschiedliche) Autographe; a) datiert: „Jun: 83“. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart. Cod. mus. II fol. 305, II-55; b) datiert: „Jul. 83“. ebd., Cod. mus. II fol. 305, II-70; auf diesem zweiten Autograph Fragmente einer zweiten Fassung. Vgl. Gunter Maier: *Die Lieder Johann Rudolf Zumsteegs und ihr Verhältnis zu Schubert.* Diss. Tübingen. Göttingen 1971, S. 293 und 296, Nr. 268 und 282, und *Johann Rudolph Zumsteeg (1760–1802). Der andere Mozart? Begleitbuch zu einer Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart [...]. Mit einem Quellenverzeichnis.* Hg. von Rainer Nägele. Stuttgart 2002, S. 122 und 126, Nr. 152 und 172.
2. **K[arl Jakob] Wagner** (1772–1822): *Canons / de / divers / auteurs.* Musikhandschrift, enthaltend 85 Kanons verschiedener Komponisten. Bibliothèque Royale, Brussels Ms II 3959 Mus Fétis 2489: *Canon von K[arl Jakob] Wagner* (1772–1822; 3 Singstimmen).
3. **Hans Georg Nägeli** (1773–1836): Musikhandschrift ohne Titel, um 1795/97, enthaltend 20 Lieder. Zentralbibliothek Zürich. Ms.Car XV 216 (2 II:1a-13) (Ms.1131): *Vergänglichkeit / Jacobi* (Sololied).
4. Musikhandschrift ohne Titel, enthaltend 10 Chorlieder unbekannter Komponisten. Stadtarchiv Olten. Manuscript. Ms. 4 (Ms.10318): *Die Vergänglichkeit* (anonyme Chorkomposition mit dem Incipit „Seht [!] wo sind die Veilchen hin“).
5. Musikhandschrift ohne Titel, wohl fragmentarisch erhalten. Christiansfeld (Dänemark), Herrnhutgemeinde (R 763) (nur in Singstimme erhaltene anonyme Vertonung).
6. Musikhandschrift ohne Titel, enthaltend 64 Stücke, meist für Klavier. Free Library of Philadelphia Carr Collection, Nr. 47 (anonyme Komposition für Klavier solo?).
- Zwei weitere Melodien überliefert Ludwigs Erks Nachlaß (vgl. Anm. 28; im Deutschen Volksliedarchiv: E 4490 und E 7813).

Abbildungen:

Aria XXXVII

Sagt wo sind die Seiligen hin, die aus jenen Dörfern
ich hab' mein' Lieb' verloren, sonst gar manchen haben
 Seiner ich hab' mich nicht bemerkt, sonst Seiligen sind verblüht. :|

Sind die Tulpen nicht mehr hier, die auf jenen Betten.
in der letzten Farben sind sie so geblüht, blühen
 Seiner ich hab' mich nicht bemerkt, sonst Tulpen sind verblüht.
 V. 3.

Wo ist denn die Last dein, meine liebe Grude,
deiner Ohren Königin in den letzten Jahren.
 Seiner ich hab' mich nicht bemerkt,

Wo sind die Freunde hin, die sonst hier spazierten,
mit mir nicht denn Lieb' und Lust, doch das ist nicht!
 Seiner ich hab' mich nicht bemerkt, sonst Freunde sind verblüht. :|

Sind die Mädchen denn nicht da, mit den schönsten Haaren,
die von mir so gut zu sein, hier zu finden waren.
 Seiner ich hab' mich nicht bemerkt,

Denn auch ich nicht mehr hier, und im Grunde mich fragen
was ich nicht mehr verliere, hier, sonst was wohl ich fragen.
 Ich hab' als ich alt war, auch das ist verblüht.

Abb. 1: Carl August Svabes *Gartenlied* in anonymer handschriftlicher Überlieferung. Aus einem handschriftlichen Liederbuch (vgl. Anm. 25).



Abb. 2: Vignette zu Jacobis Lied in einem Gebrauchsliederbuch des frühen 19. Jahrhunderts.
Aus: Deutscher Liederkranz (vgl. Anm. 44), Bildbeilage zu S. 351.

Zu mäßiger Lebhaftigkeit p. 22

Woht, wo sind die Krieger hin, die so fröhlich glänzten,

Mit andärrlich

und der Schimmer-Königin ihren Wangen bekränzt. Jüngling,

Auf! der Lenz entflieht: dieser Krieger sind verblüht

pp

Abb. 3: Johann Abraham Peter Schulz' Vertonung von Jacobis Lied. Erstdruck. Aus: Musen Almanach für 1783 (vgl. Anm. 13), Notenbeilage zu S. 22.