

Frank Ziegler

Originaler Volkston versus volkstümliche Neuschöpfung Bemerkungen zum Volkslied im musikalischen Œuvre Webers¹



„Volkslied“ – so überschrieb Weber eine der populärsten Nummern seines *Freischütz*, das Lied der Brautjungfern. Freilich: Um ein Volkslied im engeren Sinne, also ein Lied aus dem Volk, handelt es sich keineswegs, sondern um eine Neuschöpfung, die lediglich in vier Takten des Refrains Ähnlichkeit mit einem (hinsichtlich seiner Datierung fraglichen) Volkslied aus dem westdeutschen Raum hat².

- 1 Der Text basiert auf dem Vortrag des Autors am 23. Mai 2017 im Landtag Rheinland-Pfalz in Mainz, wurde für die Druckfassung allerdings geringfügig modifiziert (einige lediglich aufgrund der zeitlichen Beschränkung des Vortrages dort nicht angesprochene Details wurden ergänzt) und um weiterführende Literaturnachweise erweitert.
- 2 Vgl. Ludwig Erk, *C. M. v. Weber's Brautjungfernlied*, in: *Euterpe. Eine Musik-Zeitschrift für Lehrer, Cantoren, Organisten und Freunde der Tonkunst überhaupt*, Jg. 38 (1879), Nr. 7, S. 97f. Erk behauptet darin (S. 98), das Lied würde noch immer „in der Gegend von Darmstadt, im Odenwald, am Niederrhein, im Bergischen &c.“ gesungen. Nachdem Erk seinen Fund zunächst – vor der genannten Publikation und offenbar mit leicht abweichender regionaler Zuweisung – Friedrich Wilhelm Jähns mitgeteilt hatte, schrieb dieser darüber am 16. September 1878 an Robert Musiol (A044072): „Er [Erk] sagt nun folgendes: Die Melodie ist ihm etwa um's Jahr 1812 schon bekannt gewesen. Er ist 1807 geboren, in *Wetzlar*, und die Melodie wurde damals am Niederrhein, in der Frankfurter u. Rintelner Gegend gesungen, auch im Darmstädtischen u. Stuttgartschen.“ Musiol teilte Jähns in seinem Antwortbrief vom 17. September 1878 (A044123) eine ähnliche Volksliedmelodie mit, äußerte allerdings bezüglich Erks Datierung Zweifel: „so gebe ich Weber als Ausgangspunkt [also Komponist] dieser Melodie noch nicht auf. 1807 geb. will Erk diese Melodie schon 1812 gehört haben; 5 Jahr mehr thun schließlich auch Nichts zur Sache; er war dann immer erst 10 Jahr alt [...]. Es gibt eben Volksliederjäger, die überall Volk wittern wollen. [...] Uebrigens finde ich es höchst eigenthümlich, daß sich erst jetzt Herr Erk erinnert, jene Melodie schon 1812 [...] gehört zu haben“. Insofern bestärkte er Jähns in dessen generell abweisender Haltung bezüglich des Nachweises von angeblichen Volkslied-Vorlagen zum *Freischütz*; vgl. dazu Jähns (Werke), S. 321f. Möglicherweise teilte Jähns Ludwig Erk diese

Doch die eingängige Weise traf den volkstümlichen Ton so genau, dass Anfang 1822, ein gutes halbes Jahr nach der Uraufführung, ganz Berlin diese Melodie sang oder piff; bekanntermaßen sehr zum Leidwesen des jungen Heinrich Heine, wie dieser in seinen *Briefen aus Berlin* in unnachahmlicher Weise satirisch zuspitzte³. Die Omnipräsenz der Opern-Nummer quälte ihn dermaßen, dass er sich von veilchenblauer Seide geradezu gewürgt fühlte! Die ungeheure Popularität hatte Webers Erfindung nun tatsächlich in ein Volkslied verwandelt⁴.

Bei aller scheinbaren Simplizität ist das Ständchen der Brautjungfern beileibe kein volkstümliches ‚Gedudel‘; wie genial es komponiert ist, zeigt spätestens ein Blick auf seinen Schluss: Nach dem Schock über das Verwechseln von Braut- und Totenkrone mischt sich unter die unschuldige Weise eine untergründige Verunsicherung, die sich auch dem Hörer unmittelbar erschließt, der die kompositorischen Kunstgriffe, mit denen Weber dies erzielt, analytisch nicht fassen kann.

Anders als hier benutzte Weber in seinen Bühnenwerken aber auch tatsächliche Volkslieder und -Tänze – besonders solche mit „exotischem“ Reiz – als musikalisches Lokalkolorit: In der Schauspielmusik zu *Turandot* wurde ein von Rousseau überliefertes *Air chinois* zum Hauptthema der Ouvertüre⁵, in der Fragment gebliebenen Oper *Die drei Pintos* sollte ein originaler spanischer Bolero den Handlungsort bezeichnen⁶. Im Vorfeld der Komposition des *Oberon* ließ er sich auf der Königlichen Bibliothek in Dresden gezielt mehrere

Bedenken mit, der in seinem Aufsatz bezüglich der Datierung neu formulierte, dass er das Volkslied „bis in die 90er Jahre des vorigen [= 18.] Jahrhunderts habe verfolgen können“.

- 3 2. Brief vom 16. März 1822 für den *Rheinisch-Westfälischen Anzeiger*; vgl. Heinrich Heine, *Reisebilder* (ders., *Werke und Briefe*, Bd. 3), Berlin 1961, S. 512–516.
- 4 Ähnlich berichtete Weber im Brief vom 4. Juli 1816 seiner Braut Caroline Brandt (A040916), seine Chöre aus Körners *Leyer und Schwerdt* seien „wahrhaft schon Volkslieder geworden“. Tatsächlich fanden sowohl der „Jungfernkranz“ als auch einige Gesänge aus *Leyer und Schwerdt* im 19. Jahrhundert Aufnahme in zahlreiche „Volkslied“-Sammlungen.
- 5 Vgl. WeGA, Bd. III/10a, Schauspielmusiken II, S. 145f.
- 6 Vgl. *Katalog Opernschaffen*, S. 137f. Ob daneben, wie von Max Maria von Weber kolportiert, originale spanische Vorlagen auch in die Bühnenmusik zu *Preciosa* einfließen, bleibt unklar; vgl. Frank Ziegler, „Ein äußerst wizziger trefflicher Kopf von einem seltenen Phantasie Reichthum“. Herzog August von Gotha als „Musenfürst“ und seine Beziehungen zu Friedrich Heinrich Himmel und Carl Maria von Weber, in: *Weber-Studien*, Bd. 9, S. 219f.

Orient-Reiseberichte vorlegen, aus denen er ägyptische bzw. türkische Melodien auswählte, die er als Marsch der Haremswächter im Bagdad-Bild und als Tanz im Tunis-Bild einsetzte⁷.

Auch in Webers Instrumentalmusik fanden Volkslieder Eingang – das bekannteste Beispiel ist sicherlich das ukrainische Volkslied, das in Deutschland (in verschiedenen musikalischen Varianten) überwiegend unter dem Titel *Der Kosak und sein Mädchen* („Schöne Minka“) kursierte⁸ und Weber zu seinen wohl ansprechendsten Klaviervariationen anregte. Bekannt wurde das Lied vorrangig durch die von Ivan Prač herausgegebene Sammlung russischer Volkslieder (2. Ausgabe 1806)⁹, war aber auch schon zuvor in Westeuropa geläufig, wie einige Bearbeitungen bezeugen¹⁰. Bald nach Erscheinen der Prač-Sammlung erreichte das Lied als Vorlage von Variationen, Fantasien etc. einige Beliebtheit¹¹; die Russland-Begeisterung während der Zeit der Befrei-

7 Vgl. *Katalog Operschaffen*, S. 167f.

8 Die Textversion von Christoph August Tiedge erschien erstmals Ende 1808 im *Taschenbuch zum geselligen Vergnügen*, hg. von W. G. Becker, Leipzig, Jg. 19 (1809), S. 281f. Zwei andere deutsche Texte zum selben Lied von Friedrich de la Motte Fouqué (*Kosackenklage über Alexanders v. Blomberg Tod* „Sagt, wer ist der lust'ge Reiter?“ und *Des Kosacken Heimritt* „Mädchen, liebes deutsches Mädchen“) sind abgedruckt in: *Die Harfe*, hg. von Friedrich Kind, Bd. 1, Leipzig 1815, S. 322f. und 324–326. Theodor Körner schuf eine weitere deutsche Textversion (*Russisches Lied* „Durch den Don schwimmt kampftentschlossen“); vgl. Theodor Körner, *Gedichte. Vollständige Ausgabe*, Bd. 2, Stuttgart 1818, S. 159.

9 Vgl. Ivan Prač, *Sobranie narodnych ruskich pesen*, 2. Ausgabe, St. Petersburg, 1806, Bd. 1, Abschnitt Kleinerussische [= ukrainische] Lieder, Nr. 8 auf S. 75; in der 1. Ausgabe von 1790 ist das Lied noch nicht enthalten. Vgl. dazu auch Wolfgang Maria Uhl, „Airs russes“ und „thèmes russes“ in *der Musik Westeuropas bis um 1900*, Diss., Kiel 1974, S. 86ff. (Die Arbeit enthält allerdings einige Fehluweisungen.)

10 In Muzio Clementis *Pianoforte Duets* (1784) findet sich das Lied als *Air russian* (Autograph in *GB-Lbl*, Add. MS 34007, f. 24–30). Anton Eberls *Variations sur un Thème russe* für Klavier und Violoncello op. 17 erschienen 1802 im Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien (VN: 42), Ferdinand Fraenzls *Trois Airs russes* für Violine mit Streicherbegleitung op. 11 um 1805 bei André in Offenbach (VN: 2071).

11 Vgl. die Nr. 4 der *Neuf Variations sur un Chanson russe* von Ferdinand Ries (Bonn: Simrock, VN: 750, 1810), die Nr. 2 der *Quatre thèmes variées* von Franz Freystädler (Leipzig: F. Hofmeister, VN: 177, ca. 1810), die Variationen op. 15 von Franciscek Lessel (ca. 1810), die *Deux Airs Russes* von Daniel Steibelt (Leipzig: Peters, VN: 1211, 1810) sowie die *Dix Variations pour le Piano Forte sur un Thème russe* op. 30 von Franz Anton Neumann (Wien: Weigl, VN: 1212, 1811/12). Sigismund Ritter von Neukomm dürfte das Lied während

ungskriege und in den Jahren danach löste geradezu eine „Minka-Mode“ aus, in die sich auch Webers Komposition von 1815 einordnet¹². Mutmaßlich dürfte Weber bei der Wahl des Themas bereits die spätere Widmungsträgerin, die mit dem Weimarer Erbgroßherzog verheiratete russische Großfürstin Maria Pawlowna, und seine eigenen (nie umgesetzten) Pläne für eine Reise nach Russland mit bedacht haben.

Einige der von Weber aufgegriffenen Liedvorlagen gaben bzw. geben der Forschung Rätsel auf, so im Fall eines Variationen-Zyklus' für Bratsche und Orchester, der spätestens Anfang 1804 entstanden sein muss. Thema der Variationen ist das österreichische Lied „A Schüsserl und a Reindl“ (bzw. „Ä Schis-

seines Russland-Aufenthalts 1806 kennengelernt haben und verarbeitete es im Mai 1808 im 3. Satz seines Klarinettenquintetts op. 8, erschien 1808 in Leipzig bei Kühnel (VN: 688).

12 Vgl. aus dem Zeitraum 1813 bis 1815 u. a. *X Variations* von D. Lindemann (Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 1964, 1813), *Zwölf Variationen über das beliebte russische Lied: Schöne Minka, ich muss scheiden* von August C. G. Meyer (Leipzig: Kühnel, VN: 1122, 1813), Nr. 1 aus *Deux Thèmes favoris* von Carl Wilhelm Henning (Berlin: Schlesinger, VN: 102, 1814), *Variations pour la Flûte seule, sur l'air russe: schöne Minka* von Louis Horzizky (Berlin: Schlesinger, VN: 115, 1814), *Variations* op. 28 von Wilhelm Friedrich Riem (Leipzig: Breitkopf & Härtel, VN: 2131, 1814), *Variations* op. 8 von Carl Arnold (Offenbach: André, VN: 3552, 1815), *Rondo alla Cosacca* von Joseph Küffner (Mainz: Schott, VN: 788, 1815), *Acht Variationen für das Pianoforte über Schöne Minka, ich muss scheiden* von J. Kunz (Mainz: Schott, VN: 842, 1815). Wohl aus dieser Zeit stammen zudem die *XI Variations* von Jacopo Gotifredo Ferrari (in verschiedenen Verlagen, angezeigt u. a. in den *Berlinischen Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Nr. 79 vom 2. Juli 1814), die *8 Variationen* op. 15 von Theodor Gaude (Hamburg: Rudolphus, o. VN), die *VI Variazioni* op. 60 von Mauro Giuliani (Wien: Chem. Druckerei, VN: 2252) und die *V Variations sur le Thème: Schöne Minka* von Carl Louis Voigt (Leipzig: F. Hofmeister, VN: 323). Zwischen 1816 und Webers Tod 1826 erschienen Variationen über das Thema u. a. von Friedrich Wilhelm Berner (op. 9, 1816), Henri Brosenius (*XX Variations*, 1816), Aloyse Schmitt (op. 5, 1816), Ludwig van Beethoven (op. 107/7 sowie WoO 158 I, Nr. 16, 1816/18), Michael Henkel (Variationen Nr. 6 und 9, 1816/18), Joseph Schmid (op. 18, 1817), Heinrich Aloys Praeger (op. 21, 1817/18), Johann Nepomuk Hummel (im Trio op. 78, 1818; das Thema wird zudem im *Pot-Pourri* op. 53 von 1815 kurz aufgegriffen), Justus Johann Friedrich Dotzauer (op. 32, 1819), Leon de Saint-Lubin (op. 6, 1819/20), Maximilian Joseph Leidesdorf (op. 110, 1820), Hieronymus Payer (op. 42, 1820), Heinrich Birnbach (in den 1821 bei Breitkopf & Härtel herausgegebenen *2 Thèmes variés* ist neben „Schöne Minka“ auch das österreichische Volkslied „A Schüsserl und a Reinderl“ aufgegriffen, vgl. dazu w. u.), Joseph Czerny (op. 15, ca. 1822), Joseph Mayseder (op. 1, 1822/23), Ludwig Berger (op. 14, Autograph in *D-B*, 1825) sowie Franz Pfeifer (Nr. 1 aus op. 15, 1826).

serl un ä Rainerl“). Bezeugt ist die Melodie als Schlussgesang in Franz Xaver Süßmayrs einaktigem Singspiel *Der Marktschreyer* (Uraufführung im Wiener Kärntnertheater am 6. Juli 1799), allerdings wies Erich Duda bereits im Jahr 2000 darauf hin, dass nicht geklärt werden könne, „ob Süßmayr ein Volkslied verwendete oder ob das Stück, von Süßmayr geschrieben, später zum Volkslied wurde“¹³. Inzwischen sind noch frühere Belege aufgetaucht, überwiegend aus Wien, ab 1799 auch aus Bayern, die gegen Süßmayrs Autorschaft sprechen: So ist das Lied auch als Einlage zu Schikaneders Lustspiel *Die Kaufmannsbude* (UA im Freihaustheater auf der Wieden am 17. September 1796¹⁴) dokumentiert, zu der u. a. Johann Baptist Henneberg Musik beisteuerte¹⁵. Am Ende desselben Jahres erschienen in Wien im Verlag Eder auf „wiederholtes Verlangen das beliebte Bauernlied: ä Schüsserl und ä Reindl &c. mit allen sechs Strophen beym Klavier zu singen“¹⁶ sowie zeitgleich ein erster Zyklus von zwölf Klaviervariationen über das Thema von Pavel Lambert Mašek¹⁷. Bezieht sich Mašeks Werk ausdrücklich auf ein „Bauernlied“ (also ein Volkslied), so wurden Norbert Wiesners zwölf Variationen für Klavier über dasselbe Thema von 1799 mit Schikaneders *Kaufmannsbude* in Verbindung gebracht¹⁸. Die 1797 erschienenen Zyklen von sieben Variationen für Klavier op. 7 von Ambroise Rieder sowie von zwölf Variationen für Traversflöte mit Streicherbegleitung op. 12 von Carl Kreith nennen hingegen nur das Textincipit des Liedes ohne genauere Erläuterung¹⁹; dasselbe gilt für Carl Cannabichs

13 Vgl. Erich Duda, *Das musikalische Werk Franz Xaver Süßmayrs. Thematisches Werkverzeichnis (SmWV) mit ausführlichen Quellenangaben und Skizzen der Wasserzeichen (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 12)*, Kassel u. a. 2000, S. 114.

14 Kurze Besprechung der Uraufführung in: *Allgemeines europäisches Journal*, Brünn, Bd. 9 (1796), S. 221.

15 Vgl. die Datenbank bairisch-österreichischer Mundartkunst vor 1800, <http://gams.uni-graz.at/o:dic.141> (Abfrage 20. Juli 2017).

16 Vgl. *Wiener Zeitung*, 1796, Anhang zu Nr. 104 (28. Dezember), S. 3739.

17 Wien: Eder, VN: 17; Exemplar: *A-Wn*, MS 42573-qu.4^o; Ausgabe angezeigt ebd., S. 3739.

18 Vgl. Alexander Weinmann, *Verzeichnis der Musikalien des Verlages Joseph Eder – Jeremias Bermann (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Reihe 2, Folge 12)*, Wien 1968, S. 9; demnach erschienen im Juni 1799, also noch vor der UA von Süßmayrs *Marktschreyer*.

19 Beide Wien: *Magazin de Musique*, angezeigt in: *Wiener Zeitung*, 1797, Anhang zu Nr. 56 (15. Juli), S. 2059; Exemplare (Rieder, VN: 233) in *A-Wgm*, Q 14803 sowie *A-Wst*, 39237/c bzw. (Kreith, VN: 239) in *A-Wst*, 311/c.

1799 in München publizierte 14 Klavier-Variationen²⁰ und zahllose nachfolgende Bearbeitungen derselben Vorlage. Angesichts des Erscheinens von Franz Böhlers zwölf Variationen für Flöte und Streichquartett bei Gombart in Augsburg sprach der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im September 1800 bereits von „der ungeheuren Schaar ihrer Schwestern“²¹. Der Autor des äußerst populären Themas bleibt leider weiterhin unbekannt²².

Verwirrung stiftete längere Zeit auch eine andere populäre Vorlage: die zu Webers *Andante und Rondo ungarese*. Generationen von Weber-Forschern suchten die Vorlage für das Rondo-Thema gemäß dem Titel in Ungarn – erfolglos, bis 1980 die polnische Musikwissenschaftlerin Anna Wojatycka darauf hinwies, dass hier ein schlesisches Volkslied Pate stand²³. Vielleicht hatte Weber es von fahrenden Musikanten gehört, die man damals als Zigeunerkapellen bezeichnete und deren Musik in Mitteleuropa noch bis ins 20. Jahrhundert hinein fälschlich mit ungarischer Volksmusik gleichgesetzt wurde²⁴. Die Wahl des Themas fand übrigens nicht nur Zustimmung; anlässlich einer Prager Aufführung entrüstete sich ein Kritiker 1813 über den „Gassenhauer“ und wettete, „wie ein so allgemein geachteter Tonsetzer sich mit einem Thema beflecken konnte, das nur an die niedrigsten Zoten erin-

20 München: Falter; Exemplar: *D-Mbs*, 4 Mus. pr. 31306.

21 Vgl. *AmZ*, Jg. 2, Nr. 50 (10. September 1800), Sp. 864.

22 Webers Interesse an dialektgefärbten Liedern aus dem süddeutsch-österreichischen Raum bezeugt auch eine weitere Quelle, deren Verbleib derzeit ungewiss ist: In drei Antiquariats-Katalogen der Jahre 1900 bis 1902 (Albert Cohn, Berlin, Kat. 219, Nr. 388 und Kat. 223, Nr. 566 sowie Stargardt, Kat. 216, Nr. 377) ist ein Blatt beschrieben, auf dem Weber zwei bayerische Volkslieder mit Klavierbegleitung notierte („Als d’Juden den Herrn hab’n g’fangen g’habt, da liefen die Jünger davo“ sowie „Weib du sollst g’schwind hamet gehen, dein Mann der is sehr krank“). Von unbekannter Hand ist am Rand notiert (laut Cohn-Kat. 219): „NB. Beyde Lieder werden in Bayern gesungen, wo sie ein Freund (Maria v. Weber) *eigenhändig* aufzeichnete.“ Ungewiss ist, zu welchem Zweck Weber diese Lieder festhielt und ob er sie ggf. musikalisch einrichtete (z. B. die Klavierbegleitung).

23 Vgl. Anna Wojatycka, *Śląski motyw w „Andante e Rondo Ungarese“ Karola Marii Webera*, in: *Tradycje Śląskiej Kultury Muzycznej. Traditions of Music Culture in Silesia*, Katowice 1980, S. 65–71.

24 Der polnische Komponist Józef Krogulski verwendete im 4. Satz (*À la Bohémienne*) seines ungewöhnlich besetzten Oktetts op. 6 (Klavier, Streicher, Flöte und Klarinette) von 1834 als zweites Thema eine diesem Lied sehr ähnliche (zu Beginn identische) Melodie.

ner²⁵. Er musste allerdings zugeben, dass das Werk „bey den Profanen [also beim breiten Publikum] großen Beyfall fand“²⁵.

Rätsel um die Urheberschaft gibt nach wie vor jenes Lied auf, das Weber im langsamen Satz seines Trios op. 63 aufgriff: *Schäfers Klage*. Gesichert ist: Als Vorlage diente Weber eine Publikation von Wilhelm Ehlers (mit einem Text Goethes). Doch Ehlers' Liedersammlung von 1804 enthält im wesentlichen Arrangements des Herausgebers; Komponist der Melodie scheint er nicht gewesen zu sein, also stand möglicherweise auch in dieser Komposition eine Volksweise Pate²⁶.

Sorgen Volkslieder in den Bühnenwerken und der Instrumentalmusik Webers lediglich in ausgewählten Fällen für eine reizvolle musikalische Farbe, kommt ihnen im Liedschaffen eine herausgehobene Bedeutung zu; hier nun in besonderem Maße in ihrer Doppelgesichtigkeit zum einen als Lieder aus dem Volk, also als musikalische „Zitate“, zum anderen als Lieder für das Volk, also als originäre Schöpfungen im „Volkston“. Exemplarisch für die erste Gruppe stehen die Bearbeitungen schottischer Lieder, die Weber für George Thomson schuf²⁷. Bei Thomsons Sammelbänden handelt es sich freilich nicht um Volksmusik-Dokumentationen im modernen Sinne; vielmehr sollte das musikalische Erbe durch künstlerische Neufassung für die zeitgenössische Rezeption, besonders für das häusliche Musizieren aufbereitet werden: Neukompositionen wurden unter die originalen Volkslieder gemischt (so *The Troubadour*, dessen Melodie Thomson selbst geschaffen hatte); Texte wurden ausgetauscht bzw. alternative Neudichtungen unterlegt; zu den Originalmelodien schufen namhafte Komponisten Instrumental-Ritornelle und -Begleitungen in kleiner Besetzung, meist für Klavier-Trio, bei Weber ergänzt durch eine Flöte. Die Bearbeiter erhielten sogar freie Hand, die Melodien zu verändern; Weber allerdings verzichtete ausdrücklich darauf, da seiner Meinung nach jeder Eingriff die Lieder ihrer besonderen Originalität beraubt hätte.

25 Vgl. *Der Sammler*, Jg. 5, Nr. 82 (23. Mai 1813), S. 328. Auch in der Rezension in der *Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung*, Nr. 21 (22. Mai 1813), Sp. 322 wird das Thema als „ganz gemeines ungarisches Volkslied“ gerügt.

26 Vgl. WeGA, Bd. VI/2, Kammermusik II, S. 152f.

27 Vgl. dazu ausführlich WeGA, Bd. VIII/12, Bearbeitungen von Einlagen in Bühnenwerke und Schottische Lieder, S. 253–269.

Ihm lag vielmehr daran, ihren natürlichen Charme zu bewahren und durch die instrumentale Einkleidung ihren Ausdrucksgehalt zu verstärken.

Liegt bei aller artifizieller Überformung die Betonung bei den Schottischen Liedern auf der Präsentation von Volksmusik, verhält es sich bei den Volkslieder-Heften op. 54 und 64 anders: Sie enthalten ausschließlich eigene volkstümliche Kompositionen Webers²⁸. Im Gegensatz zu anderen Liederheften Webers, die teils in großem zeitlichen Abstand entstandene Kompositionen vereinen, komponierte Weber die insgesamt 15 Lieder und Gesänge in einem relativ engen Zeitrahmen (im Januar 1817 in Berlin, im Mai und Oktober 1818 in Dresden sowie im Juli 1819 in Hosterwitz) und verteilte sie dann nachträglich auf die beiden Sammlungen. Die Texte entnahm er zwei einflussreichen Publikationen: *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens Brentano, erschienen 1806 und 1808 in Heidelberg²⁹, sowie der *Sammlung deutscher Volkslieder*, die Johann Gustav Gottlieb Büsching und Friedrich Heinrich von der Hagen 1807 in Berlin herausgegeben hatten³⁰. Acht der von Weber aufgegriffenen Texte sind ausschließlich in *Des Knaben Wunderhorn*, vier ausschließlich bei Büsching und von der Hagen, drei in beiden Sammlungen zu finden; Weber muss also zwangsläufig auf beide Editionen zurückgegriffen haben³¹. Dass es sich dabei nicht

28 Titelfassung des Erstdrucks von op. 54 (Leipzig: Peters, VN: 1442, erschienen 1818): „Volkslieder mit Begleitung des Pianoforte componirt [...] von Carl Maria von Weber“; von op. 64 (Berlin: Schlesinger, VN: 1166, erschienen 1822): „Volkslieder mit neuen Weisen versehen [...] von Carl Maria von Weber“.

29 Bd. 1 (1806) enthält die Texte zu op. 54/1 = JV 232 auf S. 306, zu op. 54/4 = JV 208 auf S. 289f. (mit abweichendem Titel *Abschied von Bremen* sowie Textabweichungen), op. 54/6 = JV 233 auf S. 231f., op. 54/7 = JV 231 auf S. 232f., op. 64/4 = JV 230 auf S. 57f. (mit abweichendem Titel *Ueberdruß der Gelahrtheit*); Bd. 2 (1808) jenen zu op. 54/2 = JV 209 auf S. 406f. (mit abweichendem Titel *Schützelputz-Häusel*); Bd. 3 (1808) jene zu op. 64/1 = JV 234 auf S. 127, op. 64/2 = JV 210 im Anhang (*Kinderlieder*) auf S. 39f., op. 64/3 = JV 235 auf S. 17, op. 64/5 = JV 255 auf S. 80f., op. 64/7 = JV 249 auf S. 23f.

30 Im Textband sind die Vorlagen zu op. 54/2 = JV 209 auf S. 59f., op. 54/3 = JV 212 auf S. 87f., op. 54/4 = JV 208 auf S. 86f., op. 54/5 = JV 211 auf S. 255, op. 64/2 = JV 210 auf S. 74f., op. 64/6 = JV 257 auf S. 14f., op. 64/8 = JV 258 (unter dem Titel *Überschwenglichkeit der Liebe*) auf S. 146f. enthalten.

31 Bei den drei Duetten mit Textvorlagen in beiden Sammlungen (op. 54/2 und 4 sowie op. 64/2) dürfte die Ausgabe Büsching/von der Hagen Webers Quelle gewesen sein, da diese Stücke Anfang Januar 1817 als Initial-Kompositionen der beiden Volkslieder-Hefte

ausschließlich um Volkslyrik, sondern – besonders bei Arnim und Brentano – auch vielfach um ältere Dichtungen bekannter Autoren handelte³², scheint Weber nicht interessiert, jedenfalls keineswegs gestört zu haben; ihm kam es in seiner Vertonung darauf an, eine den Versen entsprechende Assoziation von Volksmusik zu schaffen: schlicht, fast naiv in der Lyrik, teils drastisch und übermütig im Humor. Das *Liebeslied* op. 54/3 charakterisierte er gegenüber seiner Braut Caroline Brandt als „einfach und rein aus dem Herzen wie die Liebe deines treuen *Carls*“³³, und in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* liest man zu den Liedern op. 54, Weber blase „in des Knaben Wunderhorn fast überall mit nicht wenigem, mehrmals mit ganz vorzüglichem Glück“³⁴. In der Besprechung des Weimarer *Journals für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* heißt es, die Lieder würden „mit ihrer gemüthlichen, treuherzigen oder drolligen Laune, die der berühmte Componist so glücklich getroffen hat, sehr angenehm unterhalten, und nach einer zweiten Sammlung recht begierig machen“³⁵. Auch dem zweiten Heft op. 64 wurde in derselben Zeitschrift zugebilligt, dass „Einfalt, Naivität und gemüthlicher Ausdruck diesen Melodien eigen sind“³⁶ – Attribute, die allgemein mit Volksliedern in Verbindung gebracht wurden. Wie im eingangs angesprochenen Ständchen der Brautjungfern im *Freischütz* traf Weber demnach auch hier präzise den Volkston.

gemeinsam mit den Liedern op. 54/3 und 4 entstanden, zu denen ausschließlich diese Ausgabe Vorlagen liefert. Im Falle von op. 54/2 und 4 wird diese Annahme durch Titel- und/oder Textabweichungen untermauert. Alle 1818 komponierten Volkslieder beruhen auf *Des Knaben Wunderhorn*, während Weber 1819 auf beide Ausgaben zurückgriff.

32 Das betrifft: op. 54/1 (Bartholomäus Ringwaldt), op. 54/6 (aus Johann Gottfried Herders *Volksliedern* 1778), op. 54/7 (Anselm Elwert), op. 64/2 (nach David Christoph Seybold) sowie op. 64/4 (Martin Opitz).

33 Brief vom (9.–)11. Januar 1817 (A041004).

34 *AmZ*, Jg. 22, Nr. 1 (5. Januar 1820), Sp. 16.

35 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 34, Nr. 1 (Januar 1819), S. 31.

36 Ebd., Jg. 38, Nr. 16 (Februar 1823), S. 126.