

TÄUSCHUNG WIDER WILLEN

Überlegungen zum *Letzten Gedanken*

von Ernst Sell, Hilden

Die Geschichte des Plagiats, des Diebstahls geistigen Eigentums eines anderen, und der Fälschung ist in der Literatur und in der Musik etwa genauso alt wie die Geschichte des Buch- und des Notendrucks. Von Händel weiß man, daß er sich gelegentlich großzügig fremder Melodien bediente; Wagner benutzte vereinzelt komplizierte harmonische Wendungen, die fast genauso schon bei Mendelssohn und Liszt aufgetaucht waren. Allzu streng ging man in den vergangenen Jahrhunderten mit diesem Problem nicht um. Im Bereich der Schlager- und Unterhaltungsmusik dagegen hatten Gerichte bisweilen darüber zu entscheiden, ob der eine oder der andere Arrangeur oder vielleicht bereits Mozart oder eine andere Musikgröße Erfinder irgendeiner Folge von Tönen oder einer musikalischen Phrase gewesen ist. Ein Plagiat im engeren Sinne liegt dann vor, wenn der auf dem Titel eines gedruckten Werkes genannte Komponist bewußt ein Stück als eigenes ausgibt, das gar nicht von ihm stammt. Da die Käufer des Musikstücks vorsätzlich getäuscht werden und der Plagiator (manchmal auch der mitwissende Verleger) ungerechtfertigt Geld daran verdienen, ist hier vermutlich im streng juristischen Sinne der Tatbestand des Betrugs erfüllt.

Es muß aber nicht immer ein pekuniärer Erfolg sein, den der Plagiator anstrebt. Der Wunsch, das Herz einer angebeteten Schönen zu gewinnen oder beispielsweise auch die Ausschreibung eines gut dotierten oder besonders ehrenhaften musikalischen Amtes hat schon manchen zur geistigen Diebestour verleiten können. Ein beinahe legendärer Plagiator mit dem letztgenannten Motiv war Johann Sebastian Bachs ältester Sohn Wilhelm Friedemann, der es seiner Begabung nach – so sollte man meinen – eigentlich nicht nötig gehabt hätte. Die Tatsache, daß er Werke seines Vaters als eigene ausgab, verbunden mit der zweiten Tatsache, daß er ein recht bewegtes Leben geführt hat und zudem einer der ersten Musiker war, die glaubten als freischaffende Künstler bestehen zu können, machte ihn interessant genug, posthum als tragische Titelfigur für die Literatur (in Brachvogels vielgelesenem und sogar verfilmtem Roman) und für die Oper (Paul Graener) zu dienen.

Der umgekehrte Fall liegt bei der Fälschung vor, wenn ein (in der Regel zweitrangiger) Musiker das Ziel verfolgt, ein eigenes Werk als das eines großen Komponisten auszugeben. Dies kann mit oder ohne Wissen des Verlegers geschehen, der das Werk herausbringt und u.U. damit ein großes Geschäft macht. Fälschungen hat es in der Geschichte der Musik zu allen Zeiten gegeben. In den Werkverzeichnissen der großen Meister sind sie meist in den Anhängen zu finden. Eine Sinfonie von Joseph Aloys Holzmann beispielsweise wurde Mozart untergeschoben (KV Anh. C 11.11), ebenso sechs Streichquartette eines nicht zu ermittelnden Komponisten (KV Anh. C 20.05) und ein Violinkonzert in D-Dur von Marius Casadeus (KV Anh. C 14.05), das es – wie viele mit einem poetischen Namen ausgestatteten Opera – als *Adelaide-Konzert* sogar zu bemerkenswerter Popularität gebracht hat. Nicht immer liegt Fälschungen eine Absicht zugrunde. Bei dem berühmten Wiegenlied "Schlafe, mein Prinzchen" von Bernhard Flies, das lange Zeit irrtümlich als Mozartkomposition mit der Nummer 350 bei Köchel verzeichnet war (im neuen KV unter Anh. C 8.48), wies erst Max Friedlaender auf den tatsächlichen Urheber

hin. Drei Klavierstücke von Leopold Koželuch waren zu der Ehre gekommen, zunächst Mozart (KV Anh. 41 a) und dann Beethoven (Anh. 8) zugeschrieben worden zu sein.

Auch die jüngste Vergangenheit kann mit einem bemerkenswerten Beispiel einer Fälschung aufwarten: Mit der Wiederentdeckung von sechs seit über 200 Jahren als verschollen geltenden Haydn-Klaviersonaten, die in "zeitgenössischen Abschriften" auf dem beinahe schon legendären Dachboden einer nicht namentlich genannt sein wollenden älteren Dame vom Lande aufgetaucht sein sollten. Sie hatten eine Menge Staub aufgewirbelt, mehr als sich auf ihnen in der kurzen Zeit ihrer tatsächlichen Existenz hätte ansammeln können, und in London standen sie sogar noch im Mittelpunkt einer internationalen Presse-Präsentation, nachdem das Kölner Haydn-Institut und Experten wie Albi Rosenthal das Ganze bereits als recht plumpe Scharlatanerie entlarvt hatten. Hier dürfte es dem Aufspürer und vermutlichen Urheber der Sonaten um den Publicity-Erfolg und die zweifelhafte Ehre gegangen sein, seine Haydn-Stilparodien von der Fachwelt als echte Kompositionen des Meisters anerkannt zu sehen und damit dann auch Eingang in eine Neuauflage des Hoboken-Verzeichnisses zu finden.

Das Plagiat, von dem nun im besonderen die Rede sein wird, ist wohl in mehrfacher Hinsicht ein Sonderfall und im strengeren Sinne gar nicht als Plagiat und auch nicht als Fälschung zu definieren, denn eine Täuschungsabsicht hat sicherlich bei keinem der Beteiligten vorgelegen. Überhaupt ist es hier mit den "Beteiligten" so eine Sache: Der eine, Carl Maria von Weber, war gerade gestorben, der andere, Carl Gottlieb Reissiger, hatte von dem, was da vorging, zu jener Zeit nicht die geringste Ahnung, und der dritte, ein mit detektivischem Spürsinn eventuell noch namentlich zu ermittelnder erster Verleger aus einer stattlichen Reihe von Berufskollegen, die ihm sogleich nacheiferten, handelte offenbar im besten Glauben.

Passiert war, so überliefert es zumindest Johann Peter Pixis unter Berufung auf eine entsprechende briefliche Mitteilung Reissigers in einem Gespräch mit dem Verleger Maurice Schlesinger im Jahr 1869, folgendes¹:

Einige Tage vor Webers Abreise von Dresden war ich [Reissiger] bey ihm um ihm Lebewohl zu sagen. Da Frau v Weber gegenwärtig war und die Rede auf Invitation a la Valse kam, setzte ich mich ans Fortepiano und spielte meinen Walzer [op. 26/5] den ich gerade so eben geschrieben hatte. Derselbe gefiel Weber so daß er mich bat ihn ihm aufzuschreiben, was ich auch that. Er legte ihn unter seine Papiere und so kam er mit nach London. Nach Webers Tode fand man denselben unter dessen Papieren und gab ihn als Dernière pensee v Weber heraus, aus Pietät für Weber, und weil ich gar kein Gewicht auf so ein unbedeutenderes Stück setzte habe ich gar nicht reclamirt.

Pixis' Erläuterungen sind mit großer Vorsicht zu "genießen" – er zitierte Reissiger nach immerhin vierzig Jahren frei aus der Erinnerung, denn dessen Brief konnte er nicht mehr finden. So war der Walzer auch nicht 1826 *gerade so eben geschrieben*, sondern bereits 1822 von Reissiger komponiert worden, und eine Zusammenkunft mit Weber unmittelbar vor der London-Reise ist in dessen Tagebuch nicht vermerkt. Pixis' Reminiszenzen an sein Zusammentreffen mit

¹ Friedrich Wilhelm Jähns hatte sich mit einer Anfrage (Pixis' Phantasie über den angeblich von Weber stammenden Walzer betreffend) an Maurice Schlesinger gewandt. Dieser suchte Pixis auf und berichtete darüber in seinem Brief aus Baden vom 15. Februar 1869 (Original im Jähns-Nachlaß der Staatsbibliothek zu Berlin, ohne Signatur).

Weber 1826 in Paris, im selben Zusammenhang geäußert, lassen ebensolche Erinnerungsverluste erkennen:

Während Webers Anwesenheit gab Maurice Schlesinger ein großes Künstler Diner ihm zu Ehren wobey Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Halevy, Auber, Onslow, und alle berühmte Musiker gegenwärtig waren und wozu auch ich eingeladen war. Nach Tische begleitete mich Weber in meine Wohnung, und da er so matt war daß wir fast eine halbe Stunde brauchten um dahin zu kommen, so wandt ich alle meine Redens Kraft an um ihn von seinem Plan nach London zu reisen abzubringen, er antwortete mir aber, daß er wohl fühle daß es sehr bald aus mit ihm seie, und da müsse er noch ein Stück Geld verdienen um es seiner Familie zu hinterlassen [...].

Das Diner bei Schlesinger mit Auber, Berton, Onslow, Pixis etc. fand laut Webers Tagebuch am 28. Februar 1826 statt. Schon einen Tag zuvor aber notierte Weber: *Mit Pixis nach Hause. um 1 Uhr ins Bett.*

Eine andere Schilderung des Sachverhalts gab Reissiger selbst in einem Brief an Karl Bansi vom 12. Juli 1855, der bereits neun Tage später in der *Niederrheinischen Musik-Zeitung* veröffentlicht wurde²:

Als der selige Weber 1824 meine italiänische Oper "Dido" aufführte, war ich bei ihm in Dresden herzlich aufgenommen, und ich erinnere mich mit Freuden daran, dass mir der grosse Meister sehr schöne komische Lieder vorsang, und dass ich im kleinen Familienkreise (es war nur seine liebe Frau Karoline da) aufgefordert wurde, ebenfalls einige Kleinigkeiten zum Besten zu geben, unter Anderem auch diesen Walzer [op. 26/5]. Dieser gefiel Weber so, dass ich ihn mehrmals repetiren musste, [...] Seit dieser Zeit hat Weber, wie ich von seiner seligen Frau hörte, diesen Walzer oft mit Vorliebe gespielt. Vielleicht hat er ihn auch oft in Paris gespielt, als er 1826 auf seiner Reise nach London sich dort aufhielt. - Das Uebrige gehört der Musikhändler-Speculation an. - Kurz, es fand sich in Paris ein Musiker, der ihn aufschrieb, nachdem er ihn oft von Weber gehört hatte, und so erschien er nach seinem unglücklichen Tode in London als *Dernière Pensée*.

Auch Reissigers Bericht ist aus der Erinnerung verfaßt und mag nicht in jedem Detail überzeugen. Aber wie dem auch sei, ob in Paris von einem Zuhörer notiert oder in London unter den Nachlaß-Papieren aufgefunden – an der Autorschaft Webers hegte man keinen Zweifel. Der Geschäftssinn des Verlegers, dem das Manuskript wenig später in die Hände kam, und sein Gespür für die daraus konstruierbare Sensation ist verständlich und leicht nachvollziehbar. Ihm kann man es kaum übelnehmen, wenn er in der Veröffentlichung dieses für jeden klavierspielenden Dilettanten leicht zu bewältigenden Musikstücks so kurz nach dem tragisch-frühen Ende des Komponisten, den die ganze musikalische Welt betrauerte, eine Riesenchance witterte, und er ahnte möglicherweise sogar schon, daß er damit eine regelrechte Lawine in Bewegung setzen würde. Es dauerte nun auch gar nicht lange, bis Reissigers Klavierwerkchen als *Webers letzter Gedanke*, *Dernière Pensée*, *Letzter Walzer* oder *Last Idea* die europäischen Musikalienhandlungen überschwemmte. Nicht genug damit: Etliche Komponisten fühlten sich animiert, dem Walzer eine Introduction voranzusetzen und Variationen anzuhängen, ihn zu einer Fantasie

² *Niederrheinische Musik-Zeitung*, Jg. 3 (1855), Nr. 29 (21. Juli), S. 229; auch in: *Neue Berliner Musikzeitung*, Jg. 9 (1855), Nr. 35 (29. August), S. 279

oder zu ein- oder zweistimmigen Gesängen zu verarbeiten.

Friedrich Wilhelm Jähns nennt in seinem *Chronologisch-thematisches Verzeichnis* der Kompositionen Webers im Anhang unter den Nummern 104 und 113 einen Teil der Titel, unter denen Reissigers Walzer als Webers Komposition vertrieben wurde: *Das Herzeloed* (*Wie i bin verwichen*), mit englischem Text als *Weber's Farewell, Song of the Dying child, When the hours of day are numbred*, italienisch als *Chi mai può vivere*, französisch unter dem Titel *Allons, plus de tristesse*. In meiner Musiksammlung existiert das Stückchen als "*O Music, sweet Music*" written by *W. Bartholomew, Esq.* *Adapted to the last Waltz of C.M. von Weber*, ferner als *Weber's last Waltz with Introduction and Variations for the Piano Forte by John S. Stone* und schließlich, verlegt bei Johann André in Offenbach, als *Letzte Idee von C. M. v. Weber. Versuch, die darin herrschende Empfindung mit Worten zu bezeichnen, und für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte eingerichtet von Carl Gollmick* mit der Tempobezeichnung *Langsam und sehr gemüthlich*. Welche Empfindung Gollmick hier verspürte, sei den Lesern der *Weberiana* nicht vorenthalten:

*Die Welt ist so schön, denn uns ward ja der Frühling,
die Blumen, die Liebe, die himmlische Kunst.
Nur du vermagst Schmerzen des Lebens zu heilen,
und leitest der Ahnung des Höhern zu.*

*Wird mein Geist einst entfesselt,
dann führst du, o Muse,
mich in jene Gefilde,
wo kein Mißklang mehr herrscht.*

*Drum hebt sich die Seele, wenn Saiten erklingen,
und Sehnsucht nach Oben erfüllet die Brust.*

Nicht weniger poetisch klingt der englische Text, zu dem der o.g. Londoner Blumenmaler und spätere Übersetzer zahlreicher Mendelssohn-Lieder, William Bartholomew, sich durch Reissigers biederer Musikstück hatte inspirieren lassen, natürlich im Glauben, Weber habe sich mit jenen Noten aus der Welt verabschiedet. Die Tempovorschrift lautet *Andante con molto espressione*, und am Ende steht natürlich ein breites *ri--tar--dan--do*:

*O music, sweet music, tho' thy magic of gladness
No longer enchants me with dreams of delight,
Yet arise like the low wind that whispers in sadness,
To the flowers that weep on the bosom of night.
Then awake, on the breath of thy lay,
Like the dove I would soar, like the dove flee away.*

*In childhood's bright morning, thy soft murmurs imparted
Illusions of beauty, as fading as fair.
But alas, the sweet visions of hope are departed,
And all that is left me is sorrow and care.*

*Then awake music wake on the breath of thy lay,
Like the dove I would soar, like the dove flee away*

*Now the melody rising harmoniously blends,
And the incense of song to its heaven ascends.
Now the cadence dissolves in an Echo's soft plain,
And music is hush'd into silence again.*

*The Fays of harmony obey; we rise to waft Thee on thy lay.
Come, come away, come away, come, come away, come away, away.*

Drei Jahre und 24 Tage nach Webers Tod, am 29. Juni 1829, passierte dann das, was auf Dauer nicht ausbleiben konnte! Carl Gottlieb Reissiger wurde bei der Durchsicht von Novitäten in der Dresdner Musikalienhandlung von Wilhelm Paul gleich mit zwei mehr und weniger stark veränderten Publikationen seines nun Carl Maria von Weber zugeschriebenen Walzers konfrontiert. In einem Falle war das Stück lediglich um einen Ton nach oben transponiert worden, im anderen hatte es Johann Peter Pixis als Thema für eine Fantasie gedient. Spontan setzte Reissiger sich an den Schreibtisch und schrieb an Carl Gotthelf Böhme, den damaligen Leiter des Verlags von C.F. Peters in Leipzig, einen Brief, der hier im verkleinerten Faksimile und im folgenden in buchstaben- und zeichengetreuer Übertragung wiedergegeben ist (lediglich die heute nicht mehr gebräuchliche Verdoppelung der Buchstaben m und n durch einen darüber angebrachten Längsstrich, den sogenannten "Faulenzer", wurde geändert):

Dresden, d. 29. Jun. 29.

Ew. Wohlgeboren

ermangle ich nicht etwas mitzutheilen, was nothwendig eine Berichtigung verdient. Eben finde ich in Pauls Musikhandlg. "la dernière pensee de C. M. de Weber mit seinem Bildniß bey Schott herausgekommen. Was ist dieser letzte Gedanke Webers? Mein in der bey Ihnen erschienenen Sammlung danses modernes & brillants op. 26. as dur befindlicher Walzer No: 5, den man nach b dur transponirt hat. - Noch nicht genug. Eben kommen Novitäten u. da finde ich Fantaisie sur la dernière pensée de Mr. C. M. d. Weber par Pixis, Paris & Londres. Auch an Paul hat er diese Fantasie verkauft. Diese Fantasie ist ebenfalls mein Walzer, sehr hübsch ausgeführt. - Es ist kurios, was diese Herrn Verleger versuchen um Beute zu ziehn. Diese Walzer sind bey Ihnen schon 1823 oder noch früher erschienen - als ich Weber noch gar nicht kannte. Die Sache ist mir theils schmeichelhaft, theils ärgerlich, denn es ist durchaus sowohl in deutschen als französischen Blättern eine Berichtigung nöthig. - Ich ersuche Sie daher dringend bekannt zu machen "daß der unter dem Namen "la dernière pensee de Weber herausgegebne und von Pixis zu einer Fantasie verarbeitete Walzer." von mir schon im Jahre 1822 in Wien mit der übrigen Sammlung as dur Walzer componiert wurde und bereits seit 1823 oder 24 (wie Sie dieß am besten ausweisen können) bey C.F. Peters erschienen ist. - Ich selbst möchte nicht gern etwas in die Blätter setzen da es mir zu unbedeutend scheint sich wegen Autorschaft um einen Walzer zu streiten.

Haben Sie die Güte mich mit einigen Zeilen zu beehren. Hochachtungsvoll

Ew. Wohlgeb.

ganz ergebenster CGReißiger.

Der Brief Reissigers, der vor wenigen Jahren aus einem nordamerikanischen Antiquariat den Weg in meine Musiksammlung gefunden hatte, blieb natürlich nicht ohne Folgen, und man kann heute nur staunen, zu welcher Aktualität in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts Presseorgane fähig waren. Schon in der Ausgabe Nr. 26 der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (AMZ) vom 1. Juli 1829 erschien, vermutlich vom Verlag Peters veranlaßt, der hier wiedergegebene kurze Artikel, der durch den Zusatz U.A.w.g. (Um Antwort wird gebeten) eine Stellungnahme Reissigers bereits vorbereitete.

Eine Erklärung Reissigers vom 5. Juli 1829 wurde in der Nummer 29 der AMZ vom 22. Juli abgedruckt.

Der Spuk war damit wohl vorbei. Doch etliche Jahre später dürfte für den zunächst unbeabsichtigten Reklamerummel auch Carl Gottlieb Reissiger noch ein wenig entschädigt worden sein, denn es erschienen nun etliche Neuauflagen seines Opus 26 wie die mir vorliegende aus dem Londoner Verlag Lonsdale & Mills unter dem Titel *Twelve Waltzes, for the Piano-forte, Composed by C.G. Reissiger. In this Collection will be found the celebrated Waltz hitherto published as the last Composition of C.M. von Weber*. Man darf sicher davon ausgehen, daß das Werk ohne die geschilderten Begleitumstände kaum mehr jemanden interessiert hätte.

Ein paar Bemerkungen noch zu Reissigers Lebenslauf und musikalischem Werdegang. Er ist – wenn auch nicht eben in üppiger Ausführlichkeit – noch in heutigen Musiklexika nachzulesen. Geboren ist er am 31. Januar 1798 in Belgig bei Wittenberg. Seine wesentliche musikalische Ausbildung erhielt er durch den Thomaskantor Johann Gottfried Schicht in Leipzig und durch Salieri in Wien. Ein erster Kontakt mit Carl Maria von Weber hatte sich – anders als Reissiger es im vorliegenden Brief darstellt

Sonderbarer, doch augenscheinlicher Beweis, dass einerley Tänze von zweyerley verschiedenen Tonsetzern gleichmässig componirt oder gedruckt werden können.

Weltkundig steht jetzt in deutschen Ländern die Tanzmusik in ausserordentlichem Flor, und wie viel wir in unseren Gauen Ringelblumen zählen, so viel Tänze sind auch hervorgesprosst. Die meisten jedoch wachsen in Wien, und erhalten da zu angenehmer Unterscheidung oft sehr originelle Taufnamen. Nun hat sich's zugetragen, dass einer auch der Selnsuchtswalzer von Beethoven heisst und mit besonderer Empfindung reichlich gespielt und getanzt wird. Als aber einst auch der Geist der Tanzlust in Schubert fuhr, da er noch lebte, und ihn antrieb, seine „Originaltänze, Op. 9, Wien, bey Diabelli“ herauszugeben: da geschah es, dass Nr. 2. Namens „Trauerwalzer“ gerade derselbe Walzer war, wie Beethoven's Selnsuchtswalzer, jedoch ohne Trio, von welchem müssige Zungen wiederum behaupten wollen, dass Hr. Hoffmann in Breslau es dazu gefertigt haben soll.

Ein anderes Curiosum der Art hat sich auch neuerlich wieder kund gethan. Es erschien nämlich bey Schott in Mainz der letzte Walzer von C. M. von Weber, auf dem Titel mit dem Bildnisse des Componisten und darunter *propriété de l'éditeur*, was unwiderruflich beweist, dass die bekannte rechtliche Handlung ihn als Weber's Composition an sich gekauft hat. Nun gab aber vor Zeiten Hr. Reissiger, jetzt Kapellmeister in Dresden, an Ws. Stelle gekommen, auch Tänze bey Peters in Leipzig heraus, und – *mirabile dictu* – unter diesen steht lebhaftig jener Walzer auch schon, nur in einer andern Tonart. Es fragt sich nun: Wessen Geist hat in geheimnissvoll freundlichen Mittheilungstunden dem andern Geiste den Walzer eingehaucht? oder: Wie und durch welchen Rapport wird es möglich, dass zwey Tänze eins sind? U. A. w. g.

Erklärung.

Das unter dem Titel: „Dernière pensée musicale de C. M. de Weber in Paris bey J. Pleyel et Comp.“ (Propriété des éditeurs*) erschienene Andante Energico ist nichts anderes, als ein von mir componirter Walzer, welcher in der Sammlung: „Danses brillantes pour le Piano-forte. Oeuv. 26,“ unter Nr. 5 befindlich, schon 1822 von mir componirt, 1824 im Bureau de Musique von C. F. Peters in Leipzig erschienen, und leider zu seinem Nachtheile etwas verändert ist.

So wenig ehrenvoll ich es auch halte, mich wegen Autorschaft um einen Walzer zu streiten, so glaube ich doch, dass dergleichen Vorfälle öffentlich gerügt werden müssen, damit das Publicum nicht betrogen werde; es möchte sonst wohl bald alle Musikalien mit Misstrauen in die Hände nehmen, wenn sich zum lieben Nachdruck noch verfälschte Titel gesellen.

Dresden, d. 5. July 1829. C. G. Reissiger.

– bereits 1820 ergeben, als die beiden Komponisten in Leipzig u.a. mit Friedrich Wieck zusammentrafen. Reissiger spielte damals Variationen auf dem Pianoforte, und Weber zeigte sich beeindruckt vom Klavierspiel³. Erneuert und vertieft wurde die Bekanntschaft im Herbst 1823, als Reissiger dem Dresdner Hoftheater seine Oper *Didone abbandonata* anbot. Sie wurde nicht zuletzt dank Webers Zuspruch angenommen, darüberhinaus unter dessen Leitung einstudiert und auch (mit passablem Erfolg) dreimal aufgeführt. Nach der Premiere am 31. Januar 1824 notierte Weber in sein Tagebuch ein ambivalentes *so so*, die zweite Vorstellung am 4. Februar geriet nach seiner Meinung *besser*. Erst am 5. Februar kam Reissiger in Dresden an und machte sofort Weber seine Aufwartung⁴. Er traf in den nächsten Tagen noch mehrfach mit Weber zusammen⁵, eine Aufführung seiner Oper sollte er allerdings erst am 25. Februar erleben. Die am 18. Februar geplante Vorstellung mußte wegen Krankheit der Sängerin Sandrini abgesagt werden⁶ – statt dessen spielte man *Tancredi*. Aber Reissigers *langweiliger Aufenthalt*⁷ sollte sich doch auszahlen. *Zuerst muß ich Weber die größte Achtung und Dankbarkeit zollen, denn er hat das Möglichste getan, das Orchester hat mich überrascht und, ich wünschte wohl, Sie könnten diese Oper einmal hören, bloß um das Orchester zu bewundern*, konnte er am 26. Februar an den befreundeten Berliner Fabrikanten Stobwasser melden⁸.

1826 war Reissiger bereits als Lehrer am königlichen Kirchenmusikinstitut in Berlin etabliert, als er die ehrenhafte Berufung erhielt, Kapellmeister und ein Jahr später Königlich Musikdirektor in Dresden zu werden und damit die Nachfolge Carl Maria von Webers anzutreten. In diesem wichtigen, mit großem Engagement und Fleiß versehenen Amt verblieb er bis zu seinem Tode am 7. November 1859. Nicht unerwähnt bleiben soll, daß es Reissiger war, der erstmals in Dresden Beethovens 9. Sinfonie aufführte. Daran, daß er lange Zeit weniger hoch eingeschätzt war als es seiner Bedeutung und seinem Können entsprach, ist vermutlich Richard Wagner nicht unschuldig, der sich aus verletzter Eitelkeit zum Teil recht böse über Reissiger ausließ, ihn sogar wider besseres Wissen bezichtigte, er habe 1842 versucht, die Aufführung von Wagners *Rienzi* in Dresden zu hintertreiben. Hans Schnoor rückt in seinem verdienstvollen Buch *Dresden – Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur* die Verhältnisse wieder zurecht und widmet Reissiger u.a. die nachfolgend wiedergegebenen Zeilen, denen ein ausführlicher Rückblick auf die Dresdner Erstaufführung von Webers *Oberon* am 24. Februar 1828 vor-

³ Webers Tagebuchnotiz vom 26.7.1820: *Mittag bei Weiß. [...] ich spielte nach Tische Sonate As. Rondo Es. der junge Reissiger spielte Variat. mit Talent. H. und Mad. Wieck waren da.*

⁴ vgl. Webers Tagebuch, Notiz am 5.2.1824: *Reissiger kam an, brachte mir Brief von Lichtenstein*. Reissiger beschreibt die Begegnung in seinem Brief an Stobwasser vom 5.2.1824, vgl. Kurt Kreiser, *Carl Gottlieb Reissiger. Sein Leben nebst einigen Beiträgen zur Geschichte des Konzertwesens in Dresden*, Dresden 1918, S. 20/21.

⁵ vgl. Webers Tagebuch 9.2., 25.2., 26.2.1824

⁶ vgl. Brief an Stobwasser vom 18.2.1824, in Kurt Kreiser, a.a.O. S. 21/22

⁷ a.a.O. S. 21

⁸ vgl. Brief an Stobwasser vom 26.2.1824, in Kurt Kreiser, a.a.O. S. 23

angegangen war⁹:

Mit dieser Oberon-Aufführung hatte sich auch jener Mann in künstlerisch hoher Form bestätigt, dem das Geschick die schwere Mission der Nachfolge Webers als musikalischer Führer der Deutschen Oper zugedacht hatte: Karl Gottlieb Reißiger. Vom Historischen her betrachtet ist nichts verkehrter, als Reißiger mit dem Maßstab wohlwollender Geringschätzung zu messen, wie es Wagner bei jeder sich darbietenden Gelegenheit tat. Reißiger als Orchesterführer war zwar kein Weber, kein Wagner, und es konnte nur als ein doppeltes Unglück angesehen werden, daß ihn die Geschichte zwischen solche Genies gestellt hat. Aber es ist andererseits auch unbestreitbar, daß Reißiger diese Nachbarschaft mit Würde und fachlicher Tüchtigkeit getragen hat. Seine romantischen Kompositionen – er war einer der schreibseligsten Tonsetzer des Jahrhunderts – stellen sogar stilistisch eine gewisse Verbindung zwischen der Kunst des älteren und des jüngeren Meisters dar. Die Zeitgenossen gewannen eine gute Meinung von Reißiger, sie glaubten, Weber würde sich freuen, "könnte er Zeuge sein, welch' herrliche Früchte das von ihm mit vielem Schweiß errichtete deutsche Institut trägt".

Um zum Schluß noch einmal auf den Anfang zurückzukommen. Auch Weber blieb natürlich nicht davon verschont, "plagiiert" zu werden. Ein Beispiel aus jüngerer Zeit, wenn auch nur vier Takte lang, hat jeder im Ohr, der sich gelegentlich von der Fernseh-Werbung berieseln läßt: Mit dem zum Abschluß wiedergegebenen Themenbeginn des *Andante con Variazioni* (WeV T.1/4, JV 12), dem vierten der *Six petites Pièces Faciles pour le Piano-Forte à quatre mains* wirbt seit Jahren eine große deutsche Versicherungsgesellschaft für ein sorgenfreies, unbeschwertes Leben. Weber hätte darüber milde gelächelt und es sicherlich mit Fassung und Humor getragen.

12. N. 4. Andante con Variazioni. Amoroso.



⁹ Hans Schnoor, *Dresden - Vierhundert Jahre deutsche Musikkultur*, Dresden 1948, S. 168