

über deutsche Geschichte – und über europäische, denn kurz vor seinem Tod begegnete Weber in London der kleinen (späteren Queen) Victoria und ihrer Mutter, die er schon von seinem Besuch im idyllischen Odenwaldstädtchen Amorbach während seiner Mannheim-Darmstädter Zeit kannte.“ Der Name Hans Pfitzner wird bei Schwandt gar nicht erwähnt werden und auch Richard Wagner wird in „seinem Buch nur da vorkommen, wo er biografisch hingehört: als kleiner Bruder von Clara W., die in Dresden unter Webers Leitung Rossinis (!) *Cenerentola* in italienischer Sprache (!!) sang. Denn der legendäre Streit Morlacchi/Weber entpuppt sich bei näherem Hinsehen doch nur als eitle Eifersucht zwischen zwei begabten Musikern. Allein schon weil sie einander als Urlaubsvertretung dringend brauchten, arrangierten sie sich nämlich ganz gut.“

Christoph Schwandt hat Teile seines Manuskripts bereits einem breiten Publikum am 24. Oktober 2012 bei den 17. Eutiner *Weber-Tagen* vorgestellt. In den *Weberiana* 2013 (Nr. 23, S. 171) ist dies als eine besonders herausragende Veranstaltung dargestellt worden. Eine ähnliche Veranstaltung hatte Christoph Schwandt unter dem Motto „Weber war hier, der *Freischütz*-Komponist und seine Besuche in Aschaffenburg“ am 7. März 2013 im Lesesaal der Hofbibliothek Aschaffenburg organisiert.

Es war ein lehrreicher, anregender Abend, eingebettet in eine Ausstellung mit großformatigen Bildern der bedeutenden Künstlerin Uschi Lüdemann, eine Symbiose von Musik, Literatur und Malerei.

Manfred Rossa

Zur Erwerbung einer Weber-Zeichnung von John Cawse durch die Weber-Gesellschaft

Der Katalog zur Sotheby's-Novemberauktion 2013 enthielt eine ganz besondere Überraschung: Dort wurde eine Darstellung Carl Maria von Webers auf dem Totenbett, gezeichnet von John Cawse, angeboten¹, über deren Verbleib seit einem halben Jahrhundert keinerlei Informationen vorlagen. Das gesamte 19. Jahrhundert hindurch in Privatbesitz, blieb sie weitgehend unbekannt. Aus dem Nachlass von William Henry Kearns (1794–1846) gelangte sie an dessen Sohn William James Kearns, nach dessen Tod 1903 an William James Kearns' Töchter, die das Blatt bei Sotheby, Wilkinson und Hodge verstei-

¹ Vgl. *Music, continental and Russian books and manuscripts*, Sotheby's, London, Auktion 27. November 2013, S. 143, Nr. 272.

gern ließen². 1953 war sie von Georg Kinsky als Bestandteil der Sammlung Koch beschrieben worden³, 1963 kam sie nochmals bei Sotheby's „unter den Hammer“⁴, danach fehlte bis zum Herbst 2013 jede Spur.



Authentische Weber-Porträts sind relativ rar und über die Lebenszeit des Komponisten recht ungleich verteilt⁵. Für kaum mehr als zehn Bildnisse ist gesichert bzw. sehr wahrscheinlich, dass der Komponist tatsächlich Modell

- ² Nach freundlicher Auskunft von Michael St John-McAlister, Kurator der Handschriftenabteilung der British Library, ist die Zeichnung in den Sotheby's-Verkaufskatalogen zwischen 1903 und 1906 nicht nachweisbar.
- ³ Vgl. Georg Kinsky, *Manuskripte, Briefe, Dokumente von Scarlatti bis Stravinsky. Katalog der Musikautographen-Sammlung Louis Koch*, Stuttgart 1953, S. 156, Nr. 137.
- ⁴ Vgl. *Catalogue of valuable printed books, autograph letters, literary and musical manuscripts*, Sotheby & Co., London, Auktion 11. Juni 1963, S. 115, Nr. 169. Möglicherweise wurde die Zeichnung dort von André Meyer (1884–1974) erworben, der im Katalog von 2013 (wie Anm. 1) als Vorbesitzer angegeben ist.
- ⁵ Zur Weber-Ikonographie vgl. u. a. Franz Rapp, *Ein unbekanntes Bildnis Carl Maria von Webers*, Stuttgart 1937, Karl Laux, *Carl Maria von Weber*, Leipzig, 1. und 2. Auflage 1978, 3. Aufl. 1989, Renate Paczkowski, *Carl Maria von Weber in zeitgenössischen Bildnissen*, in: *Carl Maria von Weber. Werk und Wirkung im 19. Jahrhundert. Ausstellung der Schleswig-Holsteinischen Landesbibliothek* [Katalog], Kiel 1986, S. 72–83, Martin Wehnert, *Das Persönlichkeitsbild des Musikers als ikonographisches Problem – andeutungsweise dargestellt am Beispiel Carl Maria von Weber*, in: *Musikalische Ikonographie (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft)*, Bd. 12), Laaber 1994, S. 297–308, Frank Ziegler, *Wie authentisch ist unser Bild von Weber? Bemerkungen zur Weber-Ikonographie*, in: *Carl Maria von Weber, ... wenn ich keine Oper unter den Fäusten habe ist mir nicht wohl. Eine Dokumentation zum Opernschaffen*, Ausstellungskatalog der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Wiesbaden 2001, S. 30–48.

saß oder Vorlagen zur Verfügung stellte⁶, bei etwa zehn weiteren ist wahrscheinlich, dass der jeweilige Künstler Weber anderweitig beobachten und einen direkten Eindruck von dessen Persönlichkeit einfangen konnte. Neben vier recht bekannten Druckgraphiken (dem Punktierstich von Johann Neidl nach Joseph Lange von 1804, der Aquatinta von Friedrich Jügel von 1816⁷, dem Stich von Carl August Schwerdgeburth nach Carl Christian Vogel von 1823 sowie den Darstellungen von Weber als Dirigent 1826 in London von Charles Joseph Hullmandel nach John Hayter) sowie drei plastischen Arbeiten (der Büste von Gottlob Ernst Matthäi von 1824, der Medaille von Carl Reinhard Krüger von 1825⁸ und der Totenmaske von 1826⁹), die jeweils in mehreren Exemplaren (teils auch in größeren Auflagen bzw. durch mehrfache Abgüsse/Prägungen) verbreitet sind, waren bislang als Unikate bekannt:

- eine Porträt-Silhouette von unbekannter Hand aus dem Jahr 1809 (Staatsbibliothek zu Berlin),
- eine Miniatur, angeblich von Johann Leonhard Knauscher von 1809 (Stadtmuseum Dresden, Weber-Museum Hosterwitz),
- eine Karikatur in Form einer kolorierten Federzeichnung von unbekannter Hand, vermutlich vor 1810 (Staatsbibliothek zu Berlin)¹⁰,
- eine Bleistift-Zeichnung von Adam Grünbaum von 1817 (Privatbesitz)¹¹,
- eine Zeichnung von Christian Horneman von 1820 (Verbleib unbekannt, als Foto überliefert)¹²,

⁶ Das betrifft die Arbeiten von Neidl/Lange (1804), Jügel (1816), Grünbaum (1817), Bardua (1821), Hensel (1822), Vogel/Schwerdgeburth (1823), Matthäi (1824), Krüger (1825), Schimon (1825), Cawse (Gemälde 1826); genauere Angaben dazu im Haupttext. Außer Frage steht die Authentizität zudem bei der Totenmaske.

⁷ Vgl. dazu auch Eveline Bartlitz, *Eine vergessene Freundschaft – Miniatur zum Weber-Jubiläum 1986*, in: *Beiträge zur Musikwissenschaft*, Jg. 29 (1987), H. 1, S. 69–73.

⁸ Vgl. Gunter Quarg, *Carl Reinhard Krügers Medaille auf Carl Maria von Weber*, in: *Numismatisches Nachrichten Blatt*, Jg. 43, Nr. 5 (Mai 1994), S. 121–124 sowie die Notizen in *Weberiana* 2 (1993), S. 9 und 30, 3 (1994), S. 69 sowie 4 (1995), S. 89f.

⁹ Vgl. Frank Ziegler, *Carl Maria von Webers Totenmaske und ihr Einfluss auf die Weber-Ikonographie*, in: *Jahrbuch für Heimatkunde. Eutin*, Jg. 45 (2011), S. 137–155.

¹⁰ Vgl. Dagmar Beck, „Unter alten Raritäten“. *Ein unbekanntes Weber-Bild*, in: *Weberiana* 3 (1994), S. 49–51.

¹¹ Vgl. Ulrike von Hase-Schmundt, „Grünb. zeichnete mich“. *Ein bisher unbekanntes Porträt von Carl Maria von Weber*, in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Jg. 147, H. 11 (November 1986), S. 9–12.

¹² Vgl. Frank Ziegler, „... in schmucklosester Wahrheit vorgetragen“. *Christian Hornemans Weber-Porträt von 1820*, in: *Weberiana* 6 (1997), S. 58–63.

- eine Zeichnung, vermutlich von Detlev Conrad Blunck von 1820 (Verbleib unbekannt, als Foto überliefert),
- ein Gemälde von Caroline Bardua von 1821 (Staatliche Museen zu Berlin, Alte Nationalgalerie)¹³,
- eine Zeichnung von Wilhelm Hensel von 1822 (Verbleib unbekannt, als Foto überliefert),
- eine Zeichnung von Carl Christian Vogel (später von Vogelstein) von 1823 (Stiftung Weimarer Klassik, Goethe-Nationalmuseum) = Vorlage für den Schwerdgeburth-Stich,
- ein Aquarell mit einer Karikatur Webers als Mitglied der Wiener Ludlamshöhle von Eugen von Stubenrauch von 1824 (Privatbesitz)¹⁴,
- ein Gemälde von Ferdinand Schimon von 1825 (Originalfassung verschollen, Replik von Schimon selbst im Stadtmuseum Dresden, Weber-Museum Hosterwitz),
- ein Stich der Gebrüder Henschel (vermutlich Stich von August Henschel nach Zeichnung von Wilhelm Henschel) von 1825, Weber in Berlin als Dirigenten der *Euryanthe* darstellend (nur als Probeabzug im Deutschen Theatermuseum München überliefert),
- ein Gemälde von John Cawse von 1826 (Department of Portraits and Performance History im Royal College of Music, London),
- eine Bleistift-Zeichnung von unbekannter Hand von 1826 (Royal Society of Musicians, London),
- eine offenbar mit der letztgenannten Arbeit in Zusammenhang stehende Feder-Zeichnung von unbekannter Hand von 1826 (Department of Portraits and Performance History im Royal College of Music, London).

Unser Bild von Weber bestimmen hauptsächlich drei Zeugnisse: das Schimon-Gemälde, das Max Maria von Weber favorisierte und (nachgestochen durch Adolf Neumann) seiner Biographie des Vaters voranstellte, der Schwerdgeburth-Stich, der unzählige Male als Vorlage für weitere Porträt-Graphiken Verwendung fand, und die Totenmaske. Als ikonographisch besonders „ertragreich“ kann der London-Aufenthalt 1826 gelten, der – zählt man die Cawse-Zeichnung auf dem Totenbett und die Totenmaske mit – mit sechs Originaldokumenten „zu Buche schlägt“, von denen zwei (das

¹³ Vgl. Dagmar Beck, „Das Bild gefällt sehr ...“. Anmerkungen zu Caroline Barduas Weber-Porträt, in: *Weberiana* 5 (1996), S. 55–59.

¹⁴ Vgl. Lucia Porhansl, Frank Ziegler, *Mutter Ludlams geplagter Sohn. Weber und die Wiener Ludlamshöhle*, in: *Weberiana* 5 (1996), S. 34–42 (speziell S. 41).

Gemälde und die Zeichnung) sicher dem Maler John Cawse (1778–1862) zuzuordnen sind.

Cawse, Sohn eines Korsettmachers, war Schüler des Historien- und Porträtmalers John Opie (1761–1807) und arbeitete in frühen Jahren vor allem als Bilder-Restaurator und 1799 bis 1801 als Karikaturist¹⁵. Ab 1801 präsentierte er mehrfach Werke (u. a. Porträts) in der Royal Academy of Arts in London¹⁶; später publizierte er zudem eine *Introduction to the Art of Painting in Oil Colours* (1822, 2. Aufl. 1829) und die überarbeitete Neuauflage *The Art of Painting Portraits, Landscapes, Animals, Draperies, Satins, &c., in Oil Colours* (1840). Selbst ein leidenschaftlicher Amateurmusiker, fand er schnell Zugang zu den musik- und theaterbegeisterten Kreisen Londons, u. a. zum Haus von Sir George Smart, den Cawse ebenso porträtierte¹⁷. Smart dürfte evtl. das Weber-Gemälde von Cawse für sich selbst in Auftrag gegeben haben¹⁸. Die Bekanntschaft von Weber und Cawse vermittelte demnach entweder Smart selbst oder aber Cawses Tochter Harriet. Letztere war eine Schülerin von Smart¹⁹ und wirkte als Darstellerin des Puck an der Londoner Einstudierung des Weberschen *Oberon* mit²⁰. Erstaunlicherweise erwähnte

¹⁵ Zu Cawse vgl. u. a. Peter Holeman, *Life after death: The Viola da gamba in Britain from Purcell to Dolmetsch*, Woodbridge 2010, S. 264 und 289–292 sowie die Biographie in: http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/term_details.aspx?bioId=129741.

¹⁶ Vgl. Algernon Graves, *The Royal Academy of Arts. A Complete Dictionary of Contributors and their work from its foundation in 1769 to 1904*, Bd. 2, London 1905, S. 18.

¹⁷ Ölgemälde im Besitz des Foundling Museum in London, Akz.-Nr. FM 15; vgl. Benjamin Nicolson, *Treasures of the Foundling Hospital*, Oxford 1972, S. 64, Nr. 25. Laut Graves (wie Anm. 8, Bd. 2, S. 18) wurde das Bildnis 1830 in der Royal Academy of Arts präsentiert. Einen Stich nach diesem Bild schuf Ebenezer Stalker; Abb. bei David Reynolds (Hg.), *Weber in London 1826*, London 1976, S. 11. Das British Museum datiert seinen Stalker-Druck mit 1826–1830; vgl. http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/search.aspx?searchText=Cawse.

¹⁸ Margaret Rose Smart, die einzige Tochter von Sir George Thomas Smart, übereignete das Gemälde im Mai 1888 dem Royal College of Music; demnach dürfte es wohl aus dem Besitz von Webers Londoner Gastgeber stammen. Die Lithographie nach dem Gemälde, die Richard James Lane (1800–1872) anfertigte und vom Londoner Verlag von William Hawes vertreiben ließ, gibt für die Vorlage allerdings eine abweichende Provenienzangabe: „in the Possession of W. HAWES Esq.“; dieser Widerspruch ließ sich bislang nicht klären.

¹⁹ Vgl. James Robinson Planché, *Recollections and Reflections*, revidierte Neuauflage London 1901, S. 56.

²⁰ Der ursprünglich vorgesehene Knabensopran (Mr. Longhurst) musste offenbar aufgrund des einsetzenden Stimmbruchs ersetzt werden; Weber schrieb am 12. März 1826 aus

Weber in seinen Tagebuchnotizen die Begegnungen mit John Cawse nicht ein einziges Mal, lediglich in einem Brief ist von Sitzungen bei einem nicht genauer benannten Künstler die Rede²¹.

Schon die besondere Seltenheit authentischer ikonographischer Dokumente zu Weber ließ eine Erwerbung der wieder aufgetauchten Zeichnung äußerst wünschenswert erscheinen, allerdings verhinderte der Rechnungsschluss in der Berliner Staatsbibliothek einen direkten Ankauf für die dortige Weber-Sammlung. Einmal mehr sprang die Weber-Gesellschaft mittels einer Vorfinanzierung ein (der Weiterverkauf ist für das Jahr 2014 vorgesehen), und mit Unterstützung des Stuttgarter Antiquars Ulrich Drüner, der die Gesellschaft in London vertrat, gelang es tatsächlich, das eindrucksvolle Blättchen für Berlin zu sichern.

Die flüchtige Federzeichnung (über einer Bleistift-Vorzeichnung) entstand am Morgen des 5. Juni 1826, als man Webers Leichnam im Haus seines Gastgebers George Smart gefunden hatte, unmittelbar vor Abnahme der Totenmaske. Dargestellt ist Webers Kopf, auf einem Kissen ruhend. Das Blatt von gerade ca. 5,5 x 12 cm mit der Unterschrift „*C. M. v. Weber. J. Cawse d[elinea]vit*“ wurde nachträglich auf Karton montiert, golden umrandet und mit Passepartout gerahmt. Cawse hatte auf der Rückseite des Kartons notiert:

„I Sketched this from Mr Weber | while the Plaister was Preparing to take the | Cast from his face on the morning of June 5²² | (Monday) 1826 – he died in the front room | second floor – No 91 G Portland – (Sir G. Smarts) | John Cawse“.

Diese Zeilen von Cawse sind der einzige bislang bekannte Originalbeleg, welcher die Abnahme der Totenmaske erwähnt. Es gibt zahlreiche Berichte über den Morgen nach Webers Tod, u. a. von George Smart, Ignaz Moscheles, Wilhelm Heinrich Göschen, Anton Bernhard Fürstenau und Karl Maximilian Kind, doch keiner davon enthält Hinweise darauf. Leider nannte auch Cawse den Künstler, der die Maske anfertigte, in seiner Notiz nicht. Die Familie von Weber erhielt erst 1844, als sich Max Maria von Weber in London aufhielt

London an seine Frau Caroline: „Der junge Bursche der den Puck machen sollte, hat die Stimme verlohren, ich habe aber dafür ein sehr nettes Mädchen, kleiner wie die [Franziska] Miller, sehr gewandt, und singt allerliebst.“

²¹ Brief vom 11. März 1826 an einen gewissen F. Kennith.

²² Die Ziffer ist durch das Passepartout nicht genau zu erkennen, wirkt eher wie eine 4; Kinsky (wie Anm. 3) übertrug aber bereits 5. An dem (durch die Angabe des Wochentags bestätigten) Datum 5. Juni besteht kein Zweifel.

und u. a. Sir George Smart besuchte, Kenntnis von der Existenz der Totenmaske – in diesem Zusammenhang könnte auch der Name des Künstlers gefallen sein, an den sich die Webers aber in späterer Zeit nur noch dunkel zu erinnern glaubten²³. Cawses Erwähnung der Vorbereitung der Gipsmasse lässt es freilich auch möglich erscheinen, dass der Maler selbst die Abnahme der Maske überwachte. Vielleicht hatte er sein Ölporträt Webers noch nicht vollendet und wollte daher die Maske (und ggf. auch die Zeichnung) als Vorlage bzw. Anregung nutzen.

Die enge Verbindung der Cawse-Zeichnung mit der Totenmaske ist nicht nur dokumentarisch belegt, sie ist auch deutlich erkennbar. Die Zeichnung ist sicherlich kein Kunstwerk allerersten Ranges (besonders die Verbindung von Nase und Augenbrauenbogen wirkt unharmonisch), aber es ist dem geübten Porträtisten Cawse doch gelungen, Webers charakteristische Züge mit wenigen gekonnten Strichen einzufangen. Ebenso wie bei der Totenmaske glaubt man eher, den entspannt schlafenden Weber zu erkennen – Caroline von Weber schwärmte angesichts der Maske von den „seelig entschlafenen Zügen“ und setzte fort:²⁴

„Ach wohl dem der so stirbt wie er! Wenn ihr einmal diese überirdische Ruhe in den Zügen sehen werdet, dann werdet ihr mit mir denken dass der Todesengel ihn durch einen Kuss von des Lebens Bürde befreite.“

Webers Kränklichkeit in seinen letzten Lebenswochen, wie sie das Londoner Cawse-Gemälde so eindrücklich spiegelt, ist hier nicht sichtbar.

Der Ankauf der Zeichnung von Cawse als anrührendes und beeindruckendes Dokument zu Webers Tod in London ist ein ausgesprochener Glücksfall. Innerhalb der Berliner Weber-Sammlung wird das Porträt zukünftig gemeinsam mit dem wohl ältesten noch existierenden Exemplar der Totenmaske Webers aufbewahrt.

Frank Ziegler

²³ In einer Kurzmitteilung von Caroline von Weber an Friedrich Wilhelm Jähns vom 5. August 1847 heißt es: „Es ist mir eingefallen dass der Gipsmann nicht Batschini sondern Barbatschin heisst. Ich schreibe es wie man es Deutsch ausspricht. Wahrscheinlich sieht es italienisch ganz anders aus.“; mschr. Kopie in der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden, Mscr. Dresd. App. 2097, 98.

²⁴ Brief an Ida Jähns, Empfangsdatum: 19. Oktober 1844; mschr. Kopie, ebd., Mscr. Dresd. App. 2097, 95.