

## Die Gitarre im klassischen und nachklassischen Weimar

(Christian Ahrens, Bochum)

Mit Weimar verbindet sich eine jener Legenden zur Geschichte der Gitarre, über deren Verbreitung und langlebige Wirkung man heute nur staunen kann. Bis um 1990 gingen viele Autoren und wohl die meisten Gitarrenfreunde davon aus, daß das Instrument in Deutschland erst durch Anna Amalia (\*24.10.1739, †10.4.1807) bekannt geworden sei, nachdem diese die Gitarre bei ihrer Italienreise 1788 kennengelernt habe. Urheber der Legende ist nicht die Herzogin-Witwe selbst, sondern vielmehr der aus Weimar stammende Instrumentenmacher Jacob August Otto (vgl. meinen Beitrag *Zu Geschichte und Verwendung der Gitarre in Deutschland vor 1800*). Inzwischen besteht kein Zweifel: die Gitarre war bereits lange vor der Rückkehr Anna Amalia aus Italien in Deutschland bekannt und in Gebrauch.<sup>1</sup> Aber ebenso unbestritten ist auch, daß sie erst in der Klassik und Romantik eine Hochblüte erlebte, weil sie den neuen ästhetischen Konzeptionen, namentlich der Idee einer musikalischen Natürlichkeit und Ursprünglichkeit, besser zu entsprechen vermochte, als die meisten anderen Harmonie-Instrumente.

Nach wie vor irritierend bleibt, daß wir heute zwar viel mehr literarische Quellen zur Nutzung der Gitarre in vorklassischer Zeit kennen als noch vor wenigen Jahrzehnten, daß sie aber im Vergleich mit denen zu anderen Instrumenten immer noch als spärlich zu bezeichnen sind. Das gilt in besonderer Weise für einschlägige Notenquellen. Man muß mithin auch in diesem Bereich einen hohen Anteil usueller Praktiken ansetzen (diesen Aspekt werde ich später näher erläutern).

Reinhold Krause hat in einer kleinen Broschüre, erschienen 2009 im Selbstverlag, zahlreiche Quellen für die Verwendung der Gitarre in Weimar zusammengestellt.<sup>2</sup> Die von ihm ausgewerteten Dokumente zeigen, daß Anna Amalia – seit 16.3.1756 verheiratet mit dem späteren Weimarer Herzog Ernst August II. Constantin, der am 18.5.1758 starb – bereits als Kind das Gitarrespiel erlernte und daß lange vor ihrer Italienreise die Gitarre in Weimar bekannt war<sup>3</sup> (vgl. den Beitrag von Frau Dr. Müller-Harang 2008). Daß die Gitarren im Instrumentenbestand des Hofes tatsächlich gespielt wurden und nicht lediglich als ‚exotische‘ Schauobjekte dienten, beweisen nicht zuletzt Rechnungen: etwa für den Ankauf von Saiten sowie die Durchführung von Wartungsarbeiten. Mit Datum vom 23. Februar 1778 stellte beispielsweise der Instrumentenmacher Eylenstein die Reparatur einer Gitarre in Rechnung, die er „an unterschiedenen Orten geleimet“ hatte.<sup>4</sup> Weitere Reparaturen sind für 1784 belegt.<sup>5</sup> Bereits im März 1783 hatte Prinz Constantin in London ein „Guitar Harpsichor“ [i.e. Harpsichord Guitar = english guitar = piano forte guitar], also eine mechanisierte Gitarre gekauft.<sup>6</sup> Und seit Mitte der 1780er Jahre trat das Ehepaar Schlick aus Gotha häufig in Weimar auf: er war ein hervor-

<sup>1</sup> Vgl. hierzu Christian Ahrens, *Zur Rezeption der Gitarre in Deutschland im 18. und 19. Jahrhundert*, in: Bach & Schubert. Beiträge zur Musikforschung. Jahrbuch der Bachwoche Dill 1999, München-Salzburg 1999, S. 23–30.

<sup>2</sup> Reinhold Krause, *Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, Weimar 2009, S. 19–22. Überdies liegen von ihm zwei unveröffentlichte Manuskripte mit Quellen zum Weimarer Musikleben bzw. zur Verwendung von Laute und Gitarre vor: *Weimarer Lauten-Miscellen* [2009] und [ohne Titel; 14.12.2004].

<sup>3</sup> R. Krause, *Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, S. 19–22.

<sup>4</sup> Ebd., S. 20.

<sup>5</sup> R. Krause, [ohne Titel; 14.12.2004], S. 20.

<sup>6</sup> R. Krause, *Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, S. 65.

ragender Cellist, sie ein ausgezeichnete Geigerin und Gitarristin.<sup>7</sup>

Einen entscheidenden Anteil an der Wertschätzung der Gitarre in Weimar hatte ohne Zweifel Goethe, der bis 1817 Intendant des Theaters war und daher auch organisatorisch über die Mittel verfügte, die Verbreitung der Gitarre zu fördern. Unter den Weimarer Musikern vermochte der Sänger Wilhelm Ehlers (\*1774, †1845) die Idealvorstellungen des Dichters besonders gut zu realisieren. Seine besondere Art des Vortrags entsprach Goethes ästhetischen Konzeptionen mehr und besser, als der manches anderen, berühmteren Sängers.<sup>8</sup>

Er [i.e. Ehlers] war unermüdet im Studieren des eigentlichen Ausdrucks, der darin besteht, daß der Sänger nach einer Melodie die verschiedenste Bedeutung der einzelnen Strophen hervorzuheben und so die Pflicht des Lyrikers und Epikers zugleich zu erfüllen weiß. Hiervon durchdrungen, ließ es sich's gern gefallen, wenn ich ihm zumutete, mehrere Abendstunden, ja bis tief in die Nacht hinein dasselbe Lied mit allen Schattierungen auf's pünktlichste zu wiederholen: denn bei der gelungenen Praxis überzeigte er sich, wie verwerflich alles sogenannte Durchkomponieren der Lieder sei, wodurch der allgemeine lyrische Charakter der Lieder ganz aufgehoben und eine falsche Teilnahme am Einzelnen gefordert und erregt wird.

Zwar verließ Ehlers Ostern 1805 Weimar, doch trat zunächst die spätere Malerin Karoline Bardua (\*1781, †1864; bis 1808 in Weimar) an seine Stelle im Vortrag von Goethes Liedern zur Gitarre, und auch andere Sängerinnen (etwa Maria Brand) und Sänger betätigten sich in dieser Weise und fanden Goethes Wohlwollen.<sup>9</sup> Der Weimarer Hofmusiker und Komponist Karl Eberwein (\*1786, †1868) lieferte 1829 eine komplette Musik zu Goethes Faust, und mit dieser Musik wurde das Werk allein in Weimar bis 1873 vierzig Mal aufgeführt.<sup>10</sup> Eberweins Musik enthielt von Anfang an „Gitarreneinlagen“,<sup>11</sup> entsprechende Aufführungen mit ausdrücklicher Erwähnung der Lieder mit Gitarrenbegleitung lassen sich zwischen 1829 und 1854 nachweisen.<sup>12</sup>

Wie aktiv Laien und professionelle Sänger sich Anfang des 19. Jahrhunderts in Weimar mit der Gitarre als Begleitinstrument beschäftigten, beschrieb Wilhelm Bode eindringlich:<sup>13</sup>

Auch Dlle. Brand [1803 bis 1807 in Weimar] vom Theater sang ihm zuweilen zur Gitarre vor, ebenso Ernestine Engels, die er manches Jahr recht gern hatte. Ein paar Männer vom Theater waren gleichfalls solche Gitarren-Sänger: Denny, Strobe und Andere; selbst Künstlern höheren Ranges, z.B. Albert Methfessel, der jetzt seine Laufbahn begann, kamen damals mit diesem hübschen Begleitinstrument in die Häuser, wo sie zu singen eingeladen oder von selber bereit waren.

Es ließen sich zahllose weitere Belege für diese Vorträge von Liedern zur Gitarre in Wei-

<sup>7</sup> Die Zeitangaben von R. Krause (*Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, S. 55: dort gibt er den Zeitrahmen mit „1759 bis 1825“ an) sind nicht korrekt: Regina Strinasacchi wurde 1759 geboren, heiratete 1785 den Gothaer Hofmusiker Johann Conrad Schlick (\*1748) und lebte von da an mit ihm in seiner Heimatstadt (vgl. meinen Beitrag *Zu Geschichte und Verwendung der Gitarre in Deutschland vor 1800*). R. Krause führt (S. 67) ein Konzert des Ehepaars 1787 in Weimar an – es dürfte das erste gewesen sein.

<sup>8</sup> Wilhelm Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Berlin 1912, Bd. 1, S. 285. Der Text stammt aus den Annalen über 1801 und ist um 1822 geschrieben.

<sup>9</sup> W. Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Bd. 1, S. 5. Zur Identität der beiden (?) Sängerinnen Maria und Karoline Brand vgl. ebd., Bd. 2, S. 350f.

<sup>10</sup> W. Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Bd. II, S. 293f.

<sup>11</sup> Vgl. Beate Agnes Schmidt, *Musik in Goethes „Faust“*. *Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis* (Musik und Theater Bd. 5), Sinzig 2006, S. 314.

<sup>12</sup> R. Krause, *Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, S. 105 und S. 110.

<sup>13</sup> W. Bode, *Die Tonkunst in Goethes Leben*, Bd. 1, S. 5.

mar beibringen. Und zwar nicht nur Lieder mit Texten von Goethe und keineswegs ausschließlich Vertonungen älterer Komponisten wie Johann Friedrich Reichardt (\*1752, †1814) oder Carl Friedrich Zelter (\*1758, †1832): auch viele Lieder von Franz Schubert wurden zu seinen Lebzeiten mit Gitarrebegleitung publiziert, in Wien,<sup>14</sup> aber auch in allen Teilen Deutschlands, bis hin nach Breslau.<sup>15</sup>

Goethes Begeisterung für die Gitarre wirkt für uns heute überraschend, denn er verfügte natürlich über eine Clavichord, später auch ein Fortepiano, und war mit der Praxis der Liedbegleitung durch ein Tasteninstrument bestens vertraut. Entsprechende Aufführungen fanden häufig genug in seinem Hause statt. Ich denke, die Affinität zur Gitarre geht auf seine Vorliebe für das Strophenlied und einen ungekünstelten, sich volkstümlich gebenden Kompositions- und Vortragsstil zurück. Diese Vorliebe – die Goethes Reserviertheit gegenüber den Liedern Franz Schuberts verständlich macht – hatte ihre Ursache darin, daß die Gitarre für derartig feine Nuancierungen, wie sie beim Vortrag schier endloser Strophenlieder erforderlich waren, in der Tat besser geeignet war als das Clavichord oder das Fortepiano jener Zeit.

Aus der Kritik eines Konzertes, das Ehlers 1805 in Halle gab, erhellt die besondere Bedeutung der Gitarre als Begleitinstrument des Gesanges – oder besser gesagt: dieser besonderen Art des Gesangsvortrags:<sup>16</sup>

[Das Konzert war besonders unterhaltsam] und zwar vornehmlich durch schöne Romanzen und Volkslieder, welche Herr E. ohne weitere Begleitung zur Guitarre sang. Man muß diese freilich mit so viel Ausdruck und Wahrheit und so deutlich vortragen, wie Herr E.; damit der Zuhörer nicht bloß die Weise der Gesänge hört, sondern auch die Worte ganz verstehen und mit Anheil genießen kann. An der Art, wie Herr E. Romanzen und Lieder von Zelter und Reichardt vorträgt, erkennt man leicht daß er aus der hohen Deklamationsschule des großen Weimarschen Meisters ist und daß er den Sinn und Willen der Componisten kennt. Jeder Vers, jeder Ausdruck erhält sein Recht, und kann seine Wirkung daher schwerlich verfehlen.

Mit ganz eigner, ächt komischer Manier sang H. E. auch einige ächte Oberdeutsche Volkslieder in ihrem eigenthümlichen bedeutenden Dialekt, und ergötzte die ansehnliche, für die Jahreszeit ungewöhnlich zahlreiche Versammlung damit mehr, als mit allen großen Szenen hätte geschehen können, deren Ausführung in Concerten nur durch die verschiedenste Vortrefflichkeit und Vollständigkeit des Orchesters Interesse gewinnen kann.

\*

Ausgangspunkt meiner Überlegungen ist eine Quelle im Thüringischen Hauptstaatsarchiv Weimar.<sup>17</sup> Auf dem zugehörigen Titelblatt ist vermerkt: „Die bey dem Theater gebraucht werdende Harfe betreffend. Weimar 1836“. Es findet sich dort ein Verzeichnis jener Opern, in denen die Harfe in den Jahren 1835 und 1836 eingesetzt wurde, sowie Angaben darüber, welche Beträge für die Anschaffung von Saiten für das Instrument zwischen 1837 und 1843 aufgewendet werden mußten.

Die Akte enthält zudem ein weiteres Dokument, das sich auf die Verwendung der Gitarre im Weimarer Hoftheater bezieht. Es ist undatiert, hat keinen Titel, und die Überschrift auf der ersten Seite lautet: „Opern in welchen der Großh.[zogliche] Kammermusikus Unrein Guitare

<sup>14</sup> Vgl. hierzu Vike Schult, *Die Gitarre als Begleitinstrument zur Zeit Franz Schuberts*, in: Bach & Schubert. Beiträge zur Musikforschung, Jahrbuch der Bachwochen Dill 1999, München-Salzburg 1999, S. 31–36

<sup>15</sup> Vgl. hierzu Till Gerrit Waidelich, *Unbekannte Schubert-Dokumente aus Breslau*, in: Schubert: Perspektiven, Jg. 7, Hft. 2 (2007), S. 183–213.

<sup>16</sup> Konzertkritik aus Halle; 1.5.1805. Zitiert nach: Kathryn Louise Reichard, *Aspects of Weimar's Musical Life, 1795–1807*, Diss. Cambridge, Massachusetts 1980, S. 333;

<sup>17</sup> ThHStAW, Kunst und Wissenschaft, A 9678; Acta Die bey dem Theater gebraucht werdende Harfe betreffend. Weimar 1836. Ich danke der Fritz Thyssen Stiftung Köln für die Förderung der derzeit laufenden Archivstudien in Weimar.

spielt.“

Johann Adam Gottfried Unrein (\*1760, †1831) war in den 1780er Jahren Hautboist in Weimar und wurde dann in die Hofkapelle übernommen. Dort wirkte er als Violonist, spielte also den Kontrabaß. Da er 1831 verstorben ist, scheint es auf den ersten Blick, als könne das Dokument nicht später datieren. Die Auflistung enthält jedoch einige Opern, die nach 1831 entstanden sind, insbesondere Halévys *Die Musketiere der Königin*, die erst 1846 uraufgeführt wurde. Die Quelle muß also, jedenfalls als Ergänzung, Einträge aus den Jahren nach Unreins Tod 1831 enthalten.

Hier die Quelle im Ganzen:<sup>18</sup>

Opern in welchen der Großh.[zogliche] Kammermusikus Unrein [Hautboist] Guitare spielt.  
 [Wenzel Müller] [1793] *Das [Neu] Sonntagskind*  
 [Daniel François Esprit Auber] [1842] *Herzog v. Olonne*  
 [Ernst Theodor Amadeus Hoffmann] [1823] *Das Majorat*  
 [François-Adrien Boieldieu] [1825] *Die Weiße Dame*  
 [Wenzel Müller] [EA Weimar 1843] *Diamant des Geisterkönigs*  
 [Giacchino Rossini] [1816] *Der Barbier von Sevilla*  
 [?] [?] *Don Carlos*  
 [Johann Christian Lobe] [1829] *Flibustier*  
 [Johann Nicolaus Konrad Götze] [1834] *Gallego*  
 [Daniel Francois Esprit Auber] [1830] *Gott und die Bajadere*  
 [?] [?] *Erinnerung*<sup>19</sup>  
 [Gaëtano Donizetti] [1832] *Der Liebestrank*  
 [Götz] [?] *Der Widerspenstigen Zähmung*  
 [„Bezähmte Widerspänstige“]  
 [Wranitzky]<sup>20</sup> [1789] *Oberon*  
 [oder Weber?]  
 [Daniel François Esprit Auber] [1825] *Maurer und Schlosser*  
 [Gaëtano Donizetti] [1833] *Lucrezia Borgia*  
 [?] [?] *König Renés Tochter* (s. Krause, S. 109)  
 [Jacques François Fromental Halévy] [1846] *Musketiere der Königin*  
 In einigen Ballet=Einlagen  
 Etc. etc.

Daniel-François-Esprit Auber (\*1782 Caën, †1871 Paris)  
 François-Adrien Boieldieu (\*1775 Rouen, †1834 Landgut b. Paris)  
 Gaëtano Donizetti (\*1797 Bergamo, †1848 Bergamo)  
 Johann Nicolaus Konrad Götze (\*1791 Weimar, †1861 Weimar)  
 Jacques François Fromental Halévy (\*1799 Paris, †1862 Nizza)  
 Ernst Theodor Amadeus. Hoffmann (\*1776 Königsberg, †1822 Berlin)  
 Conradin Kreutzer (\*1780 Meßkirch, †1849 Riga)  
 Peter Joseph v. Lindpaintner (\*1791 Koblenz, †1856 Nonnenborn)  
 Johann Christian Lobe (\*1797 Weimar, †1881 Leipzig)  
 Wenzel Müller (\*1767 Tyrnau [Trnava], †1835 Baden b. Wien)

<sup>18</sup> ThHStAW, Kunst und Wissenschaft, A 9678, fol. 4r.

<sup>19</sup> AmZ 1836, [Bericht aus] *Weimar*, Sp. 609–13, hier Sp. 611: „Erinnerung von Karl Blum arrangirt.“

<sup>20</sup> In Weimar waren die Opern Wranitzkys sehr beliebt. Es ist aber nicht auszuschließen, daß hier Webers *Oberon* gemeint ist (1826 entstanden), der Partien für die Gitarre enthält und 1828 erstmals in Weimar aufgeführt wurde. In späteren Berichten über Operaufführungen in Weimar wird ausschließlich der Name der Oper, nicht aber der des Komponisten genannt.

Giacchino Rossini (\*1792 Pesaro. †1868 Passy b. Paris)  
 Louis Spohr (\*1784 Braunschweig, †1859 Kassel)  
 Carl Maria von Weber (\*1786 Eutin, †1826 London)  
 Joseph Weigl (\*1766 Eisenstadt, †1846 Wien)  
 Paul Wranitzky [Pavel Vranický ] (\*1756 Neu-Reisch, †1808 Wien)

Die Entstehungszeiten der Werke reichen von 1789 bis 1846, die Komponisten stammen aus dem deutsch-österreichischen, italienischen und französischen Raum. Kurz: die Liste enthält bedeutende Repertoirestücke jener Zeit, ohne daß sich eine regionale oder sujetbezogene Spezifizierung erkennen ließe.

Interessant ist nun folgendes. In den einschlägigen Opernlexika (hier: Pieper-Enzyklopädie) sind nur zu den folgenden beiden Opern Gitarrenpartien verzeichnet:

Rossini                    *Der Barbier von Sevilla*  
 Weber                    *Oberon* (wie gesagt: offen, ob nicht die Oper von Wranitzky gemeint)

Die übrigen aufgelisteten Opern enthalten keine vom Komponisten vorgeschriebenen Gitarrenstimmen. Wohl aber finden sich in vier der Opern Partien für Harfe:

Auber                    *Gott und die Bajadere*  
 Boieldieu                *Die Weiße Dame*  
 Donizetti                *Der Liebestrank* und *Lucrezia Borgia*

Man könnte mithin vermuten, daß die Gitarre gelegentlich als Ersatz für eine eigentlich vorgesehene Harfe verwendet wurde. Dem steht jedoch entgegen, daß in der Auflistung von Opern, für die die Harfe benötigt wurde, auch Boieldieus *Die Weiße Dame* aufgeführt ist; hier wurden mithin beide Instrumente eingesetzt.

Die oben beschriebene Auflistung von Opern mit Gitarreneinlagen ist nicht vollständig. Der erste (bislang bekannte) Nachweis für Gitarreneinlagen in einer Oper datiert von 1796: es handelte sich um *Das Neusonntagskind* (entstanden 1793) von Wenzel Müller. Und auch in der Oper *Das Petermännchen* (entstanden 1794) von Joseph Weigl wurden Gitarrenstücke aufgeführt<sup>21</sup> – beide Werke haben keine originalen Gitarrenstimmen. In jener Zeit, die in der obigen Aufstellung berücksichtigt ist, wurden hingegen auch Opern gespielt, die Gitarrenpartien vom jeweiligen Komponisten aufweisen:<sup>22</sup>

Peter Joseph v. Lindpaintner    [1836] *Die Macht [Gewalt] des Liedes*  
 Louis Spohr                        [1818/19] *Zemire und Azor*  
 Konradin Kreutzer                [1842] *Das Nachtlager von Granada*

Die Zahl von Opern mit ‚originalen‘ Gitarrenpartien war nicht gerade gering. Umso mehr stellt sich die Frage, warum man glaubte, Gitarrenstimmen auch in solche Werke einfügen zu müssen, für die der Komponist das gar nicht vorgesehen hatte.

Einen Fingerzeig bietet die Schlußformel in unserem Dokument; es heißt dort: „In einigen Ballett=Einlagen etc. etc.“ Demnach wurde entweder in den Ballettmusiken, die bereits vom Komponisten ausgeschrieben waren, die Gitarre als ad libitum-Instrument verwendet, oder aber man fügte separate Ballettmusiken ein, die einen Gitarrenpart enthielten. In beiden Fällen handelte es sich um starke Eingriffe in die originale Klangstruktur der betreffenden Oper. Im Falle des Hinzufügens von Balletten mit nicht vom Komponisten stammender Musik wurde auch die musikalische Dramaturgie in hohem Maße verändert, zumal die entsprechende Musik willkürlich ausgewählt wurde und keine stilistische Verbindung zu jenem Werk hatte, in das man sie einstreute. Insgesamt gesehen ging es um eine usuelle Praxis, die augenscheinlich aus der besonderen Vorliebe eines Teils der Weimarer Gesellschaft für die Gitarre resultierte.

Zugleich machten Bearbeitungen von Opernmelodien einen erheblichen Teil des Gitarren-

<sup>21</sup> R. Krause, *Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, S. 74.

<sup>22</sup> R. Krause, *Kleine Kulturgeschichte der Laute und Gitarre in Beispielen aus Weimar und Umgebung*, S. 105–109.

Repertoires in ganz Deutschland aus, wie sich den Ankündigungen einschlägiger Editionen entnehmen läßt:

*Regierungs- und Intelligenzblatt für das Herzogthum Gotha*, Nr. 4, 27.1.1832, Sp. 66  
Guitarrenübungen oder 10 leichte Tänze nach Melodien aus Aubers Stumme, Rossinis Tell, Webers Oberon und Freyschütz, den Wienern in Berlin, Kellers Polacca etc. etc., comp. von H. Sonntag, 5 gl. Mädchen=Liebliche, oder 10 neue Gallops, Rutscher, etc., für die Gitarre, componirt von H. Sonntag, 5 gl., sind zu haben bey Carl Gläser in Gotha.

Die Begeisterung des Weimarer Publikums für die Gitarre manifestiert sich jedoch noch in einer weiteren Tradition. Seit dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts und bis über 1850 hinaus ist das Einfügen von Zwischenaktmusiken (auch Vorspielen; insofern deckt der Terminus nicht alle Möglichkeiten ab) in Schauspielen und Opern nachweisbar. Vermutlich existierte diese Praxis schon länger, ohne daß es dafür eindeutige Belege gäbe. Sie ist im übrigen nicht als lokalspezifisch anzusehen, da sie auch an anderen Orten gebräuchlich war. Auch für diese Zwischenaktmusiken galt, daß sie nicht zwingend mit dem Sujet des jeweiligen Dramas, im Falle von Opern nicht einmal mit deren spezifischer Musiksprache in Verbindung zu stehen brauchten.<sup>23</sup>

Genutzt wurde eine breite Palette von Möglichkeiten, einen Theaterabend mit Musik zu beginnen oder zu schließen, die Umbaupausen zwischen den Akten auszufüllen und das Publikum zu unterhalten, sei es durch einzelne Lieder und Arien, durch instrumentale Orchesterstücke, durch Solobeiträge oder durch Tänze und Pantomimen. Der Anspruch, diese Formen der Entr'actes-Gestaltung in Abhängigkeit zum Schauspiel auszuwählen, wurde im Theateralltag nicht erhoben.

Das Repertoire dieser Zwischenaktmusiken war sehr unterschiedlich. Es setzte sich teils aus Orchesterstücken – insbesondere einzelnen Sinfoniesätzen – zusammen, teils aus Solokonzerten. Es wurden aber auch Kammermusikwerke aufgeführt, und zwar sowohl Streichquartette, als Klavier- und namentlich Bläsermusik (Harmoniemusik). Ab 1800 nahmen Solobeiträge deutlich zu,<sup>24</sup> was der Tatsache korrespondiert, daß die Zahl durchreisender Virtuosen stark anstieg.<sup>25</sup> Musikdarbietungen wurden in allen Schauspiel- und Opern-Gattungen eingesetzt, doch zeigt sich die Tendenz, „dass die Mehrzahl der Solobeiträge entweder zwischen zwei verschiedenen Programmpunkten oder zwischen den Akten eines Lustspiels stattfand.“<sup>26</sup>

Lustspiele nahmen im Programm des Weimarer Hoftheaters im 19. Jahrhundert eine ganz besondere Rolle ein, wie eine 1839 veröffentlichte Statistik belegt.<sup>27</sup> Man kann mithin davon ausgehen, daß auch die Mehrzahl der Gitarren-Darbietungen im Kontext von Lustspielen der unterschiedlichsten Art stattfand.

Veranstaltungen im Hoftheater (2 Spielzeiten, 1837/38 und 1838/1839)	
Trauerspiele	12
Schauspiele	74
Lustspiele, Possen etc.	106

<sup>23</sup> Cornelia Brockmann, *Instrumentalmusik in Weimar um 1800. Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen* (Musik und Theater, Bd. 7), Sinzig 2009, S. 66.

<sup>24</sup> Ebd., S. 73.

<sup>25</sup> Ebd., S. 94.

<sup>26</sup> C. Brockmann, *Instrumentalmusik in Weimar um 1800. Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen* S. 96. Vgl. auch B. A. Schmidt, *Musik in Goethes „Faust“. Dramaturgie, Rezeption und Aufführungspraxis*, S. 64f.

<sup>27</sup> [Anonym] *Weimar*, in: AmZ 41 (1839), Sp. 662ff., hier Sp. 662.

Ballete	34
Größere deutsche Opern	31
Italienische	20
Französische	41
Kleinere Opern, Vaudevilles	40
Stücke mit Musik	19

Daß der Hof bei den solistischen Darbietungen von Gitarrevirtuosen durchaus auf Qualität achtete, beweist ein Dokument von 1819. Unter dem Datum des 30.10.1819 ersuchte ein Gitarrist namens Friedrich Zocchetti um die Erlaubnis, ein Konzert in einem Entr'acte geben zu dürfen. Auf dem Gesuch ist als „Resolution“ vermerkt, daß man ihm 1 Thlr. 10 Gr. als „Viaticum“ reichte, ihm also das Auftreten versagte und lediglich Geld für seine Weiterreise zukommen ließ.<sup>28</sup> Ebenfalls in den Akten findet sich eine Beurteilung Zocchettis durch den damaligen Weimarer Kapellmeister Johann Nepomuk Hummel (\*1778, †1837; seit 1819 in Weimar), die klar macht, worauf man sich bei der Entscheidung stützte und wie Hummel die Leistungsfähigkeit des fremden Gitarristen einschätzte:<sup>29</sup>

Hr. Zocchetti spielt die Guitarre recht brav, doch nicht von der ersten Qualität. – Es wären daher vorzugsweise seine dürftigen Umstände zu berücksichtigen.  
Kapellmeister Hummel.

Offenkundig wurde der jeweilige Kapellmeister oder einer der Konzertmeister mit der Beurteilung der Leistungsfähigkeit der zugereisten Musiker beauftragt und man kann wohl davon ausgehen, daß die Hofverwaltung in der Regel diesem Votum folgte. Daraus läßt sich im Umkehrschluß folgern, daß die Darbietungen jener auswärtigen Gitarristen, die in Weimar auftreten durften, ein ansprechendes musikalisches Niveau hatten.

Abgesehen von Solisten, die Gitarrenkonzerte oder Kunstlieder mit Gitarrenbegleitung in separaten Konzertveranstaltungen oder im Rahmen von Zwischenaktmusiken vortrugen, waren in diesem Kontext auch Volksmusiker zu hören, namentlich aus dem Alpenraum, die ihre Lieder präsentierten und sich dabei häufig auf der Gitarre begleiteten. In einem Bericht von 1832 heißt es:<sup>30</sup>

In Zwischenacten hörten wir [...] die Steyrischen Alpensänger Krapfenbauer, Stark und Schrott, welche verschiedene vaterländische Gesänge mit und ohne Begleitung einer Violine und Guitarre und dergleichen Tänze auf denselben Instrumenten und einem Piano-Posthorn mit Beyfall vortrugen.

Derartige Aufführungen zwischen den Akten von Schauspielen und Opern waren relativ häufig, allerdings finden sich in den Berichten der AmZ nur selten konkrete Hinweise auf das verwendete Instrumentarium. Man wird aber davon ausgehen können, daß bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein in solchen Darbietungen von „Alpensängern“ die Gitarre eine zentrale Rolle als Begleitinstrument spielte. Und man muß zugleich davon ausgehen, daß Konzertdarbietungen mit Gitarre eine große Bedeutung hatten.

\*

<sup>28</sup> ThHStAW, Kunst und Wissenhaft A 10352; Acta Ordenliche Concerte und Oratoria zum besten fremder Künstler, wie auch der Herzogl. Kapel betr. Ao 1809 bis 1819, fol. 68r.

<sup>29</sup> Ebd., fol. 69r. Hummels Attest datiert vom 1.11.1819.

<sup>30</sup> [Anonym], *Weimar*, in: AmZ 34 (1832), Sp. 192–97, hier Sp. 195.

Ob in Weimar mehr Gitarren-Konzerte stattfanden, als in anderen mitteldeutschen Residenzstädten, läßt sich mangels entsprechender Untersuchungen nicht sagen, wohl aber, daß sie hier einen besonderen Rang einnahmen. Denn zumindest einige dieser Gitarren-Konzerte fanden im Hoftheater statt, und das war eine besondere Ehre, denn normalerweise wählte man für Konzerte den Stadthausaal.<sup>31</sup>

Nur zwei Musikern, der Harfenvirtuosin Möser-Longhi aus Neapel [1826] und Paganini [1829] wurde zwischen 1819 und 1837 ein eigenes Konzert im Hoftheater genehmigt. Voraussetzung dafür waren das ganz außerordentliche Interesse des Hofes und die Gewißheit der Intendanz, eine große Anzahl von Eintrittskarten an Einheimische und auswärtige Besucher verkaufen zu können. Nur damit hing die geringe Zahl von Virtuosenkonzerten im Hoftheater zusammen, keineswegs etwa mit künstlerischen Bedenken.

Aus dem Jahr 1846 ein Dokument der Hofverwaltung vor, das die Veranstaltung eines Gitarrenkonzerts im Hoftheater und damit indirekt die Wertschätzung dieses Instruments zweifelsfrei belegt:<sup>32</sup>

Zeugnis

Daß der Guitarre-Virtuos Herr J. Brand aus Würzburg sich vor den höchsten Herrschaften und dem Publicum im Großherzogl. Hoftheater zur höchsten Zufriedenheit hat hören lassen, wird demselben hiermit bezeugt.

Weimar den 16 April 1846

Der Großherzogl. Oberhofmeister

Neben dem Hoftheater, in dem die Gitarre in Schauspielmusiken und Entre'actes sowie in separaten Konzerten verwendet wurde, gab es in Weimar noch weitere Örtlichkeiten, die für derartige Darbietungen geeignet waren und genutzt wurden. So heißt es in einem Bericht über das Weimarer Musikleben in der AmZ von 1840:<sup>33</sup>

Ein Herr Tedeschi nebst Gattin und Herr Cechetti sangen mit Begleitung zweier Gitarren zwar nur (2 Mal) in dem Garten der geschlossenen Gesellschaft der Erholung, und fast ausschliesslich komische Sachen, aber in ihrer originellen Weise ganz vortrefflich.

Daß im übrigen die beschriebene Art von Musikdarbietung im Hoftheater als Entr'actes-Musik das ausdrückliche Interesse und Wohlwollen der Herzoglichen Familie fand, läßt sich u. a. daran erkennen, daß die Genehmigung für Auftritte von Künstlern nur dann erteilt wurde, wenn Mitglieder der herzoglichen Familie der Veranstaltung beiwohnen konnten:<sup>34</sup>

Es können Sr. Königlichen Hoheit der Herr Großherzog jetzt in den schönen Tagen fast gar nicht, die übrigen höchsten Personen vom Großherzog und seiner Familie nur selten in das Theater, daher die Hoftheaterintendanz auf deren geschehene Anfrage heute die Entschließung erhalten hat, daß höchst dieselben alle Musik zwischen den Akten, welche die Dauer der Vorstellung nur verlängert, im allgemeinen so viel wie möglich verbitte [...].

Und auch in der zuvor zitierten Bescheinigung für den Gitarren-Virtuos Brand heißt es

<sup>31</sup> Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, Weimar 1982, S. 82f. Paganini spielte übrigens in Weimar nur Violine, nicht Gitarre!

<sup>32</sup> ThHStAW, Kunst und Wissenschaft A 9926; Attestate für Schauspieler, Theaterbeamte etc. 1793–1849, fol. 55v.

<sup>33</sup> AmZ 42 (1840), Sp. 767–70, hier Sp. 769.

<sup>34</sup> Vgl. C. Brockmann, *Instrumentalmusik in Weimar um 1800. Aufführungspraxis – Repertoire – Eigenkompositionen*, S. 96. Der Erlaß datiert von 1820.

ja, sein Konzert hätte die höchste Zufriedenheit gefunden – damit war die Zufriedenheit der höchsten Herrschaften gefunden, also des Herzogspaares und weiterer Familienmitglieder. Es scheint mithin, als habe Anna Amalia die besondere Wertschätzung, die sie der Gitarre entgegenbrachte, an ihre Kinder und Enkelkinder weiter gegeben und als habe sich das Instrument einer besonderen Förderung durch die herzogliche Familie erfreut.

\*

Zum Abschluß eine vermeintliche Kuriosität, die freilich interessante Detailinformationen über die um 1800 in Weimar verbreiteten Gitarrentypen enthält. Es handelt sich um eine Verlustanzeige in der örtlichen Zeitung, *Weimarisches Wochenblatt*, von 1807. Der Inserent nimmt Bezug auf die Ereignisse während des Befreiungskrieges im Herbst 1806 und teilt den Lesern folgendes mit:<sup>35</sup>

In den Schreckenstagen des Monats October vorigen Jahres, ist in der Abwesenheit der Dame, aus Vernachlässigung des Domestiquen eine Guitarre abhanden gekommen. Da nun an deren Wiedererlangung viel gelegen, und der arme Domestique für den Schaden haften soll, so wird ein jeder gebeten, dem diese Guitarre zufällig oder käuflich zu handeln kommen seyn möchte, es gegen Ersatz der Kosten gütigst anzuzeigen. Bey wem? Meldet A.[usgeber] d.[es] W.[ochenblatts]  
Signalement des Instruments.

Die Guitarre hat einen etwas kleinern gut aptirten Bau, hat auf der Decke einen schwarz und weißen ausgelegten Rand. Auch haben die gewöhnlichen Gitarren sechs Saiten, diese aber ist auf italienische Tractation, nur mit fünf.

\*

In Weimar hatte die Gitarre zwischen 1770 und 1850 eine ganz besondere Bedeutung. Dabei spielten neben der Ausführung von Konzerten und Kammermusikwerken und der Begleitung von Volksgesängen bei öffentlichen Konzerten usuelle Praktiken eine große Rolle – etwa die Mitwirkung in Entr’actes-Musiken, aber auch in Ballettmusiken, die ad hoc in Opern eingefügt wurden, die ursprünglich keine solche Musik enthielten. Und schließlich in Auftritten alpenländischer ‚Volkssänger‘. Auch hier zeigt sich: das Fehlen von spezifischen Notenquellen<sup>36</sup> darf nicht als Beweis dafür mißverstanden werden, daß ein bestimmtes Instrument nicht genutzt worden wäre. Die Gitarre jedenfalls wurde in Weimar häufig und vielfältig eingesetzt, unbeschadet der Tatsache, daß sich kaum Notenpartien erhalten haben.

<sup>35</sup> *Weimarisches Wochenblatt*, Nr. 56, 15.7.1807, S. 267.

<sup>36</sup> Es wäe zu überprüfen, in wieweit heute noch Noten zu den Operneinlagen vorhanden sind und ob sich dort in einzelnen Stimmen nicht konkrete Hinweise auf die Mitwirkung einer Gitarre finden lassen.