

Ist Richard Jacob noch aktuell? Gedanken zu Klang und Philosophie der Weißgerber-Gitarren

Angela Waltner

Vortrag auf dem Kolloquium „Richard Jacob Weißgerber - Leben, Werk und Wirkung“
Markneukirchen, 16.07.2010

0. Einleitung

Leben und Werk des Richard Jacob sind aus dem Blickwinkel seines hohen und künstlerischen Anspruchs sowie seines musikalischen und moralischen Antriebs zu sehen. Die Beschäftigung mit diesem kann dem /der Gitarrenbauer/in prägend für das eigene Selbstverständnis sein. Man kann ihn außerdem als Referenz heranziehen, wenn es darum geht, eine organische Verbindung von Tradition und Fortschritt zu schaffen. Lohnt es sich nun heute für den ambitionierten Gitarrenbauer, sich mit den Instrumenten von Richard Jacob zu beschäftigen, wenn ja, in welcher Hinsicht? Vor dem Hintergrund des heutigen Entwicklungsstands im Gitarrenbau soll fragmentarisch der geistige Hintergrund im Schaffen Richard Jacobs und die Klangfrage beleuchtet werden.

Für die folgenden Ausführungen stelle ich zwei Annahmen voran:

- a) Die Konzertgitarre ist ein Instrument im Entwicklungsstadium und die endgültige, die vollkommene Gitarre und deren Konstruktion, werden noch gesucht.
 - b) wird die instrumentale Vollwertigkeit angestrebt. Das heißt, die Gitarre soll sich, weg von einem Nischendasein als Konzertinstrument, als gleichwertiges Instrument innerhalb der klassischen Kunstmusik etablieren.
- Die außerordentliche weltweite Breitenwirkung der Gitarre sei hier ausgeklammert.

1. Ist Richard Jacob noch aktuell?

Frage ich nach der Aktualität der Weißgerber-Gitarren, so sollte ich mir im Klaren darüber sein, welche Position die Gitarre heute einnimmt und ebenso ein Bild davon haben, wie sie dorthin gelangt ist. Für eine Bestandsaufnahme fehlt hier bei weitem der Raum. Nur einige Stichworte:

Aktuelle Situation

Um 1900 war die Gitarre im öffentlichen Bewusstsein vor allem als einfaches Begleitinstrument - man denke an die deutsche Wandervogelbewegung – bekannt. Im vergangenen 20. Jahrhundert werden in Deutschland und weltweit verschiedene Aufbrüche und Pionierleistungen sichtbar. Sie haben das Instrument auf ein heute beachtliches technisches und künstlerisches Niveau gebracht. Gleichwohl bemerken Kritiker dabei eine Entwicklung im isolierten Raum mit Ausbildung spezifischer Gitarrenstile, Terminologie und Klangideal und ein „Fehlen von allgemeingültigen Leitbildern oder einer grundsätzlichen Richtschnur“¹.

Wie dem auch sei. Es ist jedenfalls auf dem Feld der „klassischen“ Gitarre nach wie vor ein reger Entwicklungsprozess zu beobachten.



Abb.1: Heidelberger „Pachanten“, darunter Hans Breuer (mit der Gitarre auf dem Rücken), der Herausgeber des *Züpfgeigenhansl*“ und Mitbegründer des deutschen „Wandervogels“. Fotografie von 1909.
Bild: Henke1993, S.41



Abb. 2: Abel Carlevaro (1916-2001), Gitarrist, Komponist, Pädagoge, Begründer einer breit etablierten Gitarrenschule basierend auf anatomischen Prinzipien. Bild: anon.

¹ Libbert 1994, S. 121

Bezogen auf den Gitarrenbau hat man sich heute vom schweren, vordergründig lauten Gitarrentypus der 60er und 70er Jahre („viel Holz klingt viel“) weitgehend gelöst.

Es lassen sich zwei gegensätzliche Pole ausmachen, zwischen denen sich der Gitarrenbau aktuell bewegt:

a) Die sogenannten „neuen Gitarren“ zeichnen sich durch grundlegende bauliche Neuerungen, speziell in der Deckenkonstruktion aus. Es wird versucht, den bekannten akustischen Vorgaben, vor allem des Masse-StEIFIGKEITS-Verhältnisses Rechnung zu tragen, dies auch mit modernen Materialien wie Kohlefaser und Aramid. Damit soll den Forderungen der Spieler nach schneller, präziser Ansprache, Lautstärke und Transparenz Rechnung getragen werden. Zu nennen sind vor allem die Sandwich- oder Doubletop-Bauweise, das Lattice bracing, eine Wabenbeleistung wie sie von dem Australier Greg Smallman bekannt wurde, das Kasha-Modell sowie deren jeweilige Modifikationen.

b) Auf der anderen Seite ist die Beschäftigung mit historischen Modellen, vor allem der alten spanischer Gitarren und zunehmend auch der Weißgerber-Gitarren, eingeschlossen deren Nachbau, zu verfolgen. Es ist die Faszination für eine hochkultivierte, edle Klangsubstanz und für das Charakterhafte des Instruments. „*Ein Klangwunder*“²³ nennt der Gitarrist Wulfin Lieske die von manchen als Referenzgitarre der spanischen Gitarre schlechthin betrachtete „La Leona“, von Antonio de Torres. Auch hier bedient man sich moderner messtechnischer Methoden, um dem Klanggeheimnis der alten Gitarren auf die Spur zu kommen.

Worin liegt die Zukunft? Vermutlich wird es in einer gegenseitigen Annäherung der beiden Richtungen sein.

Vision

Für die Gitarre als Konzertinstrument sind sowohl Gesichtspunkte des Spielkomforts, der Klangvariabilität und der Tragfähigkeitseigenschaften maßgeblich. Hinzukommen psychoakustische Merkmale.

Grundvoraussetzung aller klanglichen Arbeit, sowohl für den Musiker als auch für den Instrumentenbauer ist das Vorhandensein einer kultivierten Klangvorstellung verbunden mit einem guten Gehör.

Im Geigenbau dienen seit mehr als zwei Jahrhunderten die Cremoneser Instrumente, allen voran die von Antonio Stradivari und Guisepppe Guarnieri del Gesù als Referenzinstrumente. Im Gegensatz dazu ist für die Gitarre, für die der ausgereifte, der „vollkommene“ Klang noch gesucht wird, mehr als eine Klangvorstellung von Nöten, es braucht eine Vision.

Apollinisch – Dionysisch

Wie diese Vision aussehen kann, formulierte der Psychoakustiker und Sounddesigner Dr. Friedrich Blutner. Ausgehend von seinen Forschungen an Streichinstrumenten sieht er zwei mögliche Klangideale für die Gitarre:⁴



Abb. 3: Aufbau einer Decke in Sandwich-Bauweise. Bild: <http://www.kirschner-gitarren.de> (17.12.2010)

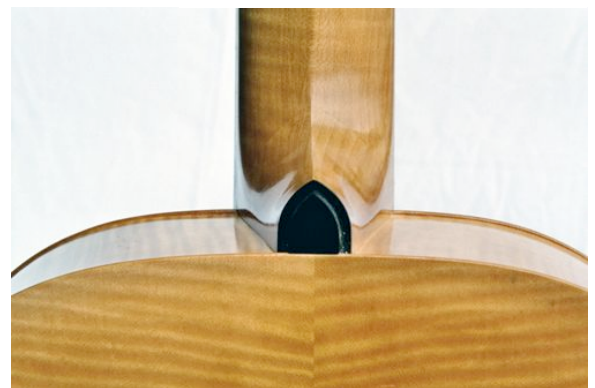


Abb.4: Nachbau einer Weißgerber-Gitarre (Strad-Modell) von Johannes Schenk. Bild: J. Schenk

² vgl. ORF 2006

³ „die Löwin“, erbaut 1856 für Julian Arcas, diese ist mit einem sog. Tornavoz, einem konischen Metallzylinder unter dem Schallloch ausgeführt.

⁴ vgl. Blutner 2001

Der Typ A entspricht dem „großen Ton“. Dieser Typ ermöglicht den leidenschaftlichen Ausdruck. Blutner spricht auch vom Guaneri-Paganini-Typ oder dem dionysischen Typ abgeleitet von Dionysos, dem griechischen Gott des Weines und der Fruchtbarkeit. Er ist gekennzeichnet durch eine starke Ausprägung von Volumen, Helligkeit / Brillanz, und Dynamik. Entscheidend ist dabei, dass diese drei Parameter gleich stark gewichtet sind. Für den Instrumentenbauer ist es für die Verwirklichung diesen Typus erforderlich, die hohen und die tiefen Frequenzbereiche in ein harmonisches Verhältnis zu bringen.

Der Typ B geht in die Richtung der Stradivari-Geigen und führt in die Mitte, den Ausgleich, die Harmonie. Es ist ein bescheidener, weicher Klang, doch mit großer Tragfähigkeit. Blutner spricht vom apollinischen Typus, nach Apollon, dem griechischen Gott des Lichts, der Ordnung und sittlichen Reinheit. Er verkörpert das Ideal der strahlenden Schönheit. In der praktischen, instrumentenbaulichen Übertragung, ist hier vor allem entscheidend, den mittleren Frequenzbereich in ein harmonisches Verhältnis zu bringen.

Der Dualismus apollinisch – dionysisch wurde bereits von den Philosophen Friedrich Wilhelm Joseph Schelling und Friedrich Nietzsche formuliert. Blutner sieht in diesen zwei elementaren Grundidealen die einzigen Kriterien, die eine Zielvision für den Gitarrenklang darstellen können.

Blutner nennt ein weiteres Gegensatzpaar⁵ und attestiert für die Gitarre mehr Potenz im Feinen, im Dezenten, Zurückhaltenden gegenüber dem Groben, Deftigen, Vulgären. Er hält jedoch beides für notwendig und sieht Steigerungsmöglichkeiten im Groben, Großen. Er wünscht sich „die Gitarre wie ein Flügel“, d.h. vor allem mit mehr Dynamik.

Nun stellt allerdings sowohl das apollinische als auch das dionysische Klangideal jeweils eine Beschränkung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten dar. Eine Vereinigung der beschriebenen Gegenpole kann zu einer vielleicht dem übergeordneten Klangvision führen.

2. Die Klangwelt Richard Jacobs

Vor einigen Jahren sprach der mittlerweile verstorbene Gitarrenbaumeister Adolf Meinel von einer Klangrichtung, die in Markneukirchen gängig gewesen sei und deren Ideal Richard Jacob bis an die Grenze des Möglichen erreicht habe. Er beschreibt den Klang als „weich, lieblich“.⁶

War die Markneukirchener Klangvorstellung also die Richard Jacobs oder gibt es darüber hinaus weitere Klangdimensionen, die zur Erklärung des spezifischen Weißgerber-Klangs, so es diesen denn gibt, gesehen werden müssen? Was heißt bis an die Grenze des Möglichen?

Man kann davon ausgehen, dass ein handgefertigtes Musikinstrument immer ein Stück Persönlichkeit seines Schöpfers widerspiegelt. Dann lohnt es sich, nachzuspüren, was Richard Jacobs Leben und Schaffen prägte. Mit welchem Anspruch, aus welcher Motivation heraus er seine Instrumente baute.

Über den einschneidenden Besuch der spanischen Virtuosen Llobet und Segovia, die dem Gitarrenbau in Deutschland wie auch für Richard Jacob eine entscheidende Wende gaben, ist bereits diskutiert worden, ebenso über den Einfluss Siegfried Behrends in den Fünfziger Jahren. Darauf will ich hier nicht eingehen.

⁵ Um subjektive elementare Klangempfindungen zu beschreiben, lassen sich Extrempaare von Adjektiven heranziehen.

⁶ aus privaten Aufzeichnungen eines Interviews mit Adolf Meinel 29.10.1999

Markneukirchen

Vom Sohn Martin existieren Aufzeichnungen von durch Richard Jacob an seine Familie überlieferte Berichte. Für seine frühen Jahre vor dem 1. Weltkrieg vermitteln diese ein lebendiges Bild der Zeit in Markneukirchen. Das Exportgeschäft hatte einen Höhepunkt erreicht, der Bericht nimmt vor allem die überragende Stellung des Geigenbaus in den Blick, der offenbar durch ausgewanderte Meister bis in die großen Städte vernetzt war. Richard Jacob sog diese Atmosphäre auf und es scheint, als entspringe hier auch eine starke Motivation für sein zukünftiges Schaffen: „Da kam ihm eines Tages – es war auf dem heutigen Wilhem-Külz-Platz unterhalb der Kirche – der Gedanke, er wolle auf dem Gebiet des Gitarrenbaues etwas Besonderes leisten!“⁷

Immerhin wirkte dieses florierende Klima fast bis zum 40en Lebensjahr auf ihn. Richard Jacob wünscht sich in den nachfolgenden krisengeschüttelten Jahrzehnten bis zuletzt immer wieder die Freiheit im Leben und Schaffen wie vor dem Krieg zurück.

Geigenbau

Die geistige Nähe zum Geigenbau, die oben anklingt, wird gerade in der letzten Schaffensphase Richard Jacobs deutlich sichtbar. Sie äußert sich in den ausgestochenen Decken und Böden der Hohlkehlenmodelle und im Strad-Modell, schon namentlich abgeleitet von seinem Vorbild Stradivari.

Weitere wichtige Hinweise dazu finden sich in Briefen an den jungen Siegfried Behrend bzw. dessen Eltern zu Beginn der 50er Jahre. Im Alter von knapp 80 Jahren verfasst, kann man annehmen, dass seine Aussagen auf den Kern seines beruflichen Lebens extrahiert sind.

In einem auf Februar 1952 datierten Brief heißt es:

„...was mit sehr gefallen hat, indem Sie von Straduarius [Stradivari, Anm. d. Verf.] schrieben. Dieser geniale Geigenbauer und seine damaligen Kollegen waren mir schon von Kindheit an ein Vorbild, was so kam: In unserm Hause wohnte auch eine Familie Keßler. Der große Sohn davon war der später berühmteste Geigenbauer in Berlin, Ernst Keßler.“] Und weiter heißt es: „Vor ca. 20 Jahren habe ich Ernst Keßler in Berlin besucht, wobei er mir eine Unzahl alter echter ital. Geigen zeigte[.]. Dies war für mich von allergrößtem Interesse, wie niemals zuvor. Die Instrumente dieser Zeit sind ja heute noch ein Rätsel und ich selbst habe mich, wie fast jeder Geigenbauer in unserer Stadt damit beschäftigt und manches



Abb.5 Ansicht von Markneukirchen um 1900. Postkarte, Quelle: Privat



Abb.6: Strad-Modell, Vorder- und Seitenansicht. Bild: Michel 2007, S.139f.

⁷ Jacob, M. o.J.

daraus gelernt. Freilich hat Straduarie bei besseren Zeiten gelebt als wir heute.“

Der Besuch in Berlin fand demnach Anfang der 30er Jahre statt, in einer Zeit, in der Richard Jacob besonders intensive Bemühungen um den Klang unternimmt und die bis dahin sichtbare Gestaltungsfreude zugunsten eines deutlich reduzierten Dekors zurückstellt.

Die Traditionslinie

Eine fundamentale Bedeutung besaß für Richard Jacob offenbar die Traditionslinie, in die er sich stellt, was sich aus verschiedenen Belegen zeigt. Er führt diese Linie bis auf den Wiener Geigenbauer Geissenhof zurück.

Wiederum in einem Brief an Siegfried Behrend zu Neujahr 1951 schreibt er: *„Dieses Jahr feiere ich mein 60 jähriges Berufsjubiläum: In dieser Zeit konnte ich viele, sehr viele Erfahrungen sammeln. Zudem kommt mir noch zugute, dass ich an der Werkbank meines Vaters, der auch damals der beste Gitarrebaumeister war, aufgewachsen bin.“* Und weiter: *„Und dass mein Vater etwas Besonderes leisten konnte, vernahm ich aus seinen Erzählungen über seinen Lehrmeister als dieser in der Fremde war, vor allem in Wien bei Stauffer“*

Gehen wir also zurück.

Richard Jacobs Vater Karl August lieferte seine Instrumente anonym an die hiesigen Verleger.

Von ihm ist aber ein Erbstück erhalten⁸. An diesem Instrument sind deutlich ein ausgezeichnetes handwerkliches Können und ein hoher ästhetischer Anspruch abzulesen. Beim Betrachten der komplizierten Kreuzbeileistung erahnt man eine große geistige Auseinandersetzung um die akustischen

Verhältnisse der Gitarre.

Von Johann Friedrich August Paulus (1806 – 1870) sind keine Instrumente bekannt. Man muss ihn also unbesehen als Träger des geistigen und handwerklichen Erbes gelten lassen. Immerhin heißt es 1837 im Bericht einer „Ausstellung sächsischer Gewerbe-Erzeugnisse“ in Dresden über ein von ihm gebautes Instrument: *„schön und solid gearbeitet, jedoch im Preis sehr hoch empfunden“*⁹ Wie viele andere Markneukirch einer Gesellen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ging Paulus – vielleicht Anfang bis Mitte der 20er¹⁰ Jahre auf Wanderschaft nach Wien, dem damaligen europäischen Musikzentrum. Nach den Angaben Richard Jacobs auf einer Werbepostkarte war er in der Werkstatt von Johann Anton und dessen Vater Johann Georg Stauffer tätig (s. Abb.7).



*Tradition
dieser Gitarrenkunstwerkstätte:
Vater K. Aug. Jacob, Gitarrenbauer * 1846 † 1918
war Schüler von J. F. Aug. Paulus (Berghansadel)
Markneukirchen * 1806 † 1870.
Dieser war Schüler von Joh. Anton Stauffer, Wien
und dessen Vater Joh. Georg Stauffer * 1778 † 1853,
der wiederum Schüler von Geissenhof, Wien war.*

Abb.7: Auszug aus einer Werbepostkarte Richard Jacobs. Bild: Michel 2007, S.39



Abb.8: Schalloch und Beileistungsskizze der Gitarre von Karl August Jacob. Bild: Michel 2007, S. 45, 43

⁸ Inv.-Nr. 4934 Musikinstrumentenmuseum der Universität Leipzig

⁹ Michel 2011 URL: http://www.studia-instrumentorum.de/MUSEUM/GITARREN/git_sachsen_inhalt.htm [10.01.2011]

¹⁰ zwischen 1826 und 1832 führte die Geigenmacher-Innung Markneukirchen gegen ihn und neun weitere Tischler vor der sächsischen Landesdirektion „wegen unbefugten fertigen von Gitarren“ mehrfach Beschwerde (Hilpert 2005)

Johann Anton Stauffer (1805-1871?) hat nicht den Stellenwert als Gitarrenbauer wie sein Vater, 1833 übernahm er von diesem die Werkstatt zunächst wohl formal.

Johann Georg Stauffer (1778-1853) gilt als der erste Instrumentenbauer, der sich in Wien auf den Gitarrenbau verlegte. Seine ersten Gitarren orientieren sich an italienischen Instrumenten dieser Zeit, z.B. Fabricatore. Stauffer stand in intensiver Zusammenarbeit mit führenden Musikern seiner Zeit, zu nennen sind Mertz, Regondi, Schubert. Bekannt ist sein Legnani-Modell nach Luigi Legnani.¹¹ Gleichzeitig scheint er gut verwurzelt in der Wiener Geigenbauzunft¹² und seine Experimentier- und Innovationslust erstreckte sich auch auf Streichinstrumente und Klaviere. Seine Gitarren sind heute weiter in Gebrauch und zeichnen sich durch einen sehr intimen Klang bei gleichzeitiger Transparenz und Tragfähigkeit aus.

Die Traditionslinie Richard Jacobs geht noch über die Wiege des Wiener Gitarrenbaus mit Johann Georg Stauffer zurück zu dessen Lehrmeister, den Geigenbauer Franz Geissenhof (1753-1821). Die führenden Geiger der Wiener Klassik entdeckten im ausgehenden 18. Jhd. das klangliche Potential der Cremoneser Geigen. Geissenhof griff diese Linie auf. Man nimmt an, dass er die Möglichkeit hatte, alte italienische Geigen vor allem von Antonio Stradivaris ausgiebig zu studieren. Geissenhof ragte über den Durchschnitt der Wiener Geigenbauer seiner Zeit heraus und gilt als der Wegbereiter des modernen Geigenbaus in Wien¹³.

Auffällig bei den näher Genannten ist, dass sie alle Suchende und in gewisser Weise Pioniere sind. Jedenfalls zeichnen sie sich jeweils durch große Innovations- und Experimentierfreude aus, durch ein Streben nach Optimierung in klanglicher, ästhetischer und handwerklicher Hinsicht. Sie waren führend in Ihrer Zeit. Diese Kenntnis mag das überaus große Selbstbewusstsein Richard Jacobs mit zu begründen. Es scheint eine erstaunliche Lebendigkeit der Geschichtsüberlieferung über Generationen hinweg geherrscht zu haben.

Die Singbewegung

Spätestens seit 1930 bis zu Beginn des 2. Weltkriegs stand Richard Jacob in freundschaftlichem brieflichem Austausch und in reger geschäftlicher Zusammenarbeit mit dem Gitarristen, Chorleiter und Pädagogen Robert Tremel aus Linz. Tremel machte sich seit den 20er Jahren in Österreich und Deutschland um die Pflege alpenländischen Musizier- und Singgutes sowie um die Erhöhung des Stellenwerts der Gitarre als Solo- und Kammermusikinstrument verdient. Sogenannte Sing- und Spielwochen für Fachleute und Musikliebhaber unter seiner Leitung waren prägend für die zukünftige Musikschulpädagogik in Österreich.

Die beiden Männer scheinen sich in gleichem Maß und mit großem Einverständnis um „*unsere gemeinsamen Sache*“¹⁴ bemüht zu haben. Über den Charakter der Singbewegung schreibt der ehemalige Teilnehmer Prof. Hermann Derschmidt rückblickend 1966: „*Als das Wesentlichste und Neue wurde empfunden, dass man in diesem neuen Singen das eigene musikalische Erleben als vordringlich sah.*“ Das Gemütvolle im Einzelnen zur Entfaltung zu bringen, könnte für Richard Jacob ausschlaggebend gewesen zu sein und womöglich bearbeitete er seine Hölzer mit dem „Ohr“ von Empfindungen. Dies lässt sich jedenfalls erahnen, wenn er in seinem Katalog von 1933 an

vorderster Stelle herausstellt, seine „Weißgerber“-Gitarren „*erfreuen Auge und Herz zugleich*“.



Abb.9 Gitarre (Legnani-Modell) von Johann Georg Stauffer, Wien. Bild: anon.

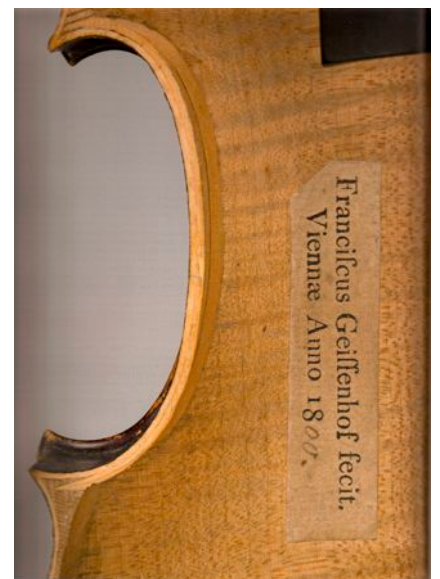


Abb.10: Geigenzettel von Franz Geissenhof, Wien. Bild: Höpfer 2009, S.46



Abb.11: Auszug aus dem Werbekatalog Richard Jacobs von 1933, S. 1

¹¹ die Bezeichnung ist wohl vor allem als Werbeattribut zu verstehen.

¹² Von 1811-1814 ist Johann Georg Stauffer als Obervorsteher vermerkt. S. Höpfer 2009, S. 103

¹³ vgl. Höpfer 2009

¹⁴ Briefwechsel zwischen Richard Jacob und Robert Tremel

3. Der Weißgerber-Klang

Was aber ist nun das Besondere am Weißgerber-Klang?

Ich zitiere im Folgenden aus einer unveröffentlichten Schrift von Karl Sandvoß, Vorstand des Instituts für Saiteninstrumente Gitarre und Laute (ISIGL) e.V., der über Jahrzehnte federführend Beiträge zur technologischen und klanglichen Verbesserung der Konzertgitarre geleistet hat. Da Sandvoß im Verlauf von 50 Jahren eine Vielzahl hochrangiger Gitarren untersucht hat, darf bei seinem differenzierten Klangeindruck von einem hohen Sensibilisierungsgrad des Gehörs und der Klangwahrnehmung ausgegangen werden. Über die Instrumente von Richard Jacob heißt es:

„Wenn ich wider die Vernunft dennoch verbale Mittel einsetze, lässt sich über seine guten Instrumente das Folgende sagen: Die Klangentfaltung ist ebenso genial schlicht wie geradezu unerhört edel, klanglich schlank balanciert und ausgewogen. Die Instrumente sind nicht betont tonstark aber im Konzertsaal klanglich sehr modulationsfähig und tragfähig. [Seine guten Instrumente zeigen einen stark ausgeprägten vokalen A-Formanten, wie ich ihn bisher bei keiner anderen Gitarre weltweit beobachtet habe. Das kann kein Zufall sein, denn der A-Formant (verbunden mit einem tonhöhenachfolgenden edlen E und I) ist der Schönklangformant schlechthin und auch der vokale Formant Stradivaris. Er allein kann die Tür zum apollinischen Klangreich öffnen.“

Einige mir subjektiv für die Weiterentwicklung der Gitarre wesentlich erscheinende Klangaspekte sollen hier aufgegriffen werden:

Tragfähigkeit

Die Tragfähigkeit setzt sich zusammen aus der Gesamtschalleistung und Trageigenschaften des Instruments. Nicht zu verwechseln ist folglich die Tragfähigkeit von der Lautheit im Nahfeld. Für dieses gerade für den Konzertbetrieb wichtige Kriterium existiert teilweise ein immer noch fehlendes Bewusstsein sowohl bei Gitarristen als auch bei Gitarrenbauern, etwa wenn es heißt, eine Gitarre sei zwar tragfähig, aber eben leise.

Ein Klangvergleich zwischen einer Weißgerber-Gitarre von 1959 und einer Ramirez-Gitarre von 1979 zeigte, dass die Ramirez-Gitarre war am Spieler deutlich lauter als die Weißgerber war. Doch schon nach 8m kehrte sich das Verhältnis um und die Lautstärke der Weißgerber überwog.¹⁵ Auch bei heutigen „neuen“ Gitarrenmodellen, vor allem bei Instrumenten der australischen Smallman-Schule können solche Beobachtungen gemacht werden.

Eng verbunden mit der Tragfähigkeit ist die Durchsetzungsfähigkeit, die im kammermusikalischen Gebrauch der Gitarre von Bedeutung ist.

Dr. Friedrich Blutner nennt übrigens als weitere Tragfähigkeitseigenschaft eine nicht messbare fraktale Dimension. Diese Dimension ist in Anlehnung an die Duftkomposition als Herznote zu verstehen und hat mit dem Charakter, der Persönlichkeit eines Instruments zu tun.¹⁶

¹⁵ mündlicher Bericht von Monika und Jürgen Rost, Weimar (20.Mai 2010)

¹⁶ Blutner 2001

Klangfarbe

Um den zweiten Teil der Ausführungen Sandvoß' verständlicher zu machen, muss auf den Begriff der Formanten eingegangen werden. Allgemein sind Klänge schwer zu beschreiben und auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen. Während Akustiker objektive physikalische Aussagen zu Klangeigenschaften machen, sind unter Musikern mit Emotionen verbundene und bilderreiche Begrifflichkeiten gängig. Eine Größe, die sowohl physikalische als auch musikalische Kriterien beinhaltet, ist die der Formanten, die sich auf die menschlichen Vokale beziehen. Jeder Vokal besitzt im Klangspektrum einen festgelegten Bereich stärkster Intensität, das heißt auch bei einer Tonhöhenänderung bleibt die Klangfarbe weitgehend gleich, was jeder leicht praktisch nachvollziehen kann. Die einzelnen Frequenzlagen der Formanten für die Vokale der deutschen Sprache im Klangspektrum hat der Akustiker Jürgen Meyer dargestellt.¹⁷

Durch Übereinanderlegen der Frequenzkurve einer Gitarre mit der Formantenkurve lässt sich die Klangfarbe in gewissem Rahmen anschaulich machen. Abb.13 zeigt die Gitarre Inv.-Nr. 4767 der Sammlung des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig. Deutlich zu erkennen sind hohen Maxima im a- sowie in den e und i-Formanten zusammen mit dem abgesenkten Nasalbereich. Natürlich ist für eine komplexere Klanganalyse eine eingehende Untersuchung insbesondere der Klangprobe bzw. eines Hörtests erforderlich.

Anders als Sandvoß hier den Klang der Weißgerber-Instrumente beschreibt, hat sich in der Vergangenheit für die Gitarre ein anderes Klangideal ausgebildet. Vielfach wird der sonore Klang angestrebt, d.h. ein dunkles Timbre mit ausgeprägtem Bassbereich, das in den O- und sogar bis in den U-Formanten reicht, verbunden mit einer mehr oder weniger großen Grundtönigkeit. Dieses Ideal korrespondiert mit der weit verbreiteten Fixierung von Gitarrenbauern auf eine tiefe Abstimmung der Hohlraum- und der 1. Deckenresonanz, die zweifelsohne Charakter bestimmend ist, doch nur einen Teilaspekt für die Klangeigenschaften eines Instruments darstellt. Auch dank der eingangs beschriebenen „neuen“ Gitarren und vor allem veränderter Vorlieben der Spieler ändert sich dieses langsam zugunsten eines brillanteren, obertonreichen Klangbildes.

Balance

Mit eben Ausgeführtem deutet sich ein weiteres Klangmerkmal an, die klangliche Balance. Gerade dieses Merkmal könnte entscheidend für die klangliche Integration der Gitarre in den allgemeinen klassischen Musikbetrieb, insbesondere auch der Akzeptanz im kammermusikalischen Einsatz sein.

Hört man die eingangs als Referenzinstrument der spanischen Gitarre bezeichnete „La Leona“ von Antonio de Torres, fällt in der Musik Francisco Tarregas ihre brillante Ausbalanciertheit und Durchsichtigkeit der Linienführung auf. Erlebt man dasselbe Instrument bei Giulianis Grande ouverture, also Musik der Wiener Klassik, geht das starke Baßfundament allerdings zulasten der Trennschärfe und Wahrnehmbarkeit der oberen Stimmen.¹⁸ Hier zeigen sich Grenzen des spanisch-romantischen Klang-

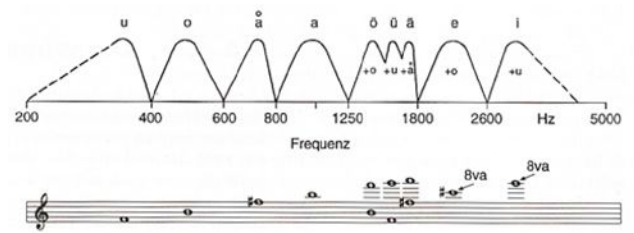


Abb.12: Frequenzlage der Formanten für die Vokale der deutschen Sprache. Bild: Meyer 2004, S.33

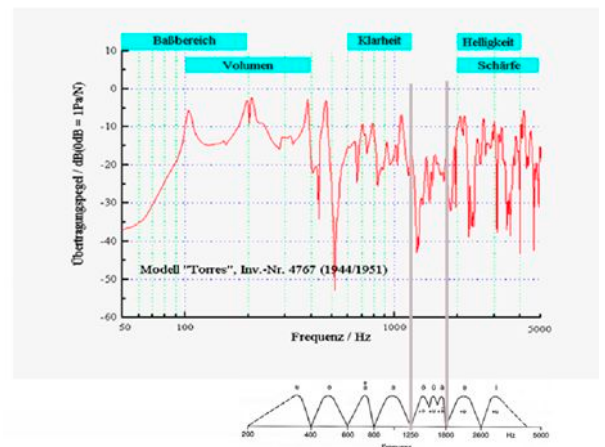


Abb.13: Spektrum: Weißgerber-Gitarre; Inv.-Nr. 4767 des Musikinstrumentenmuseums der Universität Leipzig). Bild: Michel 2007, S. 126 und Frequenzlage der Formanten

¹⁷ Meyer 2004, S.33

¹⁸ Konzert Wulfin Lieske am 01.06.2009 im Kammermusiksaal der Rhein-Mosel-Halle, Koblenz

bildes und die Verwendung eines Originalinstruments bzw. eines Nachbaus einer Wiener Gitarre den 19. Jahrhunderts wäre möglicherweise dienlicher.

Bei einem Klangvergleich zwischen der Torres-Gitarre „La Leona“ (1856) gespielt von Wulfin Lieske¹⁹ und einer Weißgerber (Torres-Modell 1933) gespielt von Anna Koch²⁰ mit einem Ausschnitt von „Lagrima“ von Francisco Tarrega lassen sich trotz der unterschiedlichen Spieler, unterschiedlicher Aufnahmebedingungen und unterschiedlicher Stimmungen die verschiedenen Klangwelten dennoch gut heraushören. Während bei der Torres-Gitarre insbesondere die Linienführung der beiden außen liegenden Stimmen betont ist, zeigt sich bei dem Weißgerber-Instrument eine stärkere Ausprägung des mittleren Frequenzbereichs und insgesamt eine größere Helligkeit.

4. Schluss

Eine entscheidende Qualität der Weißgerber-Gitarren wurde mir erst vor kurzem bewusst und zwar in Vorbereitung auf diesen Vortrag während eines Vergleichs verschiedener erstklassiger Gitarren in Hannover²¹.

Richard Jacobs verbrachte nahezu sein gesamtes Leben in der Abgeschiedenheit Markneukirchens. Er erlebte eine Kindheit in großer Armut, zwei Weltkriege, die Weltwirtschaftskrise, Verlust und staatliche Beschränkungen. Unter diesen Umständen würde man erwarten, dass nur schwer Instrumente entstehen könnten, die nicht einen irgendwie begrenzten Klang aufweisen. Dem ist aber nicht so. Diese Weißgerber-Gitarre, ein spanisches Modell aus den 30er Jahren zeigte sich im Raum hell, offen, transparent und tragfähig, als der „reine“ Klang. Besonders faszinierend: Verbunden mit einer sanften, dezenten Zurückhaltung war sie imstande, im Hörer innere Räume, eine innere Weite zu schaffen, etwas nahezu Spirituelles.

Sandvoß bestätigt mir genau diese Wahrnehmung für die besten intakten Weißgerber-Gitarren, insbesondere der Instrumente aus den dreißiger Jahren. Voraussetzung sei die richtige Besaitung mit dem richtigen Spieler in geeignetem Raum. Diese Instrumente sind offenbar imstande, seelisch zu berühren. Sie übertreffen damit sogar Forderungen nach einem mehrdimensionalen Klang der Gitarre, wie sie von hochkarätigen Musikern geäußert werden.

Zum Abschluss soll noch einmal Karl Sandvoss zu Wort kommen:

„Zusammenfassend lässt sich feststellen: Weißgerber ist in feinklanglicher Hinsicht bis heute bahnbrechend. Das bedeutet jedoch nicht, dass seine Instrumente für den rauen Konzertbetrieb oder gar für große Konzertsäle und titanische Spieler zu empfehlen sind. Er ist für mich vielmehr eine klingliche Referenz. Ohne ihn hätten wir keinen wirklich apollinischen Meister und damit keinen klinglichen Himmel.“

¹⁹ Stimmung 415Hz; aus: What about this, Mr. Tarrega. (Track 23) Erschienen 1998 bei TACET, www.tacet.de.

²⁰ puristische Einspielung aus dem Archiv des ISIGL (Institute for Stringed Instruments Guitar and Lute), Aufnahme 2007 von Karl Sandvoß im großen Saal der musikwissenschaftlichen Abteilung der Universität Mainz.

²¹ Dreifaltigkeitskirche; es spielten Joachim Schrader und Jan Erler.

Literatur:

- BUEK, Fritz: Die Gitarre und ihre Meister. Berlin-Lichterfelde 1926
- HEYDE, Herbert: Musikinstrumentenbau. Kunst – Handwerk – Entwurf. Leipzig 1986
- HILPERT, Johann Friedrich: Die Lage der Gitarrenbauer im Vogtland zu Beginn des 19. Jahrhunderts – Der Privilegienstreit zwischen Geigenmachern und Tischlern am Beispiel Christian Friedrich Martins. 2005, URL: http://www.studia-instrumentorum.de/MUSEUM/GITARREN/git_martin.htm (Stand 2005, letzter Zugriff: 12.12.2010)
- HOPFNER, Rudolf: Franz Geissenhof und seine Zeit. Bergkirchen / Wien 2009
- HUBER, Karl: Die Wiederbelebung des künstlerischen Gitarrespiels um 1900 – Untersuchungen zur Sozialgeschichte des Laienmusikwesens und zur Tradition der klassischen Gitarre. Augsburg 1995
- JACOB, Martin: Tradition der Gitarrenkunstwerkstätte Richard Jacob – Weißgerber. o.O. [Markneukirchen] 1988 [Ms]
- JACOB, Martin: o.T. Aufzeichnungen über das Schaffen von Richard Jacob. o.O. [Markneukirchen], o.J. [Ms]
- JACOB, Richard; Treml, Robert: Briefwechsel, 1930-1939
- Jacob, Richard: Briefwechsel mit der Familie Behrend und Siegfried Behrend, 1951-52
- HENKE, Matthias: Das große Buch der Zupforchester. München 1993
- MEYER, Jürgen: Akustik und musikalische Aufführungspraxis. Bergkirchen 2004
- Michel, Andreas (Hrsg.): Gitarren Sammlung Weißgerber. Museum für Musikinstrumente der Universität Leipzig, Leipzig 2007
- MOSER, Wolf: Vom Wesen und Gebrauch der Gitarre. In: Libbert, Jürgen (Hrsg.): Die Gitarre im Aufbruch – Festschrift Heinz Teuchert zum 80. Geburtstag. München 1994
- SANDVOß, Karl: Weißgerber. Private Mitteilung an die Referentin, o.O., o.J. (2010)
- STEMPNIK, Astrid: Caspar Josef Mertz – Leben und Werk des letzten Virtuosen im österreichischen Biedermeier. Frankfurt am Main 1990.

Sonstige Quellen:

- BLUTNER, Dr. Friedrich: Klangbilder von Gitarren. Zu ausgewählten Ergebnissen psycho-akustischer Forschungen an Gitarren. Vortrag im Rahmen des Workshop Gitarrenbau – Festival Mitte Europa, 25-29. Juli 2001, privater Mitschnitt
- ISIGL-Audio-Dokumentation: o. T., großer Saal der musikwissenschaftlichen Abteilung der Uni Mainz, Gitarristin: Anna Koch; unveröffentlicht. Düsseldorf 2007
- LIESKE, Wulfin: ORF-Radio-Interview, Innsbruck 3.10.2006, URL: http://www.wulfin-lieske.de/english/Audio/orf_radio06.mp4 (Stand: 20.12.2011)
- LIESKE, Wulfin: What about this Mr. Tarrega? (Torres' la Leona und andere Gitarren im Vergleich). Audio CD, Tacet 1998
- Studia Instrumentorum Musicae, Forum für instrumentenkundliche Forschung. URL: www.studia-instrumentorum.de