

INTERVIEW MIT SEBASTIAN STENZEL
von Greg Hanson , erschienen in „American Lutherie“ Nr.66, Sommer 2001
Das Gespräch fand am 26. Mai 2000 statt.

Es war ein strahlender Frühlingstag in München, als ich das Vergnügen hatte, mich mit Sebastian Stenzel, einem aufstrebenden jungen Gitarrenbauer zu unterhalten. Er holte mich am Bahnhof ab, und wir verbrachten den Vor- und Nachmittag im Gespräch in seiner Werkstatt. Eigentlich war es Sebastian, der das Interview begann: er wollte wissen, wie ich auf ihn gekommen sei. Ich erzählte ihm, ich hätte in einem Diskussionsforum des Internet von ihm gehört. Jemand, der dort Rat beim Kauf einer Konzertgitarre suchte, hatte von einem Gitarristen gehört, der seine Bestellung bei einem weltberühmten Gitarrenbauer rückgängig machte, nachdem er eine 'Stenzel' gespielt hatte. Das weckte mein Interesse, und Sebastian war so freundlich und stimmte dem Interview zu.

Welche Gitarrenbauer haben dich am meisten beeinflusst?

Mein erstes Vorbild war eine Gitarre von Antonio Mateu, das war ein Gitarrenbauer aus Barcelona, von dem ich außer dieser Gitarre nie etwas anderes zu sehen bekommen habe. Ein Sammler hat mir einmal erzählt , daß er hauptsächlich Streichinstrumente gemacht hätte und nur wenige Gitarren. Diese Gitarre war von außen sehr grob gearbeitet, fast wie mit einem Küchenmesser geschnitzt, aber von innen sehr durchdacht und professionell gemacht und ein fantastisches Instrument. Alexandre LaGoya hat es einmal gespielt und sehr gelobt. Es ist dann in den Händen meines Vaters gelandet, wo ich jederzeit Zugang zu ihm hatte. Diese Gitarre hat mich klanglich sehr geprägt. Ihre hervorstechenden Klangmerkmale sind für mich immer noch sehr wichtig: ein sehr substanzreicher Diskant, der einen Bauch hat, mit viel Wärme und Modulationsfähigkeit und ein sonorer Bass.

Das zweite Instrument war eine Gitarre von Marcelino López, einem Gitarrenbauer aus Madrid. Er hat, soviel ich weiß, einige Jahre für die Werkstatt Hernandez y Aguado gearbeitet und sich dann selbständig gemacht. Vielleicht ist es kein Zufall, daß López auch ein Gitarrenbauer ist, der sich später viel mit Streichinstrumentenbau beschäftigt hat. Die Gitarre war klanglich der Mateu ähnlich, auch ein sehr voller Diskant, insgesamt aber kräftiger und mit mehr Transparenz. Die López-Gitarren sind optisch sehr einprägsam und haben eine sehr sanft geschwungene Taille, fast wie eine Barockgitarre. Das hat mir sehr gefallen und ich habe es, nicht ganz so extrem, für meine Plantilla übernommen. Die Plantilla beeinflusst, unabhängig von ihrer Fläche, den Klang: die Resonanzen, vor allem die Helmholtzresonanz hängt u.a. auch von der Enge der Taille ab. Und sie hat Einfluss auf die Statik der Zarge.

Seit es mir dann gelungen ist, eine Gitarre zu bauen, die ich besser fand als die López, habe ich in dem Sinne eigentlich keine Vorbilder mehr gehabt. Ich denke, daß mein Klangideal sich so gefestigt hat, daß ich es gar nicht mehr mit bestimmten Instrumenten verknüpfe. Die Einflüsse, jetzt auf mich wirken, haben eher Detailcharakter. Ich sehe bestimmte Konstruktionsansätze bei anderen Gitarrenbauern, die mir Denkanstöße geben, die sich dann (oder auch nicht) innerhalb meines Konzepts umsetzen lassen. Ich habe allerdings in den letzten Jahren nur sehr wenig verändert an meiner Konstruktion.

Du hast einmal gesagt, daß du einen bestimmten Ton, einen bestimmten Klang im Ohr, im Sinne hast. Läßt sich das überhaupt in Worten fassen, was du jetzt am Klanglichen suchst?

Es ist natürlich immer schwer, über Klang zu reden. Es gibt Leute, die lehnen das pauschal ab. Es ist sehr schwierig, aber ich finde, um so mehr muß man es versuchen.. Wie schon gesagt, ist mir sehr wichtig, daß der Ton einen Bauch hat. Das heißt für mich, daß er in den mittleren Frequenzen Substanz hat, also einen relativ hohen Schallpegel. Ich suche einen Ton, der wirklich ein Gitarrenton ist. Manche modernen Gitarren klingen eher wie ein Klavier oder wie eine Harfe als wie eine Gitarre. Historisch betrachtet, würde ich sagen, daß ich stark an Torres orientiert bin.

Dieser Klang, der oft mit "sonor" beschrieben wird, wobei sonor eigentlich gar nichts aussagt. Es bedeutet einfach "wohlklingend." Ich denke, daß Klangideale immer irgendwie die menschliche Stimme als Vorbild haben. Und von den Instrumenten kommt die Geige dem am nächsten .

Unter Geigenbauern ist es üblich, Klänge mit Formanten zu beschreiben. Formanten sind die Vokallaute. Allgemein nimmt man an, daß es entscheidend für die klangliche Qualität einer Geige ist, daß der A-Formant sehr stark ist. Dies gilt meiner Ansicht nach auch für die Gitarre. Bei der Gitarre kommt dann noch das O dazu, was meiner Meinung nach der Klangaspekt ist, der dann gemeinhin als "sonor" bezeichnet wird. Vielleicht weil das Wort "sonor" das O enthält. Das ist gerade im Baßbereich der Gitarre sehr wichtig. Das gibt die dunkle Färbung. Im französischen Gitarrenbau ist eine Tendenz zum U zu beobachten, zum Beispiel bei Friederich, aber auch bei anderen französischen Gitarrenbauern. Mir persönlich gefällt das nicht so sehr. Aber wie immer ist das natürlich Geschmacksache.

Am entscheidendsten ist vielleicht , daß ein individueller Klangcharakter überhaupt da ist. Darüber hinaus ist es mir ganz wichtig, daß die Modulation sehr gut ist, daß der einzelne Ton formbar ist, insbesondere in seiner Dynamik. Daß man den Eindruck eines anschwellenden Tones erzeugen kann. Das ist ja die ganz große Schwäche der Zupfinstrumente schlechthin, daß man nicht die Möglichkeit hat, den Ton beliebig zu verlängern. Deswegen ist gerade bei der Gitarre sowohl das Einschwingverhalten des Tones als auch eben dieser Effekt, ihn anschwellen zu lassen, von ganz großer Bedeutung. Ich glaube, daß es ein Merkmal einer Meistergitarre ist, daß dieses "Anschwellen" möglich ist.

In deinem Informationsblatt über deine Einflüsse zitierst du den Heraklit, "Polymathie noon echein ou didaskei." Zu Deutsch "Viel Wisserei lehrt kein Verständnis." Wie bezieht sich dieses Zitat auf deine Arbeit?

Es beschreibt das genau die Situation, in der ein Gitarrenbauer eigentlich ständig ist. Er kann und muß sämtliche wissenschaftliche Möglichkeiten ausschöpfen, um das Instrument zu verbessern, um zu lernen, welche Konstruktionselemente welchen Einfluß haben. Er muß die Statik kennen, die physikalischen Grundlagen verstehen. Aber das allein reicht nicht, man muß auch die alten Meister studieren, also auch aus der Erfahrung anderer Gitarrenbauer lernen können, indem man versucht, ihre Konzepte zu verstehen. Und wenn man all das getan hat, dann kommt ein Moment, wo man letztendlich aus dem Bauch heraus entscheiden muß: mache ich die Anordnung der Balken jetzt so, oder mache ich sie ein bißchen anders? Mache ich die Decke ein Zehntel stärker oder ein Zehntel dünner? Das sind Entscheidungen, die letztendlich nicht auf wissenschaftlicher Ebene zu lösen sind, beziehungsweise deren wissenschaftliche Lösung so komplex wäre, daß sich kein Mensch je die Mühe machen würde, das zu machen. Und ich finde diesen scheinbaren Widerspruch eigentlich wunderschön, daß nach aller Gelehrsamkeit letztlich das Gefühl entscheidet. Und natürlich ist es kein Widerspruch, sondern eine Synthese.

Deswegen, denke ich, daß es für einen Gitarrenbauer ganz entscheidend ist, sich mit beidem auseinanderzusetzen, sowohl mit der physikalischen Erforschung des Instruments, als auch mit seiner eigenen Intuition. Das Klangideal, das man dabei hat, muß als ein Leitgedanke, der alle Entscheidungen lenkt, immer im Hinterkopf sein. Torres hat mal das sehr schön ausgedrückt. Das ist ein Zitat aus dem Romanillos-Buch. Er wurde gefragt, "Don Antonio, Sie sollten nicht Ihrem Ende entgegengehen, ohne der Nachwelt etwas zu hinterlassen (...), ohne das Geheimnis Ihrer Gitarren zu enthüllen." Lächelnd schaute er, Torres, uns an und antwortete, "Vater, es tut mir sehr leid, daß auch ein Mann wie Sie das Opfer einer Ansicht ist, die von unwissenden Leuten geäußert wird. Juanito, (so sprach er mich immer an) war oftmals Zeuge dieses Geheimnisses, aber es ist mir unmöglich, das Geheimnis der Nachwelt zu hinterlassen. Es wird mit mir ins Grab gehen, es ist das Zusammenspiel meines Wissens mit dem Gefühl in den Spitzen meines Daumens und meines Zeigefingers, das mir sagt, ob die Decke korrekt ausgearbeitet ist, um meiner Vorstellung als Gitarrenbauer und dem Klang, den ich von dem Instrument erwarte, zu entsprechen".

Das ist ein Zitat aus einem Brief von Juan Martínez Sirvent, einem engen Freund Torres, veröffentlicht in „Tárrega“ von Emilio Pujol. Da drückt Torres eigentlich genau diesen Zusammenhang aus. Was er meint mit dem Gefühl zwischen Zeigefinger und Daumen, ist, daß er nach dem Ausarbeiten der Decke und nachdem er die Decke beleistet hat, er deren Statik prüft. So mache ich das auch: ich halte die Decke unten und durchs Schalloch und biege sie. Da gibt ein Moment, wo der Balken nachgiebig wird aber noch Kraft hat in sich, noch genügend „guts“ hat. Das ist so ein idealer Punkt und den muß man sozusagen im Gefühl haben. Das ist was Torres meint mit dem Gefühl zwischen Zeigefinger und Daumen. Ansonsten gibt nur ein „Geheimnis“, genauer gesagt zwei: Große Sorgfalt und gesunden Menschenverstand.

Was ist für dich eine gute Gitarre, die Merkmale, die einfach da sein müssen?

In aller ersten Hinsicht ein sehr schöner Klangcharakter und an zweiter Stelle die Modulationsfähigkeit. Auch wichtig ist mir die Projektion, also Tragkraft in kleinen wie auch in großen Räumen. Das ist oft sehr unterschiedlich. Es gibt Instrumente, die klingen nur in großen Räumen und welche, die klingen nur in kleinen Räumen. Die Lautstärke natürlich ist eng damit verbunden. Dann finde ich eine leichte Bespielbarkeit ganz entscheidend. Und, was oft unter den Tisch fällt, einfach eine sorgfältige Verarbeitung. Ich habe gerade in den letzten Jahren oft mitbekommen, daß gute Gitarren auf Grund mangelhafter Verarbeitung oder manchmal auch auf Grund von zu dünnen Decken eine sehr, sehr kurze klangliche Lebensdauer von nur wenigen Jahren haben und das finde ich zu wenig.

Sehr wichtig ist mir ein differenziertes Einschwingverhalten des Tones, daß ein anschwellender Ton möglich ist und genauso das Ausschwingverhalten, der Sustain. Daß da einfach bei der klassische Gitarre auch lange Töne gut stehen. Bei einer Flamenco-Gitarre ist das natürlich anders. Dann noch die Ansprache, sie sollte in verschiedenen Frequenzbereichen leicht versetzt sein, das gibt einen interessanten Ton.

Besonders am Herzen liegt mir außerdem die Transparenz. Das eine polyphone Stimmführung gut möglich ist. Und natürlich eine gute Balance über alle Saiten und alle Lagen.

In den USA, wo die Kunst und Handarbeit vom Staat weniger finanziell befördert wird als hier in Deutschland rangiert der Beruf Gitarrenbauer unter den sogenannten „starving artist professions“. Man möchte natürlich Instrumente von höchster Qualität bauen, aber dazu braucht man viel Zeit. Wie findest du also die richtige Balance zwischen dem Wunsch, Kunstwerke zu schaffen und den Herausforderungen, deine Instrumenten zu vermarkten?

Ich habe früher immer gedacht, ich brauche bloß richtig gute Gitarren zu bauen und dann würde die Gitarristen mir die Bude einrennen und habe dann natürlich lernen müssen, daß es nicht so ist. Ich denke auch, daß die Situation schwieriger ist als es je war, weil es noch nie so viele gute Gitarrenbauer gegeben hat wie heute. Trotzdem sehe ich die Zukunft sehr positiv, weil es gleichzeitig eine stark steigende Nachfrage nach guten Instrumenten gibt und auch weil in dieser Welt, wo alles immer automatischer und industrieller wird, ein wachsendes Bedürfnis nach authentischen Produkten da ist. So gesehen sind solche Produkte, wie handgefertigte Gitarren, die besser sind als alles, was die Industrie liefern kann, ein stark steigender Wert.

Es ist natürlich so, daß es sicher nicht der richtige Beruf ist für jemand, der schnell viel Geld und ein sicheres Einkommen möchte. Ich kann nur jedem raten, der diesen Beruf ernsthaft erlernen möchte, sich das sehr genau zu überlegen. Wenn jemand es wirklich will und bereit ist, viele Jahre zu investieren, ist es möglich, davon zu leben. Es war für mich sehr motivierend, als ich Kollegen kennengelernt habe, die ein gutes Auskommen mit ihrer Arbeit haben. Da habe ich gemerkt, wie stark mich dieses Klischee des „starving artist“ geprägt hatte und ich habe dann bewußt versucht, davon loszukommen. Es ist tatsächlich immer so eine Gratwanderung. Für mich war es nicht einfach, das Marketing zu lernen. Es ist immer noch etwas, was ich nicht besonders gerne mache. Aber ich habe akzeptiert, daß es einfach dazugehört. Und ich glaube im Gitarrenbau wie auch unter Gitarristen sind die Zeiten vorbei, wo es drei, vier große Namen gab, und sonst nur noch Mittelmaß. Jetzt gibt es sowohl bei Gitarrenbauern als auch bei Gitarristen sehr, sehr viele gute Leute. Und das

bedeutet gleichzeitig, daß das Marketing immer wichtiger wird. Es ist trotzdem auch jetzt noch für mich ein Balanceakt, weil das Marketing ein "Nach-Außen-Gehen" erfordert während, wenn ich Gitarren baue, es für mich ein "Aus-Meinem-Inneren-Schöpfen" ist, für das ich auch einen gewissen Schutzraum brauche. Es fällt mir schwer, beides gleichzeitig oder im schnellen Wechsel zu machen und es fällt mir auch immer noch schwer, beides zu kombinieren. Aber da muß man einfach die Realität nehmen, wie sie ist und schauen, daß man einen Mittelweg findet. Ich freue mich auch auf die Zeit, die hoffentlich kommen wird, wo ich mich nicht so viel um das Marketing zu kümmern brauche. Ich möchte meine Künstlereigenschaft nicht verleugnen.

Das man statt der acht oder zehn Gitarren, die man normalerweise im Jahre baut, plötzlich zwanzig baut.

Genau das ist es. Ich schaffe es eigentlich nicht mehr als zehn im Jahre zu bauen. Auch wenn es zeitlich möglich wäre - ich würde mich seelisch auslaugen. Dieses Gefühl habe ich bei Reparaturen überhaupt nicht. Das sind dann einfach "Bread and Butter Jobs." Die mache ich, und es macht mir auch großen Spaß, wenn es anspruchsvolle Sachen sind. Aber die Gitarren sind ein bißchen wie meine Kinder. Ich kann nicht beliebig viele produzieren. Manche mögen das als Zeichen von Unprofessionalität werten, aber so ist es für mich.

Weil der Markt sehr umkämpft ist, ist es oft heikel für Gitarrenbauer offen miteinander zu reden, weil der andere immer auch ein potenzieller Konkurrent ist. Ich finde es wichtig, daß da ein Austausch unter Kollegen stattfindet, weil es einfach unheimlich gut tut, wenn man weiß: dem andern geht es auch so. Es ist sicher auch eine Sache der persönlichen Neigung. Ich kenne Kollegen, denen macht das Marketing fast mehr Spaß als das Gitarrenbauen. Und die sind oft sehr erfolgreich, auch wenn ihre Instrumente vielleicht gar nicht so gut sind wie die eines anderen, der sich aber nie aus seiner Werkstatt traut.

Für viele Gitarrenbauer ist es ein Problem, den Preis für ihre Instrumente zu erzielen, den sie eigentlich bekommen müssen, um davon leben zu können. Ich glaube, es ist in erster Linie ein psychologisches Problem. Anders ist kaum zu erklären, daß bei Geigen das Preisniveau eine ganze Etage höher angesiedelt ist als bei Gitarren, auch wenn Arbeitszeit und Erfahrung völlig vergleichbar wären. Ein Problem für viele Gitarrenbauer ist auch, daß sie allein arbeiten. In einem Ein-Mann-Betrieb müssen sämtliche Kosten von den Instrumenten getragen werden. Das ist ökonomisch keine besonders günstige Situation. Ich glaube, daß es unter vielen Gitarrenbauern diese "starving artist"-Mentalität gibt, mit der sie sich selber immer wieder ein Bein stellen. Im preislichen Spitzenbereich geht es ja nicht um 500 DM hin oder her, weil Gitarristen, die in dieser Preisklasse ein Instrument suchen, in der Regel ihre Traumgitarre suchen, da geht es nicht darum, ob sie 500 DM mehr oder weniger kostet. Aber diese 500 DM mehr pro Instrument machen für den Gitarrenbauer oft den Unterschied zwischen "sein oder nicht sein" aus. Ich glaube, der zunehmende Verkauf und die Repräsentation im Internet wird hier Veränderungen bringen, weil die Vergleichbarkeit immer mehr zunimmt. Es ist jetzt für einen Gitarrenbauer, ganz anders als vor wenigen Jahren, möglich, seine Instrumente, sowohl von der Ausführung her, als auch vom Preis her, mit denen anderer Gitarrenbauer zu vergleichen. Früher wußte oft ein Gitarrenbauer nicht, was der Kollege in der nächsten Stadt für Preise verlangt. Das wird einerseits zu einem härteren Wettbewerb führen, der sich meiner Meinung nach aber langfristig positiv auswirken wird, weil ich sicher bin, daß sich tendenziell die meisten Gitarrenbauer zu billig verkaufen. Ich halte es wie gesagt hauptsächlich für ein psychologisches Problem, wie der Gitarrenbauer seine eigene Arbeit wertschätzt.

Wie würdest du die Atmosphäre hier in Deutschland unter deinen Kollegen beschreiben? Es gibt natürlich Sachen, die man für sich behalten muß, die sogenannten "Trade Secrets" Aber hast du das Gefühl, daß du dich an einen anderen wenden könntest, der vielleicht ein bißchen mehr Erfahrung hat, wenn du das brauchtest?

Ja, das Gefühl habe ich, andererseits habe ich es immer wieder erlebt, daß, wenn es um konstruktive Details geht, da so ein Zögern in der Luft ist. Ich spreche über alles, was ich mache, bis auf zwei Dinge.

Die auch heute nicht gelüftet werden!

Die auch heute nicht gelüftet werden! Man muß das verstehen, letztendlich ist das Wissen und die Erfahrung, die ein Gitarrenbauer hat, sein größtes Kapital. Damit kann er nicht einfach um sich schleudern. Was ich unangenehm finde, ist, wenn das unausgesprochen ist. Ich sage ganz klar, es gibt Sachen, über die rede ich, und es gibt Sachen, über die rede ich nicht. Und dann weiß mein Kollege, woran er mit mir ist.

Ich habe einige Kontakte zu Kollegen, die ich als sehr, sehr herzlich empfinde und wo es immer ein Genuß ist, mit ihnen Kontakt zu haben. Und es gibt auch andere, mit denen es schwieriger ist, aber das ist sicher überall so.

Wie experimentierfreudig muß man sein und was kann man von Gitarre zu Gitarre lernen.

Experimente muß man sich leisten können. Ich kann sie mir nicht in dem Umfang leisten, wie ich sie gerne machen möchte, weil ich mich verpflichtet fühle, die Erwartungen meiner Kunden zu erfüllen. In der Regel bestellen sie ein Instrument, was gleich oder besser als das sein soll, was sie gehört oder gespielt haben. Das bedeutet, daß ich in gewisser Weise festgelegt bin. Es hat Zeiten gegeben, wo ich nicht vom Verkauf meiner Instrumente gelebt habe und von daher ganz andere Freiheiten hatte zu experimentieren. Und Gott sei Dank habe ich in dieser Zeit schon den für mich richtigen Einstieg gefunden. Ich habe in meiner Lehre sehr viel probieren können, weil mein Lehrmeister selber ganz am Anfang stand und davon habe ich ungeheuer profitiert. Ich habe in der Lehre praktisch schon die Grundmöglichkeiten ausprobieren können und von daher schon eine relativ klare Vorstellung gehabt, welches Konstruktionskonzept mir liegt. Ich habe in den letzten Jahren, Veränderungen immer nur in kleinsten Schritten durchgeführt. In solchen Schritten, wo ich sicher war, daß der Kunde, sollte es zum Schlechteren ausfallen, es sozusagen gar nicht merken würde. Oder aber, wenn ich Instrumente gebaut habe, die als Referenzinstrumente gedacht waren, also nicht bestellt, sondern zum Vorzeigen, habe ich eine größere Freiheit, was Neues zu probieren. Ich habe auch eine wachsende Sicherheit in dem, was ich mache. Wenn ich jetzt eine Veränderung mache, weiß ich sehr genau, was ich damit bezwecke und auch, was das Ergebnis sein wird. Was ich nicht genau weiß ist, in welchem Umfang die Veränderung sich bemerkbar machen wird.

Und bei den heutigen Marktverhältnissen und Konkurrenz kann man sich das gar nicht leisten.

Das ist tatsächlich ein Problem. Ich kann es mir kaum leisten, eine Gitarre zu bauen, die ich sozusagen in den Ofen stecken müßte. Gott sei Dank ist es noch nie vorgekommen. Inzwischen kann ich das gut abschätzen, was für ein Risiko ich bei einer kleinen Veränderung dann eingehe. Wenn der Leitgedanke des Klangideals klar ist, dann gibt es eine Richtung in der Entwicklung, was ich für ganz wichtig halte. Wenn eine Richtung da ist, in die sich etwas entwickelt, dann gibt es sozusagen im schlimmsten Fall mal einen kleinen Rückschritt, aber das ist auch keine Katastrophe, weil das Vorherige auch schon gut war. Wenn keine Richtung da ist, wenn es ein wildes Herumprobieren ist, dann ist es bloß ein Tappen im Dunkeln.

Ist deine Konzentration auf Fichte etwas, was von dir kommt, oder von den Kunden?

Es kommt aus zwei Quellen: einmal daher, daß die besten Gitarren, die ich gesehen habe, aus Fichte waren, also die Gitarren, die mich geprägt haben, waren Fichtengitarren. Der singende Diskant, das kann nur eine sehr gute Fichtengitarre haben. Die besten Zederngitarren, die ich kenne, haben nicht diese Modulationsfähigkeit im Diskant, die eine gute Fichte hat. Der zweite Grund ist, daß ich es liebe, vom Baumstamm wegzuarbeiten. Wenn ich einen Baumstamm kaufe und ihn entrinde wenn der Saft noch im Holz steht, ist es für mich beglückend,

die Lebendigkeit des Holzes zu erleben. Es ist für mich etwas ganz anderes, wenn ich beim Tonholzimporteur, eine Zederdecke von einem Baum kaufe, den irgendwo irgendjemand in Kanada geschlagen hat. Das muß kein schlechtes Holz sein, aber ich liebe das einfach, wenn ich "meinen" Baumstamm kennenlerne. Und es hilft mir auch, eine größere Konstanz in der Qualität meiner Arbeit zu halten.

Würdest du es dann vorziehen auch bei Zederdecken, dir selber den Baumstamm auszusuchen?

Ich würde es jedenfalls vorziehen, das Holz selbst aufzuschneiden, weil ich nur so sicher sein kann, daß es in höchstmöglicher Qualität aufgeschnitten wird. Das ist allerdings bei der Zeder nicht so ein Problem wie bei der Fichte, denn von der Canadian Red Cedar gibt es Riesenstämme, die sehr gerade gewachsen sind, praktisch völlig astfrei und auf Grund ihrer schieren Größe auch sehr gut "mit stehenden Jahren", also "quartersawn" aufzuschneiden sind.

Bei der Fichte sieht das anders aus. Es ist äußerst schwierig, gute Qualität zu bekommen. Ich halte die Fichte von der Nordseite der Alpen für die Beste überhaupt. Die von der Nordseite deswegen, weil es da einfach kälter und schattiger ist und die klimatischen Gegebenheiten so sind, daß die Bäume eine kürzere Wachstumsphase haben, was dazu führt, daß also das Frühholz, der helle Teil des Jahresringes sehr ausgeprägt ist und das Spätholz, das ist der dunkle Teil des Jahresringes, die dunkle Linie, sehr eng. Das ist für mich ein entscheidendes Qualitätsmerkmal bei der Fichte. Solche Baumstämme findet man eigentlich nur in den höheren Lagen der nördlichen Alpen oder des nördlichen Alpenrandes. Und da gibt es auch noch große regionale Unterschiede. Leider sind die Waldbestände so krank, daß nur noch wenige Bäume überhaupt ein Alter erreichen, wo sie dick genug sind, um für Gitarrendecken in Frage zu kommen.

Fichten sind oft sehr drehwüchsig, d.h. sie drehen sich beim Wachsen, und zwar oft mehrfach in verschiedene Richtungen, also vielleicht innen nach links rum und in der Mitte nach rechts und außen wieder links. Das macht es sehr schwierig, einen Stamm von außen zu beurteilen auch wenn er schon gefällt ist und man den Querschnitt sehen kann. Da kann man dann nur auf Erfahrung und Glück hoffen. Das Problem gibt es bei der Zeder nicht in dem Maße, deswegen ist es da wesentlich unproblematischer, gute Qualität beim Tonholzhändler zu bekommen. Für mich wäre es wahrscheinlich schwierig, einen ganzen Stamm kanadischer Zeder zu bekommen, weil das Holz, das hier nach Europa kommt, in der Regel als Bauholz oder Möbelholz gedacht ist und einfach von der Jährgung her zu grob ist.

Gibt es da Beschränkungen? Der Fall Rio-Palisander ist ja schon bekannt.

Nein, weil die Fichte in dem Sinne nicht vom Aussterben bedroht ist. Es gibt zeitlich befristete Beschränkungen, zum Beispiel dieses Frühjahr hat es schlimme Stürme gegeben, wo so viel Bruchholz im Wald war, daß es ein Verbot gegeben hat, gesunde Bäume zu fällen. Bäume, die für Tonholz geeignet sind, das sind sowieso Raritäten.

Wie sieht ein normaler Arbeitstag für dich aus?

Ich mache zu 90% Neubau—relativ wenig Reparaturen. Ich habe meine Arbeitsweise jetzt sehr verändert. Bis zum Winter habe ich drei Gitarren parallel gebaut, aber ich habe dann gemerkt, daß es mir auf Dauer zu fließbandartig war und es mir nicht gelang, mich in dem Maße auf ein einzelnes Instrument zu konzentrieren, wie ich das möchte. Jetzt baue ich nur noch ein Instrument auf einmal. Das ist natürlich viel uneffektiver. Das versuche ich auszugleichen, indem ich z.B. Hälse, Stege, solche Einzelkomponenten, wo ich keine großen Veränderungen mache, immer für mehrere Gitarren auf einmal zu machen. Das mache ich sozusagen dann parallel zum jeweiligen Instrument, an dem ich gerade arbeite. Es erfordert eine genauere Planung, damit auch der Hals da ist, wenn ich ihn brauche, aber ich habe den Eindruck, daß es gut funktionieren wird. Wenn ich eine

Gitarre lackiere, arbeite ich schon an der nächsten. So komme ich da in einen ganz neuen Fluß rein und habe das Gefühl, daß es auch der Qualität der Instrumente zugute kommt.

Unterbrochen wird die Arbeit natürlich Telefon und so, aber auch durch Marketingarbeiten, Artikel schreiben oder Vorträge vorbereiten, und auch die Pflege von Kundenkontakten, was mir auch sehr wichtig ist. Wenn jemand eine Gitarre von mir kauft, ist es für mich nicht so, daß er die dann bezahlt, mitnimmt und fertig, sondern ich möchte auch ein Begleiter für das Instrument bleiben - natürlich sowieso, was die individuelle Einstellung von Saitenlage usw. angeht, aber eben auch, was die weitere Entwicklung der Gitarre angeht. Da gibt es oft Kleinigkeiten, die dann den Kunden sozusagen noch zufriedener machen, sei es Hilfestellung beim Finden der geeignetsten Saiten und solche Sachen. Für mich ist es auch selbstverständlich, daß kleinere Wartungsarbeiten im Kaufpreis inbegriffen sind.

Es gibt natürlich Tage, wo ich gar nicht in die Werkstatt komme oder wo ich nur mit Papierkram beschäftigt bin, und die Tage hasse ich. Ich bin oft froh, wenn ich einen ganzen Tag einfach in der Werkstatt arbeiten kann, wenn keine Nachricht auf dem Anrufbeantworter ist und keine E-Mail im Computer und kein Termin im Kalender.

Sprechen wir ein bißchen über deine etwas unkonventionellen Stege. Warum hast du dich für so eine Bauweise entschieden?

Grundsätzlich ist die Bauweise meines Steges sehr traditionell, also ein Steg mit Knüpfblock und variabler Stegeinlage aus Knochen. Meine Stege haben noch eine sogenannte Lippe hinten, die verhindert oder zumindest erschwert, daß das Saitenende Kontakt mit der Decke hat. Für mich ist es sehr wichtig, daß der Steg ein geringes Gewicht hat. Meine Stege wiegen typischerweise zwischen 16 und 17 Gramm. Ich mache die Stege eigentlich ausschließlich aus indischem Palisander und zwar vor allem wegen des Gewichts. Die meisten Gitarrenbauer verwenden Rio-Palisander. Da möchte ich ganz grundsätzlich anmerken, daß wenn immer man über einzelne Komponenten der Gitarre redet, man nie sagen kann, dies ist besser als das, weil es immer im Gesamtkontext der Konstruktion zu betrachten ist. Also ein Steg aus Rio-Palisander kann die beste Holzwahl darstellen, wenn es im Gesamtkonzept der Konstruktion Sinn macht. In meinem Konzept ist der Steg sehr leicht. Ich sage gerne, der Steg ist sozusagen das Getriebe der Gitarre, weil er die Saitenschwingung auf das Korpus überträgt. Ein schwerer Steg unterstützt und verbessert den Sustain, einfach auf Grund der größeren Masse, bringt auch in der Regel eine längere Einschwingzeit, was in Untersuchung meistens als positiver für den Klang gewertet wird. Die Minuspunkte bei einem schweren Steg liegen eher in Richtung Ansprache und Modulation. Aber wie gesagt, das muß jeder Gitarrenbauer in Hinblick auf sein Gesamtkonzept entscheiden. Ich mache die Stege immer mit liegenden Jahren, also die Jahresringe im Steg parallel zur Deckenoberfläche wegen der größeren Flexibilität, die der Steg dann hat. Die stehenden Jahre würden eher dessen Statik betonen, würden ihn steifer machen. Inwieweit dieser Punkt entscheidend ist, weiß ich nicht, aber ich denke, daß auch Dinge, deren direkter Einfluß vielleicht garnicht nachweisbar ist, in der Summe dann doch eine Wirkung haben.

Meine Stege sind relativ klein, 17 cm lang und 29.5 mm breit. Die Breite ist Standard, aber sie sind relativ kurz. Es ist mir wichtig, daß die Stegenden frei sind, das bedeutet, daß kein Fächerbalken über das Stegende läuft, weil ein Balken auf dem Stegende insgesamt dämpfende Wirkung hat.

Ganz wichtig beim Steg ist eine gute Saitenführung. Ich verwende jetzt seit einiger Zeit das Doppellochsystem. Einmal aus ästhetischen Gründen, ich finde, es sieht sehr elegant aus. Ausserdem bringt es mehr Druck auf die Stegeinlage. Man muß nur Acht geben, daß der Knickwinkel der Saite über die Stegeinlage nicht zu stark wird, damit bei den Baßsaiten die Umspinnung nicht aufgebrochen wird. Aber ich halte einen hohen Saitendruck auf die Stegeinlage für klanglich sehr günstig.

Sehr wichtig ist der Sitz der Stegeinlage. Der muß absolut perfekt sein. Sie darf keinesfalls klemmen aber darf auch nicht wackeln. Wenn die Stegeinlage klemmt, schadet das dem Obertonbereich, vor allem der hohen e-Saite. Ich kann mir nicht erklären, warum das so ist, aber ich bin zufällig mal darauf gekommen und es hat sich immer wieder bestätigt. Manchmal kann ich das vorführen wie einen Zaubertrick, wenn ein Kunde klagt, daß die Gitarre irgendwie etwas matt auf der e-Saite klingt und ich schaue mir die Gitarre an und sehe, die Stegeinlage klemmt. Ich schleife 30 Sekunden daran herum, stecke sie wieder rein, ziehe die Saiten auf, die Saite klingt, und der Kunde hält mich für einen Zauberer. Aber es sind manchmal solche Kleinigkeiten, die große Wirkungen haben.

Man sieht immer wieder oft recht komplizierte Methoden, wie die Kompensation verbessert werden soll. Ein „Klassiker“ ist sozusagen die zurückgefeilte Stegeinlage für die g-Saite. Das Problem stellt sich weniger, wenn man Karbon- g-Saiten verwendet, weil da die Kompensation im guten Mittel mit den anderen Saitenliegt. Ansonsten ist es bei einer Nylon g-Saite sicherlich sinnvoll. Ich setze die Stegeinlage nicht parallel, sondern leicht schräg, so daß die tiefe E-Saite um 0,75 mm mehr kompensiert ist als die hohe e-Saite, lasse sie aber gerade. Die verbleibenden Ungenauigkeiten werden meiner Meinung nach durch die verbesserte Mensureinteilung, die ich verwende, ausreichend kompensiert. Was da noch an Restfehlern bleibt, ist weit unterhalb der Schwankungsbreite, die durch die Produktionsungenauigkeiten der Saiten sowieso gegeben ist. Ich habe Hunderte von Saiten vermessen und war eigentlich durch die Bank schockiert von dem Ergebnis. Da sehe ich noch ein großes Verbesserungspotenzial.

Spielt der Kopf einer Gitarre im Gesamtkonzept des Klanges eine Rolle? Als Laie würde ich nein sagen, aber du bist anderer Meinung.

Ja das ist ein Effekt, der mich immer wieder verblüfft. Die meisten Gitarrenbauer haben das schon mal erlebt, was passiert, wenn man eine Flamenco-Gitarre mit Holzwirbeln auf einen Mechanikkopf umbaut. In der Regel hat man dann einen unglücklichen Kunden, weil die Gitarre nicht mehr so klingt, wie vorher. Vor allem nicht mehr so nach Flamenco. Meiner Erfahrung nach sind kleine Köpfe meistens günstig für das Klangverhalten. Ich habe bei mehreren Gitarren den Kopf verkleinert und das hat jedes mal dazu geführt, daß die Gitarre offener und modulationsfähiger geworden ist. Der Hals koppelt natürlich mit seinen Eigenresonanzen mit den Saiten und der Decke, und die Resonanzen hängen von der Halslänge (mit Kopf), der Masse und Steifigkeit des Halses ab. Ich kann mir kaum vorstellen, daß der Kopf mit einem nennenswerten Pegel an der Schallabstrahlung beteiligt ist, außer vielleicht im Obertonbereich—zumal man gerade beim Mechanikkopf keine geschlossene Fläche hat. Ich glaube, es sind vor allem Resonanzabsorptionen, die sich da bemerkbar machen.

Ich achte sehr auf die Dichte meiner Hälse. Ich mache sie aus Cedro (Cedrela odorata, Honduran cedar) und da gibt es große Schwankungen in der Dichte, fast um 50%. Es gibt Cedro, das extrem leicht ist und solches, das sehr schwer ist, fast wie afrikanisches Mahagoni. Traditionell wird auch das kubanische- oder echte Mahagoni verwendet, was in den Eigenschaften näher am Cedro ist als das afrikanische Mahagoni. Grundsätzlich favorisiere ich für den Hals ein Holz von mittlerer Dichte—nicht zu leicht, nicht zu schwer. Für Flamenco-Gitarren allerdings nehme ich das leichteste Holz, das ich habe, weil das den grundtönigen Klang und die schnelle Ansprache begünstigt. Man muß sich klar machen, daß die Saite als Schwingungsgenerator der Gitarre nicht nur am Steg aufliegt, sondern eben auch am Sattel bzw. am Bundstab, und auch dort ein nicht zu vernachlässigender Teil dieser Energie übertragen wird. Das betrifft natürlich in erster Linie hochfrequente Anteile, weil der Hals für niederfrequente Schwingungen zu steif ist. Aber für den Obertonbereich ist der Hals von entscheidender Bedeutung. Ebenso die Wahl des Griffbrettmaterials, ob man Ebenholz oder Palisander oder ganz andere Holzarten verwendet. Aber auch hier gilt wieder, was immer man macht, es muß Sinn im Gesamtkonzept der Konstruktion machen.

Ich sehe gerade an der Wand den Meisterbrief. Was bedeutet es, jetzt in Deutschland Gitarrenbaumeister zu sein und wie wird man in Deutschland Gitarrenbauer? Als Gitarrenbaumeister fühlst du dich irgendwie verpflichtet, Lehrlinge auszubilden?

Es gibt in Deutschland die „Handwerksordnung“, die auf das Zunftsystem des Mittelalters zurückgeht. Sie ist sehr veraltet und auch rechtlich sicherlich auf Dauer nicht haltbar und führt zu der absurden Situation, daß ein talentierter Instrumentenbauer diese Prüfung braucht, um selbständig arbeiten zu dürfen. Ich kenne geprüfte Meister, die meiner Meinung nach keine Meister sind. Und ich kenne Gitarrenbauer, die diese Prüfung nicht haben, und zweifelsohne Meister Ihres Faches sind. Aber so ist eben die gesetzliche Situation in Deutschland. Der Vorteil dieses Ausbildungsweges, der im Prinzip gleich ist für alle Handwerksberufe, zu denen auch der Instrumentenbau zählt, ist, daß man eine dreijährige Lehrzeit bei einem Meister absolviert. Eine gute Werkstatt vorrausgesetzt, kann man so in einer realen Situation intensiver lernen als in einer Instrumentenbauschule. Darauf muß man in der Regel drei bis fünf Gesellenjahre nachweisen, oder auch Berufspraxis im Ausland, um zur Meisterprüfung zugelassen zu werden.

Ich halte das bestehende System für ein Pfründe-Sicherungs-System - also eine Kontrolle des Marktzugangs. Das ist im Gitarrenbau meiner Meinung nach völlig unsinnig, da wir es mit einem internationalen Markt zu tun haben. Kein Gitarrenbauer wird auf Dauer auf einem regionalen Markt überleben können, auch wenn er noch so gut ist, weil dieser Markt recht schnell gesättigt ist. Auf internationaler Ebene fragt niemand danach, ob ich einen Meisterbrief habe oder nicht. Ich bin hundertprozentig für die Aufhebung dieser Beschränkung. Aber es ist ein nettes Stück Papier, das man sich an die Wand hängen kann!

Ich denke, daß es mir später sicherlich Spaß machen würde, einen Lehrling auszubilden. Im Moment kann ich es mir einfach vom betrieblichen Ablauf her nicht vorstellen.

Du ziehst eine Schellackpolitur dem traditionell in Spanien verwendeten Schellack vor.

Ah, eins meiner Lieblingsthemen. Da ist in der Fragestellung ein kleines Mißverständnis, also die Schellackpolitur ist das, was auf Englisch French polish genannt wird. Das deckt eigentlich einen weiten Bereich von Lackiertechniken ab. Mit traditioneller spanischer Methode meine ich das Füllen mit Bimsmehl und Schellack und dann das Polieren mit nicht entwachstem Schellack. Das gibt einen sehr weichen und empfindlichen Lack.

Der Grund, warum ich die Schellackpolitur vorziehe..... Dazu muß ich etwas ausholen. Ich lehne Polyester- und Polyurethanharz-Lacke, wie sie in der Industrie, aber auch in vielen kleinen Werkstätten verwendet werden, grundsätzlich ab. Polyurethan vor allem ist viel zu steif und zu hart. Polyester hat eine miserable Haftung und wird - außer in modernen elektrostatischen Anlagen - zu dick aufgetragen. Beide bedämpfen das Holz stark, ohne strukturelle Stabilität zu geben, weshalb ein Ausgleich über geringere Holzstärken nicht möglich ist, ohne die langfristige Entwicklung des Instruments zu gefährden.

Eine sehr gute Möglichkeit ist die Verwendung eines guten Nitrozelluloselacks. Es gibt ganz verschiedene Nitrozelluloselacke, deswegen betone ich: einen guten. Die hochwertigen Nitrolacke sind solche, die in der Verarbeitung wiederum relativ aufwendig sind, d.h. wo man mindestens sechs Schichten spritzen oder streichen muß und immer wieder zwischenschleifen. Ich brauche für eine solche Nitrolackierung etwa fünfzehn Stunden oder länger, und das ist weit mehr als ich jetzt für eine sehr gute Schellackpolitur brauche. Das geht allerdings nur mit viel Erfahrung. Für eine Schellackpolitur in bester Qualität brauche ich etwa 10 Stunden. Vor zehn Jahren habe ich das dreifache an Zeit gebraucht. Das heißt also, für mich ist allein der Zeitaufwand für eine Nitrolackierung größer. Es ist möglich, mit Nitrolack eine dünne Schichtstärke zu erreichen, und wenn man einen guten Lack hat, ist die Elastizität, die der Lack braucht, gegeben.

In den meisten Fällen gibt es für mich aber keinen Grund den Nitrolack dem Schellack vorzuziehen. Der Schellack, den ich selber ansetze, steht einem guten Nitrolack an Härte nichts nach und ist lediglich etwas empfindlicher gegenüber Feuchtigkeit und auch gegenüber Schwitzen, aber nicht zu vergleichen mit einem wachshaltigen Schellack, wie er eben häufig in Spanien verwendet wird.

Der Grund dafür liegt einfach darin, daß das Wachs nie richtig aushärtet und den Lack immer weich hält. Das schlimmste sind oft die fertig zubereiteten Schellackmischungen, die es im Handel zu kaufen gibt. Sie sind meist so gemacht, daß es auch einem Laien gelingt, ein altes Möbel wieder zum Glänzen zu bringen, aber völlig ungeeignet um eine Lackfläche von unten an aufzubauen.

Ich habe mich sehr intensiv mit Lackiertechniken des 19. Jhs., der Blütezeit des Schellacks, befasst und dabei ist mir klar geworden, wieviel Wissen darüber schon verloren gegangen ist. Auf der Basis von Rezepten, die speziell für den Export in die „Kolonien“, also für sehr harte klimatische Bedingungen entwickelt worden sind, habe ich einen Lack gemischt, den ich „English Polish“ nenne, denn es gab tatsächlich ähnliche Lacke unter diesem Namen. Ich hoffe dadurch zu verdeutlichen, daß Schellack oder French Polish kein Produkt ist, sondern ein Sammelbegriff für alles, was irgendwie Schellack enthält.

Ein weiterer Vorteil des Schellacks ist, daß es keinen anderen Lack gibt, der so wunderbar zu reparieren, retouchieren und aufzufrischen ist. Das heißt zwar für den Kunden, daß er damit rechnen muß, daß der Lack einer gewissen Wartung bedarf, daß vielleicht nach einigen Jahren mal eine Reparatur oder eine Auffrischung des Lacks an den Stellen, wo der Arm aufliegt, nötig wird. Aber das ist dann ohne großen Aufwand zu machen.

Für mich gibt es keinen Lack, der eine solche Schönheit hat. Das ist sicher eine Geschmacksfrage, aber mein Gesamtansatz im Gitarrenbau, ist, daß ich die Gitarre sehr organisch betrachte. Mehr im physiologischen als im chemischen Sinne, und der Schellack ist für mich der einzige Lack, der eine organische Einheit bildet mit dem Instrument. Während alle anderen Lacke für mich etwas von außen angefügt sind, was sich nicht wirklich organisch mit dem Instrument verbindet. Das hat eine Schönheit, die ich nicht missen möchte. Ich poliere auch sehr gerne, es ist für mich immer eine schöne Arbeit, vielleicht auch weil ich es mir mühselig autodidaktisch erarbeitet habe.

Welche Hölzer favorisierst du für Zargen und Böden?

Ich arbeite am liebsten mit indischem Palisander, weil ich finde, daß er eine ideale Kombination von Offenheit des Klanges und Wärme mit dunklen Tönen bietet, aber auch mit Brillanz im Obertonbereich. Man muß bedenken, daß die Präferenz für Rio-Palisander aus einer Zeit stammt, als Gitarren noch mit Darmsaiten gespielt wurden. Damals war es erstrebenswert, soviel Brillanz wie möglich aus dem Holz herauszukitzeln. Und dafür ist dann Rio-Palisander mit seinen metallischen Klangkomponenten sehr geeignet. Aber mit der Verwendung moderner Saiten hat sich die Situation grundlegend verändert.

Ganz abgesehen davon ist es heute sehr schwierig, Rio-Palisander in guter Qualität zu bekommen. Mit stehenden Jahren ist er kaum noch im Handel, und wenn, nur zu astronomischen Preisen. Es gibt leider nach wie vor eine sehr starke Festlegung der Gitarristen auf Rio-Palisander, die eher aus Unsicherheit kommt und nicht aus der Tatsache, daß es wirklich das beste Holz ist. Viele bekannte Gitarrenbauer arbeiten auch lieber mit indischem Palisander—Friederich, Fleta, Romanillos und viele andere.

Was ich auch sehr mag, sind Zargen und Böden aus Walnuß. Mein Meisterstück, zum Beispiel, habe ich aus Walnuß gebaut. Walnuß steht klanglich zwischen Ahorn und Palisander, es hat die Offenheit vom Ahorn, aber das Dunkle und Warme vom Palisander. Es ist etwas schlichter im Klang und hat nicht den Nuancenreichtum und die Obertonbrillanz, die ein guter indischer Palisander bringt, aber vor allem wegen dieser Offenheit ist es ein wunderbares Holz für Konzertgitarren. Es gibt allerdings bei Walnuß extreme Unterschiede in der Qualität, vor allem hinsichtlich der Festigkeit und des Obertonreichtums.

Sebastian, ich danke Dir für dieses Interview.