

## Die Hörner zur Zeit des Parsifal

### Wagners Beurteilung des Ventilhorns

Obwohl die Erfindung der Ventile für Blechbläser durch Blümel und Stölzel um 1814 eine musikalische Revolution bedeutete, bestimmte die Diskussion um das für und wider der hier-mit ausgestatteten Instrumente – ganz besonders im Falle des Horns – beinahe das gesamte 19. Jahrhundert: „Der Zeitraum innerhalb dessen alte und neue Modelle [...] nebeneinander Verwendung fanden und die Debatte um die Überlegenheit der einen gegenüber den anderen tobte, währte [...] rund ein dreiviertel Jahrhundert.“<sup>19</sup> Während Komponisten wie Brahms sich bis in die 1890er Jahre gegen den Einsatz von Ventilhörnern sperrten, war für Wagner der Prozess des Übergangs vom Natur- zum vollchromatisch eingesetzten Ventilhorn (ablesbar an der unterschiedlichen Verwendung des Horns in seinen frühen Werken) bereits Ende der 1850er Jahre abgeschlossen. Einen eindeutigen Beleg hierfür liefert sein Vorwort zur Tristan-Partitur, dessen 3. Aufzug er im August 1859<sup>20</sup> beendete:

„Die Behandlung des Hornes glaubt der Tonsetzer einer vorzüglichen Beachtung empfehlen zu müssen. Durch die Einführung der Ventile ist für dieses Instrument unstreitig so viel gewonnen, daß es schwer fällt, diese Vervollständigung unbeachtet zu lassen, obgleich das Horn dadurch unleugbar an der Schönheit seines Tones, wie namentlich an der Fähigkeit, die Töne weich zu binden, verloren hat. Bei diesem großen Verluste müßte allerdings der Komponist, dem an der Erhaltung des echten Charakters des Hornes liegt, sich der Anwendung der Ventilhörner zu enthalten haben, wenn er nicht andererseits die Erfahrung gemacht hätte, daß vorzügliche Künstler durch besonders aufmerksame Behandlung die bezeichneten Nachteile fast bis zur Unmerklichkeit aufzuheben vermochten, so daß in Bezug auf Ton und Bindung kaum noch ein Unterschied wahrzunehmen war. In Erwartung einer hoffentlich unausbleiblichen Verbesserung des Ventilhornes sei daher den Hornbläsern dringend empfohlen, die in der vorliegenden Partitur ihnen zugewiesenen Partien sehr genau zu studieren, um für alle Erfordernisse des Vortrages die richtige Verwendung der entsprechenden Stimmungen und Ventile auszufinden.“

Wagner, R., „Tristan und Isolde. Handlung in drei Aufzügen“, in: ders., *Sämtliche Werke*. Band 8, I, hrsg. von Isolde Vetter, Mainz 1990, S. XII.

Diese Sätze stellen eine Besonderheit ersten Ranges dar, da Wagner „weder die Einführung der Ventiltrompete noch die zu seiner Zeit vorgenommenen Änderungen an den Holzblasinstrumenten [...] ähnlich zu kommentieren und zu rechtfertigen versucht“<sup>21</sup> hat. Gerade weil die von ihm konstatierten und offenbar noch vorhandenen technischen Nachteile des Ventilhorns (Verlust an Tonschönheit und der Fähigkeit zu weichen Bindungen) von guten Hornisten bereits damals nahezu aufgehoben wurden, spricht Wagner jedoch vielmehr eine Empfehlung als eine Rechtfertigung aus. Daran

<sup>19</sup> Ahrens, C., *Eine Erfindung und ihre Folgen. Blechblasinstrumente mit Ventilen*, Kassel etc. 1986, S. 10.

<sup>20</sup> Friedrich, S., Art.: „Wagner, Richard“, in: *MGG*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 2007, Sp. 297.

<sup>21</sup> Voss, E., *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, Regensburg 1970, S. 178/179.

zeigt sich, dass die Vorteile des Ventilhorns für ihn so überragend waren, dass er von diesem Zeitpunkt an – demnach auch im Parsifal – vollen Gebrauch von diesem Instrument machte.

### **Bedeutung des Horns für den Wagnerschen Orchesterklang**

Der maßgebliche Grund für Wagners exzessiven Gebrauch der Hörner ist darin zu sehen, dass das Ventilhorn dank seiner besonderen Einsatzmöglichkeiten (v. a. in der mittleren und tiefen Lage) für Wagners Orchesterklang von geradezu essentieller Bedeutung ist. Hierzu Richard Strauss in der von ihm ergänzten und revidierten Berliozschen Instrumentationslehre (1905):

Das Horn ist vielleicht von sämtlichen Instrumenten dasjenige, welches sich am besten mit allen Gruppen mischt. Ich müßte, um dies in seinem Reichtum zu erhärten, die ganze Meistersinger-Partitur hier einfügen; denn ich glaube nicht zu übertreiben, wenn ich sage, nur die enorme Vieldeutigkeit und so hoch entwickelte Technik des Ventilhornes habe es ermöglicht, daß eine Partitur, die [im wesentlichen] [...] das Partiturbild der Beethovenschen C-moll-Symphonie darstellt, in jedem Takte ein so ganz anderes, neues, unerhörtes geworden ist.

Berlioz, H., *Instrumentationslehre*, Teil II, ergänzt und revidiert von Richard Strauss, Leipzig 1905, S. 279

Strauss Ausführungen zur „Proteusnatur“<sup>22</sup> des Ventilhorns – stets anhand von Wagnerschen Beispielen verdeutlicht – bilden zugleich „eine komprimierte [...] Darstellung der Wesenszüge des romantischen Orchesterklanges“<sup>23</sup>, da er „als erster auf die besondere Tendenz Wagners zum Mischklang und zur Klangverschmelzung hingewiesen“<sup>24</sup> hat. Dass es die Ventilhörner sind, die an der Realisierung dieser „Tendenz“ entscheidenden Anteil haben, zeigt sich im Parsifal-Vorspiel z. B. daran, dass die Hörner in 70,7 % aller Takte beteiligt sind, während es bei den übrigen Blechbläsern im Durchschnitt nur 49,7 % sind.<sup>25</sup>

Von Wagner selbst sind nur wenige Äußerungen zum Horn überliefert. So berichtet Cosima in einem Tagebucheintrag vom 26. Juni 1873: „Viel über Paulus am Morgen gesprochen, dann geht R. an seine Arbeit, sich freuend, für 8 Hörner zu schreiben zu haben.“<sup>26</sup> Gut drei Monate später, am 3. Oktober 1873, geht Wagner, zumindest im Spaß, selbst darüber hinaus: „R. arbeitet und sagt scherzend, er möchte alles für Hörner aufsetzen.“<sup>27</sup> Sprechen bereits diese Äußerungen unzweifelhaft für Wagners Affinität zum Hornklang, so zeigt nachfolgendes Zitat, dass Klangfarben im Allgemeinen, die des

<sup>22</sup> Ebd., S. 279.

<sup>23</sup> Ahrens, C., „Das treue Horn...“. Hector Berlioz, Richard Strauss und der Orchesterklang der Romantik“, in: Brzoska, M. etc. (Hrsg.), *Hector Berlioz. Ein Franzose in Deutschland*, Laaber 2005, S. 319.

<sup>24</sup> Voss, E., *Studien zur Instrumentation Richard Wagners*, S. 14.

<sup>25</sup> Vgl. Ahrens, C., Art.: „Hörner“, in: *MGG*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1996, Sp. 390.

<sup>26</sup> Wagner, C., *Die Tagebücher*, Band 1, hrsg. von Martin Gregor-Dellin und Dietrich Mack, München 1976, S. 699.

<sup>27</sup> Ebd., S. 734.

Horns im Besonderen, für ihn einen essentiellen Bestandteil der kompositorischen Arbeit ausmachten. Cosima notiert am 30. Mai 1878: „Er meinte, er würde gern gleich das Orchester bei gewissen Dingen hören [...], das würde ihm helfen; wie er das Rheingold-Vorspiel gleich niedergeschrieben habe; de[n] Klang der Hörner, den bedürfte er förmlich bei gewissen Stellen.“<sup>28</sup>

### Verwendete Hörner zur Entstehungszeit des Parsifal

War der Prozess des Übergangs vom Natur- zum Ventilhorn für Wagner bereits lange vor Fertigstellung des Parsifal abgeschlossen, so wurde ein anderer Aspekt – vor allem unter den Hornisten – damals sehr lebhaft diskutiert: Im Unterschied zu heutigen Hornisten, die (zumindest in Deutschland) nahezu ausschließlich auf F-B-Doppelhörnern blasen, spielte man seinerzeit auf ‚einfachen‘ Hörnern – das Doppelhorn wurde erst um 1897 erfunden.<sup>29</sup> Dies bedeutet, dass statt der Kombination von F- und B-Horn innerhalb eines Doppelhorns (durch ein Daumenventil erfolgt der Wechsel zwischen beiden Stimmungen) beispielsweise ein reines F- bzw. B-Horn geblasen wurde. Auch wenn heutige Hornisten fast ausschließlich auf der B-Horn-Seite ihres Doppelhorns spielen (das F-Horn kommt nur noch bei bestimmten tiefen oder intonatorisch heiklen Tönen zum Einsatz), so unterscheidet sich der Klang und die Ansprache des B-Horns eines Doppelhorns doch deutlich von dem des einfachen B-Horns: Die größere Materialmenge des Doppelhorns bedeutet einen größeren Blaswiderstand (es muss ja mehr Material in Schwingung versetzt werden), so dass der Ton zwar weniger leicht als bei einem einfachen Horn anspricht, er aber mehr Klangvolumen erhält und später ausbricht. Die beiden letzten Punkte sind – im Sinne der Tragfähigkeit des Tons – in einem groß besetzten Symphonieorchester heutzutage besonders erwünscht.

Neben einfachen F- oder B-Hörnern fanden seinerzeit noch weitere Stimmungen Verwendung. Hierzu bemerkt Richard Strauss: „Trotzdem die Hornisten fast nur mehr E, F, hoch A und hoch B blasen [...], empfiehlt sich immerhin die Rich[ard] Wagnersche Art beizubehalten, daß man je nach dem Wechsel der Tonarten die entsprechenden Stimmungen in den Hörnern vorschreibt.“<sup>30</sup> Hohe Hornisten benutzten aufgrund der größeren Treffsicherheit demnach v. a. Instrumente in „hoch A und hoch B“ (die Naturtonreihe läuft hier entsprechend später zusammen), tiefe dagegen die Stimmungen in E und F. Auch Strauss' Hinweis auf das Transponieren ist für den Parsifal relevant, da in den Hörnern allein schon im ersten Akt die Stimmungen F, E, D, tief B, H und Es verlangt werden<sup>31</sup> – eine Vorschrift, die beim Einsatz von Ventilhörnern eigentlich nicht mehr nötig wäre. Wie Strauss jedoch richtig feststellt, sind die Hornisten aber – auch heute noch – „gewohnt, jeden Augenblick sich jede Stimmung für das von ihnen geblasene Horn zu transponieren, ein Verfahren, das ihnen weit lieber ist, als wenn sie z. B. F-Horn stets mit vielen Vorzeichnungen [...] lesen müssen.“<sup>32</sup>

<sup>28</sup> Ebd., Band 2, S. 102.

<sup>29</sup> Vgl.: Ahrens, C., Art.: „Hörner“, in: *MGG*, hrsg. von Ludwig Finscher, Kassel etc. 1996, Sp. 371.

<sup>30</sup> Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, Teil II, S. 279.

<sup>31</sup> Vgl.: Wagner, R., „Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel. Erster Aufzug“, in: ders. *Sämtliche Werke*, Band 14, I, hrsg. von Egon Voss und Martin Geck, Mainz 1972.

<sup>32</sup> Berlioz/Strauss, *Instrumentationslehre*, Teil II, S. 298.

## Hornisten der Uraufführung des Parsifal und ihre Instrumente

Heutige Hornisten spielen – wie bereits erwähnt – ganz selbstverständlich und nahezu ausschließlich auf der B-Horn-Seite ihres Doppelhorns. Der Gedanke, dass dies ein klangliches Manko darstellen könnte, erscheint dabei abwegig – lediglich die Wiener Tradition des F-Horn-Spiels weicht (nicht zuletzt auf Kosten der Treffsicherheit) hiervon ab. Im 19. Jahrhundert herrschte diesbezüglich allerdings noch eine andere Sichtweise vor. Franz Strauß (1822-1905), einer der sieben Hornisten der Münchener Hofoper, die bei der Uraufführung des Parsifal beteiligt waren<sup>33</sup>, galt seinerzeit als Vorreiter der sogenannten ‚B-Horn-Partei‘ – im Gegensatz zu den Anhängern des F-Horns. Obwohl Strauß zweifelsohne einer der besten Hornisten seiner Zeit war, musste er sich wegen des von ihm gespielten Horns offenbar Kritik gefallen lassen. Cosima Wagner schildert in einem Brief an Friedrich Glasenapp vom 13.6.1903 die folgende Begebenheit:

Wollen Sie sich nicht von Richter genau die Probe erzählen lassen, wo Strauss plötzlich ablehnte, im Orchester mitzuwirken, wo er, Richter, resolut von der Bühne herab erklärte, er würde in der Probe das Horn blasen. Als ihm Strauss' Horn gereicht wurde, sagte er verächtlich: „Posthorn blase ich nicht.“ Man brachte ihm seines, welches er zärtlich erfaßte und natürlich zur höchsten Zufriedenheit Bülows blies.

Wagner, C., „An Carl Friedrich Glasenapp, Bayreuth, 13. 6. 1903“, in: Mack, Dietrich (Hrsg.), Cosima Wagner. Das zweite Leben. Briefe und Aufzeichnungen 1883-1930, München und Zürich 1980, S. 635.

Mit „Posthorn“ im Sinne von kleinem Horn mit kleinem Ton ist Strauß' B-Horn gemeint – im Gegensatz zu Richters F-Horn, das als größeres Instrument auch mit einem größeren Ton assoziiert wurde. Die Art der Schilderung zeigt jedoch, dass wohl eher persönliche Aversionen als objektive Klangunterschiede des Instrumentes eine Rolle gespielt haben – gerade zeitgenössische Rezensionen preisen einhellig Strauß' großen und schönen Ton. Aufnahmen des Hornisten Hans Pizka auf Strauß' Originalmundstück- und Instrument belegen zudem, dass keine nennenswerten Klangunterschiede zu heutigen Instrumenten vorliegen.<sup>34</sup>

Man weiß, dass Strauß spätestens seit dem Jahre 1867 B-Horn gespielt hat, da in diesem Jahr beim Instrumentenbauer Georg Ottensteiner bestellte Instrumente für die Hornisten der Münchener Hofoper geliefert wurden. Anlass für diese Bestellung war die in München vorgenommene „Absenkung der Stimmtöne auf a' = 435 Herz[.]“<sup>35</sup> Die sogenannte ‚Pariser Stimmung‘ wurde am 14.1.1868 in der Hofkapelle eingeführt<sup>36</sup>, was bedeutet, dass höchstwahrscheinlich – es sind zumindest keine weiteren Änderungen der Stimmung dokumentiert – auch bei der Uraufführung des Parsifal in dieser Stimmung gespielt wurde.

Im Vertrag mit Ottensteiner wird nur „ein einziges Horn in B angeführt, und dieses ist

<sup>33</sup> Vgl.: Geck, M. und Voss, E. (Hrsg.), *Richard Wagner. Sämtliche Werke. Band 30. Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal*, Mainz 1970, S. 137.

<sup>34</sup> Die entsprechenden Beispiele finden sich unter <http://www.pizka.de/fstrau3.htm>.

<sup>35</sup> Speck, C., „Ein Ottensteiner-Horn aus dem Nachlass von Franz Strauss (1822-1905)“, in: *Musik in Bayern*, Heft 41 (1990), S. 64.

<sup>36</sup> Ebd., S. 67.

für Franz Strauss vorgesehen. Die vier übrigen Hornisten erhalten Ventilhörner in F.<sup>37</sup> Dies zeigt wiederum, dass von den Uraufführungshornisten des Parsifal bis auf Strauß selbst höchstwahrscheinlich alle anderen Münchener Hornisten auf F-Hörnern spielten. Zumindest das für Strauß gelieferte B-Horn war dabei noch mit zusätzlichen Stimmbögen versehen, die es ihm ermöglichten, sein Horn durch Auswechseln derselben in ein A-, As-, G-, F-, E- oder Es-Horn zu verwandeln. Demnach könnte man theoretisch davon auszugehen, dass er, entsprechende Pausen zwischen den Einsätzen vorausgesetzt, durchaus während Konzerten oder Opern die Stimmbögen auswechselte. Da die Wechsel im Parsifal jedoch recht schnell erfolgen, wird Franz Strauß – genau wie heutige Hornisten – transponiert haben; diese Praxis schildert ja auch sein Sohn Richard.

Renée Allens ausführliche Anmerkungen zu Dirk Hausens Aufsatz vom 6.11.12 und ihre weiterführende Überlegungen:

Liebe Kollegen,

Ein Paar Bemerkungen zur Auswahl der Hörner für Parsifal wollte ich noch loswerden, als Versuch, die Aufführungspraxis der Zeit noch mehr zu definieren. Ich habe viel Spaß beim Recherchieren gehabt und ihr sollt alle meine Meinungen als Vorschläge ansehen. Wichtig ist, dass wir uns alle auf den Instrumenten wohl fühlen, die wir spielen werden und einen schönen gemeinsamen Klang erzeugen können.

Wie in Dirk Hausens Artikel zu lesen ist, hat die Wahl der Hörner sowohl Musiker und Komponisten lange beschäftigt. Ich glaube, wenn der Verlust von Klangfarbe erwähnt ist, ist nicht nur der Unterschied zwischen Natur- und Ventilhorn gemeint, sondern die ganze Palette von Farben, die durch die verschiedene Länge der Bögen entstanden sind. Jeder Naturhornist hat erfahren, dass sogar der Klang eines E-Horns anders als der Klang eines F-Horns ist. (Wagner hat F- und E-Hörner in Tannhäuser verlangt.)

Jede klassische Symphonie hat mindestens zwei Hörner besetzt, die durch verschiedene Tonarten und entsprechende Bogenlänge die Klangfarbe des Orchesters beeinflussten.

Die große Diskussion ob Alto oder Basso ist oft schnell geklärt, wenn es einem klar wird, dass es nicht nur um eine Oktave geht, sondern um ganz entgegengesetzte Klangfarben.

Wagners Kompositionen umfassen die Zeitperiode der Entwicklung des Ventilhorns und sein Ersetzen des Naturhorns. Im Fliegenden Holländer (1841) sind zwei Ventilhörner und zwei Waldhörner verlangt. Wie ihr wisst, sind die lyrischen Melodien in der Stimme des dritten Waldhorns geschrieben, während Kraft und Ausdauer vom ersten Ventilhorn verlangt werden.

Im Vorspiel des 3. Akts in Lohengrin (1847) sind die schnell wechselnden Tonarten auf keinen Fall realisierbar ohne Ventile, aber es ist gut möglich, dass zumindest die älteren Hornisten die entsprechende Ventil-Kombinati-

---

<sup>37</sup> Speck, C., „Ein Ottensteiner-Horn aus dem Nachlass von Franz Strauss (1822-1905)“, S. 66.

on gedrückt haben und weiter Handstopf-Technik benutzt haben. Aus dem Aufsatz von Kurt Janetzky über „Wagners Verhältnis zu Hörnern und Hornisten“ (in: Kurt Janetzky „Aus der Werkstatt eines Hornisten“, Wien 1993) ist es deutlich zu verstehen, dass Wagner sehr wohl gute Kenntnisse über das Instrument gehabt hat und versuchte genau zu beschreiben, wie seine Musik auszuführen war. Das Zitat aus der Vorbemerkung zu Tristan zitiert von Dirk Hausen geht weiter mit:

„Die mit einem + bezeichneten einzelnen Noten bedeuten gestopfte Töne und mögen diese nun auch in Stimmungen vorkommen, in welchen sie offen liegen, so ist doch jedesmal angenommen, daß dann der Bläser durch ein Ventil die Stimmung derart wechsele, daß der gemeinte Ton als gestopfter zu Gehör komme.“

Es bleibt die Frage noch offen, welche Hörner wir spielen werden. Durch Dirk Hausens Artikel ist es klar, dass Ottensteiner Hörner (1. Horn in B und 3 F-Hörner) für die Parsifal Premiere gespielt wurden.

Mein Kollege Uli Hübner besitzt eine Sammlung mehrerer historischer Hörner. Unter denen ist auch ein Ottensteiner Horn in F. Er sagt, dieses Instrument hat eher einen zarten Ton, schön für Kammermusik, aber möglicherweise zu zart für Parsifal. Außerdem, auch wenn Ottensteiner der bedeutendste Münchener Instrumentenbauer der Zeit war, sind leider nur 3 seiner Hörner heute noch bekannt. Das erwähnte B-Horn von Franz Strauss, die zu sehen und hören ist auf <http://www.pizka.de/fstrau3.htm>, Uli's Horn, und ein Horn, das im Museum in Amsterdam sein soll, aber verschwunden ist.

Ich glaube, dass das Hörbeispiel von Franz Pizka - auf dem B-Horn von Franz Strauss gespielt - nicht unser Klangvorbild sein sollte. Franz Strauss war bekannt für seinen vollen Ton. In seinem Artikel zitiert Kurt Janetzky (ohne seine Quelle zu nennen): „In einer Tristan-Probe blies Franz Strauss die schwierigen Horn Soli mit seinem herrlichen, großen Ton wie stets so schön und seelenvoll, dass ihn der sonst so rücksichtslos probende Bülow nur rückhaltlos bewunderte und Wagner dem unausstehlichen Kerl, dem Strauss, wenn er blies, eben gar nicht böse sein konnte.“ (S. 67). Janetzky erzählt und zitiert Anekdoten über die ständigen Auseinandersetzungen zwischen Wagner und Strauss und nennt Strauss den „Anführer aller Münchener Antiwagnerianer“. (S. 67)

Aus Heinrich Eichborns Studie „Die Dämpfung beim Horn“ (Breitkopf und Härtel, Leipzig, 1897) sind weitere Anekdoten zu finden. Eichborn hat auch geschrieben „Wagnerische Musik hat viel zur Verrohung und Vergröberung der Klangfarben beigetragen und geholfen, den Sinn für feine Effekte und der Instrumentalmusik abzutöten“. (zitiert bei Janetzky, S. 62, Anm. 5)

Franz Strauss war nicht nur bekannt für seinen vollen Ton, aber sein letzter Schüler Hermann Tuckermann sagt, seine Methode (teilweise mit Naturhorn-Übungen) ginge hauptsächlich darum, einen vollen Ton zu bekommen. Strauss sollte gesagt haben „Nur durch lange Töne aushalten und Intervall Übungen kann man einen noblen Ton erlangen“. (The solo works for

Horn for Franz Strauss“, Presentation at the 35th International Horn Symposium by Jon Ericson).

1882 war Strauss bereits 60 Jahre Alt. In diesem Jahr blies er nicht nur die Parsifal Premiere, sondern auch das erste Konzert op. 11 seines Sohnes Richard, wenn auch nur für die Familie. Das Ventilhorn in F hat sich etabliert, auch wenn Brahms noch Naturhorn verlangte. B-Hörner waren noch eine Ausnahme und ich denke, dass Treffsicherheit nicht der einzige Grund war, ein B-Horn zu nutzen. Auf einem F-Horn spielt Ausdauer eine Rolle, die nicht zu unterschätzen ist. Den Vergleich mit modernen Doppelhörnern hilft uns hier wenig, weil das Doppelhorn erst 1897 erschien und in der historische Aufführungspraxis wird ja der Versuch gemacht, der geschichtlichen Entwicklung Rechnung zu tragen.

Moderne Kopien Wiener F-Hörner sind ein Möglichkeit, aber meiner Meinung nach ist ihr Klang nicht so charmant wie der von echten historischen Hörnern. Historische Hörner sind nicht unbedingt spielbar mit modernen Mundstücken und erfordern die Bereitschaft, Stimmzüge hin und her zu schieben oder Ersatzgriffe auszuwählen. Franz Windhager in Wien baut eine Auswahl an modernen Wiener Mundstücken, die einen guten Kompromiss anbieten, falls kein historisches Mundstück zu finden ist. Eine andere Möglichkeit, schlecht stimmende Töne zu vermeiden, ist durch Bogenwechsel. Daniel Kunst in Bremen kann auch historische Mundstücke nachbauen und ist ein Genie mit Bögen bauen, weil er selber Horn spielt und den Verlauf des Konus versteht und handwerklich sehr begabt ist.





Horn von Friedrich Schlott, Leipzig-Gohlis 1875