

Beethovens Klaviersonaten

Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn
2. Juli bis 4. November 2012

Beethovens Klaviersonaten gelten als das „neue Testament“ der Klavierliteratur (Hans von Bülow). Von den frühen „Kurfürsten-Sonaten“ (1783, noch ohne Opuszahl) bis zu den 32 Sonaten (1794-1822) spannt sich ein großer Bogen, der Beethovens enorme Entwicklung als Komponist beschreibt. Die Ausstellung begleitet einen Meisterkurs, den András Schiff vom 2. bis 8. Juli im Kammermusiksaal H.J. Abs des Beethoven-Hauses gibt. Sie will Einblick geben in die „wahre Art“, Beethovens Klaviersonaten zu interpretieren. Dafür gibt es Anhaltspunkte in den Berichten von Zeitgenossen über Beethovens eigenes Klavierspiel und in den Klavierschulen der Zeit. Aus den speziellen Eigenschaften der Klaviere aus dieser Periode sowie aus Beethovens oft minutiösen Angaben in seinen Originalhandschriften und deren Schriftdynamik lassen sich oft feinste Nuancen der Klangvorstellung des Komponisten ablesen. Interpretationsausgaben und -anweisungen von berühmten Beethoven-Interpreten aus späterer Zeit erlauben schließlich einen Blick in die Interpretationsgeschichte. Sie zeigen, dass Beethovens Notentext leider bei weitem nicht immer ernst genommen wurde und wird.

1. Stock Raum 7 Vitrine 1: Zeitgenössische Berichte bereits über den 12- bzw. 20-jährigen Beethoven belegen dessen außerordentliche pianistische Fähigkeiten. Die eigenhändigen Fingersätze zu seinen frühen Sonaten und ein Skizzenblatt mit Klavierübungen und entsprechenden Vermerken zur Ausführung zeigen, dass schon der junge Beethoven als Virtuose brillieren wollte. Seine ganz individuelle Art, das Klavier zu spielen, ließ andererseits ungeahnte Klänge und tiefe musikalische Erlebnisse entstehen.

Die Bilder an der Wand belegen anschaulich die Entwicklung des Klaviers vom eher beschaulichen Hausmusikinstrument, das damals überwiegend von Damen gespielt wurde, zum führenden Konzertinstrument des 19. Jahrhunderts. Bei seinem ersten selbst veranstalteten Konzert trat Beethoven am 2. April 1800 als Improvisator – hier galt er als unerreicht – und als Solist in einem eigenen Klavierkonzert auf. Als komponierender Pianist dienten Beethoven seine Klavierwerke zunächst der eigenen Profilierung. Erst nachdem sie gedruckt waren, standen sie anderen zur Verfügung. Beethovens Schüler Carl Czerny war der wichtigste Klavierlehrer Wiens. Er bildete auch Franz Liszt aus und schuf u.a. mit seinen Übungswerken die Voraussetzungen für das Virtuosenzeitalter.

Vitrine 2: Wie wichtig das Studium der Klangvielfalt zeitgenössischer Hammerklaviere für eine adäquate Interpretation auf einem in dieser Hinsicht deutlich ärmeren modernen Instrument ist, wird heute gänzlich unterschätzt. Schon in Bonn konnte der junge aufstrebende Hofmusiker und Komponist auf die neuesten und besten Hammerklaviere zurückgreifen. Ein aus Süddeutschland nach Bonn übersiedelter Instrumentenmacher baute um 1780 auch Kombinationsinstrumente, die Cembalo und Hammerklavier (damals mit Hämmern noch ohne Filz- oder Leberbezug) vereinigten. So konnte man die gar nicht so unterschiedlichen Klangfarben in direkten Vergleich setzen. Es gab sogar ein Klavier, bei dem das Gespielte gleich auf Notenpapier festgehalten wurde. Die Klavierschule von Daniel Gottlob Türk listet im Einleitungskapitel eine Vielzahl von Sonderformen auf, die veranschaulichen, wie enorm experimentierfreudig dieses Zeitalter in Bezug auf Hammerklaviere war. Die „alten“ Instrumente wie Cembalo und Klavichord, bei denen die Saiten mit einem Kiel angezupft bzw. einem Metallblättchen angeschlagen werden, waren noch in Gebrauch. Dem Cembalo versuchte man durch Schwelleinrichtungen eine größere dynamische Bandbreite zu geben. Erst am Ende des Jahrhunderts wurde das Cembalo nach und nach von dem bereits um 1700 erfundenen Hammerklavier endgültig verdrängt. Dieses Instrument machte eine beliebige Veränderung der Lautstärke (*forte* bzw. *piano*) allein durch die Stärke des Anschlags der Tasten möglich – deshalb auch Fortepiano genannt. Es wurde zwischen 1770 und 1827 rasch weiterentwickelt. Aus einem leicht gebauten Instrument mit vergleichsweise dünnem Ton und fünf Oktaven Umfang wurde ein massiver gebautes, klangstarkes Instrument mit bis zu 6 ½ Oktaven Tonumfang, das auch die im Zuge des aufkommenden bürgerlichen Musiklebens zunehmend genutzten großen Säle klanglich füllen konnte. Beethoven hatte als herausragender Pianist und Komponist von Klavierwerken an dieser Entwicklung einen großen persönlichen Anteil. Denn die Klavierbauer standen in direktem, anregendem Kontakt mit den führenden Pianisten und suchten, deren Wünsche zu erfüllen.

Ein hervorragender Pianist und einer der besten Klavierlehrer Wiens war damals Johann Andreas Streicher, der Ehemann der Klavierbauerin Nannette Streicher. Beethoven war mit beiden befreundet und erhielt immer wieder Leihinstrumente aus deren Werkstatt. In zwei Briefen an Streicher aus dem Jahre 1796 teilt Beethoven – für uns heute überraschend – mit, dass er die Art, das Klavier zu spielen, noch für die unkultivierteste von allen Instrumenten halte. Die Pianisten müssten erkennen, dass „man auf dem Klavier auch singen

könne, sobald man nur fühlen kann“. Das Leihinstrument sei „wahrlich vortrefflich geraten [...] jeder andre würde es suchen an sich zu behalten, und ich [...] müsste lügen, wenn ich ihnen nicht sagte, daß es mir zu gut ist für mich, und warum? – weil es mir die Freiheit benimmt, mir meinen Ton selbst zu schaffen.“

Parallel zum Klavierbau entwickelten sich auch die Klaviermusik und die Spieltechnik fort. Klavierschulen hatten Hochkonjunktur. Sie waren meist zum Selbstunterricht gedacht. Konventionelle Lehrwerke kamen über die reine Spieltechnik und die Lehre des Generalbasses kaum hinaus, die moderneren befassten sich vor allem mit dem Ausdruck. Der „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ von Carl Philipp Emanuel Bach (siehe das Faksimile auf dem Notenpult) war die wichtigste Klavierschule der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts und natürlich auch in Beethovens Besitz. Er benutzte sie beim Unterricht von Carl Czerny. Die darin gelehrt Klavierspieltechnik, etwa was das Verhältnis von Fingersatz zu Artikulation anlangt, sollte auch heute jeder Pianist kennen. Der zweitälteste Sohn von Johann Sebastian Bach übte auch stilistisch einen großen Einfluss auf den jungen Bonner Komponisten aus.

In Vitrine 3 ist die Originalhandschrift der Sonate A-Dur op. 101 aus dem Jahre 1816 zu sehen. Die aufgeschlagene linke Seite bringt als Gegenmarke zum „sul una corda“ (übersetzt: nur eine Saite; Anweisung, das Verschiebungs-Pedal zu benutzen, womit der Hammer nur noch eine statt drei Saiten anschlägt) „tutto il Cembalo“ (meint: alle Saiten), eine terminologische Ungenauigkeit, die aus der noch präsenten Praxis der nebeneinander genutzten Formen der Claviere (=Tasteninstrumente) herrührt. Natürlich ist aber – wie auf dem Titelblatt der Erstausgabe dieser Sonate erstmals mit einem deutschen Begriff benannt – das Hammerklavier gemeint. Aus dem Zusatz „tutto il Cembalo ma piano“ kann man ableiten, dass die Verschiebung nicht in erster Linie genutzt werden sollte, um eine geringere Lautstärke zu erzielen, sondern um den Klang auszudünnen. Dieser Effekt auf einem Hammerklavier unterscheidet sich gravierend von dem auf einem modernen Instrument.

Vitrine 4: Die Klavierschule seines Komponistenkollegen und zeitweiligen Verlegers Muzio Clementi schenkte Beethoven 1826 dem 13-jährigen Gerhard von Breuning (siehe dessen Altersporträt an der Wand zwischen den Fenstern), wie ein eingehafteter Brief beweist. Beethoven versprach, dem Sohn seines Freundes aus Bonner Kindertagen Stephan von Breuning Hilfestellung beim Selbststudium geben. Bei Clementis Lehrwerk handelt es sich um eine praktische

Klavierschule. Sie besteht aus zahlreichen Notenbeispielen und verzichtet fast ganz auf Theorie.

Vitrine 5: Beethovens Originalhandschriften können „sprechen“, wenn man sie genau betrachtet, ihnen „zuhört“. Sie bieten eine Fundgrube an Informationen, die auch wichtige Hinweise auf die Interpretation der Werke liefern. Zwar fehlt dem Autograph der berühmten Sonate in cis-Moll (später als „Mondschein-Sonate“ bezeichnet) das erste Blatt, doch zeigt die Erstausgabe, wie wichtig dem Komponisten die Vortragsanweisung „Si deve Suonare tutto questo pezzo delicatissime e Senza Sordino“ (meint: das ganze Stück soll überaus zart und ohne Dämpfer erklingen) war. Unmittelbar darunter steht eine ganz ähnliche zweite Anweisung „Semper pianissimo e Senza Sordino“ (meint: Immer äußerst leise und ohne Dämpfer), die neuerlich besagt, dass das Pedal, mit dem die Dämpfer aufgehoben werden, um die Saiten frei schwingen zu lassen, ständig gedrückt bleiben soll. Carl Czerny hat dies allerdings so interpretiert, dass „bei jeder Baßnote das Pedal von Neuem zu nehmen“ sei. Da Beethoven davon nichts sagt, könnte es durchaus sein, dass Czerny – 40 Jahre später – eine Ausführungsanweisung vorschlägt, die der seither rasant weiterentwickelten Klavierbautechnik Rechnung trägt. András Schiff nimmt als nahezu einziger Pianist Beethovens Wortlaut ernst und hält das Dämpferpedal durchgehend gedrückt. Da Beethoven Pedalanweisungen meist minutiös notiert und sich daraus für die damalige Zeit revolutionäre Klänge ergeben, ist Czernys Ausführungsvorschlag zu hinterfragen. Das Faksimile dieser Handschrift (siehe Notenpult) macht den großen Unterschied zwischen Originalhandschrift und gedruckter Notenausgabe deutlich. Die Überleitung zur Coda des 3. Satzes etwa hat in Beethovens Notation ein ausdrucksvolles Eigenleben, ist gewichtig notiert, während dieselben Noten durch die im Druck verwendeten kleinen Stichnoten massiv an „Bedeutung“ verlieren.

Die Originalhandschrift der im Anschluss komponierten Sonate D-Dur op. 28 sollte ursprünglich eine Reinschrift werden und wohl als Vorlage für den Notenstecher des Erstdrucks dienen. Man erkennt u.a., dass der Komponist den 3. Satz erst in einem zweiten Schritt in die endgültige Form bringen konnte. Am Ende des Scherzos hatte er Probleme mit der Schlusswendung und der zweite Teil des Trios sollte ursprünglich wörtlich wiederholt werden (außer dem Schlusstakt). Dann entschied sich Beethoven, die Unterstimme zu variieren, und notierte die neue Fassung auf der Rückseite komplett neu. Die Kenntnis gestrichener Fassungen ist für den Interpreten aufschlussreich. Die

Klavierschule von Friedrich Starke bringt einen Teil dieser Sonate mit Fingersätzen, die vom Komponisten selbst stammen sollen. Die beiliegende Anekdote aus der damals wichtigsten Musikzeitschrift zeigt, wie weit die spieltechnischen und geistigen Anforderungen einer Klaviersonate Beethovens über das Gewohnte hinausreichten. „Ein artiges, naives Mamsellchen kam in die Musikalienhandlung: Ich möchte gern ein Paar recht schöne Klaviersonaten kaufen und von den allerneuesten. 'Recht wohl; wollen Sie uns vielleicht einen Meister angeben?' – 'Ja, von Beethoven; die sollen besonders schön seyn, hab' ich gehört.' – 'Allerdings! das sind die neuesten beethovenschen Sonaten.' – Sie blättert und blättert, und legt alle zurück. 'Ja', sagt sie, 'es müssen die Finger[sätze] drüber stehen, wie in Pleyls Klavierschule. Die spiel' ich jetzt.'“

An der Wand sind drei Ansichten der Wiener Klavierfabrik des mit Beethoven persönlich bekannten Johann Baptist Streicher zu sehen. Den Verkaufsraum, der auch als Konzertsaal diente, zierte eine Büste von Beethoven (*siehe Raum 8 im 2. Stock*). Streicher-Klaviere wurden nach ganz Europa exportiert, daher war eine gute Verpackung in mit Stroh ausgelegten Holzkisten unerlässlich.

Vitrine 6: Der klangliche Aspekt einer Interpretation stand zu Lebzeiten Beethovens besonders im Blickpunkt. Auch wenn die Komponisten manche Klangvorstellung nicht notierten, sondern sie dem Interpreten je nach verfügbarem Instrument überließen, so hat Beethoven deutlich mehr Angaben als seine Zeitgenossen gemacht. Allerdings wurden Anweisungen zur Benutzung der bis zu sieben Pedale auf den damaligen Hammerflügeln von den Komponisten beschränkt auf die Verschiebung und Dämpfung (wie heute auch) und bei Franz Schubert in ganz wenigen Ausnahmefällen auf den Gebrauch des Moderators (der Klang wird gedämpft, indem ein Filzstreifen zwischen Hämmer und Saiten geschoben wird). Das Autograph der „Waldstein-Sonate“ C-Dur op. 53 zeigt an der aufgeschlagenen Stelle nicht nur, dass Beethoven den ursprünglich komponierten Mittelsatz seiner „Sonata grande“ zugunsten einer viel kürzeren Introduziona austauschte, sondern auch vorschrieb, in den ersten acht Takten des Rondos das Dämpferpedal gedrückt zu halten. Der daraus resultierende *sfumato*-Effekt (Verwischung) war damals revolutionär. Der Erstdruck enthält übrigens weniger Angaben zur Dynamik als die Originalhandschrift. Auch bei den Noten gibt es Abweichungen zwischen beiden Quellen.

Vitrine 7: Die Originalhandschrift der Klaviersonate Fis-Dur op. 78 ist ein Musterbeispiel für eine sehr sorgfältige Reinschrift, die als Stichvorlage diente. Selten gelang es dem

Komponisten, dies so konsequent durchzuhalten. Die aufgeschlagenen Seiten zeigen, dass Beethoven wieder mit dem über zwei Takte gedrückten Dämpferpedal experimentiert, und an einer Stelle eine Spielfigur, die schon vorher mehrfach erschienen war, plötzlich mit Fingersätzen bezeichnet, die die Artikulation der Zwei-Ton-Gruppen betonen.

Sehr schön geschrieben ist auch die Originalhandschrift der Klaviersonate As-Dur op. 110 aus dem Jahre 1821. Das Manuskript enthält aber nur den 3. Satz. Ein Vergleich mit einem zweiten, vollständigen Autograph ergibt, dass der Komponist hier eine Reinschrift anlegen wollte, dann aber dem Satz doch wieder im anderen, früheren Manuskript den letzten Schliff gab. Er nutzte die Handschrift aber, um Korrekturen zu markieren (Kreuze und „berl[in]“), die noch dem Verleger in Berlin mitzuteilen waren. Autographen müssen nicht immer die Fassung letzter Hand enthalten. Man sollte immer auch einen vergleichenden Blick in die Originalausgabe werfen. Die erste Seite des vorliegenden Manuskripts enthält eine Besonderheit: Beethoven notiert unter übergebundenen Noten einen Fingersatz 4-3, obwohl durch den Haltebogen die zweite Note eigentlich gar nicht anzuschlagen ist. Der Komponist kannte aus seiner Jugendzeit Klavichorde, bei denen der Ton durch eine Tangente (Metallplättchen) erzeugt wird. Ändert man den Druck auf die Taste periodisch, ist es möglich, eine Bebung, ein Vibrato zu erzeugen. Beethoven dürfte auf dem Hammerklavier, das eine Bebung aus technischen Gründen nicht mehr erlaubte, durch das schwache Wiederanschlagen der Taste einen zumindest in diese Richtung weisenden Effekt angestrebt haben. Außerdem ist zu erkennen, dass Beethoven die Pedalanweisungen erst in einem zweiten Arbeitsgang mit Bleistift vervollständigt hat.

Vitrine 8: Auch vom 1. Satz der letzten Klaviersonate c-Moll op. 111 gibt es zwei eigenhändige Manuskripte. Hier ist die erste Niederschrift zu sehen. Beethoven ließ sein vielfach korrigiertes Manuskript von einem Kopisten abschreiben und schickte es an seinen Verleger. Anschließend feilte er aber noch weiter an dem Werk und musste in der Folge seinen Verleger dringend bitten, die Abschrift aus dem Verkehr zu ziehen, da sie nicht den letzten Stand wiedergebe. Die zweite eigenhändige Niederschrift (siehe das beiliegende Faksimile) enthält kaum Korrekturen, ist viel disziplinierter und in der Folge viel sauberer notiert als die erste. Sie ist dadurch allerdings auch weniger ausdrucksstark. An der aufgeschlagenen Seite der ersten Niederschrift ist neben der hohen Schriftodynamik an einer Vielzahl von Angaben zu Tempo, Pedalgebrauch und Dynamik (sf, Ped., meno all[egr]o,

ritardando, adagio, tempo primo) abzulesen, dass Beethoven mehr als jeder seiner Zeitgenossen den Notentext minutiös fixierte. Dennoch bleibt für den Interpreten noch ein großer Spielraum. Da die in Paris gedruckte Originalausgabe zahlreiche Fehler enthielt, veranlasste Beethoven – eigentlich widerrechtlich – einen korrigierten Nachdruck durch einen Wiener Verlag, wofür die beiliegende Korrekturliste in Briefform erstellt wurde.

Wie Beethovens Klaviersonaten in späteren Zeiten interpretiert wurden, kann man – vor allem in den Zeiten, in denen es noch keine Tonaufnahmen gab – am besten aus jenen Ausgaben ablesen, die genaue Anweisungen gaben, wie etwas gespielt werden sollte („instruktive Ausgaben“). Beethovens Schüler Carl Czerny hat als erster 1842 in seiner Vollständigen theoretisch-practischen Pianoforte-Schule op. 500 eine ausführliche Abhandlung „Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke“ veröffentlicht. Czerny, ein musikalisches Wunderkind, wurde um 1800 Schüler von Beethoven, dessen Sonate c-Moll „Pathétique“ op. 13 er schon im Kindesalter spielte. Konkret im Unterricht durchgenommen wurden neben vier Klavierkonzerten die Sonaten opp. 13, 14 Nr. 1 und 2, 31 Nr. 2 und 101. Andere Sonaten wie op. 53 und op. 57 hat Czerny nachweislich im Beisein Beethovens gespielt und sicherlich Rückmeldungen des Komponisten bekommen. Beide hörten sich des Öfteren gegenseitig Klavier spielen bzw. improvisieren. Insofern sind Czernys Interpretationshinweise zwar nicht von Beethoven autorisiert, aber maßgeblich von ihm geprägt. Adolf Bernhard Marx ließ 1863 seine „Anleitung zum Vortrag Beethovenscher Klavierwerke“ folgen. Der Musikwissenschaftler, Pianist, Komponist, Lehrer und Herausgeber der Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung war Schüler von Daniel Gottlob Türk, dessen Schriften Beethoven kannte. Marx hat sich gerade für die späten Werke Beethovens sehr eingesetzt. Der Komponist ließ ihm 1825 ausrichten, er solle fortfahren, „das Höhere und Wahre im Gebiete der Kunst immer mehr u. mehr aufzudecken“. Seine Anleitung war weit verbreitet und erlebte vier Auflagen.

In der Schrankvitrine sind instruktive Ausgaben aus dem frühen 20. Jahrhundert von so herausragenden Beethoven-Interpreten wie Hans von Bülow und Eugen d'Albert zu sehen.

Bülow, der es als erster wagte, die letzten fünf Klaviersonaten Beethovens in einem Konzert zu spielen, hat damit den Sonaten endgültig den Weg vom privaten oder halböffentlichen häuslichen Musizieren in den Konzertsaal geebnet, wo lange Mischprogramme mit Klavierkammermusik oder

Liedern üblich waren. Bülow machte in seiner Ausgabe Anmerkungen zum Notentext, zur musikalischen Struktur und zur Ausführung. Die aufgeschlagene Stelle mit dem Übergang vom 2. zum 3. Satz der „Waldstein-Sonate“ zeigt, dass Bülow Veränderungen am Notentext vornahm, was damals durchaus üblich war. Während in der Originalhandschrift (*siehe Vitrine 6*) festgelegt ist, dass das Dämpfungspedal erst nach acht Takten wieder aufgehoben werden soll, ist dies bei Bülow schon nach zwei Takten der Fall. Die folgenden zwei Takte sind dann ganz ohne Pedalanweisung. Dies wiederholt sich in Takt 5-8. Auch die berühmte Oktaven-Glissandostelle im 3. Satz „entschärft“ Bülow, indem er die Oktaven auf beide Hände verteilt und etliche Noten unter den Tisch fallen lässt.

Eugen d'Albert galt Ende des 19. Jahrhunderts als einer der bedeutendsten Pianisten. Beethoven bildete neben Bach seinen Repertoireschwerpunkt. Zwar gibt es von d'Albert schon Tonaufzeichnungen auf selbstspielenden Klavieren, doch zeigen seine instruktiven Ausgaben seine Auffassung von einer adäquaten Interpretation. Seine Klangvorstellung assoziiert immer wieder Orchesterinstrumente. Dies ist insofern angemessen, als Hammerklaviere – anders als die modernen Klaviere – bewusst nicht einheitlich intoniert waren, d.h. je nach Tonlage über unterschiedliche Klangfarben verfügten.

Hugo Riemann gab als einer der führenden deutschen Musikwissenschaftler und Musiktheoretiker seiner Zeit neben einer dreibändigen Monographie über die Klaviersonaten Beethovens mit einer ästhetischen und formal-technischen Analyse mit historischen Notizen auch eine „Phrasierungsausgabe“ der Sonaten heraus.

Raum 8 im 2. Stock: Ein markantes Zeichen der Verehrung, die Beethoven in England zuteil wurde, ist der Hammerflügel, den der damals mit Abstand produktivste Klavierbauer, Thomas Broadwood in London, 1817 Beethoven schenkte (links ein absolut baugleiches Instrument; siehe auch das Bild an der Wand, welches Beethovens Instrument in seinem Sterbezimmer zeigt). Sein letzter öffentlicher Auftritt als Pianist lag bereits zwei Jahre zurück. Nicht nur das Faktum der Schenkung, sondern der Umstand, dass Broadwood fünf der wichtigsten Londoner Musiker in seine Werkstatt bat, um das ihrer Meinung nach beste Instrument für Beethoven auszusuchen, zu signieren und als musikalische Grußkarte nach Wien zu schicken, zeigt den Stellenwert, den diese noble Geste für Broadwood und die übrigen Beteiligten hatte. Der Klang des Flügels, der vor allem im Bass über einen geringen Dämpfungsgrad verfügt, unterscheidet sich deutlich von dem gegenüber platzierten

Instrument, das der Wiener Klavierbauer Conrad Graf Beethoven zur Verfügung gestellt hat. Es verfügt über vier statt normalerweise drei Saiten pro Taste. Dieser instrumentenbauliche Versuch, mehr Klangstärke zu erzielen, wurde aber bald wieder aufgegeben, da die Statik wegen des hohen Saitenzugs problematisch war und der Stimmaufwand sich massiv erhöhte. Beide Instrumente waren in Beethovens Musik- und Schlafzimmer so aufgestellt wie hier.

Vortragssaal (am Ende des Rundgangs im Erdgeschoss):

Die beiden Hammerklaviere vertreten die beiden Typen der damaligen Zeit: den Hammerflügel und das Tafelklavier. Letztere wurden für das häusliche Musizieren meist als völlig ausreichend angesehen. Das Klangvolumen von Hammerflügeln konnte dagegen auch größere Räume füllen. Der Klavierbau war bei weitem nicht so standardisiert wie heute. Es existierten parallel Klaviere mit unterschiedlichem Tonumfang. Ambitionierte Pianisten bestellten beim Klavierbauer Instrumente, die ihrem Klangideal entsprachen. Der Kauf eines Klaviers ähnelte dem eines heutigen Autokaufs mit Aufpreisliste für Sonderausstattungen.

Die Sammlung des Beethoven-Hauses beherbergt zwei Drittel aller erhaltenen Originalhandschriften von Beethovens Klaviersonaten. Sie alle sind im *Studio* in digitaler Form einsehbar. Gleichzeitig können die Werke dort auch vollständig gehört werden.

Wir danken dem Arbeitskreis selbständiger Kultur-Institute e.V. für die Förderung dieser Sonderausstellung.

M.L.

Beethoven-Haus Bonn
Bonngasse 20
D-53111 Bonn

www.beethoven-haus-bonn.de



Broadwood-Flügel im Beethoven-Haus