

MUSIK
IN BADEN-WÜRTTEMBERG

Jahrbuch 2007

Band 14

Im Auftrag
der
Gesellschaft für Musikgeschichte
in Baden-Württemberg
herausgegeben
von
Gabriele Busch-Salmen, Walter Salmen
und
Markus Zepf

– Sonderdruck –

 STRUBE VERLAG
EDITION 9070

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKGESCHICHTE IN BADEN-WÜRTTEMBERG E. V.
Schulberg 2, 72070 Tübingen

Präsident: Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid
Vorsitzender des Wissenschaftlichen Beirats: Prof. Dr. Manfred Hermann Schmid

Die Drucklegung dieser Publikation wurde gefördert durch die STIFTUNG
MUSIKFORSCHUNG IN BADEN-WÜRTTEMBERG

Anschrift der Redaktion:

Prof. Drs. Gabriele Busch-Salmen und Walter Salmen, Markenhofstr. 14
79199 Kirchzarten-Burg am Wald, Tel.: 07661 / 6 13 37
Dr. Markus Zepf, Erlenweg 7 b
79115 Freiburg, Tel.: 0761 / 4760467

Bibliographische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über
<<http://dnb.ddb.de/>> abrufbar.

Gedruckt auf säure- und chlorfreiem, alterungsbeständigem Papier.

ISBN 978-3-89912-114-8

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist
ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere
für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die
Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.
Für den Inhalt der einzelnen Beiträge einschließlich Abbildungen sind
die Verfasser verantwortlich.

© 2007 Strube Verlag GmbH, München
www.strube.de
info@strube.de

Einbandgestaltung: Petra Jerčić, München
Satz: Markus Zepf, Freiburg i. Br.

Druck und Weiterverarbeitung: AZ Druck und Datentechnik, Kempten
Printed in Germany
November / 2007



STRUBE VERLAG MÜNCHEN

INHALT

VORBEMERKUNGEN DER HERAUSGEBER	VIII
--------------------------------------	------

* * *

ZUM FRONTISPIZ

WALTER SALMEN

Der Heidelberger Sängerkonreife Johann von Soest (1448–1506)

Seine Autobiographie und sein Konreife	1
--	---

* * *

GABRIELE BUSCH-SALMEN

Autobiographische Texte als Quellen der Regionalforschung	5
---	---

INGEBORG WESSER

Carl Ludwig Junker (1748–1797)

Pfarrer, Schriftsteller, Komponist, Klavierspieler und Flötist	17
--	----

THOMAS NUSSBAUMER

Samuel Gottlob Auberlen (1758–1829)

Vom bewegten Leben eines schwäbischen Musikus	33
---	----

MARTINA REBMANN

Luise Adolpha Le Beau: Lebenserinnerungen einer Komponistin

Gestaltete Biographie – geformte Erinnerung	49
---	----

DANIEL JÜTTE

Autobiographik und Musikgeschichte

Bemerkungen anhand einer bislang unveröffentlichten Quelle zum

Stuttgarter Musikleben im 19. und 20. Jahrhundert	73
---	----

WALTER SALMEN

Julius Weismann durch sein »Fernrohr« betrachtet	93
--	----

RÜDIGER JENNERT

Wie Eulen nach Athen tragen?

Rezeptionsgeschichtliches über Julius Weismann und Freiburg	103
---	-----

CAROLA HOÉCKER

Die frühen Jugendjahre des Heidelberger Komponisten Gerhard Frommel

Briefe an die Ausdruckstänzerin Hedwig Wolf und erste Kompositionen	121
---	-----

GEORG GÜNTHER Das Stuttgarter Ballett, die Rassengesetze und das Schicksal der jüdischen Tänzerin Suse Rosen	139
MICHAEL STROBEL Die Seele des Ensembles Erinnerungen an den Dirigenten Ferdinand Leitner 1912–1996	159
* * *	
MICHAEL KLAPER Ein neues Missalefragment im Erzbischöflichen Archiv in Freiburg (Br.)	173
ULRICH SIEGELE Johann Ulrich Steigleder zwischen Reichsstadt und Residenz	179
SAMANTHA OWENS »...nicht so leicht in einer Protestantischen Hoff Cappell einen Catholischen Cappell Meister...« Notes on the early career of Giuseppe Antonio Brescianello (c. 1690–1758)	199
GERHARD KÖLSCH Das »Bildnis eines Musikers« von Johann Georg Schütz – Ein unbekanntes Porträt des Komponisten Joseph Martin Kraus?	215
WOLFGANG SAWODNY Zur Übersicht und Systematik der Drucke von Werken Franz Anton Hoffmeisters, insbesondere seiner Kammermusik für Streicher	233
CHRISTOPH SCHMIDER Beethovens »Missa solennis« in der Liturgie? Anmerkungen zu ihrer vermeintlichen Aufführung im Rahmen der 400-Jahr-Feier der Freiburger Universität im Jahr 1857	253
FRANZ LERNBASS Die Musikinstrumentensammlung des Blasmusikverbandes Baden-Württemberg in der Musikakademie Kürnbach	257
ANDREAS TRAUB Nachträge und Ergänzungen zu den »Denkmälern der Musik in Baden-Württemberg«	261
ANDREAS OSTHEIMER Neue und restaurierte Orgeln in Baden-Württemberg 2006	265

Berichte aus den Musikabteilungen der Landesbibliotheken	
Karlsruhe	281
Stuttgart	283
REZENSIONEN	285

* * *

GESELLSCHAFT FÜR MUSIKGESCHICHTE
IN BADEN-WÜRTTEMBERG E. V.

Vorstand und Beirat	311
Neue Mitglieder	312
Die Autorinnen und Autoren der Hauptbeiträge	313
Hinweise für Autoren	316
PERSONENREGISTER	317

LUISE ADOLPHA LE BEAU:
LEBENSERINNERUNGEN EINER KOMPONISTIN
Gestaltete Biographie – geformte Erinnerung

MARTINA REBMANN

»Koketterie war und blieb mir immer fremd;
ich gab ehrlich, was ich zu geben hatte«.
Le Beau, *Lebenserinnerungen*, S. 57

Autobiographien von Frauen – speziell von Musikerinnen – sind erst im Lauf des 19. Jahrhunderts zahlreicher im Druck erschienen. Zu dieser relativ raren Quellenart gehören die *Lebenserinnerungen einer Komponistin* von Luise Adolpha Le Beau (1850–1927),¹ die sie 1910 im Alter von 60 Jahren veröffentlichte. Le Beau nahm in ihrer Zeit durch ihren Beruf eine Ausnahmestellung ein, sie war eine professionell in der Öffentlichkeit wirkende Pianistin und Komponistin, hinterließ 65 Werke mit Opusnummern, war als Rezensentin für Musikzeitschriften tätig und bildete zahlreiche Schülerinnen aus. Dies alles spiegelt sich in ihren *Lebenserinnerungen* wider.

Autobiographische Texte gehören zum subjektivsten Genre der Literaturgeschichte, sie wurden von Wilhelm Dilthey zur »höchsten Form und vollkommensten Explikation der Lebensdeutung«, zur »Grundlage des geschichtlichen Sehens überhaupt«² gemacht und zum Forschungsthema der Literaturwissenschaften.³ In der Musikwissenschaft sind Lebensbeschreibungen vor allem als biographische Quellen wahrgenommen worden, als Steinbrüche für die Biographik. Eine systematische Aufarbeitung der Gattung Musikerautobiographie steht nach einigen Editionsprojekten in diesem Fach erst am Beginn.⁴

¹ Luise Adolpha Le Beau: *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden: Emil Sommermeyer, 1910, im Folgenden zitiert als *Lebenserinnerungen*. Reprint hg. von Ulrike B. Keil und Willi H. Bauer, Gaggenau 1999. Diese Reprintausgabe ist mit Erläuterungen versehen, u. a. wird Le Beaus weiterer Lebensweg erörtert. Die *Lebenserinnerungen* finden sich inzwischen auch als Volltext (allerdings unter Verzicht auf das Inhaltsverzeichnis und den Anhang) im Internet unter der Adresse (Stand: 15. Mai 2007): <http://ngiyaw-ebooks.de/ngiyaw/lebeau/lebenserinnerungen/lebenserinnerungen.htm>.

² Wilhelm Dilthey: Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften. Plan der Fortsetzung (zuerst 1927 erschienen), zitiert nach Günter Niggel: *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung*, Stuttgart 1977, S. XI.

³ Die früheste umfangreiche Arbeit zum Thema stammt von Georg Misch: *Geschichte der Autobiographie*, 4 Bde., Leipzig 1907ff. In neuerer Zeit grundlegend dann Günter Niggel: *Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert*.

⁴ Zum Quellenbestand siehe die von Alfred Einstein begonnene Serie: *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*, Leipzig 1915f., und Willi Kahl: *Selbstbiographien Deutscher Musiker des XVIII. Jahrhunderts*, Köln 1948. Der Forschungsstand wurde zusammengestellt von Gabriele Busch-Salmen: »Dieses ist mein Lebenslauf ...« – Musikerautobiographien: eine vernachlässigte literarische Gattung, in: *ÖMZ* 56 (2001), Heft 7, S. 8–22.

In jüngster Zeit sind die Autobiographien von Frauen stärker ins Licht sowohl der musikwissenschaftlichen, wie der germanistischen Untersuchung gerückt worden. Dass dies erst spät begann, lag vor allem daran, dass die Verfasserinnen von ihrem Erleben aus dem privaten Raum berichteten, also kaum übergeordnete Fragestellungen wie Politik oder Religion behandelten.⁵ Außerdem spielt die problematische Quellenlage eine wichtige Rolle: wie eingangs schon betont, wurden die Lebensberichte von Frauen seltener gedruckt als die von Männern, oft weil die Autorinnen eine Veröffentlichung selbst nicht für nötig hielten oder ihnen die Möglichkeit dazu fehlte.⁶ In der Tat handelt es sich bis ins 18. Jahrhundert bei autobiographischen Texten von Frauen hauptsächlich um solche, die den Werdegang als Tochter in der Familie und später als Gattin mit dem Beruf Hausfrau und Mutter behandeln. Auch im 19. Jahrhundert gab es fast keinen Frauenberuf, der in der Öffentlichkeit ausgeübt werden konnte.⁷ Ausnahmen waren z. B. Lehrerinnen, die ein eigenes Unterrichtsinstitut gründen konnten, sowie Musikerinnen oder Schauspielerinnen. Zu den relativ wenigen Frauen, die ihre Texte zur Veröffentlichung brachten, gehört Luise Adolpha Le Beau, deren Lebenserinnerungen zur Diskussion über die Form und Art der Darstellung anregen, darüber hinaus stellt sich bei der Lektüre die Frage nach der Motivation, eine Autobiographie zu schreiben, nach dem intendierten Publikum sowie nach der Wirkung des Buches. Die vorliegende Untersuchung versteht die *Lebenserinnerungen* also nicht in erster Linie als biographische Quelle, sondern nutzt sie für einen vertieften Einblick in die inneren und äußeren Möglichkeiten der Lebensgestaltung einer Komponistin in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Die Fakten zu Le Beaus Leben sowie ihre musikalischen Werke waren in den vergangenen zwei Jahrzehnten schon häufig Gegenstand musikwissenschaftli-

⁵ Entscheidendes, wenn auch zunächst noch beschränkt auf das 18. Jahrhundert, ist im literaturwissenschaftlichen Bereich durch die Arbeiten von Elke Ramm: *Autobiographische Schriften deutschsprachiger Autorinnen um 1800 – »es ist überhaupt schwer, sehr schwer, von sich selbst zu reden«* (Sophie von LaRoche) (= Germanistische Texte und Studien 59), Hildesheim/Zürich/New York 1998; Ortrun Niethammer: *Autobiographien von Frauen im 18. Jahrhundert*, Tübingen/Basel 2000 geleistet worden. Der von Magdalene Heuser herausgegebene Aufsatzband *Autobiographien von Frauen. Beiträge zu ihrer Geschichte* (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 85), Tübingen 1996 berücksichtigt dann auch weitere Jahrhunderte. Gudrun Wedel hat den Blick auf historisch-soziologisches Gebiet gelenkt und dabei auch die *Lebenserinnerungen* von Luise Adolpha Le Beau mit einbezogen: *Lehren zwischen Arbeit und Beruf. Einblicke in das Leben von Autobiographinnen aus dem 19. Jahrhundert* (= L'homme 4), Wien/Köln/Weimar 2000. Weitere wichtige Arbeiten können hier nicht im Einzelnen genannt werden, vgl. dazu aber die Bibliographie bei Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie, 2.*, aktualisierte und erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2005.

⁶ Hilfreich sind hier erste bibliographische Arbeiten: Ingrid Bode: *Die Autobiographien zur deutschen Literatur, Kunst und Musik 1900–1965. Bibliographie und Nachweise der persönlichen Begegnungen und Charakteristiken* (= Repertorien zur deutschen Literaturgeschichte 2), Stuttgart 1966; Eda Sagarra: Quellenbibliographie autobiographischer Schriften von Frauen im deutschen Kulturraum 1730–1918, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Literatur (IASL)* 11 (1986), S. 175–213 und Jens Jessen: *Bibliographie der Autobiographien*, 4 Bde., München 1987–1995.

⁷ Vgl. dazu insbesondere Karin Hausen: Die Polarisierung der Geschlechtscharaktere – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben, in: *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hg. von Werner Conze, Stuttgart 1976, S. 363–393.

cher Untersuchung.⁸ Vorab seien jedoch die nötigen biographischen Angaben zu Le Beau kurz dargestellt.

Biographie

Luise Adolpha Le Beau wurde am 25. April 1850 in Rastatt, damals Teil des Großherzogtums Baden, geboren. Ihre Eltern, Wilhelm und Karoline Le Beau, geb. Barack, erkannten das musikalische Talent des einzigen Kindes und förderten es in außergewöhnlicher Weise. Nach dem Ausscheiden des Vaters als Generalmajor beim Badischen Heer war die Familie örtlich nicht mehr gebunden und überdies finanziell unabhängig, was Luise Adolpha Le Beaus Karriere begünstigte. Sie profitierte zudem von der liberalen, doch zugleich ehrgeizigen Einstellung der Eltern, die ihre einzige Tochter nicht zwangen, eine Ehe einzugehen, wie das vielen ihrer Altersgenossinnen widerfuhr, sondern ihr eine fundierte und entsprechend lange Ausbildung ermöglichten. Der Bewegungsraum war auch für berufstätige Frauen im 19. Jahrhundert äußerst eingeschränkt, und so übernahm Wilhelm Le Beau dann die Rolle, die ein Ehemann in Bezug auf die Lebensorganisation seiner Frau eingenommen hätte: er unterstützte die Tochter finanziell, half ihr, Konzerte zu organisieren und begleitete sie auf Reisen, alles fundamentale Voraussetzungen für die künstlerische Berufstätigkeit überhaupt.

Ersten Musikunterricht erhielt Luise Adolpha Le Beau mit sechs Jahren von ihrem Vater, der sehr musikalisch war und selbst komponierte. Seit 1866 nahm sie Klavierunterricht bei Wilhelm Kalliwoda (1827–1893) in Karlsruhe, wo sie bereits ein Jahr später als Pianistin debütierte. 1873 bewarb sich die Musikerin um Klavierunterricht bei Clara Schumann (1819–1896) in Baden-Baden, der jedoch sehr unglücklich verlief und nach ein paar Stunden abgebrochen wurde. Die Familie übersiedelte 1874 nach München, da Luise Adolpha Le Beau ein Empfehlungsschreiben Hans von Bülows (1830–1894) hatte, um bei Josef Gabriel Rheinberger (1839–1901) als Kontrapunktschülerin angenommen zu werden. Außerdem studierte sie Komposition bei Ernst Melchior Sachs (1843–1917) und ging mit Franz Lachner (1803–1890), der ihr väterlich gewogen war, viele ihrer Werke durch. In die Münchner Jahre bis 1885 fällt die größte Produktivität Le Beaus, die in dieser Zeit auch die meiste Anerkennung für ihre Werke erhielt, so gewann sie z. B. den ersten Preis bei einem Kompositions-

⁸ Die bislang umfassendste Arbeit dazu stammt von Ulrike Brigitte Keil: *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit. Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und »Neudeutscher Schule«* (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 35, Bd. 50), Frankfurt am Main/London/Paris 1996. Vgl. für weitere biographische Arbeiten den Literaturbericht bei Antje Tumat: »Luise Adolpha Le Beau (1850–1927). Die symphonische Dichtung Hohen-Baden«, in: *klangwelten : lebenswelten. komponistinnen in südwestdeutschland*, Begleitband zur Ausstellung der Badischen Landesbibliothek vom 6. Oktober 2004 bis 3. Januar 2005 und der Württembergischen Landesbibliothek vom 2. Februar bis 24. März 2005, hg. von Martina Rebmann und Reiner Nägele, Stuttgart 2004, S. 124–149. In jüngster Zeit ist erschienen: Melanie Unseld: *Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft*, in: *Musik mit Methode. Neue kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hg. von Corinna Herr und Monika Woitas, Köln/Weimar/Wien 2006, S. 63–74.

wettbewerb für ihre Cellosonate op. 17, – die Jury war sehr erstaunt, als sie nach der Auswahl erfuhr, dass die Sonate von einer Frau stammte. Da sich das Verhältnis zu Rheinberger in München gravierend verschlechterte – der Grund lag wahrscheinlich in der Eifersucht von Rheinbergers Frau Franziska auf Le Beaus kompositorische Erfolge sowie in musikästhetischen Differenzen mit dem Lehrer –, zog die Familie 1885 nach Wiesbaden, in der Hoffnung, dort bessere berufliche Möglichkeiten für die Tochter zu finden. Doch war auch diese Station nicht von Dauer, und so zog die Familie 1890 nach Berlin um, wo die Möglichkeit, Konzerte zu geben, aus Gründen von eingeschworenen Musikerkreisen und aufgrund von Ressentiments gegenüber Frauen wiederum stark eingeschränkt war. Dagegen profitierte die Musikerin von guten Studienmöglichkeiten in der Königlichen Bibliothek, der sie dann auch ihre Werke zur Aufbewahrung anvertraute. Ein letztes Mal zog die Familie im Jahr 1893 um und ließ sich wieder im Großherzogtum nieder, diesmal in Baden-Baden. Dort starb der Vater bereits 1896, die Mutter vier Jahre später – den Verlust der Eltern, die ihre Tochter jahrzehntelang in jeder Beziehung finanziell unterstützt hatten, verward Luise Adolpha Le Beau schwer. Seit ihrer Jugend hatte sie unterrichtet und auch an ihrem neuen Wohnort baute sie sich einen Kreis von Schülerinnen auf. Sie schrieb Musikkritiken für das *Badener Badeblatt*, konzertierte hin und wieder in Baden-Baden und komponierte weiterhin. Am 17. Juli 1927 ist Luise Adolpha Le Beau dort gestorben. Sie wurde neben ihren Eltern auf dem Stadtfriedhof begraben.

Der Lebensweg Le Beaus stellt für eine Musikerin im 19. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum eine absolute Ausnahme dar. Die professionelle Ausbildung und die lebenslange Karriere sind bei keiner anderen Komponistin dieser Zeit sonst zu beobachten. Le Beau komponierte auch große Formen, wie Oratorien, eine Oper und sinfonische Werke. Viele ihrer Kompositionen erschienen im Druck. Sie unternahm Konzertreisen durch Deutschland, nach Österreich und in die Niederlande, wo sie u. a. mit Franz Liszt, Johannes Brahms, Joseph Joachim und Eduard Hanslick bekannt wurde. Andere Komponistinnen des deutschen Kulturgebietes, wie Fanny Hensel (1805–1847), Johanna Kinkel (1810–1858), Josephine Lang-Köstlin (1815–1880), Clara Schumann oder Pauline Viardot-Garcia (1821–1910)⁹, waren verheiratet und unterstanden damit rechtlich ihrem Ehemann. Dabei hatten diese Musikerinnen über Jahre die Last der Familienpflichten zu tragen, zu denen neben der Hauswirtschaft auch die Kindererziehung gehörte. Dies erschwerte nicht nur eine kontinuierliche Karriere, sondern verhinderte oft schon eine gründliche Ausbildung, die die Musik als Profession erst ermöglichte. Weitere Komponistinnen wie Emilie Zumsteeg (1797–1856) oder Clara Faisst (1872–1948) blieben unverheiratet, doch verlegten sie ihren Tätigkeitsschwerpunkt nach Erfolgen als ausübende Künstlerinnen

⁹ Zur Möglichkeit dieser Komponistinnen, in ihren »Räumen« tätig zu sein, vgl. besonders den Begleitband zu Ausstellung *klangwelten : lebenswelten – komponistinnen in südwestdeutschland*, in dem von den hier Genannten Aufsätze zu Lang-Köstlin und Viardot-Garcia vorliegen: Sharon Krebs: Josephine Lang (1815–1880) – Die Jahre in Tübingen, S. 63–89 und Beatrix Borchard: *Jeux d'esprit* – Pauline Viardot-Garcia (1821–1910), S. 91–123.

aufs Unterrichten und auf die Leitung von Frauen- und Laienchören, bzw. sie beschränkten musikalische Auftritte auf den Freundes- und Bekanntenkreis – ein Rückzug aus der Öffentlichkeit.¹⁰

Durch die intensive Unterstützung der Eltern war dies bei Le Beau zunächst anders. Doch auch sie musste erkennen, dass für eine Frau viele Schranken nicht überwindbar waren, wie z. B. die Erlangung einer Stelle als Kapellmeisterin oder auch nur die Verleihung eines Titels wie »Professor« oder »Königlicher Musikdirektor«, wofür »lediglich« das Einreichen von Kompositionen nötig war.¹¹ Für Frauen waren solche Ämter nicht vorgesehen. Alle diese Einschränkungen griffen aufgrund des Geschlechts, nicht aufgrund der Leistung. Doch hatte Le Beau im Lauf ihres Lebens ein sensibles Bewusstsein für ihre Rolle als Künstlerin entwickelt. Rückschläge, wie die Ablehnung von Kompositionen bei Verlagen oder das Übergehen ihrer Werke bei Aufführungen, waren schließlich auch von komponierenden männlichen Kollegen einzukalkulieren. Dies musste sie als Teil ihres »Geschäftes« akzeptieren und ihr kämpferisches Naturell ließ sie stets nach Lösungsmöglichkeiten suchen. Doch wie viele Aufführungsmöglichkeiten sie auch fand, wie sehr sie in öffentlichen Rezensionen gelobt wurde, man merkt ihren *Lebenserinnerungen* Enttäuschungen und die Erfahrungen einer Frau an, die sich immer wieder herabwürdigende Bemerkungen hatte gefallen lassen müssen. Denn der Zwiespalt zwischen dem professionellen Anspruch einer Künstlerin und der gesellschaftlichen Norm des 19. Jahrhunderts, die eine musikalische Beschäftigung für Frauen lediglich als »schmückendes Hobby« zuließ, prägt die Biographie Le Beaus. So litt sie nicht nur unter der ständigen Betonung der Ausnahmestellung als Komponistin, die für sie auf die Dauer zermürbend war, sondern auch am weitgehenden Mangel an weiblichen Vorbildern, nach denen sie sich intensiv auf die Suche machte.¹²

Die Autobiographie

Nur wenige Tage vor ihrem 60. Geburtstag am 25. April 1910 setzte Luise Adolpha Le Beau den Schlusspunkt unter ihre Autobiographie. Zu dieser Zeit lebte sie in Baden-Baden und hatte ihre Karriere als (reisende) Konzertpianistin fast abgeschlossen, doch sie komponierte und unterrichtete weiterhin und war als Musikschriftstellerin und -kritikerin aktiv. Ihr umfangreicher autobiographischer Text – er umfasst im Buch 289 Seiten – wurde noch im selben Jahr gedruckt.

¹⁰ Vgl. dazu die Aufsätze in *klangwelten : lebenswelten*: Martina Rebmann: »Sie war eine Haupttriebfeder jener musikalischen Ereignisse« – Emilie Zumsteeg (1796–1857) und das Stuttgarter Chorwesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, S. 38–61; dies. »Soll sie dazu bestimmt sein, unwirksam zu vergehen?« – Die Karlsruher Komponistin und Dichterin Clara Faisst (1872–1948), ebd. S. 150–177.

¹¹ Vgl. *Lebenserinnerungen*, S. 193.

¹² Vgl. ihre Studie »Componistinnen des vorigen Jahrhunderts«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* (= *NZfM*), 17. Dezember 1890, Jg. 57, Nr. 51, S. 569–570 und 24. Dezember 1890, Nr. 52, S. 583–584. Ausführlich stellt Le Beau darin die Biographie von Marianna di Martines (1744–1812) vor.

Form und Art der Darstellung

Die Autobiographie ist in Prosa wie eine Lebens- und Bildungsgeschichte aufgebaut und umfasst die gesamte Lebenszeit Le Beaus bis 1910. Auffällig ist das klar strukturierte Gebilde des Aufbaus, das sorgsam überlegt und geplant scheint. Dabei geht die Verfasserin Schritt für Schritt in unterschiedlich umfangreichen Kapiteln vor, die sie im Inhaltsverzeichnis vorstellt:

- Inhalts-Verzeichnis.
- Vorwort
- Meine Eltern
- Meine Kindheit
- Meine künstlerische Ausbildung
- Clara Schumann und Hans von Bülow
- München
 - 1) Kompositionen
 - 2) Konzertreisen
 - 3) Sonstige Erlebnisse
- Wiesbaden
- Berlin
 - 1) Musikalisches
 - 2) Allgemeines
- Baden-Baden
- Anhang
 - a) Verzeichnis sämtlicher Kompositionen mit Angabe der Verleger
 - b) Angabe der Hof- und Staatsbibliotheken, woselbst die Werke gesammelt sind
- Namen-Register

Nach dem zweiseitigen Vorwort werden auf drei Seiten die Eltern eingeführt, denen jeweils ganzseitige Abbildungen gewidmet sind. Chronologisch verläuft dann die Schilderung von Le Beaus Leben: die Kindheitserinnerungen umfassen 12 Seiten, die musikalische Ausbildung – das zentrale Moment in einem Künstlerleben – wird auf 22 Seiten dargestellt. Auf 13 Seiten handelt Le Beau dann die Bekanntschaft und Begegnung mit Clara Schumann und Hans von Bülow ab, zwei Künstlern, die einflussreich und prägend für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts waren, weswegen sie wohl relativ breiten Raum erhalten haben. Die Lebensstation in München wird auf 80 (weiter untergliederten) Seiten geschildert, gemäß dem künstlerischen Schaffenshöhepunkt das umfangreichste Kapitel überhaupt. Wiesbaden mit 16 Seiten und Berlin mit 45 Seiten sind kürzere Lebensstationen, die entsprechend knapper behandelt werden. Die Ereignisse in Baden-Baden bis 1910 sind auf 71 Seiten dargestellt.

Zusätzlich weist das Buch ein Inhaltsverzeichnis sowie im Anhang ein Werkverzeichnis und ein Namensregister auf, alles Teile, die man eher in einer wissenschaftlichen Abhandlung als in einer Autobiographie erwarten würde. Dieser betont sachliche Zug wird noch unterstrichen durch Fotos, die den Anspruch auf reale Erzählung im Buch zusätzlich betonen. Die Auswahl ist dabei natürlich wie alles an der Eigendarstellung des Lebens subjektiv, doch scheut sich die Protagonistin nicht, gleich als erstes Bild in ihrem Buch ein Foto von sich aus dem Jahr 1909 einzubinden, das sie als alte Frau zeigt.¹³

¹³ *Lebenserinnerungen*, Frontispiz.



Abbildung 1: Luise Adolpha Le Beau, Porträtphotographie aus dem Jahre 1909. Frontispiz aus ihren *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Baden-Baden 1910.

Der Schreibstil von Le Beaus *Lebenserinnerungen* ist dem formalen Aufbau entsprechend ebenfalls sachlich. Dabei ist die Erzählung überzeugend ich-bezogen, das heißt, es besteht bei der Lektüre kein Anlass zu glauben, hier hätte nicht die Komponistin selbst zur Feder gegriffen.¹⁴ Der Text orientiert sich ausgesprochen streng am Thema »Musikerin«, außer den Eltern treten fast keine weiteren Vertrauenspersonen auf, Verwandte werden nur erwähnt, wenn sie z. B. in Zusammenhang mit Musikaufführungen stehen, Freunde fast gar nicht. Dies fällt besonders im Vergleich mit den autobiographischen Aufzeichnungen der nur wenig jüngeren Engländerin Ethel Smyth (1858–1944)¹⁵ auf, die in ihrer Heimat sowie in Deutschland, wo sie auch studiert hatte, wie Le Beau um die Anerkennung als Komponistin stritt. Im Unterschied zu Le Beau schildert Smyth, die insgesamt zehn Bücher verfasst hat, auf unterhaltende Weise persön-

¹⁴ Vgl. dazu u. a. Philipp Lejeune: *Der autobiographische Pakt*, aus dem Französischen von Wolfram Bayer (= Edition Suhrkamp 1896 = N.F. 896), Frankfurt am Main 1994. Die Erstausgabe erschien 1971 in Paris. Der autobiographische Pakt besagt, dass der Name des Autors oder der Autorin sowie die mit »Ich« bezeichnete Person identisch sind und beim Schreiben zwischen Autobiograph/in und Leser/in Aufrichtigkeit herrschen solle, so dass die reale, nichtfiktionale Darstellung deutlich wird.

¹⁵ Ethel Smyth: *Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin. Auszüge aus den autobiographischen Büchern von Ethel Smyth*, hg. von Eva Rieger, deutsche Übersetzung von Michaela Huber, Kassel 1988.

liche Begegnungen mit Menschen ihrer Zeit, obwohl sich auch bei ihr sehr nachdenkliche und resignierte Passagen über das vergebliche Kämpfen um Anerkennung finden.

Der sachliche Stil der *Lebenserinnerungen* wird durch Zitate aus Le Beaus Tagebuch sowie mit der Wiedergabe von Passagen aus Rezensionen und Konzertkritiken unterstrichen, die Authentizität und Objektivität vermitteln sollen. Auffällig sind zudem die Wahrheitsbeteuerungen im Text, die zum Topos werden: häufig betont die Autobiographin ihren aufrechten Charakter, ihre Wahrheitsliebe und Ehrlichkeit gegenüber anderen Menschen, und sie versieht persönliche Aussagen oft mit dem Hinweis, dass es sich dabei um ihre subjektive Meinung handele. Besonders betont wird dies an Textstellen, an denen Le Beau andere Musikerinnen und Musiker kritisiert, wie anlässlich ihres Klavierunterrichts bei Clara Schumann in Baden-Baden. Das entsprechende Kapitel wird mit den Worten eingeleitet:

Es ist immer mißlich, den Nimbus zu schmälern, der sich um berühmte Namen wob und ich gestehe, daß es mir deshalb doppelt schwer fällt, dieses Kapitel zu schreiben! Da ich aber der Wahrheit die Ehre geben muß, so bleibt mir keine andere Wahl, als meine Erlebnisse und Eindrücke in Bezug auf Frau Clara Schumann so zu schildern, wie sie waren; ich bedaure selbst am tiefsten, daß diese gewiß große Künstlerin mir persönlich so wenig sympathisch gewesen ist.¹⁶

Der Unterricht musste zur großen Enttäuschung Le Beaus nach 13 Stunden abgebrochen werden. In ihrer Autobiographie kritisiert sie dafür Clara Schumann scharf und wirft ihr pädagogisches Versagen vor. Mit der Darstellung dieser Ereignisse, die bereits mehr als 35 Jahre zurückliegen, scheint sich Le Beau vor ihrem Publikum rechtfertigen zu wollen, da es sich bei Clara Schumann fraglos um eine der bedeutendsten Musikerinnen des 19. Jahrhunderts handelt. Der Ruf der berühmten Künstlerin hätte wohl eine solche Fehleinschätzung des Talents ihrer jungen Schülerin kaum vermuten lassen, und um so deutlicher fühlte Le Beau die Notwendigkeit, den Wahrheitsgehalt ihrer Erlebnisse zu beteuern.

Da naturgemäß die meisten der berichteten Ereignisse viele Jahre zurückliegen, beruft sich Le Beau häufig auf ihr Tagebuch, aus dem sie wörtlich zitiert.¹⁷ Damit werden Sachverhalte dargestellt, die die Autorin wahrscheinlich so präzise nicht mehr in Erinnerung gehabt haben konnte. Durch die Zitate des Tagebuchs wird bei der Lektüre vermittelt, dass die Wiedergabe ganz authentisch sei, praktisch wie bei zeitgleichem Berichten. Somit suggeriert Le Beau, dass kein Verblässen der Erinnerung eingetreten sein kann, auch dies ein Kunstgriff, um den Anspruch an Wahrhaftigkeit und Sachlichkeit zu verdeutlichen. Dennoch ist natürlich schon die Auswahl der berichteten Ereignisse ein Eingriff, der stets eine subjektive Darstellung erzeugt.

Aus Sicht der modernen Erinnerungsforschung sind relativ neue Erinnerungen anders zu werten als solche, die sich auf länger zurückliegende Ereignisse beziehen. Durch den Vorgang des Erinnerens verändern sich die Ereignisse,

¹⁶ *Lebenserinnerungen*, S. 46.

¹⁷ Das Tagebuch ist trotz umfangreicher Recherchen bis heute nicht aufgefunden worden, wahrscheinlich muss es als verloren gelten.

werden beim wiederholten Abrufen (»sich Erinnern«) umgewandelt, genauso wie bei der Kommunikation mit anderen Personen.¹⁸

Le Beau hatte während ihrer Karriere als Komponistin zahlreiche Erfolge zu verbuchen, auch wenn sie gegen Ende ihrer Autobiographie behauptet, dass sie die Erfolge nicht gesucht habe: »Meine Erfolge sind mir liebe, freundliche Erinnerungen; sie waren aber niemals der Zweck meines Strebens; deshalb kann ich sie ebenso gut entbehren. Wie wenig es auch war – ich arbeitete zunächst zu meiner eigenen Bildung.«¹⁹ Doch dies ist nur die halbe Wahrheit. Aussagen wie »Die [...] Kritik [...] übertraf meine kühnsten Erwartungen und freute mich außerordentlich«²⁰ über ihr pianistisches und kompositorisches Können anlässlich eines Konzertes in München oder die Bezeichnung »Ich war ›die Löwin‹ des Tags«²¹ nach einer glänzenden Aufführung ihrer Komposition *Hadumoth* (op. 40) 1894 lassen unmittelbar den Stolz der Künstlerin erkennen. Dass dann der Ton der *Lebenserinnerungen* insgesamt recht negativ ist, mag an der Erinnerungsleistung des Gehirns im Alter liegen, da zur Niederschrift ja jedes Ereignis noch einmal neu gedacht werden musste. Erinnerungen sind jedoch nicht statisch, sondern inkonsistent, je nachdem wie häufig und in welchem Zusammenhang sie wieder abgerufen werden.²² Das menschliche Gedächtnis ist nicht auf eine exakte Speicherung ausgerichtet, sondern auf die Anpassung an eine sich verändernde Umwelt.²³ Ersterfahrungen werden daher bei neuen Erinnerungsakten überformt, mit jüngeren Erfahrungen, Bildern, Erzählungen oder emotionalen Situationen vermischt und so neu abgespeichert. Jede Reaktivierung einer Gedächtnisspur, etwa beim Berichten oder Niederschreiben, führt also zu einer Neueinschreibung, die für zukünftiges Erinnern ebenfalls wieder relevant ist. Darüber hinaus bleiben besonders emotionale Situationen stärker im Gedächtnis als weniger gefühlsbehaftete.²⁴ Und neben den vielen positiven Reaktionen auf ihre künstlerische Tätigkeit erlebte Le Beau auch viele Widrigkeiten, denn schon das ständige Betonen ihres Geschlechtes belastete eine freie Berufsausübung auf die Dauer. Hierin spiegelt sich sicherlich die Erfahrung der meisten berufstätigen Frauen ihrer Zeit. Da mit zunehmendem Alter auch die Anfälligkeit des Gehirns gesteigert wird, die Erlebnisse anderer als Teil der eigenen Biographie zu erinnern, sind bei Le Beau vermutlich Erfahrungen ihrer Geschlechtsgenossinnen mit eingeflossen.²⁵ –

¹⁸ Auf diese Mechanismen bezogen auf musikwissenschaftliche Studien hat unlängst Melanie Unseld hingewiesen, vgl.: Auf dem Weg zu einer memorik-sensibilisierten Geschichtsschreibung. Erinnerungsforschung und Musikwissenschaft, besonders S. 65–69.

¹⁹ *Lebenserinnerungen*, S. 277.

²⁰ *Lebenserinnerungen*, S. 121.

²¹ *Lebenserinnerungen*, S. 226.

²² Vgl. Harald Welzer: Kriege der Erinnerung, in: *Gehirn & Geist* 5 (2005), S. 40–46.

²³ Vgl. Wolf Singer: Wahrnehmen, Erinnern, Vergessen. Über Nutzen und Vorteil der Hirnforschung für die Geschichtswissenschaft. Eröffnungsvortrag des 43. Deutschen Historikertags in Aachen, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 28. September 2000, S. 10.

²⁴ Vgl. dazu auch Aleida Assmann: Wie wahr sind unsere Erinnerungen?, in: *Warum Menschen sich erinnern können. Fortschritte in der interdisziplinären Gedächtnisforschung*, hg. von Harald Welzer und Hans J. Markowitsch, Stuttgart 2006, S. 95–110, hier besonders S. 107–108.

²⁵ Vgl. H. Welzer: Kriege der Erinnerung, S. 42.

In der betont sachlichen Darstellung Le Beaus sollen schließlich zudem ausführlich zitierte Konzertbesprechungen den Eindruck der Glaubwürdigkeit erhöhen.²⁶ Die bisweilen umfangreichen Texte sind stets mit Quellenangaben wiedergegeben, eine Überprüfung ist also leicht möglich. Doch muss auch hier wieder bedacht werden, dass die Rezensionen von der Autorin selbst ausgewählt und zusammengestellt worden sind, was selbstverständlich eine Wertung bedeutet.

Über eine Frau zu schreiben bedeutete im 19. Jahrhundert etwas anderes als über einen Mann zu schreiben – nur ganz wenige Frauen waren in der Öffentlichkeit aktiv, so dass sie dann stets auch eine besondere Art der Aufmerksamkeit erlangten. Daher findet sich immer wieder die Betonung, dass es sich bei »dem Musiker« um eine Frau handele, dass man eine solche Leistung nicht von einer Frau erwartet habe, oder dass die Werke bzw. auch das Auftreten Le Beaus »männlich« seien. Dabei sind die Rezensionen in der Regel von Männern geschrieben. Und so ist unverkennbar, dass Le Beau ihrem eigenen Berichten die Aussagen von Männern gegenüberstellt bzw. diese ergänzend verwendet. Sie wären in den *Lebenserinnerungen* eigentlich nicht notwendig, doch transportiert die Autorin durch die »männliche Ansicht« eine erhöhte Glaubwürdigkeit, die für das damalige Publikum sicher deutlicher spürbar war als für uns heute bei der Lektüre.

Die zitierten Rezensionen sind im Tenor positiv. Allerdings fällt auf, dass es sich fast ausschließlich um Konzertbesprechungen handelt und nicht um Werkkritiken. So stellen sie einen Ersatz für den tatsächlichen Höreindruck von Le Beaus Klavierspiel dar, das sich im Gegensatz zu ihren Werken nicht überliefert hat. Ein weiterer Aspekt beim Zitieren der Besprechungen ist, dass sich Le Beau dadurch nicht selbst loben muss – Bescheidenheit und Zurückhaltung waren Tugenden, die für Frauen im 19. Jahrhundert als besonders schicklich galten, und so folgt die Künstlerin dem gängigen Frauenideal. Doch was auf der einen Seite bescheiden wirken soll, zeigt auf der anderen Seite in der Fülle die Befriedigung Le Beaus, deren Auftritte als Pianistin wie auch ihre Werke öffentlich wahrgenommen wurden.

Da natürlich nur eine Auswahl an Rezensionen abgedruckt worden ist, ist es aufschlussreich, gerade die nicht zitierten Texte näher zu betrachten, z. B. die Rezension des Werkes *Hadumoth*, Szenen aus Joseph Viktor von Scheffels *Ekkehard* für Soli, Chor und Orchester aus der *Neuen Zeitschrift für Musik* vom 28. September 1892. Sie wird in den *Lebenserinnerungen* nur erwähnt, nicht abgedruckt. Dieser Text, der an prominenter Stelle gleich auf der ersten Seite erschienen ist, behandelt ausführlich nicht die *Aufführung* von *Hadumoth*, sondern das *Werk*: »Ein neues Werk für Chor und Orchester« ist der Artikel betitelt. Le Beau lag sehr an einem »maßgebende[n] Urteil« über *Hadumoth*, »und damit etwas darüber gedruckt würde, wandte ich mich an meinen Verleger

²⁶ Die Komponistin hat selbst etwa 300 Rezensionen über ihr künstlerisches Wirken und die Aufführung ihrer Werke gesammelt, die heute in der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv unter der Signatur DI 129 rara verwahrt werden.

Kahnt Nachfolger in Leipzig (Dr. Paul Simon), welcher sich in liebenswürdiger Weise bereit erklärte, eine Besprechung (als Manuskript) in der ›Neuen Zeitschrift für Musik‹ zu veranlassen«,²⁷ schreibt sie in den *Lebenserinnerungen*. So einfach war es aber nicht, eine Besprechung zu erhalten, denn eigentlich war dies für noch ungedruckte Werke nicht üblich, wie der Herausgeber der Komponistin in einem Brief mitteilte, doch erklärte er sich bereit, eine Rezension zu drucken, wenn es ein »objectiv gehaltener Artikel«²⁸ sei. Le Beau musste sich allerdings selbst um einen Rezensenten bemühen, wozu ihr Friedrich Wilhelm Langhans (1832–1892) und Christlieb Salomo Kalischer (1842–1909) als mögliche Ansprechpartner genannt wurden. Sie fragte zunächst bei Langhans an, der jedoch wegen Arbeitsüberlastung und Krankheit absagte, und nur wenige Wochen später auch verstarb.²⁹ Sofort nach Erhalt von dessen Absage Ende März 1892 muss sich Le Beau dann an Kalischer gewandt haben, der auch zusagte unter der Bedingung, dass er offiziell von der Redaktion der *NZfM* beauftragt würde. Auch dies vermittelte Le Beau sofort und so verfasste Kalischer, Komponist und Musikforscher, der als freier Mitarbeiter verschiedener Musikzeitschriften in Berlin tätig war, einen ausführlichen, differenzierten und kritischen Artikel über *Hadumoth*.³⁰ Um einen Eindruck von der Komposition zu geben, spielte Le Beau die Partitur ihres Werkes vor und Kalischer verfasste anschließend seinen Artikel »in überaus rücksichtvoller Weise indem er ein glänzendes Urteil über ›Hadumoth‹ schrieb. Ich freute mich um so mehr über diese Kritik, als ich annehmen durfte, dass auch das Lob Herrn Dr. Kalischers Ueberzeugung entsprang [...]«.³¹

Warum Le Beau diese Rezension, um die sie sich sehr bemüht hatte, dann nicht ausführlich zitiert, begründet sie in den *Lebenserinnerungen* folgendermaßen: »So schmeichelhaft die Rezension für mich ist, würde sie doch zu viel Raum beanspruchen, um hier zum Abdruck zu gelangen«³² – obwohl sie an anderer Stelle ähnliche Rezensionen in voller Länge wiedergibt.³³ Erstaunlicherweise nimmt die Komponistin dann jedoch die Gelegenheit wahr, gerade zu Kalischers Kritik an ihrer Art der Textdeklamation ausführlich Stellung zu nehmen. Dieser hatte die falsche Wahl der Versfüße im Werk angemahnt. Le Beau wehrt sich: »Gegenüber dem Verlangen, in der Musik streng die Längen und Kürzen des Versmaßes zu betonen, bin ich der Meinung, dass der Komponist vor allem die Aufgabe hat, so zu deklamieren, wie es ein Rezitator tun

²⁷ *Lebenserinnerungen*, S. 189

²⁸ Vgl. Brief vom Verlag C. F. Kahnt (Unterzeichner Redakteur Dr. Paul Simon) aus Leipzig an Luise Adolpha Le Beau in Berlin vom 21. März 1892. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, K 2343, 24–25.

²⁹ Erhalten hat sich die Absage von Langhans vom 27. März 1892 aus Berlin an die Komponistin. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, K 2343, 23.

³⁰ *NZfM*, 28. September 1892, Jg. 54, Nr. 39, S. 437–439. Zu Kalischer vgl. *Riemann Musik-Lexikon. Personenteil 1 der 12. Auflage*, hg. von Wilibald Gurlitt, Mainz 1959, S. 896.

³¹ *Lebenserinnerungen*, S. 189.

³² *Lebenserinnerungen*, S. 189f.

³³ Vgl. hierzu besonders zwei weitere Rezensionen zur *Hadumoth* aus dem *Badener Bodeblatt* vom 23. November 1894, die in den *Lebenserinnerungen* mehr als vier Seiten umfasst (S. 216–220), oder die Rezension des *Bodeblatts* zur sinfonischen Dichtung *Hohenbaden* (op. 43), die auf den Seiten 242 bis 245 abgedruckt ist.

muß, nämlich den Sinn betonen, nicht nur die Versfüße. Skandieren kann jedes Schulkind³⁴, schreibt die Komponistin und zitiert anschließend Beispiele aus der Geschichte der Sprachvertonung. Obwohl der Artikel insgesamt sehr lobend ist und man annehmen könnte, dass Le Beau gerade eine kritisch-würdigende und ausführliche Studie zu einem ihrer Werke wichtig gewesen sein müsste, erweist es sich, dass sie damit nicht offen umgeht. Wahrscheinlich ließ sie auch die nach einigen einleuchtenden Beispielen zusammenfassende Kritik Kalischers am Ende des Artikels davon Abstand nehmen, diese Rezension in ihre *Lebenserinnerungen* aufzunehmen:

Ich deutete schon an, dass ich nur gegen die Declamation Ausstellung zu machen habe. Die Componistin huldigt, wie die meisten Componisten unserer Zeit, zu einseitig dem Ausdrucks-Principe. Das poetische Metrum bleibt dabei ganz *ad libitum* völlig unberücksichtigt. Die wahre und richtige Declamationskunst besteht jedoch darin, dass das Wesen des richtigen Ausdrucks und das Wesen des Poesie-Rhythmus sich decken. Wem das nicht gefällt, oder wer das nicht verbinden kann, der componire lieber poetische Prosa, aber nicht metrisch geordnete Poesie. Der Hauptfehler liegt immer darin, dass unsere Componisten ganz willkürlich aus dichterisch klaren Jamben musikalisch entweder Trochäen oder Dactylen formen. Diese Unsitte greift immer mehr um sich; ihr wird energisch gesteuert werden müssen. – Ich unterlasse es, in diesem speciellen Falle Beispiele anzuführen, weil ihrer zu Viele sind. Der Componistin wird diese Andeutung wohl genügen, um sie zur metrischen Nachlese zu veranlassen. Dieser Vorwurf kehrt sich auch gar nicht gegen uns're verehrte Componistin allein, sondern so ziemlich gegen alle Componisten Deutschlands.³⁵

Dass bei allen Wahrheitsbeteuerungen Luise Adolpha Le Beaus nun ausgerechnet eine solch kritische Stimme nicht aufgenommen ist, zeigt, dass das Bild, das die Komponistin mittels der Rezensionen von sich geben will, eben doch ein überwiegend positives ist.

Ebenso wird z. B. die Rezension ihrer Lieder op. 33, ebenfalls in der *NZfM* erschienen, nicht genannt. Darin wurde die schlechte Behandlung der Singstimme angemahnt, z. B. die Verwendung »schwieriger Vokale« wie »i« und »u« auf Spitzentönen. Le Beau beschwerte sich über diese Rezension beim damaligen Redakteur Oskar Schwalm, der wenig überzeugend und mit großer zeitlicher Verzögerung beschwichtigte: »Die Einsendung der Kritik und die Veröffentlichung derselben geschah Beides in meiner Abwesenheit [...]. Leider kommt es bei dem besten Kritiker vor, daß er sich irrt«³⁶ – doch war das negative Urteil bereits verbreitet worden.

Zusammenfassend ist nun bedeutsam, dass Le Beau mit verschiedenen Stilmitteln wie auch der Art der Darstellung insgesamt ein möglichst »objektives Bild« von sich geben wollte. Doch genau dieses Bemühen lässt viel erkennen: Deutlich wird einerseits der kräftezehrende und andauernde Kampf ums Bestehen im männerdominierten Musikbetrieb. Darüber hinaus verschweigt Le Beau auch sehr viel: nicht nur die nicht ausgewählten Rezensionen oder Tagebuchzitate sind hier gemeint, sondern vor allem das »alltägliche Leben«. Persönliche Beziehungen – außer zu den Eltern –, private Wünsche oder Alltagsbegeben-

³⁴ *Lebenserinnerungen*, S. 190.

³⁵ *NZfM*, 28. September 1892, Jg. 54, Nr. 39, S. 439. Wörter auch im Original gesperrt.

³⁶ *NZfM*, 6. Juli 1887, Jg. 54, Nr. 27, S. 319, vgl. Brief von Oskar Schwalm an Le Beau, Leipzig, 5. Oktober 1887. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Signatur K 2325, 52.

heiten werden in den *Lebenserinnerungen* fast gar nicht berührt. Le Beau bleibt streng beim Thema »Musikerin«, bei ihrem Beruf, von dem sie ein möglichst differenziertes Bild zeichnet. Bei der Lektüre der *Lebenserinnerungen* entsteht der Eindruck, dass sie sich ihrer Vorbildrolle als professionelle Musikerin stets vollkommen bewusst war.

Die Motivation und das Publikum

Der Beginn autobiographischer Schriften ist zumeist der Ort für die Formulierung der Motive, die eigene Lebensgeschichte niederzuschreiben. Auch Luise Adolpha Le Beau rechtfertigt im zweiseitigen Vorwort zuerst einmal die Mitteilung der eigenen Lebensgeschichte: »Wenn ich jetzt, im Alter von 59 Jahren es versuche, meine Erlebnisse so objektiv wie möglich zu schildern, so geschieht dies nicht aus Eitelkeit oder Einbildung, sondern aus verschiedenen anderen Beweggründen.«³⁷ Als ersten Grund nennt sie den Wunsch des Vaters, der seine Tochter aufforderte, »auf die vielen Schwierigkeiten, welche einer Dame auf dem Gebiet der musikalischen Komposition entgegenstehen«, hinzuweisen. Dies seien »Neid und Mißgunst der Kollegen, sowie Vorurteile und Unverstand gerade derjenigen Kreise, welche am meisten berufen und in der Lage wären, ein Talent zu fördern«. Damit nennt sie als Veranlasser ihren Vater und sie bewegt sich somit innerhalb des Rollenverständnisses des 19. Jahrhunderts. Denn an die Stelle des Ehemannes tritt für eine unverheiratete Frau eben der Vater, der seine Tochter fördert und zu dieser öffentlichen Tat anspornt. Außerdem zeigt sie durch die von außen gegebene Anregung zur Niederschrift der eigenen Biographie die einer Frau damals angemessene Demut.

Dem schließt sich nun eine Wahrheitsbeteuerung an, »daß ich dabei die laute Wahrheit ohne Scheu oder Rücksicht auf bekannte Namen sage«, ein in Autobiographien weit verbreiteter Topos. Durch die Art der Verwendung im Vorwort wirkt er besonders plakativ, doch tritt er auch im Verlauf der *Lebenserinnerungen* immer wieder auf.

Le Beau beruft sich mit ihrem Vater gleichzeitig auf ihren ersten Lehrer, womit sie den Blick auf ihre eigenen Schülerinnen lenkt. Zur Berufsausbildung junger Frauen hatte sich Le Beau mehrfach öffentlich geäußert, so bereits 1878 im Artikel »Über die musikalische Erziehung der weiblichen Jugend« in der *Allgemeinen Deutschen Musikzeitung* und elf Jahre später im Kapitel »Die Musik als weiblicher Beruf« in Amalie Baischs pädagogischem Ratgeber *Aus der Töchterschule ins Leben. Ein allseitiger Berater für Deutschlands Jungfrauen*.³⁸ Während ihres gesamten Berufslebens hatte Le Beau immer wieder

³⁷ *Lebenserinnerungen*, Vorwort S. 7. Die folgenden Zitate ebenfalls Vorwort, S. 7–8.

³⁸ Über die musikalische Erziehung der weiblichen Jugend, in: *Allgemeine Deutsche Musikzeitung*, Berlin, 1. November 1878, S. 365–366. Die Musik als weiblicher Beruf, in: *Aus der Töchterschule ins Leben*, hg. von Amalie Baisch, Stuttgart 1889, S. 363–382. Dieses Werk erlebte bis 1902 mindestens 10 Auflagen. Das Kapitel Le Beaus ist übrigens noch einmal gedruckt worden in *Das junge Mädchen auf eigenen Füßen. Ein Führer durch das weibliche Berufsleben*, hg. von Amalie Baisch, 2. Auflage, Stuttgart 1902, S. 159–177 [erste Auflage bislang nicht zu ermitteln].

unterrichtet, in München z. B. gründete sie einen »Privatmusikkursus für Töchter gebildeter Stände«³⁹, bei dem neben Klavier auch theoretische Fächer gelehrt wurden. In Baden-Baden hatte sie ebenfalls Schülerinnen, allerdings erst in den Jahren nach dem 1. Weltkrieg, als wahrscheinlich ihre Ersparnisse aufgebraucht waren.⁴⁰ Für ihre Schülerinnen und weitere musikinteressierte junge Frauen konnten nun die *Lebenserinnerungen* als ein realistisches Bild des Musikberufes dienen.

Neben der Anregung durch den Vater als erstem Förderer – und fraglos sehr nahestehender Person –, sah Le Beau die Niederschrift ihrer *Lebenserinnerungen* allerdings auch durch die Aufforderung von »Personen, die im Kunstleben eine Rolle spielten« gerechtfertigt. »Aus meinem Kunstleben« zu erzählen, war also das zweite Motiv, das Vorwürfen zu begegnen suchte, die Musikerin würde sich »ganz aus der Öffentlichkeit« zurückziehen. Le Beau schreibt, sie fühle daher »selbst die Notwendigkeit, mich gegen Vorwürfe zu verteidigen, wie ›ich verstehe den Rummel nicht‹, oder ›ich tue nichts für mich‹ u. s. f.« Damit wenden sich die *Lebenserinnerungen* an ein weiteres, allgemein musikinteressiertes Publikum, das Le Beau mit der Schilderung der oft schwierigen, bisweilen sogar mit Intrigen verbundenen musikalischen Verhältnisse an ihren Lebensstationen zu bedienen suchte.

Die ausdrückliche Rechtfertigung für die Niederschrift der eigenen Lebensgeschichte ist ein Motiv, das auch in den autobiographischen Aufzeichnungen anderer Musikerinnen eine zentrale Rolle spielt. Vergleiche mit den Lebenserinnerungen der Sängerinnen Gertrud Elisabeth Schmeling, verheiratete Mara (1749–1833) und Agnese Schebest (1813–1869) zeigen dies deutlich, und sie schärfen den Blick auf das intendierte Publikum. In beiden ist ebenfalls das Motiv der Rechtfertigung enthalten und beide waren von Beginn der Arbeiten an für die Veröffentlichung bestimmt.

Exkurs – Zwei Sängerinnenautobiographien

Die autobiographischen Aufzeichnungen der 100 Jahre älteren und aus Kassel stammenden Opern- und Konzertsängerin Gertrud Elisabeth Mara – »eine wahre Darstellung meines Künstlerlebens« – sind Fragment geblieben und wurden daher von ihr selbst nicht mehr veröffentlicht.⁴¹ Gleichwohl waren sie – wie die

³⁹ *Lebenserinnerungen*, S. 125f. Vgl. auch Keil, *Le Beau*, S. 33–35.

⁴⁰ Vgl. Keil im Nachwort des Reprints der *Lebenserinnerungen*, S. 292.

⁴¹ Die Quelle liegt heute im Stadtarchiv in Tallinn, Estland, Bestand BO I, der den gesamten erhaltenen Nachlass der Sängerin enthält. Die Selbstbiographie umfasst 112 Seiten und stellt den außergewöhnlichen Fall einer autographen Autobiographie dar. Soweit ich sehe ist das für Künstlerinnenbiographien bis ins 20. Jahrhundert hinein außergewöhnlich. Die Lebenserinnerungen sind inzwischen dreimal veröffentlicht worden, ein kritischer und würdiger Kommentar dazu steht bislang allerdings noch aus. Vgl. Otto von Rieseemann: Eine Selbstbiographie der Sängerin Gertrud Elisabeth Mara, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, 1875, Nr. 32–39, Sp. 497–501, 513–517, 529–535, 545–550, 561–565, 577–582, 593–597, 609–613; Gertrud Elisabeth Mara (Schmeling), in: *Schaut her, ich bin's. Erinnerungen berühmter Sänger*, hg. von Hans-Peter Müller, Berlin 1985, S. 13–33 [Nachdruck von Rieseemann 1875]; Gertrud Elisabeth Mara 1749–1833: Es war mir nicht genug, bloß Sängerin zu heißen, in: *Göttliche Stim-*

Erinnernde schreibt – für den Druck gedacht gewesen, und sollten auch einträglich vermarktet werden.⁴² Während des Vorgangs der Niederschrift, der mindestens von 1826 bis 1828 dauerte, wurde die Künstlerin immer wieder von einem Bekannten, dem Juristen Friedrich Wilhelm Clossius aus Dorpat (heute Tartu), zur Fortsetzung aufgefordert.⁴³ Der Anlass dafür, sich im Alter von fast 80 Jahren an ihrem Ruhesitz in Reval (heute Tallinn), also erst viele Jahre nach Beendigung einer der glänzendsten Sängerinnenkarrieren Europas im 18. Jahrhundert, an die Niederschrift der Lebensereignisse zu machen, war einerseits finanzieller Art und diente andererseits der Rechtfertigung ihrer Ehe. Diese war eine zunehmend unerträglicher gewordene Beziehung zu ihrem Mann Johann Baptist – Cellist von Beruf –, dessen ausschweifender Lebenswandel und die damit in Zusammenhang stehenden Skandalgeschichten letztlich nicht nur die Liebe Gertrud Elisabeth Maras tötete, sondern auch ihrer Karriere immer wieder große Hindernisse in den Weg legte. Die Hochzeit der beiden Künstler im Jahr 1774 wurde gegen den Willen Friedrichs des Großen durchgesetzt, der Brotherr beider Musiker war und der seine Hofsängerin, die rasch zur Prima-donna aufgestiegen war, mehrfach vor Mara gewarnt hatte. J. B. Maras Benehmen besserte sich auch nicht nach der gemeinsamen Flucht weg von Friedrichs Hof, in deren Folge das Musikerehepaar an den bedeutendsten Musikmetropolen Europas auftreten konnte. Während G. E. Mara in London, Paris, Turin und Wien überaus erfolgreich war und sich ein großes Vermögen erarbeitete, verschleuderte ihr Mann das Ersparte durch seine Spiel- und Trunksucht. Die bereits völlig zerrüttete Ehe wurde schließlich 1799 in London geschieden.

Bezeichnenderweise enden die Aufzeichnungen Gertrud Elisabeth Maras gerade an dem Punkt, als die Sängerin den Plan gefasst haben muss, sich endgültig von ihrem Mann zu trennen, um 1793. Dennoch erklärt sie, zu den Aufzeichnungen motiviert worden zu sein »durch die falschen Nachrichten [...] hauptsächlich die schlechte Meinung, welche man von meinem Mann hegte, welche er gewiß nicht verdiente, und bloß dem Neid zu verdanken hatte.«⁴⁴ Dies spielt dann in den Aufzeichnungen keine besondere Rolle, wie auch die stürmische Affäre Gertrud Elisabeth Maras mit einem 15 Jahre jüngeren Mann, den sie 1790 kennen lernte, keinerlei Erwähnung findet. Nach bewährtem Modell der Lebensbeschreibungen beginnt die alte Künstlerin mit der Schilderung ihrer Kindheit und Ausbildung, den zahlreichen Reisen und sängerischen Erfolgen. Hierbei bleiben oft Unsicherheiten, denn die sich Erinnernde kann auf

men. Lebensberichte berühmter Sängerinnen von Elisabeth Mara bis Maria Callas, hg. von Eva Rieger, Monica Steegmann, Frankfurt am Main [u. a.] 2002, S. 28–73 [Autobiographie in Auszügen].

⁴² Dies geht aus einem Brief Gertrud Elisabeth Maras aus Reval (heute: Tallin) vom 23. September 1828 an Walther Friedrich von Clossius in Dorpat (heute: Tartu) hervor, den die Württembergische Landesbibliothek Stuttgart (WLB), Cod. iur. 4° 136, 1482, verwahrt. Erhalten haben sich in diesem Zusammenhang insgesamt 12 Briefe der Sängerin, die Gegenbriefe werden ebenfalls im Stadtarchiv Tallinn verwahrt.

⁴³ Dies lässt sich aus den erhaltenen Briefen Maras belegen, z. B. Brief vom 5. April 1827 aus St. Petersburg, Stuttgart, (WLB), Cod. iur. 4° 136, 1475.

⁴⁴ Gertrud Elisabeth Mara 1749-1833: Es war mir nicht genug, bloß Sängerin zu heißen, in: *Göttliche Stimmen* (wie Fußnote 41), S. 33.

keine schriftlichen Zeugnisse zurückgreifen, ein Tagebuch hatte sie nicht geführt⁴⁵ und durch Reisen, wechselnde Wohnorte und schließlich durch den Verlust ihres Hausstandes in Moskau 1815 durch Brand waren wohl auch viele sonstige Unterlagen, die als Gedächtnisstütze hätten dienen können, nicht mehr vorhanden. Die überlieferten Aufzeichnungen haben sehr assoziativen Charakter, wirken anekdotenhaft, aneinandergereiht und fragmentarisch. Schon das Äußere des Manuskriptes verrät die mühselige Arbeit des Erinnerens – Einfügungen in die Blätter, Anheftungen mit Stecknadeln, angenähte Papierstücke sind Zeugen eines Arbeitsprozesses, dem die alternde Frau schließlich nicht gewachsen war. »Sie werden bey mir (durch das viele Nachdenken) eine große Verenderung an Geist und Körper gewahr werden«⁴⁶, klagte sie, denn auch gesundheitliche Probleme behinderten die Arbeit an der Autobiographie. Doch bekennt die Autorin auch ein allgemeines Unbehagen beim Schreiben, »denn es scheint als wenn ein böser Geist mich abhielte dieselbe zu endigen«.⁴⁷

Die Zielgruppe dieser Autobiographie, die in bunten Farben triumphale Erfolge und Begegnungen mit interessanten Menschen schildert, ist der musikininteressierte Adel oder ein gehobenes Bürgertum, die beide dieses Lebenszeugnis als Buch zur Unterhaltung und Bildung nutzen konnten – jedoch keinesfalls im Hinblick auf eine eigene Karriere.

Noch stärker als bei Gertrud Elisabeth Mara ist dann bei Agnese Schebest die Suche nach der Wahrheit als Motiv ablesbar, eine Autobiographie zu veröffentlichen. Im Vorwort ihres über 300 Seiten starken Buches erwähnt Schebest aber auch die äußere Motivation, nämlich »Wünsche meiner Freunde«, die sie zum Schreiben und Veröffentlichen veranlassten⁴⁸ – *Aus dem Leben einer Künstlerin* wurde 1857 in Stuttgart gedruckt. Im Text legt sich Schebest das Image einer bürgerlichen Frau zu, ganz angepasst an die Normen des 19. Jahrhunderts. Sie tritt darin als »Wahrheitssucherin« auf – bezogen auf das eigene Leben –, und sie rechtfertigt ihre Sängerkarriere mehrfach gegenüber dem gängigen Vorurteil, Künstlerinnen seien stets moralisch verdorben. Schebest ist merklich bestrebt, den eigenen Lebenswandel als völlig tadellos und gleichzeitig konform mit dem bürgerlichen Milieu darzustellen.⁴⁹ So ist die Autobiographie in unterhaltendem Ton an Damen der bürgerlichen Stände gerichtet, die »Leserin« wird an mehreren Stellen des Buches direkt angesprochen.⁵⁰ Neben der Schilderung ihrer musikalischen Tätigkeiten nehmen Erzählungen privater

⁴⁵ Dies wird mehrfach in Briefen beklagt, vgl. Brief Maras aus Reval vom 23. September 1828 (wie Fußnote 42).

⁴⁶ Brief Maras aus Reval vom 23. September 1828 (wie Fußnote 42).

⁴⁷ So in einem Brief Maras aus Reval vom 17. April 1828, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. iur. 4^o 136, 1481.

⁴⁸ Agnes Schebest: *Aus dem Leben einer Künstlerin*, Stuttgart 1857, Vorwort, S. VII.

⁴⁹ Näheres dazu vgl. Martina Rebmann: »...hat Jüngling und Greis erschüttert« – Die Sängerin Agnese Schebest (1813–1870) in Stuttgart, in: *Diva. Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Internationales Symposium, Staatliche Hochschule für Musik und Darstellende Kunst, Stuttgart 2005, hg. von Dörte Schmidt, Rebecca Grotjahn und Thomas Seedorf, Aufsatzband im Druck.

⁵⁰ Vgl. Schebest (wie Fußnote 48), S. 259, 278 u. a.

(familiärer) Ereignisse, authentifiziert durch das Einflechten von erhaltenen Briefen, einen breiten Raum ein. Ausführliche Berichte über die Erlebnisse auf Reisen, die vom größten Teil der Leserinnenschaft niemals persönlich gemacht werden konnten, suggerieren die Teilhabe an den Geschehnissen der ›großen weiten Welt‹. Die Begebenheiten werden bezeichnenderweise bis zur Hochzeit im Jahr 1842 erzählt – womit Agnese Schebests Künstlerinnenlaufbahn endete. Der weitere Lebensweg, der Abgang von der Bühne nach der Verheiratung mit dem Theologen und Schriftsteller David Friedrich Strauß, die Geburt von zwei Kindern, unglückliche Ehejahre und schließlich die Trennung von ihrem Mann (nicht die Scheidung, in die sie nicht einwilligte), das erzwungene Übergeben der Kinder an den Vater, zum persönlichen Leid auch noch die bittere finanzielle Notlage – Agnese Schebest blieb nur das Unterrichten in Stuttgart zum Lebensunterhalt⁵¹ – dies alles wird nicht mehr geschildert, es gehört für sie nicht mehr zum *Leben einer Künstlerin*. Die Autobiographie wurde sicher auch aus kommerziellen Gründen geschrieben. Dies verrät die unterhaltende Tonlage und das bisweilen unrealistisch wirkende Bild, das die Sängerin durch die Aneinanderreihung ungewöhnlicher Begebenheiten von sich gibt. Denn trotz der Einbeziehung von Briefen, der Abschrift eines Kontraktes usw. bleibt zu prüfen, inwiefern der Text tatsächlich den historische Tatsachen verpflichtet ist, oder ob diese vielleicht bewusst gefärbt werden, um damit einen bestimmten Publikumsgeschmack zu treffen. Schließlich endet die Autobiographie mit dem Eingeständnis des Scheiterns: »Es war ein weiter, mühevoller Weg, den ich machte, und dennoch hab' ich mein Ziel verfehlt.«⁵² Eine bittere Rückschau und ganz bestimmt kein Vorbild für junge Frauen auf der Suche nach einer beruflichen Identität.

Neben dem finanziellen Aspekt sind gerade persönliche Krisen in beiden Sängerinnen-Biographien Auslöser für die Niederschrift. Doch während sich die Texte von Mara und Schebest – die Autobiographie der ersten wurde um 1828 abgebrochen, die der zweiten 1857 gedruckt – an ein musikinteressiertes, aber nicht notwendig professionelles Publikum wandten, ist dies bei Le Beau offensichtlich anders. Das hängt jedoch nicht nur mit dem Lebenslauf der Komponistin zusammen, die im Übrigen ihre Biographie ja bis in die jüngste Vergangenheit schildert, sondern vor allem mit den Zeitumständen. Waren die Sängerinnen-Autobiographien zu einer Zeit verfasst worden bzw. erschienen, als es sich dabei um seltene Ausnahmen handelte, ist 1910, als Le Beaus *Lebenserinnerungen* verlegt wurden, der Boden für biographische Aufzeichnungen und Autobiographien von Frauen schon anders bereitet. Um 1900 entstand eine ganze Reihe von Künstlerinnenbiographien – zu nennen sind hier die Ausgaben des Publizisten Adolf Kohut, der mit Werken wie *Tragische Primadonnen-Ehen*, *Cultur- und kunstgeschichtliche Skizzen* (Leipzig 1887) und *Die Gesangsköniginnen in den letzten drei Jahrhunderten* (Berlin 1905) den Fokus gerade auf

⁵¹ Schebest verfasste auch ein pädagogisches Werk unter dem Titel *Rede und Geberde. Studien über mündlichen Vortrag und plastischen Ausdruck*, Leipzig 1861.

⁵² Schebest (wie Fußnote 48), S. 303.

Sängerinnen richtete, deren Leben er überwiegend als schillernd, glamourös und exotisch darstellte. Mit seinen populär geschriebenen Texten sprach er ein verhältnismäßig breites Publikum an. Der im Zuge des modernen Nationalismus steigende Bedarf an autobiographischen Darstellungen im Sinne einer Versicherung durch die eigene Geschichte wurde z. B. durch die Reihe *Memoirenbibliothek* gedeckt, die von Robert Lutz in Stuttgart verlegt wurde. 90 Bände erschienen von 1899 bis 1927, und sie waren durch relativ geringe Preise aufgrund hoher Auflagenzahlen an ein breites bürgerliches Lesepublikum adressiert.⁵³ Diese und weitere solcher Buchserien enthalten nun Autobiographien von Männern und Frauen aus der deutschen Vergangenheit. Die Autobiographie Le Beaus erschien also genau zu einer Zeit, als besonders auch Lebensläufe von Frauen ihr Publikum fanden, und gleichzeitig immer mehr Frauen einen Beruf ergriffen – und dafür Vorbilder suchten. So hat Le Beaus Buch einen nicht zu übersehenden pädagogischen Zug, dem wir es sicher auch zu verdanken haben, dass die Autorin so wenig Privates darin äußert.



Abbildung 2: Luise Adolpha Le Beau, *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, originaler Umschlag

⁵³ Vgl. Eda Sagarra: Quellenbibliographie autobiographischer Schriften von Frauen im deutschen Kulturraum 1730–1918 (wie Fußnote 6), S. 179. Einzelne Bände wurden in zahlreichen weiteren Auflagen gedruckt.

Ob die Komponistin mit ihren *Lebenserinnerungen* allerdings auch viel Publikum erreicht hat, muss offen bleiben. Zwar konnte bislang keine Auflagenhöhe des Buches ermittelt werden, weshalb sich die Verbreitung kaum abschätzen lässt, doch bleibt zu bedenken, dass die Autobiographie in einem regionalen Verlag mit kleinem Programm erschienen ist, nicht z. B. in einer Stadt mit großem Verlagswesen wie Stuttgart oder gar Leipzig.⁵⁴ Der Verlag Emil Sommermeyer in Baden-Baden wurde 1882 gegründet, hatte aber seine Auslieferung nur in Baden-Baden.⁵⁵ 1890 erweiterte sich der Geschäftsumfang um einen Buch-, Musik- und Musikinstrumentenhandel,⁵⁶ noch 1925 ist Sommermeyer als »Verlagshandlung, Musikverlag« eingetragen,⁵⁷ zog 1929 nach Elberfeld⁵⁸ um und ist 1957 erloschen.⁵⁹ Das Verlagsprogramm widmete sich regionalen Autoren, der Geschichte Badens und der Literatur zum Lawn-Tennis-Spiel, dazu hatte Sommermeyer um 1910 auch wenige Noten in Verlag. Nur ein einziges Buch des Verlags hatte eine ähnliche Thematik wie Le Beaus Werk, Augusta Benders *Auf der Schattenseite des Lebens. Jugendgeschichte einer Autodidaktin*, das in zwei Bänden 1913/14 erschien. Wieso Le Beau, die viele Kontakte zu Musikverlagen und Musikalienhandlungen in ganz Deutschland aufgebaut hatte, ihr Buch ausgerechnet bei Sommermeyer verlegen ließ, ist nicht bekannt. Das insgesamt überschaubare Sortiment, die geringe Bekanntheit des Verlags haben den Kreis des Publikums wohl eher klein gehalten.

Zudem ließ sich bislang keine kritische Würdigung oder Rezension der *Lebenserinnerungen* nachweisen, im Gegenteil, eine Besprechung wurde dem Werk, da es von einer Frau stammte, offenbar gerade verweigert.⁶⁰ Sieben Jahre nach Erscheinen der *Lebenserinnerungen* schrieb ein Biograph in der *Neuen Bonner Zeitung*:

Wäre sie ein Mann gewesen, würde sich wohl die heftigste Preßfehde an dieses Buchgeschlossen haben. Sie führte eine schneidige Klinge in ihm und ging ihren Widersachern mit einer [sic!] Schneid zu Leibe, wie man es von einer Dame nicht erwartet hätte. Vielleicht ging sie in ihrer Erbitterung ab und zu etwas zu weit. Aber es nahm ihr eigentlich kein Mensch übel. Sie war ja eine Frau. Und eine solche behandelt man eben anders wie einen Mann. Die Presse begnügte sich damit, den Erfolg dieser interessanten Erinnerungen zu konstatieren und ihren Wert für die Musikgeschichte unserer Zeit ganz besonders zu unterstreichen. Aber das was Luise Le Beau erstrebt hatte, erreichte sie wieder nicht. Man ging zur Tagesordnung über. Nur ab und zu ging ein ehrlicher Kritiker in etwas auf ihre Herausforderung ein, ohne jedoch seinerseits mit ihr die Klinge kreuzen zu wollen. Aber auch jetzt ließ sie den Mut nicht sinken. Sie arbeitete rastlos weiter; sie wusste, einer Anzahl Getreuer bereitete sie Freude damit.⁶¹

⁵⁴ Für umfangreiche Recherchen und Informationen zum Verlag Emil Sommermeyer danke ich Rainer Fürst, Karlsruhe aufs Herzlichste.

⁵⁵ Vgl. *Gesamt-Verlags-Katalog des Deutschen Buchhandels. Ein Bild deutscher Geistesarbeit und Cultur, Buch- und Kunst-Katalog*, Münster, Bd. 1, 1881/[83], Sp. 299f.

⁵⁶ Vgl. *Adreßbuch des deutschen Buchhandels*, bearbeitet von der Adreßbuch-Redaktion des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig, Leipzig 52 (1890), S. 1. Abtl. 457.

⁵⁷ Vgl. *Deutschlands Verlagsbuchhandel*, bearbeitet von Albert Schramm, Leipzig 1925, S. 360.

⁵⁸ Vgl. *Adreßbuch des deutschen Buchhandels*, bearbeitet von der Adreßbuch-Redaktion des Börsenvereins der Deutschen Buchhändler zu Leipzig, Leipzig 97 (1935), S. 1. Abtl. 554.

⁵⁹ Vgl. *Verlagsveränderungen im deutschsprachigen Buchhandel 1942–1963*, bearbeitet vom Börsenverein des Deutschen Buchhandels, Frankfurt/Main, 1969, S. 183.

⁶⁰ Vgl. Nachwort zur Neuausgabe der *Lebenserinnerungen* von Keil: *Le Beau*, S. 299.

⁶¹ Zitiert nach ebd.

Wahrscheinlich ist daher, dass Le Beau einen größeren Kreis musikalisch Gebildeter mit ihrem anspruchsvollen Buch wohl kaum erreicht hat. Viel weiter als über den engen Kreis der Baden-Badener Bekannten und ihrer Schülerinnen werden sich ihre *Lebenserinnerungen* nicht verbreitet haben.

Autobiographie und geistiges Erbe

Besonderes Gewicht kommt beim Lesen der *Lebenserinnerungen* der Erhaltung des künstlerischen Werkes von Le Beau für die Nachwelt zu. Denn die Autobiographie wurde ja vor allem als Einschätzungen der Künstlerin zur gegenwärtigen Lage der Musik geschrieben, worin sie das eigene musikalische Schaffen einbettete. Bereits im Vorwort hoffte die Komponistin: »Sollte eine oder die andere meiner Komposition wert sein, späteren Generationen noch zu gefallen, so habe ich nicht umsonst geschrieben.«⁶² Und nicht umsonst hat Le Beau dem Buch ein Verzeichnis ihrer Werke beigegeben. Dies ist ein ungewöhnliches Vorgehen in einer Autobiographie, doch war sie sich bewusst, dass vor allem ihre Werke ihr Denkmal werden könnten. Inwieweit auch diese Kompositionen als »Lebenserinnerungen« gelten können, ist an anderer Stelle schon untersucht worden.⁶³ Um die Werke stärker zu verbreiten, mussten sie möglichst gedruckt werden. Zwar war die Komponistin nicht immer bereit, dabei ihre eigenen finanziellen Mittel einzusetzen (oder sie konnte es gar nicht), obwohl es ihr mehrfach geraten worden war. Um dennoch ausreichendes Stimmenmaterial für Aufführungen versenden zu können, druckte sie z. B. während ihrer Berliner Zeit gemeinsam mit ihren Eltern die Stimmen der *Hadumoth* im Zeitraum eines Jahres. Hierzu wurde eigens eine Maschine für das Gummidruckverfahren der Tachographie angeschafft.⁶⁴

Ein weiterer Schritt auf dem Weg, für ein Nachleben ihres kompositorischen Werkes zu sorgen, war es, die gedruckten Noten sowie die Manuskripte der Kompositionen und sogar deren Abschriften der Königlichen Bibliothek in Berlin bzw. der Königlichen Hof- und Staatsbibliothek in München zu übergeben. Einige Handschriften vermachte sie auch der Badischen Hof- und Landesbibliothek in Karlsruhe, die jedoch sämtlich 1942 bei einem Bombenangriff ein Opfer der Flammen wurden. Weitere Schenkungen gingen an die K. K. Hofbibliothek in Wien, die Königliche öffentliche Bibliothek in Dresden und die Königliche Landesbibliothek in Stuttgart.

Die weitblickende Idee, ihre Werke schon zu Lebzeiten in Bibliotheken unterzubringen, kam Le Beau wahrscheinlich durch ihre eigenen musikhistori-

⁶² *Lebenserinnerungen*, Vorwort, S. 7.

⁶³ Vgl. Ulrike B. Keil: Luise Adolpha le Beau – Beziehungen zwischen Lebenssituation und der ungewöhnlichen Struktur und Idee ihres Streichquartetts opus 34, in: *Gender studies & Musik*, Regensburg 1998, S. 41–51. Auch bei anderen Komponistinnen ist das ein bekanntes Phänomen, vgl. Josephine Lang und ihre Lieder, die sie mit dem Ausspruch belegte: »Meine Lieder sind mein Tagebuch«. Dazu Harald Krebs: »Meine Lieder sind mein Tagebuch« – Autobiographisches in den Liedern und Liedmanuskripten Josephine Langs, in: *Musik in Baden-Württemberg, Jahrbuch* 9 (2002), S. 121–136.

⁶⁴ *Lebenserinnerungen*, S. 186.

sehen Forschungen in der Königlichen Bibliothek in Berlin. Ein weiterer besonders naher Kontakt zur bibliothekarischen Arbeit stellte sich durch die Ordnung und Verzeichnung der Notenbibliothek der Großherzogin Sophie von Baden (1801-1865) in einem heute noch erhaltenen handschriftlichen Zettelkatalog ein, den Le Beau 1908 im Auftrag der großherzoglichen Familie anlegte.⁶⁵ Diese Erfahrungen haben der Komponistin sicher bewusst gemacht, welche wichtige Rolle Bibliotheken bei der Überlieferung von Notenwerken und damit direkt für die Musikgeschichte spielen.

Luise Adolpha Le Beau war schon früh zur Reflexion über Erlebtes ermuntert worden. Der Vater verlangte von der Zehnjährigen, dass sie »von nun an [ihre] Erlebnisse« aufzuschreiben hatte und »ob ich meine Aufgaben gut gelernt hatte, artig war oder nicht.«⁶⁶ Dieses Vorgehen begleitete sie dann ihr Leben lang, ermöglichte ihr aber auch, aus dem – heute offenbar verschollenen – Tagebuch zu zitieren, um ihr Gedächtnis beim Aufzeichnen der *Lebenserinnerungen* zu unterstützen. Wir können nicht mehr direkt vergleichen, wie diese zeitnah notierten Erlebnisse in der Autobiographie verarbeitet sind, was übernommen wurde und was entfiel, doch ist ein Blick in die fünf heute noch erhaltenen Reisetagebücher Le Beaus aufschlussreich. Sie sind in den Jahren 1907 bis 1914 anlässlich ihrer Bildungsreisen nach Italien und Frankreich entstanden.⁶⁷ Da die meisten Reisen als Kunstreisen geplant waren, beschreibt die Komponistin ausführlich architektonische und kunsthistorisch interessante Sehenswürdigkeiten, kaum hingegen musikalische Ereignisse, die offenbar auch nicht im Mittelpunkt standen. Chronologisch gereiht werden Schilderungen des Reiseverlaufs und der Reiseeindrücke. Dies bleibt im Anekdotenhaften, greift fast nie darüber hinaus, etwa durch eine kritische Einschätzung der Lebensverhältnisse in den bereisten Ländern. Der Gegensatz nun zwischen den »privaten« Reisetagebüchern und dem für die Veröffentlichung bestimmten autobiographischen Werk ist bedeutsam, zeigt er doch, wie deutlich Le Beau ihre Einschätzung des Musiklebens formulierte und wie planvoll sie ihr Leben in der Darstellung formte – und dabei aus der Rückschau sicher auch verformte.

Lebenserinnerungen und heutige Forschung

Die *Lebenserinnerungen* Le Beaus zählen zu den wenigen Zeugnissen der Tagebuchliteratur von Frauen in der Musik. Deshalb haben sie hohen Quellenwert, müssen aber gleichzeitig gerade daraufhin und auf ihre Aussageintention kritisch überprüft werden. Die Autorin hat eine sehr sachliche und doch enga-

⁶⁵ Badische Landesbibliothek, Musiksammlung, ohne Signatur. Im selben Jahr erschien ihr Aufsatz *Die musikalische Bibliothek während Ihrer Königlichen Hoheit der Großherzogin Sophie von Baden und das Karlsruher Musikleben in den Jahren von 1830–1860*, Karlsruhe 1908.

⁶⁶ *Lebenserinnerungen*, S. 18.

⁶⁷ Die Reisen hatten folgende Ziele: April/Mai 1906: Italien; April/Mai 1907: Rom; April/Mai 1908: Neapel; Mai/Juni 1909: Südfrankreich; April/Mai 1910: Sizilien; Juni/Juli 1914: Paris. Die Reisetagebücher werden in der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe verwahrt, Signatur: K 2336. Sie bilden den einzigen Teil des Nachlasses von Le Beau, der bei der Zerstörung der Bibliothek 1942 nicht vernichtet worden ist.

gierte Art der Darstellung gewählt, sie verzichtet auf eine bunte oder gar glamouröse Ausschmückung des Künstlerinnenlebens. Trotz zahlreicher Erfolge hat Le Beau aber auch von sehr vielen Misserfolgen berichtet, der ihren Pessimismus in Bezug auf ihre Möglichkeiten als berufstätige Frau spüren lässt. Dies ist in der neueren Le Beau-Forschung schon mehrfach beschrieben worden. Beatrix Borchard betont die »wachsende künstlerische Resignation« und den »zunehmenden Realitätsverlust« und vermutet, dass Le Beau »einen regelrechten Verfolgungswahn« entwickelte. Zudem beklagt sie die mangelnde Loslösung von den Eltern, die in der Autobiographie als die engsten Partner dargestellt sind.⁶⁸ Melanie Unseld merkt an, dass Le Beau den Kompositionsprozess in den *Lebenserinnerungen* nicht ausführlich dargestellt habe⁶⁹ und Judith E. Olson bemängelt überdies den in der Autobiographie thematisierten häufig zu geringen finanziellen Einsatz Le Beaus für die Veröffentlichung und Verbreitung ihrer Werke. Doch muss sie zugeben, dass sie »innerhalb der gesellschaftlichen und ihrer eigenen Grenzen [...] das Möglichste [tat], um anerkannt zu werden.⁷⁰

Diese Kritikpunkte spiegeln die heutige Auffassung der *Lebenserinnerungen* Le Beaus, knapp 100 Jahre nach deren Veröffentlichung. Das Publikum um 1910 hingegen erlebte eine Welt, in der es Frauen erstmals überhaupt in erkennbarer Zahl gelang, aus einer weitgehenden Unmündigkeit aufzubrechen. Trotz ig und kämpferisch wandte sich Luise Adolpha Le Beau gegen verschiedenste Hindernisse, die sie in ihrer Berufsausübung hemmten und dabei verschwieg sie auch die Misserfolge nicht. Der Tod der Eltern war für sie umso fühlbarer, als sie die einzigen verlässlichen Partner in ihrer Karriere waren, nicht zuletzt auch in materieller Hinsicht. Ein Netzwerk, wie es für eine erfolgreiche Berufslaufbahn unverzichtbar ist, fehlte Le Beau noch fast völlig. Doch nicht nur um zu klagen, sondern in erster Linie um gleichgesinnten Frauen ihre Erfahrungen mitzuteilen, schrieb sie ihre Biographie nieder. Die negativen Erfahrungen der Musikerin waren dabei zu einem großen Teil übereinstimmend mit der erlebten Wirklichkeit fast aller Frauen um 1900, die nicht den Lebensweg »Heirat und Familiengründung« eingeschlagen hatten. Unseren heutigen Fragen nach den Werken der Komponistin sowie ihrem Entstehensprozess und ihrer Wirkung, nach den sozialen Bindungen wie zu Eltern, Freundinnen und Schülerinnen, nach den Möglichkeiten, als Frau berufstätig zu sein, werden im Buch längst

⁶⁸ Beatrix Borchard: »Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen ...« – Bedingungen künstlerischer Arbeit für Frauen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Luise Adolpha le Beau, in: *Bruckner-Symposium zum Schaffensprozeß in den Künsten*, Wien 1997, S. 45–56, hier S. 55.

⁶⁹ Vgl. Melanie Unseld: Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven? Luise Adolpha Le Beau und ihre Sinfonie op. 41, in: *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, hg. von Bettina Brand, München 2001, S. 24–44, hier S. 28.

⁷⁰ Judith E. Olson: »Luise Adolpha Le Beau (1850–1927). Sollte eine oder die andere meiner Kompositionen wert sein, späteren Generationen noch zu gefallen, so habe ich nicht umsonst geschrieben«, in: *Annäherung*, Bd. 13, hg. von Clara Mayer, Kassel 2003, S. 137–174, hier S. 165 (vgl. auch vorher: dies.: Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany, in: *Women making Music. The Western Art Tradition, 1150–1950*, hg. von Jane Bowers und Judith Tick, Basingstoke 1988, S. 282–303).

nicht erschöpfend behandelt. Dies war allerdings auch nicht die Intention Le Beaus. Zum einen ist eine Autobiographie ein höchst subjektiver Text, dessen historische Wahrheit besonders kritisch überprüft werden muss, zum anderen ist die Intention des Geschriebenen von zentraler Bedeutung. Wir haben nach den Motiven und dem Publikum gefragt, woraus sich dann eine Näherung an die Komponistin ergeben kann. Und hier zieht Le Beau selbst ein für sich positives Resümee. Denn – nach allem Bekannten für uns heute sicher erstaunlich – sie setzte als Schlusswort unter ihre *Lebenserinnerungen*:

Das Beste, was ich dabei [während der Karriere als Musikerin] errang, ist die Fähigkeit, unsere Größten besser würdigen zu können! Mit Genugtuung empfinde ich es auch, daß ich – wenn auch mit Hintansetzung aller meiner musikalischen Interessen – völlig frei bin im Denken und Handeln. Dies höchste und menschenwürdigste Ziel habe ich erreicht; alle Erfolge der Welt könnten es mir nicht ersetzen!⁷¹

Diese Freiheit im Denken und Handeln ist für die Biographie einer Frau im deutschen Kaiserreich sicher außergewöhnlich. Für eine Komponistin aber, deren Ziel es doch sein sollte, mit ihrer Arbeit einen größtmöglichen Kreis zu bedienen, scheint dieser Satz seltsam unprofessionell: Hatte sie offenbar doch nicht den unbedingten Willen zu einer professionellen Karriere? Ich meine, Le Beau war sich ihrer Antwort, die sie am Ende ihres mit großer Sorgfalt geschriebenen Buchs gab, sehr sicher. Ist denn ihre Sicht auf das eigene Leben nicht eine der wenigen Möglichkeiten, in einer Gesellschaft, die Frauen im Beruf große Hindernisse in den Weg stellt, eine gegründete Position zu finden?

⁷¹ *Lebenserinnerungen*, S. 279.