

Eine weibliche Sinfonietradition jenseits von Beethoven?

Luise Adolpha Le Beau und ihre Sinfonie op. 41

Als die junge Komponistin Luise Adolpha Le Beau 1874 von Karlsruhe nach München kam, um ihre musikalische Ausbildung fortzusetzen, stand sie bei Joseph Rheinberger, dem renommierten Münchner Pädagogen, bei dem auch Engelbert Humperdinck, Ermanno Wolf-Ferrari und viele andere studierten, zunächst vor verschlossenen Türen: Er unterrichtete grundsätzlich keine Damen. Nachdem Le Beau ihm allerdings ihr Opus 3 vorgespielt hatte, nannte er sie wohlwollend »Herr Kollege«¹, und ihre Violin-Sonate op. 10 fand er schließlich sogar »männlich, nicht wie von einer Dame komponiert«². Mit diesem »Ritterschlag« versehen wurde Le Beau von Rheinberger als Schülerin aufgenommen.

Aus diesen und vielen weiteren, in ihren *Lebenserinnerungen* mitgeteilten Äußerungen wird deutlich, dass für die Komponistin Le Beau auf ihrem Weg zur Professionalität³ eine besondere Form der Geschlechtsumwandlung notwendig war: Um als professionelle Komponistin (oder besser noch: als Komponist) anerkannt zu werden, musste sie »männlich« komponieren.

Darunter aber verstand man vor allem die Beherrschung des »strengen Stils«⁴, »theoretische Durchbildung«, »Gewandtheit in der Formenbehandlung, wie in der Orchestration«, »ernste[r] Geist«⁵ und nicht zuletzt »männliche Kraft«⁶ – diese Begriffe finden sich vielfach variiert und in staunend-anererkennendem Ton regelmäßig in den Rezensionen von Le Beaus Werken. Und neben den formal-kompositorischen Aspekten und den assoziativen Charakterisierungen wurde grundsätzlich auch die Frage der musikalischen Gattungen in das rigide Schema der Geschlechtertrennung gepresst: Die »männlichen«, repräsentativen Großformen – wie Sinfonie, Oper oder Oratorium – wurden von den »weiblichen«, kleinen Formen – vor allem Kammermusik und Lied – unterschieden.⁷ Diese Dichotomie aber war derart dominant, dass zum Verständnis von »männlichem« Komponieren, gewissermaßen als Visitenkarte eines ernstzunehmenden Komponisten, untrennbar die Komposition einer Sinfonie gehörte – durchaus auch in Abgrenzung zu weiblichen Kollegen, denen man die Beherrschung der großen Form, der »Königsform« seit Beethoven, nicht zutraute:⁸ »Die Sinfonie galt als das öffentlich-repräsentative Werk, das ein seriöser Komponist vorzuweisen hatte.«⁹



Luise Adolpha Le Beau, aus: *Neue Musik-Zeitung*, 1886/5

Auf ihrem Weg, als professionelle Komponistin Anerkennung zu finden – ein Weg, den Le Beau jahrzehntlang mit großer Energie verfolgte – war daher die Komposition einer Sinfonie unabdingbar. Genauso unvermeidlich war, dass ein solches Werk mit jenen Dichotomien und Geschlechterzuschreibungen konfrontiert wurde. So heißt es denn auch in einer Rezension zu Le Beaus erster und einziger Sinfonie in F-Dur op. 41: »Eine Symphonie von einer Dame haben wir noch nicht gehört; sie dürfte auch ein Unikum sein. Der Grund liegt in dieser Kunstform selbst. Die Symphonie macht die höchsten Ansprüche an die Leistungsfähigkeit des Componisten, sowohl an die intellektuelle, wie an die technische. Wer in dieser großen Form sich ausspricht, muß Viel wissen und Viel zu sagen haben; er muß nicht nur den großen orchestralen Körper in allen seinen Theilen vollständig beherrschen, sondern er muß auch Gedanken haben, die der Mühe und Arbeit wert sind.«¹⁰

Für Le Beau gab es allerdings außer der »Visitenkarten-Funktion« der Sinfonie noch einen weiteren Grund für die Beschäftigung mit dem Thema Sinfonik. Le Beau suchte neben der öffentlichen Anerkennung als Komponist(in) eine eigene Form ihrer weiblichen Identität als Komponistin: Sie machte sich auf die Suche nach einer musikhistorischen, weiblichen Traditionslinie und hielt darum nach Vorgängerinnen in der Musikgeschichte Ausschau. Ergebnisse ihrer Recherche fasste Le Beau in einem Artikel zusammen, der im Dezember 1890 in der *Neuen Zeitschrift für Musik* erschien: »Componistinnen des vorigen Jahrhunderts«¹¹. Le Beau erwähnt in ihrem Artikel zahlreiche Komponistinnen (unter anderen Prinzessin Anna Amalia von Preußen, Corona Schröter, Louise Reichardt, Maria Theresia von Paradis und Emilie Zumsteeg), geht aber vor allem auf das Leben und Schaffen von Marianne von Martínez¹² ein.

Martínez, so Le Beau, habe mit großem Fleiß an ihrer Ausbildung und später an ihrem kompositorischen Werk gearbeitet, sie sei »der Kunst getreu«¹³ geblieben – will heißen: sie blieb unverheiratet und moralisch »untadelig« –, sie sei trotz Anerkennung und Lob von berufener Seite (vor allem durch Wolfgang Amadeus Mozart und Charles Burney) stets bescheiden, dabei aber am Wiener Hof hochgeschätzt gewesen, habe finanziell unabhängig leben und arbeiten können. Diese Lebensskizze, die Le Beau von Martínez zeichnet, stimmt mit Le Beaus eigenem Lebensentwurf auffallend überein.

Auch Le Beau arbeitete bereits als Kind mit großem Fleiß an ihrer umfangreichen musikalischen und allgemeinen Ausbildung, auch sie, die durch die Unterstützung der Eltern finanziell unabhängig blieb, konnte sich ganz ihrem Künstlerdasein widmen, eine »versorgende« Heirat ausschlagen. Wie Martínez war sie bescheiden bis zur Selbstverleugnung, legte dabei aber immer großen Wert auf die Wertschätzung durch »Autoritäten«. Früh hatte sich Le Beau allerdings auch mit Neid und Missgunst auseinandersetzen, ein Faktum, das sie in ihrer Darstellung von Martínez' Lebensweg nicht unerwähnt lässt: »Daß ein Talent wie Marianna nicht von Neid und Bosheit verschont bleiben konnte, ist leider natürlich.«¹⁴ – Kurz: Mit dem Lebensweg der

Marianne von Martínez scheint sich Le Beau nicht nur besonders auseinandergesetzt, sondern auch identifiziert zu haben.

Le Beau geht in ihrem Artikel auf einige Kompositionen von Martínez ein, ohne freilich ein komplettes Werkverzeichnis angeben zu können. Unter diesen erwähnten Werken befinden sich neben Vokalwerken Martínez' auch ein Klavierkonzert und eine Sinfonie. Dies ist bemerkenswert, denn der Artikel erschien 1890, zu einem Zeitpunkt, als Le Beau neben Klavier- und Kammermusik auch Lieder und größere Vokalwerke¹⁵ sowie ein Klavierkonzert¹⁶ geschrieben hatte. Vergleicht man ihre Werkliste mit der von Martínez, fehlt in Le Beaus Katalog lediglich eine musikalische Gattung: die Sinfonie. Vier Jahre nach Erscheinen ihres Artikels ist Le Beau »mit einer Symphonie beschäftigt«¹⁷. – Zufall oder Programm? Eingedenk der Tatsache, wie parallel Le Beau den Lebensweg der Marianne von Martínez zu ihrem eigenen darstellt – bis hin zu persönlichen, außermusikalischen Details –, eingedenk auch der Tatsache, dass sich die Werkverzeichnisse bis auf den Aspekt Sinfonie ähnlich sind, scheint es kaum zufällig zu sein, dass sich Le Beau hierdurch angeregt sah, sich dem Thema Sinfonie zu widmen.

Zwei Gründe sind demnach für Le Beau ausschlaggebend, die Komposition einer Sinfonie ins Auge zu fassen: einerseits die Konsolidierung ihres Anspruchs, öffentlich als Berufs-Komponist(in) zu gelten, andererseits die musikhistorische Traditionslinie zu einer Komponistin, die sie als Vorgängerin wertschätzt. An diesen beiden Beweggründen ist auffällig, dass der erste sehr eng mit dem Namen Ludwig van Beethoven verbunden ist, während der zweite gänzlich ohne Beethoven auskommt, ja ihn geradezu bewusst ausspart: Die Komponistennamen, die Le Beau um Marianne von Martínez herum erwähnt, sind Wolfgang Amadeus Mozart und Joseph Haydn, obwohl Martínez zeitgleich mit Beethoven in Wien lebte und arbeitete. – Bleibt die Frage, inwieweit sich Le Beau bei der Komposition ihrer eigenen Sinfonie stärker dem ersten, gleichsam offiziell-professionellen, Beethoven-bestimmten Beweggrund oder stärker der *ohne* Beethoven auskommenden, weibliche Traditionslinien suchenden Richtung zuwendet.

Le Beaus 1910 verfasste *Lebenserinnerungen einer Komponistin* geben zu dieser entscheidenden Frage nur dann Auskunft, wenn man versteht, zwischen den Zeilen zu lesen. Dabei ist die Autobiografie¹⁸ tatsächlich ein musikhistorischer Ausnahmefall – und dies in mehrerer Hinsicht: Sie ist einerseits die einmalig ausführliche Selbstdarstellung einer Komponistin des ausgehenden 19. Jahrhunderts, zum anderen ist sie eine (zuweilen recht polemische) Streitschrift gegen die Zustände des zeitgenössischen Konzert- und Musikwesens. Die Autobiografie ist insofern ein Ausnahmefall, als der Titel selbstbewusst auf das Wirken Le Beaus *als Komponistin* verweist (sie war zugleich eine nicht minder erfolgreiche Pianistin), tatsächlich aber über das kompositorische Schaffen nur äußerst wenig berichtet wird: Le Beau erwähnt gelegentlich, wie inspirierend Ausflüge in die Natur auf ihr Schaffen gewirkt

haben, ansonsten aber beschreibt sie mit keiner Silbe den Entstehungsprozess ihrer Werke. Ausführlich hingegen berichtet sie von ihren (häufig erfolglosen) Versuchen, Aufführungen ihrer Kompositionen zu arrangieren, nennt die dennoch stattgefundenen Aufführungen und zitiert ausgiebig aus den zahlreichen Rezensionen. Außerdem vermerkt sie auch jeweils die Verlage, in denen ihre Werke erschienen sind. Es entsteht der Eindruck, dass Le Beau die kreative Phase des Komponierens bewusst und strikt im Verborgenen zu halten versucht. Ihre Werke existieren in ihrer Autobiografie erst dann, wenn sie bereits in den Kreislauf des Musiklebens – mit Aufführung, Verlag und Rezension – Eingang gefunden haben. Über innere Beweggründe, Inspirationen, Motivationen, Schaffensimpulse oder gar schöpferische Zweifel, über Werkrevisionen oder Ähnliches schweigt sich die Komponistin hingegen weitgehend aus.

Aber noch während man bedauert, nicht mehr über die inneren Entstehungszusammenhänge ihrer Werke erfahren zu haben, erkennt man, dass sich hinter dieser Darstellungsweise ein eigentümliches Verständnis von Professionalität verbirgt: Nicht über das Entstehen des Kunstwerkes zu sprechen, es erst als fertiges Werk vollgültig in den Lebenszusammenhang aufzunehmen – die Erwähnung in den *Lebenserinnerungen* gleicht dabei der Aufnahme in ein Werkregister –, scheint für Le Beau wichtig gewesen zu sein. Einerseits schützt sich Le Beau damit vor neugierigen Blicken in ihre kompositorische »Werkstatt«, sie bleibt die »öffentliche« Komponistin, die nicht über ihr Privatissimum – die kompositorische Arbeit – Auskunft gibt. Andererseits muss sie so keinerlei Rechenschaft über eventuelle Schaffenskrisen, Stagnationen oder fehlgeschlagene Kompositionen ablegen – und erspart sich damit das Eingeständnis von Schwäche. Der Eindruck von Privatheit und Schwäche widerspricht offenkundig Le Beaus Bild einer erfolgreichen Komponistin.¹⁹

Dass Le Beau grundsätzlich versucht, Privates nicht an die Öffentlichkeit gelangen zu lassen, vermutet auch Ulrike Keil, die in Le Beaus umfangreichem Nachlass keine privaten Aufzeichnungen, Tagebücher oder Ähnliches fand: »Während Le Beau ihr musikalisches Vermächtnis wahrlich sorgfältig für die Nachwelt und die Forschung bewahrte, hat sie allem Anschein nach ihr Privatleben vor einem öffentlichen Zugriff schützen wollen.«²⁰

Auffällig in den *Lebenserinnerungen* ist, dass Le Beau nur im Zusammenhang mit ihren Eltern über Privates schreibt, sie zeichnet – ihre eigene Person damit indirekt umschreibend – ein erstaunlich individuelles Bild der Eltern: einerseits der Vater, die dominante Autorität innerhalb der Familie, der die Tochter (sie ist das einzige Kind der Eheleute Le Beau) von klein auf maßgeblich fördert und die junge Luise auf den »dornenvollen Künstlerpfad«²¹ vorbereitet. Auf der anderen Seite die Mutter: »Sie war der Engel auf seinem [des Vaters] Lebenswege! Eine gütige, fleißige, begabte, echt deutsche Hausfrau!«²² – Es ist nicht schwer, hinter diesen beiden unterschiedlichen Charakteren der Eltern die beiden Leitbilder Le Beaus zu erken-

nen. Einerseits die dominierende (väterliche) Autorität, die für Le Beau als Komponistin zeitlebens besonders wichtig war – nicht nur in der Person des Vaters, sondern auch in anderen Autoritäten wie dem Dirigenten Hans von Bülow²³, dem renommierten Musikkritiker Richard Pohl²⁴ oder Le Beaus Münchner Lehrer Joseph Rheinberger. Andererseits die Mutter, die als Idealbild einer verständnisvollen, sich aufopfernden Mutter und Ehefrau beschrieben wird. Hier würdigt Le Beau ein typisch bürgerliches Frauenideal, das sie selbst – unverheiratet und als Künstlerin lebend – nie würde erfüllen können. Im Gegenteil: Als Komponistin muss sie erkennen, dass das Attribut »männlich« für sie das höchste zu erwartende Lob ist – den Widerspruch versucht Le Beau durch eine Vergötterung der unerlebbareren Mutterrolle und des für sie unerreichbaren bürgerlichen Frauenideals aufzulösen.

Diese Kompensationsstrategie ist kennzeichnend für zahlreiche kreative Frauen, die sich in Kunstsparten bewegen, die besonders durch eine männliche Dominanz geprägt sind – für die Musik etwa die Bereiche Komposition und Dirigieren. So wurde beispielsweise die berühmte Pädagogin Nadia Boulanger gerade dann als besonders maskuline Erscheinung beschrieben, wenn sie als Dirigentin auftrat. Auch Nadia Boulanger, die unverheiratet und kinderlos blieb, sah in ihrer Mutter das für sie selbst nie erreichbare Idealbild. Auf die Frage, welche Karrieremöglichkeiten sie für Frauen in der Musik sehe, antwortete Boulanger: »I had a mother who filled me with reverence for all mothers. When I think of the lives of the mothers of great men I feel that is perhaps the greatest career of all.«²⁵ Wie Nadia Boulanger und viele andere Kolleginnen arbeitet auch Le Beau in der Idealisierung der Mutter ein dominierendes und gesellschaftlich hoch angesehenes, weibliches Rollenbild auf, das im eigenen Lebenskonzept nicht verwirklicht werden kann.²⁶

Die Geschlechter im Hinblick auf Rollenbilder, Lebensräume, Aufgaben, Funktionen, moralische Regeln und zugestandenem Individualitätsgrad zu unterscheiden, gehört zur zentralen Überzeugung des bürgerlichen 19. Jahrhunderts.²⁷ Diese Überzeugung war nicht nur in konservativen Kreisen weit verbreitet, sondern auch in fortschrittlich-emanzipatorischen: Die Frauenrechtlerin Isolde Kurz beispielsweise schrieb in diesem Sinne: »Gleichklang gibt keine Harmonie. Es kann in der großen Symphonie der Zukunft nicht Aufgabe des Weibes sein, dieselbe Stimme zu singen wie der Mann.«²⁸ Grenzüberschreitungen, wie beispielsweise Le Beaus Anspruch, als Komponistin gleichberechtigt neben ihren männlichen Kollegen akzeptiert zu werden, waren daher Anlass zu schwerwiegenden Konflikten. Und so bestand auch Le Beaus Dilemma – das wird bei der Lektüre der *Lebenserinnerungen* deutlich – darin, dass sie sich aufgrund ihres Selbstverständnisses als Frau zur Welt der (männlichen) Autoritäten nie zugehörig fühlte, ein typisch weiblicher Lebensentwurf als Ehefrau und Mutter aber für sie nicht zur Debatte stand. Anders gesagt: Sie gehörte keinem der so streng voneinander getrennten Geschlechterbereiche eindeutig an. Als Frau nicht der männlich dominierten Berufsgruppe der Komponisten, als

Komponistin nicht der für Frauen gesellschaftlich vorgesehenen Rolle als Ehefrau und Mutter.

Hinzu kam – was diese Form von Heimatlosigkeit nicht einfacher machte –, dass sie sich als Komponistin immer wieder mit dem Thema der Geschlechterzugehörigkeit auseinandersetzen musste: Eine beträchtliche Anzahl der rund 300 Rezensionen, die Le Beau über Aufführungen und Publikationen ihrer Werke sammelte, thematisieren das Geschlecht der Künstlerin. So wird beispielsweise die Skepsis gegenüber Komponistinnen und ihren Werken nicht verborgen: »Warum soll ich's nicht offen heraus sagen, daß ich stets mit Mißtrauen ein Opus in die Hand nehme, das als Komponisten=Namen, den Namen einer Dame trägt«, schreibt etwa August Bungert in der *Allgemeinen Deutschen Musik-Zeitung*, um dann generös fortzufahren: »Nun wohl, man sehe sich die Variationen [op. 3 von Le Beau] an und man wird sich in diesem Falle sehr bald sagen: ›Alle Achtung!‹«²⁹ Auch der Rezensent Wilhelm Tappert äußert in einem Artikel über Le Beaus Männerchor op. 19/1 zunächst ähnliche Bedenken: Einer Komponistin seien »Grenzlinien« gezogen, »welche Mutter Natur für gewöhnlich ihren musk-schaffenden Töchtern gesteckt hat. In den meisten Fällen geht's über einen gewissen Punkt nicht hinaus, wie Jeder zugestehen wird, der jungen Damen Unterricht erteilt.« Doch auch Wilhelm Tappert muss dann eingestehen: »Frl. le Beau gehört unter die Ausnahmen, die es weiter bringen; schrieben nicht viele Männer wirklich schlechte Musik, dann würde ich mein Lob in die Worte kleiden: sie komponirt wie ein Mann!«³⁰ Und auch der Kritiker Richard Pohl meint: »Man erwartet solche Solidität der theoretischen Durchbildung, solche Gewandtheit in der Formenbehandlung, wie in der Orchestration, von Damen für gewöhnlich nicht; hier [in Le Beaus Overture op. 23 und Fantasie op. 25] finden wir einen männlich ernsten Geist (...)«³¹.

Neben den skeptischen Tönen tauchen in den Rezensionen ab den 1880er Jahren immer häufiger auch lobende Erwähnungen auf – aber auch hier beharrlich mit Hinweisen auf »Männliches« versehen: männliche Kollegen, »männlicher« Kompositionsstil, »männlicher Muth« und Ähnliches mehr: »Wir haben vor Frauen, die sich irgen[d]wie durch ihre Thätigkeit hervorthun, riesigen Respect, und zu diesen von uns werthgeschätzten Frauen zählt auch die Componistin [Le Beau] der genannten beiden Werke [darunter die Cello-Sonate op. 17], die als eine wirkliche Tüchtigkeit angesehen und geschätzt werden darf. Wir rechnen es ihr hoch und besonders an, dass sie sich über das Kleine und Kleinliche hinaus auf das Gebiet der Kammermusik gewagt hat, dass sie herzlich zugreift und Sachen producirt, die auch einem Manne nicht übel stehen würden.«³² Und im *Fremden-Blatt* vom 27. November 1884 heißt es über Le Beau: »Es ist merkwürdig, welche Logik in diesem Mädchenkopf steckt, über welche Hilfsmittel sie verfügt, wie männlich sie die musikalischen Formen beherrscht.«³³ Schließlich sei Le Beau, so wird mehrfach hervorgehoben, durchaus mit männlichen Komponisten zu

vergleichen: »Sie ist so tüchtig und geschickt, dass sie es darin mit Vielen unter den componirenden Männern aufnehmen kann.«³⁴

Und häufig ist es Le Beaus Kompositionsstil – ihre Orientierung an »klassischen Mustern«³⁵ –, die ihr das Lob der Rezensenten und den aufwertend gedachten Vergleich mit einem »männlichen« Kompositionsstil einbringt: »Was uns bei diesem [Klavierquartett op. 28], wie bei allen ihren Werken frappirt, ist der strenggeschulte, männliche Geist, der in ihr waltet und Werke schafft, welche formvollendet sind. Das kommt bei Damen selten vor. Sie hat sich nach klassischen Mustern gebildet, ihr Styl ist ernst und ihre Gedanken sind gehaltvoll.«³⁶ Weitere positive Attribute, die sich um den Begriff der »Männlichkeit« ranken, sind³⁷: Originalität und Frische, der strenge Stil und ein scharfer, richtiger Blick, männlicher Musikergeist, Stärke, Energie, Kraft, Herbheit, das Komponieren nach den Gesetzen der Logik, Gründlichkeit, Selbstständigkeit und Ernsthaftigkeit, ihre Kompositionen seien edel, vornehm und gesund... – Ein Rezensent der *Neuen Musik-Zeitung* bringt es 1886 auf den Punkt: »Le Beau (...) komponiert wie ein ganzer Mann.«³⁸ Zwölf Jahre zuvor hatte ihr Joseph Rheinbergers Lob – »männlich, nicht wie von einer Dame komponiert« – die Türen zu seinem Unterricht geöffnet, inzwischen erhält Le Beau Anerkennung nach dem identischen Wertungsmuster, nun aber auf öffentlicher Ebene.³⁹

Die Rezensionen, die Le Beau so gewissenhaft sammelt und ausgiebig auch in ihren *Lebenserinnerungen* zitiert, gehen offenbar – gerade mit dem Leitmotiv »Männlichkeit« – konform mit Le Beaus Selbstverständnis als Berufs-Komponist(in). Sie akzeptiert jene immer wiederkehrenden Attribute um den Begriff »Männlichkeit« als Anerkennung ihrer Professionalität.⁴⁰

Doch die Anerkennung, »männlich« zu komponieren, hat für Le Beau auch Schattenseiten: Sie, die »wie ein ganzer Mann« komponiert, gehört durch dieses Lob nicht mehr zu den (ignorierbaren) komponierenden Dilettantinnen, sondern avanciert zur realen Konkurrentin ihrer männlichen Kollegen. Und Le Beau weiß in ihren *Lebenserinnerungen* mehrfach zu berichten, wie empfindlich mancher Kollege auf eine ernstzunehmende (und ernstgenommene) Kollegin reagiert: Über die Konkurrenzsituation, die sie im Herbst 1883 in Leipzig kennenlernt, schreibt Le Beau beispielsweise: »Sopran können die Herren der Schöpfung freilich nicht singen! Darum legen sie einer Sängerin auch keine Steine in den Weg; aber komponieren wollen sie alle!«⁴¹

Le Beau, die selbst im bürgerlichen Milieu aufgewachsen und mit den entsprechenden Regeln eng vertraut ist, die die öffentliche Anerkennung für ihr Selbstbewusstsein als Komponistin aber durchaus braucht und darum die Attribute der Männlichkeit akzeptiert, scheitert – und dies ist eine weitere Schattenseite des Attributs »männlich« – als reale Frau häufig an den Mechanismen des alltäglichen Musiklebens: Für die Konventionen des gängigen Musikbetriebes, die eine ganz bestimmte Rolle für Frauen vorsieht – etwa die der Salonnière⁴² oder Mäzenin – ist Le Beau kaum geeignet. Ihre strenge, zielorientierte Art, ihre nie beschönigenden Meinungsäußerungen

und ihre Kompromisslosigkeit irritieren ihre Zeitgenossen und prädestinieren Le Beau nicht, etwa als Gastgeberin eines musikalischen Salons aufzutreten. Andererseits verabscheut sie jede Form von Protegierung: »Unter Protektion verstehe ich die Vorführung von Werken und Personen, welche nicht wert sind, vor die Oeffentlichkeit gebracht zu werden.«⁴³ Ihr individuelles Verständnis von Künstlerstolz und Bescheidenheit widerspricht einer Protegierung, wie sie sie etwa bei ihrem Besuch bei Franz Liszt in Weimar kennen gelernt hatte⁴⁴. An die Musiker, die ihre Werke zur Aufführung bringen, hat Le Beau grundsätzlich die höchsten Erwartungen – sie setzt als versierte und angesehene Pianistin dabei selbst einen hohen Maßstab an. Mit professionellem Anspruch kümmert sie sich beispielsweise auch um die Uraufführung ihrer Sinfonie – und hat dabei so hohe Erwartungen an die Probendisziplin des Orchesters, dass Kapellmeister Paul Hein spöttelnd-scherzhaft kommentiert: »Wenn Sie Kapellmeister wären, würde mich Ihr Orchester dauern.«⁴⁵

Auch in diesen Aspekten, die Le Beau ausführlich in ihren *Lebenserinnerungen* schildert, und die nicht selten dafür verantwortlich waren, dass Aufführungen, Rezensionen oder Veröffentlichungen ihrer Werke nicht zustande kamen, war Le Beau nonkonform – diesmal wird das Attribut »männlich« allerdings zum Verdikt: »un-weiblich«. Gepaart mit einer großen (durchaus einem weiblichen Sozialisationsmuster entsprechenden) Bescheidenheit machte ihr diese Kompromisslosigkeit nicht selten massive Schwierigkeiten. Le Beau selbst resümiert: »*Mir* wenigstens [ist] es unmöglich gewesen, *die* Waffen zu ergreifen, welche der Kampf mit der Gemeinheit fordert – und gemein ist Vieles in unseren heutigen Musikverhältnissen.«⁴⁶

Nach diesen Einblicken ist vorhersehbar, dass sich jenes Grunddilemma gerade dann zuspitzen muss, wenn sich Le Beau auf das Terrain der Sinfonie begibt, jenem »öffentlich-repräsentative[n] Werk, das ein seriöser Komponist vorzuweisen hatte«⁴⁷. Hatte ein Rezensent zu Le Beaus Cello-Sonate op. 17 bereits bemerkt: »Wir rechnen es ihr hoch und besonders an, dass sie sich über das Kleine und Kleinliche hinaus auf das Gebiet der Kammermusik gewagt hat«⁴⁸, so überschlugen sich die Rezensionen geradezu, als sich Le Beau dann einer noch größeren Form, der »männlichsten« aller Gattungen zuwendet: der Sinfonie. Richard Pohl etwa schreibt: »Es gehört unzweifelhaft für eine Dame ein großer Muth dazu, eine Symphonie zu schreiben, sowohl wegen der eigenthümlichen Schwierigkeiten dieser Musikgattung wie auch wegen des Vorurtheils, das man im Publikum der Leistung einer Dame auf diesem bisher ausschließlich Männern vorbehaltenen Gebiete der Composition entgegenbringt. Fr. Le Beau durfte den Muth dazu aus dem Reichthum ihrer musikalischen Erfindung, ihrer für eine Dame phänomenalen Compositionstechnik und ihrer sicheren Beherrschung der orchestralen Ausdrucksmittel schöpfen. Ihre Symphonie in F dur ist ein zwar nicht immer gleichwerthiges, aber in allen Sätzen fesselndes und ausgezeichnet durchgearbeitetes Musikwerk...«⁴⁹ Und in der *Schwäbischen Kronik* liest man: »Es ist

wohl das erste Mal, daß eine Dame sich auf den Höhepunkt der Instrumentalmusik empor geschwungen hat, und zwar mit Erfolg. Die Komponistin versteht nicht bloß die sinfonische Form meisterhaft zu behandeln, sondern dieselbe auch durch einen Reichtum musikalischer Gedanken einheitlich zu verbinden.«⁵⁰ Auch der Rezensent der *Neuen Musik-Zeitung* ist der Überzeugung, dass Le Beau die erste Komponistin sei, die eine Sinfonie komponiert habe: »Unseres Wissens ist von den wenigen Komponistinnen, welche die Musikgeschichte überhaupt kennt, die Form der Symphonie noch nie gewählt worden. Jetzt aber ist es geschehen, und zwar von Fräulein Luise Adolpha Le Beau...«⁵¹

Neben der Tatsache, dass alle Rezensenten auf den »männlichen« Mut hinweisen, als Frau eine Sinfonie zu komponieren, durchzieht ein Grundgedanke alle Rezensionen über die Uraufführung: Le Beau, so wird behauptet, sei die erste Komponistin, die sich an die Komposition einer Sinfonie gewagt habe. Während Pohl noch recht unverbindlich schreibt, dass die Gattung der Sinfonie ein »bisher ausschließlich Männern vorbehalten[s] Gebiet der Composition« sei – eine diplomatisch formulierte Bemerkung, die im Unklaren lässt, aus welchen Gründen die Sinfonie bislang ausschließlich männlichen Komponisten vorbehalten gewesen sein soll –, behaupten die anderen Rezensenten ausdrücklich, Le Beaus Werk sei die erste Sinfonie aus der Feder einer Frau überhaupt. Dass diese Behauptung historisch unhaltbar ist, muss nicht betont werden. Auffällig jedoch, dass die ansonsten so (selbst)kritische Komponistin in ihren *Lebenserinnerungen* auf diesen offenkundigen Fehler nicht hinweist.⁵² Und das, obwohl sie vier Jahre zuvor in ihrem Artikel über »Componistinnen des vorigen Jahrhunderts« die Sinfonie von Marianne von Martínez explizit erwähnt hatte! Le Beau lässt die falsche Behauptung wissentlich unwidersprochen – und webt dadurch mit am Band ihrer öffentlichen Inszenierung als exzeptionelle Komponistin einer (ersten) Sinfonie.

Zugleich – und das ist wiederum typisch für Le Beau – übt sie sich gerade im Fall der Sinfonie in großer Selbstbescheidung. In den *Lebenserinnerungen* heißt es: »Ich betrachtete das Ganze [die Sinfonie] als einen Versuch, mich auch auf dieses Gebiet zu wagen. Die freundliche Anerkennung, welche mir dabei zuteil wurde, freute mich natürlich sehr, ohne daß ich mir darüber etwas einbildete.«⁵³ Über keine ihrer Kompositionen spricht Le Beau mit größerer Bescheidenheit. Woher aber rührt der Widerspruch zwischen dieser äußersten Zurücknahme und der von ihr unwidersprochenen, faktisch unrichtigen Auszeichnung, als erste Frau eine Sinfonie komponiert zu haben?

Über die Beantwortung dieser ebenso zentralen wie schwierigen Frage lässt sich vorläufig nur mutmaßen⁵⁴. Denkbar ist, dass auch hier jener Konflikt sich Bahn bricht, der bereits mehrfach erwähnt wurde: die Unvereinbarkeit, als Frau dem männlich geprägten Bild eines öffentlichen, professionellen Komponisten zu entsprechen und gleichzeitig mit einer besonders ausgeprägten Bescheidenheit doch am bürgerlichen Weiblichkeitsideal zu partizipieren.

Unausweichlich taucht in den Rezensionen zur Uraufführung von Le Beaus Sinfonie auch der Name Beethoven auf: »Wer (...) jetzt in dieser Form – die sich seit Beethoven so großartig erweitert hat – sich kundgeben will, der muß viel auf dem Herzen, und einen langen Atem haben«⁵⁵, heißt es in Richard Pohls Rezension aus dem *Badeblatt Baden-Baden*. Und tatsächlich ist Beethoven – selbst in den 1890er Jahren – ein Fixpunkt des sinfonischen Geschehens: Zum einen dominieren die Sinfonien Beethovens große Teile des Konzertrepertoires⁵⁶, zum anderen beeinflusst deren Ästhetik – gespiegelt durch die literarisch-musikschriftstellerische Rezeption durch E. T. A. Hoffmann⁵⁷ und Adolf Bernhard Marx⁵⁸ – noch immer die zeitgenössische Sinfonik.⁵⁹ Wenn Pohl daher auf Beethoven und die Beethoven-Nachfolge hinweist, so reflektiert er den zeitgenössischen Status quo des Konzertwesens und gleichzeitig den Anspruch, dem sich jeder Komponist zu stellen hatte. Mit der Erwähnung von Beethoven stellt Pohl Le Beau in diesen Traditions- und Bedeutungszusammenhang. Er reiht sie – als vermeintlich erste Komponistin – in den Kontext der professionellen Komponisten ein: War zu Beginn ihrer Karriere das Attribut »männlich« der Ritterschlag, den Rheinberger ihr verlieh, so ist es hier der Name Beethovens.⁶⁰

Le Beau ist mit jener Beethoven-Tradition wohlvertraut, sie selbst nennt Beethoven »den Titan«⁶¹ und selbstverständlich zählt sie ihn – neben Bach, Mozart und Schubert – zu den großen Meistern⁶². Auch als Pianistin schätzt sie ihn: Auf dem Programm ihres ersten öffentlichen Konzerts in München, mit dem sie sich am 30. Dezember 1878 als Pianistin und Komponistin vorstellt, stehen selbstverständlich Beethoven-Werke⁶³, und im Laufe ihrer pianistischen Karriere erarbeitet sie sich zahlreiche Klavier- und Kammermusikwerke von Beethoven. Interessant auch, dass just in jenem Konzert, in dem ihre Sinfonie uraufgeführt wird, Werke von Beethoven zur Aufführung kommen: *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112 sowie die Chorfantasie op. 80⁶⁴.

Nach einer derartigen Beethoven-Dominanz im engeren und weiteren Umfeld von Le Beaus Sinfonie – diese Dominanz entspricht der von Carl Dahlhaus beschriebenen »ständigen Bezogenheit auf Beethoven«⁶⁵ –, würde es nicht wundern, wenn sich Le Beau auch kompositorisch in eine Beethoven-Tradition stellte. Doch in der Partitur⁶⁶ von Le Beaus Opus 41 sucht man vergebens nach dezidiertem Beethoven-Rezeption. Die Sinfonie steht deutlich »jenseits« von Beethoven, und sie ist auch »jenseits« der von Pohl erwähnten Beethoven-Nachfolger – Johannes Brahms, Anton Bruckner oder anderen – komponiert. Überdies lassen sich keine Anklänge an zeitgenössische Neuerer erkennen: Etwa zeitgleich mit Le Beaus Sinfonie entsteht beispielsweise Gustav Mahlers Dritte – auch Mahler ist im Übrigen ein Verehrer Beethovens und von dessen Sinfonik stark geprägt. Die beiden Werke allerdings sind schlicht inkommensurabel. Deutlich wird demnach: Le Beau und ihre Sinfonie in jenen Kontext (nach-)beethovenscher Sinfonie-

Tradition zu stellen, wird ihr und dem Werk nicht gerecht. Was aber findet sich statt dessen in Le Beaus Sinfonie?

Die Sinfonie ist formal durchgängig klassisch angelegt: Der erste Satz, das *Allegro con fuoco*, wartet mit einer Sonatenhauptsatzform auf, es folgt ein getragener zweiter Satz (*Adagio*), dann ein Scherzo mit Trio-Einschub, das Finale (*Allegro*) wiederum ist als Sonatenhauptsatz – mit zwei stark kontrastierenden Themen (*Allegro* und *Meno Mosso*) konzipiert. Soviel Traditionalismus in der formalen Anlage erstaunt selbst bei Le Beau, deren Kompositionen zwar für ihren (von Eduard Hanslick hochgelobten) »strengen Stil« bekannt waren, die aber seit ihrer Münchner Zeit Kontakte zu Kreisen der Neudeutschen Schule hatte und durchaus auch ungewöhnliche formale Wege beschritt, – so etwa im (um 1884 entstandenen) Streichquartett op. 34, dem ein erstaunliches Programm zugrunde liegt⁶⁷.

Le Beau geht offenbar mit ihrer Sinfonie bewusst einen Schritt zurück – in Richtung der klassischen Sinfonietradition von Haydn und Mozart. Damit aber ist sie bei jenen Zeitgenossen angelangt, die sie in ihrem Artikel über Marianne von Martínez hervorgehoben hatte. Mit größter Wahrscheinlichkeit ist anzunehmen, dass Le Beau die erwähnte Sinfonie von Martínez nicht kannte⁶⁸. Um einen kompositorischen Bezug zu Martínez dennoch herstellen zu können, orientiert sich Le Beau an jenen beiden mit Martínez eng verbundenen Größen der klassischen Sinfonie: Haydn und vor allem Mozart. Beethoven hingegen wird völlig ausgeblendet, und Le Beau lässt auch die Beethoven-Nachfolger, seien sie der Brahms'schen Richtung oder der Neudeutschen Schule zuzurechnen, unberücksichtigt. Sie baut damit – entgegen der in der zeitgenössischen Kompositionsästhetik und Konzertpraxis dominanten Beethoven-Nachfolge – eine Traditionslinie zu jener Komponistin auf, die ihr als Vorbild dient: zu Marianne von Martínez.

Besonders deutlich wird dies im zweiten Satz, dem getragenen *Adagio*. Dieser Satz – übrigens von den Uraufführungsrezensionen einhellig als gelungenster Satz der Sinfonie eingeschätzt – fußt auf einem schlichten Thema, das zunächst sehr zurückgenommen exponiert wird (Notenbeispiel 1). Dieses achttaktige Thema ist so konventionell klassisch gebaut, dass man erstaunt ist über das dramatische Potential, das es im Laufe des Satzes entwickelt. Die Dramatik bleibt allerdings – selbst in jener pulsierenden Passage, in dem das Thema in den Holzbläsern von staccato-Figurationen der Streicher begleitet und zum dramatischen Höhepunkt des Satzes geführt wird (Notenbeispiel 2) – im Rahmen des klassisch-empfindsamen Stils.

Mit dieser Disposition ihrer Sinfonie wagt Le Beau einen musikhistorischen Spagat, und insofern ist die Sinfonie tatsächlich ein »Versuch« – allerdings nicht in einem bescheidenen, sondern in einem emanzipatorischen Sinne: Le Beau akzeptiert die zeitgenössische Konvention, durch die Komposition einer Sinfonie als vollgültiger Komponist zu gelten, widersetzt sich allerdings mit ihrer Sinfonie der gängigen, weit verbreiteten⁶⁹ Beethoven-Nachfolge. Stattdessen initiiert sie eine »weibliche« Traditionslinie, die sie zu

Notenbeispiel 1

II

Udagio M. M. $\text{♩} = 100$

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. I & II
- Ob. I & II
- Cl. I & II
- Bass. I & II
- Horn I & II
- Tr. I & II
- Tromb. I & II
- Tuba
- Euph.
- DB

The score includes various musical notations such as dynamics (p, dim., p), articulations (accents), and phrasing slurs. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The key signature is one sharp (F#).

This image shows a page of handwritten musical notation, identified as page 37 of a symphony by Luise Adolpha Le Beau. The score is written on multiple staves. At the top, there are several staves with complex notation, including a grand staff for piano (treble and bass clefs) and other staves for various instruments. The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings such as "cresc." (crescendo) and "p" (piano). The handwriting is in black ink on aged paper. The page is framed by horizontal lines at the top and bottom.

Notenbeispiel 2

A complex musical score for piano, consisting of 12 staves. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The music is characterized by intricate textures, including dense chords, arpeggiated patterns, and rapid sixteenth-note passages. The score is marked with various dynamics, including *dim.* (diminuendo), *mf.* (mezzo-forte), *p.* (piano), and *stacc.* (staccato). A large **P** (Piano) dynamic marking is placed at the top right of the first system and at the bottom right of the final system. The notation includes many slurs, ties, and articulation marks, indicating a highly detailed and expressive performance. The score is divided into measures by vertical bar lines, with some measures containing multiple beams for sixteenth notes.

This page of musical notation, page 39 of Luise Adolpha Le Beau's Symphony No. 41, features a complex arrangement of staves. The top section consists of five staves, likely for woodwinds or strings, with intricate rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The bottom section consists of five staves, likely for the piano, showing dense rhythmic textures with frequent triplets and slurs. The notation is dense and detailed, characteristic of a full orchestral score.

Marianne von Martínez führt. Im Moment der Auseinandersetzung mit der »männlichsten« aller Gattungen etabliert Le Beau damit eine »weibliche« Gegenwelt.

Von den Rezensenten wurde diese »andere« Traditionslinie freilich nicht wahrgenommen. Und bedeutsam ist dabei auch, dass Le Beau der offiziellen Darstellung – nämlich der Eingliederung in eine »männliche«, Beethoven-nahe Tradition – nicht widersprach. Im Gegenteil: Sie, die sonst fehlerhafte Darstellungen stets korrigierte, schwieg zu der mehrfach publizierten, falschen Angabe, dass ihre Sinfonie die erste aus der Feder einer Frau sei.

An dieser Stelle kommt ein letztes Mal der für Le Beau so maßgebliche Konflikt zwischen der öffentlichen Präsentation als Komponist(in) und ihrer privaten Situation als Frau zum Tragen. Für Le Beau ist eine öffentliche Anerkennung durch Autoritäten, die Rezensenten wie Richard Pohl für sie darstellen, offenbar unabdingbar. Als Komponistin einen bewusst »weiblichen« Werdegang einzuschlagen, der nicht den Maßstäben einer (männlichen) Berufskarriere entspricht, lehnt sie ab. Sie akzeptiert dabei nicht nur die Begriffsfelder, die sich um »männlich« und »Beethoven« ranken, sondern stimmt auch jenen Argumenten zu, die das Attribut »weiblich« als Merkmal künstlerischen Verfalls interpretieren: Le Beau bekennt in ihren (1910 verfassten) *Lebenserinnerungen*, dass sie die zeitgenössische Moderne ablehnt, da sie nur nach »Pikante[m]« und nach »Aeußerlichkeiten« strebe. Die Entwicklung der »Ernsten Musik« aber sei vom allgemeinen Verfall bedroht: »Wer weiß, ob das, was jetzt so bejubelt wird, in fünfzig Jahren noch irgend etwas gilt! Es sind Erzeugnisse ruheloser Menschen, die keine Befriedigung in sich haben und die musikalischen Gourmands, die gestachelt und gezwickt sein wollen, weil ihrem verdorbenen Magen der Appetit für gesunde Kost fehlt, finden in den Aeußerlichkeiten und der Klangduselei eine ihrem Lebenskatzenjammer verwandte Stimmung! Das Neue in der Musik ist es nicht, was mich abstößt, sondern das Aeußerliche. Ich verlange Innerlichkeit von der Musik; mehr Tiefe und Ernst auch in der Lebensauffassung.«⁷⁰

Mit diesen Bedenken gegenüber der *Décadence* als Kunst- und Lebensauffassung steht Le Beau nicht allein⁷¹. Doch sie gerät auch hier in Konflikt mit ihrem Geschlecht. Konsens nämlich ist, dass für diesen künstlerischen wie gesellschaftlichen Niedergang vor allem ein Faktum verantwortlich – zumindest mitbestimmend – sei: die Verweiblichung von Gesellschaft und Kultur. In diesem Sinne schreibt etwa auch Anton Rubinstein im Jahre 1891: »Die Ueberhandnahme der Frauen in der Musikunst, sowohl im instrumentalen Ausüben wie auch in der Composition [...], datiert seit der zweiten Hälfte unseres Jahrhunderts – ich halte diese Ueberhandnahme auch mit für ein Zeichen des Verfalles unserer Kunst.«⁷² Im Sinne Rubinsteins gerät Le Beau so in den Konflikt, als komponierende Frau am »Verfall« der Kunst mitzuwirken. Ob sich Le Beau dieses persönlichen Dilemmas bewusst war, lässt sich ihren *Lebenserinnerungen* nicht entnehmen – zumindest aber unterbewusst bestimmte dieser unvereinbare Gegensatz das Leben der

Komponistin Le Beau. An ihrer Sinfonie lässt sich dies deutlich ablesen: Sie komponiert das offiziell erwartete, möglichst einer Beethoven-Nachfolge verpflichtete Werk, das ihr das öffentlich erkennbare Etikett der Professionalität verleiht, nennt das Werk dann allerdings »Versuch« – das Bescheidenheitsgebot an die bürgerliche Frau geflissentlich berücksichtigend. Auf kompositorischer Ebene – also nonverbal und für die Öffentlichkeit daher nicht unbedingt eindeutig wahrnehmbar – sucht sie jedoch einen Weg »ohne Beethoven« und knüpft damit im Verborgenen das Band einer weiblichen Sinfonietradition.

1 Luise Adolpha Le Beau: *Lebenserinnerungen einer Komponistin*, Reprint der 1. Auflage von 1910, hg. von Ulrike B. Keil und Willi H. Bauer, Gaggenau 1999, S. 59.

2 Ebd., S. 60.

3 Zum Problem der Professionalität bei Komponistinnen vgl. v. a. Marcia J. Citron: *Gender and the musical canon*, Cambridge 1993, S. 80-119.

4 Rezension von Le Beaus Variationen op. 3 (I.3 / *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* vom 30. Mai 1876). Die Rezensionen wurden von Le Beau selbst gesammelt und in vier Konvoluten zusammengestellt, die heute in der Musikbibliothek der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt werden (Sign.: D1 129 rara). Die Rezensionen werden hier – wenn nicht anders angegeben – aus dieser Quelle zitiert, wobei die Zählung in römischen Ziffern (für den Band) und arabischen Ziffern (für die Nummer der Rezension) von der Hand Le Beaus stammt. Die Rezensionen sind teilweise auch abgedruckt in Le Beaus *Lebenserinnerungen* (a. a. O.) und in Ulrike Brigitte Keil: *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit. Untersuchungen zu ihrem Kammermusikstil zwischen Traditionalismus und »Neudeutscher Schule«*, Frankfurt/M. u. a. 1996, S. 253-288. Bei orthografischen oder anderen Abweichungen war das Original in der Staatsbibliothek zu Berlin maßgeblich.

5 Rezension von Le Beaus Ouvertüre op. 23 und Fantasie op. 25 (II.4 / *Badeblatt Baden Baden* vom 27. Oktober 1882).

6 Rezension von Le Beaus Trio op. 15 (I.27 / *Neue Badische Landes=Zeitung, Mannheimer Anzeiger* vom 26. Juni 1880).

7 Vgl. Marcia J. Citron: *Gender and the musical canon*, a. a. O., S. 124-132.

8 Dass man auch einiges unternahm, um Komponistinnen diejenigen Unterrichtsgegenstände vorzuenthalten, die zur Komposition von größeren Orchesterwerken wichtig sind – etwa Instrumentationslehre, Partiturspiel etc. – gehört zur doppelzüngigen Argumentation in diesem Bereich.

9 Wolfgang Dömling: »Die Sinfonie als Form und Idee«, in: Carl Dahlhaus (Hg.): *Funk-Kolleg Musik*, Bd. 1, Frankfurt/M. 1981, S. 221-247, hier S. 230.

10 Rezension im *Badeblatt Baden Baden* vom 4. April 1895 (III.90).

11 Luise Adolpha Le Beau: »Componistinnen des vorigen Jahrhunderts«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 57 (17. Dezember 1890), Nr. 51, S. 569-570 und (24. Dezember 1890), Nr. 52, S. 583-584.

12 Le Beau verwendet die Namensschreibweise Marianna di Martinez, vgl. zu Martínez auch den Artikel von Helene Wessely in: Julie Anne Sadie und Rhian Samuel (Hg.): *The New Grove Dictionary of Women Composers*, London 1994, S. 316-317.

13 Le Beau: »Componistinnen des vorigen Jahrhunderts«, a. a. O., S. 583.

14 Ebd., S. 584.

15 Etwa *Ruth*, Biblische Szenen für Soli, Chor und Orchester op. 27.

16 Op. 37, sowie eine Fantasie für Klavier und Orchester op. 25.

- 17 Aus einer Rezension über Le Beaus *Hadumoth* im *Badener Badeblatt* vom 23. November 1894, zit. nach Le Beau, *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 216.
- 18 Vgl. dazu u. a. Sidonie Smith: *A Poetics of Women's Autobiography: Marginality and the Fictions of Self-Representation*, Bloomington/Indianapolis 1987 sowie Teil 2 (*Frauen-Selbstzeugnisse*) in Gabriele Busch-Salmen und Eva Rieger (Hg.): *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauen-Selbstzeugnisse*, Herbolzheim 2000, mit Texten über autobiografische Schriften von Karoline Schulze-Kummerfeld, Louise Reichardt, Clara Schumann, Alma Schindler-Mahler-Werfel u. a.
- 19 Vgl. dazu auch Le Beaus Hinweis, sie habe sich »keineswegs aus Bescheidenheit« vom Musikleben zurückgezogen, »sondern aus wohlberechtigtem Künstlerstolz« (Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 271).
- 20 Keil: *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit*, a. a. O., S. 16.
- 21 Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 22.
- 22 Ebd., S. 11.
- 23 Le Beau spielte Hans von Bülow im Sommer 1873 vor, und er war es auch, der ihr empfahl, Theorieunterricht zu nehmen.
- 24 Pohl war eng mit Franz Liszt, Richard Wagner und Hector Berlioz befreundet und einer der wichtigsten Fürsprecher der Neudeutschen Schule.
- 25 Zit. nach: Janice Brooks: »*Noble et grande servante de la musique*: Telling the Story of Nadia Boulanger's Conducting Career«, in: *Journal of Musicology* 14 (Winter 1996), Nr. 1, S. 92-116, hier S. 104. (»Ich hatte eine Mutter, die mir Ehrfurcht vor allen Müttern einflößte. Wenn ich an das Leben der Mütter von großen Männern denke, dann fühle ich, dass dies vielleicht die größte aller Karrieren ist.« Übersetzung: M. U.)
- 26 Vgl. dazu auch Smith: *A Poetics of Women's Autobiography*, a. a. O.
- 27 Vgl. dazu u. a. Ute Frevert: »*Mann und Weib, und Weib und Mann*«: *Geschlechter-Differenzen in der Moderne*, München 1995, sowie Melanie Unsel: »*Man töte dieses Weib!*« *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 44-50.
- 28 Isolde Kurz: »Mann und Weib« [1903], in: dies.: *Gesammelte Werke*, Bd. 4. München 1925, S. 391-409, Zitat S. 399.
- 29 Rezension über Le Beaus Variationen op. 3, *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* vom 30. Mai 1876 (I.3).
- 30 *Allgemeine Deutsche Musik-Zeitung* vom 10. Dezember 1880 (I.36).
- 31 *Badeblatt Baden Baden* vom 27. Oktober 1882 (II.4), vgl. auch Anm. 5.
- 32 *Musikalisches Wochenblatt* vom 30. August 1883 (II.23).
- 33 Rezension über das Trio op. 15, das Klavierquartett op. 28 und die Gavotte op. 32 (III.11).
- 34 Rezension über das Klavierquartett op. 28 im *Musikalischen Wochenblatt* vom 20. Mai 1886 (III.32).
- 35 Aus einer Rezension über das Klavierquartett op. 28 im *Badeblatt Baden Baden* vom 3. Februar 1894 (III.73).
- 36 Ebd.
- 37 Alle Begriffe sind den Rezensionen über Le Beaus Werke entnommen.
- 38 *Neue Musik-Zeitung* vom 13. Dezember 1885 (III.23).
- 39 Bei der Konfrontation mit den am Geschlecht orientierten Bewertungen steht Le Beau freilich nicht alleine: Fast ausnahmslos wurden Frauen, die sich – zumal im bürgerlichen 19. Jahrhundert – mit ihrer Kunst öffentlich präsentierten, an den Mustern »männlich« und »weiblich« gemessen. Unverhohlen wurde mit dieser Dichotomie auch eine eindeutige Wertung verbunden.
- 40 Dazu auch Judith E. Olson: »Luise Adolpha Le Beau: Composer in Late Nineteenth-Century Germany«, in: Jane Bowers, Judith Tick (Hg.): *Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950*, Urbana/Chicago 1987, S. 282-303.
- 41 Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 102.
- 42 Vgl. dazu Veronika Beci: *Musikalische Salons. Blütezeit einer Frauenkultur*, Düsseldorf/Zürich 2000.
- 43 Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 109.
- 44 Vgl. dazu die kritischen Äußerungen zu ihrem Besuch bei Liszt in Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 94-99.
- 45 Brigitte Naber: »Mehr Anerkennung als ich verdiene, habe ich mir niemals gewünscht...« Luise Adolpha Le Beau – Portrait einer Komponistin und Pianistin«, publiziert auf der homepage www.le-beau.de.
- 46 Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 7.
- 47 Siehe Anm. 9.
- 48 Siehe Anm. 30.
- 49 *Badener Wochenblatt* vom 11. April 1895 (III.92).
- 50 *Schwäbische Kronik des Schwäbischen Merkurs* (Abendblatt) vom 10. April 1895 (III.93).

- 51 *Neue Musik-Zeitung* Stuttgart/Leipzig 1895 (III.95).
- 52 In anderen Fällen korrigiert Le Beau in ihrer Autobiografie sehr wohl, wenn sich ein Rezensent (ihrer Meinung nach) irrt.
- 53 Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 230. Auch im Falle der Sinfonie taucht die Komposition erst mit ihrer Fertigstellung in den *Lebenserinnerungen* auf – kein Wort über die Entstehungshintergründe: »Meine inzwischen vollendete Sinfonie Opus 41 hatte Herrn Kapellmeister Heins Beifall gefunden, als ich sie ihm aus der Partitur vorspielte.« Ebd., S. 229.
- 54 Eventuell könnten die Tagebücher von Le Beau, die bislang nicht aufgefunden werden konnten, Erhellendes zu dieser Frage beitragen.
- 55 Aus der Rezension von Richard Pohl im *Badeblatt Baden Baden* vom 4. April 1895, zitiert nach Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 231. Pohl, der Weggefährte von Liszt, Wagner und Berlioz, ist mit der Beethoven-Auseinandersetzung der zeitgenössischen Komponisten bestens vertraut. Dass er davon spricht, dass sich »diese Form [...] seit Beethoven so großartig erweitert« habe, verweist auch auf die Beethoven-Rezeption durch Wagner, der in seinen Musikdramen die Fortführung der beethovenschen Sinfonik sah, sowie auf die Beethoven-Rezeption innerhalb der von Liszt geprägten Gattung der Sinfonischen Dichtung. Beachtet man diese von Pohl implizierten Dimensionen der Beethoven-Rezeption, so ist erstaunlich, dass Pohl Le Beaus Sinfonie wertschätzt. Denn innerhalb dieses Rahmens muss Le Beaus Sinfonie rückschrittlich erscheinen.
- 56 Vgl. dazu Rebecca Grotjahn: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875. Ein Beitrag zur Gattungs- und Institutionengeschichte (= Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert. Studien und Quellen*, hg. von Detlef Altenburg, Bd. 7), Sinzig 1998, dort beispielsweise die graphische Darstellung der Anteile beethovenscher Sinfonien im sinfonischen Repertoire: S. 181. Zwar nehmen diese Anteile ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ab, halten aber bis Ende des Jahrhunderts immerhin noch rund 25% des Konzertrepertoires.
- 57 Vgl. Hoffmanns 1810 publizierte, einflussreiche Rezension über Beethovens 5. Sinfonie, abgedruckt in: E. T. A. Hoffmann: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, München 1963, S. 34-51. Dazu: Carl Dahlhaus: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988, S. 98-111; Peter Schnaus: *E. T. A. Hoffmann als Beethoven-Rezensent der Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, München/Salzburg 1977 (= *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*, Bd. 8).
- 58 Vgl. dazu Elisabeth Eleonore Bauer: *Wie Beethoven auf den Sockel kam. Die Entstehung eines musikalischen Mythos*, Stuttgart/Weimar 1992.
- 59 Dazu u. a. Mark Evan Bond: *After Beethoven. Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge/London 1996; Carl Dahlhaus: »Die Symphonie nach Beethoven«, in: ders., *Die Musik des 19. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Bd. 6), Laaber, 2. Auflage 1989, S. 125-132; Dömling: »Die Sinfonie als Form und Idee«, a. a. O.; Siegfried Kross (Hg.): *Probleme der symphonischen Tradition im 19. Jahrhundert. Internationales Musikwissenschaftliches Colloquium Bonn 1989*, Tutzing 1990; Siegfried Oechsle: *Symphonik nach Beethoven. Studien zu Schubert, Schumann, Mendelssohn und Gade*, Kassel u. a. 1992; sowie – nicht direkt zu Beethovens Sinfonien –: Helmut Loos (Hg.): *Beethoven und die Nachwelt. Material zur Wirkungsgeschichte Beethovens*, Bonn 1986.
- 60 Freilich wurde dieser Anspruch, in der Traditionslinie Beethovens zu komponieren, bereits ab der Mitte des Jahrhunderts auch in eine Gegenreaktion umgelenkt: Stimmen wurden laut, die nach der beethovenschen Größe eine bewusste Rückkehr zum Einfachen, »Privaten« befürworteten. Vgl. dazu Grotjahn: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875*, a. a. O., bes. die Kapitel »Der ›Bescheidenheits-Topos‹«, S. 266-270, und »Die Sinfonie mit reduziertem Anspruch«, S. 274-278.
- 61 Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 50.
- 62 Vgl. ebd., S. 32 und S. 47.
- 63 Ebd., S. 64, Le Beau spricht von »Werke[n] [...] für Klavier und Violine«, bezeichnet sie allerdings nicht genauer.
- 64 Die Rezension in der *Badischen Landeszeitung Karlsruhe* vom 7. April 1895 erwähnt außerdem eine Rhapsodie von Liszt, eine nicht näher bezeichnete »Szene des Wolfram aus [Richard Wagners] Tannhäuser« sowie den »Prolog aus dem Bajazzo« (vgl. III.91). Die Besprechung von Le Beaus Sinfonie nimmt in der Rezension den weitaus größten Raum ein.
- 65 Dahlhaus: »Die Symphonie nach Beethoven«, a. a. O., S. 125.
- 66 Mein herzlicher Dank geht an dieser Stelle an Herrn Willi H. Bauer (Gaggenau), der mir eine Kopie der Partitur von Le Beaus op. 41 sowie zahlreiches anderes Material zur Verfügung gestellt hat. Ich danke außerdem Frau Anja Renczikowski (WDR, Köln) sehr herzlich, dass sie mir ermöglichte, in einen Konzertschnitt mit Ausschnitten aus Le Beaus Sinfonie hineinzuhören.
- 67 Vgl. dazu die Mitteilung des Programms in Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 76 f., sowie Keil: *Luise Adolpha Le Beau und ihre Zeit*, a. a. O., und Lewis Wickes: »Einige Überlegungen zu Programm und Struktur des Streichquartetts op. 34 von Luise Adolpha Le Beau«, in: Bettina Brand, Martina Helmig, Barbara Kaiser, Birgit Salomon und Adje Westerkamp (Hg.): *Komponistinnen in Berlin*, Berlin 1987, S. 182-192.

68 Das Manuskript befindet sich heute im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien (vgl. die Angaben in *The New Grove Dictionary of Women Composers*, a. a. O., S. 317).

69 Zu den Einschränkungen vgl. Grotjahn: *Die Sinfonie im deutschen Kulturgebiet 1850 bis 1875*, a. a. O., S. 266 ff.

70 Le Beau: *Lebenserinnerungen*, a. a. O., S. 278.

71 Von großem Einfluss auf die Diskussion um Verweiblichung und Décadence waren beispielsweise die kulturpessimistischen Schriften von Max Nordau (*Entartung*, 1892/93), Otto Weininger (*Geschlecht und Charakter*, 1904) und Oswald Spengler (*Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, 1919). Vgl. dazu Unsel: »Man töte dieses Weib!« *Weiblichkeit und Tod in der Musik der Jahrhundertwende*, a. a. O.

72 Anton Rubinstein: *Die Musik und ihre Meister. Eine Unterredung*, Leipzig 1891, S. 121 f.