



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Ethel Smyth (1858 – 1944)“

Verfasserin

Julia Prack

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 316

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuerin:

Ass.-Prof. Dr. Martha Handlos

Danksagung

In erster Linie möchte ich mich bei meiner Diplomarbeitsbetreuerin Frau Dr. Martha Handlos bedanken. Sie stand mir jederzeit mit professionellem Rat zur Seite und hat mir immer wieder geholfen voranzukommen und mir den richtigen Weg gezeigt.

Doch vor allem danke ich meiner Mutter. Sie hat mir ermöglicht dieses Studium zu absolvieren und mich die ganze Zeit in jeglicher Hinsicht unterstützt. Ohne sie hätte ich es nie geschafft.

Auch meinen Geschwistern möchte ich danken, dass sie immer für mich da waren und mir den nötigen Halt gegeben haben.

Ein Danke geht auch an alle meine Freunde die mich während meines Studiums begleitet haben. Sie haben mich motiviert, haben meine Freude, aber auch meine Sorgen, mit mir geteilt und mir immer wieder in verschiedener Art und Weise geholfen.

INHALTSVERZEICHNIS

Einleitung	9
1. Komponistinnen in England im 19. Jahrhundert.....	13
1.1. Soziale Veränderungen im 19. und 20. Jahrhundert.....	13
1.2. Veränderungen des musikalischen Zuganges für Frauen	14
1.3. Komponistinnen schlechter als Komponisten?.....	16
2. Die Familie Smyth	19
2.1. John Smyth – Ethel Smyths Vater	20
2.2. Nina Struth – Ethel Smyths Mutter	21
3. Musikalische Ausbildung	24
3.1. Häuslicher Unterricht	24
3.1.1. Unterricht durch die Gouvernante	24
3.1.2. Alexander Ewing	24
3.2. Ausbruch aus der Familie: Leipziger Jahre	25
3.2.1. Das Konservatorium in Leipzig	26
3.2.2. Ende des Studiums am Leipziger Konservatorium.....	29
3.3. Henry Brewster.....	30
4. Finanzielle Unterstützung	33
4. 1. Kaiserin Eugénie.....	33
5. Die Suffragetten	35
5.1. Verleihung des Ehrendoktor der Musik.....	35
5.2. Emmeline Pankhurst und die Women’s Social and Political Union (WSPU)	37
5.2.1. Emmeline Pankhurst	37
5.2.2. Women’s Social and Political Union (WSPU)	38
5.3. Ethel Smyths Beitritt bei der WSUP	39
5.4. Ende der militanten Zeit	41
5.5. Ethel Smyth die Musikerin und Autorin während und nach der Zeit bei der WSUP....	42
6. Musikalisches Werk	46
6.1. Lieder.....	49

6.2. Kammermusik	50
6.3. Messe in D-Dur	50
6.4. Orgelwerke	52
6.5. Orchesterwerke.....	52
6.6. Chor- und Orchesterwerke.....	53
7. Ethel Smyth und die Oper – eine Frau in einer Männerdomäne.....	55
7.1. Erste Periode.....	56
7.1.1. Fantasio (1892-1894).....	56
7.1.1.1. Inhalt.....	56
7.1.1.2. Musikalische Merkmale	57
7.1.1.3. Uraufführung	57
7.1.2. Der Wald (1899-1901).....	60
7.1.2.1. Inhalt.....	60
7.1.2.2. Musikalische Merkmale	61
7.1.2.3. Uraufführung.....	62
7.1.3. The Wreckers/ Les Naufrageurs/ Strandrecht (1902 – 1904).....	65
7.1.3.1. Inhalt.....	65
7.1.3.2. Musikalische Merkmale	66
7.1.3.3. Uraufführung	67
7.2. Zweite Periode.....	74
7.2.1. The Boatswain’s Mate (1913-1914)	74
7.2.1.1. Inhalt.....	74
7.2.1.2. Musikalische Merkmale	75
7.2.1.3. Uraufführung	76
7.2.2. Fête Galante (1921-1922)	79
7.2.2.1. Inhalt.....	79
7.2.2.2. Musikalische Merkmale	79
7.2.2.3. Uraufführung.....	80
7.2.3. Entente Cordiale (1923 - 1924).....	82
7.2.3.1. Inhalt.....	82

7.2.3.2. Musikalische Merkmale	82
7.2.3.3. Uraufführung	82
Die Uraufführung	82
8. Ethel Smyth als Schriftstellerin.....	84
8.1. Ethel Smyths erstes Buch: „Impressions that remained“	84
8.2. Freundschaft mit Virginia Woolf	85
8.3. Unterschied: Schreibstil - Kompositionsstil	87
8.4. weitere Bücher	88
9. Der Wandel der Kritik von Ethel Smyths Werken.....	91
9.1. Geschlecht	92
9.2. Nationalität	92
9.3. Die Person Ethel Smyth.....	95
Schlusswort	96
Zusammenfassung	97
Literaturverzeichnis.....	99
Abstract	105
Lebenslauf	106

Einleitung

Die britische Komponistin Ethel Smyth ist nicht vielen Leuten bekannt, obwohl sie eine Wegbereiterin für viele ihr folgenden Musikerinnen und Komponistinnen war. Durch ihre Willenskraft und Hartnäckigkeit hatte Ethel Smyth sowohl ihren Kollegen als auch den Kritikern bewiesen, dass auch eine Frau im Stande ist sich großen musikalischen Gattungen zu widmen und versuchte ihnen auch zu beweisen, dass Musik geschlechtsunabhängig sei.

Siebenundsechzig Jahre war sie musikalisch tätig und verfolgte immer ihre eigenen Ziele. Obwohl sie musikalisch nicht gerade zu den Vorreiterinnen zählt, hatte ihre unkonventionelle Lebenseinstellung dazu geführt, dass sie in Bereiche der Musikszene kam, in die zuvor keine Frau Zutritt hatte. So war sie die erste Komponistin die eine Oper in dem Metropolitan Opera House in New York aufführte.

Doch Ethel Smyth war nicht nur Komponistin, sondern auch Literatin und eine politisch engagierte Frau, welche in der Suffragetten Bewegung in England für das Wahlrecht und die Gleichberechtigung der Frau kämpfte.

Ich wollte mit dieser Arbeit das Leben und das Werk der Komponistin Ethel Smyth näher betrachten und herausfinden, warum es diese Frau schaffte mit ihren Opern zu ihren Lebzeiten Erfolg zu haben. Deswegen wollte ich mich musikalisch vor allem auf ihre Opern konzentrieren. Denn es beeindruckte mich, dass sie sich als Frau des 19. Jahrhunderts dieser Gattung widmete.

Zu Beginn widme ich mich dem biographischen Verlauf ihres Lebens. Da weder ihr Vater noch ihre Mutter MusikerIn oder KünstlerIn waren, war es Ethel Smyth nicht in die Wiege gelegt einen musikalischen Weg einzuschlagen. Doch schon im Alter von zwölf Jahren wusste sie, dass sie Komponistin werden wollte. Ihre Gouvernante brachte sie darauf und Ethel Smyth beschloss mit neunzehn Jahren nach Leipzig zu gehen um dort am Konservatorium zu studieren.

In Deutschland hatte Smyth das erste Mal Kontakt zu bekannten Musikern, wie zum Beispiel Johannes Brahms. Es gelang ihr schnell in diesen Kreisen ein festes Mitglied zu werden. Die Gabe ein beachtliches soziales Netzwerk aufzubauen half Smyth ihre Werke auf die Bühne zu bekommen. Denn auch durch verschiedene Frauen, wie zum Beispiel die Kaiserin Eugénie,

bekam Smyth immer wieder finanzielle Unterstützung, ohne die sie wohl nur schwer ihr Musikerleben hätte leben können.

Auch ihre Bekanntschaft mit dem Literaten Henry Brewster war von besonderer Bedeutung. Er wurde zu einem jahrelangen Begleiter und Unterstützer der Komponistin. Mit ihm zusammen schrieb Ethel Smyth drei ihrer Opern.

1910 beschloss sie, eine musikalische Pause einzulegen und schloss sich der Frauenbewegung Suffragetten an. Zwei Jahre war Ethel Smyth primär Politikerin als Musikerin. Diese Erfahrung schärfte ihr Bewusstsein im Bezug auf die Benachteiligung der Frauen in der Musikszene. Nachdem sie ihre musikalische Arbeit wieder aufnahm, vergaß sie diese Erkenntnis nicht und verschaffte sich immer wieder durch Zeitungsartikel oder ihre Bücher Gehör über diese Missstände.

Im zweiten Teil meiner Arbeit geht es um das Werk von Ethel Smyth. Ich gebe einen kurzen Überblick über verschiedene Gattungen denen sich die Komponistin widmete. Hier ist vor allem ihre Messe in D-Dur eines der außergewöhnlichsten und bekanntesten Werke.

Doch wirklich erfolgreich wurde sie durch ihre Opern. Insgesamt schrieb sie sechs, welche man in zwei Perioden einteilen kann. Die erste Periode beginnt 1892 und endet 1905 und beinhaltet die Werke „Fantasio“, „Der Wald“ und „The Wreckers“. Letzte wurde zur bekanntesten Oper der Komponistin. Die zweite Periode beginnt 1913 und endet 1924 und umfasst „The Boatswain’s Mate“, „Fête Galante“ und „Entente Cordiale“.

Mir war es vor allem wichtig zu erläutern wodurch Ethel Smyth inspiriert wurde und wie sie es geschafft hatte diverse Zusagen zu Aufführungen von Theatern zu bekommen. Manchmal dauerte es etliche Jahre und viele Reisen bis Ethel Smyth eine ihrer Opern auf die Bühne bekam, doch letztendlich wurden alle sechs Opern öffentlich aufgeführt.

Musikalisch kann man Ethel Smyths Werke eher der Romantik zuschreiben. Auch wenn sie immer wieder versuchte ihre englischen Wurzeln zum Ausdruck zu bringen indem sie zum Beispiel englische Volkslieder in ihre Kompositionen einband, war sie doch sehr von der Musik Deutschlands beeinflusst, weswegen sie oft mit Richard Wagner verglichen wurde.

Da Ethel Smyth mit zunehmendem Alter an Gehörverlust litt, begann sie Bücher zu schreiben. 1919 erschien ihr erstes literarisches Werk „Impressions that remained“ und wurde ein großer Erfolg. Liest man ihre Bücher so kann man sich bildlich vorstellen, wie diese Frau durchs Leben ging. Mit welcher Kraft und welchem Willen sie ihre Ziele durchsetzte.

Ohne Tabus und sehr persönlich beschreibt sie in ihren neun Büchern unter welchen Bedingungen sie versuchte in der Musikszene Fuß zu fassen und wie sie ihr Leben als unverheiratete Frau im 19. Und 20. Jahrhundert bestritt. Auch während ihrer Zeit als Literatin versuchte Smyth ein soziales Netzwerk aufzubauen und freundete sich mit Virginia Woolf an. Sie unterstützte Ethel Smyth beim Schreiben ihrer Bücher und wurde letztendlich auch zum Thema in einem.

Ich wollte herausfinden, ob es einen Zusammenhang in Ethel Smyths Art des Komponierens und der Art wie sie schrieb gab. Doch ihre Literatur ist im Gegensatz zu ihren Kompositionen eher formlos.

Zum Schluss gebe ich einen kurzen Überblick über den Wandel der Kritik von Ethel Smyths Werken. Es ist klar zu erkennen, dass sich die Beurteilung ihrer Musik veränderte, denn anfangs diskutierten die Kritiker hauptsächlich ihr Geschlecht. Dass es ungewöhnlich war, solch laute Musik von einer Frau zu hören und dass ihre Musik eher männlich klang. Doch durch verschiedene politische Veränderungen, wie etwa den Burenkrieg und dem einhergehenden Hass gegenüber den Engländern in Deutschland, wurde ihre Nationalität Thema der Kritiken. Ihre Werke klangen für die Engländer zu Deutsch, und in Deutschland kritisierte man die englischen Geschichten als Inhalte der Oper. Man war sich nicht sicher, ob man Ethel Smyth eher als Engländerin oder als Deutsche betrachten sollte. In späteren Jahren beeinflussten auch noch Smyths Bücher die Kritiken. Durch sie erfuhren die Leser mehr über ihre Persönlichkeit und auf einmal war man sich einig, dass man in ihrer Musik genau solche Charakterzüge wiederfand. Obwohl man diese Attribute zu Beginn ihrer Karriere kaum erkannte.

Ethel Smyth machte es möglich, dass Frauen der nachfolgenden Generation einen größeren Bereich innerhalb der musikalischen Gattungen einnehmen konnten. Sie bewies, dass Musik nicht in männliche und weibliche Gattungen einzuteilen ist, und dass auch Frauen Opern komponieren können.

1. Komponistinnen in England im 19. Jahrhundert

1.1. Soziale Veränderungen im 19. und 20. Jahrhundert

Die Stellung der bürgerlichen Frau im 19. Jahrhundert war eine sehr klare – die Frau hatte häuslich zu sein und ihre Aufgaben beinhalteten hauptsächlich die häusliche Sphäre, wohingegen der Mann arbeiten ging und im öffentlichen Raum tätig war. Diese „vermeintlich ‚natürlichen Geschlechtscharaktere‘ von Männern und Frauen“¹ galten seit dem 18. Jahrhundert und führten nicht nur zu zugeschriebenen Eigenschaften, sondern erzwangen auch eine „natürliche“ Rangordnung zwischen Männern und Frauen.

Diese Aufgabenteilung bekamen sowohl Mädchen als auch Jungen schon bei ihrer Erziehung vermittelt. Der Grundgedanke war: „Boys are to be happy themselves, the girls are to make others happy“². Dieser Leitsatz war ganz deutlich bei der Wahl des Spielzeuges zu sehen, denn Mädchen wurden bewusst mithilfe von Puppenhäusern und Puppen in ihr zukünftiges Arbeitsfeld eingeführt. Sie wurden zu fürsorglichen Müttern erzogen, die sich um die Familie zu kümmern hatten. Verhielt sich ein Mädchen jedoch gegen jegliche Erziehung eher wie ein Junge, so war dies auf keinen Fall gerne gesehen und wurde geächtet. Vor allem Eigenschaften wie Eifer, Strebsamkeit und Ehrgeiz wurden Mädchen meist nur als negative zugeschrieben, wohingegen Jungen für jene Charaktereigenschaften hoch gelobt wurden.

Ende des 19. Jahrhunderts begann sich die Stellung der Frau zu verbessern. Durch die wachsende Industrialisierung verlangten die Arbeiter nach einer Sozialreform. Obwohl man hauptsächlich auf die Forderungen der männlichen Arbeiter einging, profitierten auch Frauen von dieser Reform. „Ironically, this perception arose as a result of women’s greater access to education and because increased wealth exaggerated the split between the male world of the public sphere and the female world of the domestic.“³

Durch den Ersten Weltkrieg bekamen die Frauen, auf Grund der sinkenden Anzahl an Arbeitern, da diese an der Front kämpften, die Chance in die Arbeitswelt einzusteigen. Dies war ein einschneidender Punkt in der Entwicklung der Frau von der nur unterstützenden Hausfrau zu einer berufstätigen Person. Doch als die Männer nach dem Kriegsende wieder

¹ Budde, Gunilla: „In pre-Suffragette days“. Mädchenerziehung und Frauenleben im 19. Jahrhundert im deutsch-englischen Vergleich, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.22

² Hamilton, Cicely: Marriage as a trade, London 1909, S.53

³ Citron, Marcia J.: European Composers and Musicians, 1880 - 1918, In: Pendle, Karin: Women & Music: a history, Bloomington 2001, S.175

zurückkehrten mussten die Frauen ihre Arbeitsstellen wieder aufgeben. Sie wurden erneut in die häusliche Sphäre zurück verbannt. Jedoch entstanden zu dieser Zeit verschiedene feministische Bewegungen, welche das Wahlrecht für Frauen forderten, welches auch 1920 erreicht wurde. Jedoch war dies nur ein kleiner Gewinn in dem langen Kampf, denn obwohl Frauen seit dem Ersten Weltkrieg in die Arbeitswelt einsteigen konnten, hatten sie immer noch kein Recht ein Geschäft zu leiten, Anwesen zu besitzen und die Scheidung einzureichen. Man könnte also meinen, dass die Frauenbewegungen zwar etwas erreichten, trotzdem waren sie aber eher ein Symbol für eine soziale Entwicklung, als ein Maßstab für weitreichende Veränderungen.

1.2. Veränderungen des musikalischen Zuganges für Frauen

Hatten im 18. Jahrhundert hauptsächlich Frauen der oberen sozialen Schichten Zugang zur Musik (Besuch von Konzerten und Opern), so veränderte sich dies im 19. Jahrhundert. Durch soziale Veränderungen in der Gesellschaft verlagerten sich Teile der Kunst von der aristokratischen Schicht in die Mittelschicht und dies eröffnete auch mehr Frauen einen Zugang zu den Künsten. „The founding of music schools throughout Europe brought a new professionalism to the art.“⁴ So hatten auch immer mehr Frauen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Möglichkeit in der Musik tätig zu werden. Der Glaube, dass der Musikunterricht der Tochter ihr vielleicht zu einem sozialen Aufstieg verhelfen könne, verbreitete sich immer mehr. „Musikalisches, malerisches und literarisches Talent galten als höchste weibliche Zierde, die bei der Brautwahl eine Rolle spielten.“⁵ Doch dies führte auch dazu, dass den Frauen nur die amateurhafte Ausübung vorbehalten blieb, da die Musik bloß als eine Art Zusatzqualifikation für die Ehe galt.

Eine Bürgertochter erhielt im 19. Jahrhundert eine sehr häusliche Ausbildung, die neben Schreiben und Lesen speziell auch das Studieren von Literatur und häuslicher Musik vorsah. Die Ausbildung erhielten sie meist zu Hause. Durchgeführt wurde sie entweder von den Eltern selbst, den älteren Geschwistern oder anderen Verwandten. In England war es jedoch auch üblich die Kinder von Gouvernanten (meist ausländischen, da somit die Fremdsprachenerlernung gewährt war) unterrichten zu lassen. Der Grund hierfür war auch die Tatsache, dass der Bau von öffentlichen Schulen und privaten Mädchenschulen viel

⁴ Reich, Nancy B.: European Composers and Musicians, ca. 1800 – 1890, In: Pendle, Karin: Women & Music: a history, Bloomington 2001, S.147

⁵ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.245

langsamer und später von statten ging, als es in Deutschland passierte. Der Vorteil einer Gouvernante war jener, dass es keinen vorgeschriebenen Lehrplan gab und somit auf eine individuelle Erziehung zurückgegriffen werden konnte und durch das häufige Wechseln der Gouvernante lernten sie Musik, Literatur und Verhaltensregeln von unterschiedlichen Ländern kennen.

Die Musikerziehung und -ausübung sollte ebenfalls sehr häuslich sein. Hausmusik, wie man diese Art der Musik damals nannte, verband die Begriffe Häuslichkeit und Emotionalität. Zwei Eigenschaften, die der Frau zugeschrieben wurden, und somit auch von ihr ausgeübt werden konnte. Man sah in dieser Art des Musizierens eine gute Möglichkeit einer Frau zu erlauben ihre Gefühle auszudrücken ohne dass sich fremde Personen darüber echaufferten oder die Gefühle ihr Wesen dominierten und es somit zu unakzeptablen Verhalten kam. „...das im privaten Kreis gepflegte Musizieren [erfüllte] in idealer Form die Reproduktions- und Rekreativsaufgabe, die Bürgertöchtern und –frauen gegenüber den männlichen Familienangehörigen auferlegt wurde.“⁶ Somit war es klar, dass nur in wenigen Fällen die Musik bei Frauen zur Profession wurde. „Die wohlhabenden Amateurkomponistinnen beschränkten sich in der Regel auf die Komposition von Klavierstücken und Liedern, die sie in ihren Salons selbst vortrugen.“⁷ „The term "salon music" became virtually co-terminous with "woman's music." As such it implied amateurism and hence a lesser creative worth.“⁸

Sollte sich eine Frau jedoch trotzdem dazu entschlossen haben Berufsmusikerin zu werden, wurden die Berufe als Sängerin, Pianistin oder Kirchenorganistin gewählt. Dies gelang in der Regel Frauen die aus Musikerfamilien kamen, denn diese erhielten von ihren Eltern die erforderliche musikalische Ausbildung oder sie wurden auf die Royal Academy of Music (die erste nationale Musikschule, gegründet 1822, die seit 1839 diesen Namen trägt – hier waren Frauen von Beginn an zugelassen) geschickt.

Trotzdem war es für Frauen schwierig den gleichen Respekt und die gleiche Anerkennung wie ihre männlichen Kollegen zu bekommen, denn um eine bekannte Musikerin zu werden sind einige Schritte zu absolvieren. „First, an aspiring composer must receive an adequate music education. Basic theoretical skills, particularly harmony, counterpoint, and

⁶ Budde, Gunilla: „In pre-Suffragette days“. Mädchenerziehung und Frauenleben im 19. Jahrhundert im deutsch-englischen Vergleich, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.24

⁷ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.246-247

⁸ Citron, Marcia J.: Gender, Professionalism and the Musical Canon, In: The Journal of Musicology, Vol. 8/1 (1990), S.110

orchestration, are critical. Women, however, faced a distinct disadvantage: regular and systematic denial of access to the full range of compositional training.⁹ Doch auch die Aufführung und die Publikation ihrer Werke sind ein wichtiger Aspekt um bekannt zu werden. „Before 1800 musical activity was organized around political and ecclesiastical units, and publication was subvented by patrons. These dignitaries were supporting the creative products of composers in their employ. The catch, however, is that women were institutionally excluded from such employment: both traditional conventions and formal proscriptions precluded such occupation and status. Thus the natural outlet for publication or manuscript circulation was closed to women.”¹⁰ Nach 1800 wurden meist Werke veröffentlicht, nachdem diese mehrfach aufgeführt wurden. Doch um dieses zu Erlangen braucht man ein gutes soziales Netzwerk. Die Bekanntschaft zu anderen Komponisten, Dirigenten, Sängern, Orchesterspielern und Intendanten ebnet den Weg zur Aufführung, doch Frauen hatten es oft, auf Grund von geschlechtsspezifischen Bedingungen, nicht leicht solch ein soziales Netzwerk aufzubauen.

1.3. Komponistinnen schlechter als Komponisten?

Doch mit der ansteigenden Anzahl von professionellen Musikerinnen begann eine Diskussion über den Grund, warum Frauen nicht so erfolgreich wie Männer in der Musikausübung waren. Ende des 19. Jahrhunderts und am Beginn des 20. Jahrhunderts stellten viele Autoren, wie zum Beispiel Otto Weininger („Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung“, 1903) und Paul Julius Möbius („Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes“, 1903) fest, dass Frauen musikalisch nicht genial sein könnten, weil es ihnen an natürlichen Voraussetzungen fehle. Und nur dies sei der Grund warum man kaum Musikerinnen oder Komponistinnen kenne. Denn laut Weininger und Möbius hatten Frauen dieselben Zugangsbedingungen zur Musik wie Männer. Was bedeuten würde: „Der Grund dafür, dass es keine großen Komponistinnen gebe, könne nur die mangelhafte mentale Ausstattung der Frauen sein“.¹¹ So seien Männer das produzierende Geschlecht, wohingegen Frauen als imitierend und unterstützend galten. „The Romantic ethos idolized the artist-genius (always male) who was seeking self-expression, and composeres like Chopin were praised for

⁹ Citron, Marcia J.: Gender, Professionalism and the Musical Canon, In: The Journal of Musicology, Vol. 8/1 (1990), S.105

¹⁰ Ebd., S.106

¹¹ Grotjahn, Rebecca: Das Komponistinnenparadox. Ethel Symth und der musikalische Geschlechterdiskurs um 1900, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unsel, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsenprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.45

showing their sensitive, „feminine“ sides. Woman was idealized; her function was to serve as a muse for the creator, to inspire and nurture the man; her feminine side was deemed a weakness should it color her music.“¹²

Aber „Zu Recht wird heute davor gewarnt, Frauengeschichte in erster Linie als Opfergeschichte, als Geschichte von Verhinderungen und Unmöglichkeiten zu schreiben. Dabei darf jedoch nicht in Vergessenheit geraten, dass von der Benennung der realen Hindernisse eine befreiende Wirkung ausging, die vor dem Hintergrund der misogynen Theorien der Jahrhundertwende besonders deutlich zutage tritt. Dass die Ausbildung von Mädchen nicht auf die volle Entfaltung ihrer Potenziale zielte, sondern oft geradezu auf deren Verkümmern, dass Frauen berufliche Möglichkeiten vorenthalten wurden, dass Musikerinnen nicht die notwendige Bewegungsfreiheit genossen, dass Komponistinnen sich mit Vorurteilen und Missachtung auseinandersetzen mussten – all diese in jeder Komponistinnenbiographie nachweisbaren massiven Schwierigkeiten bedeuten, dass der scheinbar zwingende Schluss der misogynen Autoren auf die weiblichen mentalen Strukturen in sich zusammenfällt.“¹³

Die Zuschreibung von „natürlichen“ Charaktereigenschaften bewirkte, dass es den Frauen so schwer fiel sich in der Musik zu behaupten, denn es ist etwas Leichtes sich gegen soziale Normen zu stellen und anzukämpfen, doch ist es fast etwas Unmögliches, sich gegen (vermeintlich nicht vorhandene) geistige Fähigkeiten zu stellen. Erschwerend kam hinzu, dass Kreativität mit Genialität einherging. Dies bedeutete, dass eine Frau, auch wenn sie komponieren konnte, ihre Genialität beweisen musste. Konnte sie jedoch nicht beide Anforderungen erfüllen würde sie die Theorien nur bestätigen. Genau dieses Dilemma beschreibt das „Komponistinnenparadox“¹⁴. „Wenn sich – dem *state of the art* der Epoche Ethel Smyths entsprechend – Geschlecht in psychischen Strukturen realisiert, so sind Abweichungen zwar möglich, aber nur unter Strafe der Unweiblichkeit.“¹⁵

Doch auch wenn mit Beginn des 20. Jahrhundert die emanzipierten Frauenstimmen immer lauter wurden, so waren sie doch in der Minderheit und wurden gering akzeptiert. Väter waren noch immer dagegen, dass ihre Tochter eine künstlerische Karriere anstrebte oder den

¹² Reich, Nancy B.: European Composers and Musicians, ca. 1800 – 1890, In: Pendle, Karin: Women & Music: a history, Bloomington 2001, S.148

¹³ Grotjahn, Rebecca: Das Komponistinnenparadox. Ethel Smyth und der musikalische Geschlechterdiskurs um 1900, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.52

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd.

Wunsch äußerte eine Universität zu besuchen. „Galt künstlerisches Tun als Widerspruch zur weiblichen Zurückhaltung und Bescheidenheit, wurde akademische Bildung gar als Gefährdung der Weiblichkeit verdammt.“¹⁶

¹⁶ Budde, Gunilla: „In pre-Suffragette days“. Mädchenerziehung und Frauenleben im 19. Jahrhundert im deutsch-englischen Vergleich, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.30

2. Die Familie Smyth

Ethel Smyth wurde am 23. April 1858 in London geboren. Sie war eines von insgesamt acht Kindern und wuchs in der ländlichen Gegend in Sidecup auf. „Ethel Smyth war ein eigensinniges, wildes, ausgelassenes Mädchen, das sportliche Tätigkeiten über alles liebte. Ihrer Leidenschaft für Sport – Golf, Tennis, Kriket, Reiten, Radfahren, Bergsteigen usw. – blieb sie zeitlebens treu.“¹⁷ Das stürmische Verhalten von Ethel veranlasste ihre Mutter sie manchmal „the stormy petrel“¹⁸ zu nennen. Da sie ein „ten months’ child“¹⁹ war, glaubte sie in jungen Jahren an den Aberglauben, dass diese Kinder normalerweise Jungen und außergewöhnlich seien, und darauf war sie sehr stolz und verhielt sich in ihrer Kindheit auch meistens wie ein Junge.

Ihre Eltern lernten sich durch Ethels Großvater kennen. Ihr Großvater Edward war zuerst bei der Armee und wurde nach seiner Hochzeit Bankier. Später war er Direktor der Norwich Außenstelle der Bank von England. 1848 kehrte Ethels Vater John von seinem Dienst bei der Bengalischen Armee nach Hause nach Norwich. Zu dieser Zeit verlobte er sich mit Nina Struth und überredete sie zu heiraten bevor er wieder zurück nach Indien musste. Die Hochzeit fand in Rackheath statt. Nina fuhr nach der Hochzeit ebenfalls nach Indien und brachte dort ihre Kinder Alice, Johnny und Mary zur Welt. Als 1857 Aufstände in Indien ausbrachen zogen die Smyths wieder nach England. Ethel war das erste Kind der Familie das in England zur Welt kam. Nach Ethel kam vier Jahre später ihre Schwester Nina zur Welt und darauf folgten Violet und Nelly.

Bis zu ihrem neunten Lebensjahr lebte Ethel mit ihren Eltern, ihren Großeltern, ihren drei Schwestern und ihrem Bruder in Sidecup. Es war ein kleines Queen Anne Haus und nicht weit von Woolwich entfernt, wo ihr Vater Kommandeur der Artillerie war. Erst als Mr. Smyth 1867 zum Kommandeur der Königlichen Artillerie in Aldershot befördert wurde, zog die Familie nach Frimley um.

Sie lebten, wie es zu dieser Zeit für die obere Mittelschicht üblich war. Sie hatten eine Menge Bedienstete, Gouvernanten, gaben Dinner Partys mit örtlichen Bekannten, veranstalteten Tänze, Tee Partys, Picknicks, gingen zur Jagd oder betätigten sich in anderer Hinsicht

¹⁷ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.247

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.23

sportlich oder besuchten Freunde in anderen Teilen des Landes oder unternahmen Reisen ins Ausland.

Die Erziehung der Töchter sollte, so war es die Vorstellung von Herrn Smyth, konservativ sein. Obwohl zu dieser Zeit schon Stimmen laut wurden, die danach riefen, dass Töchter in den gleichen Gegenständen (Griechisch, Mathematik, Latein und Wissenschaften) unterrichtet werden sollten wie Söhne, empfand er diese als nicht brauchbar für zukünftige Ehefrauen und Mütter. Deshalb wollte er seine Töchter nur in Bereichen wie Französisch, Deutsch, Zeichnen, Nähen und Musik unterrichten lassen. Anfangs wurden die Kinder zu Hause von einer Gouvernante unterrichtet. Diese wechselten jedoch ständig und es kam immer wieder eine Neue ins Haus. Doch mit der Zeit waren die Anzahl und das Temperament der Kinder für die Gouvernanten eine zu große Belastung. Deshalb wurden Mary und Ethel 1872 nach Putney in ein edles Mädchenpensionat, welches sich nahe London befand, geschickt.

Neben dem Unterricht von den Gouvernanten und der Schule las Ethel viele Bücher die sie zu Hause vorfand. Darunter fand man Klassiker wie auch moderne Literatur, wie zum Beispiel Dickens, Trollope, Thackeray und weitere. Ethel verschlang die Bücher und begann selbst zu schreiben. Sie schrieb Gedichte, in denen es meistens um unerwiderte Liebe ging, so wie Theaterstücke und kurze Geschichten.

2.1. John Smyth – Ethel Smyths Vater

Die Familie von John Smyth bestand hauptsächlich aus Generälen, Kaufleuten, Bankiers und Bischöfen. Auch er arbeitete als britischer Generalmajor der Königlichen Artillerie.

Im Alter von fünfzehn Jahren wollte er mehr von der Welt kennenlernen. Deswegen ging er mit seinem Bruder nach Indien. Dort schloss er sich der bengalischen Armee an und war verantwortlich für die Kommunikation, die Straßen, den Transport, und Recht und Ordnung.

Er war sein Leben lang politisch engagiert und setzte sich sogar dafür ein, dass Frauen ein Stimmrecht bekommen sollten und übte seine Leidenschaft als Vorsitzender der County Conservative Union aus.

Ethel Smyth bezeichnete ihren Vater zwar als sehr liebenswürdig und als einen Mann der für Gerechtigkeit stand, doch sie beschrieb ihn auch als einen Choleriker, der manchmal seine Beherrschung verlor und in Rage geriet. „He certainly was choleric in the old-fashioned military ‘damn-your-eyes’ style, and if a footman dropped anything would call out angrily, even at our grandest dinner-parties, ‘God gave you two hands, you fool, and why the devil don’t you use them?’ – strange reproof, for surely dishes cannot be handed round on that

principle, but I liked the phrase and hope the footman did.”²⁰, schrieb sie über ihn in ihren Memoiren.

Die Beziehung zwischen Ethel und ihrem Vater charakterisiert sie allerdings als nicht sehr innig. Dies erklärt vielleicht auch, warum in ihren Memoiren eher wenig über ihn steht. Ihrer Vermutung nach erkannte er von Anfang an ihren unbeugsamen Willen, der sich gegen seinen stellen wollte und ihr künstlerisches Temperament (welches sie von ihrer Mutter hatte und das ihr Vater bei dieser zwar bewunderte, aber bei Ethel nicht gerne sah). In Ethel Smyths Augen war ihr Vater jedoch nicht gänzlich gegen die Kunst, denn in gewisser Weise war er selbst auch künstlerisch. „Again no one had a keener enjoyment of the beauties of nature, but none of this helped him to see in me anything but the rebel I certainly was.“²¹ Dies führte zu dieser eher angespannten Beziehung zwischen ihnen.

Doch an der Art wie Ethel über ihren Vater und dessen Reden in der Kirche berichtete und schrieb, kann man erkennen, dass er sie doch sehr beeindruckte und dass sie mit Sicherheit durch ihn die Liebe zur Politik kennen lernte.

2.2. Nina Struth – Ethel Smyths Mutter

Ethel Smyth wusste lange Zeit nicht sehr viel über die Familiengeschichte ihrer Mutter. Sie wusste nur, dass nachdem Herr Struth, ihr Großvater, verstarb, Frau Struth mit ihrer Tochter Nina Struth, die spätere Frau Smyth, nach Paris zog. In ihren Memoiren schrieb Ethel Smyth über ihrer Mutter: „She really was extraordinarily un-English, whether because she was educated in France, or because her grandmother was a certain Mademoiselle de Lagarde...“²² „Her mother, née Struth, was a descendant on the maternal side of the Straceys of Norfolk, Mrs Struth being the daughter of Sir Josias Stracey, the fourth baronet.“²³

Später wurde Nina wieder nach Norfolk geschickt um sich um ihren Onkel Sir Edward Stracey zu kümmern. Sie lebte von da an in Rackheath Hall in der Nähe von Norwich. Ethel Smyths Großmutter blieb in Paris. Dort wurde sie als „Madame de Stracey“ in der Pariser Musikszene sehr bekannt. Sie hatte einen Salon, der von vielen bekannten Musikern, wie zum Beispiel Chopin oder Rossini, regelmäßig besucht wurde.

²⁰ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.32

²¹ Ebd.

²² Ebd., S.35

²³ St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.1

Die Beziehung zwischen Ethel und ihrer Mutter war bedeutend besser, als jene zu ihrem Vater.

Schon in ihren jungen Jahren war die Komponistin sehr von ihrer Mutter angetan, und obwohl sie ihren Vater sehr achtete, verehrte sie ihre Mutter und damit begann ihre große Leidenschaft für ältere kultivierte Frauen, die sie in ihrem späteren Leben des Öfteren empfinden würde.

Für Ethel Smyth verkörperte ihre Mutter all das, was man unter geselligen Leben versteht. Sie war sehr gastfreundlich und war die Perfektion an gutem Benehmen. Sie liebte es zu unterhalten und war immer modisch gekleidet. Außerdem hatte ihre Mutter ein Talent für Sprachen und beherrschte französisch, hindustanisch, deutsch, italienisch und spanisch, und obwohl sie keine Praxis im Sprechen dieser Sprachen hatte, konnte sie jederzeit eine fließende und diplomatische Unterhaltung führen, wenn es erforderlich war. Sie war in Ethel Smyths Augen eine kultivierte Person mit einer Vorliebe für Kunst und Musik. „If ever anyone was meant for social life it was she“²⁴, schrieb sie über ihre Mutter.

Ihre Mutter hatte jedoch auch eine sprunghafte Persönlichkeit, die meistens in der Früh zum Vorschein kam und Ethel Smyth als „Morning Calls“²⁵ bezeichnete. Denn am Morgen kam ihre Mutter in die Zimmer der Kinder und listete ihnen ihre Vergehen und ihr schlechtes Benehmen auf, und hierbei galt keine Widerrede, denn ihre Mutter wollte immer Recht haben. In Situationen wie diesen war von der kultivierten, geselligen Frau nur wenig zu erkennen. Diese Stimmungsschwankungen wurden in den kommenden Jahren immer schlimmer.

1875 war ein sehr einschneidendes Jahr für die Familie Smyth. Abgesehen davon, dass Ethel in diesem Jahr ihre Idee Musikerin, und demnach auch den Wunsch nach Leipzig zu gehen, entwickelte, musste die Familie mit einem schweren Schicksalsschlag kämpfen. Der älteste Sohn Johnny hatte einen Reitunfall. Zu dieser Zeit herrschte eigentlich gute Stimmung in der Familie, denn Alice, die älteste Tochter, verlobte sich mit dem Bruder von Dean of Windsor Henry Davidson, dem späteren Erzbischof von Canterbury, und Mary verlobte sich mit Charles Hunter, dem Bruder einer ihrer Schulfreunde. Es wurde eine Doppelhochzeit geplant und die Einladungen wurden verschickt. Doch Johnnys Gesundheitszustand verschlechterte sich auf einmal dramatisch. „One evening at dinner he said, ‘How queer, I can’t read the letters on this biscuit’, sank into coma and died soon after.“²⁶ Nachdem Johnny ins Koma fiel wurden die Hochzeitseinladungen wieder zurückgenommen, doch die Doppelhochzeit von

²⁴ Smyth, Ethel: *The Memoires of Ethel Smyth*, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.35

²⁵ Ebd., S.37

²⁶ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.16

Alice Smyth und Mary Smyth wurde nicht verschoben. Sie fand eines Tages am frühen Morgen in der Kirche von Frimley statt und niemand von der Familie, außer Ethel, war anwesend. Einige Tage später verstarb Johnny.

Diese Veränderungen und die Trauer über den Verlust veränderte das gesamte Familienleben. „Mrs Smyth never really got over her grief. Johnny was her favourite by a long way. Her moods became even more unpredictable, her quarrels more ferocious, especially with Ethel, her extravagances wilder. Her health also deteriorated. She was beginning to suffer from arthritis and deafness.“²⁷

²⁷ Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984, S.16

3. Musikalische Ausbildung

3.1. Häuslicher Unterricht

Ethel Smyths musikalische Ausbildung war anfangs, genauso wie ihre restliche Ausbildung, sehr häuslich. Sie und ihre Schwester Mary sangen zu Hause immer wieder kleine Duette. Es waren einfache Melodien, bei denen Ethel versuchte eine zweite Stimme zu singen. Doch gab es in der Familie Smyth keinen professionellen Musiker, der sie unterrichten oder ihr Talent hätte erkennen können.

3.1.1. Unterricht durch die Gouvernante

Als Ethel Smyth zwölf Jahre alt war, kam eine deutsche Gouvernante in das Haus der Smyths: eine junge Frau, die Musik am Konservatorium in Leipzig studiert hatte. Die Gouvernante erweckte Smyths Interesse an klassischer Musik. Durch den Kontakt zu einer ausgebildeten Musikerin erkannte Ethel Smyth wie wichtig ihr die Musik war und dass sie sie auf jeden Fall professionell ausüben wollte. Es war das erste Mal in ihrem Leben, dass jemand mit einem gewissen musikalischen Hintergrund in ihr Leben trat und ihr Interesse für diese Kunst nicht nur weckte, sondern auch unterstützte und förderte. Nach dem Unterricht der Gouvernante hatte Smyth weiterhin in der Schule in Putney Musikunterricht. Doch ihren Lehrer empfand sie eher als Dilettanten, anstatt als echten Musiker. Deshalb beschloss sie nach Leipzig zu gehen um dort am Konservatorium Musik zu studieren und somit von professionellen Musikern unterrichtet zu werden.

3.1.2. Alexander Ewing

1875 lernte Ethel Smyth in Aldershot den Komponisten Alexander Ewing, der bekannt für „Jerusalem the Golden“ war, kennen. Durch die Freundschaft zwischen ihrer Mutter und Frau Ewing bekam Smyth die Chance von Alexander Ewing unterrichtet zu werden.

Die Familie Ewing waren künstlerisch sehr engagiert. Frau Ewing war Autorin und schrieb Geschichten für Kinder unter dem Pseudonym „Aunt Judy“. Außerdem war ihr Bruder, Alfred Scott Gatty, ein brillanter Liedschreiber. Es war also nicht sehr überraschend, dass Frau Ewing schnell Ethel Smyths musikalisches und literarisches Talent erkannte. „...she polished up the articles Ethel wrote for the parish magazine and declared that the girl had the makings of a writer. Mr Ewing requested her to play her compositions, whereupon he said she

was a born musician who should have proper lessons. He himself was prepared to start her off with a course in harmony.“²⁸

Ethel Smyths Vater hatte etwas gegen diese Verbindung, denn sie kam genau zu jenem Zeitpunkt, zu dem er dachte, dass seine Tochter vielleicht doch noch mit einem jungen Soldaten sesshaft werden würde. Es gefiel ihm gar nicht, dass Alexander Ewing seiner Tochter noch mehr Selbstbewusstsein vermittelte und ihr zu verstehen gab, dass sie ein kleines Genie sei. Er war der Meinung, dass es auch ohne Ewings Hilfe schon schwer genug war Ethels Eitelkeit in den Griff zu bekommen. Alexander Ewing war für ihn also kein akzeptabler Umgang für seine Tochter. „The fellow was a cad. He was artistic. His hair was too long, his tie too loose, his shoes dingy.“²⁹ Doch es war nicht nur die Ermutigung seitens Alexander Ewings ein Problem für Herrn Smyth, sondern er hatte auch die Befürchtung, dass Ethels Traum von ihrem Studium in Leipzig durch diesen Musiker verwirklicht werden könnte. Die Beziehung zwischen Ethel Smyth und ihrem Vater verschlechterte sich während dieser Zeit. Herr Smyth vertraute seiner Tochter und Alexander Ewing nicht und deswegen begann er sie zu kontrollieren und durchstöberte ihr Zimmer. „On one occasions he found a certain letter from Mr Ewing – a charming one, but hardly pleasant reading for parents and guardians! The result was such a terrific storm that the harmony lessons, which in any case were running to a close, the Ewings being under orders to leave Aldershot shortly, came to an abrupt end.“³⁰

3.2. Ausbruch aus der Familie: Leipziger Jahre

Als Ethel Smyth beschloss nach Leipzig zu gehen, behielt sie diesen Plan nicht für sich, sondern erzählte es Jedem. Doch Anfangs nahm sie niemand ernst, nicht einmal die Gouvernante die sie auf diese Idee brachte. Zwei Jahre (1875 bis 1877) lang stritt die Komponistin mit ihrem Vater. Sie wollte nach Leipzig, er wollte sie verheiraten. Herr Smyth war immer der Meinung, dass der Künstlerberuf für seine Tochter nicht in Frage käme, denn in seinen Augen verstießen Künstler gegen alle zehn Gebote und ihr Leben sei wie das von Obdachlosen, doch Ethel wollte diesen Weg gehen und beschloss deshalb sich gegen ihren Vater zu stellen. Anfangs versuchte sie dies noch auf eine harmlose Art und Weise, doch es gelang ihr nicht gegen den Willen ihres Vaters anzukommen, deswegen entschied sie einen

²⁸ Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984, S.16

²⁹ Ebd., S.17

³⁰ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.52

härteren Weg zu gehen. In ihren Memoiren schrieb sie darüber: „I not only unfurled the red flag, but determined to make life at home so intolerable that they would have to let me go for their own sakes.“³¹ Ihr Vater begann nach einer Weile über bestimmte Voraussetzungen zu diskutieren. Er würde sie nach Leipzig gehen lassen, wenn sie in den Sommerferien nach Hause kommen würde und dort leben würde, wo er es wollte. Sie sollte bei einer Vermieterin, die als Anstandsdame tätig sein musste, wohnen. Als er dann von der Frau, bei der seine Tochter leben sollte, überzeugt war, gab er nach und willigte ein, Ethel unter der Aufsicht von Henry Davidson, dem Ehemann von ihrer Schwester Alice, der Deutschland sehr gut kannte, nach Leipzig gehen zu lassen. Ethel Smyth fuhr am 26. Juli 1877 nach Leipzig.

3.2.1. Das Konservatorium in Leipzig

Das Konservatorium in Leipzig war von Felix Mendelssohn Bartholdy gegründet worden und konnte sich über einen guten Ruf unter Musikern erfreuen. Ob Smyth Leipzig als Studienort wählte, nur weil ihre Gouvernante dort studierte, kann man nicht sagen, jedoch war Leipzig im 19. Jahrhundert einer der wichtigsten Orte für Musiker. Die Stadt bot ein mannigfaltiges Musikangebot, denn dort lebten und arbeiteten schon seit vielen Jahren international bekannte Musiker, Dirigenten und Komponisten. „Die Gewandhauskomponisten und zahlreiche Orchestermitglieder wirkten als Lehrer am Konservatorium mit, unter ihnen die Musikwissenschaftler Hermann Kretzschmar und Arnold Schering, der Organist und Komponist Max Reger und heute nicht mehr so bekannte Namen wie Adolf Brodsky, Robert Teichmüller und Stephan Krehl.“³² Man könnte also davon ausgehen, dass auch das hohe Niveau und Popularität in Leipzig ein Grund für die Wahl von Smyth war. Sie wollte von Beginn an eine gute, hoch qualifizierte Ausbildung und die schien in Leipzig möglich. „Smyth war sehr kontaktfreudig und als interessante Gesprächspartnerin bekannt. Das musikalische Klima in Leipzig bot ihr die Möglichkeit, zu verschiedenen Künstlern Verbindung aufzunehmen.“³³

„The alternative of studying in London at the Royal Academy of Music which could have been managed without leaving home, does not seem to have been considered by Ethel. It must

³¹ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.57

³² Funk-Hennings, Erika: Stationen im Leben der Komponistin und Schriftstellerin Ethel Smyth, In: Brombach, Sabine und Wahrig, Bettina (Hrsg.): LebensBilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2006, S.70

³³ Ebd., S.72

be admitted that in 1877 the R.A.M. could not offer the student as fine a training as the famous Leipzig Conservatorium.“³⁴

In Leipzig wohnte Ethel Smyth bei Frau Professor Heimbach in einem Wohnkomplex. Neben Smyth wohnte der Neffe eines sehr bekannten Monarchen, welcher in einem engen Kontakt mit der englischen Zeitschrift „Punch“ stand und außerdem war er ein „Protegé von Frau Schumann“³⁵. Der Nachbar diente der Komponistin oft als Übersetzer, was das Zusammenleben mit Frau Heimbach vereinfachte.

Leipzig bot Ethel Smyth eine Vielzahl an Konzerten, die sie gerne besuchen wollte, doch als junge Frau konnte sie diese nicht alleine besuchen. „Sie war sich der Rolle der Frau und den damit verbundenen gesellschaftlichen Repressalien offensichtlich bewusst. Daher versuchte sie, ihrem Drang nach Freiheit folgend, diese Einschränkungen manchmal zu umgehen. So z.B. wandte sie, um den vielfältigen musikalischen Angebot der Stadt Leipzig teilnehmen zu können, häufiger das Mittel der Maskerade an. Als junge Frau war es nicht schicklich, allein zu Konzertveranstaltungen zu gehen, deshalb bediente sie sich häufiger eines Tricks und trat als alte Frau verkleidet oder in Männerkleidung auf.“³⁶

Nach den ersten paar Tagen am Konservatorium schrieb Smyth: „Zunächst war ich über den Mangel an musikalischer Begeisterung bei meinen Mitschülern überrascht; nach und nach wurde mir klar, dass diese Mädchen und Jungen nur deswegen hierhergekommen waren, um ein Zeugnis zur Ausübung des Musiklehrer-Berufes zu erwerben.“³⁷ Diese Erkenntnis stimmte überhaupt nicht mit ihren Ambitionen überein und dies frustrierte sie, doch sie wollte ihren Traum nicht sofort wieder aufgeben und versuchte ihr Studium erfolgreich zu absolvieren.

Sie studierte Komposition bei Carl Reinecke (Dirigent des Gewandhaus-Orchesters), Klavier bei Louis Maas und Kontrapunkt bei Salomon Judassohn (deutscher Pianist und Komponist, und bekannter Musikpädagoge und -theoretiker).

Über ihre Lehrer schrieb Smyth: „The lessons with Reinecke were rather a farce; he was one of those composers who turn out music by the yard without effort or inspiration...There were always crowds of children prowling about the corridor of his flat, and he was unable to

³⁴ St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.10

³⁵ Rieger, Eva (Hrsg.): Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, Kassel 1988, S.9

³⁶ Funk-Hennings, Erika: Stationen im Leben der Komponistin und Schriftstellerin Ethel Smyth, In: Brombach, Sabine und Wahrig, Bettina (Hrsg.): Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2006, S.71

³⁷ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.249

conceal his polite indifference to our masterpieces, taking up his pen to resume his own before we had got to the door. Judassohn's classes, held in the Conservatorium, were at least amusing, but equally farcical as instruction; their official length was forty minutes, and when he arrived, always a quarter of an hour late, it was to stand with his back to the stove for another ten minutes telling us exceedingly funny stories with the Jewish lisp I came to know so well in Germany. He diligently set us canons and other exercises, but there was seldom time even to look at the work we brought, much less correct our mistakes. Maas was a conscientious but dull teacher..."³⁸

In Leipzig lernte Smyth bekannte Komponisten, wie zum Beispiel George Henschel, kennen, doch obwohl sie nun in anerkannten Musikkreisen verkehrte und ihre Arbeit von diesen Personen immer wieder gelobt wurde, verlor sie dennoch nie den Boden unter ihren Füßen. Sie schrieb an ihre Mutter: „Don't think, mother darling, that this makes me lose my head, that I fancy I have only to put pen to paper and become famous. It is just this: men who have lived among musicians all their lives, who have been hand in glove with Schumann and Mendelssohn, and are so with Brahms and Rubenstein, say they seldom saw such talent, in a woman *never*, and I can but tell *you* all this."³⁹ Durch George Henschel lernte Smyth 1878 auch Johannes Brahms kennen.

Als Ethel Smyth im Februar 1878 Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg kennenlernte schrieb sie darüber: „Ich wußte sofort mit absoluter Sicherheit, daß wir demselben Menschenschlag angehörten, was die folgenden Jahre unter Beweis stellen sollten, und obwohl ich ihre notorische Aversion gegen neue Beziehungen kannte, vertraute ich darauf, daß die Musik ein Band zwischen uns schaffen würde, und so geschah es.“⁴⁰ Durch das Ehepaar lernte sie einige weitere bedeutende Persönlichkeiten des Musiklebens kennen, wie zum Beispiel Clara Schumann, Edvard Grieg und Antonin Dvorák. Über diese neuen Bekanntschaften schrieb sie: „...was jenes erste Zusammensein mit richtigen Musikern...mir letztlich bedeuteten sollte, lässt sich nicht mit Worten beschreiben. Jedenfalls war ich noch nie jemandem begegnet, der fähig war, zu beurteilen, ob ich nun die geborene Musikerin war, wie Mr. Ewing behauptet hatte, oder nicht, denn schließlich war er selbst nur ein begabter Amateur.“⁴¹ Es schien, als hätte sie endlich Leute gefunden die ihren Ansprüchen gerecht

³⁸ Smyth, Ethel: *The Memoires of Ethel Smyth*, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.71

³⁹ Smyth, Ethel: *Impressions that remained*, New York 1919, S.189

⁴⁰ Rieger, Eva (Hrsg.): *Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin*, Kassel 1988, S.38

⁴¹ Roster, Danielle: *Die großen Komponistinnen*, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.251

wurden, und sie verstand es nur zu gut sich ein anerkanntes soziales Netzwerk in Deutschland aufzubauen.

Die Beziehung zu Brahms wurde durch das gute Verhältnis zu den Herzogenbergs intensiver und obwohl Smyth ihn schätzte, war sie doch nicht so begeistert von ihm, wie es die anderen waren. Vor allem seine Äußerungen und Verhaltensweisen gegenüber Frauen waren Schuld an der nicht so großen Wertschätzung ihrerseits. Doch der eher geringe Respekt kam von beiden Seiten. Brahms nahm Ethel Smyth nie sehr ernst, wie er es bei den Herzogenbergs oder Henschel tat. „He relegated her, as it seemed, to the ranks of those fit only for the bed and the kitchen, with regular excursions to church by way of serious occupation and she felt very passionately that if she had been a young man, he would have esteemed her sonatas and other works as much as they deserved. It was a quarrel she was to have with men permanently.“⁴² Doch nicht nur Brahms‘ unqualifizierte Aussagen über Frauen ärgerten die Komponistin, sondern auch sein Sinn für Humor. Diesen empfand Smyth als sehr herb und oft als unangebracht. Die Deutschen fanden es schwer Smyth richtig auszusprechen und deshalb kam meistens das Wort „Schmeiss“ dabei heraus, was an die Schmeißfliege erinnerte und dies fand Brahms sehr amüsant. „Da Brahms immerzu Bemerkungen machte über meine schnellen Bewegungen, fand er das Wortspiel unwiderstehlich und gab mir den Spitznamen >Die Schmeißfliege<. Lisl war jedoch darüber so schockiert, daß er darauf verzichtete, den Scherz zu wiederholen.“⁴³ Nachdem nicht nur Ethel Smyth sondern auch Elisabeth von Herzogenberg über diesen Witz nicht begeistert war, nannte Brahms Smyth im weiteren Verlauf die „Oboe“.

3.2.2. Ende des Studiums am Leipziger Konservatorium

Am 1. Februar 1878 verließ Smyth ihr Zuhause bei Frau Heimbach und zog in ein kleines möbliertes Zimmer, welches in dem Nachbarhaus von Frau Doktor Brockhaus lag. Doch nicht nur ihre Wohnsituation änderte sich in diesem Jahr. Denn nachdem sich Heinrich von Herzogenberg dazu bereit erklärte Smyth und seine Frau zu unterrichten, beendete Ethel Smyth ihr Studium am Konservatorium. Sie gab gesundheitliche Gründe an und verließ es noch vor dem Sommer 1878.

Bei Heinrich von Herzogenberg genoss sie eine solide Ausbildung in Kontrapunkt und Harmonie, doch in Sachen Instrumentation oder Oper bekam sie bei ihm keinen Unterricht.

⁴² Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.29

⁴³ Rieger, Eva (Hrsg.): *Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin*, Kassel 1988, S.49

Auf Rat von Pjotr Iljitsch Tschaikowsky eignete sie sich die Instrumentation autodidaktisch an. Dies gelang ihr mit großem Erfolg, denn genau dieser Bereich (die Orchestrierung ihrer Kompositionen) wurde später von den Kritikern am meisten gelobt.

In Leipzig wurden hauptsächlich Oratorien und Orchesterwerke aufgeführt, denn dies entsprach dem Geschmack der Zuhörer und Musiker in dieser Stadt. Doch Ethel Smyth war davon besessen vor ihrem vierzigsten Lebensjahr eine selbst komponierte Oper auf die Bühne zu bringen, und dies änderte sich auch nach fünf Jahren Aufenthalt in Leipzig nicht. Das Problem war nur, dass diese Gattung in Leipzig kaum Anerkennung fand. Sie erklärte sich diesen Zustand folgendermaßen: „Zwar wurde bei Mozart und >Fidelio< natürlich eine Ausnahme gemacht, doch mein Bekanntenkreis betrachtete die Oper als eine zu vernachlässigende Kunstform, wahrscheinlich weil Brahms klugerweise die Betätigung auf einem Gebiet vermieden hatte, auf dem er wohl kaum gegläntzt hätte und das sein Gegner Wagner besetzt hatte.“⁴⁴ Deswegen beschloss sie 1882 nach Florenz zu reisen. Mit der Hoffnung sich endlich mehr mit dem Genre Oper auseinandersetzen und sich somit einer neuen Herausforderung stellen zu können. Hier besuchte sie Julia Brewster, die Schwester von Elisabeth von Herzogenberg, die mit dem amerikanischen Literaten Henry Brewster, der in späteren Jahren ein sehr guter Freund und auch Arbeitskollege von Smyth wurde, verheiratet war.

In Florenz angekommen, bezog sie eine Wohnung in der Via di Serragli. Sie beschloss den ganzen Winter in Italien zu bleiben.

3.3. Henry Brewster

Henry Brewster war in Amerika zur Welt gekommen, lebte jedoch später in Frankreich. Er verliebte sich in Julia von Herzogenberg, als er sechzehn Jahre alt war und heiratete sie fünf Jahre später. Julia Brewster war elf Jahre älter als ihr Ehemann. Sie führten ein eher zurückgezogenes Leben.

Henry Brewster verliebte sich im Winter 1882 in Smyth, doch Julia Brewster nahm seine Schwärmerei nicht ernst und glaubte, dass sie bald vergehen würde. Im Frühling 1883 verließ Ethel Smyth Florenz, doch kehrte im Jänner 1884 wieder zurück. Zu diesem Zeitpunkt wurde Henry Brewster bewusst, dass er noch immer Gefühle für sie hatte und dass dies nicht nur eine romantische Illusion war. Julia Brewster wollte sich aber nicht von ihrem Mann trennen

⁴⁴ Rieger, Eva (Hrsg.): Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, Kassel 1988, S.55

und war davon überzeugt, dass seine Gefühle für Ethel Smyth vergehen würden wenn sie ihm Freiraum gäbe. In den letzten vierzehn Tagen, die Ethel Smyth noch in Florenz verbrachte bevor sie wieder abreiste, gab es viele Gespräche unter den dreien und Julia Brewster war der Meinung, dass Henry Brewster mit Ethel nach England gehen sollte. Dadurch erhoffte sie sich eine rasche Ernüchterung seiner Gefühle und seine schnelle Rückkehr nach Florenz. Doch sowohl Henry Brewster als auch Ethel Smyth lehnten den Vorschlag ab. Smyth war verängstigt, eine Affäre mit einem Mann einzugehen. Außerdem wusste sie, dass wenn die Ehe der Brewsters wegen ihr zerbrach, sie auch die Beziehung zu Elisabeth von Herzogenberg zerstören würde, und das wollte sie auf keinen Fall. Also beschloss sie, sich aus dem Leben der Brewsters zurückzuziehen. Sie behandelte Henry Brewster zu dieser Zeit eher wie einen Bruder oder einen Kameraden, doch als sie im Juni 1884 Florenz verließ wurde ihr klar, dass er ihr doch mehr bedeutete als sie dachte. „She who had sometimes flirted but never loved a man in her life, became aware that men could be as important to her as women, an idea she would not have entertained for a moment hitherto. She always felt herself to be profoundly different from other girls whose feminine outlook and submissive attitude to the opposite sex she despised.“⁴⁵

Doch obwohl Ethel Smyth Abstand zu den Brewsters halten wollte, brach der Kontakt zu Henry Brewster nie ab. Dies führte dazu, dass es zu einem Bruch zwischen ihr und den Herzogenbergs kam, denn Elisabeth von Herzogenberg wollte ihre Familie unterstützen und brach den Kontakt zu Ethel Smyth ab.

Nach dem Bruch mit den Herzogenbergs war Ethel Smyth am Boden zerstört. Sie konnte nicht mehr arbeiten und der Gedanke weiterhin in Deutschland zu sein war unerträglich. Deswegen fuhr sie zurück nach England. Dort beschloss sie ein Teil der dortigen Kammermusikszene zu werden und komponierte ein Streichquintett und Lieder auf deutsche Texte. „Dieses Unternehmen schlägt gründlich fehl, weniger, weil sie eine Frau ist, als wegen der typisch deutschen Ausrichtung dieser Werke, in die sie als Epigonin von Robert Schumann all ihr persönliches »Liebesleid«, und das heißt in diesem Fall: den Schmerz und den Verlust ihrer Freundin Elisabet, hineinlegt.“⁴⁶

1890 wurde zum ersten Mal eines ihre Werke öffentlich aufgeführt. Die Serenade in D, die sie nach dem Treffen mit Tschaikowsky geschrieben hatte, wurde in dem Crystal Palace in England in ein Konzert eingebunden. Im Publikum entdeckte sie beim Schlussapplaus Henry

⁴⁵ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.35

⁴⁶ Weissweiler, Eva: *Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*, Frankfurt am Main 1981, S.303

Brewster. Sie trafen sich anschließend in einem Café. Henry Brewster war der Meinung, dass sie sich unbedingt öfters sehen sollten, was auch funktionieren würde, da er jetzt wieder mehr Zeit in England verbringen würde, weil er, nun ein bekannter Autor, die englische Literaturszene kultivieren wollte. Seine Frau bräuchte nichts davon zu erfahren, doch Smyth empfand dies als verächtlich und war der Meinung, dass Julia Brewster auf jeden Fall informiert werden sollte und sie ihre Zustimmung zu den Treffen geben sollte.

Im Jänner 1892 verstarb Elisabeth von Herzogenberg an einem unerwarteten Herzversagen. „The shock was magnified by the fact that it followed in the death of Mrs Smyth whose last day had been so difficult as almost to obscure a sense of loss; yet the natural relief at deliverance from an impossible home life was shadowed by a grief and remorse the more profound for being the result of a love inextricably mixed with hate and the sheer weariness of daily struggle with unreason.“⁴⁷ Smyth stürzte sich nach diesen Schicksalsschlägen in die Arbeit und vertiefte ihre Freundschaft mit Henry Brewster. „Thus these two friends conversed with an ease increased by distance: their love grew the stronger for not being exposed to the wear and tear of daily contact. In spite of the long period of courtship, it had not the hectic, claustrophobic tone that so many of her affairs with women display. She always regarded it as her most successful and fruitful love. There was a saving balance and sanity about it.“⁴⁸ In den folgenden Jahren arbeiteten Ethel Smyth und Henry Brewster gemeinsam an drei Opern und waren bis zu seinem Tod am 13. Juni 1908 eng miteinander befreundet.

⁴⁷ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.53

⁴⁸ Ebd., S.55-56

4. Finanzielle Unterstützung

Ethel Smyth blieb ihr ganzes Leben eine alleinstehende Frau. Doch sie wusste von Anfang an, dass es wichtig war ein gutes soziales Netzwerk aufzubauen. Durch verschiedene Bekanntschaften erreichte sie Aufführungen oder bekam finanzielle Unterstützung. „Throughout most of her life Ethel Smyth was dependent upon financial support from several people, particularly Mary, her eldest sister who had married well, and the Empress Eugénie who had taken up residence near to the Smyth home in Surrey. Equally important were the contacts with influential members of society that both Mary and the Empress Eugénie were instrumental in making for Ethel. Amongst Mary’s circle of friends was the painter, Sargent (who later did a fine portrait of Ethel), and Henry James, the novelist.“⁴⁹

Neben Mary und der Kaiserin Eugénie bekam sie weitere Unterstützung von Frauen, welche älter als Smyth waren und für sie eine Art Mutterersatz oder auch eine Passion waren. Darunter waren Mary Ponsonby (die Ehefrau von Sir Henry Ponsonby, dem Privatsekretär von Königin Victoria) und Edith Somerville (eine Autorin, Landwirtin, Künstlerin und Spiritistin).

4. 1. Kaiserin Eugénie

Sie war die Witwe von Napoleon III und lebte 1870 in Farnborough ein paar Meilen von dem Haus der Familie Smyth entfernt. Für gewöhnlich lud sie den General und seine Frau zu ihren Abendgesellschaften ein und in späteren Jahren war auch Ethel Smyth ein gern gesehener Gast. Ursprünglich stammte sie aus Spanien und war eine hübsche, temperamentvolle, freundliche und intelligente Frau.

„Eugénie could not help responding to Ethel’s warmth and enthusiasm. In the summer of 1891, she appointed her temporary *demoiselle d’honneur* and took her to Cap Martin where she was planning to build a villa. They were afterwards to cruise the Dalmatian coast in her new yacht, *Thistle*.“⁵⁰ Smyth arbeitete während dieser Reise an ihrer Messe in D-Dur und die Kaiserin Eugénie erklärte sich dazu bereit, ihr zu einer Aufführung zu verhelfen. Sie hatte zwar nicht viel Ahnung von Kunst oder Musik, doch wenn sie etwas gut fand, und sie hielt Ethel Smyth für eine sehr gute Komponistin, dann war sie davon überzeugt und wollte ihr

⁴⁹ Hyde, Derek: *New-Found Voices. Women in Nineteenth-Century English Music*, Aldershot 1998, S.159

⁵⁰ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.59

Ansehen in der Gesellschaft und ihren Reichtum zur Hilfe anbieten. Deswegen bezahlte sie Drucker um die Messe zu veröffentlichen und versprach bei der ersten Aufführung persönlich anwesend zu sein. Auch als Ethel Smyth später eine Reise nach Cap Martin absagen musste, weil sie nicht genügend Geld dafür hatte, schenkte die Kaiserin Eugénie ihr ein altes Klavier. Die Komponistin sollte es verkaufen und sich das Geld behalten.

Geschäftlich lief es für Smyth seit der Unterstützung von Eugénie sehr gut. Nicht nur hatte sie Jemanden gefunden, der sie finanziell unterstützte, sie bekam auch die Chance sich im Oktober 1891 Königin Victoria vorzustellen. Dieses Treffen brachte ihr noch mehr Prestige und öffentliches Ansehen. Durch die Bekanntschaft und die Begeisterung seitens der Königin war es für Ethel Smyth leichter ihre Stücke öffentlich aufzuführen, denn wenn die Königin im Publikum saß war das Theater oder Konzerthaus meist ausverkauft.

5. Die Suffragetten

5.1. Verleihung des Ehrendoktor der Musik

1910 bekam Ethel Smyth einen Brief der Durham University. In diesem wurde ihr mitgeteilt, dass ihr der Ehrendoktor der Musik verliehen wird. Seit dem Tag der Verleihung ließ sie sich als Dr. Ethel Smyth oder Ethel Smyth, Mus Doc bezeichnen. Sie wusste, dass es eine große Ehre für eine Frau war diesen Titel verliehen zu bekommen, und war deshalb auch nicht überrascht, als sie einen Brief von Lady Constance Lytton, einer bekannten Suffragette, bekam. Doch die Musikerin war zu diesem Zeitpunkt nicht sehr an der feministischen Bewegung interessiert. Trotzdem war sie ihr ganzes Leben Feministin, auch wenn sie sich in ihrer Jugend kaum damit auseinandersetzte. Doch schon früh war ihr bewusst, dass sie sich ein eher unkonventionelles Leben wünschte. Sie wollte eben nicht den üblichen Weg gehen und heiraten, Kinder kriegen und als Hausfrau leben, sondern sich auf die Musik und sich selbst konzentrieren. Sie schrieb am 19. August 1877 an ihre Schwester Alice: „Every day I become more and more convinced of the truth of my old axiom, that why no women have become composers is because they have married, and then, very properly, made their husbands and children the first consideration. So even if I were to fall desperately in love with BRAHMS and he were to propose to me, I should say no! So fear not that I shall marry in Germany.“⁵¹

Obwohl sie sich gegen die konventionelle Lebenseinstellung stellte und dies auf eine selbstbewusste Art und Weise tat, wurde ihr jedoch immer wieder bewusst, dass es Frauen jedoch erwartet wurde, dass sie sich mehr auf die Familie konzentrieren sollten, als auf ihr Berufsleben. Denn als Smyth 1877 bei den Verlegern von Härtel und Breitkopf nach einer Veröffentlichung ihrer Werke nachfragte, wurde ihr bewusst, wie ungerecht Frauen in der Arbeitswelt, und vor allem in der Welt der Musik, behandelt wurden. „In 1877 she went to see a friend at Breitkopf and Härtel in an attempt to have some of her works published. Following a long lecture by this friend about the inability of female composers to succeed and the failure of any women’s published work to sell, Smyth found herself meekly agreeing to his terms and neglecting to ask a fee for the publication of her compositions. Writing in

⁵¹ Smyth, Ethel: Impressions that remained, New York 1919, S.190-191

retrospect in 1918, she admonished herself for her stupidity, having clearly struggled under the weight of history of her sex at the time of the incident.”⁵²

In den folgenden Jahren erfuhr sie immer öfters die Geringschätzung von Musikerinnen. Dies reduzierte sich nicht nur auf die Veröffentlichung der Werke sondern war auch deutlich bei der Wahl der Orchestermusiker zu bemerken, denn es kam nur sehr selten vor, dass Frauen in ein Orchester aufgenommen wurden. In den meisten Fällen bestanden Orchester nur aus männlichen Musikern.

Nichts desto trotz war Ethel Smyths Ehrgeiz, sich gegen diese Missstände zu stellen, eher gering. Auch wenn sie hie und da ihren Unmut zum Ausdruck brachte, hatte sie trotzdem kein großes Interesse diesen Kampf in größerem Sinne nachzugehen und sich öffentlich den Suffragetten anzuschließen. Dieses Desinteresse an der Frauenbewegung war vielleicht auch deshalb vorhanden, weil Henry Brewster ein sehr toleranter Partner gewesen war. Er versuchte sie nie in ihren Entscheidungen zu beeinflussen oder ihr Vorschriften zu machen. Im Gegenteil. Er hatte sein Leben ihrem angepasst und versuchte nicht, sie davon zu überzeugen, dass es umgekehrt ablaufen müsse. Als er jedoch verstarb änderte Smyth ihre Meinung. Denn bis zu diesem Zeitpunkt war ihr der Nachteil der Frauen zwar bewusst, doch in ihrem Leben spielte es keine große Rolle. Sie veröffentlichte ihre Werke, kam zu Aufführungen und hatte einen Partner der sie in ihren Taten unterstützte.

Doch nach dem Tod von Henry Brewster verlor sie diese Stütze und als sich dann auch noch die meisten ihrer Bekannten im Jahr 1910 mit dem Wahlrecht der Frau beschäftigten, begann auch Smyths Interesse daran zu wachsen. Sie besuchte einen Vortrag von Emmeline Pankhurst, der Gründerin der Women’s Social and Political Union (WSPU), doch sie wehrte sich noch immer gegen eine aktive Beteiligung bei den Suffragetten. Sie sagte dazu: „Als Komponistin wollte ich mich heraushalten. Eine Beteiligung erschien mir mit künstlerischer Aktivität unvereinbar.“⁵³ Doch zwei Wochen später änderte sich ihre Meinung und sie schrieb einen Brief an Emmeline Pankhurst in dem sie sich bereit erklärte ihre Unterstützung anzubieten. Smyth beschrieb ihren Sinneswandel folgendermaßen in ihren Memoiren: „Before a fortnight had passed it became evident to me that to keep out of the movement, to withhold any modicum it was possible to contribute to that cause, was as unthinkable as to drive art and politics in double harness. At the moment I was deep in certain musical

⁵² Harris, Amanda: „Comrade“ Ethel Smyth in the „greatliberative war of women“: An English Musical Feminism, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.72

⁵³ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.256

undertakings. These liquidated, I decided that two years should be given to the WSPU after which, reversing engines, I would go back to my job.”⁵⁴

5.2. Emmeline Pankhurst und die Women’s Social and Political Union (WSPU)

1910 begann eine neue Phase für Ethel Smyth. Sie wurde nicht nur Mitglied der Women’s Social and Political Union (WSPU) sondern auch ein Ehrenmitglied der Society of Women Musicians (SWM).

„Mrs Pankhurst and her Women’s Social and Political Union represented the last flamboyancy of an evolution of ideas which had been taking place for more than hundred years.“⁵⁵ Diese Entwicklung war unvermeidbar, auch wenn sie oft auf Intoleranz stieß.

Die größte Klage der Frauenbewegung war, dass eine unverheiratete Frau keine anderen Möglichkeiten hatte, als entweder als Gouvernante oder als Begleitung einer reichen Dame zu arbeiten. Denn obwohl die Ausbildung von Frauen im 19. Jahrhundert einen Fortschritt erlebte und es zu Gründungen von Schulen und Colleges für Frauen gab, hatten sie kaum eine Chance, auch tatsächlich einen Beruf auszuüben. Verheiratete Frauen hatten damit zu kämpfen, dass sie Eigentum des Ehemannes waren und ihnen somit keine Rechte zugesprochen wurden, egal ob es um Finanzen, die Kindererziehung oder sonstiges ging. Der Mann hatte letztlich die Entscheidungsgewalt.

5.2.1. Emmeline Pankhurst

Emmeline Pankhurst wurde am 14. Juli 1858 in Manchester geboren. Es gab allerdings Gerüchte, dass sie erst am fünfzehnten auf die Welt gekommen sei, doch Emmeline Pankhurst entwickelte eine Affinität zur französischen Kultur, und da am 14. Juli der Sturm auf die Bastille in Paris stattgefunden hatte und sie der Meinung war, dass Frauen den Anstoß für dieses Geschehen gegeben hatten, bevorzugte sie den vierzehnten, da sie ihre feministische Karriere somit als vorbestimmt betrachtete.

„When she was fourteen years old, the future leader of the WSPU attended her first suffrage meeting. Coming home from school one day she met her mother setting out to hear Lydia Becker who was Secretary of the influential Manchester National Society for Women’s Suffrage and also a key figure in the Victorian women’s rights movements. An enthusiastic

⁵⁴ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.294

⁵⁵ Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984, S.101

Emmeline begged to be taken too since she had long admired Miss Becker as the editor of the *Women's Suffrage Journal* which came to her mother every month.”⁵⁶

Schon ihr Vater und ihre Mutter setzten sich für die Verbesserung der Situation der Frauen, des Arbeitsrechtes und der Afroamerikaner ein. Und auch ihr Ehemann Dr. Richard Pankhurst, ein liberaler radikaler Jurist, unterstützte ebenfalls die Frauenbewegung und setzte sich für das Frauenwahlrecht ein. So war es kein Wunder, dass sich Emmeline eines Tages der Frauenbewegung vollends widmen würde.

5.2.2. Women's Social and Political Union (WSPU)

Nach dem Tod von Richard Pankhurst (1898), war Emmeline Pankhurst auf sich allein gestellt. Sie war nun Oberhaupt der Familie und das Thema Frauenrecht war von nun an ein immerwährendes zwischen ihr und ihren Töchtern Sylvia und Christabel. Deswegen beschlossen sie, dass es an der Zeit war, ihre eigene Organisation zu gründen um ihre Ziele und Forderungen zu realisieren und durchzusetzen.

Emmeline Pankhurst wandte sich an andere sozialistische Suffragetten um diesen Plan zu verwirklichen. Am 10. Oktober 1903 wurde in diesem Kreis die Women's Social and Political Union (WSPU) gegründet. Der Name wurde gewählt um die herrschende Demokratie unter den Frauen zum Ausdruck zu bringen und zu zeigen, dass es sich hier um eine politische und keine propagandistische Vereinigung handelte. Das Hauptziel sollte das Wahlrecht für Frauen sein. Und zwar unter denselben Bedingungen unter denen auch Männer wählen durften. Dies sollte jedoch ohne Anschluss an eine bestimmte politische Partei geschehen. Und im Gegensatz zur National Union of Women's Suffrage Societies sollte die WSPU nur weibliche Mitglieder haben. Das Motto war von nun an: Taten sollten sprechen, nicht nur Worte.

Obwohl sich die Frauen anfangs vorgenommen hatten auf ruhige Art und Weise ihre Anliegen zu präsentieren, änderte sich das Verhalten der Union bald. „Starting from noisy interruptions of election speeches and the addressing of factory crowds, the swiftly progressed to mass demonstrations and skirmishes with the police which ended in the arrest of many women otherwise the soul of respectability.“⁵⁷

Während diesen Arresten, welche meist im Gefängnis Holloway abgesessen wurden, gingen die Frauen in Hungerstreik, was zu Zwangsernährung führte. Im Anschluss schrieben sie über ihre Erfahrungen in Büchern und in der wöchentlichen Zeitung „Votes for Women“.

⁵⁶ Purvis, June: Emmeline Pankhurst. A Biography, London 2002, S.12

⁵⁷ Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984, S.102

5.3. Ethel Smyths Beitritt bei der WSUP

Nachdem Ethel Smyth 1910 der Union beitrug beschloss sie, sich ganz und gar dieser zu widmen und sich währenddessen nicht um ihre musikalische Karriere zu kümmern. Zwei Jahre wollte sie opfern und komponierte kaum etwas, noch schrieb sie ein Tagebuch. Doch ganz konnte sie der Kunst nicht den Rücken zukehren. Denn sie schrieb zu dieser Zeit einige Stücke für die WSPU. Darunter der bekannte „The March of the Women“. Cicely Hamilton schrieb hierzu den Text, nachdem Smyth die Melodie komponiert hatte. Smyth gründete einen Chor, dem sie unter anderem dieses Lied beibrachte und mit ihm übte. Später beschloss man, dass alle Suffragetten den Text dieser Hymne lernen mussten. Smyth übte mit den Frauen die neue Hymne und am 20. Jänner 1911 kam es zu der ersten Aufführung. Es war für eine Willkommensfeier für einundzwanzig entlassene Gefangene. Es folgten weitere Auftritte. „Ein Suffragetten-Chor übte die Hymne ein und brachte sie am 23. März 1911 in der Albert Hall unter den Klängen einer Orgel und eines Kornetts zur Aufführung.“⁵⁸

Im Februar 1912 planten Ethel Smyth und Emmeline Pankhurst eine Demonstration, bei der sie ein Fenster einschlagen wollten. Zu diesem Entschluss kam man, da erneut 1912 ein Gesetzesantrag für das Frauenwahlrecht nicht bewilligt wurde. Denn schon 1910 wartete die Suffragettenbewegung ab, „ob der »Conciliation Bill« (Versöhnungs-Gesetzentwurf) im Parlament verabschiedet würde“⁵⁹, denn so lange wollten sie ihre Waffen niederlegen. Dieses Gesetz wurde so genannt, weil es eine Versöhnung zwischen der konservativen und der liberalen Partei bringen sollte. Die Konservativen wollten das Wahlrecht nur reichen Frauen erlauben, wohingegen die Liberalen allen Frauen dieses Recht einräumen wollten. Doch zu dieser Versöhnung kam es nie, und als dann auch noch Herbert Henry Asquith, der Premierminister von England, eine erneute Abstimmung verbat, beendeten die Suffragetten ihren Waffenstillstand und entschieden, dass sie nicht mehr abwarten würden, sondern vehement für ihre Rechte kämpfen wollten. Der Fenstereinwurf sollte im März 1912 im Rahmen einer großen Demonstration stattfinden. „The demonstration had been announced for 4 March, so the police were utterly unprepared when, on the evening of the first, scores of ladies strolling about in Piccadilly, Regent Street, Oxford Street, Bond Street, the Strand and the Haymarket produced hammers, stones and sticks and began an attack on the nearest

⁵⁸ Funk-Hennings, Erika: Stationen im Leben der Komponistin und Schriftstellerin Ethel Smyth, In: Brombach, Sabine und Wahrig, Bettina (Hrsg.): LebensBilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2006, S.81-82

⁵⁹ Rieger, Eva (Hrsg.): Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, Kassel 1988, S.137

windows.”⁶⁰ Es sollte das Haus des Kolonialsekretärs mit Steinen beworfen werden. Auch wenn sie davon ausgingen, dass bei dieser Aktion mindestens 150 von ihnen ins Gefängnis kommen würden, was dem Staat eine Menge Geld kosten würde, wollten sie auf diese Weise für ihre Rechte kämpfen.

Emmeline Pankhurst fuhr während der Demonstration mit zwei Begleiterinnen in einem Taxi zur Downing Street Nummer zehn. Dort klingelten sie, übergaben einen Brief und warfen dann die Fenster ein. Sie wurden von der Polizei festgenommen.

Drei Tage später gab es eine erneute Demonstration, die am Parliament Square stattfand. Zuvor trafen sich die Frauen beim London Pavillon, wo Ethel Smyth eine Rede hielt, in der sie alle Frauen dazu aufrief sich für ihre Rechte einzusetzen und zu opfern. Sie selbst vollbrachte ein Opfer indem sie es ablehnte eines ihrer Werke in Berlin zu dirigieren und stattdessen in London demonstrierte.

Alle in der Umgebung hatten sich auf das Schlimmste vorbereitet, Geschäftsbesitzer hatten ihre Fenster verbarrikadiert und tausende Polizeimänner waren postiert. Smyth schloss sich nicht der Menge an, sondern fuhr zum Berkeley Square zu der Adresse von Lewis Harcourt, dem Außenminister der britischen Kolonien. Er hatte zuvor versprochen, dass er sich für das Wahlrecht für Frauen einsetzen würde, doch das hatte er nicht getan. Deswegen wollte sie es Emmeline Pankhurst gleichtun und sein Fenster mit einem Stein einwerfen. Sie wurde gleich darauf verhaftet und wurde zu zwei Monaten Haft mit Zwangsarbeit verurteilt. Eine harte Strafe, die später jedoch auf die Hälfte herabgesetzt wurde. Für diesen Einsatz erhielt Ethel Smyth das Holloway Degree, die höchste Auszeichnung der Suffragetten Bewegung.

Smyth sagte über ihre Verurteilung: „Ich denke, die Leute verstehen nicht, dass wir Revolutionäre sind und dass unsere Rechtswidrigkeiten wohlüberlegte politische Handlungen sind. Wenn ich aus bloßem Spaß ein Fenster einwerfe, bin ich in gewisser Hinsicht eine Verbrecherin. Wenn das Zerschlagen einer Fensterscheibe aber die einzige Möglichkeit ist, die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit darauf zu lenken, dass ich Grund zur Beschwerde habe, bin ich eine politische Person und keine Verbrecherin.“⁶¹

Die Haft war nicht sehr streng und Smyth hatte auch keine harte körperliche Arbeit zu erledigen, denn durch den Hungerstreik, in den die Frauen getreten waren, lockerten die Wärter die Regeln und versuchten die Haft so menschlich wie nur möglich zu gestalten. Den

⁶⁰ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.111

⁶¹ Roster, Danielle: *Die großen Komponistinnen*, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.258

Frauen wurde sogar ein eigener Teil des Gefängnisses zugesprochen. In diesem konnten sie sich zu bestimmten Zeiten frei bewegen und durften ihr eigenes Gewand tragen.

Durch die Vielzahl der inhaftierten Frauen, die alle einen unterschiedlichen beruflichen Hintergrund hatten, gab es auch immer wieder ein mannigfaches Tagesprogramm, das die Frauen gestalteten. Hier stand meist die Kunst im Mittelpunkt. Eine Tänzerin gab jeden Tag eine kleine Aufführung und zwei Schwestern formten aus Brot kleine Tiere. Auch der Gesang spielte eine große Rolle. Immer wieder sangen die Frauen „The March of the Women“, der meist von Ethel Smyth dirigiert wurde. Nachdem Thomas Beecham, ein englischer Dirigent den Smyth 1909 kennenlernte und welcher in den folgenden Jahren viele ihrer Werke dirigierte, sie im Gefängnis besucht hatte schrieb er danach: „Ich erreichte den Gefängnishof und sah, wie die edle Gesellschaft der Märtyrerinnen auf und ab marschierte, aus voller Brust ihren Kriegsgesang schmetternd, während die Komponistin [Ethel Smyth] aus einem höher gelegenen Fenster schaute und den Takt mit der Zahnbürste schlug.“⁶²

Am 4. April 1912, also nach drei Wochen Haft, war Smyths Gefängnisstrafe beendet.

5.4. Ende der militanten Zeit

Im Mai 1912 stand Emmeline Pankhurst mit ihrer Tochter Christabel und noch zwei Leiterinnen der Suffragetten erneut vor Gericht. Die Regierung war der Meinung, dass es am besten wäre, wenn man die Anführerinnen der Bewegung entfernte, denn dann würde die ganze Vereinigung zusammenbrechen und das Suffragettenproblem wäre gelöst.

Nach einem langen Prozess, bei dem Christabel nicht anwesend war, weil sie es schaffte nach Paris zu flüchten, wo sie, durch Smyths Hilfe, bei deren Freundin Winnarette de Polignac, wohnte, verurteilte sie das Gericht zu neun Monaten Haft. Zu dieser Zeit waren noch viele Suffragetten inhaftiert und der Hungerstreik, welcher oft zu Zwangsernährung führte, ging im Gefängnis weiter. Als sich verschiedene Ärzte zu Wort meldeten und beklagten, dass die Haft der Frauen unter unmenschlichen Bedingungen vollzogen wurde, war die Bevölkerung verwirrt. Einerseits fanden sie es gut, dass diese radikalen Frauen eingesperrt wurden, doch wenn es auf so eine unwürdige Art geschähe wäre es nicht korrekt. Die Regierung war somit in einem Dilemma. Auf der einen Seite wurde ihr vorgeworfen, den Frauen mit der Zwangsernährung zu schaden, auf der anderen Seite befürchtete sie, dass einige Frauen verhungern würden, wenn damit aufgehört würde. Doch der Vorgang schadete den Frauen so

⁶² Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.258

sehr, dass sie frühzeitig aus der Haft entlassen werden mussten. Nach langem hin und her beschloss man im März 1913, dass man gewisse Häftlinge entlassen würde, wenn sie weiterhin das Essen verweigerten, aber man sich das Recht vorbehielt, sie erneut einzusperren wenn sie wieder bei Kräften seien. Dies veranlasste viele Frauen es Christabel gleich zu tun und England nach ihrer vorzeitigen Freilassung zu verlassen um somit weiteren Inhaftierungen zu entgehen.

Die Proteste der Sufragetten wurden immer radikaler. Sie zündeten Briefkästen an und zerstörten Landhäuser und andere Gebäude. Diese drastische Art und Weise wollte Smyth jedoch nicht weiter unterstützen. Sie verlor immer mehr das Interesse an der Vereinigung und erkannte, dass die Gefahr noch einmal inhaftiert zu werden zu groß sei und dies wollte sie auf jeden Fall vermeiden. Und da ihre gesetzte Frist von zwei Jahren sowieso zu Ende ging, entschied sie, sich wieder ihrer musikalischen Karriere zu widmen und aus der WSUP auszutreten.

1928 starb Emmeline Pankhurst. Bei der Beerdigung dirigierte Smyth die Polizei Kapelle und sie spielten „March of the Women“.

5.5. Ethel Smyth die Musikerin und Autorin während und nach der Zeit bei der WSUP

Obwohl Ethel Smyth während ihrer Zeit als Suffragette kaum ihre musikalische Karriere verfolgte, gab sie jedoch ein Konzert am 1. April 1911 in der Queen's Hall. Doch ihr politisches Engagement trübte den Abend. Thomas Beecham weigerte sich das Konzert zu dirigieren, was dazu führte, dass Smyth sich selbst ans Dirigentenpult stellte. In ihren Augen war es eine gute Möglichkeit ihre Stücke so wiederzugeben, wie sie es sich vorstellte. „It gave her a chance, she said, to conduct her work as it should be done. The evening ended boisterously with the audience singing ‘March of the Women‘.“⁶³

Ethel Smyth verfasste etliche Artikel in verschiedenen Zeitungen während ihrer Zeit als Suffragette. 1911 erschien ein Interview mit ihr in „The Vote“ (einer eher weniger kämpferische Suffragetten-Zeitung), in dem ihr politischer Standpunkt zu lesen war. Sie erklärte, dass sie eine Flötistin für eine ihrer Aufführungen engagierte, um der Öffentlichkeit zu zeigen, dass die Vorurteile gegenüber Frauen in einem Orchester falsch seien. „In October 1913, Smyth published the first article of her own on this topic, one she would later dub “musical feminis[m]“. In this article Smyth praised Henry Wood's initiative in including

⁶³ Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984, S.106

women in his Queen's Hall orchestra.”⁶⁴ In späteren Jahren war der Ausschluss von Frauen aus dem Orchester einer der wichtigsten Punkte in Smyths politischen Argumenten.

1912 schrieb sie Artikel für die von Christabel Pankhurst gegründete Zeitschrift „The Suffragette“. In dieser Zeitung fand man sowohl radikal kämpferische Artikel, wie auch Artikel über die generellen Interessen von Frauen. „Interestingly, her [Ethel Smyths] articles on music and politics, approximately equally represented in her early writing in this paper, were distinct and separate, and her writing only crossed into the politicisation of women in music late in 1913.“⁶⁵

„Smyth's direct engagement with feminism spared her the contempt of political activists towards creative practitioners. She was one of the few to bridge the gulf between politics and the arts, and to convince feminists through her actions of the centrality of feminist values to women's pursuits in music. In doing so, she became a willing example of the march of women into new territories of creativity and political agency.“⁶⁶

Nachdem Smyth aus der WSUP ausgetreten war verfolgte sie wieder ihre musikalische Karriere, doch nun hatte sich etwas verändert. Ihr Bewusstsein gegenüber den Problemen von Komponistinnen war geschärft und von nun an setzte sie sich auch im Musikleben mit dieser Diskriminierung bewusst auseinander. Denn bis zu diesem Zeitpunkt hatte sie sich ja immer gewehrt als Musikerin auch einen politischen Standpunkt zu vertreten. Doch nun wollte sie ihre Bekanntheit dafür verwenden diese Benachteiligung zu bekämpfen. Deswegen setzte sie sich auch vermehrt für Musikerinnen in Orchestern ein. Sie sagte dazu: „The whole English attitude towards women in fields of art is ludicrous and uncivilised. There is no sex in art. How you play the violin, paint, or compose is what matters. In countries where the aesthetic instinct is strong and cultivated – France for instance – judgment is clean and objective, and a woman who practises art is merely an artist among artists. Here, where that instinct is feeble and untrained, a critic's first and last thought in connection with her work is her sex.“⁶⁷

„Diese Versuchung vorzugeben, dass Frauen musikalisch gar nicht existieren, unsere armseligen kleinen Triumphe zu ignorieren oder herunterzuspielen, ist eine Mikrobe, die sich bequem, wenn auch vielleicht heimlich, im männlichen Organismus breit macht, bis es eines Tages genug Komponistinnen gibt, um diese Mikrobe eines natürlichen Todes sterben zu

⁶⁴ Harris, Amanda: „Comrade“ Ethel Smyth in the „greatliberative war of women“: An English Musical Feminism, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.78

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Ebd., S.83

⁶⁷ Smyth, Ethel: Streaks of Life, London 1921, S.242

lassen. Woraufhin die Männer vergessen werden, dass sie je existierte.“⁶⁸ Da Smyth zu dieser Zeit eine der wenigen war, die dieses Problem von Künstlerinnen öffentlich ansprach sagte sie noch: „Ich möchte, dass diejenigen, die so etwas denken, feststellen, dass sie nicht so allein sind, wie sie vielleicht glauben; dass wir Frauen alle diesen steinigen Weg gegangen sind und uns gegenseitig helfen, wo wir nur können – und sei es nur durch unsere Gewissheit, dass wir in unserem Anliegen am Ende siegreich sein werden...Wenn ich nicht drei Dinge besessen hätte, die absolut nichts mit Musikalität zu tun haben, nämlich 1. eine eiserne Gesundheit, 2. einen recht ausgeprägten Kampfgeist und 3. – und das ist das wichtigste – ein kleines, aber selbständiges Einkommen – wenn ich das nicht gehabt hätte, dann hätten Einsamkeit und Entmutigung mich schon vor vielen Jahren bezwungen. Ich möchte, dass Frauen sich großen und schwierigen Aufgaben zuwenden. Sie sollen nicht dauernd an der Küste herumlungern, aus Angst davor, in See zu stechen. Ich habe weder Angst, noch bin ich hilfsbedürftig; auf meine Art bin ich eine Entdeckerin, die fest an die Vorteile dieser Pionierarbeit glaubt.“⁶⁹

Die Missstände unter denen weibliche Musikerinnen leben mussten waren in den folgenden Jahren immer wieder ein Thema in diversen Aufsätzen von Ethel Smyth. 1920 schrieb sie: „True, the London Symphony Orchestra, much to its disadvantage, in my opinion, still remained an all-male body, except of course as regards the harp (an immemorial concession, I imagine, to aesthetic promptings . . . this solitary, daintily clad, white-armed sample of womanhood among the black coats, as it might be a flower on a coal dump). One hoped however that in time the LSO would come to see the error of its ways and that one more selfish monopoly was a thing of the past. But now, a bolt from the blue: it appears that the Hallé orchestra at Manchester, true to its Hun origin I suppose, has suddenly sacked its women members. Not in order to make way for fighting men whose places they had been occupying – no woman that breathes but gives way gladly in such case – but merely because of their sex!“⁷⁰ Dies war eine schreckliche Tatsache, da man während des Krieges auf einmal Erfolge im Bereich der Besetzung von Orchestermusikerinnen verzeichnet hatte, doch diese wurden danach gleich wieder zunichte gemacht. Die Erklärung von Seiten der betroffenen Orchester hierfür war, „...it is not always easy to find suitable hotel accommodation for ‘the ladies‘.“⁷¹ Der zweite Grund war dass es eine Frage der Ästhetik sei. „It is in the interests of

⁶⁸ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.259

⁶⁹ Ebd., S.259 - 260

⁷⁰ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.340-341

⁷¹ Ebd., S.341

‘Unity of Style’ ...“⁷². Man wollte ein harmonisches Bild und einen harmonischen Klang und dies würde man nur erreichen, wenn das Orchester nur aus männlichen Musikern bestände. Doch Smyth empfand das Spielen in einem Orchester als sehr wichtig. Man hatte die Möglichkeit sich mehr mit der Form und der Instrumentation eines Werkes auseinanderzusetzen. „Finally, to wind up with a consideration of a practical order, once you are a member of a well-known orchestra, you are entitled to ask good fees for private lessons.“⁷³ Bessere Verdienstmöglichkeiten und Erfahrung zu sammeln wurden den Frauen durch den Ausschluss aus den Orchestern somit verwehrt.

Doch nicht nur, dass sie eine der wenigen war, die sich öffentlich zu diesem Thema äußerte und sich für Musikerinnen stark machte, sie war auch eine Vorreiterin für alle Frauen im Bereich des Dirigierens. 1911 dirigierte sie ihr erstes öffentliches Konzert und der Dirigent Henry Wood ermutigte sie immer wieder dazu ihre eigenen Werke zu dirigieren. Er sagte über sie: „Sie hat diese Begabung, die für Dirigenten so unerhört wichtig ist – große Persönlichkeit auf dem Podest. Ihre lebhafteste, menschliche und verständnisvolle Haltung machen aus ihren Proben angenehme und sehr humane Ereignisse...Wunderbar unberührt von dem, was irgendwer denken könnte, ist sie immer voll und ganz sie selbst. Pose oder Affektiertheit sind ihr zuwider...Das Orchester hat stets ihren wahren Wert zu schätzen gewusst.“⁷⁴

Sir Henry Wood war es auch der einmal sagte: „I will never conduct an orchestra without women in the future, they do their work so well. They have great talent for the violin and wonderful delicacy of touch. They are sincere; they do not drink, and they smoke less than men. In the Queen’s Hall *they have given a certain tone to our rehearsals and a different spirit to our performance*“⁷⁵. Genau wegen Aussagen wie diese schätzte die Komponistin Sir Henry Wood sehr und folgte seinem Rat ihre Werke selbst zu dirigieren.

⁷² Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.341

⁷³ Ebd., S.342

⁷⁴ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.261 - 262

⁷⁵ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008, S.344

6. Musikalisches Werk

Ethel Smyth war nicht nur als Person sehr unkonventionell, auch ihre musikalische Arbeit war frei und ungezwungen. Sie komponierte nur jene Musik, welche sie schreiben wollte und nur dann, wenn sie in einer kreativen Stimmung war. Sie komponierte für eine musikliebende Öffentlichkeit, welche selbst entscheiden konnte, ob sie ihre Musik und deren Botschaft mag oder nicht. Deswegen ließ sie in dicken Buchstaben auf das Programm ihrer Konzerte den Satz „Listeners are specially invited to applaud *whenever they feel like it*“⁷⁶ schreiben.

Es ist sehr schwierig Smyths Werke in Gruppen einzuteilen, da manche von ihnen Teile größerer Werke sind und andere in diversen Arrangements vorhanden sind. Außerdem gab es bis 1954 keine korrekte oder einheitliche Auflistung ihrer Werke. Erst als in diesem Jahr die fünfte Ausgabe des Grove's Dictionary of Music erschienen ist, gab es eine vollständige Liste von Smyths Werken. Sogar ihr eigener handgeschriebener Katalog war unvollständig und vielfach ungenau und fehlerhaft.

Im Bereich der Orchestrierung bekam sie nie professionellen Unterricht, da man in den Musikkreisen in denen sie verkehrte nicht viel Wert darauf legte. Doch sie hatte dafür einen natürlichen Instinkt, da sie eine genaue klangliche Vorstellung von ihrer Musik hatte und fand somit ihren eigenen Weg wie sie die Orchesterpartitur angemessen und mit einer schönen Farbgebung komponieren konnte.

„Most of the works she wrote during her study-years in Germany are unimportant as music, but they are of considerable value historically in showing the various stages of her musical development up to the time she composed the orchestral pieces, *Overture to Antony and Cleopatra* and *Serenade in D* (both unpublished).“⁷⁷

Die Intensität ihrer Gefühle, welche ihre Beziehung zu Menschen ihr ganzes Leben dominierte, war ebenfalls in den meisten ihrer Kompositionen merkbar. „Her predilection for the singing voice as a vehicle of artistic expression made it inevitable that she should devote her finest powers to the composition of works in which voices were the protagonists: operas, cantatas, part-songs and solo songs.“⁷⁸

⁷⁶ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.304

⁷⁷ Ebd., S. 290

⁷⁸ Ebd., S.291

Ethel Smyth versuchte deshalb ihre Aufmerksamkeit den größeren Gattungen zu widmen. Zu Beginn ihrer musikalischen Karriere komponierte sie hauptsächlich Choräle und Hymnen, doch mit Beginn ihrer Studienzeit in Leipzig begann sie sich mit Liedern und Kammermusik auseinander zu setzen. Später konzentrierte sie sich auch auf Orchester- und Chorwerke und komponierte eine Messe.

In den meisten ihrer Werke sind vor allem die Punkte Rhythmik, Tempi (meist sehr schnelle), und Instrumentation wichtig. Die Rhythmik spielt eine wichtige Rolle in Smyths Kompositionen, denn durch sie verleiht Smyth ihren Werken eine beständige Energie. „Smyth nutzt Punktierungen, unregelmäßige Unterteilungen wie Duolen, Triolen, Quintolen etc., synkopische Schwerpunktverschiebungen und Überbindungen, wobei deren Auflösungen oftmals hinausgezögert werden, indem sich neue Stauwerte anschließen. Die rhythmische Energie erhält dadurch oft etwas Vorwärtsdrängendes, Treibendes, auf den nächsten Schwerpunkt gerichtetes.“⁷⁹ Außerdem vermeidet sie lange ruhige Passagen, was ebenso zu einer schnellen vorwärts Bewegung der Musik beiträgt.

Bei der Melodik verwendet Smyth oft Quart-, Quint- und Tritonussprünge. „Smyths instrumentale und vokale melodische Verläufe sind häufig in kurzen Phasen angelegt.“⁸⁰ Deswegen sind längere melodische Bögen kaum zu erkennen. Ihre Harmonik im Gegensatz ist sehr einfallsreich. „Sie ist sehr farbig und weist oft durch unerwartete harmonische Rückungen oder außergewöhnliche Modulationen über die Hörererwartung hinaus. Ähnliches gilt auch für die Instrumentation.“⁸¹

Smyths Instrumentation ist ein Punkt der bei Kritiken ihrer Werke fast immer positiv erwähnt wurde. Durch Verwendung der Orgel als Ergänzung zum Orchester, die langen tutti Passagen des Orchesters, welche sich meist in ungewöhnliche Soli oder kleineren Besetzungen auflösen erzeugt sie ein immer neues und teilweise unerwartetes Klangbild. Außerdem setzte sie meist Blechbläser und ein großes Schlagwerk ein, was oft an Militärmusik erinnert.

Es entsteht somit kaum Ruhe in ihren Werken. Die schnellen Tempi, das große Orchester und die kaum vorhandenen leisen Passagen lassen den Zuhörer fast nie zur Ruhe kommen. Sentimentalität kommt somit nicht auf. „An den Stellen, an denen die Musik zur Ruhe finden könnte, entläßt Smyth den Zuhörer nicht in die klangliche Gegenwelt; falls eine Stelle ‘droht‘

⁷⁹ Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.269

⁸⁰ Ebd., S.269

⁸¹ Ebd., S.271

zu empfindsam zu werden, durchbricht die Komponistin den angedeuteten Affekt meist.“⁸²
Solch eine Unterbrechung des Innehaltens unterbricht Smyth schlagartig und verzichtet auf eine elegante Überleitung.

„Smyths Werke finden nicht zu einer einheitlichen Tonsprache. Der Stil variiert auch innerhalb der einzelnen Gattungen und Werke immens. Insofern trifft der Hörer auf ein kompositorisches Konglomerat, das an diversen Stilen orientiert ist. Es handelt sich demzufolge um einen eklektizistischen Stil, der durch personalstilistische Momente, insbesondere die Rhythmik und Instrumentation betreffend, überformt wird.“⁸³

⁸² Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.325-326

⁸³ Ebd., S.274

6.1. Lieder

„Lieder und Balladen Op.3“ und „Lieder Op.4“, beide 1877 entstanden, sind mit Klavierbegleitung und beinhalten beide je fünf Lieder mit deutschen Texten. Alle Lieder mit großer Instrumentalbegleitung reduzierte Ethel Smyth auch auf Klavierbegleitung, doch diese verloren an dem großartigen farbigen Hintergrund und waren somit eher nicht für Konzerthallen geeignet.

1907 komponierte Smyth „Songs“ für Mezzosopran oder Bariton: Ein Liederzyklus von vier Liedern in Französisch mit Kammermusikbegleitung. Dieser Liederzyklus entstand aus einem plötzlichen Interesse an der modernen Harfentechnik und der Inspiration durch den Poeten Henri de Régnier. Diese Werkgruppe beinhaltet die Lieder „Odelette“, „La Danse“ und „Chryssilla“ von Régnier und „Ode Anacréontique“ von einem unbekanntem Autor. Diese Stücke sind für Harfe, Flöte, drei Streicher und Percussion komponiert. Diese Instrumentierung erzeugt eine außergewöhnliche Atmosphäre. „The voice part, seldom outstandingly melodic in contour, blends so intimately with the accompanying texture that the songs are *ensemble* music in the truest sense.“⁸⁴ Die Besetzung und die Textauswahl zeigen, „dass Smyth hier erstmals impressionistische Elemente in die musikalische Gestaltung aufnahm.“⁸⁵

1913 entstanden „Three Moods of the Sea“ und „Three Songs“: jeweils drei Lieder in englischer Sprache für Mezzosopran oder Bariton mit Orchesterbegleitung. „Three Songs“ beinhaltet drei eigenständige Lieder von verschiedenen Autoren („The Clown“ von Maurice Baring, „Possession“ und „On the Road: a marching tune“ jeweils von Ethel Carnie). Der Liederzyklus „Three Moods of the Sea“ beinhaltet Lieder mit Texten von Arthur Symons („Requies“, „Before the Squall“ und „After Sunset“). Alle drei Lieder des Sets von Arthur Symons sind vor allem in Hinblick auf die Harmonie sehr faszinierend. „Ethel Smyth described herself as being ‘diatonically disposed by nature’, but the tonality of the first two of the Symons songs, *Requies* and *Before the Squall*, is constantly shifting and the musical substance is enveloped in a cloud of iridescent chromaticism. In *Sunset*, the shortest, simplest and most tranquil of all, diatoniscism and chromaticism are essentially entwined in amazingly

⁸⁴ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.295

⁸⁵ Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.70

original fashion.“⁸⁶ „Die drei umfangreichen Lieder rechtfertigen den Terminus ‘Zyklus’ durch ihre inhaltliche, instrumentations- und satztechnische Geschlossenheit.”⁸⁷

6.2. Kammermusik

Als Ethel Smyth mit neunzehn Jahren nach Leipzig ging wurde ihr geraten Kammermusik zu komponieren. Eine Musikrichtung mit der sie sich zuvor nicht auseinandergesetzt hatte. „By dint of composing and taking part in performing numerous works in this medium she laid the foundations of the contrapuntal skill which distinguishes the greater part of her production.“⁸⁸

Ihr erstes veröffentlichtes Werk Op. 1 ist das Streicherquintett in E-Dur, welches 1883 geschrieben und zum ersten Mal 1884 in Leipzig aufgeführt wurde. In diesem Werk ist eine Leichtigkeit zu hören, die vor allem durch das erfinderische und geistreiche Zusammenspiel der Motive zustande kommt. Das Quintett in E-Dur wurde, genauso wie später Smyths Messe in D-Dur, auch gedruckt.

Op. 5 (für Cello und Klavier) und Op. 7 (für Violine und Klavier) tragen beide den Namen Sonate in a-Moll und sind 1887 entstanden.

6.3. Messe in D-Dur

Die Messe in D-Dur ist eines der bekanntesten Werke von Ethel Smyth. Durch die Freundschaft mit der Familie Trevelyan, welche Smyth durch ihre Schwester Mary in England kennengelernt hatte und 1890 in Bayern wieder traf, kam Smyth zu ihrem Glauben. Aufgewachsen war Smyth als Anglikanerin, doch durch die Freundschaft zu der Familie Trevelyan, und vor allem zu der Tochter Pauline, entwickelte die Komponistin eine Vorliebe zu dem katholischen Glauben. Deswegen komponierte sie die Messe in D-Dur mit einem lateinischen Text. „Smyth distanzierte sich nicht von den historischen Wurzeln der

⁸⁶ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.295

⁸⁷ Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.71

⁸⁸ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.289

Meßkomposition, dennoch steht ihre Messe nicht in der strengeren liturgischen Tradition.“⁸⁹ Was auf jeden Fall auch daran zu erkennen ist, dass Smyth das Gloria als Schluss ihrer Messe verwendet, anstatt ein Agnus Die, wie es normalerweise üblich wäre. Auch die große Besetzung weist darauf hin, dass es sich bei der Messe eher um eine symphonische Messe handelt. Die „...kleinen Instrumentalbesetzungen setzt Smyth lediglich in kammermusikalischen Zwischenspielen und zur Begleitung solistischer Passagen ein. Es dominiert die Tuttibesetzung mit großem symphonischen Orchesterapparat.“⁹⁰

Obwohl Smyth ihre Messe in D-Dur bereits 1891 fertig gestellt hatte, dauerte es jedoch bis zum Jänner 1893 bis sie endlich öffentlich aufgeführt wurde. Sir Joseph Barnby, der Dirigent der Royal Choral Society, fügte sie in eines seiner Konzerte ein. Das Publikum war begeistert und verlangte, dass die Komponistin auf die Bühne trat und sich verbeugte. Die Kritiker hingegen waren von der Aufführung nicht sehr begeistert. Am häufigsten kritisierten sie die fehlende Religiosität und schrieben sie somit der eher leichteren Kirchenmusik zu.

Außerdem empfand Smyth die Rezensionen als teilweise anti-feministisch. „‘It is but seldom,’ said the *Morning Post*, that a lady composer attempts to soar in the loftier regions of musical art.’ The *Star* was equally backhanded. ‘Is a great female composer possible? No, says our psychologist.’“⁹¹ Weiters warfen die Kritiker ihr vor, dass sie nur durch Beziehungen zu reichen und einflussreichen Leuten zu der Aufführung kam. „The *Daily News* referred pointedly to ‘the preference shown to this gifted young English lady when numerous compositions by prominent musicians still await a hearing by our premier choral society’. The *Musical Times* felt she was ‘revealed in the character of a very fortunate person’.“⁹²

Trotz der teilweise harten Kritik wollte Smyth ihre Messe in D-Dur und die Oper „Fantasio“, an der sie gerade mit Henry Brewster arbeitete, auf der ganzen Welt in Konzerthäusern und Theatern hören. Sie fuhr nach Amsterdam, wo ihr versprochen wurde, dass die Messe in der nächsten Saison am Programm stehen würde. In Köln, Heidelberg, München und Leipzig versicherte man ihr ebenso eine Aufführung. Doch es kam lediglich zu einer Aufführung von „Fantasio“ 1898 in Weimar und „Messe in D-Dur“ wurde erst 1924 in Birmingham und London aufgeführt.

⁸⁹ Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.161

⁹⁰ Ebd., S.162

⁹¹ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.63-64

⁹² Ebd., S.64

6.4. Orgelwerke

1886 studierte Smyth bei Sir Walter Parratt Orgel. Ihrem Lehrer widmete sie 1913 ihre fünf kurzen Präludien für Orgel. Eines ist eine Fuge, ein anderes ein Kanon zwischen dem Sopran und dem Bass. „All are recondite but by no means dull movements in flowing four-part counterpoint in the style of Bach.“⁹³

Erst fünfundzwanzig Jahre später, 1938, komponierte Smyth erneut ein Stück für Orgel: „Prelude on a traditional Irish melody“.

6.5. Orchesterwerke

Zu Ethel Smyths Orchesterwerken zählen die Serenade in D-Dur und die Ouvertüre zu „Antony and Cleopatra“, welche beide jeweils 1889 entstanden und das Konzert in A-Dur für Violine, Horn und Orchester, welches sie 1926 komponierte. Die Ouvertüre ist interessant, weil sie, wie Smyths später geschriebene Oper „The Wreckers“, turbulent und malerisch ist. Die Serenade jedoch ist in ihrer Art deutlich anders. „...it is a lightweight suite of four movements, each lively in tempo and gay in spirit. Only the first and last movements, in G major and minor respectively, are lightly scored and are chamber music rather than orchestral music.“⁹⁴

Doch nur diese drei Werke sind als Orchesterwerke zu zählen. Weitere Versuche sich dieser Gattung zu widmen lehnte sie ab. Entweder weil sie es zu schwierig fand die Stücke aufzuführen oder weil sie dachte, sie hätte keine Gabe dafür. Ihr fehlte sowohl das Temperament wie auch die kompositionstechnische Ausbildung um Symphonien für Orchester zu schreiben. Für sie war das Orchester hauptsächlich dafür da, um dramatische Aktionen zu intensivieren oder um eine gewünschte Atmosphäre hervorzurufen und zu unterstützen. Trotzdem kann man noch „On the Cliffs of Cornwall“ (das Vorspiel des zweiten Aktes der Oper „The Wreckers“) und „Two interlinked French Melodies“ (ein Intermezzo der Oper „Entente Cordiale“) zu den Orchesterwerken hinzufügen, da diese Stücke heute fast wie eigenständige Werke bekannt sind und in Konzerten gespielt werden. Diese zwei Stücke sind in verschiedenen Arrangements (für Flöte, Oboe, Klavier und Klavier und Geige) vorhanden. Auch einige ihrer Werke für Orgel werden heute mit Streichern oder Soloinstrumenten gespielt.

⁹³ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.294

⁹⁴ Ebd., S.290

Die ständigen Veränderungen und das Neu-Arrangieren ihrer Werke zeigt, wie experimentierfreudig sie war und wie sehr sie sich um Aufführungen ihrer Werke bemühte, denn auf Anfrage von Dirigenten war sie bereit ihre Werke zu bearbeiten. „This proclivity of hers for the repetition and restatement of her musical ideas finds its literary narrated the same event in two or more different volumes, sometimes in the very same words.“⁹⁵

6.6. Chor- und Orchesterwerke

„The Song of Love“ (Solomon’s Song), Op.8, geschrieben 1888, war ihr erster Versuch ein großes Werk für Stimmen (Sopran, Tenor und Chor) und Orchester zu schreiben. Es ist eher ein Vorgänger ihrer späteren Musikdramen als ein Chorwerk. „The free, rhapsodic setting of the words and the luxuriance of the music are far removed in style from the reasoned musical thought, mysterious severity and rigorously controlled exultancy of the Mass.“⁹⁶ In der Kantate gibt es keine dominierende Tonalität, denn beinahe alle acht Sektionen sind in einer anderen Tonart. Sie scheint zeitlos, obwohl alle bekannten Ressourcen der klassischen Musik vorhanden sind. Dennoch ist sie sehr individuell in ihrer Konzeption. Durch sie drückte Smyth ihre neugewonnene Spiritualität aus und erfand hierzu passend eine neue Technik. „The endless repetitions of the *passacaglia* theme throughout the awed pianissimo passages and at the insistent fortissimo climax of the *Kyrie Eleison* seem to symbolize the unceasing cry of the human being for divine compassion. The ‘*allegro con fuoco*‘ of the Credo and the subsequent earnest *fugato* sections of the *Cruzifixus* and the *Et vitam venturi* betoken the urgent needs to proclaim the faith. The pedal-points in the *Benedictus* typify a sense of peace on earth and the ostinato figure in the *Cum sancto Spiritu* shadows forth the per durability of heavenly glory.“⁹⁷ Die Kantate ist gekennzeichnet von einem Gefühl der Geschlossenheit, welches bei „The Prison“, ihrem einzigen anderen großen Werk in derselben Kategorie nicht vorhanden ist.

„The Prison“ ist eine Symphonie für Sopran und Bassbariton als Solostimmen, Chor und Orchester, 1930 komponiert. Hier verwendete sie Passagen von Henry Brewsters „The Prison“ als Text, denn sie dachte, so könne sie eine größere Anzahl von Menschen mit Henrys Philosophie des Lebens begeistern. „But the curiously unvocal style of his blank verse and the

⁹⁵ Dale, Kathleen: Ethel Smyth’s Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.292

⁹⁶ Ebd., S.296

⁹⁷ Ebd.

vagueness of his metaphysical thought gave rise to a type of music which, though it may compel respect from the seriousness of its purpose, awakens disappointment by its heterogeneous style.“⁹⁸ Obwohl Smyth zu dieser Zeit schon über siebzig Jahre alt war und ihr Gehör schon beeinträchtigt war, erkennt man hier trotzdem deutlich ihren früheren Stil. Die Atmosphäre die sie hier geschaffen hatte, erinnert stark an ihre Oper „The Wreckers“.

Alle anderen Werke der Chormusik sind eher kleine Stücke, bei denen es scheint, als wäre es ihr unmöglich oder widerwillig gewesen zu sein, die einzelnen Stimmen ohne großen Maßstab oder Unabhängigkeit zu komponieren, so wie sie es üblicherweise getan hatte. „She made frequent and striking use of antiphonal effects, but as a general rule she allowed the voices to proceed in blocks of harmony, seldom in freely flowing counterpoint.“⁹⁹

Die zwei Stücke „Hey Nonny No“, von einem Manuskript der Christ Church aus dem sechzehnten Jahrhundert, und „Sleepless Dreams“, von Dante Gabriel Rossetti, sind beide für Chor und Orchester und entstanden 1910. „Sleepless Dreams“ beinhaltet eine ruhige schöne Bewegung, welche, mit Ausnahme der langen Einleitung des Basses, sich bei dem Hauptthema und der Harmonie auf die Orchesterbegleitung konzentriert. „Hey Nonny No“ im Gegensatz ist sehr temperamentvoll. „Strong and strident, an audacious blend of primitiveness and modernity, a dare-devil of a roisterers‘ song, it is as exciting to perform as it must have been to compose.“¹⁰⁰

Ihr einziges virtuoses Orchesterwerk ist „Trio in A“ für Violine, Horn und Orchester, welches ursprünglich als concerto geschrieben wurde, 1926 von ihr selbst für Violine, Horn (Viola oder Violoncello) und Klavier neu arrangiert wurde. „Though immensely effective in performance, it is seldom played, for it makes unusually heavy demands upon the skill of the solo players. The work as a whole is typically Smythian in the unflagging drive, rhythmic complexities and structural unconventionality of the first and last movements, and in the poetic, meditative atmosphere of the central Adagio.“¹⁰¹ Dieses Trio war das letzte Orchesterwerk das sie komponierte.

⁹⁸ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.297

⁹⁹ Ebd., S.297-298

¹⁰⁰ Ebd., S.298

¹⁰¹ Ebd., S.293

7. Ethel Smyth und die Oper – eine Frau in einer Männerdomäne

Auf Grund der Tatsache, dass Smyth sich dem Genre Oper widmete, welches nicht nur von Männern dominiert wurde, sondern auch in England keine große Bedeutung hatte, hatte sie es besonders schwer sich in diesem Metier zu etablieren. Nur wenige englische Komponisten schrieben zu dieser Zeit Opern und von diesen wenigen war nur ein kleiner Anteil mit ihren Opern erfolgreich. „England boasted a few touring companies, such as the Carl Rosa Opera Company. Which performed some English opera alongside the European standards, but it was not enough to support local opera composition.“¹⁰² Deswegen versuchte sie immer wieder ihr Glück in Deutschland. Mit der Hoffnung in diesem Land, welches der Oper eine weitaus größere Begeisterung entgegen brachte, mehr Erfolg zu haben. Doch auch hier musste sie ebenfalls gegen eine Menge von Vorurteilen kämpfen. Denn in Deutschland war nicht nur ihr Geschlecht ein Thema, sondern auch ihre Nationalität, die während ihrer Karriere nicht immer auf positive Resonanz stieß. Nichtsdestotrotz ließ sich Smyth nie klein kriegen und schrieb insgesamt sechs Opern die es alle auf die Bühne schafften.

Seit ihrem siebzehnten Lebensjahr verfolgte sie den Wunsch Werke für die Bühne zu schreiben, doch in Leipzig sah man die Oper gegenüber Symphonien und Oratorien als minder an. Erst als sie im Alter von vierunddreißig Jahren Hermann Levi ihre Messe in D-Dur vorspielte und dieser sie ermunterte eine Oper zu schreiben, wagte sie den Versuch.

Ihre sechs Werke für die Bühne sind sehr facettenreich und individuell in ihrer Qualität. Im Gegensatz zu den anderen Werken in anderen Kategorien, welche sich doch eher ähneln. Ihre Karriere als Opernkomponistin dauerte über dreißig Jahre und ist in zwei Abschnitte teilbar, welche beide je drei Werke beinhalten. Zwischen den beiden Abschnitten liegen acht Jahre in denen sich ihre Konzeption von Oper radikal veränderte.

¹⁰² Kertesz, Elizabeth: Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth, In: Fragner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, Bd.5, Regensburg 1998, S.67

7.1. Erste Periode

Die erste Periode von 1892 bis 1905 beinhaltet die eher konventionellen Werke „Fantasio“ (1892-1894), eine fantastische Komödie in zwei Akten, „Der Wald“ (1899-1901), ein tragisches Musikdrama in einem Akt, und „The Wreckers“ (1902 – 1904), ein lyrisches Drama in drei Akten.

7.1.1. Fantasio (1892-1894)

„Fantasio“, eine zweiaktige durchkomponierte komische Oper mit achtzehn Szenen, entstand auf den Wunsch von Kaiserin Eugénie. Als Vorlage diente Alfred de Mussets gleichnamiges Werk. Das Libretto schrieb Smyth zusammen mit Henry Brewster. Ursprünglich war es in Englisch, wurde später von beiden ins Deutsche übersetzt.

„Fantasio, with its wildly improbable plot and leisurely pace, is planned for sheer entertainment.“¹⁰³

7.1.1.1. Inhalt

„Fantasio“ ist eine Komödie in der es um Maskierung, Verwechslung und Personenverwechslung geht und in der Herzegowina spielt.

Die Geschichte handelt von einem Poeten namens Fantasio, welcher unter dem Namen „Jacko“ die Stelle als Hofnarr des Königs von Herzegowina annimmt, um seinen Gläubigern zu entkommen. Als Jacko wird Fantasio somit der Vertraute der Tochter des Königs, Prinzessin Danila. Diese hatte vor ihr persönliches Glück zu Gunsten des Volkes aufzugeben und den aufbrausenden Prinzen von Kroatien zu heiraten. Bei der Feier des Jungesellinnenabschied schlich sich der Prinz unerkannt unter die feiernden Gäste. Doch Fantasio, nun unter dem Pseudonym des Prinzen von Zara, erkennt ihn und kämpft mit dem Prinzen um Danila. Fantasio will somit Danila vor einer unglücklichen Verbindung schützen. Mit einem albernen Trick, welcher den Prinz von Kroatien als einen kahlköpfigen Wüstling entlarvt, rettet Fantasio Danila. „...Musset ends the story with the sinister sound of the

¹⁰³ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.299

Croatian army marching on peaceful Herzegovina: for listeners a century later, a horribly prophetic note.”¹⁰⁴ Deswegen endet Smyths Werk mit einer Hochzeit.

7.1.1.2. Musikalische Merkmale

“She [Ethel Smyth] structured the work conventionally on brisk orchestral preludes to announce major themes, boisterous sound effects for precision-timed stage actions, trumped fanfares and dance music for an onstage band, hearty choral numbers accompanied by full orchestra, and a recitative for the six soloists crammed with ardent and exclamatory German prose. To conclude, she feigned Musset’s ominous military marches with a perfunctory marriage procession.”¹⁰⁵

Als einzige große Arie von *Fantasio* verwendete Smyth ein deutsches Lied mit dem Text „Nachtreiter“ von Karl Groth, welches sie mit neunzehn Jahren in Leipzig komponiert hatte. Es ist, bis auf die veränderte Tonart von E-Dur auf G-Dur und die Erweiterung der Begleitung (von reiner Klavierbegleitung zu einer Begleitung von einer kleinen Gruppe von Bläsern und Streichern), die ursprüngliche Komposition.

Danilas Arie, welche auf *Fantasios* Arie folgt, ist ein irisches Volkslied („Come O’er the Sea“), welches Smyth ins Deutsche übersetzte und die Musik für ein kleines Kammermusikensemble arrangierte. Dieses Lied sang Smyth selbst sehr gerne. „Where *Fantasio* performs his ballad in an open-air public square, in the privacy of her bedroom Danila sings only for Lady Anna, her lady-in-waiting, the very verses and melody Smyth herself had sung on first meeting Lady Mary Ponsonby, Queen Victoria’s lady-in-waiting.”¹⁰⁶

7.1.1.3. Uraufführung (24. Mai 1898 im Hoftheater in Weimar unter der Leitung von Bernhard Stavenhagen)

Der Weg „*Fantasio*“ auf die Bühne zu bekommen war ein steiniger. Auch wenn Hermann Levi Ethel Smyth versicherte, dass sie mit dieser Oper eine sichere Sache einging und sie mit großer Wahrscheinlichkeit in einem deutschen Theater aufgeführt werden würde, riet er ihr auf Nummer sicher zu gehen und ihr Werk erst bei einem Wettbewerb einzureichen. Er war einer der Juroren und der Gewinn sollte Geld, die Drucklegung des Werkes und eine

¹⁰⁴ Wood, Elizabeth: *The Lesbian in the Opera: Desire Unmasked in Smyth’s Fantasio and Fête Galante*, In: Blackmer, Corinne E. und Smith, Patricia Juliana (Hrsg.): *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, New York 1995, S.288

¹⁰⁵ Ebd., S.289-290

¹⁰⁶ Ebd., S.291

garantierte Aufführung in einem deutschen Opernhaus sein. Smyth folgte dem Rat und reichte ihre Oper ein. Nach langem Warten auf das Ergebnis dieses Wettbewerbes erhielt sie eine Antwort, dass keine Oper gewann, aber dass „Fantasio“ unter den besten zehn war.

Somit musste Smyth ihre Oper auf traditionelle Art auf die Bühne bekommen. Levi versuchte sie dabei weiterhin zu unterstützen. Smyth reiste durch ganz Deutschland und sprach mit den Dirigenten und Intendanten von verschiedenen Theatern, doch entweder lehnte man sie gleich ab, oder man vertröstete sie auf die nächste Saison. Fast vier Jahre lang versuchte die Komponistin ihr Glück, bis sie dann endlich durch eine Bekannte auf das Opernhaus in Weimar aufmerksam wurde und anhand von Empfehlungsschreiben endlich eine Zusage bekam.

So kam es, dass Smyths erste Oper „Fantasio“ am 24. Mai 1898 in Weimar aufgeführt wurde. Zwar hatte sie ihr Lebensziel, eine von ihr komponierte Oper vor ihrem vierzigsten Geburtstag auf einer Theaterbühne zu sehen und hören, nicht ganz erreicht, da sie einen Monat zuvor vierzig Jahre alt geworden war, trotzdem war sie überglücklich über ihren Erfolg.

Bei der Aufführung waren viele Familienmitglieder anwesend, auch zahlreiche Freunde und natürlich Henry Brewster. Smyth schrieb später in ihren Memoiren über ihre erste Opernproduktion: „Judging by the enthusiasm and plaudits it was a ‘great success’, but the Press had not a good word to say for it except as regards the scoring.“¹⁰⁷

Nachdem Maurice Baring, ein britischer Schriftsteller und der Neffe von Smyths guten Freundin Lady Mary Ponsonby, nach einer Aufführung von „Fantasio“ in Karlsruhe jedoch bemerkte, dass die Musik nicht zu der Geschichte passte („...but the libretto is undramatic, and there are not enough bones in the framework to support the musical structure.“¹⁰⁸), erkannte auch Smyth, dass ihre Musik viel zu leidenschaftlich und gewalttätig erschien und nicht mit dem Libretto harmonierte. Dies führte dazu, dass sie 1916 die Noten verbrannte und die Asche als Rosendünger verwendete.

Dass eine solche Unstimmigkeit zwischen dem Libretto und der Musik in ihrem Werk bestand könnte auf die Lebensumstände von Smyth und Henry Brewster zu der Zeit in der sie „Fantasio“ geschrieben hatten hinweisen. Auf der einen Seite war die komplizierte Liebesgeschichte zwischen ihnen beiden. Sie konnten sich nicht entscheiden, ob sie nur Freunde oder doch eher ein Liebespaar waren. Dies führte womöglich zu einer angespannten

¹⁰⁷ Smyth, Ethel: *The Memoires of Ethel Smyth*, hrsg. v. Ronald Crichton, London 2008, S.226

¹⁰⁸ Baring, Maurice: *The Puppet Show of Memory*, Boston 1922, S.216

Arbeitsbedingung welche sich auf das Resultat auswirkte. Auf der anderen Seite war es für beide das erste Werk für die Bühne. Sie hatten keine Erfahrung und konnten vielleicht deshalb den Fehler im Vorhinein nicht erkennen.

Während Smyth versuchte „Fantasio“ irgendwo in Deutschland auf die Bühne zu bekommen, vernachlässigte sie allerdings ihre Gesundheit. Der ganze Ärger über Absagen und leere Versprechungen führte dazu, dass sie sehr viel rauchte und Alkohol trank. Um sie etwas abzulenken überredete Henry Brewster sie mit ihm eine Fahrradtour zu machen. Sie fuhren durch die Abruzzen. Die Landschaft und die Natur inspirierten Smyth derart, dass sie mit ihrer nächsten Oper anfang.

7.1.2. Der Wald (1899-1901)

„Der Wald“ sollte die Natur widerspiegeln und ihre Eindrücke der Landschaft der Abruzzen wiedergeben. Es entstand ein Musikdrama in einem Akt mit Prolog und Epilog „which was heavily influenced by German symbolist art“¹⁰⁹.

Das Libretto stammt aus der Feder von Henry Brewster. Es wurde allerdings durch ein Zitat von Schiller erweitert. Auch diesmal entschied man sich Deutsch als Sprache zu verwenden. Der Entschluss die Oper auf Deutsch zu schreiben war simpel begründet. Alle ihre Musikbeziehungen waren in Deutschland und sie erhoffte sich somit wieder einen Erfolg. Ihre Beziehungen in England waren nicht genügend ausgebaut um dort mit Sicherheit eine Zusage von einem Theater zu bekommen. Außerdem war es Smyths Traum einen enormen Erfolg am internationalen Opernmarkt verzeichnen zu können und dieser könnte ihr eher in Deutschland gelingen. Dieser Erfolg sollte ihr mehr Ruhm, auch in England, bringen. Ihr Ziel war es ein weiblicher Wagner zu werden. „She felt a certain affinity for him, being violently romantic and much attracted by the vague grandeurs of myth and symbol expressed in stories of doomed love, primeval forces and music recalling the tempests of the soul in torment, in spite of a saving sense of humour which sometimes conflicted with serious intentions.“¹¹⁰

7.1.2.1. Inhalt

„Im Zentrum der Handlung stehen nicht die Hauptdarsteller, sondern der Wald und der Chor der Waldgeister. Die schmerzliche Tragödie erscheint wie ein unbedeutender Augenblick, eine kurze Episode in dem ewigen Kreislauf der Natur.“¹¹¹

„Der Wald“ sollte eine dramatische Geschichte über zwei verliebte Bauern sein, deren Glück von den Intrigen und der Eifersucht einer im Dorf lebenden edlen Lady zerstört wird. „Der Hauptgedanke der Oper ist: Die kurze, schmerzliche Tragödie, die einen Moment lang die schweigend vollzogenen Riten der Waldgeister unterbricht, ist nur eine Episode; die wirkliche Geschichte ist der ewige Kreislauf der Natur, die das menschliche Schicksal formt und sich nicht um die Freuden und Sorgen der Sterblichen kümmert.“¹¹² Die Geschichte hatte ein bisschen etwas Biographisches von Smyth, denn die Mutter von Elisabeth von Herzogenberg und Julia Brewster, Baroness von Stockhausen, versuchte alles um Smyth von der Familie

¹⁰⁹ Abromeit, Kathleen A.: Ethel Smyth, "The Wreckers," and Sir Thomas Beecham, In: The Musical Quarterly, Vol. 73/2 (1989), S.200

¹¹⁰ Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984, S.75

¹¹¹ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.253-254

¹¹² Rieger, Eva (Hrsg.): Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, Kassel 1988, S.82

fern zu halten, da sie der Meinung war, dass sie durch die Zerstörung der Ehe der Brewster sehr viel Schaden in der Familie angerichtet hatte. Was letztendlich dazu führte, dass Elisabeth von Herzogenberg den Kontakt zu Ethel Smyth abgebrochen hatte. Man könnte somit annehmen, dass die Rolle der edlen Lady anhand von wahren Begebenheiten entstanden ist, denn auch diese versucht die Beziehung der zwei Bauern zu unterbinden.

„Much of the libretto for *Der Wald*, with its forest setting and theme of salvation through death, suggests Wagnerian influence. Yet, in contrast to Wagnerian drama, the main protagonist is not the hero but the chorus of forest spirits who introduce, conclude, and participate at the climax of the opera. These spirits evoke the tranquillity of the forest...“¹¹³

7.1.2.2. Musikalische Merkmale

Diese kurze Tragödie, in welcher ein Liebespaar lieber den Tod wählt, anstatt sich zu trennen, wurde durch die Einbettung in eine Atmosphäre von ewiger Ruhe noch schmerzlicher und melancholischer. „Forest spirits sing the Prologue and Epilogue in chorus as they carry out their sylvan rites, and their voices are heard uttering warning at a critical moment in the drama itself.“¹¹⁴ Es scheint alles eher unrealistisch und die Charaktere sind beide nicht überzeugend, doch am Ende „with the fantastic wooing of the simple woodman by the evil genius of the piece, and the final invocation to the forest and the declaration of mutual fidelity by the star-crossed lovers, does the music rise to genuine fervour of expression. The ritual songs of the forest spirits, other-worldly though they are in mood, are weighed down by harmonic progressions which are far from ethereal.“¹¹⁵ „Der Wald“ ist sowohl in seiner musikalischen Ausführung wie von seiner Thematik sehr deutsch.

¹¹³ Bernstein, Jane A.: “Shout, Shout, Up with Your Song!” Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Women Composer, In: Bowers, Jane and Tick, Judith: Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950, Urbana and Chicago 1986, S.310

¹¹⁴ Dale, Kathleen: Ethel Smyth’s Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.299

¹¹⁵ Ebd.

7.1.2.3. Uraufführung (9. April 1902 im Königlichen Opernhaus in Berlin unter der Leitung von Carl Muck)

Als die Oper „Der Wald“ fertig war begann Smyth sich darum zu bemühen sie auf die Bühne zu bekommen. Sie wandte sich zunächst an das Opernhaus in Dresden. Doch da es anfangs noch keine Orchesterfassung gab, sondern nur einen Klavierauszug, sagte man ihr, dass sie das Werk vollenden und es dann an den Dirigenten senden sollte. Mit großer Zuversicht komponierte Smyth die restlichen Stimmen und verschickte ihre zur Gänze orchestrierte Oper. Doch ein paar Wochen später bekam sie eine Absage. Verunsichert über ihre Orchestrierung fragte die Komponistin nach dem Grund der Ablehnung. Doch das Dresdner Opernhaus wollte keine weitere Stellung dazu abgeben. Da Smyth jedoch wusste, dass es in Dresden eine britische Kolonie gab, welche auch Einfluss auf den Spielplan des Opernhauses hatte, und ihr Werk nur ein Einakter war, konnte sie sich nicht erklären, warum sie abgelehnt wurde. Denn auf Grund der englischen Bewohner in Dresden bestand eine Nachfrage nach englischen Werken und ihre Oper „Der Wald“ würde weder große Kosten hervorrufen noch wäre sie ein großes Risiko für das Opernhaus. Es konnte also nicht an ihrer Arbeit liegen. Somit gab es für sie nur die Erklärung, dass der Burenkrieg und der damit verbundene Hass auf England der wahre Grund für die Ablehnung ihrer Oper war. Der Burenkrieg dauerte von 1899 bis 1902. „Die Engländer hatten reiche Goldminen entdeckt, die sie industriell ausbeuten wollten, und deshalb versucht, das Land zu erobern, woraufhin die Republik Transvaal Großbritannien den Krieg erklärte.“¹¹⁶ „Bis Anfang 1900 behielten die Buren die Oberhand. Mit dem Entsenden immer größerer britischer Truppenverstärkungen wendete sich jedoch das Blatt. Das Deutsche Reich sympathisierte zwar mit den Buren, enthielt sich jedoch jeglicher politischer Unterstützung.“¹¹⁷

Smyth war bewusst, dass sie in England noch weniger Chancen auf eine Aufführung hatte als in Deutschland. Deswegen versuchte sie es in anderen Städten, doch entweder bekam sie als Antwort, dass eine Frau zu wenig Talent fürs komponieren hätte, oder dass sie zu unbekannt war. Doch in Berlin erhoffte sie sich Erfolg, da dort Direktor Pierson Intendant war. Er hatte englische Vorfahren und Smyth hatte eine sehr hohe Meinung von ihm und betrachtete ihn als einen sehr musikalischen Mann. Auf Grund seiner Herkunft, so hoffte sie, würde er ihr gegenüber eine gewisse Loyalität entgegenbringen. Pierson versprach ihr zwar sofort ihr

¹¹⁶ Funk-Hennings, Erika: Stationen im Leben der Komponistin und Schriftstellerin Ethel Smyth, In: Brombach, Sabine und Wahrig, Bettina (Hrsg.): Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2006, S.78

¹¹⁷ Rieger, Eva (Hrsg.): Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, Kassel 1988, S.77

Werk in den Spielplan aufzunehmen, jedoch wurde die Premiere auf Grund des Burenkrieges immer wieder verschoben.

Am 9. April 1902 wurde „Der Wald“ endlich in Berlin aufgeführt. Aus dem Publikum waren Buhrufe zu hören und die Presse war sarkastisch. „The Press, as may be imagined, was more ferocious than ever, and we fancied the reviewers must have arranged a plan of campaign among themselves, as each chose a different feature for vituperation, although, here again, not one but gave grudging praise to the orchestration – in one or two cases adding, ‘When Felix Mottl is conducting this effect can always be achieved!’”¹¹⁸, schrieb Smyth später über diese Vorstellung. Obwohl die Kritiken nicht sehr enthusiastisch waren, The Musical Times schrieb am 1. Mai 1902 lediglich: „A new one-act opera, 'Der Wald,' by Miss Ethel M. Smyth, was brought out at the Royal Opera, under Dr. Muck's direction, on the 9th ult., and received with some favour.”¹¹⁹, wurde „Der Wald“ viermal aufgeführt.

Die Tatsache, dass das Opernhaus ihr vier Vorstellungen gewährte, ermutigte die Komponistin zu dem Versuch diese auch in London auf die Bühne zu bekommen. Francis Neilson war 1902 der Direktor von Covent Garden und kannte Smyth durch gemeinsame Bekannte. Persönlich überzeugte Smyth Neilson davon, dass er ihr Werk aufführen und selbst dirigieren sollte. Er willigte ein. Es schien alles glatt zu laufen, bis die Direktion von Covent Garden bekannt gab, dass es notwendig sei, die Aufführung von „Der Wald“ auf das folgende Jahr zu verschieben, da man nun zwei neue französische Stücke bringen wollte. Trotz der Vertröstung setzte man einen fixen Termin für die Vorstellung an. Am 18. Juli 1902 sollte sie stattfinden und Smyth vollbrachte die ganze Arbeit. Sie probte mit den Hauptdarstellern und leitete alle Chorproben. Zur gleichen Zeit versuchte sie auch so viele Karten an Bekannte wie nur möglich zu verkaufen um einen Erfolg zu garantieren.

Am Tag der Vorstellung war die königliche Loge voll und auch im restlichen Publikum waren namenhafte Personen zu sehen und die Kritiker meinten es diesmal gut mit ihr. „Eine Aufführung in Covent Garden war wesentlich erfolgreicher, zumal die Komponistin den Schlußapplaus nicht wie üblich in Lodenrock, Tweedjacke und Herrenhut, sondern in einem »Abendkleid aus blasser heliotropfarbener Seide« entgegennahm.“¹²⁰ Der Applaus war grandios und dauerte fast zehn Minuten.

¹¹⁸ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Ronald Crichton, London 2008, S.234

¹¹⁹ The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 43/711, (Mai 1902), S.337

¹²⁰ Weissweiler, Eva: Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen, Frankfurt am Main 1981, S.317

Neben Covent Garden wurde ebenfalls ein Vertrag mit Straßburg gemacht, obwohl Smyth nicht der Meinung war, dass diese Stadt im Bereich Oper eine bedeutende Rolle spielte. Doch das Angebot anzunehmen war wichtig, denn es war ein weiterer Schritt in Richtung internationaler Erfolg. Außerdem bekam die Komponistin auch ein Angebot des Metropolitan Opera House in New York. Es war das erste Mal, dass in diesem Opernhaus eine Oper einer Komponistin gespielt wurde. Da ihre Schwester Mary zu dieser Zeit nach Amerika reisen wollte um einen alten Freund zu besuchen, bezahlte sie Smyth die Reise, die sie sonst wahrscheinlich nicht antreten hätte können. Im Frühling 1903 machten sich die zwei Schwestern auf den Weg. Es gab anfangs ein paar Probleme, denn der Impresario, der den Vertrag aushandelte und die Oper produzieren wollte erkrankte. Sein Nachfolger war leider nicht sehr kooperativ in der Zusammenarbeit mit Smyth.

Der Aufenthalt in Amerika erwies sich somit als eher ernüchternd. Vielleicht auf Grund der Tatsache dass sie diese Probleme mit dem Produzenten hatte und sich generell nicht wohl in diesem Land fühlte, konnte sie den Amerikanern keinerlei Sympathien entgegen bringen. Die Amerikaner betrachteten Smyth als überheblich, aggressiv und ungebildet. Außerdem verstanden sie nicht, wie Smyth eine erfolgreiche Komponistin sein konnte, wenn sie so gut wie kein Geld besaß. In ihren Augen entsprach eher Smyths Schwester Mary dem typischen Bild einer erfolgreichen Frau. Sie war reich, hübsch, immer gut gekleidet, charmant und wusste einiges über Literatur und Musik. Dieses Unverständnis ließen sie Smyth auch bei jeder Gelegenheit spüren. Trotzdem ließ sie sich in ihrer Arbeit nicht stören und zog sowohl die Proben wie auch die Premiere erfolgreich durch.

Neben ihrer Aufführung in New York schaffte sie es noch zu einer weiteren in Boston. Doch auch wenn die Kritiken besser als in Deutschland waren, empfand sie, dass „Der Wald“ einfach nicht nach Amerika passte.

7.1.3. The Wreckers/ Les Naufrageurs/ Strandrecht (1902 – 1904)

Nach ihrem Aufenthalt in Amerika war sie bereits mit ihrer nächsten Oper beschäftigt. Die Idee für die Geschichte von „The Wreckers“ hatte Ethel Smyth schon 1886, als sie Urlaub in Cornish gemacht hatte. Dort hatte sie Höhlen von Schmugglern entdeckt und sehr sorgfältig begutachtet. Diese geheimnisvolle Landschaft hatte schnell ihre ganze Aufmerksamkeit erweckt. Aber vor allem „Piper’s Hole in the Scilly Isles“¹²¹ hatte sie am meisten beeindruckt. Sie hatte eine Geschichte über Schiffe die durch falsche Lichter angelockt wurden, Plünderi, Räuberei und Mord gehört und Smyth war fasziniert. Diese Geschichte hatte sie die ganze Zeit über nicht mehr los gelassen. Wahrscheinlich kam sie deswegen nach so langer Zeit auf die Idee eine Geschichte über zwei Liebende die warnende Lichter entzündeten und somit ein ganzes Dorf hintergehen, zu schreiben.

So kam es, dass Smyth im Herbst 1902 ihre Notizen zu dieser Oper an Henry Brewster schickte und ihn nach seiner Meinung fragte. Denn auch dieses Mal sollte er für sie das Libretto verfassen. Er las sie und war gleich davon begeistert. „He would write a verse play in French, he said, which would interpret her wild music of the thunders and boomings, the hissings and shriekings of surf against Cornish cliffs, with the high screaming of sea birds superimposed.“¹²²

Es entstand ein dreiaktiges Musikdrama mit einem französischen Libretto, welches später von H. Decker und J. Bernhoff ins Deutsche und von A. Strettell und Ethel Smyth ins Englische übersetzt wurde.

7.1.3.1.Inhalt

„The Wreckers“ ist ein Drama, das sich mit der menschlichen Leidenschaft beschäftigt. Die Geschichte handelt von den Bewohnern eines Dorfes, welches auf den cornwallischen Klippen liegt, und spielt im späten 18. Jahrhundert. In der Dorfgemeinschaft hat der Prediger Pascoe das Sagen. Er ist mit Thirza verheiratet, welche jedoch in den jungen Fischer Mark verliebt ist. Die Gemeinschaft hat sich zur Aufgabe gemacht Schiffe in die Irre zu führen, indem Lawrence, der Leuchtturmwärter, das Licht ausschaltet und somit die Schiffe Schiffbruch erleiden und die Bewohner sie plündern können. Doch Lawrence entdeckt, dass ein Verräter verbotenerweise bei einem Sturm ein Warnlicht aufgestellt hatte. Avis, die Tochter des Leuchtturmwärters, möchte die Gemeinschaft darüber informieren und

¹²¹ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.84

¹²² Ebd.

beschuldigt Pascoe. Als ein Sturm aufzieht machen sich die Strandräuber bereit. Mark, der wahre Verräter, beginnt Holz zu sammeln um ein Warnfeuer für die Schiffe zu entzünden. Thirza entdeckt ihn und bittet ihn aufzuhören. In einem leidenschaftlichen Duett gestehen sie sich gegenseitig ihre Liebe und beschließen Cornwall zu verlassen. Zusammen entfachen sie das Feuer. In diesem Moment steht Pascoe oben auf den Klippen und ruft nach Thirza. Er stürzt und bleibt bewusstlos neben dem Feuer liegen wo ihn die anderen Bürger finden. In dem Glauben den Verräter gefunden zu haben verlangen sie nach Pascoes Tod. Doch dann kommt Mark zu der Höhle vor der sich die Bürger versammelt haben und gesteht, dass er die Warnlichter entzündet hat. Auch Thirza kommt dazu und gesteht ihre Mitschuld. Avis versucht Mark zu schützen indem sie sagt, dass er die ganze Zeit bei ihr gewesen sei, doch die Strandräuber wollen das Liebespaar sterben sehen. Die Flut kommt und Mark und Thirza werden in die Höhle geschickt und dort eingesperrt. Pascoe versucht Thirza noch zu retten, doch sie geht mit Mark in die Höhle und ertrinkt dort.

“Die Gestalt der tragischen Heldin Thirza, die, nur von einem Fischer unterstützt, gegen die Brutalität der männlich dominierten Seeräubergesellschaft ankämpft und ihre Opposition mit dem Leben bezahlen muß, wirkte wie eine Symbolfigur des Feminismus...“¹²³ Denn sie stellt sich gegen ihren Mann, der darüber hinaus auch der Anführer der ganzen Gemeinde ist, um für ihre Vorstellungen und Werte zu kämpfen. Sie möchte nicht länger für den Tod von Seemännern verantwortlich sein und somit stirbt sie lieber, als sich weiterhin den Regeln der männlichen Bürger zu unterwerfen.

7.1.3.2. Musikalische Merkmale

Bei „The Wreckers“ repräsentiert die Musik die raue Natur der Küstenszenarie in welcher die Handlung stattfindet. „It portrays in no half-hearted fashion the ingrained savagery, primitive religiosity and tame less spirit of the natives of an isolated Cornish region a hundred and fifty years ago.“¹²⁴

Die Musik erinnert an Wagners Musikdrama. Smyth übernahm Wagners Leitmotiv-Technik zwar schon zu einem geringen Teil bei „Fantasio“ und „Der Wald“, doch bei „The Wreckers“ verwendete sie diese erfolgreicher. „The large and colorful orchestra, the use of leitmotifs, and the dense contrapuntal writing for the orchestra all harken back to Wagner. Smyth’s use

¹²³ Weissweiler, Eva: Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen, München 1999, S.324

¹²⁴ Dale, Kathleen: Ethel Smyth’s Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.300

of ballad form for Mark's first aria and even the principal motive that pervades the storm scene and climatic love duet bear a close resemblance to Wagner's use of ballad form for Senata's aria and the main motive of *Der fliegende Holländer*."¹²⁵

„Her powers of thematic invention had developed beyond recognition. The motives are distinctive in outline as well as being vitally apt as musical portrait painting.“¹²⁶ Sie versuchte so oft wie möglich scharfe Kontraste im Bereich der Gefühle und Charakterisierung zu erreichen. So wirkt der Beginn der Ouvertüre sehr stürmisch und rau, wohingegen der Hymnengesang der Dorfbewohner in der Kapelle, welcher das Ende der Ouvertüre ist, eher friedlich und weich klingt. Das aufgeregte Schreien der Strandräuber („Wreckers“), als sie ein Boot sehen, am Ende des ersten Aktes wird gefolgt von einem besinnlichen Vorspiel des zweiten Aktes („On the cliffs of Cornwall“). „After the musical luxuriance of the love-scene in this act, the extreme brevity and the sparse texture of the orchestral introduction to Act III are eloquent of the wreckers' determination to bring the lovers immediately to trial their so-called treachery to the clan.“¹²⁷

7.1.3.3. Uraufführung (11.November 1906 im Neuen Theater in Leipzig unter der Leitung von Richard Hagemann)

Ethel Smyth und Henry Brewster hatten diesmal beschlossen ihre Oper in Französisch zu schreiben. Für diesen Entschluss gab es zwei Gründe. Erstens war Brewster gerade in einer französischen Phase als Schriftsteller und bevorzugte die französische Sprache. Zweitens war André Messager, ein französischer Dirigent und Organist, der neue musikalische Leiter in Covent Garden und somit war der Spielplan stark französisch geprägt. Dies hatte auch Smyth erfahren als „Der Wald“ verschoben wurde weil man lieber zwei französische Stücke aufführen wollte. Wenn sie also ihre neue Oper in französischer Sprache schreiben würde, so dachte Smyth, wären die Chancen für eine Aufführung ihres Werkes in Covent Garden sehr hoch.

Als Smyth im November 1902 die ersten Entwürfe von Henry Brewster zugesandt bekam, war sie begeistert. Es waren zwar nur eine kurze Zusammenfassung und genaue Personenbeschreibungen, doch sie wusste, dass es in die richtige Richtung ging. Über das

¹²⁵ Bernstein, Jane A.: „Shout, Shout, Up with Your Song!“ Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Women Composer, In: Bowers, Jane and Tick, Judith: Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950, Urbana and Chicago 1986, S.312

¹²⁶ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.300

¹²⁷ Ebd.

Libretto sagte sie später: „What specially appealed to me was the idea so strongly brought out in the ultimate text, that each of these people is, from his point of view, *doing right*: the Wreckers in wrecking; Thirza, Pascoe's wife, in trying to save their victims and using Mark's passion to make him turn traitor to his clan; Avis, her young rival, who is willing to blast her own reputation and even risk death in a wild attempt to save Mark's life; her father in casting her off as one lost beyond hope of redemption, and so on. Real life is thus. The conviction that your own line is the only admissible one is the philosophy of most of us, and without it many would not always know how to behave!”¹²⁸ Es ist nicht sehr verwunderlich, dass Smyth diese Tatsache gefiel, denn genau wie die Personen dieser Oper, war auch sie davon überzeugt, dass ihr eigener Weg der richtige war und genau dies bestimmte ihren Lebensweg. Man könnte sagen, dass sie auch hier, wie schon in „Der Wald“, etwas Autobiographisches einbaute.

Um gemeinsam an der Oper zu arbeiten, und nicht nur über Briefkontakt darüber zu sprechen, fuhr Smyth nach Paris, da Brewster dort wohnte. Dort lernte sie die Prinzessin de Polignac, auch Winnaretta Singer genannt, kennen. De Polignac war eine Musikmäzenin und versuchte der Komponistin zu helfen. Smyth war der Meinung, dass Winnaretta Singer einen qualifizierten Musikgeschmack hatte und schätzte ihre Meinung und ihre Einwände und war froh über diese neue hilfreiche Bekanntschaft. Singer verschaffte Smyth ein Treffen mit dem Intendanten des Théâtre de la Monnaie in Brüssel. Doch nachdem Smyth ihre Oper in Brüssel vorgestellt hatte bekam sie eine Absage mit der Begründung, dass sie schon andere Komponisten für die kommende Saison verpflichtet hatten und es auch zu wenig Budget gab um sie zu produzieren.

Auch Kaiserin Eugénie versuchte erneut Smyths Arbeit zu unterstützen. Der Prinz von Monaco war ein guter Freund von ihr, welchen sie zu überreden versuchte „The Wreckers“ in Monte Carlo aufzuführen. Er ging der Bitte nach und plante das Werk in seinen Spielplan ein, doch dann wurde der Direktorposten neu besetzt und der neue Intendant wollte sich lieber anderen Projekten widmen und gab Smyth eine Absage. Auch Covent Garden wollte „The Wreckers“ nicht aufführen. Ihre letzte Chance auf eine Aufführung sah sie in Deutschland. Der Burenkrieg war mittlerweile vorbei und somit hoffte sie, dass ihre Nationalität diesmal kein Hindernis sei. Anfangs schien es, als hätte sie Glück. Sie unterschrieb einen Vertrag für die Saison 1906/07 mit dem Opernhaus in Leipzig, doch Arthur Nikisch, der Direktor, wollte es schon in der zweiten Hälfte der Saison 1905/06 auf die Bühne bringen. Hierfür musste

¹²⁸ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Ronald Crichton, London 2008, S.261

jedoch das Libretto, das schon zuvor vom Französischen ins Englische übersetzt wurde, ins Deutsche übersetzt werden. Doch Smyth war überhaupt nicht mit der Arbeit des Übersetzers Herr Bernhoff zufrieden. Er brauchte sehr lange für die Übersetzung und es bestand keine Möglichkeit die Oper schon in der früheren Saison aufzuführen. Da Nikisch aber im Juni 1906 das Opernhaus in Leipzig verlassen würde, riet er ihr, obwohl man Smyth versprach den Vertrag auch in der kommenden Saison aufrecht zu erhalten, sich trotzdem noch anderswertig umzusehen und dort ihr Glück zu versuchen. Sie fuhr nach Frankfurt und Prag. Frankfurt kritisierte ihre Oper „The Wreckers“ als zu langweilig und Prag konnte sich die Aufführung nicht leisten. Es lief also nicht gut für Smyth und es schien fast so, als müsste sie noch längere Zeit um eine Aufführung kämpfen.

Da man in Prag die Oper in den Spielplan einbauen würde wenn das Geld vorhanden gewesen wäre machte Henry Brewster Smyth einen Vorschlag. Er erklärte sich bereit die Kosten für die Aufführung zu übernehmen und somit beschloss man „The Wreckers“ 1906 in Prag aufzuführen. Zur gleichen Zeit erfuhr Smyth, dass sie am 11. November 1906 ihr Stück in Leipzig aufführen durfte.

Bei der Aufführung in Leipzig tat Smyth etwas was sie zuvor noch nie getan hatte. Normalerweise war sie immer darum bemüht jeden Schritt bei den Proben ihrer Werke selbst zu bestimmen und zu kontrollieren. Doch dieses Mal erklärte sie sich bereit sich nicht einzumischen und gab die Kontrolle an den Dirigenten ab. Doch dies sollte nur unter der Bedingung passieren, dass keine Striche vorgenommen werden. Als sie jedoch in Leipzig ankam, bemerkte sie kurz vor der letzten Probe, dass der dritte Akt stark gekürzt wurde. Sie war außer sich. Durch ihren Ärger über die Striche beschloss sie bei der Premiere die Noten der Musiker eigenhändig zu ergänzen und zu verbessern. Ohne irgendjemanden über die veränderten Noten zu informieren kam es im Orchester und beim Dirigenten zu Verwirrungen und so spielten sie viele falsche Noten und „zahlreiche »Schmisse«“¹²⁹ prägten die Vorstellung.

Die Aufführung wurde trotzdem ein Erfolg. Sowohl Kritiker als auch das Publikum waren begeistert. Doch Smyth empfand die Änderungen am dritten Akt als Verunstaltung ihres Werkes und wollte die Tatsache, dass sie hintergangen worden war, nicht einfach auf sich beruhen lassen. Sie wandte sich deshalb an den Intendanten und an Richard Hagel, den Dirigenten, und forderte, dass bei der nächsten Aufführung das gesamte Werk gespielt würde.

¹²⁹ Weissweiler, Eva: Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen, Frankfurt am Main 1981, S.311

Um sie zu beschwichtigen stimmten beide ihren Forderungen zu, doch am nächsten Morgen bekam sie von beiden eine Nachricht, dass es nicht möglich sei, so rasch noch Änderungen vorzunehmen. „It precipitated a tantrum, during which she rushed to the opera house, seized all the scores and then took the train to Prague. It did not strike her as unreasonable and ridiculous to demand that a successful production be altered or else scrapped. As for the singers and musicians, cheated of their expectations, why should she bother with them when she was prepared to jeopardize her own future with the conductors and directors of Germany in the name of the sacred right of a composer to have the last word?“¹³⁰ Mit der Hoffnung, dass ihre Aufführung in Prag exzellent werden würde verdrängte sie ihr schlechtes Gewissen über ihre irrationale Aktion in Leipzig. Doch auch hier war ihr das Glück nicht gegönnt. Der Direktor, Angelo Neumann, erlitt einen Schlaganfall und die Arbeit am Opernhaus gestaltete sich unter diesen Umständen als schwierig. Die Aufführung wurde ein Desaster da die Musiker ihre Noten vorher kaum kannten und vorwiegend vom Blatt spielten. Smyth schrieb: „Of the performance I fortunately remember nothing but that even the English Press correspondents (who by the by had been very gracious about Leipzig) were astonished that such appalling orchestral playing could be heard in a city that had the reputation Prague enjoyed.“¹³¹

Nach der Aufführung in Prag fuhr Smyth mit Henry Brewster nach Wien. Hier hoffte sie, dass Gustav Mahler, den sie noch aus frühen Jahren aus Leipzig kannte und der jetzt das Wiener Opernhaus leitete, „The Wreckers“ aufführen würde. Mahler war jedoch nicht bereit persönlich mit Smyth zu sprechen, und schickte stattdessen Bruno Walter zu ihr. Obwohl Walter in Folge viel Zeit mit Smyth und ihrem Werk verbrachte und davon verzaubert war, schaffte er es nicht es auf die Bühne zu bringen, weder in Wien noch in München oder sonst wo.

Smyth verließ Wien und fuhr zurück nach England. Hier gelang es ihr ein paar private Konzerte zu geben. Bei einem war auch Debussy Gast. Und auch Winnaretta de Polignac versuchte sie weiterhin in Paris zu fördern und veranstaltete ein paar Abende für sie. Nach all den Niederlagen war es gut, dass sie die Chance hatte wenigstens in einem kleinen privaten Rahmen ihr musikalisches Können zu zeigen.

Durch eine Aufführung ihrer Kammermusikwerke in London im April 1908 lernte Smyth die Cembalistin Violet Woodhouse kennen. Durch sie kam es zu Stande, dass das Londoner

¹³⁰ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.88

¹³¹ Smyth, Ethel: *The Memoires of Ethel Smyth*, hrsg. v. Ronald Crichton, London 2008, S.270

Symphonie Orchester unter der Leitung von Arthur Nikisch „On the Cliffs of Cornwall“, das Vorspiel des zweiten Aktes von „The Wreckers“, in ihr Programm aufnahm.

Daraufhin beschloss Smyth eine konzertante Aufführung der ersten zwei Akte von „The Wreckers“ in der Queen’s Hall zu geben. Dies würde nur geringe Kosten und weniger Proben bedeuten und somit wäre es kein Risiko für das Konzerthaus.

Zu dieser Zeit wurde Henry Brewster krank. Man diagnostizierte Leberkrebs. Trotzdem reiste er von Rom nach London um an der Vorstellung von „The Wreckers“ teilzunehmen. Die Vorstellung war ein Erfolg, doch vierzehn Tage später verstarb Brewster. Ein tragischer Verlust für Ethel Smyth. „So she lost the best friend she had in the world. One who loved her truly for twenty-three years; who had stood by her in every crisis, both real and imaginary; who had done his best to calm her turbulent soul with philosophy, wit and common sense. There was an element of the fond father in his treatment of her, his constant indulgence of even the most fantastic behaviour. Yet he never talked down. He never failed her. He provided the stable element in her emotional life.“¹³²

Smyth traf niemals wieder einen Mann für den sie so viel empfand, wie sie es für Henry Brewster getan hatte. Niemand, auch keine Frau, konnte ihn ersetzen. In ihm hatte sie eine stabile Stütze gefunden und er hatte ihr Leben geordnet und ihr Kraft gegeben. Nicht nur in emotionaler Hinsicht, sondern auch in künstlerischer. Nach seinem Tod verhielt sie sich wie eine Witwe, die seine Meinung zitierte und immer das tat, was er ihr geraten hätte.

Nach diesem Schicksalsschlag konnte sie nicht mehr arbeiten oder irgendeine Lebensfreude empfinden. Deswegen nahm ihre Schwester Mary sie mit nach Venedig. Partys, musikalische Veranstaltungen und Gondelfahrten sollten sie wieder aufmuntern. Es half. Smyth nahm ihr Leben wieder in die Hand. Sie war der Meinung, dass sie es Henry Brewster schuldig war, ihr Leben und ihre musikalische Karriere wieder aufzunehmen.

Sie fuhr wieder nach England mit dem Vorhaben eine neue Oper zu schreiben. Ohne Brewster, der bis zu diesem Zeitpunkt immer für das Libretto verantwortlich war, fiel es ihr jedoch schwer selbst eines zu schreiben. Deswegen wollte sie von Gilbert Murray, ein britischer Philologe, welcher bekannt für seine Übersetzungen von griechischen Dramen wurde, eine Übersetzung von „Hypolytus“ als Libretto verwenden, „...but as he did not care for the liberties she felt obliged to take with his text, she abandoned the idea.“¹³³ Erneut stand sie vor einem kreativen Tief. Doch ihre Freundschaft zu Violet Woodhouse verhalf ihr wieder

¹³² Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.92

¹³³ Ebd., S.94

zurück zu einer Normalität in ihrem Leben. Woodhouse war in mancher Hinsicht Smyth sehr ähnlich. Sie war ebenfalls temperamentvoll, impulsiv und folgte ihrem eigenen Weg. Zusammen besuchten sie Konzerte, welche sie am meisten genossen wenn Thomas Beecham dirigierte. „This volatile young person had found backers for a series of programmes consisting entirely of modern works.“¹³⁴ In Smyths Augen war genau dieser Mann der Richtige für „The Wreckers“. Deswegen versuchte sie ihn als Freund zu gewinnen um ihn später von ihrer Arbeit überzeugen zu können. Violet Woodhouse lud ihn in ihren Salon ein, wo sie ihm auf dem Cembalo vorspielte und Smyth ergriff die Gelegenheit und spielte und sang ihm „The Wreckers“ vor.

Beecham erklärte sich bereit die Oper zu dirigieren. Also wurde ein Vertrag mit dem königlichen Theater in London abgeschlossen. Sechs Aufführungen sollte es geben und die Möglichkeit für weitere wenn es ein Erfolg werden würde. Durch Mary Ponsonby (die Ehefrau von Sir Henry Ponsonby, dem Privatsekretär von Königin Victoria) war es Smyth gelungen Edward VII zu überreden bei der Aufführung anwesend zu sein. Dies würde ihr mehr Aufmerksamkeit und Anerkennung bringen.

Smyth begann die Sänger auszusuchen, Beecham stellte das Orchester zusammen. Smyth erkannte jedoch schnell, dass die Zusammenarbeit mit Beecham nicht sehr einfach werden würde. Er kam zu spät zu Proben und Smyth hatte das Gefühl, dass ihm die Arbeit mit dem Orchester wichtiger war, als die Arbeit mit den Sängern und dies missfiel ihr. Auch Beecham fand die Arbeit mit Smyth nicht leicht, denn sie wollte immer Mitspracherecht haben und dies behinderte in seinen Augen die Proben. Trotzdem war er davon überzeugt, dass sie eine außergewöhnliche Komponistin war.

Doch abgesehen von den kleinen Differenzen war Smyth sehr zufrieden mit dem Ergebnis, wie auch der König, das Publikum und die Presse. „There were many moments of great beauty, *The Times* considered...But poor Harry's libretto was found lacking on occasion“¹³⁵. Obwohl es ein Erfolg war, und Smyth hoffte, dass die Anzahl der Aufführungen erweitert werden würde, geschah dies nicht.

1910 nahm Thomas Beecham „The Wreckers“ in sein Programm in Covent Garden auf. Smyth war dieses Mal jedoch mit dem Resultat weniger zufrieden. „The critic also complained that most of the singers were inaudible and, consequently, it was difficult to

¹³⁴ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.95

¹³⁵ Ebd., S.98

distinguish duos from solos, let alone follow the story.“¹³⁶ The Musical Times schrieb im April 1910: „The Wreckers' was also adequately prepared. It is a work of considerable power. The story is an English one, and it was sung in English. It affords scope for great variety and dramatic interest-qualities which are often duly reflected in Miss Smyth's music. But with all its virility and sincerity it now and then in its form lacks the concentration and quick action demanded by the drama. It is a cheap and easy general criticism that this or that work would gain by compression, but we cannot resist making the remark in this connection. But whatever the truth of the matter is, we are all grateful to Miss Smyth for the striking, and at times powerful, contribution she has made to English opera.“¹³⁷

Trotzdem hatte sich die Freundschaft zu Beecham als sehr nützlich erwiesen und sie war froh, dass er auch nach ihrer gemeinsamen Zusammenarbeit ihre Werke aufführte und sie unterstützte.

¹³⁶ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.99

¹³⁷ The Musical Times, Vol. 51/806, (April 1910), S.228

7.2. Zweite Periode

Zwischen der ersten Periode ihrer Karriere als Opernkomponistin und der zweiten vergingen ungefähr acht Jahre. Nachdem Ethel Smyth 1904 „The Wreckers“ fertig komponiert hatte, versuchte sie fast fünf Jahre ihre Opern auf die Bühne zu bekommen. Zwischen 1910 bis Ende 1912 widmete sie sich vollständig den Suffragetten und komponierte in dieser Zeit keine neue Oper. Erst nach Beendigung ihrer Anhängerschaft bei der Frauenbewegung schrieb Smyth ihre vierte Oper.

Die zweite Periode ihrer Opernkariere begann 1913 und endete 1924. Sie besteht aus „The Boatswain’s Mate“ (1913-1914), eine Mischung aus Balladenoper und Musikdrama, „Fête Galante“ (1921-1922), ein Tanztraum welcher entweder als Oper oder als Ballett aufgeführt werden kann und „Entente Cordiale“ (1923 - 1924), eine durch und durch Balladenoper.

7.2.1. The Boatswain’s Mate (1913-1914)

„The Boatswain’s Mate“ ist eine zweiaktige Komödie. Das Libretto ist nach einer Kurzgeschichte von William Wymark Jacobs, nach Jane A. Bernstein. Ursprünglich wurde es auf Englisch geschrieben, doch später wurde es auf Deutsch von R.S. Hoffmann übersetzt.

7.2.1.1. Inhalt

Die Witwe Mrs. Waters betreibt das Pub ihres verstorbenen Ehemannes, in dem der damalige Seemann Harry Benn Stammgast ist. Er verliebt sich in die Witwe und versucht sie für sich zu gewinnen, doch Mrs. Waters weist seine Avancen zurück, denn sie hat nicht vor erneut zu heiraten. Eines Tages trifft Harry Benn den einstigen Soldaten Ned Travers. Diesem erzählt er, dass er die Witwe durch ein durchtriebenes Vorhaben von sich überzeugen möchte. In seinem Plan sollte Ned Travers in der Nacht bei Mrs. Waters einbrechen, doch Harry Benn hält ihn davon ab und rettet somit seine Angebetete. Benn glaubte, dass Mrs. Waters ihm so dankbar für die Rettung ihres Lebens wäre, dass sie sich in ihn verlieben und ihn heiraten würde. Denn nach diesem traumatischen Ereignis würde der Witwe bewusst werden, dass sie als alleinstehende Frau nicht sicher wäre und nur ein Mann auf sie aufpassen könnte. Travers stimmt dem Vorhaben zu und verübt den Einbruch. Doch Mrs. Waters ist von dem Einbrecher nicht eingeschüchtert, sondern sie stellt sich ihm und bedroht ihn mit einer Waffe. Travers erzählt der Witwe von dem Plan und zusammen beschließen sie Harry Benn nun hinter Licht zu führen. Sie spielen dem Seemann vor, dass Mrs. Waters den ehemaligen Soldaten

erschossen hat. Benn ist schockiert und geplagt von Schuldgefühlen und stellt sich der Polizei. „Die Verwicklungen klären sich komödienentsprechend auf.“¹³⁸

7.2.1.2. Musikalische Merkmale

The Boatswain's Mate ist in zwei Teile geteilt. Der erste besteht aus gesprochenen Dialogen, wohingegen der zweite Teil durch durchgehende Musik charakterisiert ist. „Der erste Akt der Oper ist stilistisch der traditionellen >English Ballad Opera< - einem Bühnenstück mit komischem und parodistischen Text, das besonders in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England beliebt war – verpflichtet.“¹³⁹ Der Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Akt – gesprochene Dialoge und gesungene – ergibt Sinn, denn der erste Akt scheint hauptsächlich als Einleitung zu dienen und die Personen vorzustellen, während im zweiten Akt die ganze Handlung passiert.

Thomas Beecham sagte darüber: „The first part of it, the first act, is almost ideally divided between songs, choruses and dialogue. But in the second part she went all Wagnerian, so we have everything, including dialogue, set to music, which I think was a mistake. However, it is a jolly piece.“¹⁴⁰

In der gesamten Oper findet man immer wieder Volkslieder (zum Beispiel als Zwischenspiel im ersten Akt und als Themen des orchestralen Zwischenspiels in verschiedenen Variationen), was jedoch keine neue Errungenschaft war, doch es war auf keinen Fall unpassend für eine Geschichte, die sich in der englischen Landschaft abspielt.

„So wie es in der Ballad Opera üblich war, die wichtigsten politischen Ereignisse der Zeit zu kommentieren, verarbeitete Smyth in der Ouvertüre zwei Kompositionen, die sie kurz zuvor für die Suffragettenbewegung komponiert hatte (die Chöre >March of the Women< und >1910<). Ihr auffallendes Talent, Persönlichkeiten und Menschentypen prägnant, feinsinnig und oft mit liebevollem Humor zu porträtieren, offenbarte sich besonders in dieser Oper, so wie später in ihren autobiographischen Schriften.“¹⁴¹ Dass sie „March of the Women“ in die Ouvertüre eingebaut hatte, wurde vielfach kritisiert und als politisches Statement verstanden, doch sie sah darin einen rein musikalischen Grund, der nichts mit ihrer politischen Meinung zu tun hatte.

¹³⁸ <http://mugi.hfmt-hamburg.de/Smyth/index.html> [07.02.2011]

¹³⁹ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.262

¹⁴⁰ Beecham, Thomas: Dame Ethel Smyth (1858-1944), In: The Musical Times Vol.99/1385 (Juli 1958), S.364

¹⁴¹ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.262

7.2.1.3. Uraufführung (28. Jänner 1916 im Shaftesbury Theatre in London unter der Leitung von Thomas Beecham)

Trotz ihres immer schlechter werdenden gesundheitlichen Zustandes wollte Smyth ihre musikalische Laufbahn noch nicht beenden und gab am 21. August 1913 ein Konzert in der Queen's Hall, welches sie selbst dirigierte. Außerdem plante sie einen Auslandsaufenthalt um eine neue Oper zu schreiben. Als Libretto wollte sie einen Text von Hofmannsthal verwenden und vereinbarte schon ein Datum mit dem Münchner Opernhaus für die Premiere. Der Plan wurde jedoch nicht verwirklicht.

Anstatt nach Wien zu fahren um dort ein Konzert zu geben, welches jedoch abgesagt wurde, fuhr sie nach Westirland. Dort las sie das poetische Drama „Riders to the sea“ von John Millington Synge, welches von einer alten Frau, deren sechs Söhne innerhalb von neun Tagen ertrinken, handelt. Es gefiel ihr und sie wollte aus dieser Geschichte eine Oper komponieren. Smyths Meinung nach musste ein keltischer Trauersong unbedingt Teil der Oper werden, deswegen nahm sie Unterricht in der keltischen Musik und verinnerlichte die irische Kultur und Atmosphäre.

Zurück in England versuchte sie mit Hilfe der Society of Authors eine Vereinbarung mit der Familie von Synge über die Urheberrechte zu treffen, so dass sie seine Geschichte als Libretto verwenden könnte, doch man wurde sich nicht einig. Ohne die Erlaubnis konnte sie den Text von Synge nicht verwenden. Also suchte Smyth nach einem neuen Libretto. Sie beschloss nach etwas leichtem, aufmunternden zu suchen und fand „The Boatswain's Mate“ von William Wymark Jacobs. „Maurice Baring advised against it, saying she shouldn't waste herself on such banal material. She took no notice.“¹⁴²

Um die Oper zu schreiben wollte sie sich nicht von Freunden, gesellschaftlichen Veranstaltungen oder politischen Ereignissen ablenken lassen. Deswegen wäre England oder Wien kein guter Ort gewesen um dort zu arbeiten. Also fuhr sie, auf Rat von Ronald Storrs, einen Freund von Winnaretta de Polignac, Ende November 1913 nach Kairo. Storrs arbeitete dort als Sekretär von Kitchener, der Generalkonsul der englischen Behörde.

Doch das gewählte Reiseziel erfüllte nicht ihre Erwartungen. „She found the desert wind 'nervy'. The food brought on bilious attacks. Dreadful nightmares visited her, one being that she was about to be inescapably married. The people in the hotel were maddening.“¹⁴³ Doch

¹⁴² Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.132

¹⁴³ Ebd., S.134

nach einer Weile, in der sie sich in Geduld übte, wurde ihr gesundheitlicher Zustand wieder besser. Die Albträume verschwanden und die Kreativität kam wieder zurück.

Am 20. Dezember 1913 begann Smyth endlich mit der Arbeit zu „The Boatswain’s Mate“. Über ihre Arbeit schrieb sie, dass sie zwar langsam aber dennoch recht gut voran kam und dass sie sehr viel Wert darauf legte, dass die Personen den politischen Vorstellungen der Suffragetten entsprachen. Der Bootsmann sollte ein typischer einfältiger Mann sein und Mrs. Waters natürlich das Gegenteil. Doch wenn man die Geschichte genauer betrachtet, so ist sie keinesfalls politisch und es kommen weder das Wahlrecht für Frauen noch sonst irgendwelche Anliegen der Suffragetten darin vor. Das Einzige was an die Frauenbewegung erinnert ist die Tatsache, dass Mrs. Waters eine starke unabhängige Frau ist und „March of the Women“ in der Ouvertüre.

Die Arbeit an der Oper erwies sich jedoch immer wieder als schwierig. Smyth musste sich immer wieder über Tiefpunkte retten. Bei ihren vorigen Opern verlief die Arbeit immer recht zügig und ohne große Unterbrechungen, doch bei diesem Werk hatte sie immer wieder Phasen in denen die Arbeit stagnierte. Es kam vor, dass sie für längere Zeit keine guten Ideen hatte und somit die Arbeit länger als erwartet dauerte. Damit umzugehen fiel ihr nicht sehr leicht. Als sie dann im Mai 1914 mit der Ouvertüre beschäftigt war und daran so verzweifelte, weil sie in ihren Augen einfach nicht ansprechend genug war, war sie fast der Meinung sie hätte die ganze Oper ruiniert. Doch dann kam ihr die Idee „The March of the Women“ als Ouvertüre zu verwenden. Das Thema dieses Stückes kommt jedoch kein weiteres Mal in der Oper vor, weswegen es vielleicht auch von den Kritikern als politische Aussage interpretiert wurde, doch von Seitens Smyth passte das Stück musikalisch sehr gut in die Oper.

Als sie mit der Oper fertig war, schickte sie das Libretto nach Wien um es dort übersetzen zu lassen. Natürlich mit der Annahme, dass „The Boatswain’s Mate“ in Wien kommenden Winter aufgeführt werde.

Ende Mai 1914 reiste sie dann nach Wien. Von dort aus wollte sie parallel in zwei verschiedenen Opernhäusern „The Wreckers“ und „The Boatswain’s Mate“ aufführen. Damit wollte sie beweisen, dass eine Frau sehr wohl in der Lage sei eine internationale musikalische Karriere zu bestreiten. Ihr Plan ging auf und im Februar 1915 sollte „The Wreckers“ in München aufgeführt werden und im März „The Boatswain’s Mate“ in Frankfurt. Doch am 4. August 1914 brach der erste Weltkrieg in Europa aus und Smyth flüchtete nach England.

Erst am 28. Jänner 1916 kam es zur ersten Aufführung unter der Leitung von Thomas Beecham in dem Shaftesbury Theatre in London. In der März Ausgabe der The Musical

Times war folgende Kritik zu lesen: „The music is bright and generally fits the situations... The composer can write good tunes, and has resources of rhythm to draw upon and ability to orchestrate piquantly... The performance was a particularly good one...The opera was mounted well, and the stage-management maintained the reputation of the theatre, which stands high.”¹⁴⁴ Auch die Kritik nach der Vorstellung am 1. März 1923 im Old Vic war die Kritik in der *The Musical Times* durchaus positiv: „This work of Dame Ethel's is assuredly her masterpiece, and when it gets its chance it should take firm hold on the public.”¹⁴⁵. „The Boatswain's Mate“ wurde öfters aufgeführt als „The Wreckers“, denn die Besetzung ist kleiner, die Orchestrierung leichter, das Chorwerk ist auf ein Minimum reduziert und die Inszenierung erfordert keine großen Requisiten. „Despite the adverse criticism which the opera has endured – for the glaring inconsistencies of its musical treatment, for the indeterminateness of its type and for its unabashed ‘borrowings‘ of folk music – it has survived to become the composer's best-known work.“¹⁴⁶

¹⁴⁴ *The Musical Times*, Vol. 57/877 (März 1916), S.155

¹⁴⁵ *The Musical Times*, Vol. 64/962 (April 1923), S.272

¹⁴⁶ Dale, Kathleen: *Ethel Smyth's Music: A Critical Study*, In: St. John, Christopher: *Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale*, London 1959, S.301

7.2.2. Fête Galante (1921-1922)

Mit „Fête Galante“ wagte sie sich an ein neues Experiment. Es ist eine einaktige Ballett-Oper. Das Libretto stammt von Edward Shanks und ist nach einer Kurzgeschichte von Maurice Baring konzipiert. Dies war die erste und einzige Oper für die sie nicht selbst das Libretto geschrieben oder überarbeitet hatte. Trotzdem ist auch hier eine große Einheit zwischen dem Text und der Musik zu erkennen.

7.2.2.1. Inhalt

“Fête Galante” handelt von kostümierten Hofleuten, klassischen Tänzern, Marionettenspieler, Madrigalsängern und von einer betrogenen Königin und dem eifersüchtigen König. Der Pierrot einer Künstlergruppe wird während eines Festes am Hof erhängt aufgefunden, denn eine eifersüchtige Kolumbine berichtete dem König, dass sie die Königin mit ihm im Garten beobachtet hatte. Doch der erhängte Pierrot ist nicht der echte, sondern ein Eindringling, der sich verkleidet hatte. In Wirklichkeit ist der Tote der verbotene Liebhaber der Königin, der zuvor schon vom Hof verbannt wurde, doch hielt ihn das nicht ab, verkleidet bei dem Fest zu erscheinen um seine Geliebte wieder zu sehen. Ob der falsche Pierrot von den Dienern des Königs erhängt wurde, oder ob er Selbstmord begonnen hat, wird bis zum Schluss nicht aufgeklärt.

7.2.2.2. Musikalische Merkmale

„In musikalischer Hinsicht näherte sich diese Oper der neoklassizistischen Stilrichtung an, eine Kompositionsrichtung, die Smyth jedoch in ihrem Schaffen nicht weiterverfolgte.“¹⁴⁷

“Visually, as well as musically, Smyth’s opera achieves a beautifully balanced architectural symmetry...The dramatic interplay of conflicts-between the illusion, in a public and external realm, of fixed and certain social order and subjectivity’s disorderly interiority-is mirrored in Smyth’s musical geometries. She actually constructs the effect of dissimilitude (the condition of being unlike) with explicit musical means, alternating diatonic baroque dance and vocal forms (the sarabande, musette, and waltz; an a capella madrigal ensemble; a vocal quartet in close harmony) with solo monologues or dialogues patterned on speech and modal melodic traditions. Smyth also defines a three-dimensional, multidirectional acoustic space for dissimulation (a concealment by means of feigned semblance) in her disposition of sound

¹⁴⁷ Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998, S.263

among groups of on-and offstage musicians and voices that move in and out of our hearing, as well as each other's hearing."¹⁴⁸

„The rarefied atmosphere of the moonlit Watteauesque pleasance in which the action takes place and the picturesque conventionality of the characters of this exquisitely artificial play are reflected with ideal appropriateness in music of an elegance and shapeliness unmatched in the composer's operatic production.“¹⁴⁹ Eine der Feinheiten in der musikalischen Durchführung ist die Differenzierung in der Darstellung der verschiedenen Charaktere in ihren Doppelrollen. Der König und die Königin als königliche und als private Personen, die Liebenden, maskiert und demaskiert, die Marionetten des Hofes und als leidenschaftliche Menschen. Die Musik ist glänzend und erinnert an die opulente Kleidung des 18. Jahrhunderts. Trotzdem vermittelt sie Schmerz und Melancholie, welche die desillusionierte und traurige Geschichte des Barings widerspiegelt.

7.2.2.3. Uraufführung

Die Uraufführung fand am 4. Juni 1923 im Birmingham Rep. Theatre in Birmingham unter der Leitung von Ethel Smyth statt. In der Juli Ausgabe der *The Musical Times* schrieb man über die Aufführung: „Dramatised by the composer from a story by the Hon. Maurice Baring and tricked out by verse from Mr. Edward Shanks, it is moderately well done, though it fails to achieve its dramatic aim, first by its brevity (an uncommon fault in opera), and secondly by its vapid dialogue. Not only is the verse not memorable, it is not even close knit, nor do Dame Smyth's speech at Birmingham and programme-note in London, though necessary, explain the exact nature of Pierrot's heroism, nor of the King's divining power, nor wholly the significant symbolism of the puppet-play... The music, on the other hand, has only in certain quarters not given dissatisfaction. More than one critic has remarked that it treats a French subject in an English way, a dainty subject presumably (...) in a solid way. It is a false distinction. Remove the nationality and press the criticism a little further, however, and it approaches the truth: Dame Ethel Smyth has treated an imaginative subject in an unimaginative way. Nor does the

¹⁴⁸ Wood, Elizabeth: *The Lesbian in the Opera: Desire Unmasked in Smyth's Fantasio and Fête Galante*, In: Blackmer, Corinne E. und Smith, Patricia Juliana (Hrsg.): *En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera*, New York 1995, S.295

¹⁴⁹ Dale, Kathleen: *Ethel Smyth's Music: A Critical Study*, In: St. John, Christopher: *Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale*, London 1959, S.303

subject matter much in this connection; the music, which matters, is unimaginative, and that is the end.”¹⁵⁰

¹⁵⁰ Foss, Hubert J.: 'Fête Galante', In: The Musical Times, Vol. 64/ 965 (Juli 1923), S. 468

7.2.3. Entente Cordiale (1923 - 1924)

Entente Cordiale war eine Nachkriegskomödie in einem Akt. Das Libretto stammt von Ethel Smyth. Sie widmete die Oper der Armee.

7.2.3.1. Inhalt

Die Geschichte handelt von britischen Soldaten im Jahr 1919 in einer kleinen Stadt im Norden von Frankreich stationiert sind und dort Probleme verschiedenster Art mit den Einwohnern haben. Es ist voll von Armeeslang und war deshalb damals inhaltlich gut aufgenommen worden, doch heute hat es an Interesse verloren.

7.2.3.2. Musikalische Merkmale

Die Sololieder und Vokalpassagen sind mit gesprochenen Dialogen durchsetzt. Die Oper entspricht den traditionellen Vorgaben für Balladenoper und verkörpert Volkslieder.

Die Musik ist sehr temperamentvoll und harmonisch geradlinig, bis auf den Punkt wo die Irritation und das Missverständnis beginnt, denn ab hier wird auch die Musik dementsprechend komplex.

„Dissimilar as they are in structure and scope, *The Boatswain's Mate* and *Entente Cordiale* bear a family likeness on account of their rustic realism and forthright, unconstrained music. With each of these two works Ethel Smyth experimented in a type of operatic composition new to her.“¹⁵¹

7.2.3.3. Uraufführung

Die Uraufführung fand am 22. Juli 1925 im Royal College of Music unter der Leitung von Ethel Smyth statt. Genauso wie bei „The Wreckers“ wurde erneut kritisiert, dass Smyths Musik zu schwierig für Sänger sei. Music and Letters berichtete über die Aufführung: „There are difficulties for the singers ... in *Dame*, Ethel Smyth's latest opera *Entente Cordiale*, recently produced by the students of the Royal College of Music... It is an "opera comique", that is to say, the dialogue is spoken, and this is of a nature which needs expert stage humourists to make it tell. The music, on the other hand, might belong to "grand opera", with its highly organised style and its elaboration, not so much of texture as of "line", and design.

¹⁵¹ Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959, S.302

This needs expert singers, and as opera acting and play acting are different arts, Dame Ethel is expecting more from her artists than is humanly reasonable. She should, one thinks, have either contented herself with music on far simpler lines, 'a la Sullivan, or, best of all, have written her dialogue in a way which would have made it possible to have had continuous music. The musical numbers give us some of Dame Ethel's best work;...All through, Dame Ethel shows her sense of dramatic effect and characterisation, while her feeling for musical humour is even keener here than in *The Boatswain's Mate*.”¹⁵²

Am 20. Oktober 1926 gab es im Theatre Royal in Bristol eine weitere Aufführung. The Musical Times schrieb: „Dame Ethel Smyth's 'Entente Cordiale' amused us as we were intended to be amused by it, even though its music is not by any means equal to that of 'The Boatswain's Mate.'”¹⁵³

¹⁵² Music & Letters, Vol. 6/4 (Oktober 1925), S.379-380

¹⁵³ The Musical Times, Vol. 67/1006 (Dezember 1926), S.1119

8. Ethel Smyth als Schriftstellerin

Als 1914 der 1. Weltkrieg ausbrach, musste Ethel Smyth ihre musikalische Karriere ungewollt unterbrechen. Von 1915 bis 1918 war sie in St. Briac, Frankreich, wo sie als Röntgenassistentin in einem Spital arbeitete. Sie war täglich mit den schrecklichen Tatsachen des Krieges konfrontiert. Diese Arbeit beeinflusste Ethel Smyth derartig, dass sie sich zu dieser Zeit nie im Stande sah, auch nur ein kleines Lied zu komponieren. Doch sie musste ihre Gefühle und Gedanken auf eine kreative Art ausleben und deshalb begann sie zu schreiben. Dies sollte ihr dabei helfen, das Erlebte und Gesehene zu verarbeiten. Da sie auch schon seit ein paar Jahren darüber nachdachte ein Buch über sich selbst zu schreiben, empfand sie die Zeit als gekommen und begann damit. Abgesehen von ihren Büchern hatte Ethel Smyth in ihrem ganzen Leben eine Vielzahl von Briefen und Artikel für diverse Zeitschriften geschrieben. Sie war demnach schon ihr ganzes Leben nicht nur Komponistin, sondern auch Autorin.

8.1. Ethel Smyths erstes Buch: „Impressions that remained“

Das erste Buch das sie schrieb, behandelte ihre Kindheit und die ersten Jahre in Deutschland bis zu dem Jahr 1891 in dem ihre Mutter verstarb. Das Niederschreiben von Geschichten, die schon so lange Zeit zurücklagen hatte eine gewisse therapeutische Wirkung auf Smyth und das Schreiben fiel ihr leichter als das Komponieren. Denn hierbei musste sie sich keine Gedanken über Struktur, Zusammenhang, Gleichgewicht oder irgendeine Technik machen.

Sie schrieb einfach ein Kapitel nach dem anderen und wenn eines fertig war, las sie es einem Freund der Kaiserin Eugénie vor, der verwundet in dem Spital lag, in dem sie zu dieser Zeit arbeitete. Seine Reaktion war stets aufmunternd und motivierend. „He was quite right. *Impressions That Remained*, as it came to be called, may lack professional polish, but it is imbued with a humour, a vividness, that give it great charm.“¹⁵⁴

Das Buch erschien 1919 in zwei Bänden und wurde mit Lobeshymnen von den Kritikern versehen, auch wenn man zu dieser Zeit etwas überrascht war, dass eine Frau solch intime Einzelheiten aus ihrem Leben preis gab. Dennoch wurde es einstimmig als bemerkenswertes Werk betrachtet. „*The Times Literary Supplement* considered it ‘one of the most remarkable

¹⁵⁴ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.147

books of memoirs that has appeared in recent times“.¹⁵⁵ The Musical Times brachte 1919 folgende Kritik: „Miss Smyth has a gift of literary expression rare among musicians. In purely technical matter, such as punctuation and other details (e.g., her frequent misplacement of the word 'only') she is rather careless, but in what matters far more, the power of making us see what she wants us to see, her skill is remarkable... 'Impressions that Remained' will take its place among the best books of memoirs in our language.“¹⁵⁶

Music & Letters schrieb 1920: „A book of memoirs by a musician who has literary genius is a rare thing. In the case of Impressions that Remained the unusual has happened, and the result is a masterpiece. A penetrating power of keen-eyed criticism is tempered in Dr. Ethel Smyth by a never failing sense of humour, and a tenderness for weaker brothers not often found in a nature so positive and so unfaltering in the pursuit of its own ends.“¹⁵⁷

Ethel Smyth erkannte, dass sie durch ihr literarisches Werk viel Aufmerksamkeit erreichte, denn seit ihre Biographie erschienen war bekam sie auch wieder neue Angebote für Aufführung ihrer Werke, welche sie selbst dirigierte. Doch sie wollte das vermehrte Interesse für ihre Person nicht nur für ihre musikalische Karriere verwenden, sondern wollte weiterhin auch den Blick auf die Diskriminierung der Frau schärfen und es zu einem konstanten Thema ihrer Bücher machen. Diesem Vorsatz blieb sie treu und schrieb in allen ihren Büchern unter welch schlechten Bedingungen sie als Frau in der männerdominierten Musikwelt zu kämpfen hatte.

Aufgrund des Erfolges, den ihr erstes literarisches Werk verbuchte, wurde es in verschiedene Sprachen übersetzt und neu aufgelegt. Auch der finanzielle Aspekt war nicht zu verachten und Smyth bemerkte, dass sie sich ein zweites Standbein aufgebaut hatte, welches ihre musikalische Karriere nicht beeinträchtigen sondern sogar positiv beeinflussen würde. Außerdem wurde ihr bewusst, dass sie, sollte sie das Komponieren auf Grund ihrer voranschreitenden Taubheit eines Tages aufgeben müssen, sie nicht ganz auf das Arbeiten verzichten müssen, denn immerhin könnte sie dann noch immer literarische Werke schreiben.

8.2. Freundschaft mit Virginia Woolf

Durch ihre Freundschaft zu Vita Sackville-West, einer Schriftstellerin, die Ethel Smyth schon seit 1912 oder 1913 kannte, hatte sie auch in der Literaturszene ein Netzwerk aufgebaut. Doch

¹⁵⁵ Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984, S.147

¹⁵⁶ The Musical Times, Vol. 60/922 (Dezember 1919), S.682

¹⁵⁷ Music & Letters, Vol. 1/2 (April 1920), S.167

erst nachdem sie Vita Sackville-Wests Werk „The Land“ gelesen hatte und ihr daraufhin einen Brief schrieb, wurde die Freundschaft enger. Vita Sackville-West war mit Harold Nicolson verheiratet, der im Gegensatz zu den meisten Ehemännern von Smyths Freundinnen, immer erfreut war, wenn sie bei ihnen zu Hause zu Gast war, was der Freundschaft sehr dienlich war. Vita Sackville-West war es letztlich auch die Smyths Interesse an Virginia Woolf weckte.

Virginia Woolf lebte als Kind mit ihren drei Geschwistern unter einem Dach und war ein ungeschicktes, exzentrisches und launenhaftes Mädchen. Die Familie Stephens gehörte der oberen Mittelklasse an. Trotzdem hatte die Familie Stephens nicht sehr viel Geld, was jedoch keine Auswirkung auf ihre Kinder haben sollte. Die Erziehung ihrer Kinder war nämlich sehr wichtig und von Anfang an geplant. „Daß die Knaben einmal eine Public School besuchen und dann nach Cambridge gehen würden, galt als selbstverständlich. Was die Mädchen betraf, so würden sie sich die für sie schickliche Bildung erwerben und dann heiraten.“¹⁵⁸ Die Mädchen wurden hauptsächlich in künstlerischer Hinsicht erzogen. So erlernten sie Zeichnen, Singen und Tanzen.

Virginia Woolf erzählte fast jeden Abend im Kinderschlafzimmer ihren Geschwistern eine Geschichte und hatte mit neun Jahren ihre eigene Zeitung kreiert. Sie nannte sie „Hyde Park Gate News“ und veröffentlichte sie wöchentlich. „Wie anderen Kindern, machte es auch ihr Spaß, Erwachsene zu spielen; aber während andere Kinder das mit Hilfe von Hüten, Röcken, Hosen und Schirmen tun, spielte sie das Spiel mit Wörtern und Sätzen. Halb im Ernst und halb kichernd über sich selber, äfft sie den hochtrabendsten Zeitungsstil nach.“¹⁵⁹

Ethel Smyth und Virginia Woolf hatten nicht nur Ähnlichkeiten anhand ihrer Erziehung, sondern waren sich auch charakteristisch ähnlich. Es ist deswegen auch nicht verwunderlich, dass sie sich anfreundeten.

Das erste Zusammentreffen zwischen Ethel Smyth und Virginia Woolf fand 1930 während einer Fernsehsendung namens „Point of View“ statt. Das Treffen verlief sehr positiv und beide mochten sich von dem ersten Moment an. Die folgende Freundschaft war jedoch nicht immerzu unkompliziert. Beide Frauen waren sehr impulsiv und gerieten wegen Themen wie Religion oder Politik immer wieder aneinander.

Doch nicht nur die Streitigkeiten standen zwischen den beiden, sondern auch die Gefühle, die Smyth Virginia Woolf gegenüber hatte, waren immer ein Problem. Smyth verschwieg nie,

¹⁵⁸ Bell, Quentin: Virginia Woolf. Eine Biographie, Frankfurt am Main 1982, S.39

¹⁵⁹ Ebd., S.48

dass sie seit der ersten Begegnung in sie verliebt war, doch Virginia Woolf empfand diese Gefühle für nicht angebracht. „Im August [1930], im Monk's House, bekam Virginia von Ethel einen Brief, in dem sie schrieb: als sie Virginia kennenlernte, habe sie etwas empfunden, das nur dem vergleichbar sei, was sie empfunden habe, als sie zum ersten Mal Brahms hörte. Dann kam Ethel selbst nach Rodmell, blieb eine Nacht, und Virginia dachte über »diese seltsame, unnatürliche Freundschaft« nach »Ich sage unnatürlich, weil Ethel so alt ist und das Ganze so ungereimt.«¹⁶⁰

Ethel Smyth schickte Virginia Woolf immer wieder ihre fertigen Bücher mit Bitte um Kritik und Verbesserungsvorschlägen. Virginia Woolf unterstützte sie zwar vorrangig in ihrer literarischen Arbeit, doch sie gab ihr auch erneut eine Motivation um für ihre Ziele zu kämpfen. Und obwohl Virginia nicht viel von Musik verstand und sich auch nie entscheiden konnte, ob Smyth nun einfach nur sehr von sich und ihrem musikalischen Talent überzeugt war, oder ob sie auch tatsächlich eine gute Komponistin war, versuchte sie trotzdem ihrer Musik den gewissen Respekt entgegen zu bringen und sie zu unterstützen.

1931 kam es jedoch zu einer kleinen, aber bestimmten, Veränderung in der Freundschaft. „Sowohl Virginia wie Ethel kam mehr und mehr zu Bewußtsein, was die eine an der anderen nicht leiden konnte. Ethels erdrückender Egoismus und ihr ständiges Pochen auf Beachtung machten Virginia im wörtlichen Sinne Kopfschmerzen. Sie hatte das Gefühl, von Ethel angegriffen, überwältigt, unterdrückt zu werden, und reagierte, um sich ihrer Haut zu wehren, entsprechend schroff. Jede fühlte sich von der anderen angegriffen, und jede kritisierte nicht nur die andere, sondern auch deren Freunde.“¹⁶¹ Dieser Streit führte zu einer längeren Pause der Freundschaft. Trotzdem erhielten sie den Kontakt aufrecht, auch wenn nun distanzierter und in unregelmäßigen Abständen. Die Freundschaft bestand letztlich bis zum März 1941 als Virginia Woolf Selbstmord beging.

8.3. Unterschied: Schreibstil - Kompositionsstil

Ethel Smyths Schreibstil spiegelte ihre Persönlichkeit sehr gut wider. Ihr Leben führte sie genauso temperamentvoll, wie sie schrieb. Alles erscheint extrem und sehr leidenschaftlich. Smyths literarische Werke unterscheiden sich zu ihren musikalischen vor allem in dem Punkt der Struktur. Ihre Bücher, Briefe oder Artikel zeigen kaum Struktur oder eine besondere Form, obwohl sie auf diese Merkmale beim Komponieren immer großen Wert legte.

¹⁶⁰ Bell, Quentin: Virginia Woolf. Eine Biographie, Frankfurt am Main 1982, S.422-423

¹⁶¹ Ebd., S.429

Ihr Schreibstil ist gekennzeichnet durch eine chronologische Aneinanderreihung von Kapiteln, welche durch Briefe unterbrochen werden. Würde man nun ihre Musik mit ihrer Literatur vergleichen so könnte man eine Gemeinsamkeit erkennen. Der Kontrapunkt ist sehr dominant in ihrer Musik und dieser ist auch in ihrer Sprache zu finden. Die Musik und ihre Briefe, welche zur gleichen Zeit geschrieben wurden, kann man als lineare Linie des Kontrapunktes ansehen und ihre Memoiren als vertikale. „Smyth’s memoirs represent the vertical element in counterpoint. They function in ways similar to the incidental occurrence of intervals in musical counterpoint, suggesting a controlling (and harmonizing) voice that retrospectively reconstitutes and reinterprets identity and comprehends the strands of experience.”¹⁶²

Trotzdem scheint es eher so, als wäre Smyth beim schreiben viel unbedachter ans Werk gegangen, als sie es beim komponieren tat. Somit ist bei ihren Büchern keine klare Form erkennbar, bei ihren Werken jedoch schon.

8.4. weitere Bücher

1921 fuhr sie nach einem Aufenthalt in Paris nach Drishane, wo sie zwei Monate blieb und ihr zweites Buch „Streaks of Life“ fertigstellte. In diesem Buch beschreibt sie größtenteils ihre Erinnerungen von der Kaiserin Eugénie, welche kurz vorher im Alter von fünfundneunzig Jahren gestorben war. Weiters berichtet sie über Königin Victoria, ihre Bemühungen ihre Opern aufzuführen und die Position der Frau in der Musikwelt.

1925 schrieb sie, während eines Griechenlandaufenthalt, „A Three Legged Tour in Greece“. Dieses Buch ist eine Art Reisebericht über ihre Ausflüge auf Sizilien. 1928 erschien ihr viertes Buch: “A Final Burning of Boats”.

Anfang 1933 versuchte Ethel Smyth eine Gedenkschrift über Emmeline Pankhurst und ihren Erfahrungen, die sie während ihrer Suffragettenzeit sammelte, zu schreiben. Es entstand „Female Pipings in Eden“, welches im Dezember desselben Jahres erschien. Im April 1934 erschien folgende Kritik in Music & Letters: „...the breathless reader is inclined to charge the author with setting delirious tempi in writing. But there is nothing delirious about Smyth's prose; it is only that the pace is brisk-and never relaxes. The book is like a sharp walk on a winter morning in the country, with crispness in the air and clear dry light giving every object sharp definition. And one reader, at any rate, is left with a sense of regret that this vigorous,

¹⁶² Wood, Elizabeth: Lesbian Fuge: Ethel Smyth’s Contrapuntal Arts, In: Solie, Ruth A. (Hrsg.): Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship, Berkley and Los Angeles 1993, S.166

common sensible (yet so far from commonplace) mind, a mind born for prose, should have preferred to express itself in a medium where robust common sense is valueless and a vigorous intellect, unless lifted by wings of a rarer quality, can only waste its energy in mere taxiing along the ground. One is always conscious of the presence in Smyth's music of the characteristics which make her virile prose such a delight. But in that medium they are not infectious the supremely important thing.”¹⁶³

Zwei Jahre später widmete sie erneut ein Buch einen ihrer Freunde. In „Beecham and Pharaoh“ schrieb sie über ihre Freundschaft zu Thomas Beecham und berichtet über ihre Reise nach Irland im Jahr 1913 und ihren Aufenthalt in Ägypten, wo sie ihre Oper „The Boatswain's Mate“ komponierte. Music & Letters schrieb im Juli 1935: „It is shockingly amusing... The portrait [von Thomas Beecham] is probably more lifelike than most such performances and the fireworks are as brilliant as any Dame Ethel has ever given us, though the illumination thrown on her subject's character naturally has the defects incidental to pyrotechnical lighting.”¹⁶⁴

1936 schrieb sie erneut eine Biographie. „As Time Went On“ wurde der Nachfolger von „Impressions That Remained“ und Smyth widmete es Virginia Woolf. In diesem Buch geht es um die Zeit zwischen 1877 und 1894. Smyth schrieb über ihre Beziehung zu Elisabeth von Herzogenberg und Henry Brewster, über ihre Messe in D-Dur und ihre Oper „Fantasio“. Es wurde im Mai 1936 veröffentlicht. Auch dieses Mal waren die Kritiker von Smyths literarischem Können begeistert. The Musical Times schrieb: „The work is at least the equal of any of Dame Ethel's former writings. To non-musicians it will probably be the best, because it contains comparatively little about music; musicians will find no falling off, for such musical references as it contains are interesting, and the setting is full of life.”¹⁶⁵ und Music & Letters beschrieb das Buch mit folgender Kritik: „...racy, pungent writing, a number of sharply etched portraits which not even the brilliance of the central self-portrait can dim, wit, wisdom, eccentricity, unsurpassable candour and intellectual honesty-and not very much about music.”¹⁶⁶

In demselben Jahr entstand auch ihr achttes Buch „Inordinate(?) Affection“. Dies ist ein kurzes illustriertes Buch in dem sie über ihre Liebe zu ihrem Hund Pan schrieb.

¹⁶³ Abraham, Gerald: untitled, In: Music & Letters, Vol. 15/2 (April 1934), S.188-189

¹⁶⁴ Abraham, Gerald: untitled, In: Music & Letters, Vol. 16/3 (Juli 1935), S.247-248

¹⁶⁵ The Musical Times, Vol. 77/1120 (Juni 1936), S.519

¹⁶⁶ Abraham, Gerald: untitled, In: Music & Letters, Vol. 17/3 (Juli 1936), S.261

1937 brachte sie ein Buch über ihren alten Freund Maurice Baring heraus. Schon längere Zeit war sie der Meinung, dass es notwendig wäre eine Biographie über diesen Mann zu schreiben. Sie wandte sich an verschiedene Autoren, doch niemand wollte diese Aufgabe übernehmen. Doch Ethel Smyth kannte ihn seit seiner Kindheit und da er der Neffe von Lady Ponsonby war verband sie viele schöne Erinnerungen mit ihm. Deswegen nahm sie die Sache selbst in die Hand und verfasste ihr Buch „Maurice Baring“.

Ihr letztes und zehntes Buch erschien im Juni 1940. Es war erneut ein biographisches Werk mit dem Titel „What Happened Next“. Dieses Buch endet mit dem Tod von Henry Brewster im Jahr 1908 und erhielt ebenfalls großartige Kritiken. The Musical Times schrieb: „It is enough to say that the present volume is written with the same skill, vitality and wit as its predecessors. The only regrettable sentence is the one in which the author threatens to write no more.“¹⁶⁷

¹⁶⁷ The Musical Times, Vol. 81/1170 (August 1940), S.335

9. Der Wandel der Kritik von Ethel Smyths Werken

Ethel Smyth betonte immer wieder, dass ihre Werke nur deswegen schlechte Kritiken bekamen, weil sie eine Frau war und die Kritiker und Verleger von Zeitschriften Männer waren. „The sole reason why her music was not frequently performed all over the civilized world, like that of Strauss, Delius, Elgar, was because, unlike them, she happened to be a woman.“¹⁶⁸ „The fact that several women have felt compelled to conceal their femaleness and assume authorship under a neutral or masculine identity shows that gender prejudice has indeed been a very real issue, as in literature, where one encounters, for example, the male pseudonyms Georges Sand and George Eliot... Ethel Smyth herself signed her compositions with the neutral E. M. Smyth.“¹⁶⁹

Doch die Tatsache, dass sie eine Frau war, war nicht der einzige Grund für teilweise schlechte Kritiken und die geringe Anzahl an Aufführungen ihrer Werke. „It is important to note that Smyth's English contemporaries, such as Delius, were also having difficulties obtaining performances of their works.“¹⁷⁰ Es lag demnach nicht nur an ihrem Geschlecht, dass es ihr schwer fiel ihre Werke aufzuführen, sondern auch daran, dass sie Engländerin war und durch politische Gründe diese Tatsache in Deutschland zum Beispiel nicht gut angenommen wurde und dass England Ende des 19. Jahrhunderts englischen Komponisten kaum Aufmerksamkeit schenkte. Doch die geschlechtliche Komponente war mit Sicherheit am Anfang ihrer Karriere ein Thema in den Kritiken ihrer Kompositionen.

Doch die Kritiken von Smyths Werken thematisierten nicht nur ihr Geschlecht und ihre Nationalität, sondern auch ihr politisches Engagement. Während ihrer Karriere veränderte sich die Wahrnehmung der Kritiker gegenüber der Person Ethel Smyth: durch ihre Autobiographien wurde das Interesse an ihrer Person größer und somit Gegenstand der Kritiken.

¹⁶⁸ Collis, Louise: *Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth*, London 1984, S.122

¹⁶⁹ Citron, Marcia J.: *Gender, Professionalism and the Musical Canon*, In: *The Journal of Musicology*, Vol. 8/1 (1990), S.108

¹⁷⁰ Abromeit, Kathleen A., *Ethel Smyth, "The Wreckers," and Sir Thomas Beecham*, In: *The Musical Quarterly*, Vol. 73/2 (1989), S.199

9.1. Geschlecht

Zu Beginn der Karriere von Ethel Smyth war ihr Geschlecht Hauptthema in den Kritiken ihrer Werke. „Although two orchestral works had been heard in London in 1890, this [Smyths Messe in D-Dur] was the first significant performance of Smyth’s large-scale work in England. The critics were not only surprised that it had been written by a young lady, but also referred to the feminine and masculine aspects of her style.”¹⁷¹ Obwohl die Kritiken positiv waren, vertraten sie dennoch die Meinung, dass Ethel Smyth zu sehr versuchte männlich zu klingen. Schrieben die Kritiker also, dass ihre Messe zu männlich war, dann meinten sie die Tatsache, dass die Komponistin sich an einer großen musikalischen Form versuchte, welche Techniken verlangte, die sie als Frau nicht können konnte. Sie warfen ihr jedoch auch vor, dass sie nicht weiblich genug klang, was sich meistens auf den emotionalen Aspekt der Musik bezog. Ethel Smyth kam somit in eine „no-win situation“¹⁷². Dies bedeutet, dass sie entweder als Frau angesehen wird und ihre Stücke somit minder im Gegensatz zu Kompositionen von Männern angesehen werden, oder dass ihre Werke männlich klingen, also technisch zu gut für eine Komponistin sind, doch somit gingen alle weiblichen Attribute der Musik verloren. „The ascription of >masculine< in the Smyth reviews carries connotations of technical and formal mastery, or occasionally just loud, bold writing. >Femininity< is often less tangible, referring to a certain sound or mood, to simplicity and sweetness.”¹⁷³ Ihren Werken wurden somit immer wieder die gleichen Attribute zugeschrieben. „Wie ein roter Faden durchziehen die Termini ‘männlich’, ‘viril’, ‘kompromißlos’, ‘ohne Sentimentalität’ und ‘unweiblich’ die Beurteilungen des Smythschen Werks.”¹⁷⁴

9.2. Nationalität

Ethel Smyths bevorzugtes Genre war die Oper. Diese hatte jedoch im 19. Jahrhundert in England keinen großen nationalen Stellwert. „England boasted a few touring companies, such as the Carl Rosa Opera Company, which performed some English opera alongside the

¹⁷¹ Kertesz, Elizabeth: Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth, In: Fragner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, Bd.5, Regensburg 1998, S.66

¹⁷² Citron, Marcia: Gender and the Musical Canon, USA 2000, S.187

¹⁷³ Kertesz, Elizabeth: Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth, In: Fragner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, Bd.5, Regensburg 1998, S.66-67

¹⁷⁴ Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.323

European standards, but it was not enough to support local opera composition.¹⁷⁵ In Covent Garden wurden hauptsächlich Opern von italienischen, deutschen oder österreichischen Komponisten gespielt. Sollte jedoch eine Oper von einem englischen Komponisten aufgeführt werden, so musste sich dieser zuvor erfolgreich im Ausland präsentiert haben. Doch so erging es nicht nur englischen Komponisten, sondern auch bei den Sängern bevorzugte man Italiener oder Deutsche.

Ethel Smyth musste somit nicht nur als Frau in einer von Männern dominierten Musikwelt um Aufmerksamkeit und Respekt kämpfen, sondern sie musste auch in ihrem eigenen Land und im Ausland dafür kämpfen als englische Opernkomponistin ernst genommen zu werden. Hierbei entstand eine Frage der Nationalität. Die Erwartungshaltung an ihre Werke verschob sich. „In Smyth’s case, her music was judged at first as that of an unknown woman, and seen against a context of women’s music. The performance of *Der Wald* brought Smyth before the public as a known composer attempting a new genre, that of Romantic opera, although still as a woman in man’s domain.”¹⁷⁶ Ihr Geschlecht trat zwar nicht zur Gänze in den Hintergrund, doch mit der wachsenden Bekanntheit ihrer Person rückte die Musik in den Vordergrund und somit auch ihr musikalischer Stil.

Die Kritiken über Smyths Opern „Der Wald“ und „The Wreckers“, welche in Deutschland als auch in England aufgeführt wurden, beinhalteten zwei Aspekte. Erstens wurde der deutsche Einfluss thematisiert und zweitens in welcher Hinsicht sie einen Beitrag zu der nationalen britischen Oper leistete. So zitierte *The Musical Times* am 1. Februar 1912 *Grove’s Dictionary*: „While the style is so far modern as that set piece are dispensed with, Wagner’s artistic ideals are fulfilled, there is no attempt to curry favour with the lovers of ugly music, or to write what sounds bizarre for the sake of making a sensation. The fine treatment of the choruses in the first act, the orchestral introduction to the second act, and in the same section the great love-duet which rises in intensity of emotion with the rising of the beacon-flame lit by the lovers to warn ships from the dangers of the coast ; and in the third act the whole treatment of the final situation, in which the lovers are left by the people to be drowned by the advancing tide-all these points are among the most remarkable things in modern opera, and it

¹⁷⁵ Kertesz, Elizabeth: *Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth*, In: Fragner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: *Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft*, Bd.5, Regensburg 1998, S.67

¹⁷⁶ Ebd., S.68

is difficult to point to work of any nationality since Wagner that has a direct appeal to emotions, or that is more skilfully planned and carried out.“¹⁷⁷

Smyth erlernte ihre kompositorischen Fähigkeiten vor allem in Deutschland, somit wurde ihr immer wieder unterstellt, dass ihre Werke sehr deutsch klangen und dass sie leider recht unkreativ war und es schien als würde sie Wagner imitieren. „Most reviews of *Der Wald* made reference to the German influence evident in her music...“¹⁷⁸. Auch nach einer Aufführung von „The Wreckers“ am 22. Juni 1909 in dem His Majesty's Theatre schrieb The Musical Times: „The composer is undoubtedly talented; moreover, her treatment of the libretto shows no little skill. As yet, however, she appears too much under the influence of Wagner and his method.“¹⁷⁹ In England kritisierte man ihren deutschen Einfluss und in Deutschland war man 1902 den Engländern gegenüber nicht sehr positiv gestimmt. Durch den Burenkrieg war es für Smyth als Engländerin in Deutschland nicht einfach. Trotzdem gelang es ihr „Der Wald“ in Berlin aufzuführen. „But in cases such as the Boer War frenzy, the deep, corporate feeling of a people has the final word, and as the last notes were sounding, strong, well-organized hissing and booing broke out in three parts of the house. The curtain rose once or twice – pro forma and in spite of vehement opposition – on the artists, but if the composer had shown herself, which is the last thing she wished to do, there would have been a demonstration-possibly rotten eggs!“¹⁸⁰ In der Kritik und der Reaktion des Publikums erkannte man hauptsächlich den Ärger gegenüber dem englischen Volk, welcher sich an dem Tag der Aufführung gegen Smyth richtete.

Doch problematisch wurde die Nationalitätsfrage der Komponistin erst nach dem Ersten Weltkrieg. „Debates about German influence and English nationalism collided when *The Boatswain's Mate* was premiered in 1916.“¹⁸¹ Das Problem war, dass die Kompositionstechnik von Smyth noch immer deutsch klang, doch durch die Verwendung von englischen Volksliedern war es schwer zu beschreiben, welcher Nationalität sie angehörte. In England war man davon nicht begeistert, dass sie nationale Lieder auf deutsche Weise präsentierte. Man könnte daraus schließen, dass der eher geringe Erfolg in England darauf

¹⁷⁷ The Musical Times, Vol. 53/828, (Februar 1912), S.82

¹⁷⁸ Kertesz, Elizabeth: Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth, In: Fragner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, Bd.5, Regensburg 1998, S.71

¹⁷⁹ The Musical Times, Vol. 50/797, (Juli 1909), S.467

¹⁸⁰ Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Ronald Crichton, London 2008, S.250

¹⁸¹ Kertesz, Elizabeth: Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth, In: Fragner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, Bd.5, Regensburg 1998, S.71

zurückzuführen ist, dass Ethel Smyths musikalische Wurzeln in Deutschland waren, doch ihre Nationalität Englisch und dies war womöglich inkompatibel.

9.3. Die Person Ethel Smyth

Nachdem Smyth 1912 bei den Suffragetten ausgestiegen war, wurde sie dennoch immer wieder mit der Frauenbewegung in Verbindung gebracht, obwohl sie sich von dieser distanziert hatte. Dies wirkte sich auch auf die Kritiken ihrer Werke aus. Ihre Werke wurden mit dem Gedanken an Emanzipation betrachtet und bewertet. „*The Boatswain’s Mate* broke the mould again for it operated within a new set of variables. Not only was the opera itself a novelty in Smyth’s output, being her first comedy, and written at least partly in a lighter style akin to ballad opera, but Smyth herself was seen in a different light because she had declared her hand so publicly in the militant fight for women’s suffrage in the intervening years between *The Wreckers* and *The Boatswain’s Mate*. This seems to be the point where Smyth’s persona becomes a vitally important part of the horizon of expectations for her music.”¹⁸²

Denn obwohl auch schon in “*The Wreckers*” die Heldin Thirza eine selbstständige und starke Frau war, welche sich gegen gesellschaftliche Normen stellte, erkannte man erst bei „*The Boatswain’s Mate*“ dass die Komponistin ihre feministischen Ansichten in die Rolle der Mrs. Waters schrieb. „The story of *The Boatswain’s Mate*, however, was read in the light of public knowledge of Smyth’s own biography. Mrs Waters, its heroine, is a widow who could and did outwit the men who tried to catch her, a woman who shaped her own destiny.”¹⁸³

Außerdem hatte Smyth 1919 ihr erstes Buch “*Impressions that Remained*“ veröffentlicht und das Interesse an ihrer Person wurde geweckt. Durch die offene Erzählweise erfuhren die Leser mehr über ihr Leben und ihren Charakter. Deswegen verglich man die Figur der Mrs. Water aus ihrer Oper „*The Boatswain’s Mate*“ mit dem Leben der Komponistin. Beide Frauen waren selbstständig und ohne Ehemann. Doch nicht nur inhaltlich sahen die Kritiker auf einmal mehr, sondern auch ihrer Musik wurden Attribute, wie zum Beispiel schrill und kämpferisch, zugeschrieben, die Ethel Smyths Person entsprachen.

¹⁸² Kertesz, Elizabeth: Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth, In: Fragner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, Bd.5, Regensburg 1998, S.68-69

¹⁸³ Ebd., S.73

Schlusswort

Ethel Smyth hatte ihr ganzes Leben mit ihrer Gesundheit zu kämpfen. Seit 1914 litt sie an einer Beeinträchtigung ihres Gehörs, welche sich im Laufe der Jahre verschlechterte. Im Alter von fünfundsiebzig Jahren hörte Smyth kaum noch etwas. Dies führte dazu, dass sie in ihren letzten Jahren nur noch schriftlich kommunizierte. Doch sie ließ sich von ihrer Taubheit nicht davon abhalten 1943 die Metropolitan Policeband während einer Einweihung eines Denkmals für Emmeline Pankhurst zu dirigieren.

1940 wurde zusätzlich zu ihrer Taubheit auch noch Diabetes diagnostiziert und „in den letzten Lebensjahren litt sie zudem unter einer starken Parkinsonschen Schüttellähmung“¹⁸⁴, chronischer Bronchitis und Rheuma.

Im Februar 1942 fiel Ethel Smyth eines Nachts zu Boden und wurde erst am nächsten Morgen gefunden. Seit dieser Nacht hatte sie eine Lungenentzündung von der sie sich nicht mehr erholte. Mit achtundsechzig Jahren verstarb Ethel Smyth am 8.Mai 1944 in Woking. Ihre Asche wurde von ihrem Bruder Bob in einem Wald in der Nähe ihres Hauses verstreut.

Obwohl sie es bis zu ihrem Tod nicht geschafft hatte, sich in der englischen Musikszene dauerhaft zu etablieren, hatte sie es jedoch bewerkstelligt den Weg für künftige Komponistinnen zu ebnen. Denn durch ihre Beharrlichkeit und ihre unkonventionelle Art veränderte sie das Denken von einigen ihrer Kollegen und Kritikern. Ihre Opern zeigten, dass Frauen sehr wohl auch außerhalb der ihnen vorbedachten Gattungen (Lieder und Kammermusik) komponieren konnten.

¹⁸⁴ Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.86

Zusammenfassung

Ethel Smyths Familie hatte keinen musikalischen Hintergrund, trotzdem entschied sie sich im Alter von zwölf Jahren Musikerin zu werden. Erst nach einem jahrelangen Streit mit ihrem Vater, bekam sie die Erlaubnis ihre Musikerkarriere zu starten. Sie begann ihr Studium in Leipzig und fand Anschluss in der deutschen Musikszene. Das Studium am Konservatorium in Leipzig erfüllte nicht ihre Erwartungen, weswegen sie es beendete und Privatunterricht bei Heinrich von Herzogenberg nahm.

1882 lernte sie ihren späteren engen Freund den Literaten Henry Brewster kennen. Mit ihm als Librettisten komponierte sie drei Opern. Nach seinem Tod schloss sie sich 1910 den Suffragetten an und engagierte sich zwei Jahre lang für die Gleichberechtigung der Frauen. Die Frauen dieser Bewegung kämpften radikal und auch Smyth musste für drei Wochen ins Gefängnis. Nach ihrer zwei jährigen musikalischen Pause verließ die Komponistin die Suffragetten und widmete sich 1912 wieder der Musik. Es entstanden drei weitere Opern. Nebenbei schrieb sie auch noch ihr erstes Buch. Ihm folgten im Laufe der Jahre neun weitere. Doch auch nach dem Austritt aus der Frauenbewegung kämpfte Smyth weiter für die Gleichstellung der Geschlechter. Doch nun trat sie den Kampf alleine an und konzentrierte sich auf die Benachteiligung von Frauen in der Musikszene.

Ethel Smyth kämpfte ihr ganzes Leben für ihre Ziele und ihre Träume. Sie wollte eine anerkannte Komponistin sein, in der Politik für ihre Rechte kämpfen und sich durch ihre Bücher Gehör verschaffen. Es scheint als wären all diese Ziele und Träume vielleicht etwas zu divers und vielseitig gewesen. Denn betrachtet man ihren musikalischen Verlauf, so stellt man fest, dass Ethel Smyth sich immer wieder von anderen Zielen ablenken ließ. Anstatt an ihrem Erfolg mit ihrer dritten Oper „The Wreckers“ anzuknüpfen, war ihr das politische Engagement der Suffragetten wichtiger. Auch in ihrer zweiten Periode als Opernkomponistin, begann sie fünf Jahre später Bücher zu schreiben. Diese Unterbrechungen und Ablenkungen waren vielleicht ein Grund, warum Smyths musikalisches Werk eine eher geringe Anzahl an Kompositionen umfasst und ihr Stil sich nur geringfügig weiterentwickelte.

Obwohl Smyth musikalisch betrachtet vielleicht keine Wegbereiterin war, denn sie orientierte sich eher an dem schon bekannten, zeigte sie, dass sehr wohl auch Frauen in der Lage sind laute und große Werke zu komponieren. Sie ließ sich nicht von den gängigen Konventionen auf kleine Gattungen beschränken, sondern schrieb ihre Messe in D-Dur und sechs Opern. „Sie schuf durch ihren Stil einen größeren Freiraum zur kompositorischen Selbstentfaltung

beider Geschlechter, denn sie bewies, dass musikästhetische Vorlieben geschlechtsunabhängig sein können.“¹⁸⁵

Sie wollte durch ihre Musik Anerkennung erlangen und sich in einer Männerdomäne behaupten, doch sie wollte nicht auf ihr Geschlecht reduziert werden. Man sollte ihre Werke neutral betrachten und nicht auf weibliche oder männliche Attribute reduzieren. Obwohl es ihr nie gänzlich gelungen war Kritiker davon zu überzeugen, dass sie ihren männlichen Kollegen ebenbürtig sei, hatte sie es jedoch erlangt, dass ihre Werke im Laufe der Zeit auch unter anderen Aspekten gesehen wurden. Durch ihre politische Tätigkeit und ihre Memoiren, in denen sie tabu los über ihre Person schrieb, geriet die Geschlechterdebatte in den Kritiken etwas in den Hintergrund. Politische Standpunkte und Eigenschaften ihrer eigenen Persönlichkeit flossen in den letzten Jahren ihrer Karriere in die Kritiken mit ein.

Obwohl Ethel Smyth nicht den von ihr gewünschten Erfolg erreicht hatte, bekam sie dennoch zu ihren Lebzeiten eine bemerkenswerte Anerkennung zugesprochen. So wurde ihr 1910 die Ehrendoktorwürde der Universität von Durham verliehen, 1922 ernannte man sie zur Dame Commander of the Order of the British Empire und 1926 bekam sie von der Oxford Universität eine Ehrendoktorwürde verliehen.

¹⁸⁵ Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007, S.329

Literaturverzeichnis

Abraham, Gerald: untitled, In: Music & Letters, Vol. 15/2 (April 1934), S.188-189

Abraham, Gerald: untitled, In: Music & Letters, Vol. 16/3 (Juli 1935), S.247-248

Abraham, Gerald: untitled, In: Music & Letters, Vol. 17/3 (Juli 1936), S.261

Abromeit, Kathleen A.: Ethel Smyth, "The Wreckers," and Sir Thomas Beecham, In: The Musical Quarterly, Vol. 73/2 (1989), S.196-211

Amft, Susanne: Ethel Smyth's Operschaffen. Eine Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Situation der Jahrhundertwende in England., In: Sonntag, Brunnhilde (Hrsg.): „Nach Frankreich zogen zwei Grenadier“. Zeitgeschehen im Spiegel von Musik, Münster, Hamburg, 1991, S.106-122

Banfield, Stephen: British Opera in Retrospect, In: The Musical Times, Vol. 127/1718 (April 1986), S.205-207

Baring, Maurice: The Puppet Show of Memory, Boston 1922

Beecham, Thomas: Dame Ethel Smyth (1858-1944), In: The Musical Times Vol.99/ 1385 (Juli 1958), S.363-365

Bechert, Paul: British Music at Vienna, In: The Musical Times, Vol. 63/ 952 (Juni 1922), S. 395-396

Bell, Quentin: Virginia Woolf. Eine Biographie, Frankfurt am Main 1982

Bernstein, Jane A.: "Shout, Shout, Up with Your Song!" Dame Ethel Smyth and the Changing Role of the British Women Composer, In: Bowers, Jane and Tick, Judith: Women Making Music. The Western Art Tradition, 1150-1950, Urbana and Chicago 1986, S.304-324

Brohm, Michaela: Die Komponistin Ethel Smyth (1858-1944). Ursachen von Anerkennung und Misserfolg. Eine Untersuchung zum Spannungsfeld zwischen biographisch-psychosozialen, werkimmanenten und historischen Faktoren, Berlin 2007

Budde, Gunilla: „In pre-Suffragette days“. Mädchenerziehung und Frauenleben im 19. Jahrhundert im deutsch-englischen Vergleich, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010

Citron, Marcia J.: European Composers and Musicians, 1880 - 1918, In: Pendle, Karin: Women & Music: a history, Bloomington 2001, S.175-193

Citron, Marcia: Gender and the Musical Canon, USA 2000

Citron, Marcia J.: Gender, Professionalism and the Musical Canon, In: The Journal of Musicology, Vol. 8/1 (1990), S.102-117

Collis, Louise: Impetuous Heart. The Story of Ethel Smyth, London 1984

Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Music: A Critical Study, In: St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959

Dale, Kathleen: Ethel Smyth's Prentice Work, In: Music & Letters, Vol. 30/4 (Oktober 1949), S.329-336

Foss , Hubert J.: 'Fête Galante', In: The Musical Times, Vol. 64/965 (Juli 1923), S.468-470

Funk-Hennings, Erika: Stationen im Leben der Komponistin und Schriftstellerin Ethel Smyth, In: Brombach, Sabine und Wahrig, Bettina (Hrsg.): Lebensbilder. Leben und Subjektivität in neueren Ansätzen der Gender Studies, Bielefeld 2006

Gates, Eugene: Damned if You Do and Damned if You Don't: Sexual Aesthetics and the Music of Dame Ethel Smyth, In: Journal of Aesthetic Education Vol.31/1 (Spring 1997), S.63-71

Gridham, Jane: English Opera in late Eighteenth-Century London, Oxford 1997

Grotjahn, Rebecca: Das Komponistinnenparadox. Ethel Symth und der musikalische Geschlechterdiskurs um 1900, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010

Hamilton, Cicely: Marriage as a trade, London 1909

Harris, Amanda: A Prickly Alliance. Women Composers, the Press and Feminism at the Turn of the Twentieth Century, In: Kreuziger-Herr, Annette u. Losleben, Katrin (Hrsg.): History/Herstory. Alternative Musikgeschichten., Köln 2009, S.375-389

Harris, Amanda: „Comrade“ Ethel Smyth in the „greatliberative war of women“: An English Musical Feminism, In: Bartsch, Cornelia, Grotjahn, Rebecca, Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.70 – 85

Hurd, Michael: Smyth, Dame Ethel (Mary), In: Sadie, Stanley (Hrsg.): The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Bd.17, London 1980, S.425-426

Hyde, Derek: New-Found Voices. Women in Nineteenth-Century English Music, Aldershot 1998

Kertesz, Elizabeth: Gender and beyond: Talking about the critical reception of Ethel Smyth, In: Fagner, Stefan (Hrsg.); Hemming, Jan und Kutschke, Beate: Gender Studies & Musik. Geschlechterrollen und ihre Bedeutung für die Musikwissenschaft, Bd.5, Regensburg 1998, S. 65-75

McDermid, Jane: Women and education, In: Purvis, June: Women's History: Britain, 1850-1945. An Introduction, Oxon 1995, S.107-131

Music & Letters, Vol. 1/2 (April 1920)

Music & Letters, Vol. 6/4 (Oktober 1925)

Müller-Oberhäuser, Christoph: Die Maske des Genies, In: Kreuziger-Herr, Annette u. Losleben, Katrin (Hrsg.): History/Herstory. Alternative Musikgeschichten, Köln 2009, S.105-125

Purvis, June: Emmeline Pankhurst. A Biography, London 2002

Raynor, Henry: Music in England, London 1980

Reich, Nancy B.: European Composers and Musicians, ca. 1800 – 1890, In: Pendle, Karin: Women & Music: a history, Bloomington 2001

Rieger, Eva (Hrsg.): Ethel Smyth. Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin, Kassel 1988

Roster, Danielle: Die großen Komponistinnen, Frankfurt am Main und Leipzig 1998

Scholes, Percy A.: The Mirror of Music 1844-1944. A Century of Musical Life in Britain as reflected in the pages of the MUSICAL TIMES, Vol.1, London 1947

Smyth, Ethel: Impressions that remained, New York 1919

Smyth, Ethel: The Memoires of Ethel Smyth, hrsg. v. Crichton, Ronald, London 2008

Smyth, Ethel: Streaks of Life, London 1921

Specht, Richard: Die Komponistin Ethel Smyth, In: Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater, Jahrgang 2 Teil V, Oktober – Dezember 1911, S.1213-1218

St. John, Christopher: Ethel Smyth. A Biography. With Additional Chapters by V. Sackville-West and Kathleen Dale, London 1959

The Musical Times and Singing Class Circular, Vol. 43/711 (Mai 1902)

The Musical Times, Vol. 50/797 (Juli 1909)

The Musical Times, Vol. 51/806 (April 1910)

The Musical Times, Vol. 53/828 (Februar 1912)

The Musical Times, Vol. 57/877 (März 1916)

The Musical Times, Vol. 60/922 (Dezember 1919)

The Musical Times, Vol. 64/ 962 (April 1923)

The Musical Times, Vol. 67/1006 (Dezember 1926)

The Musical Times, Vol. 77/1120 (Juni 1936)

The Musical Times, Vol. 81/1170 (August 1940)

Unsel, Melanie: Smyth, Ethel (Mary), In: Finscher, Ludwig (Hrsg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, Personenteil 15, Kassel u.a. 2006, S.984-985

Weissmann, Adolf: "English and German Musical Life Compared", In: Musical Times 65 (Februar 1924)

Weissweiler, Eva: Der verhaltene Ton. Frauen in der Männerdomäne Musik, In: Stoll, Andrea und Wodtke-Werner, Verena (Hrsg.): Sakkorausch und Rollentausch. Männliche Leitbilder als Freiheitsentwürfe von Frauen., Dortmund 1997, S.162-175

Weissweiler, Eva: Komponistinnen aus 500 Jahren. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen, Frankfurt am Main 1981

Weissweiler, Eva: Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen, München 1999

Wiley, Christopher: 'When a woman speaks the truth about her body': Ethel Smyth, Virginia Woolf, and the challenges of lesbian auto/biography, In: Grimley, Daniel (Hrsg.): Music & Letters Vol. 85/3 (August 2004), S.388-414

Wollenberg, Susan: Ethel Smyth as Honory Doctor of the University of Oxford“, In: Bartsch, Cornelia; Grotjahn, Rebecca; Unseld, Melanie (Hrsg.): Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik. Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth, München 2010, S.85 – 98

Wood, Elizabeth: The Lesbian in the Opera: Desire Unmasked in Smyth's *Fantasio* and *Fête Galante*, In: Blackmer, Corinne E. und Smith, Patricia Juliana (Hrsg.): En Travesti. Women, Gender Subversion, Opera, New York 1995, S.285-305

Wood, Elizabeth: Lesbian Fugue: Ethel Smyth's Contrapuntual Arts, In: Solie, Ruth A. (Hrsg.): Musicology and Difference. Gender and Sexuality in Music Scholarship, Berkeley and Los Angeles 1993, S.164-183

Wood, Elizabeth: Women, Music, and Ethel Smyth: A Pathway in the Politics of Music, In: The Massachusetts Review, Vol. 24/1, Woman: The Arts 1 (Spring, 1983), S.125-139

<http://mugi.hfmt-hamburg.de/Smyth/index.html> [07.02.2011]

Abstract

In dieser Arbeit geht es um die britische Komponistin Ethel Smyth (1858 – 1944). Die bibliographischen Kapitel zeigen, dass sie aus einer unmusikalischen Familie stammte und nur durch Hartnäckigkeit ihren Weg ans Leipziger Konservatorium fand. Das Studium entsprach jedoch nicht ihren Vorstellungen, weswegen sie es nach nur einem Jahr wieder beendete und Privatunterricht bei Heinrich von Herzogenberg nahm. Ihre große Leidenschaft war die Oper, die jedoch im 19. Jahrhundert eher den männlichen Komponisten vorbehalten war. Trotzdem komponierte Ethel Smyth insgesamt sechs Opern, welche alle öffentlich aufgeführt wurden. Die Komponistin führte ihr Leben gegen jegliche Konventionen und wollte sich auch musikalisch nicht auf Grund ihres Geschlechts einschränken lassen. Immer wieder versuchte sie die Benachteiligung von Musikerinnen zu thematisieren und verfasste darüber Artikel und Bücher in denen sie auf diese Missstände aufmerksam machte und dabei versuchte diese zu bekämpfen.

This is a paper on the British composer Ethel Smyth (1858 – 1944). The biographical chapters demonstrate how she succeeded to attend the conservatory in Leipzig although her family wasn't talented musically. The studies weren't quite what she was expecting, so she quit and took private lessons with Heinrich von Herzogenberg. Her passion was the opera, which in the 19th century was reserved for men. Nevertheless Ethel Smyth composed six operas, all of them were staged. The composer lived in a very unconventional way and didn't want to be restricted musically because of her sex. Off and on she tried to raise the issue of discrimination against female musicians. She wrote several articles and books to call attention to these grievances and fight the bias.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Julia Prack
Geburtsdatum: 20.06.1984
E-Mail: julia.prack@inode.at

Ausbildung:

1990-1994 Volksschule Ettenreichgasse
1994-2002 BRG-RG Ettenreichgasse
2003-2011 Studium der Musikwissenschaft an der Universität
Wien

Berufserfahrung:

2005 Regie-Hospitantin bei der Oper Klosterneuburg
2006 Regieassistentin und Abendspielleitung im
Festspielhaus St. Pölten
2. Regieassistentin bei der Oper Klosterneuburg
2007 und 2010 Inspizientin im Festspielhaus St. Pölten