GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

„Wie ich Suffragette wurde.“: Künstlerisches und politisches Selbstverständnis der englischen Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)

Hoffmann, Marleen

2012

https://doi.org/10.25595/2603

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoffmann, Marleen: *„Wie ich Suffragette wurde.“: Künstlerisches und politisches Selbstverständnis der englischen Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)*, in: Gender : Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft, Jg. 4 (2012) Nr: 1, 90–107. DOI: https://doi.org/10.25595/2603.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Marleen Hoffmann

„Wie ich Suffragette wurde."
Künstlerisches und politisches Selbstverständnis der englischen Komponistin Ethel Smyth (1858–1944)

Zusammenfassung

Die englische Komponistin Ethel Smyth setzte sich ihr Leben lang für Frauen und ihre Rechte auf die unterschiedlichste Art und Weise ein. So engagierte sie sich als Suffragette in der militanten WSPU, komponierte Werke mit feministischem Inhalt, unter anderem die Hymne der Suffragetten, den *March of the Women*, und veröffentlichte zahlreiche Schriften über die Benachteiligung von Frauen im englischen Musikleben. Für ihr Selbstbild als Komponistin spielt ihr Gefühl von Benachteiligung durch Dirigenten, Komitees und die Presse beziehungsweise Männer im Musikbetrieb allgemein eine ganz entscheidende Rolle. Letztendlich sieht sie sich als Pionierin und Vorreiterin für die nachfolgende Generation von Komponistinnen und Musikerinnen, die sie durch diverse persönliche Gefallen und musikpolitisches Engagement zu unterstützen versucht.

Schlüsselwörter
Suffragettenbewegung, Frauenmarsch, Emmeline Pankhurst, Women's Social and Political Union, Oper

Summary

"How I became a suffragette". Artistic and political self-image of the English composer Ethel Smyth (1858–1944)

Throughout her life, the English composer Ethel Smyth stood up for women and their rights in diverse ways. For instance, she became involved in the militant suffrage organisation WSPU, composed music of feminist content, including the hymn of the suffragettes, the *March of the Women*, and published a large number of writings about the discrimination of women in England's musical life. The fact that she felt discriminated by conductors, committees and the press, or rather men in the world of music in general, had an important role to play in regard to her self-image as a female composer. Ultimately, she regarded herself as a pioneer and trailblazer for the next generation of female composers and musicians, whom she tried to support by doing them diverse personal favours and by pursuing an independent cultural policy.

Keywords
suffrage movement, March of the Women, Emmeline Pankhurst, Women's Social and Political Union, opera

„Wie ich Suffragette wurde? Das war vor zwei Jahren, als ich nach langjährigen Auslandsreisen wieder nach London zurückkehrte. Da sah ich die Arbeit der Frauenrechtlerinnen, erlebte ihre schweren Kämpfe und schloß mich ihrer Sache begeistert an." (Smyth 1912b: 5)

Die englische Komponistin Ethel Smyth, die als Tochter eines Generalmajors in einer typisch viktorianischen Familie auf dem Land aufgewachsen ist, entsprach mit ihren Ansichten und Wünschen nie den Konventionen ihrer Zeit. Ihr Studium am Leipziger Konservatorium erkämpfte sie sich gegenüber ihrem Vater mithilfe eines Hungerstreiks. Die Aufführungen ihrer Messe und ihrer sechs Opern, sowohl in England wie in

Deutschland, kamen größtenteils nur durch Smyth' eigene Hartnäckigkeit und ihre konsequente Haltung gegenüber Opernhausdirektoren und Dirigenten zustande. Ganz allein durch Italien zu wandern, ein halbes Jahr in Ägypten zu verbringen, antike Stätten in Griechenland zu besuchen und dauernd zwischen dem Kontinent und England hin und her zu pendeln gehörte für Smyth zu ihrem alltäglichen Leben. Als einmal ein Dirigent zu einem ihrer Konzerte nicht erschien, griff sie beherzt zum Taktstock und blieb fortan dabei, ihre eigenen Werke selbst zu dirigieren.

Abbildung 1: John Singer Sargent. Dame Ethel Mary Smyth. 1901. Kreidezeichnung

So verwundert es heute kaum, dass sie sich der Suffragettenbewegung anschloss. Ihr Engagement für die Sache der Frauen entsprang ihren eigenen leidvollen Erfahrungen im Musikleben. Die Auseinandersetzung mit ihrem Geschlecht begleitete Smyth ihr Leben lang und äußerte sich nicht nur in ihrer Beteiligung an der Suffragettenbewegung, sondern auch in ihrer Musik, ihren Schriften und sonstigen Aktivitäten. So ist es lohnenswert, die Komponistin nicht nur in rein musikalischen Kontexten zu betrachten, sondern den Blick auf ihr eigenes, vielfältiges Selbstbild und ihre sonstigen Handlungsweisen zu richten.[1] Da das Selbstverständnis der Komponistin durch das Bewusstsein

1 In meiner Dissertation, die derzeit an der Universität Paderborn entsteht, werde ich Smyth' Selbstbild und ihre Handlungsweisen ausführlich analysieren.

für ihre geschlechtsspezifische Benachteiligung geprägt ist, scheint es vielversprechend, ihre Erlebnisse und Erfahrungen sowie die daraus resultierenden Handlungen und Meinungen im Hinblick auf den Genderaspekt zu beleuchten.[2]

Die Komponistin als Suffragette

Seit dem Jahr 1910 bekannte sich die englische Komponistin Ethel Smyth zur Suffragettenbewegung, genauer zur *Women's Social and Political Union* (WSPU), eine 1903 maßgeblich von Emmeline Pankhurst und ihren beiden Töchtern Christabel und Sylvia gegründete Organisation, die im Gegensatz zur *National Union of Women's Suffrage Societies* (NUWSS) das Ziel des Frauenwahlrechts mit militanten Mitteln zu erreichen versuchte. Eine der führenden Suffragetten, Lady Constance Georgina Lytton, hatte Smyth im Frühjahr dazu aufgefordert, Stellung zur Frage des Frauenwahlrechts zu beziehen. Zunächst reagierte Smyth ablehnend, obwohl sie, wie sie selbst in einem Interview sagte, immer an Frauen ‚geglaubt' habe.[3] Nach weiterer Beschäftigung mit der Suffragettenbewegung durch Gespräche mit FreundInnen, das Lesen von Zeitungsberichten und den Besuch einer Kundgebung, bei der die Komponistin der Anführerin[4] persönlich vorgestellt worden war, gelangte Smyth indessen zu der Überzeugung:

„In the autumn of 1911 I realised for the first time what 'Votes for Women' meant, and it seemed to me that all self-respecting women, especially such as occupied any place, be it ever so humble, in the public eye, were called upon to take action." (Smyth 1928a: 31)[5]

Die Chance des Frauenwahlrechts lag für Smyth vor allem in der Verbesserung der Situation von Frauen, die wirtschaftlich schlecht gestellt waren. Besonders beeindruckten die Komponistin der Kampfgeist und die Standhaftigkeit der Befürworterinnen. Für sie war ‚die Frauenbewegung, die größte moralische Revolution, die die Welt je gesehen hat' („the woman's movement, the greatest moral revolution the world has ever seen", Smyth 1913a: 275). Schließlich zog sie die Konsequenz für ihr persönliches Leben aus dieser neu gewonnenen Überzeugung und beschloss, genau zwei Jahre der WSPU zu widmen

2 In diesem Aufsatz werde ich aus Platzgründen nur exemplarisch auf die relevanten Primärquellen hinweisen. In Folge meiner Recherchen bin ich auf einen beachtlichen Korpus an Zeitungsberichten, Verlags- und Privatkorrespondenzen und Schriften von Ethel Smyth gestoßen, die ich ausführlich in meiner Dissertation darlegen und erläutern werde.

3 „I was always a believer in women." (Kennedy 1911: 165)

4 Das Verhältnis zwischen Emmeline Pankhurst und Ethel Smyth lässt sich nicht eindeutig klären. In Smyth' Autobiographien, Briefen und Berichten von anderen tauchen immer wieder Anspielungen auf eine sehr innige, leidenschaftliche Beziehung auf (Smyth 1933: bes. 194; vgl. hierzu auch Pankhurst 1931: bes. 377).

5 Smyth gab hier sowie in ihrem Memoirenband *Beecham and Pharao* das Jahr fälschlicherweise mit 1911 an. Der Zeitungsbericht von Ethel Smyth (1910a: 99) „Better Late Than Never", am 18.11.1910 in der Zeitschrift *Votes for Women* erschienen, widerlegt diese Angabe eindeutig, ebenso wie weitere im Verlauf des Artikels genannte Quellen.

und danach in ihren Beruf zurückzukehren.[6] Als Komponistin, die versuchte, sich professionell zu etablieren, wusste sie um die Widerstände im Berufsalltag, denen Frauen stets begegneten. Gerade sie als eine im öffentlichen Leben stehende Frau sah sich in der Pflicht, ihre Zustimmung zum Kampf der Suffragetten zum Ausdruck zu bringen. Da Smyth eine sehr starke Persönlichkeit hatte, die sich dadurch auszeichnete, dass sie die Dinge, die sie in Angriff nahm, auch mit ganzem Herzen und Elan durchführte, verwundert es nicht, dass sie sich gerade den Militanten anschloss. In den zwei Jahren habe sie nur eine Idee im Kopf gehabt, sodass ans Komponieren nicht zu denken war. Musik und Politik seien schlichtweg unvereinbar miteinander (Smyth 1928a: 31; Smyth 1933: 192). Dies bedeute folglich, dass sie ihre musikalische Laufbahn unterbrechen müsse.

In ihrem Memoirenband *Female Pipings in Eden* schildert Smyth (1933: 187–290), wie sie Emmeline Pankhurst direkt unterstützte und an welcher Art von Aktionen sie in ihrer aktiven Suffragettenzeit beteiligt war.[7] Häufig begleitete sie Pankhurst zu ihren Reden oder gewährte ihr, meist nach Gefängnisaufenthalten, Unterschlupf in ihrem Haus in Woking, wo sich Pankhurst erholen und zu neuen Kräften kommen konnte. Bei Fluchtversuchen leistete Smyth ebenfalls Beihilfe. Mehrmals versuchte sie Pankhurst dazu zu bewegen, selbst Artikel in Zeitschriften zu veröffentlichen, um weiteres Geld für die WSPU einzunehmen. Dazu ließ sich diese allerdings nicht überreden. Zur Vorbereitung auf militante Aktionen übte die Komponistin sogar das Werfen von Steinen mit ihr.

Smyth unterstützte jedoch nicht nur die Anführerin, sondern wurde auch eigenständig aktiv. Zum einen nahm sie an Demonstrationen und militanten Aktionen der Suffragetten teil, zum anderen begann sie selbst Reden zu halten oder Zeitungsartikel und Leserbriefe für verschiedene Organe der Suffragettenbewegung beziehungsweise für englische Tageszeitungen zu schreiben. In den Jahren 1911 und 1912 veröffentlichte Smyth allein sechs Leserbriefe mit Bezug zur Suffragettenbewegung in der *Times* und einen Artikel in *Votes for Women*. Am 17. Juni 1911 marschierte sie bei einer Massendemonstration von ca. 40 000 TeilnehmerInnen mit, an der alle Suffragettenorganisationen beteiligt waren. Dabei führte sie die Sektion der MusikerInnen an. Allein daran lässt sich erkennen, dass Smyth nicht jegliche musikalische Aktivität während ihrer Suffragettenzeit niederlegte. Ihre erste bedeutende Handlung als Suffragette lag in der Komposition des der WSPU gewidmeten *The March of the Women*, den sie selbst mit einem Suffragettenchor einstudierte und der sich schnell als Hymne der Bewegung etablierte.

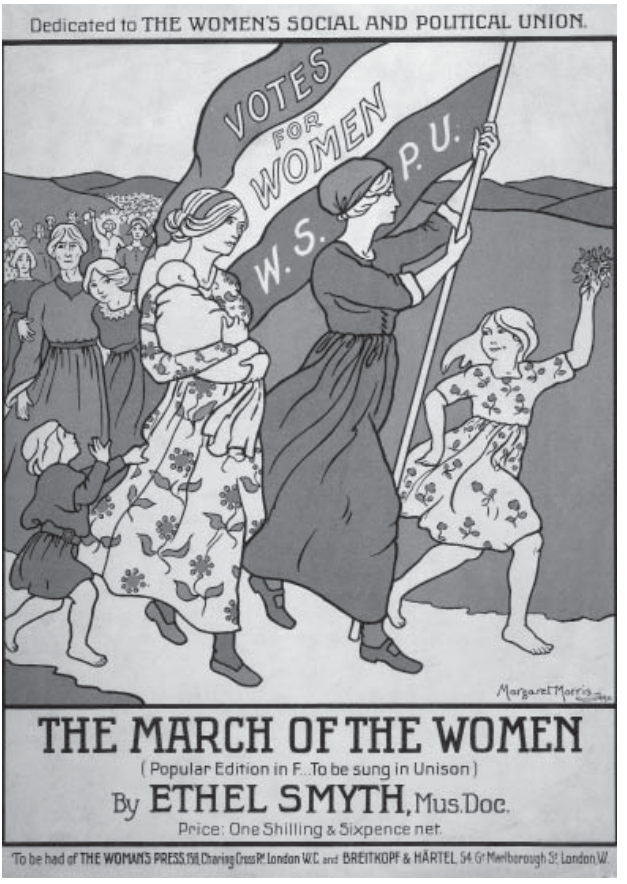
Am 23. März 1911 fand in der Royal Albert Hall eine Massenkundgebung der Suffragetten statt, bei der Smyth neben Emmeline Pankhurst in Erscheinung trat.[8] Dennoch

6 Selbstaussagen von Smyth über den Beginn ihrer Suffragettenzeit finden sich in Smyth 1933: 187–222; Smyth 1941: 22–24, 29–38; Smyth 1928a: 31 und Smyth 1935: 51f., 79f. Die Hintergründe und Ursachen zu Smyth' Entscheidung, sich den Suffragetten anzuschließen, werden von Amanda Harris (2010: bes. 76) näher analysiert.

7 Einige Hinweise auf die Unterstützung von Emmeline Pankhurst durch Ethel Smyth finden sich auch in der Tagespresse.

8 „We had the organ, and I think a cornet to blast forth the tune (a system much to be recommended on such occasions), and it was wonderful processing up the centre aisle of the Albert Hall in Mus.Doc. robes at Mrs. Pankhurst's side, and being presented with a beautiful *bâton*, encircled by a golden collar with the date, 23rd March 1911." (Smyth 1933: 201)

Abbildung 2: Margaret Morris: Titelblatt des *March of the Women*. 1911.
© ullstein bild – Heritage Images/Museum of London



betonte sie später, dass sie keine Anführerin der Bewegung gewesen sei (Anonym 1912e: 13).

Smyth' tatsächliche beziehungsweise vermutete Teilnahme an militanten Aktionen führte dazu, dass sie zwei Mal verhaftet wurde. Am 1. März 1912 beteiligte sie sich an einer groß angelegten Demonstration der WSPU, bei der über 100 Suffragetten in den Einkaufsstraßen Londons randalierten und Fensterscheiben einwarfen.[9] Smyth nutzte die Gelegenheit, um mit einem Steinwurf ins Fenster des Kolonialministers Lewis Harcourt ihre Meinung über seine ablehnende Haltung gegenüber dem Frauenwahlrecht zum Ausdruck zu bringen. Am 21. Mai 1912 sagte sie als Zeugin bei einer Gerichtsverhandlung gegen Mrs. Pankhurst und Mr. und Mrs. Pethick Lawrence aus, Harcourt

9 Smyth (1933: 209) berichtet darüber später in ihren Memoiren. Außerdem schilderte sie in der BBC am 9. März 1937 in der Sendung „Scrapbook for 1912 – Scenes, Melodies and Personalities of 25 years ago" ihre Erlebnisse bei dieser Demonstration. Dieser Ausschnitt der Sendung ist auf der Website der BBC zugänglich (Brittain/Smyth 1937).

habe gesagt: „I should not object to women having the vote if they all were as intelligent and as well balanced and altogether as admirable as my own wife." (Anonym 1912a: 6) In ihren Memoiren bekennt Smyth (1933: 211; 1941: 32) über die nach dem 1. März folgende Haft,[10] dass sie sich zum ersten und letzten Mal in ihrem Leben in guter Gesellschaft befunden habe und dass sie glücklich gewesen sei. Eine der wohl am weitesten verbreiteten Anekdoten über Ethel Smyth wurde durch Thomas Beecham überliefert, der sie im Londoner Gefängnis Holloway besuchte:

„I arrived in the main courtyard of the prison to find the noble company of martyrs marching round it and singing lustily their war-chant while the composer, beaming approbation from an overlooking upper window, beat time in almost Bacchic frenzy with a toothbrush." (Beecham 1949: 85)[11]

Im Sommer 1912 wurde Smyth ein weiteres Mal inhaftiert. Wie mehrere Tageszeitungen berichteten, wurde die Komponistin angeklagt, gemeinsam mit Helen Graggs geplant zu haben, das Landhaus von Lewis Harcourt anzuzünden (u. a. Anonym 1912b: 6; Anonym 1912c: 6; Anonym 1912d: 3).[12] Nach ihrer Freilassung erklärte Smyth (1912a) in einem Leserbrief an die *Times*, dass die vorgebrachten Beweise gegen sie unhaltbar gewesen seien und sie von vornherein ein Alibi gehabt habe, da sie zum Zeitpunkt der Tat eine ihrer Schwestern besucht habe.

Zwei Jahre lang nur Suffragette?

Nach ihren Gefängnisaufenthalten wollte sich Smyth aus der aktiven militanten Bewegung zurückziehen, zum einen, weil sie wieder als Komponistin tätig sein wollte, und zum anderen, weil sie fürchtete, bei einer weiteren Inhaftierung, wie es unter den Suffragetten mittlerweile üblich geworden war, in den Hungerstreik treten zu müssen. Außerdem, so behauptete sie in ihren 20 bis 30 Jahre später entstandenen Memoirenbänden, seien die zwei Jahre, die sie der Bewegung widmen wollte, vorüber gewesen.[13] Aber Zeitungsberichte und Briefe aus den Jahren 1910 bis 1914 belegen, dass Smyth weder 1910 bis 1912 ihre musikalische Karriere vollständig hat ruhen lassen noch dass sie nach zwei Jahren komplett aus der Bewegung ausgestiegen ist. Gerade durch die Anbindung an die Suffragettenbewegung gelang es ihr, am 1. April 1911 in der Queen's Hall ein abendfüllendes Konzert mit Chor und Orchester zu organisieren, bei dem ausschließlich Werke von ihr selbst gespielt wurden.[14] Da der eigentlich engagierte und mit

10 Zur Länge der Haftstrafe gibt es unterschiedliche Aussagen. Smyth wurde zu zwei Monaten Haft verurteilt, war aber nach vier Wochen aufgrund von gesundheitlichen Problemen vorzeitig entlassen worden. Smyth selbst gab in ihren Memoiren aber dennoch zwei Monate an.

11 In *Beecham and Pharao* berichtet Smyth (1935: 52) selbst über dieses Ereignis.

12 In *A Fresh Start* berichtet Smyth (1941: 34–36) ausführlich über die Umstände ihrer Festnahme.

13 Siehe Fußnote 6, insbes. Smyth 1933: 215; Smyth 1941: 38.

14 Das Konzert war so erfolgreich, dass es am 29. Juni mit einer kleinen Änderung im Programm wiederholt wurde. In einem Nachruf in *The Musical Times* wurde das Konzertprogramm abgedruckt (McNaught 1944: 212).

Smyth befreundete Dirigent Sir Thomas Beecham nicht zum Konzert erschien, sah sich Smyth gezwungen, selbst zum Taktstock zu greifen. Sie beschreibt dies in ihren Memoiren als Beginn einer neuen Karriere, nämlich der als Dirigentin (Smyth 1928a: 28). Auch wenn das Konzert von einem Teil der Presse als eine Veranstaltung für Suffragetten wahrgenommen worden war (Anonym 1911: 10), so bestand das Konzertprogramm größtenteils aus Auszügen ihrer Opern *Der Wald* und *The Wreckers* sowie Solo- und Chorliedern, die nichts mit der Suffragettenbewegung oder feministischem Gedankengut zu tun haben. Weitere Hinweise auf künstlerische Aktivitäten der Komponistin lassen sich in einem Leserbrief von Smyth vom 14. Juni 1911 an die *Pall Mall Gazette* finden.[15] Daraus geht hervor, dass sie sich auch zu diesem Zeitpunkt mit Überlegungen zu einem neuen Opernlibretto und der Aufführung ihrer Oper *The Wreckers* befasste. Als in dieser Hinsicht besonders aufschlussreich erweist sich die Verlagskorrespondenz zwischen dem Leipziger Musikverlag Breitkopf & Härtel und Smyth im Jahr 1911, die sich überwiegend um Fragen zum Druck und zur deutschen Übersetzung von Smyth' Chor- und Orchesterwerk *Hey Nonny No* dreht.[16]

Doch genauso wenig wie Smyth im Herbst 1910 aufgehört hatte, Komponistin zu sein, hörte sie zwei Jahre später auf, Suffragette zu sein. Zwar beschloss sie, ins Ausland zu gehen, um zu ihrer Arbeit als Komponistin zurückkehren zu können, aber sie trat auch in Wien und Ägypten als Suffragette in Erscheinung, wohin sie Ende 1912 beziehungsweise 1913 ‚geflohen' war,[17] um Abstand zur Suffragettenbewegung zu gewinnen. In *Beecham and Pharao* berichtet Smyth (1935: 105) beispielsweise, wie sie bei ihrem Aufenthalt in Ägypten andere Hotelgäste durch intensive Gespräche von der Suffragettenbewegung überzeugen konnte. Durch das Lesen der Zeitschrift *The Suffragette* und den intensiven Briefwechsel mit Emmeline Pankhurst informierte sie sich weiterhin über die politische Lage in England. Nachdem am 4. November 1912 die Wiener Singakademie ihre Werke *Hey Nonny No*, *Sleepless Dreams* und *On the Cliffs of Cornwall* (aus ihrer Oper *The Wreckers*) zur Aufführung gebracht hatte, hielt Smyth am 7. November eine Rede vor dem *Neuen Wiener Frauenklub*,[18] in der sie hauptsächlich auf die Militanz der englischen Suffragettenbewegung einging, da sie im Gegensatz zur Presse vor Ort aus erster Hand über die ‚wahren' Zustände berichten könne. Eine weitere Einladung für einen Vortrag erhielt die Komponistin als Gast des Frauen-Stimmrechtskomitees am 3. Dezember 1912 in Wien.

15 Der Leserbrief wurde kurz darauf ebenfalls im *Musical Standard* abgedruckt (Smyth 1911: 394).

16 Nachgewiesen werden konnten bisher 17 Briefe bzw. Postkarten aus dem Jahr 1911, die Smyth an den Verlag schrieb, und drei an die Übersetzerin. Die umfangreiche Verlagskorrespondenz, die insgesamt 194 Briefe bzw. Postkarten und Telegramme umfasst, kann im Sächsischen Staatsarchiv Leipzig eingesehen werden. Nachlass des Verlags Breitkopf & Härtel, D-LEsta, Briefe in: 853, 4977, 5009, 5023, 5043, 5062, 5115, bes. 3005, 4448. Eine nähere Beschreibung der Verlagskorrespondenz befindet sich in Hoffmann 2011b.

17 „If I did not shrink from even the semblance of irreverence I should describe the action that is the starting point of the following chapters as my Flight into Egypt, for such in truth it was." (Smyth 1935: 79)

18 Der Inhalt der Rede wurde in der Presse ausführlich wiedergegeben (Anonym 1912e: 13). In einem Brief an *The Suffragette* berichtet Smyth (1912c: 66) selbst über den Erfolg ihrer Rede.

Wie Smyth selbst in einem Interview einer Wiener Tageszeitung am 5. November 1912 bekannt gab, wollte sie sich wieder der Komposition zuwenden. „Aber ich will mich auch da, so weit es eben geht, in den Dienst der Sache des Frauenrechtes stellen und wenn es nottut wieder zur Fahne greifen." (Smyth 1912b: 5) Nun plante sie, sich mit ihrer Musik für die Bewegung einzusetzen, denn dies sei ‚der Weg, mit welchem ich persönlich der Sache der Frauen am besten dienen kann' („the way in which I personally can best serve the woman's cause." (Smyth 1912c: 66)). Die Teilnahme an militanten Aktionen vertrage sich nicht mit dem Dasein als Komponistin, da sie dazu Ruhe brauche. Der ‚Tumult' des Suffragettenkampfes sei nicht kompatibel mit künstlerischem Schaffen, da dieser ihre Kreativität behindere (Smyth 1941: 15; Smyth 1924: 387). Aber in Musikwerken als solches die Idee der Emanzipation zum Ausdruck zu bringen, diene der Bewegung und stelle somit kein Problem dar. Während ihrer militanten Phase als Suffragette, Ende 1910 bis Ende 1912, komponierte Smyth bis auf den *March of the Women* kein Werk. Das heißt, ihre Behauptung, in dieser Zeit nicht als Komponistin tätig gewesen zu sein, trifft bedingt zu. Ebenso nahm sie nach 1912, soweit bekannt, nicht mehr an militanten Aktionen teil. Ihre Aussage, sie sei zwei Jahre lang nur Suffragette gewesen und danach in ihren Beruf zurückgekehrt, lässt sich aufgrund ihres Selbstverständnisses als Komponistin und als Suffragette insofern plausibel erklären.

‚Suffrage music'

Kurz vor, zu Beginn und kurz nach ihrer Suffragettenzeit entstanden Kompositionen, bei denen feministische Ideen deutlich erkennbar sind.[19] Im Jahr 1910 komponierte Smyth unter anderem ein Werk für gemischten Chor und Orchester mit dem Titel *Hey Nonny No* und den Chorliederzyklus *Songs of Sunrise*. Der Text von *Hey Nonny No* entstammt einem anonymen Christ-Church-Manuskript aus dem 16. Jahrhundert. Dort spielt der Ausdruck ‚Hey Nonny No' auf etwas Triviales beziehungsweise die ‚Frau' an.[20] Der Gegenpol dazu wird durch die erste Verszeile: „Men are fools that wish to die!" aufgemacht.[21] Jedoch nicht nur im Text, sondern auch in der Musik spiegelt sich der Geschlechterkampf wider. Das gegenseitige Unterbrechen der Melodielinien mit dem Einwurf ‚Hey Nonny No' führt zwischen den Frauen- und Männerstimmen des Chores immer wieder zu kurzen Auseinandersetzungen, die sich mit homophonen Passagen abwechseln, bis das Stück mit der Wiederholung der ersten Verszeile schließlich endet.

19 Elizabeth Wood (1994) gibt in ihrem Aufsatz „Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage" einen kurzen Abriss über alle durch die Suffragettenbewegung beeinflussten Kompositionen von Smyth.

20 William Shakespeare verwendet diesen Ausdruck ähnlich in seinem Lied *Sigh No More, Ladies ...*, enthalten in der Komödie *Viel Lärm um nichts*.

21 In der deutschen Übersetzung kommt dieser Gegensatz nicht mehr zum Ausdruck: „He holla, he holla, he holla, he holla ho, he holla ho holla ho Nur ein Tor wünscht sich den Tod". Der englische und der deutsche Text wurden dem Partiturautograph entnommen, das sich im Verlagshaus von DeHaske Publications BV in Nijehaske, Niederlande befindet.

Die Musik zeichnet sich durch eine markante Rhythmik im Walzertempo, eine große Orchesterbesetzung vor allem in den Bläsern, große Sprünge im Refrain und eine bis zum Fortissimo gesteigerte Dynamik der lang ausgehaltenen Töne aus. Gewidmet hat Smyth das Werk übrigens der mit ihr befreundeten Cembalistin und Klavichordspielerin Violet Woodhouse, die 1911 ebenfalls als Suffragette in Erscheinung trat.[22]

Bei dem berühmtesten Stück aus den *Songs of Sunrise* handelt es sich um den *The March of the Women*. Am weitesten verbreitet war er damals in der Fassung als einstimmiges, vierstrophiges Lied mit optionaler Klavierbegleitung in F-Dur. Die Melodie basiert auf einem Volkslied aus der italienischen Region Abruzzen, das Smyth auf einer ihrer Reisen durch Italien gehört hatte. In Bezug auf die Entstehung des *March of the Women* ist besonders erwähnenswert, dass Smyth zuerst die Musik komponierte und sich dann eine Textdichterin suchte, die sie schließlich in der Suffragette Cicely Hamilton fand. Da der Marsch sich als Hymne der Suffragetten sehr schnell verbreitete, entstanden vielfältige Editionen und Fassungen des Stücks für jede denkbare Aufführungssituation.[23] Dass dieses Gelegenheitswerk für große Massen und Laien komponiert worden ist, ist an seinem gleichförmigen Aufbau und der eingängigen Melodieführung in Dreiklängen und Tonschritten bzw. -wiederholungen erkennbar. Der marschierende Rhythmus im 4/4-Takt und das Portato charakterisieren den Marsch ebenso als Kampflied wie die im Text verwendeten Wörter beziehungsweise Phrasen, die einem kriegerischen Jargon entstammen. Der Appellcharakter des Textes kommt durch Wortwiederholungen, Aufzählungen und Alliterationen zum Ausdruck, die musikalisch passend mit Ton- bzw. Motivwiederholungen unterlegt sind. Der Marsch ruft die Suffragetten zur Gemeinschaft auf, will Mut machen und Hoffnung schenken, damit die Frauen trotz der Härte ihres Schicksals weiter für ihre Freiheit kämpfen. Durch die Fortsetzung des ersten Motivs nach den zwei halben Noten mit einer nach oben geführten Melodielinie in Takt 5 sowie die aufsteigende Linie in Takt 14 wird diese Hoffnung auf Freiheit auch musikalisch umgesetzt.[24]

Bei den anderen beiden Stücken des Chorliederzyklus *Songs of Sunrise* handelt es sich um *1910* und *Laggard Dawn*,[25] die die Suffragettenbewegung ebenfalls explizit thematisieren und die am 1. April 1911 im Konzert in der Queen's Hall uraufgeführt worden sind. Das Werk *Laggard Dawn* für unbegleiteten dreistimmigen Frauenchor basiert auf einer Melodie des französischen Komponisten Prinz Edmond de Polignac und schildert die Hoffnung der Frauen auf den Beginn einer besseren Zeit. Weniger

22 In *Votes for Women* gibt es mehrere Rezensionen über Aufführungen vom *March of the Women*, meist im Rahmen von Veranstaltungen der WSPU, bei denen Woodhouse am Klavier begleitete (vgl. Wood 1994: 639; Gillett 2000: 222).

23 U. a. in As-Dur und G-Dur, mit Klavier-, Kammerensemble- oder Orchesterbegleitung, für Militärkapelle, für Streichquartett, als Klavierstück, für Männerquartett in G-Dur, für zwei (SA) oder drei (SSA) Frauenstimmen und für gemischten Chor. Vgl. Smyth 1936–1943: 13 (Paginierung fehlerhaft).Vgl. ebenso Wood 1994: 617f.; Copley 1990: 62.

24 Eine genauere Analyse des *March of the Women* findet sich in Hoffmann 2011a: 73–92.

25 Die Notendrucke von *Laggard Dawn* und *1910* lagen der Autorin nicht vor. Das Partiturautograph und das Orchesterstimmenmaterial zu *1910* befinden sich in der British Library: GB-Lbl Add. 45944. Eine Reproduktion der Reinschrift von *Laggard Dawn* kann in Bern eingesehen werden: CH-BEk BEMU FN Smyth 9.

Abbildung 3: *March of the Women*. Notenblatt

Women, Music, and Ethel Smyth

The March of the Women.

Dedicated to the Women's Social and Political Union.

Copyright, 1911, by Ethel Smyth.

ETHEL SMYTH, Mus. Doc.

Key F.

(Band)

1. Shout, shout,
2. Long, long,
3. Com - rades,
4. Life, strife,

up with your song! Cry with the wind, for the dawn is break-ing.
we in the past, Co - wer'd in dread from the light of Hea-ven.
ye who have dared. First in the bat - tle to strive and sor - row.
these two are one! Naught can ye win but by faith and dar - ing.

March, march, swing you a - long, Wide blows our ban - ner and
Strong, strong stand we at last, Fear - less in faith and with
Scorned, spurned, naught have ye cared, Rai - sing your eyes to a
On, on, that ye have done, But for the work of to-

hope is wak - ing. Song with its sto - ry, dreams with their glo - ry,
sight new giv - en. Strength with its beau - ty, life with its du - ty,
wi - der mor - row. Ways that are wea - ry, days that are drear - y,
day pre - pa - ring. Firm in re - li - ance, laugh a de - fi - ance,

f. B♭. F.t.

Lo! they call and glad is their word. For - ward!
(Hear the voice, oh, hear and o - bey). These, these
Toil and pain by faith ye have borne. Hail, hail,
(Laugh in hope, for sure is the end). March, march,

hark how it swells, Thun-der of free - dom, the voice of the Lord!
bec - kon us on, O - pen your eyes to the blaze of day!
vic - tors ye stand, Wear - ing the wreath that the brave have worn!
ma - ny as one, Shoul - der to shoul - der and friend to friend!

Price One Penny.

To be had of THE WOMAN'S PRESS, 156, Charing Cross Road, W.C.,
And BREITKOPF & HÄRTEL, 54, Great Marlborough Street, London, W.

131

poetisch und damit sehr realitätsnah wird in *1910* oder auch *A Medley for Choir and Orchestra* eine Suffragettendemonstration am Trafalgar Square in Form eines Zwiegesprächs zwischen den Frauenrechtlerinnen und den Polizisten dargestellt, während der Zusatz zum Titel „being a faithful chronicle of remarks frequently heard and liable to repetition *ad lib*. on a current question" (Bennett 1987: 378) allgemein auf die Frage des Frauenwahlrechts rekurriert. Nur in den *Songs of Sunrise*, die zu Beginn ihrer aktiven Suffragettenzeit entstanden sind, setzt sich Smyth ganz offensichtlich mit der Suffragettenbewegung auseinander.[26] In ihrem von 1936 bis 1943 geführten *Main Book of Music* listet sie (1936–1943: 13 (Paginierung fehlerhaft)) unter dem Titel „Suffrage Music" nur diese drei Chorlieder auf.

Für die kurz nach dem Ende ihrer aktiven Zeit als Suffragette entstandenen *Three Songs* wählte Smyth Gedichte von dem befreundeten Schriftsteller Maurice Baring und der Arbeiterdichterin Ethel Carnie aus, die wie die *Songs of Sunrise* vom Thema Freiheit handeln. Im Text des Liedes *The Clown* ist davon die Rede, dass ein Narr Tag und Nacht tanzt, obwohl er in Gefangenschaft ist, da seine Seele dennoch frei ist.[27] Die Dinge, die man sich wünscht, wie eine schöne Blume, einen singenden Vogel oder eine Freundschaft, kann man sich nur bewahren, so die Aussage in *Possession*, wenn man diesen ihre eigene Freiheit zugesteht, ohne die sie ansonsten zugrunde gehen würden.[28] Da die eigene Freiheit lebensnotwendig ist, ruft das letzte Lied der *Three Songs*, *On the Road*, dazu auf, für sie zu kämpfen, denn der Kampf ist besser als die Sklaverei.[29] Jedoch kann der Kampf nur durch den eigenen Tod für die nachfolgenden Generationen gewonnen werden.[30] Damit wird die Botschaft des ersten Liedes ins Gegenteil verkehrt. In den Gedichttexten der *Three Songs* wird die Frage nach der Emanzipation der Frau zwar nicht direkt gestellt, aber Smyth schafft es, den Bezug musikalisch herzustellen, indem sie im letzten Lied *On the Road* zwei Mal den *March of the Women* in der Klavier- bzw. Orchesterbegleitung fast originalgetreu zitiert. Dadurch setzt Smyth die Suffragettenbewegung mit der ArbeiterInnenbewegung, an die sich Ethel Carnie mit ihrem Gedicht ursprünglich wandte, gleich. Die Unterdrückung der Frauen sei, so lässt sich Smyth' musikalische Aussage deuten, ebenso massiv und verheerend wie die Unterdrückung der ArbeiterInnenschaft. Mutig und entschlossen wie die ArbeiterInnen kämpfen auch die Suffragetten für ihre Rechte. Dass Smyth *On the Road* Christabel Pankhurst und *Possession* Emmeline Pankhurst, also den beiden Anführerinnen der WSPU, widmete, unterstreicht die Deutung der *Three Songs* als von der Suffragettenbewegung inspiriertes Werk.

26 Die Texte von *Laggard Dawn* und *1910* stammen von Smyth selbst. Bei Pankhurst (1931: 378) ist ein Teil des Textes von *1910* abgedruckt. Auf der Website der öffentlichen Online-Bibliothek ibiblio kann man den Text zu *Laggard Dawn* einsehen (Smyth 1910b).

27 „My soul is a horse of foam without reins that dances on deathless sands." Dieses Zitat und alle weiteren folgen der Erstausgabe (Smyth 1913d).

28 „By the holding I loose, by the giving I gain."

29 „Better far than the peace that is dungeon and death to the wild rebel soul set in me."; „O to fight to the death with a hope through the strife that the freedom we seek shall be ours."

30 „But are marching our freedom to meet, […] for the races ahead that shall spring up like flowers from our blood."

Die umfangreichste, feministisch geprägte Komposition von Smyth ist *The Boatswain's Mate*, eine komische Oper in einem Akt nach einer Kurzgeschichte von W. W. Jacobs.[31] Mrs. Waters, eine verwitwete Wirtin in einem Vorort von London, setzt sich darin erfolgreich gegen die Avancen des Bootsmannes Harry Benn zur Wehr, da sie der festen Überzeugung ist, dass sie keinen Ehemann benötige. Doch Benn lässt nicht locker. So überredet er den gerade eingetroffenen Soldaten Travers, nachts bei Mrs. Waters einzubrechen, um ihr Angst einzujagen. Dann, so glaubt Benn, wird sie ihn um Hilfe rufen, womit er ihr endlich beweisen könne, dass sie doch einen Mann braucht. Aber es kommt anders als gedacht, denn Mrs. Waters überwältigt den vermeintlichen Einbrecher mithilfe ihrer Pistole und sperrt ihn in einen Schrank ein. In diese Zwangslage geraten, beichtet Travers Mrs. Waters den Streich, woraufhin beide, nachdem sie sich etwas näher gekommen sind, beschließen, nun wiederum Benn einen Denkzettel zu verpassen. Mrs. Waters behauptet, sie hätte den Einbrecher erschossen, und bittet Benn, ein Grab in ihrem Garten auszuheben. Als Benn, schwer getroffen, weil er meint, für Travers' Tod mitverantwortlich zu sein, frühmorgens mit einem Polizisten zurückkehrt, klärt sich die ganze Situation auf und er geht beschämt nach Hause. Travers wiederum stellt sich vor, was für ein Schnippchen er Benn erst schlagen würde, wenn er Mrs. Waters heiraten und so der neue Wirt werden würde. Sie lässt ihn jedoch im Ungewissen.

Mrs. Waters verkörpert in dieser Oper den Typ der emanzipierten, selbstbewussten Frau, die sich der Männer erwehren und ihnen auf derselben Ebene entgegentreten kann,[32] und stellt damit ein Vorbild für jede Suffragette dar. Ein musikalischer Bezug zur Suffragettenbewegung wird abermals durch den *March of the Women* hergestellt, den Smyth anstelle von Motiven der Oper in der Ouvertüre verwendet, wobei sie ihn nicht einfach nur zitiert wie in *On the Road*, sondern einzelne Motive herausgreift und kunstvoll verarbeitet.[33]

Das Thema ‚Frauen' in Smyth' Schriften

Nach ihrer aktiven Suffragettenzeit setzte sich Smyth nicht nur in Form von Kompositionen, sondern auch in Form von diversen Schriften mit den Fragen der Emanzipation der Frau auseinander. Allein für das Organ der WSPU *The Suffragette* verfasste die Komponistin zwischen November 1912 und Mai 1914 acht Artikel, darunter vier Musikkritiken und eine Literaturkritik, und zwei Leserbriefe. In ihren Schriften konzentrierte sie sich vor allem auf das Aufdecken der Missstände in ihrem eigenen Umfeld. Zahlreiche Aufsätze beleuchten die Benachteiligung von Frauen im Musikleben allgemein (u. a. Smyth

31 Das von Smyth (1928a: 200–233) selbst verfasste Libretto wurde in ihrem Essayband *A Final Burning of Boats* vollständig abgedruckt mit einem Vorwort, in dem sie auf die Entstehung des Librettos und ihren Wunsch, das zeitgenössische, alltägliche Leben darzustellen, einging.

32 Elizabeth Wood (1983: 130; 1994: 614f. und 628) erkennt in der Figur der Mrs. Waters Züge von Emmeline Pankhurst.

33 Weitere Deutungen der Oper finden sich in Hyde 1998: 175–179; Kertesz 2001: 185f.; Kertesz 2010: 98–107, bes. 102ff.; Wood 1983: 130; Wood 1994: bes. 628–631.

1921: 231–246; Smyth 1928a: 3–54; Smyth 1933: 1–56; Smyth 1916: 187–198; Smyth 1924: 381–393; Smyth 1929: 289–294). Dabei schmückt Smyth ihre Argumentation in der Regel mit Beispielen aus ihrer eigenen beruflichen Laufbahn aus, die sie aber als symptomatisch verstanden wissen will.[34] So bedauert sie es sogar, dass sie nicht über dieses Thema sprechen könne, ohne sich selbst mit einzubeziehen. Vor allem in ihren Memoiren schildert Smyth ausführlich Erlebnisse und Ereignisse aus ihrem Alltag als Komponistin, in denen sie ihre Benachteiligung als Frau deutlich zu spüren bekam.[35] Dies tut sie immer unter dem Blickwinkel, dass sie als Komponistin nicht ernst genommen werden würde, dass sie es wesentlich schwerer habe, ihre Werke zur Aufführung zu bringen als ihre männlichen Kollegen und dass ihre Werke mit anderen Maßstäben, vor allem mit den Kriterien ‚männlich'/‚weiblich', gemessen werden würden.

Für die von ihr empfundene Benachteiligung macht sie vor allem zwei Berufsgruppen verantwortlich: zum einen Opernhausdirektoren und Dirigenten und zum anderen die Presse beziehungsweise die Musikkritiker.[36] So zieht sie, nachdem ihre beiden erfolgreichen Konzerte vom 1. April und 29. Juni 1911 keine weiteren Aufführungen ihrer Werke in der Provinz nach sich zogen, die Schlussfolgerung: „The outcome of this venture turned a suspicion that it is solely conductors and committees who bar the way to outsiders into a certainty." (Smyth 1933: 42) Allerdings unterscheidet Smyth zwei Arten von Dirigenten – zum einen die von ‚Kaliber', mit denen sie keine Schwierigkeiten hatte, und zum anderen die ‚geringeren Koryphäen, die sich selbst als Sterne der ersten Größenordnung betrachteten und sich nichts von einer Frau vorschreiben ließen' („lesser luminaries who considered themselves stars of the first magnitude and weren't going to be dictated to by a woman!" (Smyth 1940: 64)). Aber leider seien diese in der Überzahl. Doch auch die ‚großen' Dirigenten schien sie erst von sich überzeugen zu müssen, wie eine ihrer für sie so typischen Anekdoten beweist:

> „I once showed a big choral work to Levi, the great Wagner conductor an open-minded man and one not afraid to look truth in the face. After hearing it he said: 'I could never have believed that a woman wrote that!' I replied: 'No, and what's more, in a week's time you won't believe it!' He looked at me a moment, and said slowly: 'I believe you are right!'" (Smyth 1946: 239)

Solche Vorwürfe bringt sie gerade den Dirigenten entgegen, da sie ihnen einen hohen Stellenwert im Musikleben einräumt, denn die größeren Kunstformen wie die Oper hingen komplett von der Leistung der Dirigenten und Komitees ab (Smyth 1928b: 736). Selbst wenn die Ensembles ihr und ihrer Musik wohlgesonnen waren, so wurde die

34 „But having alluded often in these pages to my own music—as of course was inevitable, though it is the music of other women that was really in my mind most of the time." (Smyth 1928a: 53).

35 In ihren autobiographischen Schriften *Impressions That Remained* (1946), *As Time Went On* (1936) und *What Happened Next* (1940) erfährt man viel über die Schwierigkeiten und Probleme, mit denen sie im Laufe der Produktionen ihrer Opern oder anderer Werke (u. a. ihre Messe) zu kämpfen hatte. Ebenso: „A Winter of Storm", in: Smyth 1921: 139–205. Das Kapitel „A Winter of Storm" findet sich wie einige andere Ausschnitte aus ihren Memoiren in deutscher Übersetzung in Smyth 1988: 77–136.

36 Smyth setzt diese Berufsgruppen mit Männern gleich und lässt die wenigen Frauen, die diese Berufe ausüben, in ihren Betrachtungen außen vor.

Entscheidung über das Konzertprogramm immer vom Dirigenten getroffen, der in der Regel davon überzeugt sei, ‚dass keine Frau einem ausgesprochen mittelmäßigen Mann ebenbürtig sein könne' („that no woman can be the equal of the exceedingly moderate males"). Es seien die Dirigenten, die ihr Fortkommen als Komponistin blockierten. Die Gründe für ein solches Verhalten führt Smyth wie folgt aus:

„natural distrust, absence of publisher's pressure, intricate questions of loaves and fishes, or perhaps, underlying all, because of what a friend of mine who has had three husbands and countless admirers once called 'the natural antagonism between the sexes.'" (Smyth 1924: 389)

Den Musikkritikern wirft Smyth vor, dass diese ihre Werke stets in Zusammenhang mit ihrem Geschlecht thematisierten und beurteilten. „Here [England, Anm. d. Verf.], where instinct is weak and prejudice cultivated as a virtue, a critic's first and last thought in connection with a woman's work is her sex." (Smyth 1916: 193–194) Demnach werden ihre Werke immer wieder im Hinblick darauf angehört, ob sich etwas von ihrer Weiblichkeit darin wiederfinden ließe oder ob die Gattung den Möglichkeiten einer Frau entspräche. So fragt sich Smyth:

„When will our men rid themselves of this sex-obsession—so graceful in the adolescent, so hideous in old gentlemen at club windows, but, to say the least of it, out of place in art criticism? You see it at its most rampant in connection with music; if a work is too long it is feminine discursiveness (as if men were always brief and to the point, good Heavens!); if snappy and abrupt it is woman's impatience; but if direct, lucid, and strong, 'there are qualities we do not as a rule look for in women.'" (Smyth 1916: 195)

Als Frau habe sie keine Möglichkeit, einen Kompositionsstil zu entwickeln, der fair und unabhängig von ihrem Geschlecht gewürdigt werde, da sich alle Eigenschaften der Musik in Bezug auf ihre Weiblichkeit mehr oder weniger negativ auslegen ließen. So bewertet Smyth (1923: 80) auch das ihr gegebene Label „our greatest woman composer" negativ. Denn es bedeute, so ihre Argumentation, dass sie nach anderen Maßstäben beurteilt werde als ihre männlichen Kollegen. Daraus folgert sie: „I was not a composer among composers, but a *lady* composer." (Smyth 1924: 384) Da Frauen aber keine eigenständige künstlerische Leistung erbringen könnten, so das Vorurteil, führe dies dazu, dass Kritiker ihr immer wieder Plagiat unterstellten. Letztendlich ist Smyth (1931: 390) sowieso der festen Überzeugung, dass die Musikkritiker beziehungsweise die Presse ihre Musik nicht mochten. Auch positive Kritiken könne sie kaum ernst nehmen, wenn sie darin als ‚lady composer' bezeichnet werde.[37]

Im Musikleben führen diese Umstände dazu, so Smyth' Fazit, dass es keine großen Komponistinnen gäbe. Der Ausschluss von Frauen aus dem professionellen Musikleben sei die Ursache dafür, dass Frauen weniger Großes in der Kunst geleistet hätten als Männer. Ohne eine adäquate Ausbildung und ohne den ständigen Anreiz durch eine musikalische Umgebung könne sich keine eigenständige kreative Leistung entwickeln

37 „[A]s long as there have been no great women composers, to put you in that class is to imply that your work is fifteenth-rate; compliments addressed to you on these lines are therefore worthless and offensive." (Smyth 1924: 384)

(Smyth 1913b: 12; Smyth 1913c: 25). Erst in dem Moment, in dem Frauen gleichberechtigt am Musikleben teilhaben werden, werden sie auch zu einem eigenen musikalischen Ausdruck finden können (Smyth 1929: 293). Dabei geht Smyth nicht davon aus, dass Frauen zwangsläufig eine andere Musiksprache entwickeln werden als Männer. Denn sie behauptet: „As if all creative spirits were not bi-sexual!" (Smyth 1916: 195) Erst wenn Frauen im Musikleben zur Normalität geworden seien, wird eine objektive Beurteilung möglich sein (Smyth 1924: 383). Doch solange das noch nicht der Fall sei, führe der Ausschluss der Frauen aus dem professionellen Musikbetrieb dazu, dass jede Musikalität in ihnen nach und nach absterbe (Smyth 1913c: 25).

Ethel Smyth' Engagement für Frauen

Gegenüber ihrem eigenen Geschlecht ist Ethel Smyth durchaus nicht unkritisch. Im Grunde nimmt sie die in der Frauenforschung später geäußerte Kritik an der ‚Opfer-Geschichtsschreibung' und das Konzept der Mittäterinnenschaft voraus, wenn sie den Frauen vorwirft, zu unterwürfig gegenüber Männern zu sein. Durch das jahrhundertelange Patriarchat hätten Frauen eine SklavInnenmentalität angenommen. Dazu gehöre es, den Männern zu schmeicheln, um so ihren eigenen Wunsch durchzusetzen – gerade dies festige jedoch die eigene Unterdrückung (Smyth 1969: 83). Bevor Frauen dieses Verhalten nicht ablegten, könne man von keiner echten Emanzipation, das heißt einer verinnerlichten, sprechen. Ein weiteres Problem im Verhalten von Frauen sei, dass sie ihrem eigenen Geschlecht gegenüber nicht loyal seien. Selbst Frauen trauten anderen Frauen im Vergleich zu Männern weniger zu.

Da Smyth im Gegensatz dazu Frauen stets eine hohe Wertschätzung entgegenbrachte, setzte sie sich für diese mit den unterschiedlichsten Mitteln ein. In zahlreichen Leserbriefen rief sie zum Beispiel Dirigenten dazu auf, Frauen in professionellen Orchestern zuzulassen. Oder sie appellierte an die Frauen, selbst etwas zu ändern. Beispielsweise forderte sie Konzertabonnentinnen dazu auf, sich zu weigern, Karten für Konzerte mit reinen Männerorchestern abzunehmen (Smyth 1925: o. A.).

Für die Aufführung ihrer eigenen Werke engagierte die Komponistin mitunter gezielt Frauen und förderte diese dadurch. Dabei zeigte sie sich von einzelnen Musikerinnen oder Frauenensembles besonders beeindruckt, wie zum Beispiel vom Ladies' Quartett, als dieses ihr Streichquartett e-Moll in Leicester aufführte (Smyth 1920: 820). Konsequenterweise trat sie der 1911 gegründeten *Society of Women Musicians* bei und engagierte sich mit Konzerten, als Honorary Vice-President und als Rednerin. Wenn sie darum gebeten wurde, scheute Smyth auch nicht davor zurück, Werke anderer Komponistinnen weiterzuempfehlen. Sie versuchte andere Komponistinnen und Musikerinnen immer wieder zu ermutigen, für ihre Laufbahn zu kämpfen. „Yes! The difficulties ahead *are* immense. And the moral is: accept the fact; don't let it either discourage or embitter you, but simply *go on, and win*." (Smyth 1929: 290)

Dabei verstand sich Smyth selbst als Pionierin und Vorreiterin für die nachfolgende Generation von Komponistinnen und Musikerinnen. Ihre Hoffnung war der Glaube an eine Verbesserung der Situation für Frauen im Musikleben. Wenn dies erreicht sei, sei eine Beurteilung ihres eigenen musikalischen Oeuvres unabhängig von ihrem Geschlecht möglich. „The exact worth of my music will probably not be known till naught remains of the writer but sexless dots and lines on ruled paper." (Smyth 1928a: 54)

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:John_Singer_Sargent_Dame_Ehel_Smyth.jpg&filetimestamp=20090715065741
Abb. 3: Entnommen aus Wood 1983: 131.

Literaturverzeichnis

Anonym. (1911). Music. Dr. Ethel Smyth's Concert. *The Times*, 03.04.1911, 10

Anonym. (1912a). Why she smashed windows. Harcourt's Praise of his American wife made Ethel Smyth militant. *The Washington Post*, 22.05.1912, 6

Anonym. (1912b). Arrest of Dr. Ethel Smyth. *The Times*, 24.07.1912, 6

Anonym. (1912c). Suffragists At Nuneham House. Dr. Ethel Smyth Discharged. *The Times*, 27.07.1912, 6

Anonym. (1912d). Dr. Ethel Smyth Freed. Composer-Suffragette Acquitted of Arson Charge in London. *The Washington Post*, 27.07.1912, 3

Anonym. (1912e). Kleine Chronik. [Die Suffragette und Komponistin Ethel Smyth im Wiener Frauenklub.]. *Neue Freie Presse*, (17318), 08.11.1912, 13

Beecham, Thomas. (1949). *A Mingled Chime. Leaves from an autobiography*. Reprint 1944. London u. a.: Hutchinson & Co.

Bennett, Jory. (1987). List of works. In Ronald Crichton (Hrsg.), *The memoirs of Ethel Smyth* (S. 373–381). Harmondsworth/Middlesex: Viking

Brittain, Vera & Smyth, Ethel. (1937, 9. März). *Vera Brittain Introduces Dame Ethel Smyth. Dame Ethel Smyth remembers a window breaking campaign*. Zugriff am 20. Juli 2011 unter www.bbc.co.uk/archive/suffragettes/8314.shtml

Copley, Edith A. (1990). *A survey of the choral works of Dame Ethel Mary Smyth with an analysis of the Mass in D (1891)*. (Dissertation erschienen bei UMI, Ann Arbor, Michigan). Cincinnati, Ohio: University of Cincinnati

Gillett, Paula. (2000). *Musical women in England, 1870–1914. „encroaching on all man's privileges"*. New York, NY: St. Martin's Press

Harris, Amanda. (2010). „Comrade" Ethel Smyth in the „great liberative war of women": An English Musical Feminism. In Cornelia Bartsch, Rebecca Grotjahn & Melanie Unseld (Hrsg.), *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (S. 70–84). (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 2). München: Allitera

Hoffmann, Marleen. (2011a). Ethel Smyths March of the Women. In Jonas Pfohl, Steffen Rother & Sabine Töfferl (Hrsg.), *Copy&paste – meins, deins, unsers im gespräch*. Symposiumsband zum 23. internationalen studentischen Symposium des DVSM e.V. vom 9. bis 12. Oktober

2009 am Institut für Musikwissenschaft der Universität Wien (S. 73–92). Aachen: Shaker Verlag
Hoffmann, Marleen. (2011b). Auf den Spuren einer unbekannten Komponistin. Fundstücke zu Ethel Smyth. *Forum Musikbibliothek*, 32 (4), 345–355
Hyde, Derek. (1998). *New-found voices. Women in nineteenth-century English music* (3. Aufl.). Aldershot: Ashgate
Kennedy, M. O. (1911). Dr. Ethel Smyth on Women in Orchestras. *The Vote*, 28.01.1911, 165
Kertesz, Elizabeth Jane. (2001). *Issues in the critical reception of Ethel Smyth's Mass and first four operas in England and Germany*. Melbourne: University of Melbourne, Faculty of Music
Kertesz, Elizabeth Jane. (2010). Three Variations on the Theme of Struggle. In Cornelia Bartsch, Rebecca Grotjahn & Melanie Unseld (Hrsg.), *Felsensprengerin, Brückenbauerin, Wegbereiterin. Die Komponistin Ethel Smyth* (S. 98–107). (Beiträge zur Kulturgeschichte der Musik 2). München: Allitera
McNaught, W. (1944). Dame Ethel Smyth, April 23, 1858–May 9, 1944. *The Musical Times*, 85 (1217), 207–212
Pankhurst, E. Sylvia. (1931). *The Suffragette Movement. An intimate account of persons and ideals*. London u. a.: Longmans, Green and Co.
Smyth, Ethel. (1910a). Better Late Than Never. *Votes For Women*, 4 (141), 18.11.1910, 99
Smyth, Ethel. (1910b). *Laggard Dawn*. Zugriff am 22. Juli 2011 unter www.ibiblio.org/cheryb/women/laggard-dawn.html
Smyth, Ethel. (1911). Odds and Ends. *Musical Standard*, 35 (912), 24.06.1911, 394
Smyth, Ethel. (1912a). Woman Suffrage. The Charge against Dr. Ethel Smyth. To the Editor of the Times. *The Times*, 29.07.1912, 4
Smyth, Ethel. (1912b). Wie ich Suffragette wurde. Aus einem Gespräch mit Ethel Smyth. *Neues Wiener Journal*, (6838), 05.11.1912, 5
Smyth, Ethel. (1912c). Composer and Suffragist. Dr. Ethel Smyth in Vienna. *The Suffragette*, 1 (5), 15.11.1912, 66
Smyth, Ethel. (1913a). Deep Sea Fishing in Male Mentality. *The Suffragette*, 1 (18), 14.02.1913, 275
Smyth, Ethel. (1913b). Women In The Queen's Hall Orchestra. To the Editor of the Times. *The Times*, 21.10.1913, 12
Smyth, Ethel. (1913c). Women in the Queen's Hall Orchestra. *The Suffragette*, 2 (54), 24.10.1913, 25
Smyth, Ethel. (1913d). *Three Songs (The Clown, Possession, On the Road)* for Mezzo Soprano or High Baritone (Nr. 3 with Orchestral Accompaniment). Vocal score/*Drei Lieder (Der Narr, Besitz, Auf der Straße, (Marschlied)*) für Mezzosopran oder hohen Bariton (Nr. 3 mit Orchester-Begleitung). Gesang und Klavier. Wien, Leipzig: Universal Edition, PN 3590
Smyth, Ethel. (1916). England, Music, and – Women. *English Review*, Februar 1916, 187–198
Smyth, Ethel. (1920). The Ladies' Quartet. *Athenaeum*, (4728), 10.12.1920, 820
Smyth, Ethel. (1921). *Streaks of Life*. New York u. a.: Longmans, Green and Co.
Smyth, Ethel. (1923). Reflections on Prejudice. *The Music Bulletin*, 5 (3), 80–81
Smyth, Ethel. (1924). A Burning of Boats. *The London Mercury*, 9 (52), 381–393
Smyth, Ethel. (1925). Fair Play for Women Musicians. *Time & Tide*, 21.08.1925, o. A.
Smyth, Ethel. (1928a). *A Final Burning of Boats etc.* London: Longmans, Green and Co.
Smyth, Ethel. (1928b). The hard case of the woman composer. *Musical Times*, 69 (1026), 01.08.1928, 736
Smyth, Ethel. (1929). Reply to a pessimistic champion. *Sackbut*, 9, April 1929, 289–294
Smyth, Ethel. (1931). Composers and Critics. *The New Statesman and Nation*, 1 (11), 09.05.1931, 389–390
Smyth, Ethel. (1933). *Female pipings in Eden*. London: P. Davies

Smyth, Ethel. (1935). *Beecham and Pharaoh*. London: Chapman & Hall
Smyth, Ethel. (1936). *As Time Went On …* London: Longmans, Green and Co.
Smyth, Ethel. (1936–1943). *Main Book of Music*. Autograph, GB-Lbl, Add. 49196
Smyth, Ethel. (1940). *What happened next*. London: Longmans, Green and Co.
Smyth, Ethel. (1941). *A Fresh Start*. Typoskript, unveröffentlicht, US-AAu, Ethel Smyth collection, 1910–1962
Smyth, Ethel. (1946). *Impressions that remained. Memoirs*. Hrsg. von Ernest Newman. New York: Knopf
Smyth, Ethel. (1969). IV Dame Ethel Smyth. *More Points of View. A second series of broadcast addresses* (S. 73–92). Reprint. Freeport, New York: Books for Libraries Press
Smyth, Ethel. (1988). *Ein stürmischer Winter. Erinnerungen einer streitbaren englischen Komponistin*. Hrsg. von Eva Rieger, übersetzt von Michaela Huber. Kassel: Bärenreiter
Wood, Elizabeth. (1983). Women, Music, and Ethel Smyth. A Pathway in the Politics of Music. *The Massachusetts Review*, 24 (1), 125–139
Wood, Elizabeth. (1994). Performing Rights: A Sonography of Women's Suffrage. *The Musical Quarterly*, 79 (4), 606–643

Zur Person

Marleen Hoffmann, Diplom-Kulturwissenschaftlerin; wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Ethel-Smyth-Forschungsstelle Detmold, beheimatet am Musikwissenschaftlichen Seminar Detmold/Paderborn. Arbeitsschwerpunkte: Ethel Smyth, Sänger- und Laienmusikbewegungen im 19. und 20. Jahrhundert

Kontakt: Ethel-Smyth-Forschungsstelle, Musikwissenschaftliches Seminar Detmold/Paderborn, Gartenstr. 20, 32756 Detmold, Tel.: 05231-975 671, Fax: 05231-975 668

E-Mail: marleen.hoffmann@uni-paderborn.de