

Liminalität und *Agency* in Ethel Smyths *The Boatswain's Mate*: Die Witwenfigur Mrs. Waters

Beeke Hölzer

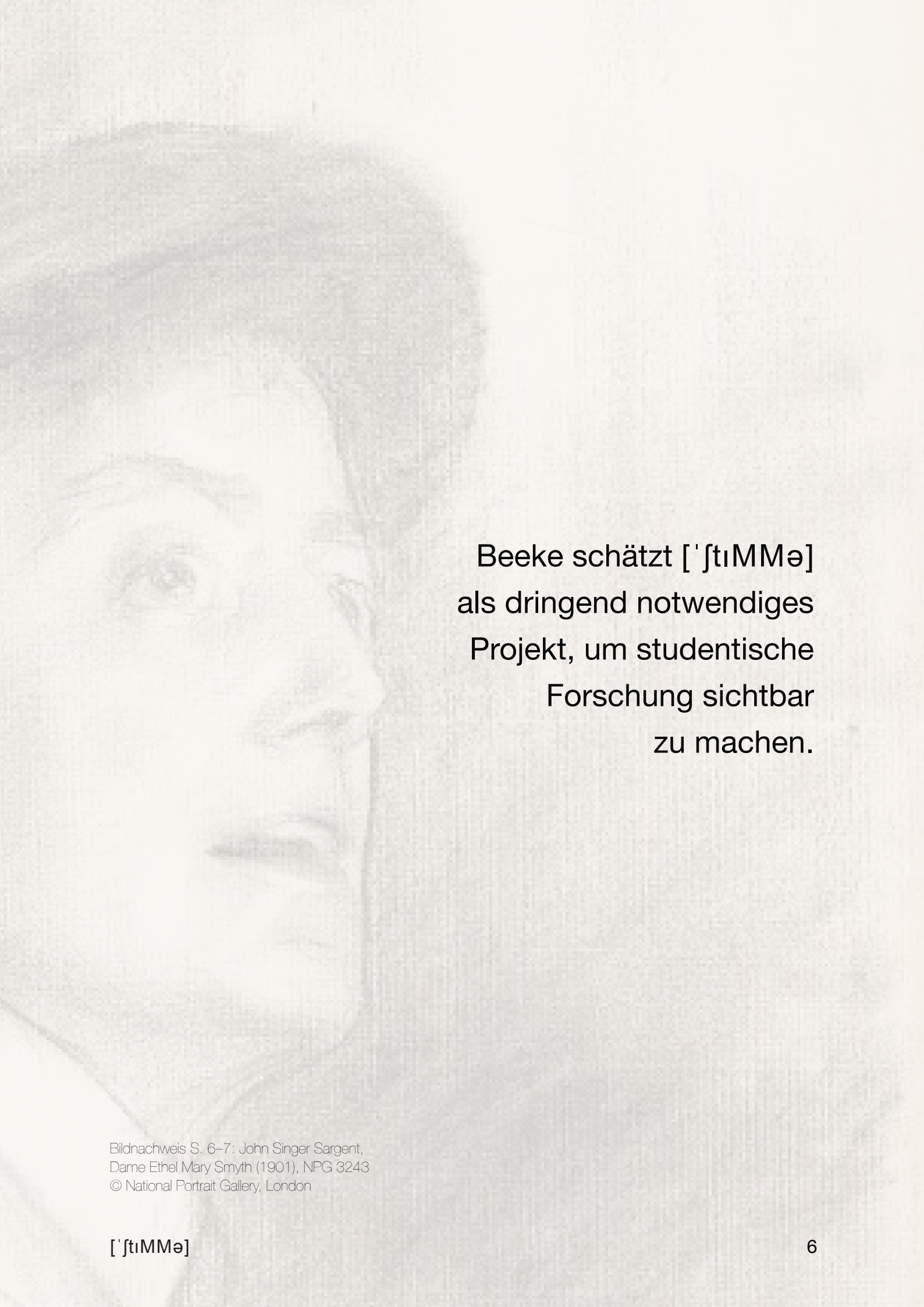
Abstract

Witwen bewegen sich zwischen Genderrollen, Abhängigkeit und Eigenständigkeit, Leben und Tod, sind gleichzeitig verheiratet und nicht verheiratet. Diese Ambiguität beziehungsweise Liminalität, im Sinne eines Zustands des ‚Dazwischen‘ nach Victor Turner, machen sie als Subjekt gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse für Texte jeder Art interessant. Insbesondere im England des Langen 19. Jahrhunderts stehen sich pietätvoll-fromme und gefährlich-sexualisierte Darstellungen verwitweter Frauen gegenüber. Witwenfiguren im Musiktheater dieser Zeit blieben allerdings bislang unbeachtet. Die Analyse von Ethel Smyths *comic opera The Boatswain's Mate* (UA 1916) liefert in diesem Kontext viele anknüpfbare Erkenntnisse. Dabei steht im Zentrum die Frage, inwieweit die der Witwe Mrs. Waters inhärente Liminalität genutzt wird, um ihr mehr *Agency* in der Gestaltung ihrer Lebensumstände und der Beeinflussung der Handlung zuzugestehen.

Über die Autorin

Beeke Hölzer, M. A., hat Kulturanalyse und Kulturvermittlung mit musikwissenschaftlichem Schwerpunkt an der Technischen Universität Dortmund studiert. Der abgedruckte Artikel ist ein Auszug aus ihrer Masterarbeit. Sie arbeitete als wissenschaftliche Hilfskraft für Prof. Dr. Holger Noltze und Prof. Dr. Peter Moormann, sowie als CvD der studentischen musikjournalistischen Redaktion *terzwerk*, bevor sie zur Saison 2024/25 ein Volontariat im Künstlerischen Bereich am Konzerthaus Dortmund antrat. Parallel dazu bereitet sie ihre Promotion vor.

Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf Opernkomponistinnen, sowie auf Gender- und Diversitätsaspekten in Opernwerken, -geschichte und -institutionen. Für mehr Diversität im Opernrepertoire setzt sie sich als Mitglied des Critical Classics Teams und als Rechercheassistentin der Den Andra Operan (Stockholm) ein. Darüber hinaus ist sie Stipendiatin der Akademie Musiktheater Heute in der Sparte Dramaturgie.



Beeke schätzt ['ftɪMMə]
als dringend notwendiges
Projekt, um studentische
Forschung sichtbar
zu machen.

Bildnachweis S. 6–7: John Singer Sargent,
Dame Ethel Mary Smyth (1901), NPG 3243
© National Portrait Gallery, London

Liminalität und *Agency* in Ethel Smyths *The Boatswain's Mate*: Die Witwenfigur Mrs. Waters

Beeke Hölzer

Einleitung

„[The Widow] was notionally independent in a world where women were supposed to be dependent. She might have the means to continue her late husband's business in a society in which femininity and business activity were increasingly seen as mutually exclusive. And she may have chosen not to remarry in order to protect her legal status, hold on to her property and her moral authority.“¹

Diese von der Historikerin Lynn Abrams beschriebene Ambiguität des Witwenstatus war neben dem der *Spinster*² insbesondere im Langen 19. Jahrhundert wichtiger Bestandteil von Austauschprozessen rund um die binären Geschlechterrollen der Zeit.³ Nicht zuletzt spiegelt sich dies in der zeitgenössischen Literatur deutlich wider, in der sich Darstellungen fromm trauernder Witwen und sexualisierter Verführerinnen gegenüberstehen.⁴

Dieses Spannungsfeld wurde in den letzten Jahrzehnten in den Literaturwis-

senschaften vermehrt untersucht. Für Großbritannien ist hier Emma Liggins Publikation *Odd Women? Spinsters, Lesbians and Widows in British Women's Fiction (1850s–1930s)* aus dem Jahr 2014 zu nennen und Abigail Dunn, die 2009 zu Witwen in deutscher Literatur promoviert wurde. Im Bereich Musiktheater, eine der wichtigsten Kunstformen des Bürgertums des 19. Jahrhunderts, wurde die Witwe bisher aber weitestgehend vernachlässigt.⁵ Dabei dient ihr Status auch hier immer wieder der Verhandlung der Position alleinstehender Frauen in der Gesellschaft. Doch selbst bei vergleichsweise viel besprochenen Werken wie Franz Léhars *Die lustige Witwe* (UA 1905), Bedřich Smetanas *Dvě vdovy* (*Zwei Witwen*, UA 2. Fassung 1878) oder Ethel Smyths *The Boatswain's Mate* (UA 1916) wurde dieser bisher nicht näher beleuchtet. Ausgehend von literaturwissenschaftli-

1 Abrams, *The Making of Modern Women*, S. 95.

2 *Spinster* lässt sich schwierig ins Deutsche übersetzen. Begriffe wie „(alte) Jungfer“ sind durch ihre Verknüpfung mit Jungfräulichkeit besonders sexistisch, während „Ledige“ oder „Unverheiratete“ nicht konkret genug sind. Daher behalte ich den englischen Begriff bei – der im heutigen Verständnis zwar auch abwertend zu lesen ist, bei seiner Einführung im 17. Jahrhundert aber eine juristische Bezeichnung war für eine Frau, „who has never married; an unmarried woman who is not a widow or a divorcee“ (Art. „Spinster, N.“).

3 Diese Binarität löst sich zwar zunehmend auf, im historischen Kontext lässt sich aber eine Reproduktion dieser kaum vermeiden.

4 Vgl. Jalland, *Death in the Victorian Family*, S. 245; Buitelaar, „Widow's Worlds“, S. 13f.

5 Die einzige umfassende Publikation von Marcie Ray fokussiert französische Barockoper(ette), vgl. Ray, *Coquettes, Wives, and Widows*.

chen Befunden nehme ich daher beispielhaft die verwitwete Mrs. Waters aus Smyths *comic opera* in den Blick.

Vornehmlich aufgrund Smyths Suffragetten-Mitgliedschaft von 1910 bis 1912 und ihrer Queerness wurde das Werk bereits verstärkt auf seine feministische Aussagekraft⁶ und das queere Potenzial der Hauptfigur hin untersucht.⁷ Wie dies allerdings mit dem Witwenstatus der Hauptfigur korrelieren könnte, blieb bisher unbeachtet. Von Interesse ist zudem der Vergleich mit der von William W. Jacobs verfassten Kurzgeschichte gleichen Namens (1905), welche die Komponistin für ihre *comic opera* adaptierte. Ein detailliertes Gegenlesen dieser Vorlage fehlt bislang und verspricht mehr Klarheit über Smyths Intentionen und stellt zudem eine möglicherweise kontrastierende männliche Perspektive auf die Figur dar. Jacobs lässt sich allerdings in Smyths politischem Umfeld verorten (er war selbst mit einer Suffragette verheiratet), daher gilt es, den Blick für Nuancen zu schärfen. Im Fokus des Vorhabens steht das Libretto des Werks, die musikalische Ebene sowie die historische und aktuelle Aufführungspraxis können an dieser Stelle nicht dezidiert berücksichtigt werden, bieten aber großes Potenzial für weiterführende Forschung.

Die Ambiguität des Witwenstatus wird nach dem Anthropologen Victor Turner als Liminalität, als Zustand des ‚Dazwischens‘, beschrieben⁸ und eine dementsprechend fokussierte Figurenanalyse der verwitweten Hauptfigur durchgeführt. Dabei richtet sich mein Erkenntnisinteresse besonders darauf, wie sich der Witwenstatus auf die Position der Figur im Personen- und Handlungsgefüge des Werks auswirkt und inwieweit die inhärente Liminalität der Witwe zu mehr *Agency* im Sinne erweiterter Handlungsräume und -möglichkeiten verhilft. Das Vorhaben verortet sich interdisziplinär, weist grundlegend aber eine breite Schnittstelle zu den Single-ness Studies auf. Dabei handelt es sich um ein Feld, das vor allem seit den 2000er Jahren beforscht wird und sich insbesondere der Literatur- und Geschichtswissenschaften, Soziologie und Genderstudies sowie feministischer und queerer Theorie bedient.⁹ *Singleness* wird hier definiert als „flexible and varied state re-emerging throughout an individual’s life span, including the never-married and the widowed, separated, and divorced“¹⁰ und mit einem weiten Textbegriff in vielen Formen kulturellen Handelns und Schaffens untersucht. Dabei wird gezeigt, dass früher wie heute „anxieties about single women“¹¹ existieren und einer Untersuchung be-

6 Vgl. Wiley, „Ethel Smyth, Music and the Suffragette Movement“.

7 Vgl. Bartsch, „Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen“.

8 Turner, *The Ritual Process*.

9 Fama/Lagerwey, *Single Lives*, S. 3

10 Ebd., S. 5.

11 Ebd., S. 1.

dürfen. Um dies in Bezug auf Witwen nachvollziehbar zu machen, bedarf es zunächst einer tiefgehenden historischen Einordnung im England des 19. Jahrhunderts, in dessen Kontext die Kurzgeschichte und *comic opera* zu verorten sind.

Sozial- und kulturhistorische Perspektiven auf Witwen

Realbedingungen in England: Arbeit und Besitz

Das „Phänomen der Verwitwung [war] keineswegs alters-, sondern vielmehr geschlechtsspezifisch“¹² und insbesondere im viktorianischen England im öffentlichen Diskurs sehr präsent, war Queen Victoria doch selbst für gut 40 Jahre Witwe und trug dies stets durch schwarze Kleidung zur Schau. Zudem wurde hier ab Mitte des 19. Jahrhunderts das *Spinster*-„Problem“ verstärkt diskutiert und nach ‚Lösungen‘ für die große Anzahl alleinstehender Frauen in der Gesellschaft gesucht. Davon waren auch viele jüngere Witwen betroffen, die aber nicht einfach erneut verheiratet werden konnten, da ihre Anzahl die von verfügbaren Männern bei Weitem überstieg.¹³ Daneben wurde einer Wiederheirat oft verhindert: Familie und Kirche waren im Wettstreit um den Besitz der Witwen und Testamente der Ehemänner verboten zweite Ehen, um

das Erbe für die eigenen Kinder zu sichern.¹⁴ Alleinstehende Frauen, die außerhalb des eigenen Haushalts arbeiteten, hatten üblicherweise Kontrolle über ihre Verdienste, während der Besitz von verheirateten Frauen auf ihre Ehemänner übertragen wurde.¹⁵ Rechtlich hatten Witwen damit Vorteile gegenüber Ehefrauen, sie wurden Personen mit dem Recht „to hold property and embark on economic transactions.“¹⁶ Zu betonen sind hier die extremen Unterschiede zwischen Witwen der arbeitenden und jenen aus höheren gesellschaftlichen Schichten. Erstere waren mit existenziellen Nöten durch fehlende finanzielle Mittel und Marginalisierung auf dem Arbeitsmarkt konfrontiert.¹⁷ Ob Witwen über geerbten Besitz verfügten, war demnach ein essenzieller Unterschied. Arbeit, deutlich schlechter bezahlt als die der Männer, war meist schwer zu finden – für Frauen allgemein und für Witwen im Besonderen. Haushalts- und Care-Tätigkeit wurde als deutlich passender für sie angesehen als beispielsweise Fabrikarbeit, und strikte Unterscheidungen nach Familienstand waren üblich. Während bürgerliche *Spinsters* manchmal besser gestellte Anstellung außerhalb des eigenen Haushalts beispielsweise als Lehrerinnen fanden, waren Witwen meist selbstständig tätig und mussten sich

12 Diedrich, „Eine Witwe [...]“, S. 57.

13 Vgl. Anderson, „The Social Position of Spinsters in Mid-Victorian Britain“, S. 378f.

14 Vgl. Moring, „Rural Widows“, S. 240.

15 Vgl. Moring/Wall, *Widows in European Economy and Society*, S. 216.

16 Ebd., S. 217.

17 Vgl. ebd., S. 216.

mit Gelegenheitsarbeit über Wasser halten.¹⁸ Diese Selbstständigkeit kann aber auch progressiv gelesen werden: Verwitwete Frauen gründeten und unterhielten ihre eigenen Geschäfte (bspw. Herbergen) und entwickelten sich so zu Unternehmerinnen beziehungsweise wurden als solche nach dem Tod ihrer Ehemänner sichtbar.¹⁹

Sozialer Status und geschlechtsspezifische Erfahrungen

Während Männer über ihren Beruf und sozialen Status identifiziert wurden, war es bei Frauen der Familienstand.²⁰ Dadurch erklärt sich, warum die Verwitwung Frauen und ihre Identität deutlich stärker beeinflusste als Männer.²¹ Durch die starke Abhängigkeit vom Status ihres Ehegatten erfuhren Witwen eine „total disintegration of their lives“,²² was viele dazu bewegte, Trost im Glauben und der Kirche zu suchen. Dies prägte das Idealbild der „saintly widow“,²³ an dem die Qualitäten einer verwitweten Frau gemessen wurden. Zudem war eine Wiederheirat (meist mit einer deutlich jüngeren Frau) für Männer bei Weitem üblicher, ihr Witwerstatus also in der Regel zeitlich begrenzt.²⁴

Witwen verloren nicht nur ihre Ehemänner, sondern wurden auch von der

Gesellschaft isoliert. Ihre Rolle als Ehefrauen hatte ein Ende gefunden, ihr gesellschaftlicher Status wurde herabgesetzt bis hin zu einer Art sozialem Exil. Dies zeigte sich nicht zuletzt in den strikten Kleidungs Vorschriften: In der Regel hatten Witwen ein Jahr Trauer zu tragen, dabei galten Stoffe wie Krepp, Leinen und Wolle „aufgrund ihrer matten Struktur und ihrer auf der Haut teils unangenehmen Textur“²⁵ als ideal. Zudem wurden bereits existierende Nachteile weiblicher Kleidung verstärkt. Sie waren oft besonders schwer und „always made both extra long and clinging, so that exercise is even more impossible than ever“,²⁶ wie es eine Lady Haberton 1889 in einem englischen Frauenmagazin beschreibt. Gleichwohl schloss Trauerkleidung einen subversiven Ausdruck von Geschmack und Individualität nicht aus. Auch sie unterlag Wandel durch die beginnende Emanzipation von Frauen, wie beispielsweise ein kurzer Artikel im *Ripon Observer* von 1893 zeigt. Hier wird sich darüber beschwert, dass Trauerkleider modischer wurden:

„Widows' weeds have lost their severity, and, indeed, are so devised as to enhance the charms of their disconsolate wearers. Bands of crêpe have quite vanished

18 Vgl. Anderson, „The Social Position of Spinners in Mid-Victorian Britain“, S. 382ff.

19 Vgl. Van Lieshout u. a., „Female Entrepreneurship“, S. 458, 466.

20 Vgl. Moring/Wall, *Widows in European Economy and Society*, S. 216.

21 Vgl. Buitelaar, „Widow's Worlds“, S. 4.

22 Jalland, *Death in the Victorian Family*, S. 235.

23 Ebd., S. 245.

24 Vgl. Buitelaar, „Widow's Worlds“, S. 5.

25 Diedrich, „Eine Witwe [...]“, S. 58.

26 Art. „Widows' Weeds and Mourning Customs“, S. 2.

They are replaced by seductive little frills and flounces.“²⁷

Es wird besonders deutlich, dass Frömmigkeit und Keuschheit erwartet wurden, und die „Visualisierung der Trauer am Körper [...] das Verhalten sichtbar und damit bewertbar [machte].“²⁸ Nur so lange sie fromm lebten und Ideale von „eternal marital fidelity and ‚sexless service“²⁹ erfüllten, waren Witwen zu bewundern. Als Ausnahmen zu jeder gesellschaftlichen Regel bereiteten sie jedoch auch Unbehagen: Sie waren respektabel, aber ohne männlichen Vormund, konnten über ihren Besitz oft frei verfügen, hatten ihre ‚natürliche‘ Rolle als Mutter und Ehefrau erfüllt, waren aber nun sexuell erfahren.³⁰ Besonders letzteres machte sie verdächtig, sie erweckten Angst vor unkontrollierter weiblicher Sexualität und wurden zu einem „powerful symbol of disorder and destructive potential.“³¹ Dies schlug sich in Darstellungen als gefährliche Hexen oder Verführerinnen nieder.³² Wenn diese Ambiguität von verwitweten Frauen allerdings klug genutzt und ihre Facetten in Balance gehalten wurde, war eine gewisse gesellschaftliche Freiheit möglich.³³ Das zeigt sich auch dar-

in, dass Witwen in vielen Ländern eine wichtige Rolle in Suffrage-Bewegungen spielten: „Well-known widows led the campaigns and now-forgotten widows supported them.“³⁴ Wenn ihre ökonomische Situation es zuließ, hatten Witwen Zeit, sich politischem Engagement zu widmen und politische Bewegungen auch finanziell zu unterstützen.³⁵ Zu den besonders prominenten Witwen der britischen Suffragetten-Bewegung gehörte auch Emmeline Pankhurst, enge Freundin von Ethel Smyth und mögliche Inspiration für die Hauptrolle in *The Boatswain’s Mate*.³⁶

Witwenfiguren in der Literatur

Untersuchungen von literarischen Texten weiblicher Autorschaft zeigen eine „seit dem 19. Jahrhundert zunehmende Infragestellung der Heirat als *telos* und [...], dass Eheschließung auch als Ausgangspunkt oder zu überwindendes Hindernis fungieren kann.“³⁷ Satire und Parodie sowie Figurentypen wie *Spinners* und Witwen können den „monolithischen Status der Liebesromanze“³⁸ untergraben. Besondere Aufmerksamkeit in der Forschung haben viktorianische Witwen erhalten. Zu nennen ist

27 Art., „Mourning Going Out“, S. 3.

28 Diedrich, „Eine Witwe [...]“, S. 59.

29 Muller, „Deceit, Deservingness, and Destitution“, S. 91.

30 Vgl. ebd.; Reinhart/Tacardon/Hardy, „The Sexual Politics of Widowhood“, S. 31.

31 Buitelaar, „Widow’s Worlds“, S. 9.

32 Vgl. ebd., S. 14.

33 Vgl. Liggins, *Odd women?*, S. 36.

34 Andrews/Lamas, *Widows*, S. 79.

35 Vgl. ebd., S. 80f., 102.

36 Vgl. Wood, „Performing Rights“, S. 614.

37 Gutenberg, „Handlung, Plot und Plotmuster“, S. 106. Hervorhebung im Original.

38 Ebd.

hier vornehmlich Liggins, die in ihrer Studie untersucht hat, wie Autorinnen die „queerness and abnormality of the single woman“³⁹ nutzen, um die „regulatory practices of compulsory heterosexuality and gender stability“⁴⁰ nach Judith Butler zu hinterfragen. Liggins nutzt dabei einen sehr weiten Queerness-Begriff und definiert alleinstehende Frauen unabhängig von ihrer sexuellen Orientierung als „queer presences“,⁴¹ die das System und gesellschaftliche Normen durch ihre Unabhängigkeit von einem Mann und „gender dissonance“⁴² stören. Deutlich wird dabei, dass es nicht reicht, eine binäre Trennung in ‚normal‘ (Frauen in heterosexuellen Ehen) und ‚seltsam‘/queer (alleinstehende Frauen) vorzunehmen. Es ist stattdessen hilfreich, Ehe und *Singleness* als „continuum that places some women as more married than others“⁴³ zu definieren. Dabei fallen besonders Witwen zwischen die Pole des Spektrums, denn auch wenn ihre Partner verstorben sind, sind sie ‚mehr‘ verheiratet als *Spinsters*.

Während in der Literatur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts die ‚alte Jungfer‘ noch vor allem Ziel von Spott und Satire ist, beobachtet Liggins

eine Bedeutungszunahme alleinstehender Frauen ab den 1850er Jahren, die nun von Rand- zu Hauptfiguren erhoben und stärker wertgeschätzt werden.⁴⁴ Zudem wird das Annehmen einer Witwenrolle in mehreren Werken zu einem Schlüsselmotiv, das weibliche Figuren sowohl gesellschaftlich stärker positioniert als auch Gendernormen herausfordert.⁴⁵ Charlotte Brontë verwendet beispielsweise in *Villette* (1853) „imaginary widowhood“⁴⁶ zur Stärkung der Unabhängigkeit ihrer unverheirateten Hauptfigur Lucy – ein Handgriff, der im Kontext von Witwenoperetten auch bei der englischen Komponistin Virginia Gabriel in ihren Werken *Widows Bewitched* (1865) und *Grass Widows* (1875) Anwendung findet.⁴⁷ Männliche Perspektiven wurden insbesondere durch Dunn in deutschsprachiger Literatur untersucht. Die Radikalisierung der Frauenbewegung und daraus resultierende größere Freiheit und Unabhängigkeit von Frauen lösten Unmut aus, der sich im literarischen Werk von Autoren niederschlug. Vermehrt wurden Witwen für ihre Normverstöße bestraft: „As women become demanding and vociferous, men attempt to place them once again in a subordinate position.“⁴⁸ Deborah

39 Liggins, *Odd women?*, S. 2

40 Ebd.

41 Ebd., S. 3.

42 Ebd.

43 Holden, „Imaginary Widowhood“, S. 389.

44 Vgl. Liggins, *Odd women?*, S. 2, 35.

45 Vgl. ebd., S. 68f.

46 Vgl. ebd., S. 67.

47 Vgl. Gabriel, *Widows Bewitched* und *Grass Widows*.

48 Dunn, *The Depiction of the Widow*, S. 2.

Hahns Forschung zu französischer Literatur der Frühen Neuzeit und des Barock weist auf die Existenz eines „remarriage imperative“⁴⁹ hin:

„[T]he way that dramatic conventions intersect with patriarchal ideology to close down the possibility of an independent young widow come the end of a play.“⁵⁰

Bedeutsam ist an dieser Stelle besonders das Paradox der Witwenkomödie:

„[O]n the comic stage, widows are women who are free to abandon their freedom. By refusing to let widows remain widows, comedy reinforces the notion that independent women embody a threat to patriarchy.“⁵¹

Obwohl also einige Witwenfiguren den Anschein erwecken, handlungsmächtig und selbstbestimmt zu sein, wird dies häufig durch Erzählstrukturen negiert – beispielsweise auch in Lehárs *Die lustige Witwe*.⁵²

Liminalität und Agency

Beim Sprechen und Lesen über Witwen und ihren ambivalenten Sozialstatus fällt immer wieder der Begriff der Liminalität.⁵³ Deren Konzeptualisierung als Beschreibung für Lebensphasen und gesellschaftliche Status geht auf den Ethnologen Arnold van Gennep zurück und wurde Ende der 1960er Jahre von

Turner weiterentwickelt.⁵⁴ Häufig begleitet sie „life’s significant milestones such as adolescence, mourning, death and old age“.⁵⁵ Essenziell ist dabei, dass „liminal *personae*“ durch das Raster von „classifications that normally locate their states and positions in cultural space“⁵⁶ fallen. Sie stehen zwischen „positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial.“⁵⁷ Turner verdeutlicht dies zunächst an Initiationsriten, in denen sich Personen nach liminalen Phasen neu in soziale Strukturen einordnen. Aber auch Figuren wie Hofnarren und Formen des Karnevals zeigen in ihrer ‚Narrenfreiheit‘ liminale Qualitäten. Dabei kann zwischen zwei Arten von Liminalität unterschieden werden: einer, auf die am Ende ein höherer Sozialstatus folgt (bspw. durch Initiation), und jener, bei denen Personen mit niedrigem Status übergangsweise soziale Ordnungen auf den Kopf stellen (Hofnarr, Fastnacht, Halloween etc.).⁵⁸ Zur Liminalität der zweiten Form als temporärem *status reversal* kann auch eine „sex-role reversal“⁵⁹ gehören, weswegen diese für die Betrachtung von Witwen besonders interessant wird. Zudem liefert dies für die von Witwen

49 Hahn, *The School for Widows*, S. 6,

50 Ebd.

51 Ebd., S. 9.

52 Vgl. Léhar, *Die lustige Witwe*. Insbesondere durch die Vorgeschichte der Protagonist:innen ist kein anderes Ende als ein Zusammenkommen der beiden für das Publikum erwartbar.

53 Vgl. Mitchell, „Death Becomes Her“, S. 605; Buitelaar, „Widow’s Worlds“, S. 11; Dunn, *The Depiction of the Widow*, S. 4.

54 Vgl. Turner, *The Ritual Process*, S. 167.

55 Drewery, *Modernist Short Fiction by Women*, S. 2.

56 Turner, *The Ritual Process*, S. 95. Hervorhebung im Original.

57 Ebd.

58 Vgl. ebd., S. 97f., 109f., 167f.

59 Ebd., S. 172.

geschürten Ängste eine Erklärung:

„[T]hat which cannot be clearly classified in terms of traditional criteria of classification, or falls between classificatory boundaries, is almost everywhere regarded as ‚polluting‘ and ‚dangerous‘.“⁶⁰

Damit werden liminale Figuren für kulturelle Texte (jeder Art) insbesondere von Frauen interessant,⁶¹ da sie Möglichkeits- und Interpretationsräume abseits von Normen öffnen.

Witwen lassen sich auf insgesamt drei Ebenen liminal fassen: **1. Sie stehen zwischen Leben und Tod:** Auch wenn sie selbst lebendig sind, werden sie doch nicht zuletzt über ihre Trauerkleidung weiterhin stark mit ihrem verstorbenen Ehemann assoziiert. Ihre Existenz allein erinnert ihr Umfeld an die Vergänglichkeit allen Seins. In der von Dunn analysierten deutschen Literatur rückt sie zum Ende des 19. Jahrhunderts näher an den Tod, tritt teils sogar als „embodiment of the living death“⁶² auf. **2. Sie bewegt sich zwischen den Status verheiratet und nicht-verheiratet:** An dieser Stelle wird die von Holden und Liggins vorgeschlagene Rahmung des Familienstands als Spektrum relevant.⁶³ Witwen sind ‚mehr‘ verheiratet als *Spinsters*, aber ‚weniger‘ als Ehefrauen und damit schwierig in binäre Kategorien einzuordnen. **3. Sie erfüllen sowohl Aspekte klassisch weiblicher als auch männlicher Rollenbilder**

des 19. Jahrhunderts: Die Abwesenheit eines Vormunds/Ehemanns zwingt sie dazu und ermöglicht ihnen, Aufgaben und Funktionen in der öffentlichen, männlichen Sphäre in den Bereichen Besitz und Arbeit zu übernehmen. Dabei kehren sie die Rollenzuordnungen nicht um, sondern erfüllen oft beide zugleich. Sie bewegen sich nicht nur zwischen binären Geschlechterrollen, sondern auch in einem Spektrum zwischen Eigenständigkeit und Abhängigkeit – stark verbunden mit Handlungsspielräumen.

Die Frage nach Handlungsräumen und -möglichkeiten wird nach einer weiteren Definition von *Agency* untersucht:

„‚Agency‘ ist ein Grundbestandteil aller Konzepte, die erforschen oder erklären, wer oder was über welche Art von Handlungsmächtigkeit verfügt oder diese zugeschrieben bekommt bzw. als welchen und wessen Einwirkungen geschuldet etwas zu erklären ist.“⁶⁴

Handlungsmacht wiederum wird soziologisch begriffen als das „(Wirkungen hinterlassende) Handeln von Individuen in der Gesellschaft [...] und/oder als Fähigkeit, die eigenen Lebensumstände (frei) zu gestalten.“⁶⁵ Wie also versteht Smyth die Liminalität des Witwenstatus? Wird sie als Chance genutzt, um Handlungsräume zu erweitern, Handlungsmacht zu schaffen und einen anderen (feministischen/queeren) Lebensentwurf abzubilden, beizubehalten und somit dem *remarriage imperative* etwas

60 Ebd., S. 109.

61 Vgl. Drewery, *Modernist Short Fiction by Women*, S. 1.

62 Dunn, *The Depiction of the Widow*, S. 4.

63 Vgl. Liggins, *Odd women?*, S. 5.

64 Helfferich, „Einleitung. Von roten Heringen“, S. 10.

65 Ebd., S. 17.

entgegenzusetzen? Und welche Abänderungen lassen sich im Vergleich zu Jacobs' Text erkennen?

Die Witwe in *The Boatswain's Mate*

Werk und Kontext

Die musikhistorische Einordnung des Werks nimmt Smyth in ihrer autobiografischen Publikation *A Final Burning of Boats* (1928) selbst vor. Dies wurde im Kontext von Smyths Selbstdarstellung kürzlich von Angelika Silberbauer ausführlich beleuchtet.⁶⁶ Die Komponistin beklagt sich insbesondere über die unzulängliche (aus ihrer Sicht sogar non-existente) englische Opernlandschaft. Als Gründe dafür benennt sie das Bestehen auf tourenden Produktionen, weswegen nur Publikumslieblinge aber keine neuen Werke gespielt würden, und die fehlende Emotionalität ihrer Nation, welche sie für die Komposition von *Grands Opéras* nach französischem Vorbild als nötig erachtete.⁶⁷ Sie sieht aber „talent for another form of art than ‚grand‘ opera, namely, light, or *non-grand* opera“.⁶⁸ Vorbildhaft seien dabei vor allem Gilbert und Sullivan:

„[T]he combination, that is, of a humorist unlike any other and a composer quite as unique, whose music enchants not only [...] the man in the street but profound musicians.“⁶⁹

Mit *The Boatswain's Mate* (und *Entente cordiale*, UA 1925) strebte sie daher eine Wiederbelebung der *comic opera* an und beschreibt ihre Stücke als „*Comedy written for a Musical Setting*“.⁷⁰ Bemerkenswert ist dabei auch, dass sie die Musik selbst in den Hintergrund rückt: „Yet comic opera depends above all else on diction and acting!“⁷¹ Smyth schlägt sogar vor, bei Produktionsschwierigkeiten auf das Orchester zu verzichten und nur ein Klavier als Begleitung zu verwenden:

„Why waste hours over orchestral rehearsals [...] when every second of your time is needed for getting the action and the fun across?“⁷²

Dies legt einen analytischen Fokus auf das Libretto nahe, während gleichzeitig die Wichtigkeit der Aufführung betont wird – ein Aspekt, der an anderer Stelle weiterverfolgt werden sollte.

Der Spaß in *The Boatswain's Mate* geht dabei vor allem auf Kosten der männlichen Figuren. Die verwitwete Mrs. Waters führt, unterstützt durch die junge Bedienstete Mary Ann, das Pub *The Beehive* und wird zu ihrem Unbehagen von Bootsmann Harry Benn umworben. Aufgrund ihrer wiederholten Abweisungen fasst Benn einen Plan: Mit Hilfe des Ex-Soldaten Ned Travers plant er, sich als Held in Mrs. Waters' Herz zu stehlen. Travers soll sie überfal-

66 Vgl. Silberbauer, *Die Kultur der Anderen*.

67 Vgl. Smyth, *A Final Burning*, S. 181, 194. Hervorhebung im Original.

68 Ebd., S. 181.

69 Ebd., S. 187.

70 Ebd., S. 200. Hervorhebung im Original.

71 Ebd., S. 201.

72 Ebd.

len, damit Benn als Retter auftreten kann. Doch Mrs. Waters lässt sich vom Einbrecher nicht einschüchtern, dreht den Spieß um und erteilt Benn eine Lektion. Sie zieht Travers auf ihre Seite und gibt vor, ihn bei der Tat ertappt und erschossen zu haben. Offen bleibt (vermeintlich), ob die Witwe am Ende mit Travers, an dem sie Gefallen gefunden hat, eine Liaison eingeht – eine Frage, die im Kontext des *remarriage imperative* besonders relevant werden wird.

Die Parallelen zu Jacobs' Kurzgeschichte sind groß. Smyth sagt selbst:

„I of course embodied as much as I could of Mr. Jacobs' inimitable dialogue [...]. But certain constructive features, such as the policeman episode, the tipsy agriculturists, the figure of Mary Ann, the Finale, and of course all the lyrics, are my own.“⁷³

Erstmals verfasste sie für ein Werk Musik und Libretto und drückt so der Handlung, auch wenn sie einiges Wort für Wort von Jacobs übernimmt, ihren eigenen Stempel auf. Verfasst ist das Stück in einem Akt mit zwei Teilen. Während sich der erste stärker an der englischen Tradition der *Ballad Opera* beziehungsweise komischen (Savoy) Opern von Gilbert und Sullivan orientiert und gesprochenen Text zwischen musikalischen Nummern aufweist, ist der zweite Teil als Musikdrama durchkomponiert, „reflecting influences from Wagner and Richard Strauss.“⁷⁴ Femi-

nistische Interpretationen des Werks nehmen häufig ihren Ausgang in der Ouvertüre, in der Smyth mit *1910* und *The March of the Women* (1911) zwei ihrer wichtigsten politischen Kompositionen verarbeitete. Vor allem der Marsch war sehr populär und wurde vom zeitgenössischen Publikum erkannt und als politisches Statement wahrgenommen.⁷⁵ Außerdem verarbeitet die Komponistin besonders im ersten Teil verschiedene englische Balladen, von welchen „Lord Randall“ (*Child Ballads*, Nr. 12) als Grundlage für Mrs. Waters' zentrale Arie „What if I Were Young Again“ für die Analyse besonders relevant ist.

Unabhängig von der immer wieder aufgeworfenen Frage, wie feministisch *The Boatswain's Mate* ist,⁷⁶ gilt es hier zu betrachten, welche Rolle der Witwenstatus bei Smyth und Jacobs spielt, welches Bild einer alleinstehenden Frau gezeichnet und inwieweit ein von der Norm abweichender Lebensentwurf dargestellt wird.

Die Witwenfigur bei Smyth und Jacobs im Vergleich

Beginnend mit Smyths Auflistung der *Dramatis Personae* wird Mrs. Waters durch ihren Besitz und ihre Position als „landlady“⁷⁷ des Beehive charakterisiert und nicht als Witwe. Dieser Besitz ist

73 Ebd., S. 200.

74 Wiley, „Ethel Smyth, Music and the Suffragette Movement“, S. 172.

75 Ebd., S. 173ff.

76 Vgl. Wiley, „Ethel Smyth, Music and the Suffragette Movement“.

77 Smyth, *A Final Burning*, S. 203. Zitiert wird hier und im Folgenden das in *A Final Burning* abgedruckte Libretto von *The Boatswain's Mate*.

Ausgangspunkt ihrer Unabhängigkeit. Dass sie verwitwet ist, wird zwar im einführenden Dialog zwischen Benn und Mary Ann deutlich,⁷⁸ der Begriff fällt im Libretto aber nur ein einziges Mal in einer direkten Übernahme von Jacobs. Benn erzählt hier Travers von Mrs. Waters: „I keeps on telling her she’s a lone widder, and ‚The Beehive‘ a lonely place.“⁷⁹

Im Verlauf der Handlung wird die Auslegung und Wahrnehmung der Witwenrolle der männlichen Figuren mit der von Mrs. Waters immer wieder kontrastiert. Insbesondere Benn, aber auch Travers, schreiben ihr wieder und wieder zu, dass sie einsam sein müsse und das Leben und das Führen des Pubs allein nicht bestreiten könne.⁸⁰ Ihr wird damit abgesprochen, in dieser männlich dominierten Sphäre erfolgreich sein zu können – ihre Geschlechterrollen-Transgression wird als zum Scheitern verurteilt dargestellt, ihr liminaler Status als Bürde. Die Witwe selbst hingegen genießt ihre ‚Einsamkeit‘ beziehungsweise ihr Single-Dasein, interpretiert es als Freiheit und weist auf die Unerwünschtheit von Benns Aufmerksamkeit hin:

„Benn. Yet surely the life is rather lonely?
Mrs. W. Not at all! There’s nobody’s beer has a name like mine; I get as much company as I want ... sometimes more!“⁸¹

Sie gesteht sich zwar in ihrer Soloszene ein, dass sie durchaus manchmal einsam ist, aber: „Mister Wrong comes bothering you to have him; At once you feel like ending your days in a lighthouse!“⁸² Für Smyth bewegt sich die Witwe demnach zwischen Selbstbestimmtheit und Einsamkeit, da aus ihrer Perspektive ersteres nur ohne männliche Einflussnahme möglich ist. Die Liminalität des Status ist Freiheit und *Agency* schaffend, hat aber ihren Preis. Diese Auffassung vermittelt sie kontrastierend zu Jacobs’ Text. Dabei liegt ihr Fokus klar auf dem Aspekt des Wandels zwischen Geschlechterrollen und der Verhandlung von Eigenständigkeit und Abhängigkeit. Denn ob Mrs. Waters offen für einen ‚Mr. Right‘ wäre, bleibt unklar. Ihre Skepsis gegenüber Männern zieht sich durch das ganze Stück. Für diese schafft Smyth immer wieder Raum, während Jacobs die Abweisung Benns nur als Ausgangspunkt der Handlung nutzt und im Verlauf stärker die Perspektive der männlichen Figuren bedient.⁸³

In musikalischen Nummern ergänzt Smyth Selbst- und Fremdbilder von Mrs. Waters. Benn assoziiert diese bezeichnend mit der verführerischen, sexualisierten Witwe und stellt sie seinem beziehungsweise dem zeitgenössi-

78 Vgl. ebd., S. 204f.

79 Ebd., S. 209f. Vgl. mit Jacobs, „The Boatswain’s Mate“, S. 15.

80 Vgl. Smyth, *A Final Burning*, S. 205, 207, 209, 222.

81 Ebd., S. 205.

82 Ebd., S. 216.

83 Smyth hatte sogar überlegt, den Titel ihres Werks dementsprechend zu „The Landslady of the Beehive“ zu verändern. Vgl. Lumsden, „A Wrinkle?“, S. 82.

schen idealen Frauenbild konträr gegenüber:

„Those soft little creatures with pert little features
Who flatter and coax are the sort I prefer;
But faster and faster I rush to disaster,
The slave and the sport of a woman like her!“⁸⁴

Sowohl Faszination als auch Ängste in Bezug auf eine selbstbestimmte Frau werden in Abgrenzung zu Sanftheit und Folgsamkeit des Ideals geäußert. Benn sieht die Gefahr, von Mrs. Waters unterworfen und Opfer ihrer Spielchen zu werden, kann und will sich ihr gleichzeitig aber nicht entziehen. Die beiden Frauentypen lassen sich dabei auch mit den das 19. Jahrhundert prägenden stereotypischen Darstellungen der ‚unschuldigen‘, schwachen *femme fragile* und der übersexualisierten, starken *femme fatale* zusammenbringen.⁸⁵ Die Witwe gehört in dieser Szene eindeutig zu letzterer, während Benns vorangegangene Beschreibung derselbigen als arm und einsam sie eher ersterer zuordnet. Damit offenbart sich eine weitere Ebene des ‚Dazwischen‘, denn auch diesen Stereotypen ist Mrs. Waters und sind Witwenfiguren im Allgemeinen häufig nicht eindeutig zuzuordnen. Derart sind sie auch ein Störfaktor im

Opernrollengefüge – möglicherweise ein Grund, warum sie auf der ‚großen‘ Bühne kaum auftauchen.⁸⁶ Travers fällt der Umgang mit Mrs. Waters vergleichsweise leichter. Er schätzt nicht zuletzt ihre Cleverness und sexuell konnotierte Frechheit: „Was there ever the like of her in this world? So calm and collected and saucy!“⁸⁷

Ein feiner, aber nicht zu unterschätzender Unterschied zwischen den Texten Jacobs’ und Smyths findet sich in der Interaktion zwischen Travers und Mrs. Waters und ihrer Zurückweisung seiner physischen Avancen. Wenn er die Witwe am Fenster stehend von hinten umfasst, um Benn einen Schreck einzujagen, reagiert sie bei Jacobs „fiercely“⁸⁸ und mit einem offenen, durchaus drohenden, aber nicht eindeutig ablehnenden Statement: „If you do that again!“⁸⁹ *Fierce* hat zudem viele unterschiedliche Bedeutungen beziehungsweise Konnotationen und kann auch mit „leidenschaftlich“ in Verbindung gebracht werden.⁹⁰ Bei Smyth findet Mrs. Waters „angrily“⁹¹ (und damit eindeutig verärgert und wütend) deutlichere Worte, „How dare you take liberties with me?“⁹² und macht ihre Ablehnung gegenüber Travers’ Handgreiflichkeit deut-

84 Smyth, *A Final Burning*, S. 207.

85 Vgl. Unseld, „Femme fatale / Femme fragile“.

86 Im Bereich Oper des Langen 19. Jahrhunderts habe ich bisher nur eine prominente verwitwete Protagonistin finden können: die Küsterin in Leoš Janáček’s *Jenůfa* (1904). Witwenfiguren als Protagonistinnen, bei denen ihr Status ein essenzieller Angel- und Ausgangspunkt der Handlung ist, sind demnach unzweifelhaft selten.

87 Smyth, *A Final Burning*, S. 226.

88 Jacobs, „The Boatswain’s Mate“, S. 23.

89 Ebd.

90 Vgl. Art. „Fierce, Adj.“.

91 Smyth, *A Final Burning*, S. 226.

92 Ebd., S. 226f.

licher. Abweichend zu Jacobs streicht Smyth zudem Travers' Assoziation von ihr mit einem Engel.⁹³ Er verniedlicht Mrs. Waters zwar immer noch als „girl“,⁹⁴ betont statt kindlich anmutenden „little bare feet“⁹⁵ allerdings „pretty little fingers“.⁹⁶ Während zarte Hände prägend für die Musikgeschichte 1896 bei Giacomo Puccinis Mimi aus *La Bohème* mit Häuslichkeit und Handarbeit, also einem idealen Frauenbild und der *femme fragile* verbunden sind, ist hier der Kontext einer der Macht: die Finger liegen auf dem Auslöser einer Waffe.⁹⁷ Hier wird erneut Mrs. Waters' Position zwischen Geschlechterrollen deutlich, ist (wenn auch nur angedrohte) Waffengewalt doch klar männlich konnotiert. Die Witwe jedoch verteidigt sich in einer aktiven Annahme ihrer liminalen Stellung selbst und dringt damit weit in die männliche Sphäre ein. Diese erneute Transgression verhilft ihr signifikant zu *Agency*, da Travers derart bedroht den Plot der beiden Männer ausplaudert und ihr damit ermöglicht, mit einem Gegenplan zu reagieren. Es zeigt sich: Wissen ist Handlungsmacht und ermöglicht Mrs. Waters an dieser Stelle, zur handelnden und handlungsbestimmenden Figur zu werden.

Durch Smyth ergänzte Handlungselemente

Trotz der Übernahme des Handlungsverlaufs von Jacobs, misst Smyth den von ihr hinzugefügten Elementen besondere Bedeutung zu.⁹⁸ Neben den musikalischen Nummern sind dies insbesondere die Figur der Mary Ann und die Katzen, mit denen sich Mrs. Waters identifiziert. Nach erfolglosem Rufen nach dem freiheitsliebenden Haustier bemerkt sie: „The more you call her the less she comes! but I can't blame her – I'm rather that way myself!“⁹⁹ Katzen haben auch heute noch in vielen Kulturen einen hohen Symbolwert oder sind mit Aberglauben behaftet. Im viktorianischen England wurden Katzen vor allem mit Sexualität und einer Existenz am Rande der Gesellschaft assoziiert und etablierten sich daher als „the favored pet of the bohemian, acting as a symbol of deliberate rejection of the domestic and the bourgeois.“¹⁰⁰ In der Literatur der Zeit hatten besonders *Spinners* häufig Haustiere als Begleitung, wobei eine Verbindung mit Katzen besonders passend schien, da beide scheinbar die Ideale von Familie und Heirat zurückwiesen.¹⁰¹

„[B]oth [...] challenged the integrity of the home through their independence from normative structures of power, with the

93 Vgl. Jacobs, „The Boatswain's Mate“, S. 20.

94 Smyth, *A Final Burning*, S. 222.

95 Jacobs, „The Boatswain's Mate“, S. 20.

96 Smyth, *A Final Burning*, S. 222.

97 Vgl. ebd.

98 Vgl. ebd., S. 200.

99 Ebd., S. 216.

100 Flegel, *Pets and Domesticity*, S. 74.

101 Vgl. ebd., S. 60, 62.

cat challenging species order through its failure to acknowledge inferiority and the spinster challenging gender relations through her failure to be dependent upon a man.“¹⁰²

Die Parallelisierung von Mrs. Waters und Katzen betont also nicht nur ihre Unabhängigkeit, sondern verbindet sie auch stark mit dem *Spinstertum* und rückt sie damit näher an Smyths eigene Erfahrungswelt.

Mary Ann, als durch die Komponistin ergänzte Figur, fungiert in dem Werk als Rahmung. Sie tritt nur in der ersten und letzten Szene auf und erhält dadurch trotz ihrer Abwesenheit in der Haupthandlung eine exponierte Position. Den Dialog zwischen ihr und Benn stellt Smyth der Geschichte Jacobs' voran. Darin macht Mary Ann eine Parallele zwischen ihrer wiederverheirateten Mutter und Mrs. Waters auf und stellt mit Nachdruck fest, dass es letzterer ohne Ehemann deutlich besser gehe: „*She's [Mrs. Waters] all right! Ain't got no 'usband to look after 'er, like my por [sic] mother 'as.*“¹⁰³ Sie stellt Wiederheirat allgemein in ein sehr schlechtes Licht und sieht den neuen Mann nur als ‚Lückenbüßer‘, da es nichts besseres gegeben habe.¹⁰⁴ Ebenfalls nicht bei Jacobs zu finden ist die letzte Szene zwi-

schen Mary Ann und Mrs. Waters, in der Travers nur von außen hereinblickt und einen eher störenden Effekt hat.¹⁰⁵

Durch hereinbrechendes Sonnenlicht glorifiziert, befinden sich die beiden Frauen in ihrer eigenen Welt. Die junge Bedienstete überrascht die Witwe gedankenverloren tanzend und greift das Verhalten auf. Das breite Grinsen von Mary Ann am Ende, nachdem sie von Mrs. Waters beim Nachahmen erwischt und gerügt wurde, kann unterschiedlich gelesen werden. Ist es Amüsement über Mrs. Waters' angedeutete Verliebtheit in Travers? Trotz Zurückweisungen lässt der Text darauf schließen, dass Interesse an ihm besteht, beziehungsweise ihr seine Aufmerksamkeit gefällt und zu einer Steigerung ihres Selbstwertgefühls beiträgt.¹⁰⁶ Oder ist das Lächeln doch ein Hinweis auf eine homoerotische Beziehung zwischen den beiden Frauen, wie auch Elizabeth Wood andeutet?¹⁰⁷ Durch die Rahmung mit Mary Ann wirkt das ‚Abenteuer‘ mit den beiden Männern in jedem Fall wie eine Episode abseits des Alltags, der üblicherweise nur die beiden Frauen einschließt – und (manchmal aufdringlicher) Besuch im Pub. Zu diesem Alltag kehren sie am Ende zurück. Alles ande-

102 Ebd., S. 60.

103 Smyth, *A Final Burning*, S. 204. Hervorhebung im Original.

104 Mary Ann hat mir insofern auch etwas Rätsel aufgegeben, als dass Smyth sie in den Dramatis Personae als „misogynist“ bezeichnet. In der deutschen Übersetzung wird auf die Beschreibung verzichtet, scheinbar konnte auch der Übersetzer wenig damit anfangen (vgl. Smyth, *The Boatswain's Mate*, S. 2). Ich habe in Mary Anns Szenen keine Stellen gefunden, die einen Hass gegen Frauen belegen würden – sie äußert sich nur kritisch gegenüber Männern.

105 Vgl. Smyth, *A Final Burning*, S. 233.

106 Vgl. ebd., S. 223.

107 Vgl. Wood, „Performing Rights“, S. 629f.

re bleibt absichtlich offen. Das macht Smyth auch in einem Brief an Pankhurst deutlich:

„Of course the public would like a *great final duet* ‚Love the Conqueror‘; but that doesn’t happen to be what I want. How subtle are one’s art desires! I couldn’t put my feeling about it into words – at least not till the stage of ‚explaining what you have done afterwards,‘ as you call it, has come – but it is as stiff a necessity for me as a strait-waistcoat might be.“¹⁰⁸

Die Verweigerung eines Liebesduetts wird hier durch Smyth sehr persönlich konnotiert. Alles in ihr sträubte sich regelrecht dagegen. Es war für sie eine Notwendigkeit. Das zeigt nicht nur eine starke Ebene der persönlichen Identifikation mit der Geschichte und Figur, sondern auch abweichend zu Jacobs eine Zurückweisung des *remarriage imperative* und damit die Absicht einer Beibehaltung des zu der Zeit ‚alternativen‘ Lebensentwurfs als Single-Frau.

Ausgehend von diesen Funden wird Mrs. Waters zur Projektionsfläche für Pankhurst und Smyth. Schon Wood stellte 1995 die These auf, dass die Suffragetten-Anführerin als Vorlage geeignet haben könnte.¹⁰⁹ Die beiden haben insbesondere den Witwenstatus gemein, den Pankhurst nicht zuletzt zu Gunsten ihres politischen Aktivismus nutzte. Während Christopher Wiley die These vor allem wegen des großen Altersunterschieds zwischen Figur und

Muse hinterfragt,¹¹⁰ ist für Cornelia Bartsch die Verbindung unzweifelhaft.¹¹¹ Aber auch einige Parallelen zu Smyths eigenen Lebenserfahrungen lassen sich nicht von der Hand weisen. Es ist gut möglich, dass sie in Jacobs’ Text Elemente erkannt hat, mit denen sie sich identifizieren konnte und diese weiterentwickelte. Die Vehemenz, mit der sie dem Publikum ein eindeutiges romantisches Ende verweigert, ist dabei ein wichtiger zu beachtender Faktor. Sie lässt mit voller Absicht Möglichkeitsräume weit offen, wobei eine Wiederheirat durch eine Überblendung von Pankhurst und Smyth noch unwahrscheinlicher wird. Für beide war der Witwenbeziehungsweise *Spinster*-Status auch ein wichtiges Mittel, um ihre politischen wie kompositorischen Karrieren möglich zu machen.

Smyths Liedtext zu „What if I Were Young Again“

Letztlich gilt es noch einen Blick auf die von Smyth verfassten Liedtexte zu werfen – dabei besonders prägnant und signifikant jener zu Mrs. Waters Arie „What if I Were Young Again“. Bartsch fasst deren Ausdruck als richtungsoffenes Begehren zusammen, das zum „besonderen Charaktermerkmal der Hauptfigur“¹¹² werde.

108 Smyth, *Beecham and Pharaoh*, S. 171. Hervorhebung im Original.

109 Vgl. Wood, „Performing Rights“, S. 614.

110 Vgl. Wiley, „Ethel Smyth, Music and the Suffragette Movement“, S. 174. Mrs. Waters ist laut Libretto 28–30 Jahre alt, bei der UA der Oper war Pankhurst aber schon in ihren 50ern.

111 Vgl. Bartsch, „Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen“, S. 184.

112 Ebd., S. 188.

Der Text zum Stück:

„What if I were young again, careless and gay,
 What if I were young again, just for to-day?
 The hot sun in glory setting,
 With gold thread the vine leaves fretting ...
 Ah! well I know, if my heart were still young,
 Where my thoughts would be now!

When the long day's work was done,
 night coming fast,
 On the tired world would fall silence at last.
 The birds in their warm nest sleeping,
 The stars one by one forth peeping,
 Swift like a ghost I would steal down the path
 To a spot I know well!

What if one were waiting there, waiting
 for me?
 Overhead a ruffled pine sings like the sea, ...
 A star from the bright sky falling,
 The desire of our young hearts calling ...
 Ah! well I know that to-day e'en as then
 I would cling to my dream!¹¹³

Offen ist das ausgedrückte Begehren vor allem, weil unklar bleibt, von welchem Traum Mrs. Waters in der letzten Zeile spricht. Es sei „nicht einmal sicher, ob der Traum [...] tatsächlich mit einer Person verknüpft ist.“¹¹⁴ Durch die Parallelführung der letzten Zeilen der ersten und dritten Strophe mit „Ah! well I know“¹¹⁵ wird noch einmal verstärkt suggeriert, dass ihre Gedanken stets um genau diesen Traum kreisen und kreisten. Ich nehme in Bezug auf diesen an, dass er sogar einer romantischen Beziehung zu einer Person entgegensteht – dass sich Mrs. Waters trotz „the desire of our young hearts calling“¹¹⁶ heute wie gestern für ihren Traum ent-

scheiden würde, für den ihr Begehren demnach größer ist als für eine romantische Liaison.

Der Blick auf die musikalische Vorlage der Arie „Lord Randall“ öffnet zudem weitere Interpretationsebenen. Die Ballade ist ein Dialog zwischen einer Mutter und ihrem Sohn, der von seiner Geliebten vergiftet wurde und im Sterben seine Besitztümer an seine Familienmitglieder verteilt, wobei für die Geliebte nur Hass und Tod als Strafe bleiben.¹¹⁷ Damit wird suggeriert, dass es der Mörderin um eben jenen Besitz ging. Dem Stück liegt „die typische Spaltung des Weiblichen in die (gute) asexuelle Mutter und die (böse) begehrende Frau zu Grunde“.¹¹⁸ Auffallend ist aber bei einem Blick auf die über 100 dokumentierten Versionen, dass ebenso häufig statt von einer Geliebten von der Schwester oder Großmutter als Mörderin die Rede ist.¹¹⁹ Vor allem durch letztere lässt sich die gefährliche Frau auch mit Witwenschaft verknüpfen – davon abgesehen, dass auch die Geliebte durch den Mord nah an den Witwenstatus rückt, selbst wenn keine Ehe geschlossen war. Dass die Bestrafung nicht nur über einen Todeswunsch, sondern auch über die Verweigerung von Besitz geschieht, weist erneut auf die Bedeutung dessen als Möglich-

113 Smyth, *A Final Burning*, S. 217.

114 Bartsch, „Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen“, S. 188.

115 Smyth, *A Final Burning*, S. 217.

116 Ebd.

117 Vgl. Bronson, „The Traditional Tunes“, S. 194ff.

118 Bartsch, „Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen“, S. 189.

119 Vgl. Bronson, „The Traditional Tunes“, S. 194ff.

macher von ‚gefährlicher‘ Unabhängigkeit (und vielleicht deswegen als Mordmotiv) hin. Dadurch lässt sich die Geliebte / (möglicherweise unverheiratete) Schwester / (möglicherweise verwitwete) Großmutter mit Mrs. Waters verknüpfen. Während die ‚böse‘ Frau in der Ballade nicht zu Wort kommt, geschweige denn sich verteidigen kann, sondern nur verurteilt wird, erhält sie in *The Boatswain’s Mate* eine Stimme. Ihre Perspektive wird in der begehrenden, aber selbstständigen und vielschichtigen Mrs. Waters erzählt. Dadurch werden Stereotype aufgebrochen und eine alternative Sichtweise auf die ‚böse‘ Frau beziehungsweise ‚gefährliche‘ Witwe gezeigt und diese zur handelnden Figur gemacht. Die in der Vorlage vermittelte, nur irrational zu begründende ‚Gefährlichkeit‘ der Frau – insbesondere, wenn sie einen liminalen Status innehat – wird von Smyth mit Menschlichkeit und einem differenzierten Blick auf jenen Status, dem in ihrer Auslegung Freiheit, Einsamkeit und Sehnsucht innewohnen, überlagert.

Während Mrs. Waters in dieser Soloszene noch nostalgisch in Bezug auf ihre verflogene Jugend ist, akzeptiert sie im Finale ihre Lebensumstände und schlägt explizit gesellschaftliche Konventionen in den Wind. Sie greift auf das schon in der ersten Soloszene zitierte Lied mit der Zeile „Spring-time

the only pretty ring time“¹²⁰ zurück und äußert nun: „Who cares what a silly old song says!“¹²¹ Statt des Frühlings definiert sie nun den Sommer als ihre Zeit für (Selbst-)Liebe und lässt sich von einer kleinen Falte nicht mehr verunsichern: „A wrinkle! but only a little one – and after all one isn’t a girl, not in years at least!“¹²² Die zitierte Liedzeile stammt aus „It Was a Lover and His Lass“ aus Shakespeares *As You Like It*, welches dort als Vorspiel für die Hochzeitsfeierlichkeiten am Ende des Stückes dient.¹²³ Damit kehrt Mrs. Waters erneut dem „silly old song“ der Ehe den Rücken.

Fazit

Mrs. Waters ist queer – möglicherweise im engeren, aber definitiv im weitesten Sinne als *gender dissonance* kreierender Störfaktor. Und wie vermutet, generiert sich viel des feministisch-queeren, disruptiven Potenzials aus ihrem Witwenstatus. Mrs. Waters verlässt die Sphäre des Privaten, hat Einkommen und trägt Verantwortung für ihr Pub und Mary Ann als Angestellte. Für sie ist ihre liminale und damit auch im weitesten Sinne queere Position zwischen Geschlechterrollen essenzielles Charakter- und Identifikationsmerkmal, das erhaltenswert ist. Die männlichen Figuren hingegen trauen ihr Erfolg in ‚ihrer‘ öffentlichen Sphäre nicht zu und inter-

120 Smyth, *A Final Burning*, S. 216.

121 Ebd., S. 232.

122 Smyth, *A Final Burning*, S. 232.

123 Vgl. Shakespeare, *As You Like It*, Akt 5, Szene 3, Zeile 16.

pretieren Mrs. Waters' liminale Position als Bürde, die es zu erleichtern gilt. Smyth setzt der insbesondere von Benn geäußerten, zeitgenössisch-sexistischen Auslegung der Witwenfigur und dem negativen Stereotyp der ‚bösen‘ Frau aus der Ballade „Lord Randall“ ihre eigene, positive Interpretation entgegen. Diese geht deutlich über Jacobs' Gestaltung der Witwenfigur hinaus.

Auch wenn ein romantisches Interesse der Witwe an Travers besteht, macht Smyth entgegen der Vorlage an unzähligen Stellen deutlich, dass eine Aufgabe ihrer Unabhängigkeit und damit eine Wiederheirat äußerst unwahrscheinlich sind. Sie braucht keinen Mann, sondern kann dessen Aufgaben selbst erledigen: „I can get them [odd jobs] done without marrying again – and cheaper, too, in the end!“¹²⁴ *Cheaper* muss hier zudem doppeldeutig gelesen werden, einmal aus ökonomischer Sicht, aber auch der Preis der Wiederheirat, Verlust von Unabhängigkeit, ist impliziert – dafür nimmt sie hin und wieder Einsamkeit in Kauf. Mrs. Waters sieht die durch ihren Witwenstatus gebotenen Möglichkeiten – die nichts weniger als die Erfüllung ihrer Träume umfassen – und entscheidet, diese beizubehalten. Smyth schafft dadurch Möglichkeitsräume, erlaubt Eigenständigkeit, Träumen und Flirten mit Travers, ohne dabei Offenheit als wiederkehrendes Motiv zu negieren. Der *remarriage imperative* wird somit

ausgehebelt. In Abgrenzung zu Jacobs' Vorlage, die trotz einer ebenfalls unabhängigen Frauenfigur eine Beziehung von Travers und Mrs. Waters stark suggeriert, ist insbesondere das Ende der *comic opera* keineswegs so (un)eindeutig zu interpretieren.

Abgesehen von der Selbstbestimmtheit in Bezug auf ihre Lebensumstände, ist im Kontext der Frage nach *Agency* spannend, dass diese unzweifelhaft mit Wissen Hand in Hand geht. Mrs. Waters ist zunächst durch ein Wissensdefizit den planenden, handelnden Männern ausgeliefert. Die Umkehr dessen erreicht sie auf sehr männlich konnotierte Art und Weise, sie bedroht Travers mit einem Gewehr und wird damit zur handlungsbestimmenden Figur. Somit sind nicht alle Facetten von Mrs. Waters' Handlungsmacht direkt auf ihren liminalen Witwenstatus zurückzuführen, dieser ist jedoch definitiv Möglichmacher von Transgressionen vom Privaten ins Öffentliche, vom ‚Weiblichen‘ ins ‚Männliche‘.

Weiterführend von diesen Erkenntnissen verspricht die Analyse der musikalischen Ebene (u. a. anschließend an Rachel Lumsdens Beschreibung des „Contemplation Motive“¹²⁵ und Bartschs Blick auf die Stimmenverteilung im Werk¹²⁶) sowie die Betrachtung der Aufführungspraxis die Offenlegung weiterer Facetten der Witwenfigur. Zudem erscheint die weitere Beschäftigung mit Musiktheater im Kontext der Singleness

124 Smyth, *A Final Burning*, S. 205.

125 Vgl. Lumsden, „A Wrinkle“, S. 83ff.

126 Vgl. Bartsch, „Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen“.

Studies lohnenswert, um die Suche nach weiblichen Figuren voranzutreiben, die den dominanten Stereotypisierungen des Langen 19. Jahrhunderts und darüber hinaus etwas entgegenzusetzen haben. Eben solche Figuren können starke Argumente für die Aufnahme ‚neuer‘ (dennoch historischer)

Werke in Repertoire und Kanon von Oper und Operette liefern, da sie besonders gut für aktuelle gesellschaftliche Diskurse nutzbar gemacht werden können und zeigen, dass es immer schon Erzählungen abseits und entgegen vorherrschender patriarchaler Narrative gab.

Literatur-/Quellenverzeichnis

Gedruckte Musikalien

Gabriel, Virginia: *Grass Widows. The Libretto, Stage Directions & Music Complete*, Klavierauszug, London: Metzler & Co 1875.

Dies.: *Widows Bewitched. An Operetta*, Klavierauszug, London: Metzler & Co 1865.

Lehár, Franz: *Die lustige Witwe. Operette in drei Akten*, Klavierauszug, Wien, München: Musikverlag Doblinger o. J.

Smyth, Ethel: *The Boatswain's Mate. Comedy in one Act (Two Parts) after W. W. Jacobs' story of that name / Der gute Freund. Komische Oper in einem Akt nach einer Novelle des W. W. Jacobs*, Klavierauszug mit Text, Wien, New York: Universal-Edition A. G. 1915.

Primärquellen

Art. „Mourning Going Out“, in: *Ripon Observer* (18.05.1893), S. 3.

Art. „Widows' Weeds and Mourning Customs“, in: *Edinburgh Evening News* (31.05.1889), S. 2.

Jacobs, William Wymark: „The Boatswain's Mate“, in: *Captain's All and Others*, o. O: Zinc Read 2023 [Erstveröffentlichung 1905], S. 12–25.

Shakespeare, William, *As You Like It*, hrsg. von Barbara Mowat u. a., Washington, DC: Folger Shakespeare Library, <https://www.folger.edu/explore/shakespeares-works/as-you-like-it/read/>, letzter Zugriff: 20.02.2026.

Smyth, Ethel: *A Final Burning of Boats Etc.*, London: Longmans, Green and Co. 1928 [mit Libretti von *The Boatswain's Mate* und *Entente Cordiale*].

Dies.: *Beecham and Pharaoh*, London: Chapman & Hall LTD 1935.

Sekundärquellen

Abrams, Lynn: *The Making of Modern Woman*, London: Routledge 2002.

Anderson, Michael: „The Social Position of Spinsters in Mid-Victorian Britain“, in: *Journal of Family History* 9 (1984), S. 377–393.

Andrews, Maggie/Lamas, Janis: *Widows. Poverty, Power and Politics*, Cheltenham: The History Press 2020.

Bartsch, Cornelia: „Nach Freundschaft so ein maßloses Verlangen“. Anmerkungen zu Ethel Smyths Opern *Fantasio* und *The Boatswain's Mate*“, in: *Musik und Homosexualitäten. Tätigkeitsberichte Bremen 2017 und 2018*, hrsg. von Kadja Grönke und Michael Zywiets, Hamburg: Textem Verlag 2021, S. 175–189.

Bronson, Bertrand Harris: *The Traditional Tunes of the Child Ballads*, Vol. 1, Princeton, NJ: Princeton University Press 1959.

Buitelaar, Marjo: „Widows' Worlds. Representations and Realities“, in: *Between Poverty and the Pyre. Moments in the History of Widowhood*, hrsg. von Jan Bremmer und Lourens van den Bosch, London: Routledge 1995, S. 1–18.

Diedrich, Charlotte: „Eine Witwe, das heißt: Dein Mann ist tot, du bist mit ihm begraben.“ Die Witwe im 19. Jahrhundert zwischen Sex, Macht und Religion“, in: *Opening Pandora's Box. Gender, Macht und Religion*, hrsg. von Benedikt K. Bauer, Kristina Göthling-Zimpel und Anna-Katharina Höpflinger, Göttingen: V&R Unipress 2020, S. 53–66.

Drewery, Claire: *Modernist Short Fiction by Women. The Liminal in Katherine Mansfield, Dorothy Richardson, May Sinclair and Virginia Woolf*, London: Routledge 2011.

Dunn, Abigail: *The Depiction of the Widow in Nineteenth- and Early Twentieth-Century German Literature*, Diss. Exeter College [Oxford] 2009.

Fama, Katherine/Lagerwey, Jorie: *Single Lives. Modern Women in Literature, Culture, and Film*, New Brunswick: Rutgers University Press 2022.

Flegel, Monica: *Pets and Domesticity in Victorian Literature and Culture. Animality, Queer Relations, and the Victorian Family*, London: Routledge 2015.

Gutenberg, Andrea: „Handlung, Plot und Plotmuster“, in: *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, hrsg. von Vera Nünning und Ansgar Nünning, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler 2004, S. 98–121.

Hahn, Deborah Julie: *The School for Widows. Gender, (Re)Marriage, and Comedy on the Absolutist Stage*, Diss. Brown Univ. [Providence] 1998.

Helfferrich, Cornelia: „Einleitung. Von roten Heeringen, Gräben und Brücken. Versuche einer Kartierung von Agency-Konzepten“, in: *Agency. Qualitative Rekonstruktionen und gesellschaftstheoretische Bezüge von Handlungsmächtigkeit*, hrsg. von Stephanie Bethmann u. a., Weinheim, Basel: Beltz Juventa 2012, S. 9–39.

Holden, Katherine: „Imaginary Widows: Spinners, Marriage, and the ‚Lost Generation‘ in Britain after the Great War“, in: *Journal of Family History* 30 (2005), S. 388–409.

Jalland, Patricia: *Death in the Victorian Family*, Oxford: Oxford University Press 1996.

Liggins, Emma: *Odd women? Spinsters, Lesbians and Widows in British Women’s Fiction, 1850s–1930s*, Manchester, New York: Manchester University Press 2014.

Lumsden, Rachel: „A Wrinkle? Gender and Motive in Ethel Smyth’s *The Boatswain’s Mate*“ in: *Analytical Essays on Music by Women Composers*, hrsg. von Laurel Parsons und Brenda Ravenscroft, New York: Oxford University Press 2022, S. 80–108.

Mitchell, Rebecca: „Death Becomes Her. On the Progressive Potential of Victorian Mourning“, in: *Victorian Literature And Culture* 41 (2013), S. 595–620.

Moring, Beatrice: „Rural Widows, Economy and Co-Residence in the 18th and 19th Centuries“, in: *The History of the Family* 15 (2010), S. 239–254.

Moring, Beatrice/Wall, Richard: *Widows in European Economy and Society, 1600–1920*, Suffolk: Boydell Press 2017.

Muller, Nadine: „Deceit, Deservingness, and Destitution: Able-Bodied Widows and the New Poor Law“, in: *Journal of Victorian Culture* 26 (2020), S. 89–102.

Ray, Marcie: *Coquettes, Wives, and Widows: Gender Politics in French Baroque Opera and Theater*, Rochester, NY, Woodbridge: University of Rochester Press, Boydell & Brewer 2020.

Reinhart, Cornel J./Tardon, Margaret/Hardy, Philip: „The Sexual Politics of Widowhood: the Virgin Rebirth in the Social Construction of Nineteenth- and Early-Twentieth-Century Feminine Reality“, in: *Journal of Family History* 23 (1998), S. 28–46.

Silberbauer, Angelika: *Die Kultur der Anderen. Ethel Smyths (1858–1944) Strategien zur (Selbst-)Positionierung als britische Nationalkomponistin*, Münster, New York: Waxmann 2025.

Turner, Victor: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*, Ithaca, NY: Cornell University Press 1966.

Van Lieshout, Carry u. a.: „Female Entrepreneurship: Business, Marriage and Motherhood in England and Wales, 1851–1911“, in: *Social History* 44 (2019), S. 440–468.

Wiley, Christopher: „Ethel Smyth, Music and the Suffragette Movement. Reconsidering The Boatswain’s Mate as Feminist Opera“, in: *Women’s Suffrage in Word, Image, Music, Stage and Screen. The Making of a Movement*, hrsg. von Lucy Ella Rose und Christopher Wiley, London: Routledge 2021, S. 169–185.

Wood, Elizabeth: „Performing Rights: A Sonography of Women’s Suffrage“, in: *The Musical Quarterly* 79 (1995), S. 606–643.

Lexikonartikel

Unsel, Melanie: Art. „3. Femme fatale / Femme fragile“ in: *Lexikon Musik und Gender*, hrsg. von Florian Heesch und Annette Kreuziger-Herr, Kassel: Bärenreiter 2010, S. 517f.

Art. „Fierce, Adj.“, in: *Oxford English Dictionary*, 2025, <https://doi.org/10.1093/OED/7060874651>.

Art. „Spinster, N.“: *Oxford English Dictionary*, 2025, <https://doi.org/10.1093/oed/2721965059>.