

['stɪmmə]

Das studentische
Musikwissenschaftsmagazin

Ausgabe 4

Redaktion

Noomi Bacher, Véronique Braquet, Mareike Fahr, Karl Frenzel, Hermann Gläßer,
Flavia Hennig, Anne-Sophie Hornung, Florian Klein, Bea Mayer,
Felisa Mesuere, Maya Oppitz, Tamina Pamir, Sebastian Pstrokonski-Komar,
Rebekka Sandersfeld, Kilian Scholla

info@stimme-magazin.de

Wissenschaftlicher Beirat

Prof. em. Dr. Andreas Haug, PD Dr. Birgit Heise, Prof. Dr. Jan Hemming,
Prof. Dr. Gregor Herzfeld, Prof. Dr. Dorothea Hofmann, Prof. Dr. Dominik Höink,
Prof. Dr. Anne Holzmüller, Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, Dr. Angelika
Silberbauer, Prof. Dr. Andreas Waczkat, Prof. Dr. Clemens Wöllner

www.stimme.publia.org

Herausgeber

Dachverband der Studierenden der Musikwissenschaften e. V.

c/o Universität Leipzig, Institut für Musikwissenschaft
Neumarkt 9–19, Aufgang E
04109 Leipzig

www.dvsm-verband.de

Rechtssitz: Oldenburg

Vorstand:
Marie-Luise Hartmann (Vorsitzende)
Samuel Glowka (Geschäftsführer)
vorstand@dvsm-verband.de

Distribution

musiconn.publish

Sächsische Landesbibliothek
Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
Zellescher Weg 18
01069 Dresden

www.musiconn.de/en/publish

Eine Ausgabe pro Jahr, Open Access

Ansprechpartner:
Dr. Christian Kämpf
+49 351 4677-311
christian.kaempf@slub-dresden.de

Inhalt

3 Editorial

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

28 Zukunftsperspektiven

- 29 Redaktion: Interview mit Musica inaudita
35 Felisa Mesuere: Interview mit Viola Pausch,
M. A. Musikpsychologie & Data Engineer

41 Rezensionen

- 42 Sonja Trautner: *Krummacher, Friedhelm: Johann Sebastian Bach. Die Oratorien und die Messen, Kassel: Bärenreiter, Berlin: Metzler 2022.*
- 45 Joep Janssens: *Hentschel, Frank (Hrsg.): Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik (= Kompendien Musik 2), Laaber: Laaber 2019.*
- 48 Elisabeth Pratl: *Unsel, Melanie: Musik und Erinnerung. Ein Studienbuch (= intro: Musikwissenschaft 3), Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2025.*
- 49 Luisa Marie Leck: *Petersen, Peter: Arnold Schönbergs Streichquartett op. 7. Drei Wege zum Verständnis des Werks (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 132), Baden-Baden: Georg Olms 2024.*
- 51 Anna Katharina Jakobi: *Feldman-Barrett, Christine: A Women's History of the Beatles, New York: Bloomsbury 2021.*
- 52 Kilian Scholla: *JeBulat, Ariane u. a. (Hrsg.): Handbuch Musikanalyse. Pluralität und Methode, Kassel: Bärenreiter, Berlin: Metzler 2025.*

55 StiMMe-Calls

Editorial

Liebe Leser:innen,

mit dieser Ausgabe haltet ihr bereits die vierte StiMMe in den Händen – und beim Durchblättern werdet ihr schnell merken: Sie unterscheidet sich deutlich von ihren Vorgängerinnen. Nachdem [Ausgabe 3](#) mit sechs zum Teil umfangreich bebilderten Artikeln für uns eine echte Mammutaufgabe war, brachte [Ausgabe 4](#) gewissermaßen eine Verschnaufpause. Zugleich stellte sie uns vor den gegenteiligen Extremfall: Können wir eine Ausgabe mit nur einem Artikel veröffentlichen? „Ja, das können wir!“, lautete unsere Antwort. Denn auch wenn in diesem Jahr nur einer der eingereichten Artikel seinen Weg in die StiMMe gefunden hat, ist die Zahl der eingegangenen Rezensionen umso größer.

Wir freuen uns also, dass wir das Projekt StiMMe kontinuierlich weiterführen und unserem Vorsatz treu bleiben können, jährlich eine Ausgabe zu veröffentlichen. Die Zusammenarbeit hat uns auch in diesem Jahr große Freude bereitet. **Wir danken der gesamten Redaktion für ihr Engagement!** Ein besonderer Dank gilt Nikolas Georgiades, der nach der Redaktionsleitung von Ausgabe 3 die Redaktion verlassen hat. Auch für diese Ausgabe stand er uns noch als erfahrener Ratgeber zur Seite. Nachträglich bedanken möchten wir uns außerdem bei Prof. Dr. Jutta Toelle, Univ.-Prof. Birger Petersen und Prof. Dr. Christoph Flamm, die uns in Ausgabe 3 tatkräftig im wissenschaftlichen Beirat unterstützt haben.

Dass sich die personelle Zusammensetzung der Redaktion immer wieder verändert, lässt sich kaum vermeiden. Im vergangenen Jahr mussten wir uns von Giulio Biagini, Joep Janssens, Lilian Linz, Bea Mayer und Francesca-Maria Raffler verabschieden. Vielen Dank, dass Ihr Teil von StiMMe wart. So entsteht von Ausgabe zu Ausgabe eine neue Team-Konstellation – getragen von den Erfahrungen der „alten Hasen“ und bereichert durch die frischen Perspektiven und Impulse neuer Mitglieder.

In diesem neu formierten Team haben wir uns konsolidiert und neue Herausforderungen angenommen. Das zeigt sich nicht nur in der Weiterentwicklung unserer Rubriken, sondern sticht vor allem optisch ins Auge. Innerhalb unserer Redaktion hat sich ein neues Team für das Layout und Design zusammengefunden, das in Abstimmung mit der gesamten Redaktion ein neues Gestaltungskonzept entwickelt und dabei Altbewährtes und neue Ideen zusammengeführt hat.

Auch für zukünftige Einreichungen gibt es eine Neuerung: Nachdem Beiträge für die Rubriken Rezensionen und Zukunftsperspektiven bereits seit dem vergangenen Jahr ganzjährig eingereicht werden können, gilt dieses Verfahren nun auch für die Artikel. Stichtag für die Berücksichtigung in einer Ausgabe ist jeweils der **31. Juli** des Vorjahres.

In dieser Ausgabe vereint Beeke Hölzer in ihrem Beitrag über „Liminalität und *Agency* in Ethel Smyths *The Boatswain's Mate*“ gleich zwei Perspektiven der musikhistorischen Genderforschung, indem die Darstellung einer Frauenfigur, der Witwe Mrs. Waters, innerhalb einer Oper der Komponistin Ethel Smyth untersucht wird. Sechs Rezensionen widmen sich aktuellen Fachpublikationen aus studentischer Perspektive. Für die Rubrik Zukunftsperspektiven hat Felisa Mesuere ein Interview mit Viola Pausch geführt, die davon berichtet, wie sie von ihrem Musikwissenschaftsstudium zu ihrem Beruf als Data Engineer beim Hannoveraner Energiewerk gefunden hat. In einem weiteren Beitrag stellen Mitglieder ihre studentisch organisierte Initiative Musica inaudita an der Universität der Künste Berlin vor.

Eine inspirierende Lektüre und viel Freude beim Lesen wünschen

Flavia Hennig & Rebekka Sandersfeld

für die Redaktion im April 2026

Du möchtest auf dem
Laufenden bleiben, aktuelle
Ausschreibungen einsehen
oder in unseren früheren
Ausgaben stöbern?

Dann schau doch auf
unserer Homepage vorbei
oder folge uns auf Instagram.

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

Beeke Hölzer

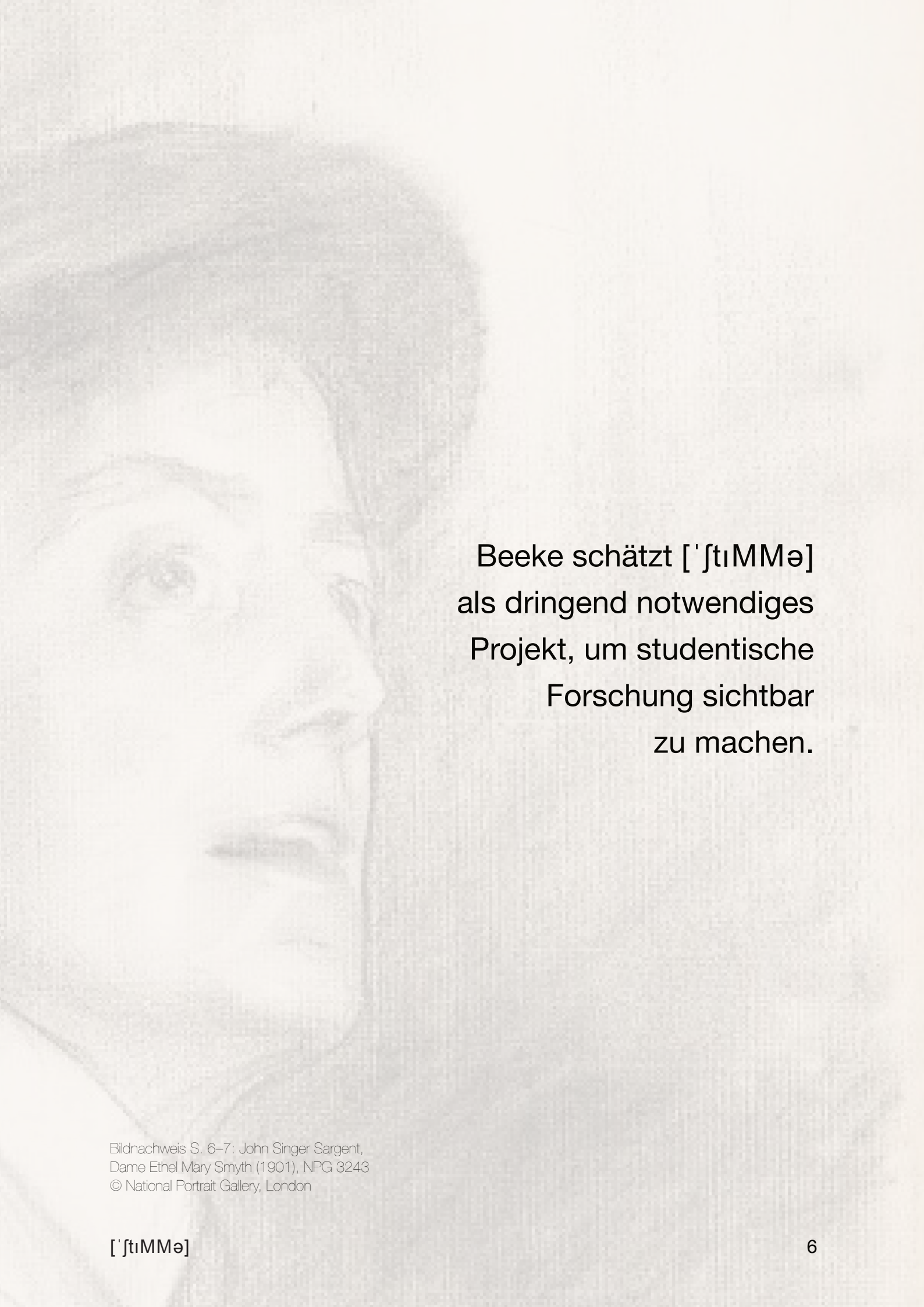
Abstract

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 anknüpfähige 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 Aushandlungsprozessen 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 tiefergehenden historischen Einordnung im England des langen 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 Publikumsliebliche 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>.



Zukunftsperspektiven

In dieser Rubrik wollen wir mögliche Perspektiven aufzeigen, in welche Richtung der Karriereweg nach dem musikwissenschaftlichen Grundstudium gehen könnte. Interviews mit Studierenden und Absolvent:innen geben Einblicke in weiterführende Studiengänge, spannende studentische Projekte und mögliche Berufslaufbahnen. In dieser Ausgabe berichtet **Viola Pausch** von ihrer für Musikwissenschaftler:innen ungewöhnlichen Tätigkeit als Data Engineer. Außerdem stellen Emilia Reiter, Filip Bayer-Čech, Jelena Wißmann und Marie-Antonia Schwebe die studentische Initiative **Musica inaudita** vor, welche sich der Diversifizierung des Konzertkanons in Deutschland verschrieben hat.

Interview mit Emilia Reiter, Filip Bayer-Čech, Jelena Wißmann und Marie-Antonia Schwebe von Musica inaudita

Geführt von den Zukunftsperspektiven am 8. März 2026

Was ist Musica inaudita?

Musica inaudita, auf Deutsch ungehörte Musik, ist eine studentische Initiative der Universität der Künste (UdK) Berlin, die sich mit der Diversifizierung der klassischen Musikszene beschäftigt. Uns wurde bewusst, dass der Konzertkanon in Deutschland wie auch weltweit in puncto Diversität stark hinterherhinkt: Wie der [Donne-Report](#) von 2023/24 zeigt, wurden 92,5% der im globalen Konzertprogramm aufgeführten Werke von Männern geschrieben, 89,3% von *weißen* Männern. Mit dem Ziel, dem entgegenzuwirken, haben wir uns im Jahr 2021 gegründet und sind aktuell ein Team von 16 Personen aus Studiengängen wie Musikwissenschaft, Musikpädagogik, Tonmeister:in, Grafikdesign und künstlerisch-praktischen Studiengängen. Wir haben es uns zur Aufgabe gemacht, eine fortlaufende Konzertreihe zu organisieren, bei der ausschließlich Musik von Komponist:innen gespielt wird, die aufgrund ihres Geschlechts, ihrer sozialen oder nationalen Herkunft, ihrer Hautfarbe, Religion, sexuellen Identität, Sprache, Behinderung oder politischen Anschauung nie in die Kanones aufgenommen oder nachträglich aus ihnen entfernt wurden. Wir kritisie-

ren die Exklusivität der Kanones und glauben, dass die zugrundeliegenden Strukturen nicht durch ihre Erweiterung gelöst werden können.

Somit ist es uns ein großes Anliegen, den Konzertsaal für marginalisierte Künstler:innen zu öffnen und ihn zu einem kritischen Raum zu machen, in dem eine Habitusübernahme von patriarchalen und kolonialen Logiken, die den Musikbetrieb prägen, verhindert wird. Seit unserer Gründung haben wir bereits 17 Konzerte organisiert, deren Programme Stücke von Alter bis Neuer Musik sowie aus dem Pop- und Punkgenre enthielten.

Nicht nur bezüglich der Konzertorganisation, Archivierung, Recherche und visuellen Kommunikation unseres Anliegens sowie deren Situierung in der Hochschulpolitik konnten wir in den vergangenen Jahren an Expertise hinzugewinnen: Wir haben auch gelernt, uns als Kollektiv zu organisieren, wobei die dezentrale Machtverteilung in unserem Team eine große Rolle spielt. Das bedeutet, dass wir in wöchentlichen Treffen zusammenkommen und uns über unsere Arbeit, die wir selbstständig oder in Form von Arbeitsgruppen organisieren, austauschen und somit

viele Entscheidungsprozesse im Kollektiv stattfinden. Auch sehen wir in einer dezentralen Machtverteilung die Möglichkeit, flache Hierarchien zu etablieren und sicherzustellen, dass sich alle im Team als vollwertige Mitglieder sehen und eigene Ideen umsetzen können.

Welche Veranstaltungen organisiert Ihr?

Die Konzertorganisation nimmt einen großen Anteil unserer Arbeit ein. Dabei ist das Ziel, die Konzerte möglichst barrierearm zu gestalten. Aus diesem Grund sind unsere Veranstaltungen immer kostenlos, unsere Programmhefte werden in einfacher Sprache und auf Englisch verfasst und wir organisieren begleitende Stückeinführungen. Dadurch möchten wir ein diverses Publikum erreichen und die Hürde des Konzertbesuchs senken. Unsere Konzerte lassen wir von Tonmeister:innen der UdK professionell aufnehmen, da wir regelmäßig Werke uraufführen oder nach langer Zeit wieder zur Aufführung bringen. Somit bieten wir diesen Werken auch über unsere Konzerte hinaus eine Bühne und verschaffen ihren Komponist:innen mehr Gehör. Das Programm unseres letzten Konzerts beispielsweise enthielt Streichquartette des 19. bis 21. Jahrhunderts von Marie Jaëll, Florence Price, Ursula Mamlok, Vítězslava Kaprálová, inti figgis-vizueta und Viktoria Hofmarcher.

Neben der Organisation von Konzerten geben wir seit 2025 musikwissenschaftliche Workshops. Darin zeigen wir

Möglichkeiten auf, wie Konzertprogramme diverser aufgestellt werden können und wie man an die Recherche von Werken marginalisierter Komponist:innen herangeht. Gemeinsam möchten wir das Konzept Kanon kritisch hinterfragen und erörtern, welche Mechanismen, Traditionen und Machtstrukturen musikalische und musikwissenschaftliche Kanones geprägt haben und welche Stimmen und Werke ausgeschlossen wurden. Für die Workshops zur Kanonkritik werden wir inzwischen auch von verschiedenen Hochschulen, Festivals und Initiativen angefragt und freuen uns über weitere Kollaborationen.

Welche Rolle spielt das musikwissenschaftliche Arbeiten in Euren Prozessen?

Das musikwissenschaftliche Arbeiten spielt in fast allen Bereichen eine Rolle, da wir uns im Forschungsfeld der New Musicology bewegen, die Genderforschung, queere Perspektiven sowie post- und dekoloniale Hörperspektiven einbezieht.

Für unsere Konzerte sind wir in der Programmgestaltung kuratorisch tätig und führen Recherche und Textproduktion für die jeweiligen Programmhefte durch. Außerdem bauen wir aktuell eine Metadatenbank auf unserer Website aus, die sowohl für Musikwissenschaftler:innen und Musizierende als auch Interessierte eine Anlaufstelle darstellen soll. In dieser ist eine Vielzahl an Archiven, weiteren Initiativen, Katalogen, Artikeln, Interviews und Dokumentationen

aufgelistet, über die man zu marginalisierten Komponist:innen recherchieren sowie Noten zu ihren Werken finden kann. Diese Datenbank stellen wir allen frei zur Verfügung. Außerdem veranstalten wir jedes Semester einen teaminternen Lesekreis, für den wir Texte und andere Inhalte auswählen, da es uns sehr wichtig ist, uns immer wieder mit aktuellen Diskursen auseinanderzusetzen und damit gemeinschaftliches Lernen Teil unseres Arbeitens bleibt.

Welches Projekt ist Euch besonders in Erinnerung geblieben?

Neben künstlerischen Projekten und Kooperationen ist es uns ein dringendes Anliegen, in die Lehre hineinzuwirken. Im Wintersemester 2025/26 veranstalteten wir in Kooperation mit Prof. Dr. Christine Hoppe das Seminar „Von der Erstrecherche zur Aufführung: Musikwissenschaft meets Musica inaudita“ an der UdK Berlin. Das war unser Lehrformat-„Debüt“. Das Seminar untersuchte im Co-Teaching-Format Repertoire auf diskriminierende Strukturen entlang der Kategorien *Gender*, *Race* und *Class*. Feministische und postkoloniale Theorien bildeten eine Grundlage für die Recherche der Studierenden zu bisher marginalisierten Komponist:innen und deren Werken. Dabei wurde zu bereits bekannteren Komponist:innen wie Florence Price oder Ethel Smyth geforscht, aber auch weniger Bekannte ‚wiederentdeckt‘: Die Studierenden stießen auf die französische Komponis-

tin Elsa Barraine, die sich während des Zweiten Weltkrieges dem französischen Widerstand anschloss und infolge dessen zeitweise mit dem Komponieren aufhörte. Aus ihrem umfangreichen Œuvre wurde die *Improvisation* für Alt-Saxophon und Klavier in unserem seminarbegleitenden Konzert aufgeführt – jenem Stück, mit dem sie zum Komponieren zurückkehrte. Die Studierenden haben nicht nur selbstgewählte Werke einstudiert, sondern auch ihre Rechercheergebnisse in die Programmhefttexte einfließen lassen. Das Seminar wurde jetzt für den Berliner Landespreis für exzellente Hochschullehre nominiert, was uns wirklich sehr freut!

Welche Events stehen dieses Jahr an?

Dieses Jahr steht wirklich viel an. Neben verschiedenen Konzerten, die universitätsintern organisiert werden, veranstalten wir dieses Jahr erstmals eine Konzerttournee mit dem Wiener Ensemble inn.wien. Unter dem Titel „Unlearn string quartets. Diverse Repertoire now!“ werden Konzerte in Hamburg, Wien, Salzburg, Hannover und Stuttgart gespielt. Begleitend dazu führen wir in den jeweiligen Hochschulen unsere Workshops durch, die sich mit musikalischen und musikwissenschaftlichen Kanons auseinandersetzen.

Außerdem planen wir, bei der Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung einen Workshop für Lehrende und Studierende zu veranstalten, in dem gemeinsam zu Lehrkonzepten und

-inhalten reflektiert werden kann und Raum für Austausch untereinander geschaffen wird.

„Wir wollen das Konzept eines rein musikwissenschaftlichen Symposiums aufbrechen“

Ganz besonders freuen wir uns auf das Nachwuchssymposium des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaften, das wir vom 20. bis 22. November ausrichten werden. Der ‚Call for Participation‘ steht schon in den Startlöchern und wir sind fleißig am Planen. Wir wollen das Konzept eines rein musikwissenschaftlichen Symposiums aufbrechen und werden sowohl musikwissenschaftliche als auch künstlerische Beiträge miteinander verbinden. Die Einbindung musikalischer Beiträge war zu Beginn der Tagungsreihe Ende der 1980er Jahre gängige Praxis. Inhaltlich ist das Themenfeld relativ weit: Wir wollen einen Raum schaffen, der für jegliche kritische Auseinandersetzung mit einer Identität der westlichen Kunstmusik oder der Musikwissenschaft und Themen wie *Race*, *Class* und *Gender* offen ist. Fragen zu exkludierenden und diskriminierenden Strukturen in der künstlerischen und wissenschaftlichen Musikwelt sollen kollektiv gestellt werden können.

Außerdem findet im Wintersemester 2026/27 eine Ringvorlesung statt, die

wir in Kooperation mit der UdK Berlin und der Hochschule für Musik und Theater (hmt) Rostock organisieren. Dabei laden wir weltweit renommierte Musikwissenschaftler:innen ein, die wöchentlich Vorträge zu kritischen Perspektiven auf Musikgeschichtsschreibung und Kanonizität halten. Die Ringvorlesung wird online stattfinden, sodass Studierende von überall aus teilnehmen können.

Ab April dieses Jahres veranstalten wir zudem eine Projektwerkstatt an der Technischen Universität (TU) Berlin, die auch von Studierenden anderer Hochschulen im Wahlpflichtbereich besucht werden kann. Darin werden wir inhaltlich zu Themen arbeiten, die uns als Initiative beschäftigen und Einblicke in unsere Arbeit geben. Außerdem können die Studierenden eines unserer Konzerte begleiten und sich mit ihren Fähigkeiten und Kompetenzen künstlerisch, technisch oder inhaltlich auseinandersetzen.

Gibt es Möglichkeiten, sich zu engagieren?

Wir freuen uns immer, wenn Personen an uns herantreten! Das ist jederzeit möglich und wir versuchen im nächsten Schritt dann gemeinsam mit diesen Personen den richtigen Zeitpunkt und Umfang für ihre Tätigkeiten innerhalb unseres Teams zu finden. Erst vor Kurzem sind einige Personen unserem Team beigetreten, die nach und nach herausfinden konnten, was sie an der gemeinsamen Arbeit am meisten inter-

essiert, in welchen Arbeitsgruppen sie sich aktiv einbringen möchten, und sich dann langsam in vorhandene Strukturen einarbeiten konnten. Vor allem zu Beginn des Wintersemesters besteht dafür eine gute Möglichkeit. Das gemeinsame Arbeiten bereitet uns große Freude. Natürlich gibt es auch immer wieder stressige Phasen, aber wir verstehen uns im Team untereinander wirklich sehr gut.

Kann man Eure Arbeit verfolgen und unterstützen?

Eine gute Anlaufstelle, um mehr Informationen zu Musica inaudita zu bekommen, ist unsere [Website](#). Diese wird regelmäßig aktualisiert und enthält neben der schon genannten Datenbank auch Mitteilungen zu unseren Workshops und eine Übersicht der von uns organisierten Veranstaltungen. Zu uns wie auch zu unserer Geschichte findet man dort weitere Informationen. Um nichts rund um Musica inaudita und die Themen, die uns beschäftigen, zu verpassen, lohnt sich unser Newsletter, den wir mehrmals im Semester versenden – dafür kann man sich auf unserer Website anmelden. Auf Instagram sind wir un-

ter [@musica_inaudita](#) zu finden. Den Account nutzen wir nicht nur für die Bewerbung unserer eigenen Veranstaltungen, sondern auch, um Informationen zu teilen und uns mit anderen Personen und Gruppen, die sich mit ähnlichen Themen beschäftigen, auszutauschen.

Gerade in finanzieller Hinsicht sind wir derzeit besonders auf Unterstützung angewiesen. Die Kürzungen des Berliner Senats in den Bereichen Kultur und Bildung treffen auch uns – unter anderem durch Sparmaßnahmen an der Universität sowie die allgemeinen Einschnitte in der Fördermittellandschaft. Zwar setzen wir uns kontinuierlich dafür ein, unsere finanziellen Ressourcen zu erweitern, doch viele dieser Bemühungen sind unter den aktuellen Bedingungen nicht erfolgversprechend. Unsere Arbeit und die Umsetzung unserer Projekte sind auf eine verlässliche Finanzierung angewiesen.

Wichtig ist aber auch ideelle Unterstützung. Kommt gerne einfach zu unseren Konzerten, spricht mit anderen über unsere Arbeit und klebt weiterhin viele Sticker an die Gebäude eurer Hochschulen und Universitäten!

Seit November 2024 hängen Banner der Initiative Musica inaudita an den UdK-Gebäuden in der Bundesallee und Fasanenstraße.



© Musica inaudita

Sie machen auf diskriminierende Inhalte und Strukturen rund um den Konzertsaal aufmerksam.

Interview mit Viola Pausch, M. A. Musikpsychologie & Data Engineer

Geführt von Felisa Mesuere am 2. Januar 2026

Viola, Du hast Mathematik und Musikpädagogik im Bachelor (Würzburg, Madrid, Dresden) studiert, dann einen Master in Musikwissenschaft und Musikvermittlung mit Schwerpunkt Musikpsychologie (Hannover) angehängt. Heute arbeitest Du als Data Engineer beim Energieversorger energycity. Wie würdest Du einer Musikwissenschaftlerin wie mir Deinen Job in wenigen Sätzen erklären?

Unser Ziel als Data Engineers ist es, Daten im Unternehmen verfügbar zu machen, damit diese in einem nächsten Schritt ausgewertet und für Analysen aufbereitet werden können. Das heißt, wir müssen diese Daten von bestimmten Quelldatenbanken holen und auf Systeme transferieren, auf die Personen, die Datenanalyse betreiben wollen, Zugriff haben. Und grundsätzlich charakterisiert dieser Job eine hohe Dynamik in Bezug auf technische Entwicklungen. In den fünf Jahren, in denen ich im Beruf bin, habe ich mir immer wieder angeeignet, mit neuen technischen Entwicklungen zu arbeiten.

Das ist auf den ersten und vielleicht auch zweiten Blick nicht die naheliegendste berufliche Entwicklung für eine Musikwissenschaftlerin.

Warum schließen sich Musikwissenschaft und Data Science keineswegs aus?

Rückblickend sind sich diese beiden Bereiche mehrmals in meinem Studienverlauf begegnet – öfter als man vielleicht meinen würde. Das erste Mal war am Ende meines ersten Bachelorsemesters im Blockseminar „Musikpsychologie“ bei Dr. Sonja Ulrich. Da haben wir uns die Frage gestellt, wie viele Minuten pro Tag wir an unserem Instrument üben und dann den Mittelwert pro Person berechnet.

Aber auch während meines zweiten Bachelors in Mathematik an der TU Dresden taten sich schon Berührungspunkte auf. Ich erinnere mich an einen Professor für Musikkognition (Prof. Dr. Martin Rohrmeier), der auch Mathe studiert hatte, und anders herum an einen Matheprof, der auch Organist war (Prof. Dr. Stefan E. Schmidt). Sie haben gemeinsam eine Ringvorlesung zum Thema Musik und Mathematik angeboten. Es war sehr faszinierend für mich, die Verschmelzung meiner beiden Studienfächer zu erleben. Das hat mich schließlich auch dazu bewegt, Musikpsychologie im Master zu studieren – ein Fach mit Fokus auf Datenerhebung und -auswertung.

Auch wenn es naheliegendere Wege gibt, die in die IT führen, z. B. ein Informatikstudium, denke ich, dass man mit Musikpsychologie dafür definitiv qualifiziert ist. Die Vorteile eines Datenteams, das eine gewisse Bandbreite und Vielfalt im Denken abbilden kann, zeigen sich mir auch in meiner heutigen Berufspraxis.

Was zeichnet Deiner Ansicht nach eine eher musikwissenschaftliche Perspektive innerhalb eines Datenteams aus?

Was ich schon merke, ist, dass ich ja irgendwie auch eine Geisteswissenschaft studiert und dadurch kritisches Denkvermögen als zentrale Fähigkeit erlernt habe. Das heißt nicht, dass meine Kolleg:innen, die Informatik studiert haben, nichts hinterfragen oder nicht kritisch denken können. Aber ich glaube schon, dass das noch einen anderen Stellenwert hat als in einem naturwissenschaftlich-technisch orientierten Fach. Ich bringe also in gewisser Weise auch eine geisteswissenschaftliche Prägung mit. Und das ist gerade in Zeiten von KI nicht ganz unbedeutend. Wir arbeiten inzwischen tagtäglich mit künstlicher Intelligenz, was vieles erleichtert, aber gleichzeitig ein ausgeprägtes kritisches Hinterfragen der gelieferten Antworten erfordert – neben sehr präzisiertem Prompting!

Vielleicht nimmst Du uns nochmal an den Anfang zurück. Wie bist Du überhaupt auf das Studium der Musikwissenschaft gekommen? Weshalb hast

Du Dich dafür entschieden bzw. woher kam Deine Motivation?

Ich wollte im Master konkret Musikpsychologie studieren – das schien mir das passendste Fach, um mathematische Fähigkeiten und Denkweisen auf einen musikbezogenen Gegenstand anwenden zu lernen. Das war in Deutschland zum Wintersemester 2017/18 nur an wenigen Hochschulen möglich – u. a. in Hannover (Hochschule für Musik, Theater und Medien) und Hamburg (Universität). Von dem Professor in Hannover (Prof. Dr. Reinhard Kopiez) hatte ich schon viel Gutes gehört – ich war nach dem zweiten Bachelorsemester bereits auf meiner ersten Musikpsychologie-Tagung und bin dann immer mehr in diese Bubble eingetaucht. Dadurch habe ich den Professor und einige seiner Studierenden schon vor Masterbeginn kennengelernt. Um einen konkreten Berufswunsch ging es bei der Wahl des Masterstudiums also noch gar nicht, eher darum zu schauen, wie ich meine Interessenfelder am besten vereinen kann und was ein guter Standort dafür sein könnte.

Was war das Prägendste aus Deinem Studium? Welche Kurse waren rückblickend am lehrreichsten für Deinen beruflichen Werdegang?

Besonders geprägt hat mich die intensive Auseinandersetzung mit Publikationen psychologischer Studien und ihrer Ergebnisse im Masterstudium. Das fand im Rahmen des musikpsychologischen Kolloquiums statt, in dem wir jede Wo-

che ein Paper diskutiert haben, das von allen im Vorfeld gelesen werden musste. Einmal pro Semester habe ich dann auch so ein Paper vorgestellt. Wir sind da immer sehr kritisch herangegangen, haben uns die Methoden angeschaut und geprüft, inwiefern diese zur genannten Fragestellung passen, ebenso wie die Ergebnisse, die daraus gezogen wurden und deren Plausibilität. Dieses genaue Hinsehen und kritische Hinterfragen haben mich auf jeden Fall nachhaltig geprägt.

Darüber hinaus gab es noch meine Masterarbeit,¹ für die ich viel tiefer in das Thema Datenanalyse eingestiegen bin. Ich hatte einen recht großen Datensatz aus der musikalischen Langzeitstudie LongGold zur Verfügung, in deren Rahmen die Entwicklung von musikalischen Fähigkeiten bei Kindern und Jugendlichen untersucht wurden. An dieser war ich schon als studentische Hilfskraft beteiligt. Dafür waren wir über mehrere Jahre in verschiedenen Schulen in Hannover, Hessen, Baden-Württemberg, Bayern und auch in Großbritannien unterwegs, hatten Tablets dabei, auf denen die Kinder unterschiedliche Tests gemacht haben. Das waren zum einen eher allgemeine Intelligenztests, Fragebögen zum psycho-sozialen Verhalten und Persönlichkeitseigenschaften, zum anderen aber auch musikspezifische [Tests](#), bei denen beispielsweise Melodien voneinander un-

terschieden oder Rhythmen erkannt werden müssen.

Die Fragestellung meiner Masterarbeit war dann, inwiefern verschiedene Aspekte von musikalischen Fähigkeiten zusammenhängen oder ob diese eher unabhängig voneinander zu verstehen sind. Man spricht ja in der Intelligenzforschung und Persönlichkeitspsychologie von dem allgemeinen g-Faktor, der Intelligenz beschreibt. Da war dann die Frage, ob es so einen g-Faktor auch für musikalische Fähigkeiten gibt, also ob zum Beispiel eine Person, die richtig gut Schlagzeug spielen und den Rhythmus hervorragend halten kann, auch gut Melodien voneinander unterscheiden kann. Diesen Datensatz aus der LongGold-Studie (Stichprobe von 1786 Schüler:innen) habe ich also statistisch ausgewertet und musste mich dafür tiefer in das Programmieren einarbeiten. Dabei habe ich bemerkt, wie viel Spaß mir diese Arbeit mit den Daten macht und dass ich das gerne in Zukunft weitermachen möchte.

Dann schauen wir jetzt mal auf die Zeit danach: Wie bist Du nach dem Studium zu Deinem jetzigen Beruf gekommen? Wie hast Du diesen Weg gestaltet? Kannst Du ein paar Stationen auf diesem Weg nennen?

Ich habe nach dem Master noch über ein Jahr weiter in dem Forschungsprojekt gearbeitet, von Ende 2019 bis An-

1 Pausch, Viola/Müllensiefen, Daniel/Kopiez, Reinhard: „Musikalischer g-Faktor oder multiple Faktoren? Struktur und Leistungskennwerte der musikalischen Hörfähigkeit von Jugendlichen“, in: *Jahrbuch Musikpsychologie* 30 (2022), Artikel e89, <https://doi.org/10.5964/jbdqm.89>.

fang 2021. Über Kontakte meines damaligen Chefs (Prof. Dr. Daniel Müllensiefen) bin ich dann auf ein Start-up gekommen ([musicube GmbH](#)), das Musikempfehlungen auf Basis von neuronalen Netzwerken generiert. Irgendwie, wenn ich heute so darüber spreche, dann klingt das total normal – KI-Musikempfehlungen – aber das ist ja jetzt schon fünf Jahre her, also war das damals relativ neu. Ich habe dort viel Labeling gemacht, d. h. Musikstücke angehört und dann bestimmt, ob sie eher fröhlich oder traurig oder melancholisch etc. klingen; hört man viel Saxophon oder eher viel Schlagzeug? Nach einem Monat dort habe ich dann einen Job als Data Scientist bei einem anderen Start-up in Berlin gefunden – [flowkey GmbH](#). Die haben eine App entwickelt, mit der man Klavierspielen lernen kann. Das war eine gute Kombination aus Musikpädagogik, der Arbeit mit Daten und meinem Mathestudium. Ein Stück weit hat es auch an meine Masterarbeit angeknüpft und die Frage nach dem Erlernen musikalischer Fähigkeiten. Parallel zu diesem Job habe ich angefangen, zusätzliche Online-Kurse in Datenanalyse zu machen, überwiegend über die Plattform [DataCamp](#). Die kann ich allen empfehlen, die sich im Bereich Data Science, Data Engineering und Machine Learning eigenständig weiterbilden möchten.

Oder die [Online-Plattform vom Hasso Plattner Institut](#) in Potsdam: die bieten auch Kurse an und am Ende gab es eine Art Abschlussprüfung und ein

Zeugnis. Es ist wichtig darauf zu achten, dass solche Kurse auch interaktiv sind, also über das reine YouTube-Tutorial hinausgehen. Später bin ich als Data Scientistin zu einer Data Science Beratungsfirma gewechselt – [eoda GmbH](#). Da waren meine Aufgaben hauptsächlich die Programmierung und Entwicklung von Web Applikationen, also von Apps, mit denen dann unsere Kunden große Mengen an Daten auswerten konnten.



© Viola Pausch

Wie bist Du auf diese Firma gekommen?

Die habe ich tatsächlich eher zufällig auf der Hannover-Messe kennengelernt, das war 2019 am Ende des Masterstudiums. Ich hatte Messe-Freikarten und habe dann einfach mal auf der Liste der Aussteller nach ‚irgendetwas mit Daten‘ gesucht – und da war eoda der einzige Treffer! Da ich kurz vor der Einreichung der Masterarbeit stand, bin ich mit meinem Lebenslauf in der Hand zu deren Stand gegangen und habe einfach gesagt: „Das und das habe ich gemacht, hätten Sie für meine Fähigkeiten Verwendung?“ So entstand ein erstes Gespräch. Es lohnt sich also auch in ei-

nem sehr frühen Karrierestadium, Messen und IT-Events für Vernetzungszwecke zu besuchen.

Das Thema der Vernetzung berührt vermutlich auch meine nächste Frage: Wie war es für Dich als weiblich sozialisierte Person, und noch dazu mit einem Abschluss in Musikwissenschaft, in einem männlich dominierten Arbeitsumfeld Fuß zu fassen?

Das ist schwer zu beantworten, da ich es nicht anders kenne und nicht weiß, wie der Berufseinstieg für Männer verläuft. Was mir aber schon gefehlt hat, war, dass es immer so wenig Frauen waren, mit denen ich zusammengearbeitet habe. Damit möchte ich nicht unbedingt sagen, dass ein paritätisches Verhältnis perfekt wäre, sondern dass Frauen in der IT einfach selbstverständlicher repräsentiert sein sollten. Dadurch könnte es auch mehr *Role-Models* geben, die ja von entscheidender Bedeutung für die Wahl von Karrierewegen sind.

Hattest Du so eine Art Role-Model im Data Bereich, der Du gefolgt bist und die Dich inspiriert hat?

Ich habe am Ende meines Mathematikstudiums in Dresden an einem Mentoring-Programm der TU teilgenommen, bei dem ich mich regelmäßig mit einer Gründerin und Geschäftsführerin von einem IT-Start-up aus Dresden ge-

troffen habe (Almuth Sürmann). Das war auf jeden Fall sehr empowernd, zu sehen: Da ist eine Frau, die hat Mathe studiert und ist jetzt erfolgreich in der freien Wirtschaft. Warum sollte ich das nicht auch können? Wie Du siehst, geht es im Grunde genommen darum, Repräsentation und eine mögliche Identifikationsfläche zu schaffen. Das macht schon einen wichtigen Unterschied. Ich muss hierbei an den Vortrag² einer jungen Data Scientistin aus Großbritannien denken, Clarissa Barratt, die davon berichtete, wie sie als junges Mädchen den Wunsch hatte, Astronautin zu werden. Sie war rothaarig und als sie nach einiger Zeit einen Flyer wiederfand, auf dem eine rothaarige Astronautin abgebildet war, hatte sie auf einmal ein Vorbild vor Augen. Sie erkannte rückblickend, dass es die Astronautin auf dem Flyer gewesen war, die ihr den Mut gegeben hatte, ihre Ziele zu verfolgen.

„Ich kann dazu raten, bei einem Mentoring-Programm mitzumachen.“

Wäre das auch etwas, was Du anderen Berufseinsteigerinnen in diesem Feld empfehlen würdest – sucht Euch Role-Models – oder ähnlich?

Ja, ich kann dazu raten, bei einem Mentoring-Programm mitzumachen. Ich

² Quellen zum Vortrag: <https://userconf2024.sched.com/event/1c90G/im-only-giving-this-talk-because-im-a-woman-clarissa-barratt-jumping-rivers>, Sched, letzter Zugriff: 15.03.2026; https://static.sched.com/hosted_files/userconf2024/68/1%E2%80%99m%20only%20giving%20this%20talk%20because%20%E2%80%99m%20a%20woman.pdf, Sched, letzter Zugriff: 15.03.2026.

erinnere mich, dass ich dann später nochmal, als ich gerade im Berufseinstieg war, mich mit einer Data Scientistin online getroffen und mit ihr darüber gesprochen habe. Der Kontakt kam über meinen ehemaligen Mitbewohner. Ich habe also schon versucht, mein Netzwerk weiter auszubauen und auszuschröpfen. Das kann ich nur weiterempfehlen. Außerdem gibt es [Meetups](#), die mir gerade am Anfang im Beruf sehr geholfen haben. Das ist eine Art Stammtisch, die von der Organisation Women Techmakers an unterschiedlichen Standorten in Deutschland ausgerichtet werden. Hier hat man die Möglichkeit, sich als Frauen³ in der Branche zu vernetzen und in einer entspannten Atmosphäre mal unter sich zu sein.

Was sollten Studiengänge bzw. Lehrende im Bereich Musikwissenschaft mit Blick auf den heutigen Arbeitsmarkt beachten? Welche Angebote hältst Du für besonders wichtig?

Ich finde das Thema Vernetzung zwischen aktuellen Studierenden und Alumni sehr wichtig. Das hatte ich zum einen durch das Mentoring-Programm im Mathestudium, zum anderen gab es aber auch mehrere Vorträge von Alumni der TU Dresden, die davon erzählt haben, in welchen Bereichen sie jetzt arbeiten. Das war ein gutes Angebot, das es aber leider nur in der Mathematik gab, nicht in der Musikwissenschaft oder Musikpädagogik. Außerdem finde

ich es wichtig, wenn möglich und sinnvoll, die Arbeit mit unterschiedlicher Software noch stärker in die Lehre mit einzubeziehen. Das kann bereits die Arbeit mit Notenschreibprogrammen oder Audio-Bearbeitungsprogrammen bedeuten. Dadurch wird eine gewisse technische Affinität für die Datenarbeit vermittelt.

Und vielleicht noch ein Tipp zum Schluss für alle, die im weitesten Sinne in die IT-Richtung gehen möchten: Unabhängig davon, ob man Datenauswertung, Data Engineering, Webdesign oder irgendwie mit Code programmieren möchte – es ist sehr wichtig und vor allem hilfreich mit Versionskontrolle zu arbeiten. Dafür benutzt man [Git](#): Das ist ein Tool, das wirklich alle im IT-Bereich nutzen und ich kann jedem und jeder empfehlen, das so früh wie möglich zu lernen und anzuwenden. Es macht das Leben sehr viel leichter, wenn man nicht ein Skript hat, das dann „Skript 1.1“ heißt und eines „Skript_Final“ etc., sondern einfach nur ein Skript. Probiert es aus!

Viola, vielen Dank für das spannende Gespräch und Teilen Deiner vielfältigen Erfahrungswerte als studierte Musikwissenschaftlerin im Databereich.

³ Die Woman Techmakers sind ein offener Anlaufpunkt für Frauen und LGBTQIA*.



Rezensionen

Braucht die deutschsprachige Musikwissenschaft eine weitere Rezensionssparte? Wir denken: ja. So gibt es wie in vielen anderen Periodika auch bei uns Rezensionen, die, wie das gesamte Magazin, von Studierenden geschrieben werden. Die Texte setzen sich mit **Neuerscheinungen aus studentischer Perspektive** auseinander. Das bedeutet, dass weniger der breite fachliche Überblick von Wissenschaftler:innen höherer Karrierestufen produktiv gemacht wird, sondern vielmehr Fragen nach der Anwendbarkeit für Studium und Lehre im Fokus stehen. Die Rezensionen ermöglichen damit nicht nur den Schreibenden, bereits früh in ihrer akademischen Laufbahn Erfahrungen mit derartigen Textformen zu sammeln, sondern sie stellen auch für andere Studierende und Lehrende einen Mehrwert dar, der an anderer Stelle bisher fehlt.

Krummacher, Friedhelm: *Johann Sebastian Bach. Die Oratorien und die Messen*, Kassel: Bärenreiter, Berlin: Metzler 2022.

Die Monografie *Johann Sebastian Bach. Die Oratorien und die Messen* von Friedhelm Krummacher ist der Folgeband seiner vorherigen Untersuchung von Johann Sebastian Bachs *Kantaten und Passionen*.¹ Die Konzeption der *Oratorien und Messen* als Ergänzung zeigt sich im Verlauf in zahlreichen Verweisen auf Krummachers vorherige Bach-Publikation. Die Teilung des älteren Werks in zwei Bände spiegelt sich ebenfalls in diesem einbändigen Buch wider, wie schon im Inhaltsverzeichnis deutlich wird: Bachs Oratorien wurden zu einem Teil I zusammengefasst, während die Messen Teil II bilden; verknüpft werden diese allerdings erst im Schlusswort.

Die bereits auf den ersten Blick schlüssig erscheinende Trennung nach Werkgattung wird von Krummacher in der Einleitung mit den unterschiedlichen Gesangstexten begründet. Daraus ergeben sich zwei Hälften mit nahezu gleichem Umfang, in denen die Werke nacheinander besprochen werden, bevor dann in den Schlussbemerkungen ein gemeinsames Fazit gezogen wird.² Die Teile stehen jedoch sehr isoliert, da kaum übergreifende Verweise trotz Beschreibung desselben Sachverhalts vorkommen. Ein extremer Fall ist hier die Erläuterung des Ritornell-Prinzips im „Kyrie“ der Messe in A-Dur (BWV 234),

in welcher Krummacher auf *Die Kantaten und Passionen* verweist (S. 106), außer Acht lassend, dass er im nahezu gesamten ersten Teil diese Form festgestellt hat. Daran anschließend doppelte sich einige Informationen beide Teile übergreifend, wie bspw., dass Parodien von Bach genutzt worden seien, um seine Kompositionen im Gebrauch zu halten (S. 28, 111). Dies ist möglicherweise auf die Nachschlage-Charakteristik zurückzuführen, die durch den Anhang und die neben den Seitenzahlen abgedruckten Abschnittsnamen impliziert wird. Trotz der klaren Aufteilung wären Verweise zwischen den Teilen besonders wünschenswert gewesen, wenn ein besprochener Satz als Vorlage eines anderen diente, zum Beispiel eine Arie des *Himmelfahrtsoratoriums* (BWV 11) für das „Agnus Dei“ der h-Moll-Messe (BWV 232, S. 93, 193). Krummacher macht zwar auf die erneute Parodie der Komposition im „Agnus Dei“ aufmerksam, verweist allerdings nicht auf die detaillierte Analyse in Teil II. Erst in den Schlussbemerkungen des ersten Teils (S. 98) wird die Zweiteilung durch eine Überleitung, welche die Teile verknüpft, durchlässig.

In den auf die Kompositionen fokussierten Abschnitten breitet Krummacher eine Mischung aus überblickshaften

1 Krummacher, Friedhelm: *Johann Sebastian Bach. Die Kantaten und Passionen*, 2 Bde., Kassel: Bärenreiter, Berlin: Metzler 2018.

2 An dieser Stelle ist anzumerken, dass Krummacher „Schlusswort“ und „Schlussbemerkungen“ nicht synonym verwendet: Die Schlussbemerkungen fassen Teil I zusammen, während das Schlusswort teil- und gattungsübergreifend als Resümee dient.

Formbetrachtungen und detaillierten Analysen der Parodien durch Gegenüberstellung des Werks und seiner Vorlage aus. Eines seiner Werkzeuge ist dabei der Vergleich der Texte. Er macht jedoch nicht eindeutig klar, weshalb er den Text des zu betrachtenden Werkes aus der *Neuen Bach-Ausgabe* entnimmt, die Parodievorlage jedoch stets aus Werner Neumanns *Sämtliche von Johann Sebastian Bach vertonte Texte* (Leipzig, 1974) zitiert, statt ebenfalls aus der Gesamtausgabe. So genau er während des Vergleichs auch auf die Texte eingeht, übersieht er dabei doch gelegentlich die enge Verknüpfung zur Musik, wie zum Beispiel im Fall der „wiegende[n] Achtelbewegung“ (S. 51) im 19. Satz des *Weihnachtsoratoriums* (BWV 248), wo der Bezug des beschriebenen Phänomens zu sowohl dem Oratorientext als auch dem der Parodievorlage („Schlafe, mein Liebster“, S. 50) der Schlussfolgerung der Leserschaft überlassen bleibt. Nichtsdestotrotz sind seine Ergebnisse gut nachvollziehbar und werden sowohl an relevanten Stellen durch Faksimiles gestützt, als auch in den die Werkbetrachtungen abschließenden Resümees in wenigen Zeilen auf den Punkt gebracht.

Auch abseits der Parodie stellt der Autor seine Ergebnisse schlüssig dar. Ein Beispiel hierfür ist die Konzeption der Oratorien Bachs als „Trilogie“, also die Zusammengehörigkeit der Werke, die aus der analogen Struktur der Titelblätter der Autographe hervorgehe (S. 87).

Die besonders umfangreichen Werke (*Weihnachtsoratorium*, „Missa“ der h-Moll-Messe) teilt Krummacher zur besseren Fasslichkeit in Chor- und Solosätze auf. An vielen Stellen erreicht er dieses Ziel. Allerdings wird bei den Sätzen der Effekt abgeschwächt, wo der Autor auf die enge Verknüpfung mit dem vorherigen/nachfolgenden Satz hinweist, der jedoch in die andere Kategorie fällt. Die zyklische Verknüpfung der Sätze würde deutlicher hervortreten, wenn sie im direkten Vergleich dargestellt würden (z. B. S. 52, 152, 165).

In der Einleitung zum Abschnitt V „Messe in h-Moll“ rechtfertigt Krummacher nach der Präsentation des Forschungsstandes sein Vorgehen: Konzentration auf die satztechnische Struktur, ohne ältere Literatur zu resümieren (S. 142). Das Ziel ist, eine „Übersicht“ (S. 165) zu liefern. Dieses Mittel, um einzelne Abschnitte angenehm kurz zu halten, wählt er häufiger, wenn auch nicht jedes Mal explizit erwähnt. Im Fall der h-Moll-Messe fallen die Besprechungen zu den einzelnen Sätzen allerdings für die gepriesene Bedeutung des Werks (S. 198) recht knapp aus.

Eine umfangreichere, wenn auch inhaltlich weniger relevante Schwachstelle von *Die Oratorien und die Messen* sind die Notenbeispiele. Es ist zwar positiv zu bewerten, dass sie zahlreich vorhanden sind, allerdings ist die Anzahl der abgebildeten Takte nicht immer passend. Es gibt Beispiele, wo der abgedruckte Notentext zu gering gewählt wurde, um das Beschriebene nachvoll-

ziehbar abzubilden (z. B. das achttaktige Bassmodell, S. 39, Abb. 7a), jedoch an anderen Stellen sind die Abbildungen länger als notwendig (z. B. S. 54, Abb. 15). Das daraus entstehende Ungleichgewicht verbessert sich allerdings in Teil II (S. 108f.): Die „besonders eindrucksvolle Wendung“ ist vollumfänglich im Notenbeispiel 29b dargestellt. Ein Sonderfall stellt darüber hinaus Notenbeispiel 59b dar, dessen Takte des „Et in Spiritum Sanctum“ (BWV 232, Nr. 19) weder die auf S. 180 definierten Formabschnitte einleiten, den Einsatz der Vokalstimme zeigen (eigentlich T. 13) noch im Text explizit erwähnt werden. Zwar zeigt der abgedruckte Ausschnitt das Aufgreifen des Anfangsritornells in den Instrumentalstimmen, jedoch bedarf es, um dies zu erkennen, einer tieferen Auseinandersetzung mit dem Notentext sowie der Erkenntnis, dass sich das Beispiel auf das im vorhergehenden Absatz beschriebene Prinzip der Ritornellwiederverwendung bezieht. Hieran wird deutlich, dass Notenbeispiele deutlicher zugeordnet werden könnten, wenn eindeutige Verweise im Text gesetzt wären.

Als Student:in kann man hieraus lernen, wie nützlich wohldosierte Notenbeispiele und exakte Verweise im Text sind, um diesen zu stützen bzw. kompliziert zu Beschreibendes verständlich zu machen. Auf der anderen Seite lernt man durch dieses Beispiel auch, dass der gegenteilige Effekt durch das falsche Maß eintreten kann. Unter ande-

rem aus diesem Grund scheint das Buch am besten geeignet für eine Leserschaft mit einer ergänzenden Partitur zur Hand oder guter Werkkenntnis, auch wenn gelegentlich Grundlagen erklärt werden (Auflösung eines *p* als *piano*, S. 107).

Darüber hinaus erzielt Krummacher eine gute Verständlichkeit, bspw. durch Umformulierungen (S. 55) oder bildhafte Sprache (z. B. Vorlagen und Texte, die „querstanden“, S. 102; „verwickelter[e]“ Strukturen, S. 164), ohne dabei jedoch wissenschaftliche Standards zu vernachlässigen. Dazu zählen auch die vereinzelt Wertungen, die, in Kombination mit einer Begründung, bestimmte musikalische Abschnitte hervorheben. So stellt sich *Die Oratorien und die Messen* trotz mancher Verbesserungsmöglichkeit von Details als gut verständlicher Überblick über sowohl die Werkgruppen als auch das Parodieverfahren bei Bach dar und erscheint als solches auch für Student:innen von Nutzen. Besonders am Anfang des Studiums Stehende werden durch den Anhang (Ordinarium Missae und Register) abgeholt.

Auch die formale Struktur des Buches (Zweiteilung nach Werkgruppen) lässt sich als Vorlage für studentische Texte zur Gliederung der Beobachtungen und Erkenntnisse zum eigenen Forschungsgegenstand heranziehen, wenn auf eine ausreichende Verknüpfung der Abschnitte geachtet wird.

Rezension von Sonja Trautner

Hentschel, Frank (Hrsg.): *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik* (= *Kompendien Musik 2*), Laaber: Laaber 2019.

Als Teil der Reihe *Kompendien Musik* vom Laaber-Verlag erschien 2019 der deutschsprachige Sammelband *Historische Musikwissenschaft. Gegenstand – Geschichte – Methodik*, herausgegeben von Frank Hentschel. Der 400-seitige Band umfasst mehr als 20 Beiträge unterschiedlicher Spezialist:innen aus dem und jenseits des Bereichs der historischen Musikwissenschaft. Als Kompendium gibt das Buch laut der Verlagswebseite einen „allgemeinverständlich formulierten Einblick“¹ in die Musikgeschichtsschreibung.

Der Band ist in drei Hauptteile gegliedert, die sich zunächst dem Gegenstand des Fachs (S. 19–74), dessen Geschichte (S. 75–198) und schließlich aktuellen Methoden und Problemen der Musikhistoriografie (S. 199–351) widmen. In der Einleitung wird kurz die Relevanz der historischen Musikwissenschaft angesprochen. Der Sinn der Erforschung kultureller Artefakte wie Musik wird hier kaum über „wissenschaftliche Neugier als legitimer Selbstzweck“ (S. 10) hinaus begründet. Diese Begründung hätte hinsichtlich der zurückgehenden Anzahl der Musikwissenschaftsstudierenden noch gesellschaftlich fundierter oder konkreter ausfallen können. Neben dem bloßen Dokumentationswert historischer Vergangenheiten kann die historische Musikwissenschaft durchaus konkreten Nutzen ha-

ben. Denken wir bspw. an die Bedeutung für die historisch informierte Aufführungspraxis oder für das Verständnis von Musik als politischem Machtinstrument.

Der erste Teil beleuchtet den Forschungsgegenstand aus drei Blickwinkeln (Art von Musik, geografisch und terminologisch). Dadurch wird auch für Personen, die in der Musikwissenschaft noch unerfahren sind, deutlich, dass die verschiedenen Erscheinungsformen des Phänomens Musik, wie zum Beispiel als Schrift oder als kulturelle Praxis, auch historische Relevanz haben. Daraus folgt, dass alle Musik Forschungsgegenstand der historischen Musikwissenschaft sein kann (S. 23). Diese Anerkennung, welche die Autor:innen mit vielen Beispielen nachvollziehbar machen, macht deutlich, dass sich die historische Musikwissenschaft weniger durch den Forschungsgegenstand – veraltet und salopp gesagt: notierte (Kunst-)Musik einer (west)europäischen ‚Hochkultur‘ – als vielmehr durch die geschichtliche Perspektive von den anderen Disziplinen der Musikwissenschaft unterscheidet. In diesem Sinne wird im ersten Buchteil betont, dass das Erkenntnisinteresse, präzisiert in einer Fragestellung, den konkreten Forschungsgegenstand bestimmt und somit als Kompass in der Pluralität von Musik dient (S. 19–27). Der Nachdruck auf diese zentrale Rolle der Fragestel-

1 „Historische Musikwissenschaft“, <https://laaber-verlag.de/detailview?no=06002>, Laaber-Verlag, letzter Zugriff: 16.03.2026.

lung in der Musikgeschichtsschreibung lädt die Leser:innen zum aktiven Fragenstellen hinsichtlich ihrer eigenen musikalischen Interessen ein.

Beginnend beim vorwissenschaftlichen musikhistorischen Denken bis zu den Entwicklungen der heutigen Musikwissenschaft, legt der zweite Teil des Bandes die Geschichte des Fachs dar. So zeigt Hentschel in einem Beitrag (S. 94–105), wie das Fortschrittsdenken die frühe Musikhistoriografie geprägt hat und dass es auch heute noch unbewusst als „Denkmuster der Emanzipation“ (S. 103) Musikgeschichten zugrunde liegen kann. Im Anschluss erörtert Melanie Unseld, wie die Biografik die frühe Musikwissenschaft einerseits zwar wesentlich beeinflusst hat, dass sie andererseits aber hinsichtlich der Monumentalbiografien des 19. Jahrhunderts als unwissenschaftlich kritisiert wurde (S. 106–115). Wie in der Einleitung zugegeben wird, ist generell ein Hang zur europäischen Musik erkennbar (S. 16), jedoch werden gelegentlich auch Beispiele aus anderen kulturellen Regionen herangezogen (z. B. Türkei und Korea, S. 45, sowie unterschiedlichste außereuropäische Regionen in Gerd Grupes Beitrag, S. 56–63). Außerdem gibt der letzte Beitrag dieses zweiten Buchteils (S. 183–197), in welchem der Musikethnologe Martin Greve die zunehmende Annäherung der historischen Musikwissenschaft an die Musikanthropologie darlegt, ein gutes Gegengewicht, indem er zeigt, dass eine historische Musikforschung heutzutage „für praktisch alle

Musiktraditionen möglich“ ist (S. 197). Aus der skizzierten Geschichte der Musikgeschichtsschreibung machen die Autor:innen deutlich, wie stark gesellschaftliche Entwicklungen die wissenschaftliche Arbeit der Historio:graf:innen beeinflussen. Dabei werden die Leser:innen dafür sensibilisiert, die Musikgeschichten – nicht nur vergangener Zeiten wie jene der NS-Zeit (Friedrich Geiger, S. 116–130) und des Kulturmarxismus (Andreas Domann, S. 142–154) – aus wissenschaftspolitischer Sicht zu verstehen. Das regt dazu an, auch die aktuellen Tendenzen der historischen Musikforschung ideologiekritisch zu durchleuchten.

Der dritte Buchteil ist am umfangreichsten und befasst sich mit den unterschiedlichen Methoden- und Problemdiskussionen der heutigen historischen Musikwissenschaft. Die Frage nach der Stellung der ästhetischen Wertung in der allgemeinen Historiografie wird zunächst vom Historiker Aviezer Tucker überzeugend dargelegt (S. 199–216). Er betont, dass nicht ästhetische, sondern von der heterogenen Wissenschaftsgemeinschaft geteilte kognitive Werte (z. B. Konsistenz und Präzision) mit der damit einhergehenden „kritische[n] Auswertung der Evidenz“ (S. 204) die Grundvoraussetzung der Geschichtsschreibung bilden sollten. Auf Basis dieser theoretischen Überlegungen wirft der darauffolgende Beitrag von Hentschel einen kritischen Blick auf die (unbewusste) Rolle von ästhetischen Werten in der historischen

Musikforschung (S. 217–229). Weitere Beiträge besprechen die Rolle der Werkanalyse in der musikhistorischen Forschung (Stefan Keym, S. 230–242) und gehen auf die oft bestrittene Frage von musikalischer Bedeutung ein (Lawrence Kramer, S. 243–255). Um den Bezug zur musikalischen Praxis herzustellen, veranschaulichen unterschiedliche Autor:innen die Möglichkeiten und Grenzen der historischen Forschung von Musik mit Beispielen. Dabei wird auf Musik als performative Kulturpraxis (Albrecht Riethmüller u. a., S. 284–307) und als Interpretations- und Performeanalyse (Peter Moormann, S. 308–319) eingegangen.

Die letzten Beiträge des Bandes erweitern den Horizont der Musikgeschichtsschreibung, indem sie sich mit der angemessenen Anwendung interdisziplinärer Forschung (Marie Lousie Herzfeld-Schild, S. 320–329), Methoden der Digital Humanities (Peter Stadler, S. 331–339) und der systematischen Musikwissenschaft (Joshua Albrecht, S. 340–351) beschäftigen.

Die Brücke zur systematischen Musikwissenschaft ist besonders lobenswert, nicht nur weil dieser Bereich in der Musikgeschichtsschreibung oft außer Acht gelassen wird, sondern auch weil damit ein Gegengewicht zum geisteswissenschaftlichen Relativismus geboten wird. Generell gelingt es dem Band, die konstruktivistische Seite der Musikhistoriografie aufzuzeigen, ohne dabei in die Sackgasse eines destruktiven Relativismus zu geraten. Anstatt Partei für

einen Pol des Spektrums zu ergreifen, wird insgesamt das Potenzial von „converging evidence“ (S. 342f.) – konkreter: von der Integration von qualitativen und quantitativen Forschungsmethoden, Empirie und Theorie, dem Besonderen und dem Universellen – aufgezeigt.

Für Musikinteressierte ist das Buch sprachlich relativ zugänglich, obwohl Fachbegriffe, deren Kenntnis man bei einem breiteren Publikum nicht voraussetzen kann, früher im Buch erläutert werden könnten, damit der Lesefluss weniger gestört wird. Mit einem angehängten Glossar wird dies allerdings kompensiert. Es gibt zwar einige Notenbeispiele und Illustrationen, aber an manchen Stellen könnten zusätzliche grafische Hilfsmittel die Zugänglichkeit der Inhalte weiter stärken, wie bspw. Notenbeispiele zu den fünf musikanalytischen Fallbeispielen in Keyms Beitrag zur Werkanalyse (S. 238–241). Weil es bei deutschsprachigen Büchern nicht immer der Fall ist, sollte auch gewürdigt werden, dass das Buch nicht nur ein Personen-, sondern auch ein Sachregister enthält. Dadurch eignet sich der Sammelband sehr gut als Nachschlagewerk. Außerdem ist jedem Kapitel eine kurze Liste mit dazugehörigen Literaturempfehlungen zur Vertiefung angehängt.

Alles in allem gibt das Buch einen verständlichen Einblick in das Fach der historischen Musikwissenschaft, ohne dabei den kritischen Blick zu verlieren. Die bunte Zusammenstellung der unterschiedlichen Beiträge zeigt den

Leser:innen, dass Musikgeschichtsforschung mehr als Gattungsgeschichte, Biografik und Werkanalyse klassischer Musik ist, und dass sie das Potenzial besitzt, vielversprechende interdisziplinäre

Wege einzuschlagen. Somit hat der Band nicht nur für Erstsemestrige, sondern auch für Personen aus anderen Bereichen der Musikwissenschaft Relevanz.

Rezension von Joep Janssens

Unsel, Melanie: *Musik und Erinnerung. Ein Studienbuch* (= intro: Musikwissenschaft 3), Baden-Baden: Rombach Wissenschaft 2025.

Das Ende 2025 erschienene Buch der Wiener Professorin Melanie Unsel *Musik und Erinnerung. Ein Studienbuch* wird seinem umfassenden und grundlegenden Titel gerecht. Ein Blick in die zahlreichen Eigenverweise durch den Text hindurch zeigt die ausführliche und jahrelange Beschäftigung der Autorin mit dem Thema. Es ist die Einführung in einen Gegenstand, welcher im Laufe der letzten Jahre große wissenschaftliche Aufmerksamkeit bekommen hat, in der Musikwissenschaft bislang jedoch nur punktuell behandelt wurde. Kulturwissenschaftlicher Ausgangspunkt sind die Arbeiten von Astrid Erll sowie Aleida und Jan Assmann, die seit vielen Jahren als Vorreiter:innen moderner Erinnerungswissenschaft gelten. In diesem großen, interdisziplinären Forschungsfeld kommt der Musik als vergängliche Kunst in der Zeit ein besonderer Stellenwert zu – im Moment des Ereignisses ist der Klang schon wieder vergangen. Unsel versucht dennoch, musikalische Momente in verschiedenen Speicherorten des (kulturellen) Gedächtnisses zu identifizieren und in gegenwärtige Erinnerungskulturen einzubauen.

Mag der Einstieg auch nicht der leichteste sein, lohnt es sich doch sehr,

dran zu bleiben. Das erste Kapitel bietet eine Einführung in die Gedächtnisforschung und gibt einen kurzen, aber prägnanten Überblick über das interdisziplinäre Forschungsfeld. Die kurzen Exkurse in die Neurobiologie und Psychologie liegen zwar außerhalb des Fachgebietes, sind aber dennoch gut nachvollziehbar aufbereitet.

Ab dem zweiten Kapitel geht es dann um konkrete musikalische Speicherorte, die in den folgenden Abschnitten weiter ausdifferenziert werden. Neben den fachlichen Themen über (un)sicheres Erinnern (Kap. 3), musikimmanentes Erinnern (Kap. 4), komponiertes Erinnern (Kap. 5), musikalische Erinnerungskulturen (Kap. 6) sowie Musik und Identität (Kap. 7) bieten einzelne, eingeschobene Diskurse interessante Nebengedanken zum Gelesenen. So kann man im Verlauf einer Abhandlung über die „Wiederentdeckung“ alter Musik Ende des 19. Jahrhunderts einen Nebenbeitrag über die geschichtlich inkonsequente Zeitwahrnehmung und Zeitlichkeit (S. 70ff.) finden. Schon die Kapitelüberschriften zeigen die breite Auffassung des musikalischen Erinnerungsbegriffes: Über die Zeitzugehörigkeit (S. 98) zur Leitmotiv-Technik (S. 132) bis hin zu „Komponisten-

häuser“ (S. 210) werden alle Möglichkeiten des (musikalischen) Erinnerens anhand von anschaulichen Beispielen ausgeführt. Besonders auffallend ist hierbei, dass diese Beispiele (wohl nicht ganz unbewusst) sehr divers ausgewählt und damit geschickt in den Wissenschaftsdiskurs eingewoben werden. Unseld gelingt es, diese Themen in verständlicher Sprache für Studierende aufzuarbeiten, sodass sowohl der Wis-

sensgewinn als auch die möglichen Anknüpfungspunkte offensichtlich daliegen, unterstützt durch die weiterführenden Literaturangaben am Ende jedes Kapitels. Damit handelt es sich hierbei nicht nur um ein Grundlagenwerk für alle, die in Richtung Erinnerung und Gedächtnis arbeiten wollen, sondern auch um eine spannende Lektüre für alle Musikinteressierten.

Rezension von Elisabeth Pratl

Petersen, Peter: *Arnold Schönbergs Streichquartett op. 7. Drei Wege zum Verständnis des Werks* (= Studien und Materialien zur Musikwissenschaft 132), Baden-Baden: Georg Olms 2024.

In seiner Schaffenszeit zwischen 1897 und 1936 vollendete Arnold Schönberg fünf Streichquartette, darunter das Streichquartett Nr. 1 d-Moll op. 7 in den Jahren 1904/05, welches aufgrund der anspruchsvollen Technik zeitweise als unspielbar galt (S. 9). Das Werk markiert zudem einen entscheidenden Wendepunkt in Schönbergs Schaffen, indem es zwar aus Traditionen der Spätromantik schöpft, aber bereits frühe Ausdrucksformen der Moderne aufgreift. Dass sich das Streichquartett durch eine hohe Dichte der Motive und Themen auszeichnet (S. 9), wird besonders deutlich in Peter Petersens Monografie *Arnold Schönbergs Streichquartett op. 7. Drei Wege zum Verständnis des Werks*, welche 2024 in der Reihe *Studien und Materialien zur Musikwissenschaft* erschienen ist. Petersen beschreibt drei Wege zum Verständnis dieses Werks von Schönberg und macht es dadurch den Leser:innen zugänglich. Seine Abhand-

lung gliedert er hierfür in drei Teile: (1) „Themen und Motive“, (2) „Musikalische Dramaturgie“ und (3) „Programm-musikalische Deutung“. Dabei nimmt er Bezug auf Schönbergs eigene Analyse und Vorbemerkungen von 1907 zum Streichquartett, wobei das dritte Thema als Hauptakteur fungiert.

Im ersten Teil widmet sich der Autor einer detaillierten semantischen Analyse des Stückes, indem er sämtliche Themen und Motive erläutert, und identifiziert das Stück auf Grundlage der herausgestellten Eigenschaften. Aufgrund der Dichte der Motive und Themen und deren sehr detaillierter Beschreibung ist der erste Teil der längste in seiner Monografie und ist mit vielen Notenbeispielen belegt. Im Zuge der Analyse trifft Petersen auf ein drittes Seitenthema, welches bisher unentdeckt und auch von Schönberg selbst unerwähnt blieb. Petersen erkennt das offene Forschungsfeld und

nutzt diese Perspektive, um sich auf das dritte Seitenthema als Kernaspekt seiner Werkbeschreibung zu fokussieren.

Für den zweiten Teil erschafft Petersen zwölf Bilder mit frei gewählten Überschriften, die das musikalische Ausdrucksgeschehen beschreiben und Gegenstand während der musikdramaturgischen Analyse des Quartettsatzes sind. Neben dem Merkmal des „Ausdrucks“ beschreibt der Autor mit „Spannung“, „Höhepunkt“ und „Beruhigung“ die musikalische Dramaturgie des Werks. Auch in diesem Abschnitt veranschaulicht Petersen seine Erläuterungen anhand von Notenbeispielen.

Mit dem dritten Teil des Buches widmet sich der Autor neben dem dritten Seitenthema einem weiteren bisher vernachlässigten Zugang zum beschriebenen Werk: das von Schönberg zwar verfasste, aber verschwiegene Programm zum Streichquartett. Petersen schafft somit neben dem dritten Seitenthema erneut einen Weg zu einem bisher in den Hintergrund geratenen Teil des Werks. Obwohl das Programm inzwischen bekannt ist, sieht Petersen Lücken in der zusammenhängenden Betrachtung, erkennt die Relevanz dessen und untersucht es im Kontext des Werks. So arbeitet er neue Bezugspunkte zur Komposition unter Berücksichtigung des von Schönberg handgeschriebenen Programms heraus und erstellt eine anschauliche Liste über die gesicherten Bezugspunkte (S. 129f.). Petersen betrachtet Schönbergs programmatische Handlung einer Liebesgeschichte zwi-

schen Mann und Frau im Zusammenhang mit den Verhältnissen der drei Seitenthemen zueinander und greift sie und ihre Eigenschaften im dritten Teil erneut auf.

Petersen erläutert nachvollziehbar sein Vorgehen und überzeugt mit einem plausiblen Aufbau seiner Analyse. Gestützt werden seine Argumentation und Analyse durch viele Notenbeispiele und gelungene Abbildungen sowie Tabellen oder Listen. Die Notenbeispiele arbeitete Petersen selbst aus und griff dabei auf Material zurück, welches dem Arnold Schönberg Center entstammt. Die Struktur des Buches wird durch Zwischenfazits und Ausblicke am Ende eines jeden Teils gestützt, wodurch der rote Faden erhalten bleibt. Da sich Petersen sehr ausgedehnt und ausführlich mit allen Themen und deren Eigenschaften befasst, gerät das dritte Seitenthema etwas in den Hintergrund und wird teilweise den anderen Haupt- und Seitenthemen gleichgesetzt.

Obwohl Petersen einige Fachbegriffe voraussetzt, definiert er Begriffe wie „Programm Musik“, auf die er sich bezieht, und holt damit interessierte Leser:innen und Nachwuchswissenschaftler:innen ab. Aufgrund dessen und der plausibel gewählten Abbildungen lässt sich dem Inhalt des Buches stets folgen. Petersen vermittelt schlüssig die Relevanz und Verarbeitung des unberührten dritten Seitenthemas, auch im Zusammenklang mit den anderen Seitenthemen, sowie das

Verhältnis von Programm und Komposition.

Immer wieder klingt in Petersens Monografie ein Funke Kritik am Forschungsdiskurs mit, da laut seinen Aussagen wichtige Details zum Verständnis des Werks außer Acht gelassen wurden. Darin liegt jedoch auch sein Vorteil, Lü-

cken in der Schönberg-Forschung zum Streichquartett vor allem als Gesamtwerk mit Fokus auf das bislang unberücksichtigte dritte Seitenthema zu fokussieren, mit einer für die Leser:innen nicht unbemerkt bleibenden Begeisterung für Schönbergs Schaffen.

Rezension von Luisa Marie Leck

Feldman-Barrett, Christine: *A Women's History of the Beatles*, New York: Bloomsbury 2021.

Christine Feldman-Barretts *A Women's History of the Beatles* setzt dort an, wo die kanonisierte Beatles-Historiografie seit Jahrzehnten beharrlich schweigt: Nicht die vier Ikonen und ihr Werk als Abfolge genialischer Innovationsschübe stehen im Zentrum, sondern die sozialen, kulturellen und ästhetischen Resonanzräume, die das Phänomen der Beatles überhaupt erst hervorgebracht, getragen und transformiert haben – insbesondere jene, die von Frauen bewohnt wurden und bis heute werden. Feldman-Barretts systematische Re-Kontextualisierung erfordert, Popmusik nicht primär als autonomes Kunstwerk oder gar reine Unterhaltung zu lesen: Sie versteht Popmusik als soziale Praxis und untersucht in diesem Sinne die symbolische Rolle und Geschichte von Frauen in der Phänomenologie der Band.

A Women's History of the Beatles bietet einen niedrigschwelligen Einstieg in Fragen von Gender, Popmusikgeschichte und Kulturhistoriografie, ohne diese Themen zu trivialisieren. Besonders überzeugend ist Feldman-Barrett

dort, wo sie die scheinbar randständigen Figuren ins Zentrum rückt: frühe Fans, die sich öffentliche Räume in Hamburg und Liverpool aneigneten; Musikerinnen, die Beatles-Songs als emanzipatorisches Material begriffen und sich dadurch ermutigt fühlten, selbst ein Instrument in die Hand zu nehmen; Autorinnen, Journalistinnen und Wissenschaftlerinnen, deren Expertise lange als sekundär galt. Auch die „Beatlemania“ erscheint so nicht mehr als „hysterische Fußnote“ junger Frauen, sondern als kollektive Affektökonomie mit sozialem und feministischem Potenzial. In dieser Lesart wird Popmusik zum Medium weiblicher Selbstermächtigung – nicht trotz, sondern gerade wegen ihrer Emotionalität.

Kapitelweise erzählt Feldmann-Barrett mithilfe von Oral History, Fanzeugnissen, medialen Artefakten, autobiografischen Reflexionen und musikgeschichtlicher Sekundärliteratur die Geschichte der Frauen aus Resonanzräumen um die Beatles. Die Quellen werden dabei nicht hierarchisiert, sondern produktiv miteinander verschränkt, his-

toriografisch reflektiert und re-kontextualisiert. Die Geschichten und Phänomene um die Beatles werden dabei nicht nur um fehlende Stimmen ergänzt, sondern die Art, wie über Popmusikgeschichte gesprochen werden kann, wird verändert. *A Women's History of the Beatles* ist damit weniger eine Ergänzung der bestehenden Beatles-Literatur als deren Korrektiv. Die Monografie zeigt, wie sehr sich musikhistorische Narrative verengen, wenn sie weibliche Erfahrungsräume systematisch ausblenden – und wie produktiv sie sich öffnen lassen, wenn genau diese Räume ernst genommen werden. Feldman-Barrett liefert keine abschließende Geschichte, sondern ein Angebot zur Neujustierung der Perspektive. Für die Musikwissenschaft ist das ein erster Impuls und eine neue Herausforderung. *A Women's History of the Beatles* bietet Bachelor- wie auch Masterstudierenden einen einfachen, jedoch stets kritisch-hinterfragenden Einstieg in die Historiografie der Popmusik. Es eignet sich her-

vorragend als zentrales Werk für Seminare zu Popmusikgeschichte, Gender Studies, Cultural Studies oder auch zur Methodik kulturhistorischer Forschung – oder wie Feldmann-Barrett es selbst formuliert:

„I hope *A Women's History of the Beatles* inspires further research. It is not meant to be the only academic monograph that explores how women's experiences have intersected with the Beatles story, or how lives have developed and changed as a result.“ (S. 172)

A Women's History of the Beatles stellt einen grundlegenden, wenn auch lange vernachlässigten Aspekt der Beatles-Forschung dar, der dank Feldman-Barretts herausragender und fundierter Arbeit die Quelle für eine Vielzahl neuer Untersuchungen sein wird. Die Monografie besticht damit nicht nur durch ihre Aktualität und Relevanz für verschiedene Partnerdisziplinen der Musikwissenschaft, sondern auch durch angenehm flüssige Lesbarkeit und Storytelling-Charakter.

Rezension von Anna Katharina Jakobi

Jeßulat, Ariane u. a. (Hrsg.): *Handbuch Musikanalyse. Pluralität und Methode*, Kassel: Bärenreiter, Berlin: Metzler 2025.

Von kanonischen Werken über Popmusik bis hin zu Improvisation, Multimedia oder nicht westlichen Traditionen: Musikanalytische Zugänge bleiben unabdingbar, um Musiken in ihren vielschichtig vermittelten historischen, sozialen und kulturellen Dimensionen, die weit über unmittelbare Klanglichkeit hinausweisen, zu erforschen. Nachdem im Blickfeld der Musikforschung lange

Zeit das musikalische Werk stand, setzen die Debatten der New Musicology der 1980er Jahre eine kritisch informierte Neuorientierung in Gang. Die Komplexität des Gegenstandes spiegelt sich heute in einem Forschungsfeld, das neben historischen und systematischen Aspekten zunehmend Konzepte anderer Disziplinen implementiert, sodass sich Musikanalyse als ein wandlungsfäh-

higes interdisziplinäres Unternehmen darstellt. Kontextualisierende Werkanalyse befindet sich längst nicht mehr in Opposition zu computerbasierten Untersuchungen großer Korpora oder der Anwendung textthermeneutischer Methoden. Während neue Arbeitsfelder die intermedialen und interästhetischen Verknüpfungen von Musik mit anderen Künsten bzw. Medien fokussieren, werden etablierte Paradigmen durch queere, kollaborative oder performative methodische Zugänge hinterfragt. Gerade aus studentischer Sicht verliert sich hier schnell der Überblick: Welche Potenziale trägt Musikanalyse in Bezug auf welche Erkenntnisinteressen? Wie verhalten sich musikanalytische Praxis und Erkenntnisinteresse zueinander? Welche analytischen Methoden können mit welcher Reichweite wofür relevant sein und wie sind kulturell-normative Implikationen mit einem Wissenschaftsanspruch zu vereinbaren?

Nach einem mehr als zehnjährigen Entstehungsprozess ist das *Handbuch Musikanalyse* im Vorjahr erschienen. In 51 Kapiteln eröffnet es „orientierende[, terminologische[, praktisch-analytische[“ sowie „forschungsgeschichtliche[“ Perspektiven auf das Thema und soll dabei sowohl „Einführungshandbuch“ als auch „Forschungshandbuch“ sein (S. X). Einen übersichtlichen Zugang bietet die Gliederung in fünf Teile, welche verschiedene Perspektiven auf „Forschungsstand, Praxis und Potenzial“ (S. XXIII) zeitgenössischer Musikanalyse herausarbeiten. Während Teil A

(„Aspekte der Kompositionslehre“) und B („Form- und Strukturtheorien“) traditionelle Methoden mit deren konzeptionellen Weiterentwicklungen verschränken, widmet sich Teil C der Bandbreite interdisziplinärer Zugänge. Mit Beiträgen zu Fragen von spartenübergreifenden Inszenierungen von Musik (Teil D) oder der Rolle von Musikanalyse in bestimmten Kontexten, das heißt Forschungsgebieten, Musikstilen oder Repertoires (Teil E), runden schließlich wissenschaftstheoretische Überlegungen über die Voraussetzungen und Grenzen von Musikanalyse den Band ab (Teil F „Reflexionen“). Eine wertvolle Ressource für Leser:innen stellt weiterhin das Musikverzeichnis im Anhang dar, das die herangezogenen Fallbeispiele auflistet und anhand von „Knotenpunkten“ einen Schnellzugriff auf mehrfach analysiertes Repertoire ermöglicht.

Die einzelnen Beiträge sind übersichtlich in einen Dreischritt aus (1) historischem Kontext, (2) Analysebeispiel und (3) Ausblick strukturiert, wobei die eingebetteten Glossare, Literaturverzeichnisse und Zusammenfassungen die Benutzung zusätzlich erleichtern. Während weniger etablierte oder neu entwickelte methodische Zugänge ausführlich dargestellt werden, wie es bspw. Christopher Hastys in seinem Beitrag zu „Rhythmus und Metrum“ unternimmt (A4), verknüpfen andere Kapitel historische Kontexte mit Fallbeispielen, die die Anwendungsmöglichkeiten bzw. die Reichweite einer Methode demonstrieren. Zugunsten des Leseflus-

ses wird hier dann nicht jedes *en passant* berührte Konzept, so bspw. Rameaus „son fondamental“, explizit erklärt (S. 36). Überdies können Studierende nicht erwarten, analytisches Handwerk zu erlernen; stattdessen werden Spuren gelegt: Leser:innen, die noch nie auf „Negative Harmony“ gestoßen sind (S. 37), sind gezwungen, sich andersorts zu informieren. Dabei unterstützen Querverweise im Buch und umfangreiche Referenzen auf weiterführende Literatur. Die Auswahl der Einträge der Glossare ist allerdings nur bedingt hilfreich. Die straffe Essayform ist ein unvermeidbarer Kompromiss: einerseits, um den knapp 800 Seiten mächtigen Wälzer nicht weiter aufzublähen, andererseits, um sowohl als Studien- wie als Forschungshandbuch eine gewinnbringende Lektüre zu versprechen. Einige Beiträge scheinen aber doch spezifische Zielgruppen zu fokussieren. Dass die Zugangsvoraussetzungen zuweilen recht hoch sind, hat ein erster Anwendungsversuch in der Lehre gezeigt.¹

Ein Mammutprojekt, wie es das *Handbuch Musikanalyse* darstellt, wirft neben den angeschnittenen Fragen zur Granularität auch zwangsläufig solche des Formats auf. Womöglich könnte eine hybride Edition die Darstellungskapazität in Bezug auf die Notenbeispiele, Querverweise etc. sinnvoll erhöhen. Wei-

terhin würden so regelmäßige Ergänzungen möglich, um auch aktuellste Entwicklungen abbilden zu können. Aufgrund der mehrjährigen Arbeit an dem Projekt mussten bereits zum Zeitpunkt der Veröffentlichung Leerstellen in Kauf genommen werden, wie die Herausgeber:innen selbst in der Einleitung reflektieren.

Versteht man das *Handbuch Musikanalyse* weniger als Versuch der erschöpfenden Kartografierung eines dynamischen Feldes, sondern vielmehr als einen Ausgangspunkt für die Diskussion einer „Musikanalyse der Zukunft“ (S. XXVI), dann leistet es einen bedeutenden Beitrag. Nicht zuletzt aufgrund der kollaborativen Anlage, die prominente Autor:innen der angloamerikanischen wie der deutschsprachigen Forschungslandschaft zu Wort kommen lässt, wird eine beachtliche Bandbreite der Theorie und Praxis zeitgenössischer Musikanalyse abgebildet. Für Studierende, die sich hierzu einen ersten Überblick verschaffen oder tiefergehend mit spezifischen Methoden auseinandersetzen wollen, die nach weiterführender Literatur, womöglich aber auch nach Inspiration für die Abschlussarbeit suchen, dürfte das Handbuch fortan zum unverzichtbaren Begleiter werden.

Rezension von Kilian Scholla

¹ Im Rahmen eines Projektstudiums, das der Autor an der Humboldt-Universität zu Berlin im Wintersemester 2025/26 mit Bachelorstudierenden durchführte, sollte das *Handbuch Musikanalyse* einen ersten Einblick in das Forschungsfeld Musikanalyse ermöglichen. Über das Semester wurde deutlich, dass das selbstständige Erschließen ausgewählter Texte zuweilen große Schwierigkeiten bereitete, die mit Diskussionen, Input des Seminarleiters oder Übungen bzw. Literaturverweisen aufgefangen wurden. Als problematisch wurde ferner die unterschiedliche Informationsdichte der Beiträge herausgestellt. Den Teilnehmer:innen des Kurses sei herzlich für das Feedback und die lebhaften Diskussionen gedankt.

You think you are a MuWi-Star?

Für die fünfte Ausgabe suchen wir wieder Artikel, Rezensionen und Beiträge für die Zukunftsperspektiven. Artikel können von Musikwissenschaftsstudierenden eingereicht werden, die ihre Forschung mit der Fachwelt teilen möchten – egal ob Bachelor, Master oder Promotion. Die thematische und methodische Vielfalt der bisherigen Ausgaben zeigt: Bei StiMMe sind alle musikwissenschaftlichen Perspektiven willkommen. Ob du mit historischen, systematischen, musikethnologischen, musiktheoretischen oder interdisziplinären Ansätzen arbeitest, ob dein Interesse der Kirchenmusik, der Musikpraxis indigener Völker, der Musik des 19. Jahrhunderts oder Party-schlagern gilt – zeig uns mit deiner Perspektive, wie spannend und fundiert studentische Forschung sein kann!

StiMMe ist eine musikwissenschaftliche Fachzeitschrift, die auf Initiative des Dachverbands der Studierenden der Musikwissenschaften e. V. ins Leben gerufen wurde. Darin publizieren ausschließlich Studierende und Promovierende des Fachs. Auch die Redaktionsarbeit wird unter fachlicher Unterstützung eines wissenschaftlichen Beirats ausschließlich von Studierenden übernommen. Herausgegeben wird das Magazin in Zusammenarbeit mit musiconn.publish, dem Open-Access-Publikationsservice des Fachinformationsdienstes Musikwissenschaft. Mit diesem Konzept ist StiMMe ein Pionierprojekt in der deutschsprachigen Musikwissenschaft: Die Zeitschrift bietet Studierenden die Möglichkeit, Forschungsarbeiten bereits früh in ihrer wissenschaftlichen Laufbahn zu veröffentlichen und neue Perspektiven sichtbar zu machen.

Reiche deinen Beitrag bei StiMMe ein!

Artikel

Beiträge können ganzjährig eingereicht werden. Für Ausgabe #5 werden alle Artikel berücksichtigt, die bis zum 31. Juli 2026 über unser [Einreichungsportal](#) eingereicht werden.

Einsenden dürfen ausschließlich Studierende mit Bezug zur Musikwissenschaft in sämtlichen Studienstufen, von Bachelor- bis Promotionsstudierenden. Die eingereichten Beiträge werden von der Redaktion sowie dem wissenschaftlichen Beirat mit einem Double-Blind-Peer-Review-Verfahren begutachtet. Für die Begutachtung müssen die eingereichten Texte unseren [Manuskriptrichtlinien](#) entsprechen. Eine Rückmeldung über Annahme oder Ablehnung erfolgt voraussichtlich ab September.

Bei Fragen wendet euch gern per E-Mail an info@stimme-magazin.de.

Rezensionen

Du möchtest gern in der nächsten Ausgabe von StIMME ein musikwissenschaftliches Buch, einen MuWi-Podcast oder YouTube-Kanal rezensieren? Dann schreib eine Review!

Vorschläge, was du rezensieren könntest, findest du auf unserer [Homepage](#) – eigene Vorschläge sind auch willkommen! Dort gibt es auch hilfreiche Informationen zum Verfahren. Schick uns eine Anfrage an rezensionen@stimme-magazin.de, sobald du dir etwas herausgesucht hast. Wenn du ein Buch rezensieren möchtest, kümmern wir uns darum, dass dieses seinen Weg zu dir findet.

Reviews können das ganze Jahr über und auch zu zweit eingereicht werden. Einsendeschluss für die nächste Ausgabe ist der **15. Januar 2027**.

Zukunftsperspektiven

Du hast Lust, deinen Masterstudiengang oder eine studentische Initiative deiner Universität vorzustellen? Du kennst eine Person mit MuWi-Studium, die einen interessanten oder ungewöhnlichen Karriereweg eingeschlagen hat, und möchtest sie interviewen? Dann schreibe uns und werde Teil der Rubrik Zukunftsperspektiven in der nächsten Ausgabe von StiMMe!

Wie die gesamte Zeitschrift soll auch diese Sparte aus studentischer Hand gestaltet werden. Um ein breites Spektrum an „Zukunftsperspektiven“ anzubieten, brauchen wir deine Beteiligung. Wenn du also einen spannenden Masterstudiengang, Projekte oder Initiativen vorstellen willst oder jemanden mit einem interessanten Karriereweg kennst, dann melde dich gern mit deinem Konzept. Deiner Kreativität sind dabei keine Grenzen gesetzt. Auch wenn du schon von eigenen Berufserfahrungen berichten kannst, freuen wir uns auf deine Einreichung.

Schick uns deine Idee an zukunftsperspektiven@stimme-magazin.de.
Entwürfe können bis zum **31. Dezember 2026** eingereicht werden.

Wir freuen uns auf deine Einreichung!

Du möchtest auf dem Laufenden bleiben, aktuelle Ausschreibungen einsehen oder in unseren früheren Ausgaben stöbern?

Dann schau doch auf unserer [Homepage](#) vorbei oder folge uns auf [Instagram](#).



STIMME

stimme.publia.org