

## Elizabeth Stirling-Bridge (1819–1895): Englische Orgelvirtuosin und Bach-Pionierin

### I. Die Orgelvirtuosin

Das 19. Jahrhundert mit seinen bürgerlichen Normvorstellungen beschränkte die Zahl der von Mädchen und Frauen erlernbaren Musikinstrumente auf einige wenige, die als schicklich angesehen wurden – das sind das Klavier und Zupfinstrumente – wohingegen alle Blas- und Streichinstrumente und auch die Orgel als unschicklich galten.<sup>1</sup> In England wurden Orgel spielende Frauen jedoch wesentlich früher gesellschaftlich akzeptiert als in Deutschland und konnten daher ihre organistische Tätigkeit auch freier entfalten. Dies hängt vor allem mit der Rolle der Orgel im öffentlichen Musikleben zusammen. Anders als in den lutherisch geprägten deutschen Provinzen, in denen die Orgel – auch als virtuoses Instrument – kaum außerhalb ihrer liturgischen Funktion gedacht werden konnte<sup>2</sup>, wurde sie in der englischen Orgeltradition nicht allein als Instrument der Kirche, sondern auch als Konzertinstrument frei von aller Funktionalität aufgefasst. Während sich eine englische Orgelvirtuosin, die öffentlich konzertieren wollte, also ‚nur‘ gegen bürgerliche Moralvorstellungen behaupten musste, sah sich eine deutsche Organistin zusätzlich mit kirchlichen Vorbehalten gegen das Konzertieren auf der Orgel überhaupt konfrontiert.

Doch obwohl es in England bereits seit den 1830er Jahren neben öffentlich auftretenden Orgelvirtuosinnen sogar angestellte Organistinnen gab, blieb das Orgelspiel von Frauen auch dort keineswegs unumstritten, wie eine Serie von Leserbriefen an die englischen Musikzeitschriften *The Musical World* (1857) und *The Musical Standard* (1863) anschaulich belegt.<sup>3</sup> In dem polemisch und teilweise hitzig geführten Streit über die Befähigung von Frauen zum Organistendienst, der sich an dem in den Ausschreibungen üblichen Zusatz „No Lady Need Apply“ entzündete, beteiligten sich englische Organisten, Geistliche und auch zwei betroffene Organistinnen – die meisten unter Verwendung eines Pseudonyms. Als Argumente gegen die Anstellung von Organistinnen werden angebliche Inkompetenz



Elizabeth Stirling-Bridge, einzige überlieferte Fotografie.  
Foto: Frederick Albert Bridge

im Umgang mit dem Instrument (und in der Chorleitung) und Unschicklichkeit angeführt. So heißt es in einem mit „Pedal“ signierten Brief:

„From my own experience I can truly say that ladies are incompetent, – incompetent, from want of strength – incompetent, from that want of boldness and fearlessness which in organ playing is so much required – incompetent, from the fact that they are not able even to properly control a pack of national schoolboys, much less a choir of men.“<sup>4</sup> (*Aus eigener Erfahrung kann ich mit Fug und Recht sagen, dass Damen unfähig sind – unfähig, weil es ihnen an Kraft mangelt – unfähig, weil es ihnen an der Kühnheit und Furchtlosigkeit mangelt, die beim Orgelspiel so sehr erforderlich sind – unfähig, weil sie nicht einmal in der Lage sind, eine Horde Schuljungen richtig zu kontrollieren, geschweige denn einen Männerchor.*)

Der im 19. Jahrhundert weit verbreitete Topos vom Mangel an körperlicher, seelischer und intellektueller Kraft im Vergleich zum Mann wird ergänzt durch den Topos der Unschicklichkeit bestimmter Tätigkeiten wie eben auch des Orgelspiels:

<sup>1</sup> Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt a. M. / Leipzig 1991; und Cordelia Miller, *Musikdiskurs als Geschlechterdiskurs im deutschen Musikschritttum des 19. Jahrhunderts*, Oldenburg 2019.

<sup>2</sup> Zur kirchlichen Funktionalität der Orgel und des Organistenamtes im lutherischen Deutschland und den Auswirkungen auf das Orgelvirtuosentum siehe Cordelia Miller, *Virtuosität und Kirchlichkeit. Deutsches Orgelkonzertwesen im 19. Jahrhundert*, Diss., Köln 2024.

<sup>3</sup> Zu dieser Serie vgl. Freia Hoffmann / Christine Fornoff, „No Lady need apply“ oder „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen“. *Organistinnen auf dem Weg der Professionalisierung*, in: Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien (fzg) 18/1 (2012), S. 23–37. Eine Auswahl der Leserbriefe dazu ist abgedruckt in Freia Hoffmann / Volker Timmermann (Hrsg.), *Quellentexte zur Geschichte der Instrumentalistin im 19. Jahrhundert*, Hildesheim / Zürich / New York 2013, S. 186–211.

<sup>4</sup> Zitiert nach: *Quellentexte* (wie Anm. 3), S. 188.

„That the profession of an organist is respectable every one will grant, but that it is thoroughly feminine every one will deny, or that ladies are as fit as males for the office, no one who knows anything of the matter will for an instant agree to; their very dress is against them, since it impedes their pedalling [...]: and if a lady to overcome this difficulty raises her dress a foot or so, I think every one will grant that it is by no means becoming, and must be inimical to that modesty which forms so charming a grace of the female sex.“<sup>5</sup> (*Dass der Beruf des Organisten ehrbar ist, wird jeder zugeben, dass er aber durch und durch weiblich ist, wird jeder bestreiten, und dass Damen für das Amt ebenso geeignet sind wie Männer, wird niemand, der sich mit der Materie auskennt, auch nur einen Augenblick lang zugeben; schon ihre Kleidung spricht gegen sie, da sie sie beim Pedalspiel behindert [...]: und wenn eine Dame, um diese Schwierigkeit zu überwinden, ihr Kleid etwa um eine Fußlänge hochzieht, wird, glaube ich, jeder zugeben, dass dies keineswegs schicklich ist und jener Bescheidenheit zuwiderlaufen muss, die die so bezaubernde Anmut des weiblichen Geschlechts ausmacht.*)

Die Bewegung der Beine beim Pedalspiel galt für Frauen als ebenso unschicklich wie das Entblößen der Fußknöchel durch das kaum vermeidbare Anheben des langen Rockes.<sup>6</sup>

Nicht alle Repliken der Leserbrief-Reihe sind so abschließend wie diejenige des Pseudonyms „Pedal“. Einige gemäßigte Stimmen betrachten Organistinnen wie Elizabeth Stirling immerhin als Ausnahme von der Regel.<sup>7</sup> Nur wenige sprechen Frauen grundsätzlich die gleiche Befähigung zum Organistendienst zu wie ihren männlichen Kollegen, darunter ein anonymer Leser, der schreibt: „The first thing demanded from an organist is to perform well upon the instrument, and experience has proved that there are many ladies able to accomplish this duty as well as the

majority of professors who belong to the sterner sex.“<sup>8</sup> (*Die erste Anforderung an einen Organisten besteht darin, sein Instrument gut zu spielen. Die Erfahrung hat gezeigt, dass es viele Damen gibt, die diese Aufgabe ebenso gut erfüllen können wie die Mehrheit der Lehrer, die dem stärkeren Geschlecht angehören.*)

Dass sich trotz des gesellschaftlichen Widerstandes Mädchen und Frauen im 19. Jahrhundert für die Orgel als Instrument entschieden, ist erstaunlich und lässt angesichts der vielfältigeren und zudem gesellschaftlich legitimierten Möglichkeiten als Pianistin auf ein inneres Bedürfnis schließen. In einigen Fällen war dieser Weg durch die Familie vorgezeichnet, wie im Fall von Eliza Wesley, der Tochter des bekannten Organisten, Komponisten und Bach-Herausgebers Samuel Wesley.<sup>9</sup>

Elizabeth Stirling entstammte jedoch keiner Organisten- oder Musikerfamilie: Ihr Vater war Bierbrauer.<sup>10</sup> Besonders wichtig für ihre musikalische Entwicklung war der Orgelunterricht bei dem Musikschriftsteller und Organisten Edward Holmes von 1833 bis 1839 an der Orgel der All Saints Church im Londoner Stadtteil Poplar. Holmes führte die junge Organistin in das Orgelwerk von Johann Sebastian Bach ein, das fortan den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit als Konzertorganistin bilden sollte. Ihr Debut gab die Achtzehnjährige am 25. August 1837 in der St. Katharine's Church im Londoner Regent's Park; es folgten weitere Konzerte in St. Sepulchre. Ihre Auftritte erregten großes Aufsehen, sowohl wegen ihres Geschlechts und ihrer Jugend als auch aufgrund ihres Repertoires, das aus mehreren großen Orgelwerken von Bach, darunter den damals noch kaum bekannten und gespielten Pedalfugen, bestand. 1839 wurde Stirling als Nachfolgerin ihres Lehrers Organistin in All Saints, wo sie bis 1858 ihren Dienst versah.

Im gleichen Jahr bewarb sie sich erfolgreich auf eine Anstellung als Organistin in St. Andrews Undershaft, wo sie bis 1880 wirkte.<sup>11</sup> 1863 heiratete Elizabeth Stirling den über 20 Jahre jüngeren Fotografen Frederick Albert Bridge, der nebenbei als Chorleiter in St. Andrews tätig

<sup>5</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 189.

<sup>6</sup> Dass das Pedalspiel der Organistinnen gerade wegen ihrer hinderlichen Kleidung bewundernswert war, hob einer ihrer ‚Verteidiger‘ hervor: „At the present time there are numerous male players who require to see the pedals before they can use them. Now, ladies are debarred from this aid to precision, as their crinoline distends their ample dresses, until the pedals are totally concealed. And yet they do use them most correctly, as I can testify, having heard several very excellent lady performers within the last two or three weeks.“ (*In unserer Zeit gibt es zahlreiche männliche Orgelspieler, die es nötig haben, auf das Pedal zu schauen, bevor sie darauf spielen können. Nun, Damen sind von dieser Präzisionshilfe ausgeschlossen, da sich ihre Krinoline über ihre bauschigen Kleider ausbreitet, bis dahin, dass die Pedaltasten vollständig verborgen sind. Und dennoch benutzen sie sie ausgesprochen korrekt, was ich bezeugen kann, nachdem ich innerhalb von zwei oder drei Wochen einige exzellente Organistinnen gehört habe.*) Übersetzung, zitiert nach: Ebd., S. 200.

<sup>7</sup> Neben Elizabeth Stirling werden die Organistinnen Sarah Perry, Georgiana Couves, Ann und Elizabeth Mounsey und Mary Ellen Cooper genannt. Zu ihrer Biographie siehe die entsprechenden Artikel im *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. vom Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung, 2006 ff., <https://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php/lexikon>.

<sup>8</sup> Zitiert nach: *Quellentexte*, S. 193.

<sup>9</sup> Zu Eliza Wesley, die auch als Musikschriftstellerin und Herausgeberin tätig war, siehe Christine Fornoff, Art. *Eliza Wesley*, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Stand vom 7. März 2024, [www.sophie-drinker-institut.de/wesley-eliza](http://www.sophie-drinker-institut.de/wesley-eliza).

<sup>10</sup> Die biographischen Angaben zu Elizabeth Stirling sowie der Hinweis auf mehrere der in diesem Aufsatz verwendeten Quellentexte stammen aus dem Artikel *Elizabeth Stirling, verh. Bridge* von Hanna Bergmann, in: *Instrumentalistinnen-Lexikon*, Stand vom 7. März 2024, [www.sophie-drinker-institut.de/stirling-elizabeth](http://www.sophie-drinker-institut.de/stirling-elizabeth).

<sup>11</sup> In St. Andrews befand sich eine Orgel von Renatus Harris aus dem Jahr 1696. Elizabeth Stirling dürfte sie bei ihrem Amtsantritt schon nicht mehr in ihrem Originalzustand vorgefunden haben. Darauf lässt folgende kleine Notiz in der *Musical Times* vom 1. Dezember 1889 schließen: „The organ was originally built by Renatus Harris.“ *The Musical Times* 30 (1889), S. 743. Das Gehäuse der Orgel ist bis heute erhalten geblieben. Michael Gillingham, Art. *Renatus Harris*, in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*, hrsg. von Stanley Sadie, Bd. 8, London 1980, S. 249.

war. Neben zahlreichen gemeinsamen Konzerten setzte Stirling ihre Solokarriere als Orgelvirtuosin fort. Dabei trat sie vor allem in den multifunktionalen Town Halls auf, die im Viktorianischen Zeitalter in London und anderen englischen Großstädten als Veranstaltungsorte für die rasant wachsende Stadtbevölkerung enorm an Bedeutung gewannen. An den großen Konzertsaalorgeln der Town Halls entwickelte sich in England eine Orgelkonzertkultur, in der die Orgel vor allem als Orchesterersatz diente und in dieser Funktion tausende von Zuhörern anzog. Englische Organisten wie insbesondere William T. Best, der seit den 1850er Jahren in der St. George's Hall in Liverpool wöchentliche Orgelkonzerte mit Arrangements der bekanntesten Werke der Opern- und Instrumentalmusik gab, wurden zu echten Berühmtheiten.

Auch Elizabeth Stirling nutzte die Möglichkeiten, die diese Konzertstätten boten, blieb jedoch ihrem Repertoire treu, das neben dem Orgelwerk Bachs u. a. aus Werken von Händel, Mendelssohn, den Wiener Klassikern sowie eigenen Kompositionen bestand. Neben kleineren Konzertsälen wie der Poplar Town Hall spielte Stirling mehrmals im berühmten Crystal Palace. Sie dürfte die einzige englische Organistin ihrer Zeit gewesen sein, die in mehreren Konzerthäusern und im Crystal Palace auftrat. Wie groß die Widerstände und Vorurteile waren, gegen die sie dabei kämpfen musste, wird im Leserbrief einer Zuhörerin in *The Musical World* deutlich, die Stirlings Orgelkonzert im Crystal Palace im Oktober 1857 besucht hatte. Offenbar war das Publikum aufgrund des schlechten Wetters und, wie die Zuhörerin mit den Initialen J.J.B. vermutet, wegen des ‚seriösen‘ Programms nur klein „and not very enthusiastic“.<sup>12</sup> Weiter berichtet sie von mehreren Kränkungen durch das Haus-Orchester, das offenbar im Saal ungeduldig auf seinen eigenen Auftritt im Anschluss an das Orgelkonzert wartete. Zunächst wurde Stirling dazu gedrängt, den Konzertbeginn eine Viertelstunde vorzuverlegen, sodass die Zuhörerin den Anfang des Programms verpasste. Nicht genug damit, begann das Orchester noch während Stirlings Orgelspiel, die Instrumente zu stimmen und schließlich laut zu zischen, „until Miss Stirling was compelled to rise from the organ, leaving her programme unfinished.“<sup>13</sup> Ein solches Verhalten dürfte selbst für damalige Verhältnisse nicht die Regel gewesen sein. Dennoch ist es aussagekräftig hinsichtlich des schweren Standes von Frauen in der Öffentlichkeit, insbesondere in traditionell männlichen Bereichen wie dem Orgelspiel, zumal in einem der spektakulärsten und größten Konzertsäle des viktorianischen England. Es zeugt von großem Mut und Durchsetzungsvermögen, dass Elizabeth Stirling trotz solcher demütigender Erfahrungen nicht aufgab und fünf Jahre später anlässlich der Weltausstellung 1862 erneut im Crystal Palace spielte.<sup>14</sup>

<sup>12</sup> *The Musical World* 35 (1857) vom 17. Oktober 1857, S. 663.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Zwanzig Jahre später schien die Akzeptanz von Orgelvirtuosinnen durch Musiker und Publikum so weit gewachsen zu sein, dass die in Deutschland ausgebildete Elsässerin Kornelia Kirchoff, die als Gastorganistin am 13. Juni 1883 während einer Konzert- und Studienreise im Crystal Palace ein Orgelkonzert gab, ganz andere Erfahrungen

## II. Die Bach-Interpretin

Die englische Bach-Renaissance vollzog sich etwa zeitgleich mit der deutschen. Zwar befanden sich die Nachkommen und Schüler Bachs, die seine Musik kannten, pflegten und tradierten, in Deutschland, doch die historische Bewegung setzte in England früher ein als auf dem Kontinent und war bereits am Ende des 18. Jahrhunderts weit fortgeschritten.

Alte Musik wurde von Institutionen wie der bereits 1710 gegründeten Academy of Ancient Music kultiviert und im öffentlichen Bewusstsein lebendig gehalten. Die Werke bedeutender Barock-Komponisten wie Arcangelo Corelli, Domenico Scarlatti und insbesondere Georg Friedrich Händel bedurften in England keiner Wiederbelebung, sondern blieben während des ganzen 18. Jahrhunderts präsent und populär.<sup>15</sup>

Auch wenn Bachs Musik nicht dazu gehörte, waren seine Werke seit den 1770er Jahren ähnlich wie in Deutschland bei einem kleinen Kreis von Fachleuten und Enthusiasten in Umlauf. Zu ihnen gehörte Königin Charlotte, die sich mit deutschen Musikern umgab – unter ihnen Johann Christian Bach – und mehrere Bach-Manuskripte besaß, darunter beide Bände des *Wohltemperierten Klaviers* und den *Dritten Teil der Klavierübung*. Muzio Clementi, der als Jugendlicher nach England gekommen war, besaß ebenfalls Teile des *Wohltemperierten Klaviers* und übertrug seine Bach-Begeisterung auf seine Schüler Johann Baptist Cramer und John Field. Alle drei wurden wichtige Multiplikatoren der Bach-Renaissance bis nach Russland, indem sie Bachs Klavierwerke öffentlich spielten, in ihre Lehrwerke aufnahmen und selbst teilweise im Stil von Bach komponierten.<sup>16</sup>

Unter den englischen Musikern war es insbesondere Samuel Wesley, der sich als Organist, Konzertorganisator und Herausgeber lebenslang für die Werke Bachs einsetzte. 1809/10 besorgte er die erste Veröffentlichung der sechs Triosonaten für Orgel überhaupt.<sup>17</sup> Doch trotz aller

---

machen konnte. Sie berichtet darüber in der Orgelzeitschrift *Urania*: „[...] ich [kann] Ihnen nicht genug beschreiben, wie glücklich bin ich, hier gespielt zu haben; es hat mir unglaublichen Spaß gemacht.“ *Urania* 41 (1884), S. 30 f. Nach zwei Orchesternummern wurde die Organistin vom Dirigenten (mit August Manns übrigens derselbe Dirigent, dessen Orchester 26 Jahre zuvor Elizabeth Stirling ausgebucht hatte) zur Orgel begleitet und dem Publikum vorgestellt. „Wirklich Huldigungen, die ich nicht verdient, wurden mir gleich beim Erscheinen dargebracht, denn ein großartiger Applaus wurde durch mächtiges Fußgetrampeln kund gegeben.“ Ebd.

<sup>15</sup> Zur Bach-Renaissance in England vgl. Nicholas Temperley, Art. *Bach Revival*, in: *The New Grove*, Bd. 1, S. 883–886.

<sup>16</sup> Zu diesen Angaben vgl. ebd., S. 884 f.

<sup>17</sup> Felix Mendelssohn, der mehrere der großen Präludien und Fugen für Orgel von Bach in England bekannt machte, dürfte die Triosonaten also auf einer seiner Englandreisen kennengelernt haben und durch sie hinsichtlich Anzahl, Titelgebung und pädagogischer Ausrichtung möglicherweise zu seinen eigenen sechs Orgelsonaten inspiriert worden sein. Vgl. Andreas Arand, *Mendelssohns Sonaten op. 65 und Bachs Orgeltriosonaten*, in: *Ars Organi* 61 (2013), S. 170–173.