GENDER OPEN REPOSITORIUM

"No Lady need apply" oder "Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen" : Organistinnen auf dem Weg der Professionalisierung

Hoffmann, Freia; Fornoff, Christine

2012

https://doi.org/10.25595/469

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoffmann, Freia; Fornoff, Christine: *"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, Jg. 18 (2012) Nr: 1, 23-37. DOI: https://doi.org/10.25595/469.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Verlag Barbara Budrich.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY SA 4.0 Lizenz (Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY SA 4.0 License (Attribution - ShareAlike). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/deed.en

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

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Freiburger Zeitschrift für Geschlechterstudien 18/1: 23-37

„No Lady need apply" oder „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen"

Organistinnen auf dem Weg der Professionalisierung

Freia Hoffmann/Christine Fornoff

Zusammenfassung: Basierend auf den Forschungen des Sophie Drinker Instituts für das Online-Lexikon „Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts" (seit 2006) und mit Hilfe vorliegender regionaler Untersuchungen wird ein erster Überblick über die Kultur- und Professionalisierungsgeschichte der Organistin gegeben: deutschsprachiger Raum, französische Schweiz, Frankreich und England.

Kriterien der Professionalisierung waren der Zugang zum Instrument (Frage der ‚Schicklichkeit'), private und institutionelle Ausbildung, Probespiele, Anstellungen, Bezahlung, Umfang der Dienstverpflichtungen und die Verbindung mit Dirigententätigkeit. Baugeschichtliche Besonderheiten (zeitweiliges Fehlen von Pedalregistern) und das Spannungsverhältnis zwischen künstlerischer Tätigkeit und „anspruchslosem" Gemeindedienst haben dazu beigetragen, Frauen den Weg an die Orgel zu erleichtern oder auch zu erschweren.

Schlagwörter: Organistinnen, Professionalisierung, Instrumentalausbildung, Sophie Drinker Institut, Lexikon Europäische Instrumentalistinnen.

„No Lady need apply" or „Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen". Female organists on the way of professionalization

Abstract: Based on the research of the Sophie Drinker Institute for the online encyclopedia "Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts" (since 2006) and available regional surveys, a first overview of the female organists' history of professionalization and of civilization can be given in the German-speaking area, the French-speaking Switzerland, France and England.

The essential criterions for the professionalization have been: access to the instrument (issue of ‚decency'), private and institutional education, proceedings of application, employment, payment, the scale of the engagements and the combination with the function of conductor. Structural characteristics in history (for instance temporary missing of pedalboard) and the tension between artistic occupation and ‚trivial' community service have been contributed to either relieve or complicate women's access to the organ.

Keywords: Female organists, professionalization, instrumental education, Sophie Drinker Institut, Lexikon Europäische Instrumentalistinnen.

„Mulieres in ecclesiis taceant"[1], diese vielzitierte Bestimmung des Paulus von Tarsus, die im 1. Korintherbrief überliefert ist (1 Kor 14, 34-35), war über viele Jahrhunderte auch für die Kirchenmusik prägend: Frauen sollte in den Gotteshäusern nicht nur die Rede verwehrt sein, sondern auch der Gesang und das Instrumentalspiel. Während sich im 18. Jahrhundert das Singverbot, je nach Ort und Konfession, nach und nach lockerte, kam in Bezug auf das Orgelspiel noch

© 2012 Budrich Unipress. DOI: 10.3224/094899751

ein weiteres, aus dem bürgerlichen Frauenideal resultierendes Hemmnis hinzu: Da die Kirchenorgeln in der Regel mit einem Pedalwerk versehen waren, wurde nicht nur mit den Händen gespielt, sondern auch mit den Füßen. Bewegungen und Haltungen der Beine wurden in der Geschichte des Instrumentalspiels von Frauen immer wieder diskutiert: als etwa der Musiktheoretiker und Pfarrer Carl Ludwig Junker 1784 dringend vom Cellospielen abriet, weil „eine solche Lage der Füße [Beine] (…) für tausende Bilder erwecken, die sie nicht erwecken sollten" (Junker 1784: 97). Die Glasharmonika, deren Walze nach dem Umbau durch Benjamin Franklin 1762 mit einem Pedalmechanismus angetrieben wurde, empfahl man den Frauen im Gegensatz zum Violoncello zwar durchaus; die Spielbewegungen der Beine wurden aber ggf. mit einem Tuch verborgen. Das Harfenspiel drohte mit der Einführung des Doppel-Pedal-Mechanismus ebenfalls zum Problem zu werden. Dem wirkte die Harfenistin Therese aus dem Winckel*2 vorsorglich entgegen, als sie 1834 schrieb, man dürfe den Frauen „Geschmack und Zartgefühl genug zutrauen, sich nur mit langen und weiten Gewändern an die Harfe zu setzen, welche die Bewegungen der Füsse verhüllen" (AmZ 1834: 67). Noch viele Jahrzehnte lang setzten sich Frauen, wenn sie etwa als Violoncellistinnen öffentlich auftraten, wie Lise Cristiani*, Rosa Suck* und Elisa de Try*, voyeuristischen Blicken und anzüglichen Kommentaren aus.

Die ‚Königin der Instrumente', die Orgel, die in der Lage war, den Kirchenraum vielstimmig und mächtig zu füllen, schien für Frauen lange unzugänglich, zumal ihr Spiel in der Regel mit einer kirchlichen Funktion, einem Amt verbunden war. Dass wir heute Organistinnen und Kantorinnen kennen, dass Frauen Konzerte auf der Orgel geben, ist Ergebnis eines historischen Prozesses, der übrigens – betrachtet man den Anteil von Frauen innerhalb der Kantoren-Hierarchie – noch ebenso wenig beendet ist wie das Eindringen von Musikerinnen in die Sinfonieorchester. In Prozesse der Professionalisierung sind „geschlechtliche Differenzierungen und Hierarchisierungen", wie Angelika Wetterer in ihrer Habilitationsschrift darlegte, „von Anfang an eingelagert" (Wetterer 2002: 217). Auch am Beispiel der Organistinnen lässt sich zeigen, dass

> weibliche Teilbereiche auch hochqualifizierter Berufe und Professionen (…) stets zugleich die statusniedrigeren [sind], diejenigen also, die mit vergleichsweise weniger Prestige und Zu[g]angschancen zu materiellen, sozialen und symbolischen Ressourcen ausgestattet sind. (Wetterer 1995: 11f.)

Wetterers These, dass ein „Abbau des Qualifikationsgefälles zwischen den Geschlechtern (…) keineswegs automatisch auch zu einer qualifikationsadäquaten Integration der Frauen" (Wetterer 2002: 218) führt, lässt sich an unseren Beispielen (besonders deutlich in England) ebenfalls verifizieren. Die Kriterien der Professionalisierung (Zugang zum Instrument, private und institutionelle Ausbildung, Probespiele, Anstellungen, Bezahlung, Umfang der Dienstverpflichtungen, Verbindung mit Dirigententätigkeit) sind freilich bei Organistinnen – im Spannungsfeld von liturgischem Dienst und künstlerischem Anspruch – recht komplex und müssen je nach Land und Konfession unterschiedlich gewichtet werden.

Am Sophie Drinker Institut für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung in Bremen sind seit einigen Jahren im Rahmen des Projekts „Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts" umfangreiche Forschungen zu etwa 70 Organistinnen unternommen worden. Ergänzt durch regionale Untersuchungen von Minder-Jeanneret (2010), Granger (2008) und Barger (2007) ist es daher möglich, am Beispiel einiger europäischer Länder einen ersten Überblick über die Kulturgeschichte der Organistin zu geben. Offene Forschungsfragen werden am Ende unseres Beitrages formuliert.

Der deutschsprachige Raum

Den strengen ideologischen Vorgaben entsprechend fällt die Bestandsaufnahme in Deutschland und Österreich bescheiden aus. Von der preußischen Prinzessin Anna Amalia* (1723-1787) wissen wir, dass sie sich 1755 eine Hausorgel bauen ließ, was von ihrer Umgebung als Anachronismus beurteilt wurde, aber auch mit den vergleichsweise toleranten Verhältnissen im Adel zu tun hatte. 1774 wirkte die blinde elfjährige Maria Theresia Paradis* (1759-1824) bei einer Festmesse in Wien als Organistin mit, vier Jahre später hat sich in Wien „das eilfjährige Fräulein v. Leithner mit einem Orgelconcerte besonders hervorgethan"; um 1798 trug die neunjährige Katharina Lambert* (1789-1832) in Kloster Neuburg (Unterösterreich) „in der großen Stiftskirche ein Orgelconcert zu Jedermanns Erstaunen" vor (zit. nach Hoffmann 1991: 164). Dass Kinder, zumal sogenannte Wunderkinder, bei der Aneignung ‚unweiblicher' Instrumente oft eine Pionierfunktion innehatten, ist an anderer Stelle dargelegt worden (Hoffmann 1991). Aber auch in den anderen bekannten Fällen ist anzunehmen, dass es sich eher um Pianistinnen handelte, die sich bei Gelegenheit auch an der Orgel versuchten, vermutlich ohne das Pedalspiel einzubeziehen. Erste Anstellungen finden sich im deutschsprachigen Raum erst bei Thekla* (1801-1869) und Christina Lachner* (1805-1858), Töchtern des Organisten Anton Lachner und Schwestern der berühmteren Ignaz und Franz Lachner. Die Musikerinnen konnten sich 1820 in Probespielen gegen männliche Mitbewerber durchsetzen und wurden Organistinnen an der St. Georgskirche in Augsburg und der Stadtpfarrkirche des benachbarten Rain. Ihr Fall blieb aber die Ausnahme, und es sollte ein halbes Jahrhundert dauern, bis in Deutschland nach jetzigem Forschungsstand wieder eine Organistin angestellt wurde: Hedwig Peters* (1854-nach 1893), die ab 1872 für mindestens 20 Jahre Organistin am Berliner Nikolaus-Bürger-Hospital wurde. Daneben übernahm sie Vertretungen an der Königlichen Hof- und Garnisonskirche und gab Orgelkonzerte. Auf Orgelkonzerte und gelegentliche Konzerte mit Orchester beschränkte sich Cornelia Kirchhoff* (Lebensdaten unbekannt), deren Auftritte in Berlin während der 1880er Jahre belegt sind und die 1883 bei einer Konzertreise nach London im Crystal Palace großen Erfolg hatte. Während Thekla und Christina Lachner vom väterlichen Unterricht profitierten, wurden Hedwig Peters und Cornelia Kirchhoff vom renommierten Berliner Organisten und Komponisten Otto Dienel ausgebildet. Ab wann Frauen im deutschsprachigen Raum ein förmliches Orgelstudium an Konservatorien

möglich war, harrt noch der Erforschung. Immerhin berichten Musikzeitschriften 1867 von Orgelprüfungen am Stern'schen Konservatorium in Berlin, an denen sich zwei amerikanische Studentinnen beteiligten; am Leipziger Konservatorium schloss 1868 Lida Pupke* (Lebensdaten unbekannt), eine polnische Studentin, ihr Orgelstudium ab, und 1885 nahm die aus Moskau stammende Marie Klamroth* (1863-1946) ebenfalls in Leipzig ein Studium mit den Fächern Klavier und Orgel auf. Erst 1883 sind mit Anna Dittrich* (1857-?) und Augustine Becker (Lebensdaten unbekannt) zwei deutsche Studentinnen belegt. Anna Dittrich begann in diesem Jahr ein Studium am Kullack'schen Musikinstitut in Berlin; Augustine Becker war Studentin am Hoch'schen Konservatorium in Frankfurt (u.a. von Clara Schumann) und erhielt 1883 Orgelunterricht von Heinrich Gelhaar. Vor ihnen haben anscheinend nur Musikerinnen aus dem Ausland von der Möglichkeit einer institutionellen Ausbildung in Deutschland Gebrauch gemacht – möglicherweise ein Indiz für großzügigere Ansichten, die andernorts in dieser Frage herrschten.

Die französische Schweiz

Sie stellt in Folge der konfessionellen Verhältnisse eine Besonderheit dar. So leitet Irène Minder-Jeanneret ihre Arbeit über die „premières femmes organistes en Suisse romande protestante" mit dem Satz ein: „Aucun nom de femme ne figure sur les listes des organistes titulaires des plus grands édifices religieux de Suisse romande"[3] (Minder-Jeanneret 2010: 91). Im Zuge der calvinistischen Reformen wurde die Orgel vollkommen aus der Kirche verbannt, und erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangte sie unter dem Einfluss der Aufklärung zu bescheidener Funktion bei der Unterstützung des Gemeindegesangs. Dies scheint aber in den ersten Jahrzehnten für Frauen nicht von Nachteil gewesen zu sein. Das Organistenamt genoss offenkundig weder hohes Ansehen noch erfolgte eine entsprechende Entlohnung. So musste für die reformierte Kirche St. Martin in Vevey mit Marie-Louise Sainte-Alme eine „maîtresse de clavecin catholique"[4] engagiert werden, während Frauen in anderen Fällen das Organistenamt vorübergehend versahen, bis ein männlicher Kandidat gefunden war (Minder-Jeanneret 2010: 91f.). Die *Allgemeine musikalische Zeitung* schreibt noch 1820:

> In Genf wird nun zwar die Orgel gespielt zu den Psalmen, welche beym Gottesdienste gesungen werden; aber von wem? – und wie? Von Leuten, die es nicht verstehen, zum Theil von Mädchen, die wohl leidlich Klavier spielen, aber der Orgel nicht gewachsen sind. (AmZ 1820: 197)

Immerhin zeigt eine Statistik für den Kanton Waadt, dass sich zwischen 1757 und 1850 unter 101 Titular-OrganistInnen immerhin sieben Frauen befanden, die teilweise nur kurzzeitig, in anderen Fällen aber bis zu 30 Jahre lang das Amt ausübten (Burdet 1971: 604ff.). Vielfach handelte es sich um Töchter oder Schwestern von Organisten, die in Musikerfamilien mitlernten, ohne dass sich

das Leitungsgremium eines Konservatoriums Gedanken über die ‚Schicklichkeit' der Instrumentenwahl hätte machen können. Aufschlussreich für die Arbeitsbedingungen ist die Kandidatur zweier Schwestern um das Organistenamt von St. Pierre in Genf im Jahre 1821. Ihr Vater, der Genfer Pastor Charles Bourrit, verfasste einen Empfehlungsbrief, in dem er versichert, seine ältere Tochter habe in verschiedenen Genfer Kirchen und in einer Dorfkirche die Orgel gespielt, Ferien-Vertretungen und Assistenzen unentgeltlich übernommen und in den vergangenen sechs Jahren den Organisten Nikolas Scherrer an der Kirche St. Pierre mindestens 125 bis 150 Male ohne Bezahlung vertreten, ebenso die jüngere Schwester, die sich in zahlreichen Kirchen und Vertretungen nützlich gemacht habe (Minder-Jeanneret 2010: 95f.). In Le Locle übernahm Sophie-Pauline Lenz-Gallot (1805-1869) nach dem Tod ihres Mannes 1856 das Organistenamt, musste es aber drei Jahre später verteidigen gegen den Versuch, sich ablösen zu lassen durch einen „vrai organiste"[5]. Die Eingabe des Président du Comité des orgues du Locle an die Gemeinde verdeutlicht, wie angreifbar eine Organistin in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch war:

> Être pianiste, cela ne veut rien dire – la différence entre les 2 instruments est immense. En jupes on ne peut se servir des pédales, on ne les voit pas et quand même on saurait s'en servir, il faudrait un costume spécial. Ne pas se servir des pédales, c'est impossible puisque les pieds doivent faire jouer quatre registres, à eux seuls. (…) je m'étonne qu'elle persiste à vouloir se servir à un instrument qui appartient à l'homme.[6] (zit. nach Minder-Jeanneret 2010: 98)

Frankreich

Hier zeigt sich ein anderes Bild. Es hängt zusammen mit dem Ansehen, das Orgel, Orgelbau und Orgelkomposition dort traditionell genossen und das durch die Revolution nur kurzzeitig relativiert war. Dazu kam das Renommee, das französische Musikerinnen schon um 1700 vor allem in der französischen Hauptstadt hatten; und schließlich ist an die liberale Ausbildungspraxis zu erinnern, die sowohl im Privatunterricht als auch – nach der Revolution – im *Conservatoire national de musique* deutlich wird.

1721 trat Marie-Madeleine Couperin* (1690-1742), Tochter von François Couperin „Le Grand", in Paris bereits zur Cembalistin und Organistin ausgebildet, in die Benediktinerabtei von Maubuisson bei Pontoise ein und wirkte hier unter dem Namen „Sœur Cécile" als Organistin. Wir dürfen annehmen, dass jenseits der wenigen Namen, die aus dem Klosterleben überliefert sind, eine große Zahl von Ordensfrauen als Organistinnen tätig waren und dass in den Frauenklöstern (wahrscheinlich weit über Frankreich hinaus) weder das oben zitierte Paulus-Wort noch die Frage der ‚Schicklichkeit' eine nennenswerte Rolle gespielt haben. Aus Paris ist der Name von Mademoiselle Pourvoyeur* (Lebensdaten unbekannt) überliefert, die um 1775 Organistin am Pariser Frauenkonvent des Récolettes war. Ein weiteres Mitglied der Familie Couperin, Elisabeth-

Antoinette Couperin* (1729-1815), hat, offenbar als Externe, in der Pariser Abbaye Montmartre das Amt der Organistin versehen und Unterricht gegeben. Frankreich hält aber die Überraschung bereit, dass mit Mademoiselle Olivier* (St. Landry), Mademoiselle Lairet* (Ste. Croix-de-la Cité, St. Pierre-des-Arcis in Paris), Mademoiselle Chéron* (Hôtel Dieu) und Mademoiselle Noblet* (La Madeleine, St. Opportune) Organistinnen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Paris auch außerhalb von Klostereinrichtungen Anstellung fanden.

Eine Notiz aus der französischen Provinz von 1791 verdeutlicht, welche Rolle auch in Paris das familiäre Umfeld der Musikerinnen spielte: Hier ist eine Eingabe des 78-jährigen Chorleiters und Organisten Maurice Dobet an St. André in Châteaudun (Eure-et-Loir) überliefert, der beantragt, man möge sein Amt aufteilen „entre luy et sa fille qui depuis trente-deux ans touche avec luy les orgues qu'il ne pouvoit toucher seul"[7] (zit. nach Granger 2008: 289). Auch die Pariser Organistinnen entstammten vielfach Organisten-Familien und fanden Zugang zum Instrument und Gemeindedienst, wenn Lehrer oder Väter mit der Arbeit in mehreren Kirchen überfordert waren. Sylvie Granger hat unter dem Titel „Les musiciennes de 1790. Aperçus sur l'invisibilité" in einer Art Momentaufnahme mithilfe von Archivrecherchen in Paris und einigen Departements 60 Frauen gezählt, „ayant toutes un rôle musical avéré dans une église ou une communauté monastique"[8] (zit. nach Granger 2008: 292). Zwei Drittel der Musikerinnen wirkten in Klöstern, vor allem der Benediktinerinnen und Zisterzienserinnen. Unter den Übrigen waren zehn in einer Stiftskirche, sechs in einer Pfarrgemeinde und immerhin zwei an einer großen Kathedrale angestellt: Françoise Jaubart in Périgueux und Adélaïde Dulong in Evreux.

Es ist anzunehmen, dass sich die relative Dichte von Organistinnen in Frankreich im 19. Jahrhundert fortgesetzt hat. Immerhin treffen wir hier wieder ein Mitglied der Familie Couperin, Céleste-Thérèse* (1792/3-1860), Organistin an den großen Pariser Kirchen St. Gervais und St. Jean-St.-François, sowie Juliette Godillon* (1823-1854) an der Kathedrale von Meaux. Die Tatsache, dass das Konservatorium in Paris 1818 erstmals Frauen in die Orgelklasse aufgenommen hat (Sykes 2007: 72ff.), mag Ausdruck der relativ liberalen französischen Verhältnisse sein.

England

Unser letztes Beispiel ist in musikgeschichtlichen Entwicklungen – seiner Wirtschaftsgeschichte entsprechend – dem Kontinent in vielerlei Hinsicht historisch voraus gewesen. So verwundert es nicht, dass es in Großbritannien vergleichsweise früh gelang, das Berufsbild der Organistin zu etablieren: Über 150 Organistinnen, die dort von 1850 bis 1900 wirkten, lassen sich namentlich nachweisen. Die biographische Aufarbeitung von ca. 30 englischen Organistinnen, die Christine Fornoff für das *Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts* (Hoffmann 2006ff.) vorgenommen hat, erlaubt es, den Prozess der Professionalisierung nachzuzeichnen.

Ein wesentliches Kriterium sind Ort und Institutionalisierung der Ausbildung. Am häufigsten war der Unterricht durch Angehörige. Viele der jungen Frauen stammten aus Organistenfamilien und wurden wie Hannah Binfield* (1810-1887), Edith Chubb* (ca. 1878-?), Mary Ellen Cooper* (zweite Hälfte 19. Jahrhundert), Mary Hudson* (1758-1801) und Eliza Wesley* (1819-1895) vom Vater oder Bruder unterrichtet, Maria Julia Cope* (1847-1934) vermutlich von ihrer Mutter. Eine ähnliche Nähe zum Arbeitsfeld hatten Florence Aylward* (1862-1950), Emily Calcraft* (1851-1950), Evangeline Hake* (1870-1955) und Agnes Ives* (1861-1941), deren Väter Geistliche waren. Ein ebenfalls häufig gewählter Weg war der private Unterricht bei einem Organisten. So studierte Ann Mounsey-Bartholomew* (1811-1891) bei den bekannten Londoner Organisten Thomas Attwood und Samuel Wesley. Beatrice Peters* (1876-?) erhielt Unterricht von Cuthbert Harris (Lehrer an der London Organ School), Charles Harry Moody und Dr. Harry Alfred Hardings (Lehrer am Royal College of Organists). Mary Wood* (1840-1925) lernte zunächst bei Christopher Edwin Willing und anschließend privat bei Edmund Harp Turpin (Lehrer am Royal College of Organists).

In England gab es aber im 19. Jahrhundert auch mehrere Möglichkeiten der institutionellen Ausbildung. Besonders in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden in London private Institute, die auch Frauen zum Orgelstudium zuließen (Barger 2007: 70-74). Florence Aylword studierte an der Guildhall School of Music, Georgiana Couves* (1833-?) am Queens College London, Emily Edroff* (ca. 1870-nach 1909) studierte und lehrte an der London Organ School und Evangeline Hake wurde am Trinity College of Music ausgebildet. Außerdem gab es auch außerhalb Londons Musikschulen, an denen spätere Organistinnen lernten, wie die Hastings and St. Leonards School of Music oder die Derby School of Music. Außer diesen privaten Instituten nahmen sowohl die National Training School of Music als auch das Royal College of Music Studentinnen auf. So studierte Theresa Beney* (1859/1860-?) unter John Frederick Bridge, dem Organisten der Westminster Abbey, an der National Training School. Auch für das Royal College of Music sind einige Orgelstudentinnen bekannt (Barger 2007: 71). Es war möglich, an den Examensprüfungen als Externe teilzunehmen. So konnten MusikerInnen ihre Qualifikation mit der Führung des Titels „Associate" oder dem höheren „Fellow" nachweisen. Die prestigeträchtigste Institution für OrganistInnen war das Royal College of Organists. An den Prüfungen konnten sowohl Männer als auch Frauen teilnehmen. Mary Johnson (1849-1929) war die erste Organistin, die hier 1872 ein Zertifikat als „Fellow of the College of Organists" (F.C.O.) erhielt (Barger 2007: 119). Neben ihr bestanden unter anderen Mary Wood 1878 und Theresa Beney 1881 die Prüfung zur „Associate", 1887 wurden Edith McKnight* (1862-nach 1920) und 1903 Emily Lucas* (1870-nach 1925) zur „Fellow".

In den meisten Fällen scheint die Ausbildung in der Nähe des Heimatortes stattgefunden zu haben, nur in wenigen Fällen sind Reisen oder Umzüge zu einer Lehranstalt bekannt. Die später als „mother of music in the Isle of Man" (*MusT* 1925: 176) bezeichnete Mary Wood lebte einige Zeit in London im Haushalt ihres Lehrers Edmund Harp Turpin, um sich dort auf die Prüfung des College of Organists vorzubereiten. Auch Theresa Beney, eigentlich aus Brighton,

zog möglicherweise für die Zeit ihrer Ausbildung nach London. Die meisten der recherchierten Organistinnen stammten aber aus der Hauptstadt und mussten so für die Ausbildung nicht reisen. Die höhere Anzahl der bekannten Organistinnen mag auch aus der besseren Quellenlage resultieren.[9]

Für OrganistInnen gab es zwei Möglichkeiten, die Berufskarriere zu gestalten: eine Laufbahn als KonzertorganistIn oder die Anstellung an einer Gemeindekirche. Die Karriere als „Lady Organ Recitalist" gelang wenigen Frauen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind hier nur Elizabeth Stirling* (1819-1895) und Fanny Roe Green* (1842-1911) zu nennen, in der zweiten kamen Theresa Beney und Emily Edroff hinzu. Die häufigste Laufbahn, auch bei den männlichen Vertretern, war das Amt an einer Gemeindekirche. Aus der wachsenden Bevölkerung Londons im 19. Jahrhundert resultierte ein steigender Bedarf an OrganistInnen, der auch den Absolventinnen zugute kam (Barger 2007: 32f.). Um eine Anstellung an einer Gemeindekirche zu erhalten, war in der Regel ein Probespiel nötig. Man lud einige BewerberInnen zum Vorspiel und wählte in zwei Runden den oder die Beste aus. Ob auf dem Land konsequent Probespiele stattfanden, ist fraglich. Emily Calcraft übte beispielsweise in jeweils der Gemeinde das Organistenamt aus, in der ihr Mann als Pfarrer angestellt war. Hier liegt die Vermutung nahe, dass ihre Dienste gerne zusätzlich zu denen ihres Mannes in Anspruch genommen wurden und nicht in allen vier Gemeinden Probespiele stattfanden. In den größeren Städten ist aber durchaus die Teilnahme von Frauen an Probespielen bekannt. Mary Hudson erhielt auf diese Weise bereits 1781 eine Stelle an der Kirche St. Olave (City of London), Elizabeth Mounsey* (1819-1905) setzte sich 1834 14-jährig mit 88 Stimmen (bei 63 Stimmen Vorsprung zum nächsten Kandidaten) an der St. Peter's Church (City of London) durch, ihre Schwester Ann Mounsey wurde 1837 nach einem offenen Wettstreit Organistin der Kirche St. Vedast. Probespiele sind ebenfalls bei Sarah Perry* (1828-?) und Elizabeth Stirling nachgewiesen.

Organistinnen waren mit wenigen Ausnahmen bei kleineren Gemeindekirchen angestellt. Elizabeth Stirling wurde 1858 auf die Stelle der Organistin an St. Andrew Undershaft berufen, die über eine dreimanualige große Orgel verfügte. Auch andere Organistinnen erhielten Stellen in der prestigeträchtigeren City of London, aber in kleineren Kirchen. In den Grafschaften waren die Musikerinnen meist ebenfalls in kleinen Gemeindekirchen beschäftigt.

Es ist schwierig, über die Bezahlung der englischen Organistinnen eine allgemeine Aussage zu machen, da sich hierzu in den Quellen selten Hinweise finden. Prinzipiell ist davon auszugehen, dass die meisten ein Gehalt von der Gemeinde erhielten, da viele ledig blieben und einen eigenen Haushalt führten, ohne aus reicher Familie zu stammen. Die Arbeit als Organistin dürfte hier zur Sicherung des Lebensunterhalts gedient haben. Von einigen haben wir Informationen über ein Gehalt. So erhielt Kate Westrop* (1840-1923) nach der Niederlegung ihrer Arbeit eine Pension, Eliza Wesley wurde das volle Gehalt bis zu ihrem Tod weiter ausgezahlt, und von Elizabeth Stirling wissen wir, dass sie in St. Andrew Undershaft zunächst 40 £ und später 110 £ pro Jahr erhielt (Barger 2007: 113). Möglicherweise gab es aber auch hier einen Unterschied zwischen Stadt und Land.

Organistinnen wurden in England zur ernsthaften Konkurrenz für ihre männlichen Kollegen. Ihr Eindringen in diesen Beruf blieb nicht unwidersprochen. So wissen wir aus den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts, dass häufig Stellenangebote mit dem Zusatz verbunden waren: „No Lady need apply". Eine Leserzuschrift in der *Musical World* von 1857 wandte dagegen ein, verschiedene namhafte Organistinnen hätten bewiesen, „that females are as capable of performing upon the largest organs, and conducting choirs, as members of the ‚stronger sex'" (1857: 553), und löste damit eine viele Wochen dauernde Kontroverse aus. Als nächster meldete sich ein Autor, der sich auf eigene Erfahrungen berief:

> 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. (*MusW* 1857: 585)

Männliche Chorsänger hätten „no confidence in a lady-conductor". In einem Vorort Londons habe er eine Organistin gehört, und es habe genügt, „to make one's hair stand on end". Abgesehen vom empirischen Befund wandte er Grundsätzliches ein:

> Their very dress is against them, since it impedes their pedalling (almost the most important part of organ-playing): 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. More than this, the various positions in which a lady when pedalling is obliged to place herself, to say the least, is extremely indelicate, if not indecent. No female but a Bloomer [bloomers sind Pumphosen, von der Amerikanerin Amelia Bloomer 1851 als Reformkleidung vorgeschlagen, Anm. F.H./F.C.] should be an organist; and if a woman's mind will allow her to dress herself in that garb, I should think that her mind is of a character sufficiently masculine to play the organ. (*MusW* 1857: 585)

Es fanden sich gleichfalls Verteidiger der Organistinnen, etwa mit dem Argument, Frauen seien zumindest fähig, Kinderchöre zu leiten, oder es handle sich bei der Debatte nur um ein „prejudice, which ought not to be tolerated" (*MusW* 1857: 585-586). Von einem Autor wurden Organistinnen sogar entschieden bevorzugt:

> I decidedly give the preference to lady performers, and I am not making this assertion without having had ample opportunity of judging which I prefer. It is my privilege to be acquainted with several ladies who are not only competent performers, but women of the highest character and integrity; added to which I have always found them to be far more desirous of pleasing the clergyman and congregation than gentlemen. (*MusW* 1857: 585)

Die letzte Bemerkung ist aufschlussreich hinsichtlich eines möglichen Spannungsverhältnisses zwischen liturgischem Dienst und künstlerischem Anspruch. Der Meinung, Frauen sollten nicht Orgel spielen, wurde schließlich mit einem unabweisbaren Argument begegnet: „This is a thoroughly un-English idea, worthy of the Ottoman [Türken], but unworthy of an English gentleman! Why, next, it will be indelicate for a lady to mount a horse, or drive her pony carriage" (*MusW* 1857: 626). Ein anderer Autor brachte das Problem vermutlich auf den Punkt: „There are more candidates for church organs than church organs for candidates. Here the shoe pinches" (*MusW* 1857: 588).

Wo Frauen in Männerdomänen eindrangen, war dies historisch häufig mit der Abwertung der betreffenden Berufe verbunden. Entsprechende Ängste veranlassten wohl auch einen Organisten, unter dem Pseudonym „Pedals" im April 1863 einen Brief an die Redaktion des *Musical Standards* zu richten:

> There *was* a time when the position of Organist was, in rank, held to be as high as that of the priest himself, since he was generally one of the priests; and it is with no slight regret that I must ascribe no small portion of this decline in our position, to the ladies. It is no use any longer to shut our eyes to the fact, that with very few exceptions (…) ladies as a body are not at all competent for the position of organist. (*Musical Standard* 1863: 258)

In der anschließenden Abhandlung gegen die „female organists" bediente sich „Pedals" der gleichen Argumente, die bereits sechs Jahre zuvor in der *Musical World* erörtert worden waren. Auch dieses Mal löste der Leserbrief eine Debatte aus, die sich mit insgesamt zehn Beteiligten bis in den Juni 1863 hinzog. Die Meinungen, inwiefern sich das Amt für Frauen eigne, waren dabei unterschiedlich. Am klarsten dafür sprach sich „W.B. Filby" (wohl der Komponist William Charles Filby) aus, der in Bezug auf die beschriebenen Fehler der Organistinnen bemerkte,

> that any defection on their part does not arise *because they are females.*(…) I could (…) relate innumerable instances where male organists have been guilty of the same (…). Whether the mental condition of the sexes be equal or not (I firmly believe it is), there is abundant proof that the female mind can grasp music, both as an art and as a science equally with the male. (*Musical Standard* 1863: 274)

Außerdem fügte er hinzu: „As to pedalling, a lady *cannot* look at her feet – a gentleman *ought not* to look at his" (ebd., Hervorh. i.O.). Neben so klaren Fürsprechern gab es auch Korrespondenten, die eine mittlere Position bezogen. So legte „Manuals" zunächst Einspruch gegen „Pedals" ein: „If there were no other motive which induced me to reply to your correspondent signing himself ‚Pedals,' gallantry alone would impel me to oppose his opinions, and, of course, the deductions he bases upon them" (ebd.). Er gab diesem aber Recht, dass Frauen nicht als Chorleiterinnen geeignet seien. Auch „Argus" stimmte zunächst der Eignung von Frauen für das Organistenamt zu, fügte aber an:

> Although Mr. Filby's arguments are sound and logical, and although females have sufficient intellect to become organists, yet I cannot agree with him that ‚the mental condition of the sexes is equal.' Where are our female dramatists, authors, composers, and painters, who can in any degree approach a Shakespeare, a Milton, a Purcell, or a Hogarth? Therefore, Sir, there is a boundary confining female intellect, which cannot be crossed; that boundary, however, is immeasurably above a mere organist. (*Musical Standard* 1863: 287)

Schließlich meldete sich auch „a female organist" zu Wort. Sie widersprach nicht nur dem Kollegen „Pedals", sondern wies auch die „gallantry" von „Manuals" zurück:

> I cannot agree with ‚Manuals' that it is a matter requiring the display of any gallantry whatever. What is this gallantry? It is merely a toleration of, and bland acquiescence in, woman's supposed intellectual weakness. We feminines do not want such toleration, we require no such mock homage, we do not care that the other sex should attribute to us qualities which we know we do not possess. (…) Besides, ‚Manuals' merely recriminates the charge of ‚Pedals,' and himself acknowledges that we are not fit to instruct choirs. Truly he is no champion of ours. (*Musical Standard* 1863: 287)

Diese Diskussion ist aufschlussreich, da sie viele Aspekte zeigt, die Auswirkungen auf die Anerkennung von Organistinnen hatten. Auf der einen Seite stand die Abwertung ihrer intellektuellen Fähigkeiten, die Frage nach ihrer physischen Eignung für das Instrument und ihrer Eignung als Chorleiterinnen sowie der ‚Schicklichkeit' bei der Ausübung beider Tätigkeiten. Auf der anderen Seite zeigt sich, dass der Organistenberuf wohl generell mit einem schlechten Ruf zu kämpfen hatte, was vielleicht bei den Kollegen das Gefühl subjektiver Bedrohung durch Organistinnen noch vermehrte.

Besonders das Problem der Konkurrenz scheint in den Debatten immer wieder durch. So vermutet ein Leser hinter „Pedals" einen Organisten auf Stellensuche; „D. Maskell" antwortet auf den bissigen Kommentar von „Alfred Beale": „I would ask him whether, in the year 1858, he was not beaten twice, if not three times, by ladies, in competition and before professional umpires" (*Musical Standard* 1863: 307). Bei all den genannten Ressentiments gegen Organistinnen gilt es aber abschließend festzuhalten, dass sich die Mehrzahl der Beteiligten an diesen Diskussionen *für* das Orgelspiel von Frauen aussprach.

Offene Fragen

Dem aktuellen Forschungsstand zufolge waren die Arbeitsbedingungen für Organistinnen regional unterschiedlich und die Faktoren, die Einfluss auf ihre Berufsausübung nahmen, komplex. Entsprechend vielschichtig sind die Forschungsfragen, die an das in weiten Teilen noch unberührte Forschungsgebiet zu stellen sind:

Ein erster Ansatzpunkt könnte ein Vergleich der Ausbildung in den verschiedenen Regionen sein. In Deutschland war es im 19. Jahrhundert zum Beispiel üblich, dass diese im Rahmen der Lehrerausbildung stattfand, da das Amt des Organisten in vielen kleineren Gemeinden vom Dorflehrer ausgeübt wurde (Voltz 2002). Parallel entstand aber auch hier die Studienmöglichkeit an Konservatorien (z.B. in Leipzig). Ein Überblick über die Unterrichtsbedingungen und -inhalte hier und an den Konservatorien etwa in Paris und London wäre für die weitere Untersuchung hilfreich. Dies mit der Aufnahme von Frauen in die Orgelklassen in Verbindung zu setzen, könnte neue Aufschlüsse über die Ausbildungsmöglichkeiten von Organistinnen in Europa geben.

Auch das Ansehen in den verschiedenen Ländern wäre zu untersuchen. In der oben erwähnten Debatte zeichnet sich zumindest für England ab, dass Organisten im 19. Jahrhundert eine Entwertung ihres Berufes befürchteten.

Das Arbeitsgebiet der OrganistInnen ist fast ausschließlich auf den kirchlichen Bereich beschränkt. Wie eng die Arbeitsbedingungen mit der Entwicklung und Gestaltung der Konfessionen verbunden waren, wurde u.a. am Beispiel des Calvinismus in der Schweiz deutlich. Es ist also weiter zu untersuchen, welchen Einfluss andere Konfessionen auf die Akzeptanz von Frauen im Organistenamt und welche Auswirkungen der Stellenwert von Musik im Gottesdienst hatte. Im Calvinismus war dieser gering. Die Orgel wurde zwar gegen Ende des 18. Jahrhunderts wieder zur Begleitung eingesetzt, die Ansprüche an den und das Ansehen des Organisten waren aber so gering, dass Organistinnen hier weniger Widerstände zu überwinden hatten. Im evangelisch-lutherischen Glauben hatte Musik dagegen eine größere Bedeutung. Möglicherweise war dadurch die Akzeptanz von Organistinnen geringer. Wieder anders war es in Großbritannien. Während auf dem Kontinent vor allem die römisch-katholische und die protestantische Kirche vertreten waren, ging Großbritannien mit der anglikanischen Kirche einen Sonderweg. Neben anderen Konfessionsrichtungen gewannen im 19. Jahrhundert auf der Insel auch die römisch-katholische und die methodistische und wesleyanische Kirche wieder an Bedeutung. Es sind also durchaus unterschiedliche Wertigkeiten und Handhabungen des Organistenamtes in Abhängigkeit zur Konfession denkbar. Auch die Frage, ob Organisten- und Kantorenamt verbunden waren, gilt es zu überprüfen; zumindest aus England wissen wir, dass beide Ämter sowohl in Kombination als auch getrennt ausgeübt werden konnten.

Ein anderer Punkt sind die regionalen Unterschiede. So wäre zu bedenken, welchen Einfluss die strukturelle Kirchenorganisation jeweils auf das Wirken von Organistinnen hatte. In Bezug auf die Situation in England lassen erste Hinweise darauf schließen, dass es vor allem kleine Kirchen waren, an denen Organistinnen angestellt waren. So sind sowohl Anstellungen in Kirchen der Metropole London als auch in Dorfgemeinden in den englischen Grafschaften belegt. Inwiefern der Unterschied zwischen klerikalen Zentren und Provinzen in anderen Ländern eine Rolle spielte, gilt es noch zu untersuchen. Weiterhin ist zu prüfen, ob es in den einzelnen Kirchenordnungen Vorschriften für die Besetzung des Organistenamtes gab, oder ob es im Ermessen der Gemeinde lag, eine Frau einzustellen.

Besonders aufschlussreich dürfte es aber sein, das Auftreten von Organistinnen mit der Geschichte des Orgelbaus in Beziehung zu setzen. Die Orgel ist ein Instrument, das für einen speziellen Raum konzipiert ist. Daher gibt es hier – anders als bei Instrumenten, die in verschiedenen Räumen oder Orten gespielt werden können – eine starke regionale Prägung. Da auch die Orgelbauer meistens in einem begrenzten Gebiet tätig waren, ergaben sich große regionale Unterschiede im Orgelbau; man spricht hier auch von Orgellandschaften. So war in der Norddeutschen Schule bereits in der Spätrenaissance und im Barock ein selbständiges Pedalwerk üblich. In Frankreich dagegen waren in Folge der französischen Revolution viele Orgeln zerstört worden oder befanden sich in schlechtem Zustand. Auch als wieder Gottesdienste mit Orgelbegleitung stattfanden, wurde das Instrument meist pianistisch gespielt. So gab es „in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts kaum Organisten in Frankreich, die das Pedalspiel beherrschten“ (van Oosten 2006: 16).

In England etablierten sich die Orgeln nach „deutschem System“, also mit einer großen Pedalklaviatur, erst gegen Mitte des 19. Jahrhunderts. Vorher hatte man eher Orgeln mit größeren Manualen und vereinzelt mit Pedalregistern gebaut. Betrachtet man nun die beiden beschriebenen Diskussionen, so fällt auf, dass das Pedalspiel von Frauen ein zentraler Punkt in der Argumentation gegen Organistinnen war. Eine mögliche Erklärung, warum wir in England so viel mehr Organistinnen kennen als in Deutschland, könnte folgende sein: In England entstand das ‚Problem‘, dass Frauen sich beim Orgelspiel in ‚unschickliche‘ Positionen und Bewegungen begaben, erst relativ spät mit der Etablierung des Pedals. Davor dürfte das Orgelspiel (abgesehen vom Musizieren im Kirchenraum) nicht anstößiger als das Klavierspiel gewesen sein, das für Frauen bekanntlich als passend empfunden wurde. Während also das Orgelspiel auf Grund der Beinhaltung in Norddeutschland undenkbar war, konnten Organistinnen in England einen Raum besetzen, der dann mit der flächendeckenden Einführung von Pedalwerken vermehrt in Frage gestellt wurde.

Korrespondenzadressen/correspondence addresses

Prof. Dr. Freia Hoffmann
Goethestr. 35, D-28203 Bremen

Christine Fornoff
Bloherfelder Straße 20, D-26129 Oldenburg

Sophie Drinker Institut
Außer der Schleifmühle 28, D-28203 Bremen

Anmerkungen

1 „Frauen sollen in der Kirche schweigen“.
2 Die Biographien der Musikerinnen mit Sternchen können nachgelesen werden in Hoffmann 2006ff.
3 „Auf den Listen der OrganistInnen an den großen Kirchen in der französischen Schweiz findet sich nirgends der Name einer Frau.“ Alle Übersetzungen aus dem Französischen ins Deutsche von Freia Hoffmann.
4 „katholische Klavierlehrerin“.
5 einen „wirklichen Organisten“.
6 „Pianistin zu sein besagt noch nichts – der Unterschied zwischen den beiden Instrumenten ist enorm. Im Rock kann man sich der Pedale nicht bedienen, man sieht sie nicht und müsste sie doch zu gebrauchen wissen; man benötigte dafür spezielle Kleidung. Die Pedale nicht zu gebrauchen ist unmöglich, da ja die Füße für vier Register zuständig sind, und nur sie. Ich bin sehr erstaunt, dass sie darauf besteht, ein Instrument zu betätigen, das dem Mann gehört.“
7 „zwischen ihm und seiner Tochter, die seit 32 Jahren mit ihm den Orgeldienst versieht, den er nicht alleine bewältigen konnte.“
8 „die nachweislich in einer Kirche oder einer Klostergemeinschaft eine musikalische Funktion innehatten.“
9 Eine ausführliche Auflistung bietet Dawe 1983.

Literatur

Barger, Elizabeth (2007): Elizabeth Stirling and the Musical Life of Female Organists in Nineteenth-Century England. Aldershot: Ashgate.

Burdet, Jacques (1971): La musique dans le canton de Vaud au 19e siècle. Lausanne: Payot.

Dawe, Donovan (1983): Organists of the City of London 1666-1850. A Record of One Thousand Organists with an Annotated Index. London: Dawe.

Granger, Sylvie (2008): Les musiciennes de 1790. Aperçus sur l'invisibilité. In: Revue de Musicologie 94, 1, S. 289.

Hoffmann, Freia (1991): Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt/M./Leipzig: Insel.

Hoffmann, Freia (2006ff.) (Hrsg.): Lexikon Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts. online. <http://www.sophie-drinker-institut.de>.

Minder-Jeanneret, Irène (2010): Artistes ou auxiliaires de la foi? Les premières femmes organistes en Suisse romande protestante (1750-1850). In: Gerards, M./Grotjahm, R. (Hrsg.): Musik und Emanzipation. Festschrift für Freia Hoffmann zum 65. Geburtstag. Oldenburg: BIS-Verlag, S. 91-100.

Oosten, Ben van (2006): Charles Marie Widor. Vater der Orgelsymphonie. Paderborn: Peter Ewers. Ungedruckte zweite Auflage vom Verlag online zur Verfügung gestellt. <http://peter-ewers.eu/flipbooks/widor_vater-der-orgelsymphonie/index.html.)>.

Sykes, Ingrid (2007): Women, Science and Sound in Nineteenth-Century France. Frankfurt/M. u.a.: Peter Lang.

Truette, Everett E. (1901): Women as Organists. In: Etude Magazine 19, September.

Voltz, Karen (2002): Orgelunterricht in der seminaristischen Lehrerbildung. Frankfurt/M./Berlin/Bern u.a.: Lang.

Wetterer, Angelika (2002): Arbeitsteilung und Geschlechterkonstruktion. „Gender at work“ in theoretischer und historischer Perspektive. Konstanz: UVK-Verl.-Ges.

Wetterer, Angelika (1995) (Hrsg.): Die soziale Konstruktion von Geschlecht in Professionalisierungsprozessen. Frankfurt/M. /New York: Campus.

Quellen

Allgemeine musikalische Zeitung (1834). Leipzig: Breitkopf & Härtel.

Junker, Carl Ludwig (1784): Vom Kostüm des Frauenzimmer Spielens. In: Musikalischer Almanach auf das Jahr 1784. Freyburg: o.V., S. 85-99.

The Musical Standard (1863). London: Reeves and Turner.

MusT (1925). The Musical Times. London: Novello.

MusW (1857). The Musical World. London: Biddlecombe.