

Josch Hoenes,
Barbara Paul (Hg.)

UN/VERBLÜMT.

QUEERE POLITIKEN IN ÄSTHETIK UND THEORIE



Josch Hoenes, Barbara Paul (Hg.)

UN/VERBLÜMT.

QUEERE POLITIKEN IN ÄSTHETIK UND THEORIE

Revolver Publishing,
Berlin 2014



IMPRESSUM

Die Publikation wurde gefördert durch die Hochschule für Künste Bremen und die Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Institut für Kunst und visuelle Kultur.

Herausgeber_innen:

Josch Hoenes, Barbara Paul

Layout/Zeichnung Cover:

Tomec Weiß, <http://tomka.tomec-weiss.de>

Übersetzungen: Elizabeth Glauer, Olaf Pfeifer

Lektorat: Ulrike Schuff

Druck: Druckhaus Laserline

© 2014 bei den Herausgeber_innen, Autor_innen, Künstler_innen & Revolver Publishing. Alle Rechte vorbehalten. Abdruck (auch auszugsweise) nur nach ausdrücklicher Genehmigung durch den Verlag und die Herausgeber_innen.

Die Abbildungsnachweise finden sich detailliert jeweils am Ende der Textbeiträge. Sofern keine weiteren Angaben gemacht werden, betrachten die Herausgeber_innen den Abdruck der Abbildungen als durch das wissenschaftliche Zitatrecht gedeckt. Sollten sich Eigner_innen in ihren Rechten verletzt fühlen, bitten wir um Kontaktaufnahme.

Verlag:

Revolver Publishing
Immanuelkirchstr.12

D-10405 Berlin

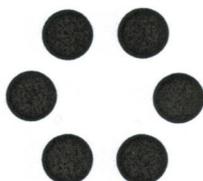
Telefon: +49 30 61609236

Telefax: +49 30 61609238

E-Mail: [info\(at\)revolver-publishing.com](mailto:info(at)revolver-publishing.com)

Internet: www.revolver-publishing.com

ISBN 978-3-95763-025-4



INHALT

- Josch Hoenes,
Barbara Paul 12 UN/VERBLÜMT – GESCHLECHT, SEXUALITÄT UND BEGEHREN.
Queere Politiken in Kunst und Wissenschaft.
- Claudia Reiche 38 QUEER PLEXUS – Zu medialen und symbolischen Wandlungen
der Klitoris
56 *un/möglich*, Abschlussausstellung der Ringvorlesung *un/verblümt*
58 *Ins A Kromminga, un/möglich*
- Jonathan D. Katz 60 NICHT VERSTECKT, ABER AUCH NICHT SICHTBAR:
Über Homoerotik in der US-amerikanischen Kunst
76 *Ruvel Gelibter, you can wake up now, the universe has ended*
- Mathias Danbolt 78 GLEICHZEITIG: QUEERE POLITIKEN – ALLES AUF EINMAL
98 *Josch Hoenes/Tomka Weiß, Die Schichten der geschlechtlichen Kleidung*
- Antke Engel 100 POSTKOLONIAL KAUFEN UND KANNIBALISCH BEGEHREN.
Queere ästhetische Strategien im Kontext postkolonialer Kritik
116 *Elise Müller, yX und früher war ich...*
- Renate Lorenz 118 THE DRAG OF QUEER ART
134 *Patricia Adler, Von Legümsche und Hinkelsche*
- Skadi Loist 136 QUEER FUN IN BOY_GIRL SHORTS: Programmstrategien bei
LGBT/Q-Filmfestivals
154 *Lulu Mendelova, SerieHybriden*
- Michael Zywietz 156 RICHARD WAGNER UND KARL RITTER – Ein Versuch über
Wagner und die Homosexuellen
170 *Kristine Uebers, blue*
- Kadja Grönke 172 À LA RECHERCHE DE MME ALEXANDRE ... Ein Plädoyer für
eine erkenntnisgeleitete Gender-Forschung
186 *Mari Lena Rapprich, Ewigkeit der Vergänglichkeit, Geschlechterwandel*

- Johanna Schaffer 188 STATT ZENSUR UND GEGEN DIE MÖGLICHKEITSSTRUKTUREN
SEXUELLER GEWALT: Visuell Handeln in einem Feld enormer
gesellschaftlicher Ambivalenzen
204 Alex Giegold/Tomka Weiß, *Giants*
- Jack Halberstam 206 LOW THEORY UND GAGA-FEMINISMUS
220 Caren Reuss, *cepaea animus*
- Gin Müller 222 QUEERE PERFORMANCES UND AKTIVISMUS IM ÖFFENTLI-
CHEN RAUM: Workshop
238 Lulu Mendelova, *Workshop 5.1 unter Druck Genuß*
- Ins A Kromminga 240 GENDERFUCK, QUEERCORE UND HERMCULTURE – WIESO
NUR ZWEI GESCHLECHTER? Workshop
264 Alex Giegold, *Don't be a Maybe – May U be Queer!*
- 266 Autor_innenverzeichnis

Kadja Grönke

À la recherche de Mme Alexandre ...

EIN PLÄDOYER FÜR
EINE ERKENNTNISGELEITETE
GENDER-FORSCHUNG

I.

Wissenschaft ist, wenn man so will, eine unendliche Geschichte. Fertig wird man nie. Die unendliche Geschichte, die hier erzählt werden soll, ist die einer Recherche – und zwar einer Recherche mit überraschendem Verlauf. Sie bricht ab fast ohne greifbares Ergebnis, mit vielen offenen Fragen – und dennoch mit reichem Erkenntnisgewinn.

Alles begann mit dem Auftrag, für das *Sophie Drinker Institut Bremen*, eine Institution für musikwissenschaftliche Frauen- und Geschlechterforschung, einen Artikel zu dem stetig wachsenden *Lexikon historischer Instrumentalistinnen*¹ beizutragen. Dieses beschäftigt sich mit den Biografien ausübender Musikerinnen des 18. und 19. Jahrhunderts, die im Unterschied zu den Lebensstationen von Sängerinnen und Komponistinnen bislang eher selten Gegenstand selbstständiger Forschung geworden sind, und setzt sich zum Ziel, weibliche Lebenswege unabhängig von berühmteren Ehemännern oder Lehrern und unter Berücksichtigung der individuell zugänglichen Ausbildungs- und Schaffensbedingungen darzustellen.²

Für einen Lexikonartikel sind nur wenige Fakten unabdingbar: ein Name und Lebensdaten, ein Tätigkeitsschwerpunkt und biografische Stationen, mit Glück noch Name und Beruf der Eltern sowie wichtige Lehrer ... Im Grunde sollte das keine Probleme aufwerfen, aber die Schwierigkeiten beginnen im konkreten Fall bereits bei dem ersten und wichtigsten Eintrag: dem Namen.

Wie erfährt man von dem Vorhandensein einer Künstlerin, zu der bislang keine lexikalischen Artikel, geschweige denn Monografien oder andere Sekundärliteratur existieren? Eigentlich nur über zeitgenössische

1 <http://www.sophie-drinker-insitut.de>

2 Zwar gibt es Biografien bekannter Instrumentalistinnen wie der Pianistin Clara Schumann, aber nur wenig Literatur zu den zahllosen vergessenen Interpretinnen; neben dem Lexikon des Sophie Drinker Instituts ist hier vorrangig die Datenbank »Musik und Gender im Internet« der Hochschule für Musik und Theater Hamburg zu nennen: <http://mugi.hfmt-hamburg.de> (25.11.2012).

Quellen und Ego-Dokumente. Diese sind im Falle der gesuchten Interpretin nicht gerade breit gestreut: Auszüge aus französischsprachigen Zeitschriften im dritten Viertel des 19. Jahrhunderts belegen die Existenz einer »Mme Alexandre«, die entweder als »pianiste« oder als »organiste« bezeichnet wird. Für eine Lexikonrecherche sind demnach gegeben: ein Nachname (»Alexandre«) mit Familienstatus (»Mme«), eine wenn auch uneindeutige Instrumentenbezeichnung, ein geografischer Raum und ein zeitlicher Rahmen. Anders gesagt: Gesucht wird nach einer verheirateten Musikerin aus dem französischen Kulturraum des *Seconde Empire*, die ein Tasteninstrument spielt.

Die Künstlerin muss zu ihrer Zeit zumindest in Paris sehr geschätzt gewesen sein, denn sie wird von Adolphe Sax, einem vehementen Verfechter des weiblichen Instrumentalspiels, 1865 ganz selbstverständlich in die Reihe der berühmten zeitgenössischen Musikerinnen eingereiht – in einem Atemzug mit den Violinistinnen Maria und Theresa Milanollo und den Pianistinnen Marie Pleyel und Clara Schumann³ –, und in der Presse wird sie stets »une éminente artiste«⁴ genannt. Dass die tagesaktuellen Publikationen die Kenntnis der Person implizit voraussetzen, führt freilich dazu, dass in diesen Organen Hintergrundinformationen entbehrlich sind – und spätere Forschung einer Detektivarbeit gleichkommt, bei der nach jedem Detail von Mensch und Biografie gefahndet werden muss.

Gehen wir also auf die Suche und betrachten eines der Zitate, welche die Existenz der Instrumentalistin bezeugen. Es bezieht sich auf die Veranstalterin eines musikalischen Salons und lautet: »On n'a pas oublié le beau talent d'organiste de Mlle Charlotte Dreyfus. Quoique devenue Mme Alexandre, l'éminente artiste n'a pas dit adieu à un art qui lui a valu de si beaux succès.«⁵ Die *Revue et Gazette Musicale* bezeugt hier zwei Dinge: Erstens gibt es zum Publikationszeitpunkt eine »Mme Alexandre«, die einen musikalischen Salon führt, und zweitens gab es zuvor eine »Mlle Dreyfus«, die ein »schönes Können als Organistin« an den Tag gelegt hat. Zwei Namen – aber die Formulierung zeigt, dass es sich um ein und dieselbe Person handelt. Ein und dieselbe Person – aber zwei unterschiedliche, offenbar streng getrennte Tätigkeitsbereiche.

Aus anderen historischen Musikerinnenbiografien des europäischen Kulturraums ist bekannt, dass Sängerinnen und Instrumentalistinnen mit der Ehe zumeist ihre Berufstätigkeit aufgegeben haben. Für eine verheiratete bürgerliche Frau schickt es sich nicht mehr, in der Öffentlichkeit

3 Adolphe Sax, *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins* [Lungengymnastik. Instrumentalmusik aus der Perspektive der Hygiene und die Gründung von Frauenorchestern], Paris 1865, S. 31–34. (Die Übersetzungen der französischen Titel und Zitate stammen durchgehend von der Verfasserin).

4 *Le Correspondant* 1865, S. 236: »eine außergewöhnliche Künstlerin«.

5 *Revue et Gazette Musicale* 1866, S. 85: »Wir haben das schöne Können des Fräulein Charlotte Dreyfus als Organistin nicht vergessen. Auch wenn sie Frau Alexandre geworden ist, hat die außergewöhnliche Künstlerin einer Kunst, die ihr so schöne Erfolge eingebracht hat, nicht Lebewohl gesagt.«

dem Gelderwerb nachzugehen.⁶ Offenbar ist also aus der Organistin Mlle Dreyfus durch Heirat Mme Alexandre geworden, und mit dem Wechsel des Namens geht auch ein Wechsel der Tätigkeitsfelder einher. Statt in öffentlichen Konzerten und gegen Eintritt spielt Mme Alexandre nun an der Seite ihrer Gäste unentgeltlich in ihrem häuslichen Salon.

Der Salon als eine kulturelle Repräsentationsform des gehobenen Bürgertums des 19. Jahrhunderts ist eine Domäne der gebildeten Frau, die in ihrem Haus in einem speziell dafür vorgesehenen Raum Gäste empfängt und Künstler, Literaten, Musiker und Durchreisende aus fremden Städten und Ländern um sich schart. Im Rahmen eines halböffentlichen gesellschaftlichen Zirkels gibt sie ihnen die Möglichkeit, sich mit ihrem Wissen und Können zu präsentieren. Der kulturelle Schwerpunkt kann wechseln; musikalische und literarische Salons sind besonders gut dokumentiert.⁷ Zugleich geht aus zeitgenössischen Berichten – z. B. den Briefen, die Clara Wieck (später verheiratete Schumann) bei ihrer ersten Paris-Reise schrieb⁸ – klar hervor, dass ein nicht honorierter Auftritt in einem oder besser mehreren renommierten Salons für jeden kommerziell tätigen Künstler die Voraussetzung dafür darstellt, anschließend zahlendes Publikum in seinen oder ihren öffentlichen Konzerten zu erwarten. Der Salon der Mme Alexandre ist eine solche primär musikalisch ausgerichtete Zusammenkunft, angesiedelt in Paris, genauer in der Rue Béranger, wo er in den 1860er Jahren in der Presse mehrfach erwähnt wird.⁹ Hervorgegangen ist er aus der Konzerttätigkeit von Mlle Dreyfus, die durch Rezensionen mehrerer Auftritte einer »Charlotte Dreyfus« in der Pariser Salle Herz ebenfalls belegt ist.¹⁰ Für einen Lexikoneintrag stellt sich zunächst die Frage, ob die gesuchte Instrumentalistin unter ihrem Geburtsnamen, unter dem sie öffentlich aufgetreten ist, oder unter ihrem Ehenamen, unter dem sie im Rahmen ihres Salons weiter musiziert hat, aufzulisten ist. Weitere Recherchen komplizieren die Angelegenheit jedoch noch einmal. Denn nach und nach stellt sich heraus, dass der Geburtsname der gesuchten Dame gar nicht »Dreyfus«, sondern »Moÿse« lautet und die Bezeichnung »Mlle Dreyfus« auf einem Irrtum im zitierten Artikel der *Revue et Gazette Musicale* beruht.

Über Charlotte Moÿse ist derzeit nichts weiter herauszufinden, weder Geburtsort noch -jahr, weder Namen der Eltern noch Ausbildungsgang noch Jahr der Eheschließung, Namen von Kindern oder Erben. Mme Charlotte Dreyfus taucht in den 1850er Jahren in Paris gewissermaßen aus dem Nichts auf. Dass Moÿse, Dreyfus und Alexandre nicht etwa Künstlernamen sind, sondern eine Charlotte Moÿse tatsächlich eine erste Ehe

6 Siehe z. B. Hoffmann 1991.

7 Siehe z. B. Lund 2012, Keller/Sharandak 2003.

8 Die verstreut publizierten Briefe Clara Wiecks bzw. Clara Schumanns werden derzeit unter systematischen Gesichtspunkten zusammengetragen und publiziert in der Schumann-Briefedition, Köln: Dohr 2008.

9 Z. B. *Revue et Gazette Musicale* 1863, S. 102.

10 Z. B. *Le petit journal*, 4. April 1863, S. 1.

mit Emmanuel Dreyfus (Lebensdaten unbekannt) und eine zweite mit Isaïe Alexandre (1804-1870) einging, belegen die Einträge im Totenschein ihres zweiten Mannes und in ihrem eigenen Sterbedokument.¹¹ Hier wäre eine weitere Recherche dringend geboten, nämlich die Suche nach einem Geburtenregister (wobei Geburtsort und das genaue Jahr allerdings noch unbekannt sind).

Die Erschließung der Ehepartner auf dem Wege offizieller Dokumente ist kurioserweise nur möglich, weil die spärliche Sekundärliteratur zu Mme Dreyfus-Alexandre von einem Irrtum beherrscht wird. Der Nachname Alexandre führt nämlich schon zu Lebzeiten der Künstlerin dazu, dass man die Interpretin mit dem von ihr gespielten Instrument in Beziehung setzt und in ihr die Ehefrau des jüngeren Inhabers der Pariser Instrumentenfabrik *Alexandre et Fils* vermutet. Forschungen zu diesem Mann sind, wie so oft in der Musikgeschichte, wesentlich umfangreicher als zu den Frauen in seinem Umfeld, und so ist zwar bekannt, mit wem Edouard Alexandre fils (1824-1888) wirklich verheiratet ist (nämlich mit Pauline Malherbes), nicht aber, wie die gleichnamige Interpretin seiner Instrumente sich in die Familiengenealogie einfügt. Möglicherweise war der zweite Ehemann von Charlotte Dreyfus-Alexandre ein Zwilling Bruder des Firmengründers, Jacob Alexandre (1804-1876). Beweise dafür gibt es jedoch noch nicht, und einmal mehr schließt sich an den kleinen Lichtblick biografischer Fakten ein großes schwarzes Loch unbeantworteter Fragen an.

Die Verbindung zu der Instrumentenbaufirma *Alexandre et Fils* ist allerdings aus anderem Grund aufschlussreich, denn sie enthüllt, welches Instrument Charlotte Dreyfus-Alexandre spielt. Auch wenn in der zeitgenössischen Presse sowohl von einer Pianistin als auch von einer Organistin die Rede ist,¹² trifft dennoch keins von beidem zu. Die Firma Alexandre, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts eines der bedeutendsten Industrieunternehmen in Paris ist, stellt nämlich Instrumente mit Durchschlagzungen her, und das wichtigste Im- und Exportprodukt ist eine Gruppe von Tasteninstrumenten, bei denen man die Lautstärke durch Windgebung beeinflussen kann und die heute unter dem Sammelbegriff Harmonium zusammengefasst wird.

Warum Charlotte Dreyfus-Alexandre dennoch nicht als »harmoniumiste« in die Pariser Zeitungen und Zeitschriften Eingang findet, sondern entweder als »pianiste« oder als »organiste« bezeichnet wird, findet

¹¹ Siehe <http://harmonium.forumactif.net/t608-sepulture-et-genealogie-des-alexandre> (10.06.2011). Aus der Altersangabe im Totenschein lässt sich als Geburtsjahr 1816 oder 1817 erschließen.

¹² Die eingangs genannte Unterscheidung ihrer Tätigkeitsbereiche setzt sich bis in den Totenschein fort: Im Totenschein ihres zweiten Mannes wird Charlotte Dreyfus-Alexandre 1870 – entsprechend ihrem gesellschaftlich geprägten Tätigkeitsschwerpunkt als Salonnière – »sans profession« (»ohne Beruf«) geführt (auch ihr Künstlername wird nicht erwähnt), ihr eigener Totenschein bezeichnet sie aber als ausführende Musikerin, nämlich als »artiste organiste« (siehe <http://harmonium.forumactif.net/t608-sepulture-et-genealogie-des-alexandre>, 10.06.2011).

eine ebenso einfache wie unmusikalische Erklärung. Denn um die Erfindung des Harmoniums und um die marktstrategische Verwendung dieses Begriffs schwelt ein jahrelanger Rechtsstreit zwischen der Firma *Alexandre et Fils* und der ebenfalls in Paris ansässigen Firma von Alexandre François Debain (1809-1877). Balginstrumente mit Saug- oder Druckwindtechnik gibt es zwar bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts, aber sowohl Debain als auch Alexandre entwickeln die Prototypen weiter und erzielen mit ihrem neuen Instrument einen erstaunlichen kommerziellen Erfolg. Am Ende baut die Firma Alexandre zwar eine große Produktpalette entsprechender Tasteninstrumente, der Begriff »Harmonium« gehört aber seit der Patentmeldung Debains von 1842 dem Konkurrenten. Die Produkte von *Alexandre et Fils* heißen stattdessen »orgue mélodium«, »orgue expressive«, »orgue de salon«, »orgue-piano-Alexandre« oder »piano-concertino«, und die Interpretin ist dementsprechend entweder eine Orgel- oder eine Klavierspielerin – je nach aktuell genutztem Modell.¹³

Die wechselnden Instrumentenbezeichnungen und die enge Verknüpfung mit der Firma Alexandre et Fils lassen vermuten, dass Charlotte Dreyfus-Alexandre ausschließlich Instrumente ihrer Hausmarke spielt, und zwar offenbar mit dem Ziel, die vielen unterschiedlichen und in Spieltechnik und Klangmöglichkeiten reichhaltig variierenden Instrumentenmodelle der Firma Alexandre zu demonstrieren und in der Gesellschaft bekannt zu machen. Zu diesem Zweck reist sie sogar ins Ausland: Die beiden einzigen bislang nachweisbaren Auftritte außerhalb von Paris, nämlich 1852 in Frankfurt am Main¹⁴ und 1869 in Baden-Baden¹⁵, dienen explizit dazu, das neu erfundene Harmonium vorzuführen.

In diesem Zusammenhang ist interessant, dass die Firma Alexandre nicht nur diverse Formen des Harmoniums baut, sondern auch das entsprechende Unterrichtsmaterial verlegt und ein reiches Repertoire an Originalkompositionen, vor allem aber an Bearbeitungen beliebter Klavierstücke und Opernarrangements für diesen neuen Instrumententyp produziert. Auch Charlotte Dreyfus-Alexandre betätigt sich auf diesem Feld: Sie arrangiert und komponiert, und ihre Werke erscheinen zwischen 1857 und 1864 bei den Pariser Verlagen *Alexandre* und *Brandus & Dufour*.¹⁶ Diese Werke nachzuweisen und auf ihre musikalische Substanz hin zu analysieren ist ein weiteres Desiderat im Rahmen der quasi unendlichen Forschungs-Geschichte.

13 Siehe Grossbach (1996). Siehe auch: http://fr.wikipedia.org/wiki/Alexandre_P%C3%A8re_et_Fils (20.10.2013).

14 *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 37 (1852 II), Nr. 17, S. 180; dort der Verweis, sie spiele ein neues Instrument, ähnlich der Physharmonika.

15 *Neue Zeitschrift für Musik* Bd. 65 (1869 II), S. 235.

16 »Voici ce qu'en dit Pierre Guillot dans son dictionnaire: »professeur de piano, organiste, cite par l'Annuaire spécial des artistes musiciens (Librairie parisienne, 1863). Elle est l'auteur de pièces pianistiques de genre, de musique militaire, et de nombreuses pages pour l'Orgue d'Alexandre, l'orgue mélodium (pièces caractéristiques ou fantaisies sur des airs d'opéras), publiées chez Brandus ou Alexandre (1857-1864)«. (Vernet 2007: 33).

II.

Spätestens an dieser Stelle der Nachforschungen ist es an der Zeit, gezielt den Gender-Gesichtspunkt des Themas zu reflektieren. In der Recherche treten mehrere Aspekte hervor, die kennzeichnend sind für die Beschäftigung mit einer Frau, speziell mit einer ausübenden Musikerin. Primär stellt sich die Frage, unter welchem Namen die gesuchte Instrumentalistin alphabetisch zu erfassen sei. Die Entscheidung, sie hier unter dem Doppelnamen »Dreyfus-Alexandre« vorzustellen, ist ein Willkürakt. Nur wenige der historischen Dokumente verfahren so. Vielmehr wechselt ihr Name, je nach der hervorgehobenen Tätigkeit. Sobald Mme Alexandre sich in ihrem Salon an das Harmonium setzt, ist sie wieder Charlotte Dreyfus. Als Charlotte Dreyfus oder als »Mme Alexandre (Dreyfus)« spielt sie auf Instrumenten der Firma Alexandre entweder Opernparaphrasen, solistisch, im kleinen Ensemble (beispielsweise ein Duo mit Klavier aus Carl Maria von Webers *Freischütz*, gemeinsam mit dem Pianisten Auguste Mey¹⁷), oder aber Genrestücke (von 1873 ist eine eigene Komposition *La belle Hollandaise - Valse brillante* belegt).¹⁸ Besonderen Erfolg hatte sie mit »cèlestes reveries [sic] qui n'appartiennent qu'à elle«,¹⁹ also wohl mit Improvisationen, bei denen die Vorzüge und Klangmöglichkeiten des Harmoniums bzw. des jeweiligen Harmonium-Typs besonders eindrucksvoll zu Geltung kommen.

Das Namensproblem stellt sich bei Männern nicht. Bei ihnen ist für gewöhnlich auch weitaus besser dokumentiert, ob der ausübende Musiker zugleich als schaffender Musiker, also als Komponist tätig ist. Das hängt mit der im Westeuropa des 19. Jahrhunderts fest verankerten Vorstellung von der Ungleichwertigkeit der Geschlechter zusammen. Der Mann besitzt als kreativer, schaffender Geist an der Schwelle zum Genie ein Potential, das der nachschaffenden Frau in dieser Zeit nicht zugebilligt wird. Wenn Frauen komponieren, dann meist in einfachen, klein besetzten Gattungen und kleinen Formen wie dem Lied und dem lyrischen Klavierstück oder in dienenden Bereichen wie dem Arrangement – ein Erwartungsmuster, das Charlotte Alexandre mit ihren Bearbeitungen von Musik männlicher Kollegen klar erfüllt. Dass sie zusätzlich angeblich Militärmusik, diese männlichste aller männlichen Funktionsmusiken komponiert (oder arrangiert) haben soll,²⁰ passt in dieses Schema freilich nicht hinein.

Analog zu den unterschiedlichen musikalischen Gattungen, derer sich Männer und Frauen gemeinhin bedienen, unterscheiden sich auch die Räume, in denen sie musizieren. Der Rückzug der Interpretin Charlotte Dreyfus von der öffentlichen Konzertbühne in den Salon – also heraus aus

17 *Revue et Gazette Musicale* 1863, S. 102.

18 Die Datenbank der Hofmeister Monatsberichte (www.hofmeister.rhul.ac.uk) weist diese Komposition von Alexandre 1873 im Verlag Herzogenbusch/Mosmans nach.

19 Stock 1868: »himmlische Träumereien, die einzig von ihr stammen können«.

20 Guillot 2003 nach Vernet 2007: 33.

der Öffentlichkeit ins Semi-Private und weg von dem am kommerziellen Erfolg messbaren Publikumsinteresse hin zu dem ideellen Dienst an der Kunst – ist symptomatisch für das Marginalisieren weiblicher Kunstausbildung. Darüber hinaus bedient sich Charlotte Dreyfus-Alexandre eines Instruments, das für diesen großbürgerlich-häuslichen Rahmen wie geschaffen ist und das im Frankreich des *Seconde Empire* nicht anders als von einer Frau oder besser noch von einer Dame sinnstiftend präsentiert werden kann.

Denn das Harmonium ist in Frankreich – und lange Zeit auch in den Hauptexportländern England und Amerika – nicht etwa der schmucklose Holzkasten mit zwei tretbaren Blasebalgen und begrenzten klanglichen Kapazitäten, der heutzutage noch in manch kleinerem Gemeindesaal herumsteht. Die Nutzung als Orgelersatz insbesondere in pietistischen Gemeinden hat zwar überdauert, dem Instrument aber auch seine eigentliche Bedeutung genommen, während das Harmonium des *Seconde Empire* gemeinsam mit der dazugehörigen Kultur untergegangen ist. Jenes Instrument, dem sich die Firma *Alexandre et Fils* in immer reicheren Varianten widmet, erweist sich als *das* dekorative Möbelstück des großbürgerlichen Salons.

Ebenso wie die reich geschmückte Dame des Hauses stellt dieses meist aus dunklem Edelmholz hergestellte, mit dekorativen Elementen wie Schmucksäulen und Einlegearbeiten aufwändig verzierte Instrument den Wohlstand des Hausherrn dar. Zugleich bildet das Dekor nicht nur eine optische Qualität, sondern verweist auf einen entsprechend üppigen Klang, der von Instrumentengeneration zu Instrumentengeneration immer reichhaltiger, raffinierter und sublimer wird.

Dass ein solches Instrument im männlich finanzierten, aber weiblich geprägten Salon zum Betätigungsfeld der Dame des Hauses wird, ist plausibel. Daher kann ein solches Musikmöbel vermarktungstechnisch glaubhaft eigentlich nur von einer Dame der Gesellschaft präsentiert werden – und so erweist sich die Wahl der Mme Alexandre als ein geschickter Coup der Firma *Alexandre et Fils*, welcher durch die Namensgleichheit der Künstlerin mit dem Hersteller ihrer Instrumente noch dupliziert wird.

Dennoch darf man sich die Zusammenkünfte im Salon der Mme Alexandre nicht als reine Werbeveranstaltungen vorstellen. Bis zu 200 geladene Gäste strömen zu den Konzerten, unter ihnen Hector Berlioz und Alexandre Dumas d. Ä. Das musikalische Niveau ist beachtlich. Es musizieren Pariser Virtuosen der Zeit, die sich mit Brillanz, stupender Technik und modischen Stücken in Szene setzen. Über die Qualität des musikalischen Programms heißt es 1863 in der *Revue et Gazette Musicale* bezeichnenderweise, diese »soirée artistique [...] aurait fait fortune à la salle Herz«. ²¹ D. h. die Musik ist nicht nur schmückendes Beiwerk im sozialen Netzwerk, sondern hat eine ernstzunehmende künstlerische Qualität, die auch im männlich dominierten Rahmen des öffentlichen Konzerts bestehen könnte.

21 »Diese künstlerische Abendveranstaltung [...] hätte in der Salle Herz Erfolg gehabt.«, *Revue et Gazette Musicale* 1863, S. 102.

Für die immer wieder dokumentierte hohe Wertschätzung der Interpretin Charlotte Dreyfus-Alexandre spricht, dass sie auch nach ihrer zweiten Eheschließung öffentlich auftritt, und zwar tatsächlich in der genannten *Salle Herz*, einem der Pariser Konzertsäle.²² Im Rahmen der zeittypischen gemischten Programme von Vokal- und Instrumentaldarbietungen spielt sie an der Seite durchreisender und einheimischer Künstler und Virtuosen bzw. Künstlerinnen und Virtuosinnen, meist aber wohl in Wohltätigkeitskonzerten, wie es für verheiratete Frauen schicklich ist.

Ein besonders aussagekräftiges und durch und durch gender-stereotypes Dokument, das in der Presseschau zu einem männlichen Interpreten wohl kaum zu erwarten wäre, das in der Bibliografie einer Frau aber zutiefst charakteristisch erscheint, ist die Schilderung einer musikalischen Soiree im April 1863 im Atelier des Fotografen Nadar: »*Samedi dernier, notre spirituel photographe Nadar avait transformé ses ateliers en salons champêtres et en jardins: lumières à profusion, verdure, fleurs, grottes et cascades, rien n'y manquait; c'était un spectacle féerique, y compris les jolies femmes. Dans cet Éden improvisé, Nadar donnait une belle et bonne soirée musicale*«.²³ Die Frau und speziell die musizierende Frau wird hier in eins gesetzt mit dem Ineinander von Natur, Fantasie und Dekor – entsprechend der zeittypischen Vorstellung von der Naturnähe der Frau und ihrer dekorativen Funktion im familiären wie im gesellschaftlichen Leben. Das schmückende Beiwerk, das ihr Geschlecht im männlichen Wahrnehmungsprozess darstellt, wird bei dieser Soiree zur Hauptsache; die schöne (auch erotisierte) Kulisse rückt in den Vordergrund.

In dieser Ambivalenz – einerseits kostbares Dekorationsobjekt zu sein, mit dem sich der Mann, der kreative Künstler, der »*geistreiche Fotograf*« Nadar schmückt, und andererseits die brillante Hauptdarstellerin auf der Bühne der männlichen Fantasie zu spielen – inszeniert sich Charlotte Dreyfus-Alexandre auf unnachahmliche Art selbst. Ihre Musik, ihr Instrument, die Werbung für ihre Firma und die Sensation ihres Auftretens fügen sich auf eine sehr eigene, ganz und gar nicht männliche Weise zusammen, sodass man vielleicht sogar von einer frühen genderisierten Form des Marken-Branding sprechen kann.

Ein anderes Beispiel für die Art, wie virtuos Charlotte Dreyfus-Alexandre die Form der öffentlichen Repräsentation beherrscht und ihrer Selbstinszenierung dienlich macht, demonstrieren die von ihr erhaltenen Bilder. Markanterweise existieren offenbar keine gemalten oder gestochenen Porträts.²⁴ Die Künstlerin wendet sich vielmehr dem modernsten Medium ihrer Zeit zu: der Fotografie. Sie ist eine der ersten Kundinnen im

22 Errichtet 1842 in der Rue de la Victoire 48 durch Henri und Jacques Herz.

23 »*Am vergangenen Samstag hatte unser geistreicher Fotograf Nadar seine Ateliers in ländliche Salons und in Gärten verwandelt: Lichter in Hülle und Fülle, Grünpflanzen, Blumen, Grotten und Kaskaden, nichts fehlte dort; es war ein feengleiches Spektakel, hübsche Frauen mit eingeschlossen. In diesem improvisierten Garten Eden gab Nadar eine schöne und gute musikalische Soiree.*« (Le Ménestrel, 12. April 1863, S. 150).

24 Später entstand eine Büste von Ernest Troili; siehe: Société des artistes français (Hg.) 1881, S. 381.

Atelier des Fotografen André-Adolphe-Eugène Disdéri, der 1854 die *Carte de visite* erfindet: eine Serie von sechs Porträtfotografien, die auseinander-geschnitten als Visitenkarte oder Freundschaftsgabe, als Werbemittel oder Sammelobjekt dienen.

Eine noch vollständig zusammenhängende *Carte de Visite* (wohl von 1854; siehe Abbildung) zeigt die Künstlerin in der großen, wenngleich farblich dezenten Toilette der großbürgerlichen Frau, eine andere im modischen Kostüm einer Tirolerin – womit eindeutig wird, dass Charlotte



Abb. 1:
Disdéri, Charlotte
Dreyfus-Alexandre, *Carte
de visite*, 1854 [?].

Dreyfus-Alexandre sich nicht primär als Musikerin, sondern zuerst als Dame der Gesellschaft, nicht vorrangig als Harmonium-Spielerin, sondern in erster Linie als Repräsentantin des Bürgertums des *Seconde Empire* versteht.

Dass sie in der Wahl des modernen Mediums der Fotografie, in der Entscheidung für das aktuelle Instrument Harmonium und in der modisch-exotischen Kostümierung einer Tirolerin zugleich den Hang des Publikums nach dem Neuen und Besonderen bedient, gehört dazu. Nicht selten demonstriert sie ihr Instrument in demselben Rahmen, in dem auch »*la lanterne magique électrique, les stéréoscopes américains, les photographies microscopiques*«²⁵ und andere Tagessensationen vorgeführt werden. In einem solchen Rahmen bedeutet Musik nicht hehre Kunst und Religionsersatz oder Inbegriff bürgerlich-ernsthafter Bildungsbestrebungen

und vergangenheitsbewusster Kulturtradition, sondern sie wird zum Sinnenkitzel, ist tagesaktuell, muss sich immer wieder selbst übertreffen in Neuartigkeit, Raffinesse und Sensation. Ein solches Musikverständnis, das hier nicht untypischerweise von einer Frau vertreten wird, mag aus der Perspektive konventioneller Musikwissenschaft nicht in die Sphäre einer vermeintlichen oder konstatierten Hochkultur fallen. Dass es verbreitet und geschätzt war und daher seinen historischen Ort und seine Berechtigung hat, kann jedoch nicht geleugnet werden.

III.

An dieser Stelle soll die Suche nach Mme Alexandre abgebrochen werden. Die lexikalischen Daten, die auf der Suche nach dieser Interpretin zusammengekommen sind, bleiben marginal und voll offener Fragen: Es gibt einen Geburts- und zwei Ehenamen, aber kein familiäres Umfeld. Bekannt sind Vor- und Nachnamen der beiden Ehemänner, ohne dass Weiteres über diese herausgefunden werden konnte. Darüber hinaus gehen aus

25 »elektrische Laterna magica, amerikanische Stereoskopie, Mikrofotografie« (Le Correspondante Bd. 64/1865, S. 236).

dem Totenschein das Geburtsjahr und der Sterbetag der Künstlerin hervor (* 1816 oder 1817, † 28. Januar 1901). Außerdem ist das Instrument bekannt, auf dem Charlotte Dreyfus-Alexandre spielt, ferner einige Daten öffentlicher und semi-privater Auftritte sowie wenige Titel von Stücken ihres Repertoires. Es können eigene Kompositionen vermutet werden, aber nichts lässt sich erfahren über ihre Lehrer oder Lehrerinnen und ihren Ausbildungsgang. Wie hat sie sich das kompositorische Handwerk angeeignet? Und wie hat sie ihr Instrument erlernt? Klavierunterricht scheint vorstellbar, ist aber nicht nachweisbar, und auf dem gerade erst auf den Markt gekommenen Harmonium dürfte sie noch keinen Ausbilder gefunden haben. War sie vielleicht Autodidaktin? Und hat sie ihr Können weitervermittelt? Es gibt keine Namen möglicher Schüler, kaum Daten für Konzertreisen, nicht einmal Spekulationen über die Gründe für ihr Erscheinen auf der Konzertbühne und ihr Verschwinden ...

Für einen Lexikonartikel gibt das eigentlich nichts her. Dennoch bietet die Recherche, sobald sie über die festen biografischen Bezugspunkte hinaus blickt, ganz nebenbei und unerwartet einen reichhaltigen Einblick in das kulturgeschichtliche Umfeld einer Musikerin im *Seconde Empire* und vermittelt einiges über die Bedeutung von Klassenzugehörigkeit, Bildung und geschlechterbezogenem Denken. Gleichzeitig wird deutlich, wieviele gender-fixierte Elemente in der Suche mit aufgedeckt werden und wieviel schwieriger die Forschung zu musizierenden Frauen ist als die zu musizierenden Männern. Und so wird aus dem zunächst vermeintlich geschlechtsneutralen lexikalisch-biografischen Beitrag zur Musikwissenschaft ein Beitrag zur Frauenforschung, der sich sodann zu einem Nachdenken über Gender-Komponenten ausweitet. Die Selbstverständlichkeit, mit der männliche Aktivitäten dokumentiert sind und weibliche Aktivitäten aus dem Bereich des Erinnerungswürdigen herausgehalten werden, lässt sich nur relativieren, wenn über die Grenzen der akademischen Disziplin Musikwissenschaft hinaus pluralistisch geforscht und dabei immer wieder nach der Bedeutung von Geschlecht gefragt wird.

Themen wie die Organisation und institutionelle Staffellung des öffentlichen, semi-privaten und häuslichen Musiklebens im Paris des 19. Jahrhunderts, die Publikumszusammensetzung und die spezifischen Auftrittsmöglichkeiten für Frauen sind sozialgeschichtlicher Art. Welche Ausbildungsmöglichkeiten speziell Frauen haben, ob sie am Konservatorium aufgenommen werden und ob es Unterschiede hinsichtlich der Instrumente und Prüfungsbedingungen gibt, berührt den Bereich der Institutionengeschichte. Beides zusammen führt zu der Frage nach Berufsmöglichkeiten für Frauen mit musikalischer Ausbildung. Was ist möglich, was ist üblich? Aus der instrumentenkundlichen und instrumentenbaugeschichtlichen Perspektive ergibt sich zwanglos auch ein Blick auf Wirtschaftsgeschichte und Patentrecht. Herstellung und Vertrieb des Harmoniums führen weiter zu Fragen wie: Warum wird dieses Instrument so rasch populär? Warum mutiert es zum religiösen Surrogat? Welche Musik wird für dieses Instrument komponiert, welche arrangiert? Inwiefern unterscheidet sie sich von Musik für andere Tasteninstrumente?

Und gilt das Harmonium tatsächlich (wie hier vermutet) als ein spezifisch weibliches Instrument?²⁶

Damit schließt sich der Kreis zurück zur Biografik: Die wesentlichen Belege für die Auftrittstätigkeit von Charlotte Dreyfus-Alexandre stammen aus den 1860er Jahren. Wie verläuft ihr Lebensweg nach dem zweimaligen Bankrott der Firma *Alexandre et Fils* 1868 und 1877?

Diese und viele weitere Forschungsfelder eröffnen einen Kontext, in dem die Person Charlotte Dreyfus-Alexandre in ein Netz aus unterschiedlichen Wissenszweigen fest eingebunden ist. In diesem Netz wirkt sie sogar wie ein fester Knoten, der die unterschiedlichen Informationsstränge miteinander verbindet. Dass sie selbst so wenig hervortritt, ist ein Phänomen, das sie mit vielen Frauen in Geschichte und Gegenwart teilt. Ist das erst einmal erkannt, gibt es keinen Weg zurück hinter die Erkenntnis, dass Kultur-, Geistes- und Institutionengeschichte unvollständig sind ohne Berücksichtigung der Frauen- und Geschlechterforschung.

Diese Erkenntnis lässt sich anfangs freilich nur schwer in das kanonisierte Gefüge der akademischen Disziplin Musikwissenschaft einbinden. Musikwissenschaft ist gemäß dem gewachsenen Selbstverständnis dieses Faches entweder historische Forschung oder systematische Struktur oder ethnologische Feldforschung. Und in ein solches Fächerverständnis, das das Wort ›Fach‹ wie ›Schubfach‹ nicht ganz zufällig nutzt, passen Zwischenglieder, Interdisziplinäres und Grenzüberschreitungen lange Jahre nicht hinein.²⁷ Ein Blick in das Fachverständnis unterschiedlicher Nationen macht zudem die starke nationale Ausdifferenzierung dieser Disziplin deutlich.

Der Blick über die Grenze (oder hier konkret: die Forschung einer Deutschen zu einer französischen Künstlerin) ist in einem solchen Fachverständnis zumindest ungewöhnlich. Wie lehrreich der transkulturelle Blick jedoch sein kann, erschließt sich nach und nach, seit sich Anfang der 1980er Jahre erste Ansätze zeigen, die starren Strukturen des Faches aufzubrechen. Sie kommen aus Nordamerika und sind eine Folge des Aufbegehrens der Frauen gegen die Unsichtbarkeit ihres Geschlechts – nicht nur – in der Musikgeschichte.²⁸ Historisch-biografische Recherchen ergeben, dass die Musikgeschichte weit mehr Frauennamen enthält als bislang angenommen. In Ermangelung passender methodischer Verfahren konzentriert

26 Das Harmonium tritt die Nachfolge der Glasharmonika an, die um 1800 für das bürgerliche Publikum als Prototyp für die Verbindung von Weiblichkeit und Instrument gilt: Einerseits entspricht »das Romantisch-Übersinnliche des aus dem Nichts hervorstehenden, in das Nichts abschwellenden Tons, jene Körperlosigkeit, die weder Orgel noch Klavier geben können« (Curt Sachs, zitiert nach Hoffmann 1991: 129), den vermeintlichen Bedürfnissen eines zeittypischen Frauenbilds, andererseits fügen sich die Eignung des Harmoniums für die häusliche Sphäre sowie die religiöse oder pseudo-religiöse (bzw. zur Kunstreligion tendierende) Botschaft, die das Instrument als Orgel-Ersatz zugleich auch ausstrahlt, dem Betätigungsfeld der Frau in jener Zeit.

27 Vgl. Jaschinski/von Loesch 1997.

28 Siehe weiterführende Literatur im Anhang, v. a. Brett/Wood/Thomas (Hg.) 1994, Rieger 1981.

sich das Interesse zunächst auf Komponistinnen. Ihre Biografien lassen sich mit fachvertrauten Mitteln anhand ihrer Werke, ihrer Publikationen und ihrer Aufführungen quantifizieren und den männlichen Schaffensbiografien an die Seite stellen – wenn auch zunächst mit Hilfe von Methoden, die anhand männlicher Lebensläufe entwickelt und auf männliche Protagonisten zugeschnitten sind.

Rasch erweitert sich der Fokus immer nachdrücklicher, und speziell Wissenschaftlerinnen fragen nach dem Eigenen, das Frauen der Musikgeschichte und dem Musikleben hinzufügen. Diese Sichtweise profitiert nicht unwesentlich von ähnlich gelagerten Interessen aus der *new musicology*, der *gay musicology*, der *Männerforschung* und der *queeren Forschung*, die aus ähnlichen Erfahrungen der Ausgrenzung, des Herausfallens aus dem Raster der konventionellen Blickweisen, nach sogenannten Randgruppen fragen und dazu die Methoden der *cultural* und der *postcolonial studies*, der *critical theory* und anderer postmoderner Theorien aufgreifen.

Allen Bereichen gemeinsam ist die Problematisierung der Kategorie Geschlecht, die im frühen 19. Jahrhundert, in den abendländisch geprägten, sexualitätsfeindlichen christlichen Kulturen Europas und Amerikas eine *categoria non grata* ist. Die Auffassung, dass das Geschlecht kein Geburtsrecht ist, sondern sozial determiniert, lässt schließlich auch in Europa den Begriff ›Gender‹ gebräuchlich werden. Die Inszenierbarkeit von Geschlecht und die Bedeutung von Kontexten, Inszenierungsstrategien und Wahrnehmungsmustern fügt dem Forschungsgegenstand neue Facetten hinzu – ebenso wie die Ausweitung der Überlegungen auf *race*, *class* und *religion* und die Einbeziehung von Popularkultur, Alltagskultur und anderer in der Musikwissenschaft zunächst unerschlossener Gebiete. An die Stelle von festen Zuschreibungen tritt mittlerweile ein offenes Gefüge, das einerseits die Palette der Forschungsmöglichkeiten immens bereichert, andererseits das gewachsene Gerüst der Wissenschaft grundlegend verändert. Fächergrenzen werden durchlässig – und jede/jeder ist frei, dies als Gefahr oder aber als Chance zu betrachten.

Ein solches Forschen, das sich nicht von Fachgrenzen, sondern von Fragestellungen, nicht von festen Methoden, sondern von Erkenntnisinteressen leiten lässt, führt bei kleinen Fächern wie der Musikwissenschaft, die erst relativ spät in den Kanon der universitären Lehrinhalte eindringen und deren Strukturen und Methoden relativ jung sind, zu einer gewissen Verunsicherung. Warum preisgeben, was gerade erst gefunden und zur Anerkennung geführt ist? Aber die Erkenntnis, dass in diesem Grenzübertritt nicht etwa eine Preisgabe, sondern ein dynamisches Entwicklungspotential liegt, scheint sich derzeit langsam, aber sicher durchzusetzen. An die Stelle von Personen-, Werk- und Gattungsgeschichte tritt ein ereignis- und handlungsorientiertes Untersuchen, das auch kulturelle Praktiken jenseits des bürgerlichen Konzerts, der Oper oder des Salons und neue Konzepte von Werk und Autorschaft gewinnbringend mitbedenkt. Die maskulin geprägte Kunstwerkästhetik verliert ihren Alleinvertretungsanspruch, die Musikgeschichte verabschiedet sich von ihrem prekären teleologischen Moment, und eine Perspektivverschiebung wird möglich.

»À la Recherche de Mme Alexandre«: Mit der Suche nach Mme Alexandre öffnet sich ein Fenster in eine untergegangene Kultur, eine verlorene Musik,²⁹ ein viel zu wenig beachtetes Geschlechter selbstverständnis. Langsam kristallisieren sich biografische Fragmente zu einer Frau heraus, die sich in einem speziellen Gefüge aus Marketing und Musik als Frau, Harmonium-Spielerin und Salonnière selbst inszeniert, und rücken jene vergangene Epoche mit ihrem vergessenen Charme und ihrem archaischen Anspruch wieder ins Licht der Wahrnehmung. Auf der Suche nach Mme Alexandre wird deutlich, welche Fragestellungen und Möglichkeiten die Genderforschung für die Musikwissenschaft eröffnet. Denn obwohl die gesuchte Person bis zum Ende der Recherche fast ungreifbar bleibt, ergibt sich dennoch ein Erkenntnisgewinn hinsichtlich der Funktion(alisierung) von Weiblichkeit im Wirkungskreis der gesuchten Person. Dieser Erkenntnisgewinn begründet zugleich die Notwendigkeit, überkommene Denk- und Forschungsstrategien zu hinterfragen und festgefahrene Zuschreibungen bewusst zu durchbrechen. Die zu wählenden Methoden stehen nicht *a priori* fest, sondern leiten sich unmittelbar aus dem Erkenntnisinteresse und den Erkenntnismöglichkeiten her. Nur Flexibilität des Denkens macht sinnvolle weiterführende Fragestellungen möglich.

29 Die Musik der Künstlerin als Anfangs- und Endpunkt aller Methoden und Theorien, aller Fragestellungen und Erkenntnisinteressen bleibt selbst auf den hochspezialisierten Internetseiten der kleinen, eingeschworenen Harmonium-Fangemeinde der Nachklang einer untergegangenen Kultur, deren Besonderheit schon 1863 den Berichterstatter des Konzert-Events im Atelier des Fotografen Nadar (siehe Anm. 23) zu dem Stoßseufzer brachte: »*Jamais on n'avait entendu éclater autant de bravos dans un atelier de photographie. Quel riant album si le collodion pouvait reproduire l'enthousiasme!*« (»Nie zuvor hat man in einem Fotoatelier so viele Bravos erschallen gehört. Was für ein heiteres Album wäre das, wenn man den Enthusiasmus auf einer Fotoplatte wiedergeben könnte!«)

Literaturverzeichnis

- ALEXANDRE, CHARLOTTE: Totenschein der Künstlerin, auf: <http://harmonium.forumectif.net/t608-sepulture-et-genealogie-des-alexandre> (10.06.2011).
- BRETT, PHILIP/WOOD, ELIZABETH/ THOMAS, GARY (Hg.): *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, New York: Routledge 1994.
- DATENBANK DER HOFMEISTER MONATSBERICHTE, LEIPZIG 1829-1900, auf: www.hofmeister.rhul.ac.uk (10.06.2011).
- DATENBANK »MUSIK UND GENDER IM INTERNET« der Hochschule für Musik und Theater Hamburg auf <http://mugi.hfmt-hamburg.de> (25.11.2012).
- GRÖNKE, KADJA: »Dreyfus, Alexandre« auf: <http://www.sophie-drinker-institut.de/cms/index.php?page=dreyfus-charlotte> (13.11.2012).
- GROSSBACH, JAN 1996: Artikel »Harmonium«. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 4. Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler, Sp. 210-227.
- GUILLOT, PIERRE 2003: *Dictionnaire des organistes Français des XIXème et XXème siècles*. Liège.
- HOFFMANN, FREIA 1991: *Instrument und Körper*. Frankfurt: Insel.
- JASCHINSKI, ANDREAS/VON LOESCH, HEINZ 1997: Artikel »Musikwissenschaft«. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2. völlig neu bearbeitete Auflage, hg. von Ludwig Finscher, Sachteil Bd. 6. Kassel: Bärenreiter und Stuttgart: Metzler, Sp. 1789-1834.
- KELLER, URSULA/SHARANDAK, NATALJA 2003: *Abende nicht von dieser Welt*. St. Petersburg: Salondamen und Künstlerinnen des silbernen Zeitalters. Berlin: AvivA.
- LE CORRESPONDANT 1865.
- LE MÉNESTREL 1863.
- LE PETIT JOURNAL, 4. April 1863.
- LUND, HANNAH LOTTE 2012: *Der Berliner »jüdische Salon« um 1800: Emanzipation in der Debatte*. Berlin: De Gruyter.
- NEUE ZEITSCHRIFT FÜR MUSIK 1852 UND 1869.
- REVUE ET GAZETTE MUSICALE 1863 UND 1866.
- RIEGER, EVA 1981: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*. Frankfurt u.a.: Ullstein.
- SAX, ADOLPHE 1865: *Gymnastique des poumons. La musique instrumentale au point de vue de l'hygiène et la création des orchestres féminins*. Paris.
- SCHUMANN-BRIEFEDITION 2008, hg. vom Robert-Schumann-Haus Zwickau und dem Musikwissenschaftlichen Institut der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden und der Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf, Köln: Dohr.
- SOCIÉTÉ DES ARTISTES FRANÇAIS (HG.) 1881: *Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, et lithographie des artistes vivants exposés au Palais de Champs-Élysées*. Paris, Charles de Mourgues: frères.
- STOCK 1868: *Les Matinées Italiennes. Revue anecdotique, artistique et littéraire*. Hg. von Le Baron Stock [i.e. M.L.B.-W. Rattazzi]. Premier Volume, 1er Semestre - Cinquième Volume, 1er Semestre. Tutto il pubblicato, Florence: Imprimerie Gaston-Regia Tipografia.
- VERNET, ALAIN 2007: *En parcourant la méthode pour l'Orgue-Alexandre de Lebeau et Durand*, in: *L'harmonium français*, N°2, décembre 2007, S. 26-31.

Abbildungsnachweis

CHARLOTTE ALEXANDRE-DREYFUS: Carte de visite von Disderi, 1854 (?), auf: <http://www.harmonium.fr/fichiers-a-telecharger/en-parcourant-la-methode-pour-l27orgue-alexandre-de-lebeau-et-durand-28alain-vernet29.pdf>, S. 33 (14.07.2011).