

Bühnenkunst über eine Bühnenkünstlerin: »Clara Schumann« als Gesprächskonzert

Melanie Unseld

Langer Schlussapplaus, fasziniert bleibt das zahlreich erschienene Publikum zurück. In den Gesprächen danach tut sich Verwunderung kund: Was hatte sich gerade ereignet? Ein Konzert, ein »Gesprächskonzert« (wie der Untertitel der Veranstaltung lautete) oder doch etwas anderes, irgendwie Saloneskes? Einhellig war die warme Sympathie für einen Abend, der »irgendwie anders« verlief als ein Konzert, vielleicht auch anders als erwartet. Es war das Ungewohnte, das die Menschen zum Reden und Diskutieren brachte, gesprächsweise teilten sie untereinander die Verwunderung über das Nicht-Konzertförmige und über das Neuartige, das sie über Clara Schumann erfahren, gehört und erlebt hatten. Das Ereignis fand unter dem Titel »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« am Abend des 12. November 2019 im Clara-Schumann-Saal der Universität für Musik und darstellende Kunst statt und bildete den Auftakt für das *Fest für Clara Wieck_Clara Schumann*, ausgewiesenermaßen eine Veranstaltung anlässlich des 200. Geburtstags Clara Wiecks, ein Auftakt, dem am folgenden Tag andere Formate folgten: Vorträge, Präsentationen von *artistic research*-Projekten und ein Konzert mit der Uraufführung der Komposition *pur.troppo* von Hannah Eisendle sowie Improvisationen.¹ Die gesamte Veranstaltung mit ihren verschiedenen Formaten zielte darauf ab, die verschiedenen Arbeits- und Karrierefelder der Bühnenkünstlerin präsentieren und diskutieren zu können, nicht ohne einen Seitenblick von der Situation im 19. Jahrhundert auf die Gegenwart. Im Zentrum standen daher

1 Idee, Konzeption und Koordination: Stabstelle Gleichstellung, Gender Studies & Diversität (Andrea Ellmeier und Birgit Huebener) in Kooperation mit Sibylla Joedicke, Johannes Marian und Manon-Liu Winter (Ludwig van Beethoven Institut für Klavier und Cembalo in der Musikpädagogik), Annegret Huber (Institut für Komposition, Elektroakustik und Tonmeister_innen-Ausbildung), Melanie Unseld (Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung). Ausführliche Informationen zur gesamten Veranstaltung unter: Universität für Musik und darstellende Kunst Wien: *Ein Fest für Clara. Wieck. Schumann*, <https://www.mdw.ac.at/gender/wieckschumann/> (abgerufen am 04.01.2020).

»Fragen [...], wie sich eine junge Pianistin karrierestrategisch wohl am besten aufstellt: Welches Repertoire soll sie erarbeiten? Welches Image passt zu Person und musikalischem Ausdruckswillen? Vor allem auch: Welche Fähigkeiten sind für eine (dauerhafte) Karriere notwendig? Für die 1819 geborene Clara Wieck waren die notwendigen drei Säulen einer Karriere als Pianistin selbstverständlich: virtuosos Spiel, Improvisation und Komposition. Alle drei pflegte sie intensiv und erfolgreich. Später, als Clara Schumann, reduzierte sie das Komponieren, um stärker die Kompositionen ihres Mannes ins Zentrum zu rücken. Das Repertoire der Clara Wieck unterscheidet sich entsprechend von dem der Clara Schumann – ein auffälliger Imagewechsel in einer langen Pianistinnen-Karriere.«²

Wenn ich im Folgenden die Konzeption des Abends »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« vorstelle und als Bühnenkunst über eine Bühnenkünstlerin diskutiere, ist vorauszuschicken, dass mein Wissen über das Konzept zum Teil von meiner Rolle als Mitorganisatorin der gesamten Veranstaltung herührt.³ In der Beschreibung des Abends, die ich für die Konzept-Diskussion verwende, spielt dieses Wissen ebenso eine Rolle wie die Erfahrung, die ich am Abend selbst als ZuhörerIn und -schauerIn gemacht habe. Dieser Teil ist nicht als Aufführungsanalyse gedacht, er dokumentiert vielmehr das Konzept und berichtet von der Aufführung – ohne den Anspruch, eine teilnehmende Beobachtung durchgeführt zu haben, wohl aber mit der Intention, das Ereignis für jene nachvollziehbar zu machen, die nicht im Publikum saßen. Für den zweiten Teil meiner Überlegungen möchte ich einen Schritt dahinter zurückgehen, gewissermaßen von dem einmaligen Ereignis abstrahieren und verstärkt die Rolle der Musikwissenschaft für das Konzeptionelle des Gesprächskonzerts diskutieren. Es sind Überlegungen, die nicht primär auf Vermittlungskonzepte abzielen, also etwa auf Fragen, wie ein Gesprächskonzert dieser Art für welche Kontexte und welche Publika gelingen kann, sondern auf die Voraussetzungen, unter denen wissenschaftliches Denken in künstlerisch-performative Ereignisse überführt wird bzw. werden kann.

2 Melanie Unseld: »Ein Fest für Clara Wieck_Clara Schumann (1819-1896)«, in: *mdw-webmagazin*, https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/09/27/ein-fest-fuer-clara-wieck_clara-schumann-1819-1896/ (27.09.2019, abgerufen am 04.01.2020).

3 Ich danke Beatrix Borchard herzlich für die Überlassung des Manuskripts.

I. »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin«: Konzept und Beobachtungen

Die Auftaktveranstaltung für die Veranstaltung rund um Clara Wieck_Clara Schumann⁴ im Gedenkjahr 2019 sollte bereits in nuce jene Elemente in sich tragen, die dann auch für den darauffolgenden Tag thematisch relevant wurden: Das Klavierspiel von Clara Wieck_Clara Schumann (ihr Repertoire, ihre Kompositionen) und ihre Reflexionen darüber, aber auch die Umstände, unter denen ihr eine Karriere als Pianistin und Virtuosin im 19. Jahrhundert gelang, nicht zuletzt auch Einblicke in ausgewählte biographische Konstellationen. Kriterien der Musikauswahl bezogen sich auf diese Grundüberlegungen: zu ihrem Repertoire gehörten neben Ludwig van Beethoven und Frédéric Chopin auch eigene Werke und Kompositionen ihres Mannes.⁵ Auch zu Fragen biographischer Konstellationen gab bereits die Musikauswahl Hinweise: Eine der Miniaturen aus Robert Schumanns *Carnaval* op. 9 wurde dem Abend gewissermaßen als Motto vorangestellt, jener Satz, der *passionato* überschrieben ist und den Titel »Chiarina« trägt, vom Komponisten adressiert an die junge Clara Wieck, die Robert Schumann auf diese Weise als Mitglied der Davidsbündler auswies (zum Programmablauf vgl. Abb. 1).

-
- 4 Die Schreibweise des Namens wurde eigens für diese Veranstaltung entwickelt: Sie spiegelt wider, dass sowohl die junge, unverheiratete Clara Wieck als auch die verheiratete Clara Schumann Gegenstand der Veranstaltung sein sollte und dass für die Pianistin, die sie unter beiden Namen war, mit dem Namens- auch ein Imagewechsel notwendig war. Die sichtbare Künstlichkeit des Namens in dieser Schreibweise – so hat sich weder Clara Schumann selbst bezeichnet, noch wurde sie bislang in der Wissenschaft so geschrieben – verweist zugleich auch auf die Möglichkeit des Spielerischen im Umgang mit Name, Image und Projektionen.
 - 5 Allgemein zum Repertoire von Clara Schumann vgl. auch Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann und Janina Klassen: »Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span Development, Mobility, and Repertoire Canonization«, in: *Poetics* 37 (2009), S. 50-73.

Abb. 1: »Musik als Lebenselixier – Ein Fest für eine Konzertkünstlerin. Clara Wieck_Clara Schumann. Gesprächskonzert mit Beatrix Borchard«, 12. November 2019, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Auszug aus dem Programmheft

Musik als Lebenselixier – Ein Fest für eine Konzertkünstlerin

Clara Wieck_Clara Schumann

Gesprächskonzert mit Beatrix Borchard

Von Kindesbeinen an auf die Karriere einer Konzertkünstlerin vorbereitet, gelang es Clara Wieck_Clara Schumann über 60 Jahre im Konzertleben vor allem Deutschlands, Österreichs und Englands präsent zu bleiben. Aber die Musik war mehr als ein Beruf, sie war Lebenselixier. Deswegen verteidigte sie ihr Klavierspiel gegen alle Zumutungen und Einschränkungen, die ihr wechselvolles Leben mit sich brachten. Im Zentrum des Abends steht die Bedeutung des Musizierens als Muttersprache.

Begrüßung

Vizektorin **Gerda Müller**
Vizektorat für Organisationsentwicklung, Gender & Diversity

Sprecher_innen | **Lili Winderlich & Etienne Halsdorf**

Robert Schumann (1810–1856)

Carnaval op. 9
Chiarina

Filip Anic | Klavier

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonate op. 57 f-moll
III. Allegro ma non troppo

Kyung Lee | Klavier

Frédéric Chopin (1810–1849)

Nocturne op. 62/1 H-Dur
Andante

Yu-Ning Chuang | Klavier

Clara Wieck (1819–1896)

Klavierkonzert op. 7
II. Romanze Andante non troppo con grazia

Filip Anic | Klavier
Rahel Rupprechter | Cello

Clara Wieck (1819–1896)

Variations de Concert sur la cavatine du
Pirate de Bellini op. 8
Introduzione, Cavatina, Variation 1 und 4

Sylvia Kimiko Krutz | Klavier

Clara Schumann (1819–1896)

Scherzo c-moll op. 14
Con fuoco

Erika Spring | Klavier

Robert Schumann (1810–1856)

Symphonische Etüden op. 13
Thema mit 3 Variationen
1, 2 und 6

1,
Soleil Fröhlich | Klavier

Clara Schumann (1819–1896)

Er ist gekommen in Sturm und Regen op. 12/2 (Rückert)
Warum willst Du and're fragen op. 12/11 (Rückert)
Sie liebten sich beide op. 13/2 (Heine)
Lorelei (Heine)

Xinzi Hou | Sopran
Fangqixiong Yuan | Klavier

Clara Schumann (1819–1896)

Romanze op. 21/1 a-moll
Andante

Alexander Koschka | Klavier

danach laden wir zu einem Buffet

künstlerische Leitung und Koordination | Sibylla Joedicke

Einstudierung der Beiträge | Rannveig Braga-Postl, Sibylla Joedicke,
Christiane Karajev, Johannes Marian, Annett Matzke, Stefan Stroissnig
und Roman Zaslavsky

Das Konzert wird für die mdwMediathek (mediathek.mdw.ac.at) aufgenommen.

Zwischen den Musikstücken kamen Wortbeiträge in zwei unterschiedlichen Formaten auf die Bühne: Zum einen kommentierte und erläuterte die Musikwissenschaftlerin und Clara Schumann-Forscherin Beatrix Borchard⁶ einzelne Aspekte zum künstlerischen Handeln Clara Wiecks_Clara Schumanns, zu ausgewählten biographischen Stationen und zum Forschen, Nachdenken und Schreiben über Clara Wieck_Clara Schumann. Zum anderen traten zwei Schauspiel-Studierende auf, Lili Winderlich und Etienne Halsdorf. Sie lasen und rezitierten Ausschnitte aus Briefen (zwischen Robert und Clara Schumann, an die Mutter Mariane Bargiel) und Konzertkritiken (u.a. aus der *Cäcilia. Ein Taschenbuch für Freunde der Tonkunst*, 1833, oder dem *Wiener Morgenblatt*), aus zeitgenössischen Lexika (*Universallexikon der Tonkunst*, Stuttgart 1838) und anderem Material. Damit waren die verschiedenen Textebenen und -formate mehrfach unterscheidbar: Rezitation (gelesen) von historischen Quellen-Texten einerseits, vorgetragen von zwei Studierenden, und frei kommentierendes Sprechen aus einer aktuellen Wissenschaftlerinnen-Perspektive andererseits. Keine der Texte vortragenden Personen schlüpfte dabei in die Rolle einer historischen Person. Auf Kostüme wurde ebenso verzichtet wie auf eine performative Ausgestaltung einer ›Clara Schumann‹-Figur. Zu keinem Zeitpunkt mithin ›sah‹ das Publikum eine ›Clara Schumann‹ auf der Bühne. Dennoch wurden durch kleinste inszenatorische Elemente Hinweise darauf gegeben, dass es sich – insbesondere bei den Briefen – um eine unmittelbare Dialog-Situation zwischen Clara Wieck bzw. Schumann und Robert Schumann handelt. So stand zwischen dem c-Moll-Scherzo op. 14 von Clara Schumann und einem Auszug aus den *Symphonischen Etüden* op. 13 von Robert Schumann eine Dialog-›Szene‹, in der die Schauspielerin und der Schauspieler in unmittelbarem Wechsel Anrede- und Abschiedsgrußzeilen aus den Briefen vortrugen. Schauspielerin und Schauspieler standen sich dabei, im Bühnenraum mehrere Meter voneinander getrennt, gegenüber:

[Sprecher & Sprecherin abwechselnd]

»Liebe Clara

Lieber Robert

Meine liebe Clara

Mein lieber, lieber Robert

Guten Morgen, mein Klärchen

Guten Morgen, mein lieber HerzensRobert

Mein holdes, geliebtes Mädchen

6 Vgl. die »Bibliographie (Stand: Mai 2017)«, in: MUGI-Team (Hg.): *Beatrix Borchard. Festschrift*, in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI – Musik und Gender im Internet*, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, https://mugi.hfmt-hamburg.de/Beatrix_Borchard/index.html (abgerufen am 25.11.2020).

*Mein herzinnigst geliebter Robert
Du allein bist mein Trost
Du bist mein einziger Schutz*

*Zu Dir sehe ich auf wie zu einer Maria,
bei Dir will ich wieder Mut und Stärke holen
Mein Engel Du vom Himmel
Du bist es, die mir Frieden und Heilung bringen wird.
In Dir verehere ich das Höchste, was die Welt hat*

*Nur Dich hab ich noch auf dieser Welt
Alles tue ich, was Du willst
Du bist edel und gut und wirst mich also beglücken
Dein Herz, Dein edler Stolz hat auch mir ein Selbstgefühl
gegeben.*

*Du bist es, die mich dem Leben wiedergegeben hat, an deren Herzen ich
mich zu immer größerer Reinheit aufziehen lassen will*

Du bist wirklich ein Mann im schönsten Sinne des Wortes

*Es ist mein höchster Zweck auf dieser Welt, der, Dich glücklich zu
wissen, in meinem Besitz*

Leb wohl, Du teures Mädchen, mein herziges Mädchen

Adieu denn mein lieber, lieber guter Robert

*Adieu Kind gutes Mädchen
Ich küsse Dich in inniger Liebe*

Laß Dich nur gleich küssen, mein trauter Robert

Adieu mein Engel, Adieu meine hohe, herrliche Clara

Nun sagt Dir aber schnell eine gute Nacht Dein Clärchen

*Zur guten Nacht diesen Kuß noch, und fiel auch eine Träne dazwischen,
sie stört nicht,
Gute Nacht liebes Herz
Auf immer und ewig Dein Schumann*

Dein Leben ist das Meine

*Mein ganzes Sein senk ich in Dich. Leb wohl, Dein Robert
Adieu Leben, erhalte Dich Deinem Robert*

Adieu mein Fidelio, und bleib mir so treu wie Leonore ihrem Florestan

*Mein Geist ist immer bei Dir
Ich hab Dich sehr lieb und küsse Dich in Treue und Liebe
Ich küsse Dich in treuster zärtlicher Liebe, mein guter teurer
Robert mein*

*So lebe denn wohl, meine liebe holde süße Braut
ich bin ganz außer mir vor Liebe für Dich und träume Tag und Nacht von
Dir und unserem Glück.
Bis in das Grab und darüber hinaus bleib mir recht treu und hold und
glaub immer an mich, Deinen allertreuesten Lebensgefährten.*

*Adieu und tausend Küsse von Deiner treuen Braut Clara, treu
und unwandelbar wie ihr Robert, treu bis in den Tod»⁷*

Diese ›Komposition‹ der Anrede- und Grußzeilen ließ sich, im Dialog-Setting vorgetragen, einerseits als Ausdruckselement des Künstler-Paares verstehen, andererseits als biographischer Bogen, der sich über das Kennenlernen, Liebe, Hochzeit und Ehe bis hin zu Tod und Nachleben spannte. Damit appellierte diese Szene an das Vorwissen des Publikums zu den biographischen Stationen im Leben Clara Wieck-Clara Schumanns, andererseits verknäppte die Szene das Leben der Clara Wieck-Clara Schumann auf ein Zentrum, die Liebe und das Ideal der Künstlerpartnerschaft mit Robert Schumann, ein Zentrum, das zu den Haupt-Narrativen der Clara Schumann-Biographik zählt.

Die Auf- und Abtritte der ausführenden Musikerinnen und Musiker waren im Gesamtablauf des Gesprächskonzerts so inszeniert, dass jede/r zu ihrem/seinem eigenen Vortrag zwar von der Hinterbühne aus kommend auftrat, nach dem Vortrag aber nicht abging, sondern sich (auf bereitgestellte Stühle) an den Bühnenrand setzte, so dass sich im Laufe des Abends der Bühnenraum zusehends mit Musiker_innen füllte. Unversehens wurden aus aktiv Musizierenden Zuhörer_innen und der Stuhlkreis um den Konzertflügel füllte sich mit Menschen, die – ähnlich einem Salon – eben noch spielten, jetzt anderen zuhörten. Auf Applaus sollte

7 Auszug aus dem Manuskript von Beatrix Borchard zum Gesprächskonzert (vgl. Fußnote 3).

zwischen den einzelnen Nummern verzichtet werden, so dass der gesamte Abend ohne Unterbrechung (und auch ohne Pause) ablief.

Durch diese wenigen inszenatorischen Elemente (Dialog-Szene, nicht abtretende Musiker_innen, Verzicht auf Applaus), die mit vergleichsweise geringen Mitteln als gegenläufig zu konventionellen Konzertformaten (textlos und mit klaren Regeln für Auf- und Abtritte) wahrgenommen werden konnten, entwickelte sich während des Abends ein spürbar intensiver Spannungsbogen. Zugleich vermieden die unterschiedlichen Ebenen – mehrere Musiker_innen, Schauspieler_in mit zeitgenössischen Quellentexten, Wissenschaftlerin als Kommentatorin – die Anmutung einer unmittelbaren Clara Schumann-Figur. Im Gegenteil: die verschiedenen Lebensstationen, Rollen (»Wunderkind«, Pianistin, öffentliche Person, prominente Virtuosin, Geliebte/Liebende, Tochter, Mutter...) von und Perspektiven auf Clara Wieck_Clara Schumann konnten gerade durch die »Leerstelle«, die durch das Nicht-Zeigen einer historischen Figur entstand, wahrgenommen werden. Statt möglicher Identifikation wurden besonders auch der Perspektivwechsel beobachtbar. Und dies umso deutlicher, da keine zusammenhängende biographische Erzählung durch die interpolierten Texte entstand, sondern der Eindruck von einzelnen thematischen Bausteinen überwog. Diese thematischen Bausteine griffen zwar zentrale Themen und Narrative um Clara Wieck_Clara Schumann auf, setzten diese aber nicht unmittelbar-narrativ aneinander, sondern blieben in ihrem bruchstückartigen Charakter erkennbar. Diese thematischen Bausteine lassen sich anhand des Manuskripts nachvollziehen:⁸

1. »Wunderkind«: Artikel aus der Zeitschrift *Cäcilia* (1833)
2. Klaviervirtuosin – auch im Vergleich mit Konkurrenten (Ignaz Moscheles, Sigismund Thalberg, Adolf Henselt u.a.): *Universallexikon der Tonkunst* (1838)
3. Erfolg und Karrierekonzepte als Pianistin / öffentlich: Rezension aus dem *Wiener Morgenblatt* (1838)
4. Erfolg und Karrierekonzepte als Pianistin / privat: Auszüge aus dem Briefwechsel mit Robert Schumann (1837/38)
5. Das Künstlerpaar Clara und Robert Schumann / Ideal und Liebe: Anrede- und Grußzeilen/Dialog-Szene (s.o.)
6. Das Künstler-Paar Clara und Robert Schumann / Probleme und Konflikte: Auszüge aus dem Ehe tagebuch
7. Familienkonstellationen / Mutterschaft: Brief an die Mutter Mariane Bargiel vom 22. Juli 1852

8 Die Kommentarebene der Wissenschaftlerin (Borchard) fügte weitere thematische Bausteine hinzu, die an dieser Stelle unberücksichtigt bleiben. Die nachfolgende Aufstellung ist aus dem Manuskript exzerpiert.

II. Wissenschaft und/als Bühnenkunst?

Die unmittelbare Wirkung des Abends in seiner Gesamtheit – Musik, Sprache, Setting/Inszenierung – und die scheinbare Mühelosigkeit, in der sich die heterogenen Elemente trotz ihrer Gegenläufigkeit zu üblichen Konzertformaten zu einem Ganzen verbanden, konnten den Eindruck eines eher spontan gelungenen, in seiner Kontingenz überzeugenden Konzertabends vermitteln.⁹ Und es sei hier nicht in Abrede gestellt, dass das, was man die Aura des Moments nennen könnte, zum Gelingen beigetragen haben kann. Dies aber greifbar zu machen, analytisch zu untersuchen, ist nicht Gegenstand dieser Überlegungen – zumal es hierfür eines eigenen methodischen Rüstzeugs bedürfte. Vielmehr geht es mir darum aufzuzeigen, dass und welche wissenschaftlichen Diskurse im Konzept des Gesprächskonzerts »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« auftauchen und wie die epistemologischen Grundlagen dieser Diskurse musikalisch-performativ umgesetzt und damit auch erkennbar (sicht- und hörbar) wurden. Grundlage dafür ist, das Gesprächskonzert als eine mögliche Form der Musikgeschichtsschreibung zu verstehen, als »ein Stück klingende Musikgeschichte«.¹⁰

Beatrix Borchard, die für das Konzept des Gesprächskonzerts verantwortlich zeichnete,¹¹ und die bereits mehrfach Veranstaltungen dieser Art in verschiedenen Konstellationen und an verschiedenen Orten durchgeführt hat,¹² forscht seit den 1980er Jahren über Clara Wieck-Clara Schumann.¹³ Hinzu kommen Forschungsfelder, die sich mit Biographik, Künstlerpaaren und künstlerischen Netzwerken, Salon bzw. Orten der Musik, Interpretation und Interpretationsgeschichte, Fragen von Kommunikation und Vermittlung auseinandersetzen. Nimmt man diese Forschungsfelder in den Blick, wird deutlich, dass die thematischen Bausteine des Gesprächskonzerts *inhaltlich* darauf unmittelbar rekurren: Biographische Modelle wie ›Wunderkind‹, Künstlerpaar und Mutterschaft hat Borchard mehrfach

9 Ähnliche Reaktionen von Publikum und Presse sind dokumentiert in Beatrix Borchard: »Musik als Beziehungskunst – ein Blick zurück, zwei nach vorne«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld 2009, S. 219–238, hier S. 233.

10 Ebd., S. 224.

11 Die Musikauswahl wurde von Sibylla Joedicke verantwortet, Grundlage der Auswahl war das Repertoire von Clara Wieck-Clara Schumann; vgl. dazu Kopiez, Lehmann und Klassen, »Clara Schumann's Collection of Playbills«, sowie Janina Klassen: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln, Weimar und Wien 2009.

12 Vgl. die Konzerte in Berlin, Detmold und Hamburg, in: Borchard, »Musik als Beziehungskunst«.

13 U.a. Beatrix Borchard: *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Ergebnisse der Frauenforschung 4), Weinheim-Basel 1984; dies.: *Clara Schumann – Ein Leben*, Berlin und Frankfurt a.M. 1991; dies.: *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Hildesheim 2019.

beforscht,¹⁴ vor allem aber auch Fragen der Virtuosität und des Virtuose/Virtuosin-Seins im 19. Jahrhundert.¹⁵ Auch wie sich Erfolg und Karrierekonzepte sowohl öffentlich darstellten¹⁶ als auch innerfamiliär auszuhandeln waren,¹⁷ war Gegenstand ihrer Forschung. Bezogen auf das, was im Gesprächskonzert inhaltlich zur Sprache (Auswahl der Texte und eigene Kommentare) und zum Klingen kam (Musik aus dem Repertoire sowie Eigenkompositionen), bilden sich daher die Forschungsthemen von Borchard unmittelbar ab. Anders gesagt: Aus der Fülle des Quellenmaterials über Clara Wieck_Clara Schumann, das inzwischen in Brief-Editionen und Editionen anderer Quellenbestände vorliegt,¹⁸ und aus der inzwischen umfangreichen Forschung über Clara Wieck_Clara Schumann¹⁹ konnte Borchard mit der getroffenen Auswahl aus dem Fundus ihres musikwissenschaftlichen Wissens schöpfen. Damit lässt sich auf der inhaltlichen Ebene relativ rasch und evident offenlegen, woher die Auswahl der angesprochenen Themen und der zielgenaue Zugriff auf Quellenmaterial rühren.

- 14 Beatrix Borchard: »Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen...«. Bedingungen künstlerischer Arbeit für Frauen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Luise Adolpha le Beau«, in: Othmar Wessely u.a. (Hg.): *Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozess in den Künsten, Bericht Linz 1995, Linz 1997*, S. 45-56; dies.: »Ästhetisches Konzept und weiblicher Lebensentwurf. Zum 100. Todestag von Clara Schumann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 157 (1996), H. 3, S. 12-16; dies.: »Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts«, in: Christian Kaden und Volker Kalisch (Hg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Musikhochschule Düsseldorf 5), Essen 1999, S. 115-122; dies.: »Frau/Mutter/Künstlerin – Gedanken zum Thema Künstlerinnenbilder«, in: Uwe Harten (Hg.): *Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder, Bericht Linz 1998, Linz 2000*, S. 103-116.
- 15 U.a. Beatrix Borchard: »Der Virtuose – ein »weiblicher« Künstlertypus?«, in: Heinz von Loesch, Ulrich Mahler und Peter Rummenhölter (Hg.): *Musikalische Virtuosität*, Mainz 2005, S. 63-76; dies.: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien 2005.
- 16 U.a. Beatrix Borchard: »»Wie hingen alle Blicke an mir« – Clara Schumann zum 100. Todestag«, in: Elena Ostleitner und Ursula Simek (Hg.): *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann, Fakten, Bilder, Projektionen* (Musikschriftenreihe Frauentöne 3), Wien 1996, S. 73-92.
- 17 Borchard, *Robert Schumann und Clara Wieck*.
- 18 Vgl. dazu etwa die Schumann Briefedition, die bis 2025 in 50 Bänden vorliegen soll: Robert-Schumann-Haus Zwickau, Musikwissenschaftliches Institut der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« Dresden und Robert-Schumann-Forschungsstelle Düsseldorf (Hg.): *Schumann Briefedition. Wissenschaftliche Gesamtausgabe der Briefe von Clara und Robert Schumann*, Köln 2008ff., <http://www.schumann-briefe.de/> (abgerufen am 04.01.2020).
- 19 Vgl. dazu auch die Bibliographie in: Janina Klassen: Art. »Clara Schumann«, in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, Hamburg 2003ff., http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Clara_Schumann.html (10.03.2019, abgerufen am 04.01.2020).

Interessanter noch als die Frage der Auswahl scheint freilich zu sein, dass und wie sich theoretische Konzepte und epistemologische Grundlagen im Gesprächskonzert abbilden, woher das rührt, was auf den ersten Blick kontingent, situativ, auch künstlerisch erschien. Sie liegen weniger offen zutage, und sollen daher hier etwas genauer (wenngleich exemplarisch) betrachtet werden.

Dass in Biographien »geschlechtsspezifische Beschreibungsmuster« verwendet werden, hat Borchard mehrfach sowohl theoretisch reflektiert als auch an Beispielen (neben Clara Schumann auch bei Joseph und Amalie Joachim, Ludwig van Beethoven, Maria Callas u.a.) ausdifferenziert.²⁰ Vor allem für Musikerinnen sieht Borchard dabei eine Engführung auf das Muster, dass »ein Künstlerinnenleben ein verfehltes Frauenleben« sei, wobei die »Plausibilität und Verkäuflichkeit dieser Denkschablone« derart hoch sei, so Borchard noch 2004, »dass bisher kaum Kritik an diesen Darstellungen laut geworden sind«.²¹ Beschreibungsmuster dieser Art lassen sich im wissenschaftlichen Diskurs dekonstruieren, indem sie offengelegt, die Denkprämissen, die zur Modellierung dieser Muster geführt haben, ins Licht gerückt werden, und indem ebenso grundsätzlich wie gründlich zwischen Muster bzw. Narrativ und historischem Gegenstand unterschieden wird.²² Dabei kommen nicht nur grundlegende Fragen von Geschichtsschreibung in den Blick, sondern auch Akteur_innen und soziale Netzwerke (Wissenschaft, Archiv etc.), die für die Überlieferung und Vermittlung – aber auch das Vergessen! – verantwortlich sind.

Borchard hat, um die Konstruktionsmechanismen hinter den Beschreibungsmustern im eigenen Schreiben offenzulegen, das Konzept des »Lücken Schreibens« bzw. der Montage entwickelt. Es basiert auf den historiographischen Überlegungen, dass die Prämissen unseres Denkens und die Modelle unserer Geschichtsschreibung nicht invisibilisiert werden sollten, und dass die Selektion im Prozess der Geschichtsschreibung nicht nur notwendige Voraussetzung, sondern offenzulegender Ausgangspunkt sein solle. Montage, so Borchard, legt offen, dass es sich

20 Beatrix Borchard: »Künstlerleben und Frauenschicksal. Zur aktuellen Biographieschreibung über Maria Callas«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 155 (1994), H. 4, S. 23-26; dies.: »Beethoven: Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik«, in: Martina Kessel (Hg.): *Kunst, Geschlecht, Politik. Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M. 2005, S. 65-84.

21 Beatrix Borchard: »Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik«, in: Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Berlin 2004, S. 30-45, hier S. 36.

22 Dazu u.a. Andreas Reckwitz: »Die Kontingenzzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«, in: ders.: *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld 2008, S. 15-46; Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln, Weimar und Wien 2013; Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln, Weimar und Wien 2014.

um Selektion handelt; die (Quellen-)Bruchstücke dabei nicht narrativ zu verbinden und im Verbinden zu gewichten, zu werten, zu kommentieren, sondern in ihrer Quellen- und Ausschnitthaftigkeit zu präsentieren, unterstützt den Eindruck des Ausgewählt-Seins und verweist die Leserin/den Leser zugleich darauf, dass verschiedene Lesarten unumgänglich sind.

Wie aber lässt sich nun das, was sich im wissenschaftlichen Diskurs argumentativ erläutern lässt, im Moment des Gesprächskonzerts realisieren? Borchard schlägt vor, das Prinzip der Montage auch performativ auszugestalten: »[...] eine offene Form der Darbietung, beispielsweise durch das Prinzip der Montage, [ist] deswegen besonders gut geeignet, das Publikum mit einzubeziehen, weil sie einen affektiven und kognitiven Beziehungsraum öffnet.«²³ Auch in »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« war erkennbar, dass Montage als Strukturprinzip dem gesamten Abend zugrunde lag: die einzelnen Elemente (Musik, rezitierter Text, Kommentarinhalte) standen unverbunden nebeneinander, auf sprachliche und/oder inszenatorische Brücken wurde auf der Ebene des zeitgenössischen Materials (Kompositionen/Quellentexte) verzichtet, allenfalls auf der Kommentarebene wurden Bezüge aus- und hergestellt. Das Montage-Prinzip wurde dort besonders deutlich, wo (1) die Haupt-Narrative der Clara Schumann-Biographik unverbunden nebeneinander standen, (2) indem die Kompositionen nicht von einer Person, sondern von einer Reihe von Musikerinnen und Musikern vorgetragen wurden, die jeweils mit eigenem Temperament und künstlerischem Ausdruck ihre jeweilige »Lesart« (Interpretation) vorstellten, aber vor allem auch (3) in der Anrede-/Grußworte-Dialog-Szene. Hier wurde besonders stark ausgestellt, dass es sich um die Konstruktion (quasi Komposition) von Textausschnitten handelt, die, auf diese Weise präsentiert, nicht nach dem Inhalt der Briefe fragt und diesen gewissermaßen als Steinbruch intimer biographischer Beziehungsdetails gebraucht, sondern Fragen der Beziehungsebene in die Imagination der Zuhörerinnen und Zuhörer entließ und dabei uns als Konstruierende des Biographischen adressierte. Zugleich spielt die Szene mit dem Charakter des (verschriftlichten) Dialogs, der Briefen grundsätzlich eingeschrieben ist, und der bei (wissenschaftlichen) Brief-Editionen nicht immer berücksichtigt wird. Wenn Antwortbriefe nicht mit abgedruckt werden, geht, so Borchard, das Dialogische verloren, was die Schumann-Forscherin scharf kritisiert. So ist das forciert Dialogische dieser Szene auch eine performative Ausgestaltung der Wissenschaftlerin, die fordert, dass Briefe nicht als »abgeschlossene Werke« zu verstehen sind, sondern als »Teil eines Dialogs. Werden die Gegenbriefe nicht mit abgedruckt, obwohl sie erhalten sind, [...] wird das für Briefe so charakteristische dialogische Spannungsverhältnis zwischen Selbst- und Fremdentwurf unterschlagen.«²⁴

23 Borchard, »Musik als Beziehungskunst«, S. 234.

24 Ebd., S. 231.

Clara Wieck_Clara Schumann als Pianistin erkennbar werden zu lassen, heißt, sie in der Vielfalt ihrer für eine professionelle Virtuosen-Karriere des 19. Jahrhunderts notwendigen Tätigkeiten zu präsentieren: als frühe Schülerin einer ausgezeichneten Klavier-Schule, als strategisch gelenkte und strategisch selbst agierende Virtuosin, als Kollegin und Konkurrentin im internationalen Reigen der Virtuosen (und Virtuosinnen), in der öffentlichen Wahrnehmung (Rezensionen, Lexika, Berichterstattung) und der Selbstreflexion, beim Organisieren des Alltags (Reisen, Üben etc.), durch eine kluge Programmauswahl (Repertoirebildung) u.a. m. Diese Breite der Perspektiven inkludiert, Musik nicht allein in ihrer Werkhaftigkeit wahrzunehmen, sondern in den Bedingungen ihres Entstehens, Gespielt- und Gehörtwerdens: »An den Schaffensprozessen eines Einzelnen sind stets viele ›Mitschaffende‹ beteiligt, die oft unsichtbar sind, durch die Geschichtsschreibung meist nicht oder nicht hinreichend berücksichtigt werden.«²⁵ Gilt dies im Allgemeinen, so stellt Borchard in ihren Forschungen dazu immer wieder heraus, dass es für Clara Schumann im Besonderen gilt: Musik als Lebensform umfasst für Borchard, Musik auch als Beziehungskunst zu beschreiben und dabei Clara Wieck_Clara Schumann in den verschiedenen familialen, kollegialen und freundschaftlichen Konstellationen zu beobachten, die jeweiligen (text- und/oder musikbasierten) Kommunikationsmedien und Veränderungen der Konstellationen zu berücksichtigen. Diese Perspektivenvielfalt führt dazu, dass die Darstellung von Clara Wieck_Clara Schumann nicht auf eine Rolle oder ein Handlungsfeld enggeführt wird. Stattdessen wird der Schwerpunkt auf die Vielfalt gelegt. Im Gesprächskonzert selbst führte das dazu, dass eine Fülle von Themen angesprochen, zuweilen nur für einen Moment angestoßen wurde, ohne ein einzelnes Thema zu vertiefen. Dass die Entscheidung dafür nicht der Idee geschuldet war, das Gesprächskonzert durch die ›Buntheit‹ der Themen abwechslungsreich zu gestalten, sondern vielmehr die Bedingungen musikkulturellen Handelns, die dahinter sich verbergende Vielfalt notwendiger Tätigkeiten einer über Jahrzehnte hinweg international erfolgreichen Klaviervirtuosin des 19. Jahrhunderts erkennbar werden zu lassen, wurde auf der Kommentarebene deutlich. Im Sprechen über die eigenen Forschungsthemen und -perspektiven konnte das Publikum nicht nur der Forscherin *beim Nachdenken* zuschauen (und zuhören), sondern konnte auch nachvollziehen, dass die Fragen, die an Musikgeschichte gestellt werden, unmittelbar mit den Antworten zusammenhängen, die die Quellen zu geben bereit sind.

25 Borchard, *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, S. 7.

III. Ein Konzert ist ein Konzert ist ein Konzert ist ein Konzert? Oder: Coda ohne Schlusstrich

Was das Besondere an »Musik als Lebenselixier. Ein Fest für eine Konzertkünstlerin« war, lässt sich mithin auch darin beschreiben, wie (stark) das Konzept des Gesprächskonzert mit den historiographischen und biographischen Grundfragen, mit den Forschungsfeldern und -perspektiven zu Clara Wieck-Clara Schumann korreliert. Wissenschaft grundiert hier, sichtbar oder auch nicht, das Aufführungsformat. Vor allem werden zentrale epistemologische Prämissen performativ erfahrbar gemacht. Daran lässt sich in einem offenen Ausblick die Frage formulieren, ob jene Prämissen nicht grundsätzlich Aufführungsformaten zugrundeliegen und wir grundsätzlich gut daran tun, diese von Zeit zu Zeit offen zu legen, auch um sie auf ihre Zeitgemäßheit zu befragen?

Dazu ein Ausblick: Wenn Musikveranstaltungen mit eigenen Namen für ihr Format annonciert werden – Gesprächskonzert, Salon-Performance, Philharmonischer Salon u.a.m. – erwartet das Publikum ein »etwas anderes Konzert«. Und während diese Formate, die Musik als Beziehungskunst ausstellen, bereits eine gewisse Akzeptanz genießen und nicht selten unter Vermittlungsaspekten betrachtet werden, sind Konzertformate, wie sie etwa Patricia Kopatchinskaja erprobt, nicht selten irritierend: »Assoziationstrip durch die Musikgeschichte«²⁶ ist noch eine freundliche Reaktion auf Kopatchinskajas Konzertprojekt um Franz Schuberts *Der Tod und das Mädchen*. Die Irritationen über Konzertformate dieser Art, die Improvisation und Eigenkomposition der Geigerin mit einschließen, ebenso Bearbeitungen, Interpolationen, Montagen, Sprechen und Musik, und die damit unmittelbar an historische Konzertformen anknüpfen, sie in die Gegenwart holen und zeitgenössisch werden lassen, sagen wenig über das »andere« Format aus, viel aber über die (gründlich irritierte) Norm. Und ohne auch hier in Fragen der Musikvermittlung überzuleiten, sei nur ein Gedanke an den (offenen) Schluss dieser Überlegungen gestellt: Das Konzertformat, das wir heute als Norm verstehen, ist selbst eine performative Übersetzung eines Wissenscodes. Die Tatsache, dass das Publikum während des Konzerts in vollkommener Ruhe verharret und der Applaus streng reglementiert ist, die Tatsache, dass Auf- und Abtritte der Musiker_innen nicht nur geregelt sind, sondern auch zum Erleben der Musik wesentlich beitragen,²⁷ Licht-

26 Oliver Meier: »Kopatchinskajas Totentanz«, in: *Berner Zeitung*, 13.10.2016, <https://www.bernezeitung.ch/magazin/kopatchinskajas-totentanz/story/29036304> (abgerufen am 04.01.2020).

27 Dazu u.a. Friedrich Platz und Reinhard Kopiez: »When the First Impression Counts: Music Performers, Audience and the Evaluation of Stage Entrance Behaviour«, in: *Musicae Scientiae* 17 (2013), H. 2, S. 167-197.

regie und Raumkonzept,²⁸ die die Aufmerksamkeit des Publikums analog zur Kirchenarchitektur auf ein Zentrum lenken, dass eine Werkauswahl getroffen wird, die einen wesentlichen Baustein der Kanonbildung westlicher Kunstmusik darstellt, die Tatsache, dass Werke in Gänze und ungeteilt gespielt werden... all dies folgt einem Wissenscode, der durch Diskurse des 19. Jahrhunderts geprägt und in performative Formate überführt wurde. Anders gesagt: Auch hier liegt Wissenschaft und/als Bühnenkunst vor – allerdings erlauben wir es uns hier seltener, nach den dahinter liegenden Wissenscodes zu fragen. Dies aber freilich wäre lohnend.

Quellen- und Literaturverzeichnis

- Beatrix Borchard: *Robert Schumann und Clara Wieck. Bedingungen künstlerischer Arbeit in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts* (Ergebnisse der Frauenforschung 4), Weinheim-Basel 1984.
- Beatrix Borchard: *Clara Schumann – Ein Leben*, Berlin und Frankfurt a.M. 1991.
- Beatrix Borchard: »Künstlerleben und Frauenschicksal. Zur aktuellen Biographieschreibung über Maria Callas«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 155 (1994), H. 4, S. 23-26.
- Beatrix Borchard: »Ästhetisches Konzept und weiblicher Lebensentwurf. Zum 100. Todestag von Clara Schumann«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 157 (1996), H. 3, S. 12-16.
- Beatrix Borchard: »Wie hingen alle Blicke an mir« – Clara Schumann zum 100. Todestag«, in: Elena Ostleitner und Ursula Simek (Hg.): *Ich fahre in mein liebes Wien. Clara Schumann, Fakten, Bilder, Projektionen* (Musikschriftenreihe Frauen-töne 3), Wien 1996, S. 73-92.
- Beatrix Borchard: »Ein Frauenzimmer muß nicht komponieren wollen...«. Bedingungen künstlerischer Arbeit für Frauen im 19. Jahrhundert am Beispiel von Fanny Hensel geb. Mendelssohn Bartholdy, Clara Schumann und Luise Adolphe le Beau«, in: Othmar Wessely u.a. (Hg.): *Bruckner-Symposion. Zum Schaffensprozess in den Künsten. Bericht Linz 1995*, Linz 1997, S. 45-56.
- Beatrix Borchard: »Frau oder Künstlerin – Musikerinnen im Deutschland des 19. Jahrhunderts«, in: Christian Kaden und Volker Kalisch (Hg.): *Professionalismus in der Musik. Arbeitstagung in Verbindung mit dem Heinrich-Schütz-Haus Bad Köstritz vom 22. bis 25. August 1996* (Musik-Kultur. Eine Schriftenreihe der Musikhochschule Düsseldorf 5), Essen 1999, S. 115-122.

28 Beatrix Borchard: »Raum, Licht, Nähe – Aspekte historischer Aufführungspraxis«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert II: Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld 2018, S. 77-104.

- Beatrix Borchard: »Frau/Mutter/Künstlerin – Gedanken zum Thema Künstlerinnenbilder«, in: Uwe Harten (Hg.): *Bruckner-Symposion. Künstler-Bilder. Bericht Linz 1998*, Linz 2000, S. 103-116.
- Beatrix Borchard: »Mit Schere und Klebstoff. Montage als wissenschaftliches Verfahren in der Biographik«, in: Cordula Heymann-Wentzel und Johannes Laas (Hg.): *Musik und Biographie. Festschrift für Rainer Cadenbach*, Berlin 2004, S. 30-45.
- Beatrix Borchard: »Beethoven: Männlichkeitskonstruktionen im Bereich der Musik«, in: Martina Kessel (Hg.): *Kunst, Geschlecht, Politik. Geschlechterentwürfe in der Kunst des Kaiserreichs und der Weimarer Republik*, Frankfurt a.M. 2005, S. 65-84.
- Beatrix Borchard: »Der Virtuose – ein ›weiblicher‹ Künstlertypus?«, in: Heinz von Loesch, Ulrich Mahlert und Peter Rummenhölter (Hg.): *Musikalische Virtuosität*, Mainz 2005, S. 63-76.
- Beatrix Borchard: *Stimme und Geige: Amalie und Joseph Joachim. Biographie und Interpretationsgeschichte* (Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5), Wien 2005.
- Beatrix Borchard: »Musik als Beziehungskunst – ein Blick zurück, zwei nach vorne«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert: Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form*, Bielefeld 2009, S. 219-238.
- Beatrix Borchard: »Raum, Licht, Nähe – Aspekte historischer Aufführungspraxis«, in: Martin Tröndle (Hg.): *Das Konzert II: Beiträge zum Forschungsfeld der Concert Studies*, Bielefeld 2018, S. 77-104.
- Beatrix Borchard: *Clara Schumann. Musik als Lebensform*, Hildesheim 2019.
- Janina Klassen: *Clara Schumann. Musik und Öffentlichkeit*, Köln, Weimar und Wien 2009.
- Janina Klassen: Art. »Clara Schumann«, in: Beatrix Borchard und Nina Noeske (Hg.): *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Clara_Schumann.html (10.03.2019, abgerufen am 04.01.2020).
- Reinhard Kopiez, Andreas C. Lehmann und Janina Klassen: »Clara Schumann's Collection of Playbills: A Historiometric Analysis of Life-Span Development, Mobility, and Repertoire Canonization«, in: *Poetics* 37 (2009), S. 50-73.
- Oliver Meier: »Kopatchinskajas Totentanz«, in: *Berner Zeitung*, 13.10.2016, <https://www.bernerzeitung.ch/magazin/kopatchinskajas-totentanz/story/29036304> (abgerufen am 04.01.2020).
- Friedrich Platz und Reinhard Kopiez: »When the First Impression Counts: Music Performers, Audience and the Evaluation of Stage Entrance Behaviour«, in: *Musicae Scientiae* 17 (2013), H. 2, S. 167-197.
- Andreas Reckwitz: »Die Kontingenzzperspektive der ›Kultur‹. Kulturbegriffe, Kulturtheorien und das kulturwissenschaftliche Forschungsprogramm«, in: ders.: *Unschärfe Grenzen. Perspektiven der Kulturosoziologie*, Bielefeld 2008, S. 15-46.
- Jörn Rüsen: *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft*, Köln, Weimar und Wien 2013.

Melanie Unseld: *Biographie und Musikgeschichte. Wandlungen biographischer Konzepte in Musikkultur und Musikhistoriographie*, Köln, Weimar und Wien 2014.

Melanie Unseld: »Ein Fest für Clara Wieck_Clara Schumann (1819-1896)«, in: *mdw-webmagazin*, <https://www.mdw.ac.at/magazin/index.php/2019/09/27/ein-fest-fuer-clara-wieck-clara-schumann-1819-1896/> (27.09.2019, abgerufen am 04.01.2020).