



MARIE LIPSIVS ALIAS LA MARA
(1837 – 1927)

*Biographisches Schreiben als Teil
der Musikforschung und Musikvermittlung*



BIOGRAPHIK. Geschichte – Kritik – Praxis

Herausgegeben von
Joachim Grage, Melanie Unseld
und Christian von Zimmermann

Band 5

Lisbeth Suhrcke

Marie Lipsius alias La Mara (1837–1927)

Biographisches Schreiben als Teil der Musikforschung
und Musikvermittlung

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Bei der vorliegenden Arbeit handelt es sich um die Druckfassung der Dissertation »Schriftstellerin | Wissenschaftlerin. Marie Lipsius (1837–1927) und ihr publizistisches Werk in der Gründungsphase der Musikwissenschaft. Ein Beitrag zur Wissenschaftsgeschichte«, die im Juli 2016 an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg angenommen wurde.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 by Böhlau Verlag GmbH & Cie. KG, Lindenstraße 14, D-50674 Köln
Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile sind urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung in anderen als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Umschlagabbildung: Signatur von Marie Lipsius unter einem Brief an Anna Hettner, 23.07.1893.
Universitätsbibliothek Heidelberg.

Korrektur: Constanze Lehmann, Berlin
Einbandgestaltung: Michael Haderer, Wien
Satz: Michael Rauscher, Wien

Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com

ISBN 978-3-412-51729-8

Inhalt

1. Wer war Marie Lipsius und was können wir von ihr wissen?	7
2. Menschen – Orte – Medien. Der Handlungsraum von Marie Lipsius . . .	22
2.1 Familienbande: Die Leipziger Gelehrtenfamilie Lipsius	23
2.2 Heimatstadt Leipzig: Musik- und Verlagsstadt	50
2.3 Wegbegleiterinnen/Wegbereiterinnen	60
2.4 Struktureller Ausschluss und weibliche Handlungsmacht: Dimensionen eines Frauenlebens im 19. Jahrhundert	86
2.5 Musikalische Wurzeln: Franz Liszt und die Neudeutsche Schule	102
2.6 Zeitschriften als Schlüsselmedien der bürgerlichen Gesellschaft: Marie Lipsius' Artikel in der Unterhaltungs- und Fachpresse . . .	114
2.7 Kunstkritik, Biographik oder Philologie? Die Musikwissenschaft in ihrer Gründungsphase	127
3. »Was Arbeit heiße, das weiß ich«. Aspekte der publizistischen Tätigkeit von Marie Lipsius	159
3.1 »Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals«: Die Autobiographie	162
3.2 »Gräfin Bio«: Musikalische Studienköpfe	178
3.3 »Dem Ideal der Virtuosen«: Briefeditionen	215
3.4 »Musikalische Kritik ist ein Capitel, über das sich viel sagen ließe«: Anonym verfasste Musikkritiken	226
3.5 »Im Lande der Sehnsucht«: Gedichte und Reiseberichte	230
4. Marie Lipsius' Werke in der zeitgenössischen Kritik	237
5. Wissenschaftsgeschichte aus weiblicher Perspektive. Die Schriftstellerin Wissenschaftlerin Marie Lipsius	258
6. Anhang	264
6.1 Werkverzeichnis	264
6.2 Unveröffentlichte Quellen	269
6.3 Autographenbestand	271
6.4 Literaturverzeichnis	291

6.5	Abbildungsverzeichnis	307
Dank	308

1. Wer war Marie Lipsius und was können wir von ihr wissen?

Zum Namenseintrag Marie Lipsius bzw. zu ihrem Pseudonym La Mara finden sich verschiedene Lexikonartikel. In seinem Musiklexikon von 1882 schreibt Hugo Riemann, Marie Lipsius sei eine »bekannte Schriftstellerin«, deren Arbeiten »wenn auch nicht das Resultat eigener Forschung, so doch sicher geistvoller Reproduktion« seien.¹ 1893 bezeichnet Anna Morsch in der Sammlung »Deutschlands Tonkünstlerinnen« Marie Lipsius als »geistvolle[] Schriftstellerin und unermüdlich thätige[] Forscherin«.² 1929, zwei Jahre nach dem Tod von Marie Lipsius, erscheint die elfte Auflage des Riemann'schen Musiklexikons, nun herausgegeben von Alfred Einstein. Darin wird Lipsius als »verdiente Musikschriftstellerin« beschrieben, deren Arbeiten »besonders über neuere Tonkünstler zu den verlässlichen gehören und liebevoll und anziehend geschrieben sind.«³ In der ersten Auflage der MGG 1960 dann schreibt Christiane Engelbrecht über Marie Lipsius, ihre Biographien über Musikerinnen und Musiker seien

infolge des verwerteten Quellenmaterials noch immer beachtenswert [...]. Liszt und seinen Kreis hat sie vielleicht zu einseitig bewundert; seine Briefe und Schriften hat sie nach eigenem Ermessen gekürzt. Rubinstein und Robert Franz hat sie überschätzt, I. Moscheles und F. Draeseke dagegen erstaunlich richtig beurteilt. Ihre Neigung zu den »Neudeutschen« hat ihr den Blick für Brahms und Joachim nicht getrübt. Ihre Ausw. von *Musikerbriefen* [...] ist auch heute noch unentbehrlich.⁴

In der neuen MGG ergänzt James Deaville 2004, dass Lipsius' achtbändige Sammlung der Liszt-Briefe die »Haupt-Briefedition für Liszt im 20. Jahrhundert« geblieben sei. Obwohl sie als Editorin »Briefe abänderte, um die Identität der Schreiber zu schützen, kann die Bedeutung ihrer Arbeit kaum überschätzt werden. Stilistisch sehr gekonnt zielen ihre Schriften auf eine breite Öffentlichkeit.«⁵ Alan Walker urteilte schon 2001 im New Grove ganz ähnlich:

1 Riemann 1882, S. 526f.

2 Morsch (Hg.) 1893, S. 21.

3 Einstein (Hg.) 1929, S. 1049.

4 Engelbrecht 1960, Sp. 933 f., Hervorheb. im Orig.

5 Deaville 2004, Sp. 196.



Abb. 1: Stich nach einer Fotografie von Marie Lipsius alias La Mara

[Marie Lipsius] did not hesitate to censor some of Liszt's correspondence in order to shield his private life, and modern scholars have criticized her for that. [...] Nevertheless, by editing 4000 of the composer's letters, collected with difficulty across a long period of time, La Mara placed herself in the forefront of Liszt studies. It may be possible to improve on her work, but not to replace it.⁶

Lässt sich aus den verschiedenen Lexikoneinträgen ein erstes Bild von Marie Lipsius gewinnen? Die dargelegten biographischen Eckdaten sind in allen Artikeln die Gleichen: Marie Lipsius wurde am 30. Dezember 1837 in Leipzig geboren als viertes Kind und einziges Mädchen einer bildungsbürgerlichen Familie. 1867, kurz vor ihrem 30. Geburtstag, publizierte sie in einer Zeitschrift erstmals biographische Texte über drei zeitgenössische Komponisten. Diese Texte wurden derart positiv aufgenommen, dass sie weitere Biographien über Musikerinnen und Musiker schrieb und auch etliche Musikerbriefe herausgab. Im Alter von 80 Jahren wurde ihr vom sächsischen König der Professorentitel verliehen. Am 2. März 1927 verstarb Marie Lipsius, sie hinterließ keine Kinder.

⁶ Walker 2001, S. 741.

Die Frage allerdings, welche Bedeutung Marie Lipsius für die Musikwelt hat bzw. hatte, beantworten die Lexikoneinträge unterschiedlich. In allen Artikeln wird eine Grenze gezogen zwischen Schriftstellerei auf der einen, Forschung auf der anderen Seite. Die Arbeiten von Marie Lipsius werden jeweils unterschiedlich darin platziert: Bei Riemann ist Lipsius eine Schriftstellerin, die geistvoll reproduziert habe, was der Musikforschung bereits bekannt sei. Noch in der Neuauflage 1929 unter Einstein bleibt diese Einschätzung bestehen, während Morsch in Marie Lipsius sowohl eine Schriftstellerin als auch eine Forscherin sieht. In den neueren Artikeln wird dann besonders die Sammelleistung gewürdigt, die Lipsius mit ihren Briefeditionen vollbracht habe und die als selbstständige Forschungsarbeit anerkannt wird. Während der MGG-Artikel von 1960 aber noch ganz zweifelsfrei mit den Kategorien richtig/falsch argumentiert, bemühen sich die Artikel der 2000er-Jahre um Differenzierung. Sie gestehen Lipsius sowohl dichterische als auch wissenschaftliche Anteile zu und vermeiden eine Bewertung ihrer Arbeiten als richtig oder falsch.

Die genannten Lexikonartikel vermitteln über die biographischen Fakten hinaus die zeithistorisch abhängigen Einschätzungen *über* Marie Lipsius und repräsentieren damit das jeweils geltende Wissenschaftsparadigma: In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, während der Etablierungsphase der Musikwissenschaft, waren Musikforscher bemüht, sich von populären Formen des Schreibens über Musik abzugrenzen. 1960 dominierte noch das Denken in dichotomen Kategorien, wurde jedoch im Zuge reflexiv-theoretischer Diskurse prekär und von Paradigmen der Differenz und Dekonstruktion abgelöst.

Die vorliegende Arbeit strebt keine abschließende Einschätzung zum Werk von Marie Lipsius an. Stattdessen möchte sie die Möglichkeiten und Bedingungen aufzeigen, unter denen eine Frau in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit wissenschaftlichem Anspruch über Musik schreiben konnte. Da »sich die Wissenschaftlerinnen der Pionierzeiten häufig jenseits und zwischen den bestehenden Disziplinen situiert haben, situieren mußten«, seien die Rekonstruktionen ihrer Biographien immer eng an Fragen der Definition und Begrenzung einer Fachdisziplin sowie deren Entstehung gebunden.⁷ Eine Wissenschaftsgeschichte, die das Handeln von Frauen mitberücksichtigt, will gerade »keine Heldinnengeschichte produzieren«⁸, sondern untersucht die Definitionen und Abgrenzungen einer Fachdisziplin unter gendersensiblen Gesichtspunkten. Erika Greber formuliert hierzu ein anspruchsvolles Programm:

7 Greber 2005, S. 22.

8 Ebd., S. 37.

Fundierte wissenschaftsgeschichtliche Studien müssen (sicher nicht nur hier, aber insbesondere hier) mehrstöckig sein: Zur Personen- und Institutionengeschichte kommt die Methodengeschichte (insbes. zwecks Relationierung der wissenschaftlichen Positionen mit der zeitgenössischen Episteme); erforderlich ist nicht zuletzt auch die Kenntnis der damals verhandelten Texte nebst dem Wissen über deren Behandlung durch andere (frühere, gleichzeitige, spätere) WissenschaftlerInnen – all dies kultur-/literaturtheoretisch unterfüttert sowie angemessen historisiert! – sowie möglichst auch Informiertheit über die Reaktionen der Fachwelt auf die jeweiligen Arbeiten.⁹

Das ist, wie gesagt, ein anspruchsvolles Programm. Die vorliegende Arbeit versucht sich daran zu orientieren, indem sie ein LebensBild¹⁰ von Marie Lipsius zeichnet, also ein Mosaik aus Lebensfakten und den Bildern, die von ihrer Person kursieren, das in vielerlei Kontexte eingebettet ist. Beatrix Borchard merkt an, dass über die Konzeptionierung der Biographie als LebensBild gerade die Frauenbiographik anfällig dafür werde, das weibliche Leben auf das Private, Intime, Innerliche zu beschränken. Als Erweiterung der rein privaten Perspektive schlägt sie vor, Biographie als LebensArbeitsOrteBilder zu verstehen:

Zu allen Zeiten wird das Musikleben von Menschen mit und ohne Namen getragen, die in verschiedenen Feldern handeln, wie beispielsweise ein Instrument spielen, singen, vermitteln über Sprechen und/oder Schreiben, komponieren fördern. Leben, Arbeiten und bestimmte Orte des Handelns sind dabei eng miteinander verknüpft. Der diesem angestrebten Paradigmenwechsel zugrundeliegende Musikbegriff versteht Musik als vielfältiges Beziehungsereignis.¹¹

Äquivalent dazu soll die Analyse der Arbeiten von Marie Lipsius (Kapitel 3) in das breite Beziehungsgefüge eingeordnet werden, in dem sie als Publizistin agierte, das sie aktiv gestaltete und strategisch nutzte (Kapitel 2). Anschließend zeigt sich anhand des Blickes der Rezensenten, welchen enormen Stellenwert Lipsius' Arbeiten damals hatten (Kapitel 4). Als Texte haben sie diesen Stellenwert heute nicht mehr. Die Beschäftigung mit Marie Lipsius ist dennoch gewinnbringend: Sie sensibilisiert einmal mehr dafür, dass Gender ein »implizites Element der Wissensproduktion und organisation« ist (Kapitel 5).¹²

⁹ Ebd., S. 36.

¹⁰ Vgl. Brombach/Wahrig 2006.

¹¹ Borchard 2010, S. 122.

¹² Greber 2005, S. 20.

Leben erinnern: Der Forschungsstand

Ein Aufsatzband über die Musikstadt Leipzig aus dem Jahr 2007 eröffnet mit einem Zitat aus einem Text von Marie Lipsius. Der Name der Autorin wird dabei nicht genannt, das Zitat nur mehr einer »kundigen Leipzigerin«¹³ in den Mund gelegt. Text und Autorinnenname waren nicht mehr verbunden – und ohne Namen keine Erinnerung.¹⁴ Das Gedächtnis sei ein komplexes System, in dem es zu einer ständigen »Diskriminierung« von Erinnern und Vergessen komme, schreibt Elena Esposito. Erinnern als ein aktiver Vorgang mache Vergessen erst möglich, denn Erinnern sei »vergessenes Vergessen«. Der eigentliche innovationsfördernde Anteil komme allerdings dem Vergessen zu, denn erst durch Vergessen würden Ressourcen frei, um Neuartiges erkennen zu können (das selbstverständlich immer aus schon Bekanntem, nur eben Vergessenem, bestehe).

Gerade weil das Vergessen von grundlegender Bedeutung ist, muss seine Existenz latent gehalten werden. Man kann sich daran erinnern, dass man erinnert, aber man muss vergessen, dass man vergessen hat – ansonsten könnte das Gedächtnis seine Funktion nicht ausüben. Die Funktionsweise des Gedächtnisses besteht in der Aktivierung dieser potentiellen Paradoxie. [...] Interessant ist dabei die Lösung, die meistens für dieses Dilemma gefunden wird. Die beste Art, Erinnerung auszulöschen, besteht nicht im Löschen von Informationen (dies ist ja auch nicht möglich), sondern in der Produktion eines Überschusses an Information – nicht durch die Erzeugung einer Abwesenheit, sondern in der Vervielfältigung der Präsenzen. Das Vergessen wird nicht durch eine Hemmung sondern, geradezu durch die Förderung des Gedächtnisses durchgesetzt – weil eine Steigerung des Vergessens sich nur aus dem gleichzeitigen Anwachsen von Erinnerungen ergeben kann.¹⁵

¹³ Seidel 2007, S. 4.

¹⁴ Den Toten einen Namen zu geben, allgemeiner gesprochen: Vergangenes zu *benennen*, um es identifizieren zu können, war der Kern ursprünglicher Mnemotechnik, wie sie im Mythos des Simonides von Keos dargelegt ist. Demzufolge war Simonides als Einziger in der Lage, nach einem Hauseinsturz, dem er selbst nur knapp entkommen war, die Toten zu identifizieren und ihre Genealogie zu rekonstruieren, indem er sich an die Sitzordnung der zuvor mit ihm Speisenden erinnerte. So teilte Simonides »die Toten den Lebenden zu – zur Bestattung in der Erde und im sozialen Gedächtnis« (Goldmann 1989, S. 66).

Ganz ähnlich verwendete die Frauenforschung in ihrer Frühphase große Anstrengungen darauf, möglichst viele Namen weiblicher Protagonistinnen (wieder) sichtbar zu machen, um sie der historiographischen Erinnerung einzuschreiben.

¹⁵ Esposito 2002, S. 29 f.

Das Verschwinden von Frauen wie Marie Lipsius aus der Musikgeschichtsschreibung ist nach diesem Modell also nicht über das Vergessen zu erklären, sondern paradoxerweise über das Erinnern. Esposito dreht – sich auf Nietzsche beziehend – die Verhältnisse um, indem sie das Vergessen zum Normalfall und das Erinnern zum Sonderfall macht: »Während sich das Vergessen nicht als Nicht-Erinnerung definieren lässt, kann man sehr wohl davon ausgehen, dass es sich bei der Erinnerung um ein versäumtes Vergessen handelt.«¹⁶ Erklärbar wird das Verschwinden von Figuren aus der Historiographie also eher, wenn statt nach Prozessen des Vergessens (die es nach Esposito nicht gibt) nach solchen der überlagernden Erinnerung gesucht wird. Marie Lipsius zu vergessen war nicht ungewöhnlich. Sie nicht zu erinnern, indem die Erinnerung an sie durch andere Erinnerungen überlagert wurde, war subtiler und wirkungsmächtiger zugleich.

Die Umkehrung von Vergessen und Erinnern führt nun aber weg von Individuen, die bewusst vergessen oder bewusst etwas ›Falsches‹ erinnert hätten, denn, und darauf zielt Esposito mit ihrer Studie *Soziales Vergessen. Formen und Medien des Gedächtnisses der Gesellschaft*, Erinnern und Vergessen sind vorgeprägt und hängen von gesellschaftlichen Strukturen ebenso ab wie von der Evolution von Speichermedien. Das, was erinnert wird, ist also Ausdruck dessen, was erinnert werden kann, weil es in die Ordnungsmuster und Strukturschablonen einer Zeit passt.¹⁷

Wenn Marie Lipsius nach ihrem Tod 1927 schnell keine Rolle mehr spielte in der musikhistorischen Erinnerung, dann spiegelt sich darin, wie sehr die Musikwissenschaft zu jener Zeit damit beschäftigt war, ihre Herkunft zu verschleiern: eine Herkunft aus der Biographik, aus der Musikkritik und dem Feuilleton, aus der Vermittlung zwischen Musik und Publikum.

»Wiederentdeckt« wurde Marie Lipsius von der musikwissenschaftlichen Genderforschung. Rebecca Grotjahn wirft die Frage auf, ob der fünfte Band der *Musikalischen Studienköpfe* von 1882, in dem Marie Lipsius die Biographien von 24 Musikerinnen zusammengestellt hatte, die »Geburtsstunde der musikwissenschaftlichen Genderforschung« gewesen sei. Sie kommt allerdings zu dem Schluss, dass es naiv wäre, »alles, was sich nur irgendwie mit Frauen befasst, unter ›Genderforschung‹ zu subsumieren«. Die Begründung sieht sie in der ideologischen Verwobenheit der Autorin Lipsius mit den Konventionen ihrer Zeit, denn »nur ungerne wird man den historischen Ursprung eines Arbeitsgebietes, zu des-

¹⁶ Ebd., S. 28.

¹⁷ Vgl. dazu auch Unseld 2008, S. 111.

sen Motiven das Hinterfragen überkommener Geschlechterideologien zählt, bei AutorInnen suchen, die eben diesen Ideologien verpflichtet sind«¹⁸. Grotjahn scheint empört darüber, dass Lipsius sich ihrer Meinung nach nicht deutlich emanzipierte von der männlichen Sichtweise auf die Musikwelt ihrer Zeit.

Es mag ja stimmen: Marie Lipsius eignet sich nicht als Gallionsfigur einer frauenzentrierten Musikgeschichtsschreibung. Differenzierte Sichtweisen sind mit den absoluten Kategorien von angepasst/emanzipiert allerdings nicht möglich. Im Artikel *Gender-Studies* im Supplementband der neuen MGG argumentieren die Autorinnen denn auch vorsichtiger. Sie heben Marie Lipsius' Biographiesammlung über »Die Frauen im Tonleben der Gegenwart« als Beispiel einer »allenfalls punktuell wahrgenommenen« Beschäftigung mit musikalisch handelnden Frauen bis ins letzte Drittel des 20. Jahrhunderts hervor, bevor sie ebenfalls zu dem Schluss kommen, dass Lipsius den konventionellen Rollenauffassungen ihrer Zeit gefolgt sei, indem sie Frauen als reproduzierende Interpretinnen dargestellt habe, statt ihre auch kompositorischen Tätigkeiten hervorzuheben.¹⁹ Das von den Gender Studies eigentlich abgelehnte Schema: hier die »sympathische Dilettantin«, dort die »Vorkämpferin für den Fortschritt«²⁰ ist in den genannten Texten, zumindest untergründig, noch präsent. Dahinter steht wohl der Wunsch nach einer Eindeutigkeit in der Bewertung von Marie Lipsius und ihren Arbeiten, die es allerdings nicht geben kann. Die vorliegende Arbeit wird zeigen, dass sich an manchen Textstellen und in manchen Lebensdetails subtile Brüche in der Konventionalität offenbaren (egal ob von Lipsius unbewusst oder bewusst erzeugt), die in Widerspruch stehen zu der oft plakativen Angepasstheit, die die Autorin in Vorworten und autobiographischen Äußerungen zeigte.

Bislang liegt keine Monographie über Marie Lipsius und ihre Arbeiten vor. Lediglich der kanadische Musikwissenschaftler James Deaville befasste sich im Rahmen seiner Liszt-Studien mit Teilaspekten aus dem Werk Lipsius' und verfasste, neben dem Personenartikel in der neuen MGG, mehrere Aufsätze darüber.²¹ Auch ihn treibt angesichts des Frauenbandes der *Musikalischen Studienköpfe* die Frage um, »whether La Mara's collection of women's lives and activities represents a subversion of the male-controlled literary field or a submission to it.«²² Das Entweder-oder von Unterwanderung und Unterordnung kann auch

18 Grotjahn 2008, S. 155.

19 Noeske/Rode-Breymann/Unsel, S. 240.

20 Brombach/Wahrig 2006, S. 16.

21 Vgl. Deaville 1999; Deaville 2002; Deaville 2004; Deaville 2006b.

22 Deaville 2006b, S. 149.

Deaville nicht überwinden, wenngleich er doch beiden Anteilen im Werk von Marie Lipsius ihre Berechtigung gibt.

Eine besondere Erinnerung an Marie Lipsius ist von heimatkundlicher Seite betrieben worden. »In Leipzig ist Marie Lipsius heute fast vergessen«, heißt es zwar in einem biographischen Porträt auf der Homepage der Stadt.²³ Die Lipsiusstraße in ihrer Heimatstadt, geographisch nicht mit Wohn- oder Wirkungsstätten verbunden, ist denn auch nicht ihr, sondern ihrem Vater Carl Heinrich Adelbert gewidmet. In Schmölen bei Wurzen dagegen, wo Marie Lipsius ihren Lebensabend verbrachte, initiierte der Heimatforscher Richard Klinkhardt 1987 anlässlich ihres 150. Geburtstags einige Erinnerungsmomente zu Ehren von Marie Lipsius. Er veranlasste einen Festakt am ehemaligen Rittergut Schmölen und ließ dort eine Gedenktafel anbringen. Außerdem wurde Lipsius' Grabstein auf das Grundstück des Rittergutes verlegt. Im Stadtmuseum Wurzen regte Klinkhardt eine kleine Ausstellung an.²⁴ Seine Idee allerdings, im Liszt-Museum in Weimar eine Lipsius-Gedenkstätte einzurichten, wurde abgelehnt mit der Begründung, »daß wir im Liszthaus keine Möglichkeit der Erweiterung haben und daß wir eine Chance für die wissenschaftliche Betreuung des Materials in einer komplexen Marie-Lipsius-Forschung sehen.«²⁵

Das war damals wohl etwas zu euphorisch formuliert, denn an eine »komplexe Marie-Lipsius-Forschung« ist auch heute nicht zu denken. Nichtsdestotrotz kristallisieren sich verschiedene kulturelle und wissenschaftliche Prozesse im Leben und Werk von Marie Lipsius, die daran exemplifiziert werden können. Die Verknüpfung von Individualbiographie und Kultur- bzw. Wissenschaftsgeschichte kann zum Verständnis der Ein- und Ausschlussprozesse beitragen, die im ausgehenden 19. Jahrhundert zwischen den verschiedenen Feldern des Schreibens über Musik ausgehandelt wurden.

Leben rekonstruieren: Die Quellenlage

Quellengrundlage dieser Arbeit sind einerseits die von Marie Lipsius publizierten Texte, die als Aufsätze in Zeitschriften oder in gebundener Form erschienen. Die gedruckten Bücher lassen sich gut dokumentieren, wohingegen die Situation

23 Vgl. <https://www.leipzig.de/jugend-familie-und-soziales/frauen/1000-jahre-leipzig-100-frauenportraits/detailseite-frauenportraits/projekt/lipsius-ida-marie/> [25.03.2020].

24 Vgl. dazu Briefe und Ausstellungstafeln im Kulturhistorischen Museum der Stadt Wurzen, o. Sign.

25 Brief von Dieter Eckard an Richard Klinkhardt vom 16.04.1887, Kulturhistorisches Museum der Stadt Wurzen, o. Sign.

bei den Aufsätzen etwas unbefriedigender ist. Angesichts der unüberschaubaren Anzahl infrage kommender Zeitungen und Zeitschriften, in denen Lipsius-Texte hätten erscheinen können, bleiben hier zwangsläufig Lücken.²⁶ Einige Hinweise auf die Publikationsorte ihrer Artikel gab Lipsius in ihren Briefen und Texten, ihnen konnte nachgegangen werden. Außerdem wurden die größten (Musik)Zeitschriften für die Jahre 1867 bis 1927 durchgesehen, doch angesichts der nicht immer vorhandenen Register blieb es bei einer stichprobenartigen Recherche.

Eine andere wichtige Art von Quelle ist die Briefkorrespondenz von Marie Lipsius. Im Zuge ihrer Arbeiten stand sie mit mindestens 600 Personen in brieflichem Kontakt, höchstwahrscheinlich waren es deutlich mehr.²⁷ 80 Prozent der Korrespondenz umfasst allerdings eingegangene Briefe, nur bei rund einem Fünftel der recherchierbaren Datensätze handelt es sich um Briefe, die von Marie Lipsius selbst verfasst wurden. Größtenteils geben die Briefe daher nur indirekt Auskunft über Marie Lipsius und ihr Handeln. Allerdings sind in zwei Fällen echte Briefwechsel überliefert, wenn auch mit offensichtlichen Lücken: Erstens die Korrespondenz mit Marie von Bülow, der Witwe Hans von Bülows,²⁸ zweitens die Korrespondenz mit dem Musikforscher Erich Prieger.²⁹

Überliefertes Material ist nie das getreue Abbild einer Realität, sondern in seiner Unvollständigkeit immer auch Indiz für bestimmte Sammlungs- und Aufbewahrungsstrategien.³⁰ Marie Lipsius war bestens vertraut mit der Funktionsweise von Archiven. Als Musikhistorikerin kannte sie den Wert historischer Quellen und hatte selbst unzählige Archive und Bibliotheken nach Briefen durchforstet, um sie für ihre Arbeiten nutzbar zu machen. Das mag sie zu einer sehr bewussten Beschäftigung mit ihrem eigenen Nachlass geführt haben, denn aus ihrem Familien- und engsten Freundeskreis ist so gut wie keine Korrespondenz erhalten; stattdessen ein Konvolut an weit über 2000 Briefen, die Lipsius in Arbeitszusammenhängen schrieb und erhielt. Diese Briefe ordnete sie kurz vor ihrem Tod und übergab eine Auswahl daraus an zwei Institutionen, mit denen sie sich stets eng verbunden gefühlt hatte: das Stadtgeschichtliche Museum in Leipzig und das Liszt-Museum in Weimar.

²⁶ Vgl. Anhang 6.1.

²⁷ Vgl. Anhang 6.3.

²⁸ D-B Mus. ep. M. Lipsius 1–36 (Lipsius-Briefe) und D-WRgs GSA 59/390 (Bülow-Briefe).

²⁹ D-B Mus. ep. M. Lipsius 48–72 (Lipsius-Briefe) und D-Bsbha 55 Nachl 88/C, 1–21 und D-WRgs GSA 59/410,6 (Prieger-Briefe).

³⁰ Zur Bedeutung dieses Umstandes, besonders auch in Bezug auf das Archivmaterial über Frauen, vgl. z.B. Borchard 2005.

Auch wenn Lipsius die Archivwürdigkeit ihrer Korrespondenz mit der historischen Bedeutung der Brief*absender* begründete – allesamt bekannte Persönlichkeiten ihrer Zeit –, so war doch der Eingang ins Archiv die Voraussetzung dafür, dass auch Lipsius einmal historisch gewürdigt werden könnte. Ob sie dies mit der Abgabe ihres Materials intendierte, bleibt offen. Jedenfalls wurde ein Augenleiden in den 1910er-Jahren immer massiver und es stand eine Operation an, die offen ließ, ob Lipsius danach jemals wieder würde publizieren können. Außerdem zwang der bevorstehende, unfreiwillige Auszug aus ihrer Leipziger Wohnung Lipsius dazu, ihren Besitz sukzessive aufzulösen. Auf dem Rittergut Schmölen, auf dem sie ihren Lebensabend verbringen wollte, stand ihr wenig Platz zur Verfügung.³¹

Ein erster Versuch, ihre Briefsammlung zu verkaufen, scheiterte allerdings. Am 3. Januar 1918 reagierte der Leiter der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, Wilhelm Altmann, in einem Brief an Marie Lipsius auf deren Überlegung, ihr umfangreiches Konvolut der Bibliothek überlassen zu wollen. Altmann äußerte sich freudig über das Angebot, bemerkte aber: »Auch wir haben nur sehr beschränkte Mittel und können keine Liebhaberpreise zahlen. Dafür hätten Sie aber die Gewissheit, dass Ihre Sammlung hier zusammenbleibt und sorgfältig aufbewahrt wird«³². Altmann bat Lipsius, einen Preis für die Übernahme der Sammlung zu nennen. Drei Jahre später, im Februar 1921, schrieb er erneut an Lipsius und bedankte sich für die »uns freundlichst gespendeten Abschriften von Musikerbriefen u.s.w.«³³. Das Geschäft war demnach nicht zustande gekommen, statt wertvoller Autographe wechselten nur Briefabschriften die Besitzerin. Bei diesen Abschriften handelt es sich höchstwahrscheinlich um 17 Mappen mit bis dahin größtenteils unveröffentlichten Musikerbriefen, die Lipsius für eine potentielle Verwendung abgeschrieben und zum Teil bereits Zeitschriftenredaktionen zum Abdruck vorgeschlagen hatte.³⁴ Als Dokumentation nicht realisierter Arbeiten gibt dieses Material Einblicke in die Arbeits-

31 Dafür spricht, dass Lipsius weiteres Material abgab, beispielsweise Aufzeichnungen zur Beethoven-Biographie. Der Leiter der Musikbibliothek Peters, Rudolf Schwartz, schrieb am 12.02.1921 an Marie Lipsius: »Im Namen der Musikbibliothek Peters gestatte ich mir, Ihnen für die freundliche Überreichung Ihrer Beethoven-Arbeiten meinen verbindlichsten Dank auszusprechen. Ich freue mich sehr, daß dieser wertvolle Teil Ihrer reichen Lebensarbeit nunmehr der Forschung dauernd erhalten bleibt, und werde im gegebenen Fall nicht verfehlen, Interpretieren darauf hinzuweisen.« (D-LEsm A/129/2010).

32 Brief von Wilhelm Altmann an Marie Lipsius vom 03.01.1918, D-LEsm A/703/2010.

33 Brief von Wilhelm Altmann an Marie Lipsius vom 22.02.1921, D-LEsm A/20/2010.

34 D-B Convolut 1-17.

effizienz der Publizistin. Um eine detailliertere Analyse vorzunehmen, bedürfte es derart umfangreicher Transkriptionsarbeit, dass diese Aufgabe zukünftiger Forschung überlassen bleiben muss.

Als zweites wendete sich Marie Lipsius an das Liszt-Museum in Weimar mit der Frage, ob ihre Briefsammlung dort von Interesse sein könnte.³⁵ Vom 14. März 1918 datiert der Antwortbrief Peter Raabes, des damaligen Kustos. Er bedankte sich zunächst für die leihweise Zurverfügungstellung einiger Briefabschriften, die er für einen Vergleich mit anderen Quellen heranzuziehen gedachte.³⁶ Weiter teilte er mit, dass der Allgemeine Deutsche Musikverein (ADMV), dem die Liszt-Stiftung untergeordnet war, Interesse an ihrer Sammlung habe und um eine Schätzung des Wertes bitte. Die Besitzerin solle ein Verzeichnis all ihrer Briefe an Max Schillings, den ersten Vorsitzenden des ADMV, schicken. Schließlich verwies Raabe noch auf die Satzung der Liszt-Stiftung, der zufolge die Stiftung selbst keine Gelder zur Anschaffung von Sammlungen bewilligen dürfe.³⁷

Die Sache ruhte daraufhin fast ein halbes Jahr, bis Raabe erneut an Lipsius schrieb. Am 10. August meldete er euphorisch: »Welch große Freude würde es mir sein, wenn Ihre Sammlung unserem Museum einverleibt werden könnte! Ich würde sie treulichst hüten.«³⁸ Über den ausgehandelten Preis äußerte Raabe sich nicht. Als dann wenige Monate später der Erste Weltkrieg beendet und die Monarchie abgesetzt worden war, ging unter den Nationalkonservativen die Angst vor einem Kultursturz um. In Weimar sah man das nationale Erbe in Gefahr, doch Peter Raabe konnte Marie Lipsius am 23. Dezember 1918 versichern:

Dem Liszt-Museum wird nichts geschehen. Es ist eine städtische Kommission gegründet, der ich angehöre, die dafür zu sorgen hat, daß alle Weimarer Sehenswürdigkeiten unter allen Umständen unangetastet bleiben. Es besteht auch nicht die Absicht

35 Zu den Kustoden des Liszt-Museums unterhielt Lipsius seit dessen Einrichtung 1887 guten Kontakt (vgl. 33 Briefe von Marie Lipsius an Carl Gille, D-WRgs GSA 59/521a, 17; 3 Briefe von Marie Lipsius an Carl Müllerhartung, D-WRgs GSA 59/425, 2; 3 Briefe von Carl Müllerhartung an Marie Lipsius, D-WRgs GSA 59/406, 14; 4 Briefe von Aloys Obrist an Marie Lipsius, D-WRgs GSA 59/408, 1; 10 Briefe von Aloys Obrist an Marie Lipsius, D-LEsm A/880/2010–A/888/2010, A/96/2010; 12 Briefe von Peter Raabe an Marie Lipsius, D-LEsm A/916/2010–A/926/2010, A/109/2010; Brief von Peter Raabe an Marie Lipsius, D-WRgs GSA 59/411, 1).

36 Die Bedeutung der Abschriften als Vergleichsfolie für die kritische Bewertung und Edition der Liszt-Briefe spielte Jahrzehnte keine Rolle, rückt aber heute wieder in den Blick (vgl. Liepsch 2010 und Liepsch 2011).

37 Brief von Peter Raabe an Marie Lipsius vom 14.03.1918, D-LEsm A/924/2010.

38 Brief von Peter Raabe an Marie Lipsius vom 10.08.1918, D-LEsm A/925/2010.

irgend etwas darin grundlegend zu ändern. Seien Sie fest überzeugt, daß ich das geliebte Museum gegen jeden Angriff wie ein Löwe verteidigen würde.³⁹

Heute sind die Briefe aus dem Besitz von Marie Lipsius Teil der Liszt-Sammlung des Goethe- und Schiller-Archivs in Weimar. Die Unterabteilung umfasst insgesamt 6405 Blatt, darunter vor allem Briefe, aber auch biographische Notizen, Druckbogen-Korrekturen, Zeitschriftenartikel und Briefabschriften.

Hatte Lipsius in Berlin und Weimar bisher kein gutes Geschäft machen können, war sie in Leipzig erfolgreicher. Dort verkaufte sie einen umfangreichen Teil ihrer Sammlung an das Stadtgeschichtliche Museum und erhielt dafür am 6. Januar 1921 2550 Mark.⁴⁰ Der Rapport Nr. 5, den das Stadtgeschichtliche Museum anlegte, verzeichnet eine Liste der verkauften sowie einiger gestifteter Mappen mit Briefen und Fotos. Ihr eigenhändiges Material stiftete Lipsius, für die Briefautographe bekannter Musikerinnen und Musiker verlangte sie Geld. Für die rund 300 Briefe von »Musikern«, das heißt von »Gelehrten, Schriftstellern, Malern« sowie jenen »Liszt bezügl.« nahm Lipsius 1000 Mark, für die ebenfalls rund 300 Stück umfassende Briefsammlung von »Sängerinnen«, »Pianistinnen«, »hervorragenden Frauen« sowie »Biographisches« berichtenden Frauen verlangte sie ebenfalls 1000 Mark.⁴¹ Lipsius bot dem Museumsdirektor Friedrich Schulze weitere Briefe an:

Falls Sie Wert darauf legen, die Schreiben, die zum 70. u. 80. Geburtstag von offizieller Seite oder hervorragender Hand an mich gerichtet wurden, zu besitzen, so könnten Sie auch diese, über die ich bisher noch nicht anderweit verfügte, noch dazu erhalten; nur möchte ich mir deren mögliche Benützung für eine event. Neuauflage meiner Lebenserinnerungen vorbehalten u. mich darum vorläufig noch nicht von diesen trennen.⁴²

39 Brief von Peter Raabe an Marie Lipsius vom 23.12.1918, D-LEsm A/926/2010.

40 Durch die Inflation hatte das Geld zu diesem Zeitpunkt rund 1/3 des Wertes wie vor dem Krieg. Dennoch entsprach der Preis immer noch in etwa der Summe, die Lipsius beispielsweise als Honorar für die überarbeitete Wiederauflage eines *Studienkopf*-Bandes erhielt. Erst die Hyperinflation der folgenden Jahre sorgte dafür, dass Lipsius quasi mittellos wurde.

41 Vgl. Rapport Nr. 5, D-LEsm. Den Hinweis auf diesen Nachweis und damit auf die umfangreiche Lipsius-Sammlung des Stadtgeschichtlichen Museums Leipzig, die zu Beginn meiner Forschung noch unbeachtet im Magazin lagerte, verdanke ich James Deaville. Mittlerweile sind die Briefe mithilfe der DFG digitalisiert worden und stehen als OpenSource zur Verfügung unter http://museum.zib.de/sgml_autographe/sgml_autographe.php?seite=6&fdd_id=La%20Mara&suchen=Suchen [25.03.2020].

42 Brief von Marie Lipsius an Friedrich Schulze vom 28.01.1921, D-LEsm A/18/2010.

Bei den privaten Briefen zeigte sich Lipsius unentschlossen: »Die Familienbriefe möchte ich, obwohl sie geradezu unheimliche Ansprüche an meine noch durch literarische Arbeiten sehr beengte Zeit stellen, wenn möglich einer nochmaligen Durchsicht unterwerfen, bevor ich sie aus der Hand gebe.«⁴³ So traf denn die Geburtstagsgruß-Sammlung am 19. April 1921 als Geschenk im Stadtgeschichtlichen Museum ein, Familienbriefe sucht man dort jedoch vergebens. Waren es die schwere Krankheit und der darauffolgende Umzug von Leipzig nach Schmölen, die Lipsius im Jahr 1921 nicht dazu kommen ließen, die angekündigte »nochmalige Durchsicht« zu unternehmen? Oder hatte sie sich doch dagegen entschieden, ihr Privatleben zu archivieren und damit eventuell zukünftiger Forschung zu öffnen?

Warum Lipsius ihre Sammlung überhaupt teilte und nach welchen Kriterien sie dies tat, bleibt offen. Eine Systematik ist dabei nicht erkennbar, so dass vielleicht die Aufteilung an sich das Prinzip darstellt.⁴⁴ Ob die Autorin ihren Nachlass bewusst mehreren ihr besonders verbundenen Institutionen zugutekommen lassen wollte, auch, um ihn durch die Streuung vor eventuellen Schäden zu schützen, oder ob es ihr um einen möglichst großen Erlös aus dem Material ging, lässt sich nicht rekonstruieren.

Besonders interessant für die Beschäftigung mit Lipsius' publizistischer Tätigkeit ist die Korrespondenz zwischen Autorin und Verlegern, denn aus ihr sind (Ver-)Handlungsstrategien von Marie Lipsius abzuleiten. Neben dem Unternehmensarchiv des George Westermann-Verlags in Braunschweig, in dessen Zeitschrift *Westermanns Illustrierte Monatshefte* die ersten biographischen Skizzen von Lipsius erschienen, sind es vor allem die Bestände des Sächsischen Staatsarchivs in Leipzig, die als Quellen dienen. Am umfangreichsten erhalten ist die Korrespondenz mit dem Verlag Breitkopf & Härtel, sie umfasst acht Akten à 80–180 Blatt in einem Zeitraum von 1896–1923.⁴⁵ Der Bestand aus der Zeit vor 1896 gilt als Kriegsverlust. Erst ab 1910 sind allerdings Durchschläge der Verlags-Briefe in die Akten der eingehenden Post mit einsortiert, für die vorherige Zeit müssen die chronologisch angelegten Kopierbücher konsultiert werden. Eine weitere wichtige Quelle stellen die Autoren-Kontokorrentbücher von Breitkopf & Härtel dar, aus denen die Honorare für jeden einzelnen verlegten Werktitel hervorgehen.⁴⁶

43 Ebd.

44 Vgl. Anhang 6.3.

45 D-LEsta Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Akten 2611–2618, verwahrt als Depositum des Verlages Breitkopf & Härtel, Wiesbaden.

46 D-LEsta Bestand 21081 Breitkopf & Härtel, Akte 1563, Autoren-Kontokorrentbuch E. Leider ist die Vorgängerserie nicht erhalten, so dass nur Zahlungen ab Dezember 1909 rekonstruierbar sind.

Eine dritte Art von Quelle für die vorliegende Arbeit stellt ein Album mit rund 240 Rezensionen über Arbeiten von Marie Lipsius dar, die diese zum Teil selbst eingeklebt oder abgeschrieben hatte. Es ist im Kulturhistorischen Museum in Würzen verwahrt.

Leben erzählen: Das (problematische) Sprechen über das Weibliche und das Männliche

Im 19. Jahrhundert dominierte ein dichotomes Geschlechtermodell, das Männern und Frauen entgegengesetzte Eigenschaften und Lebensbereiche zuschrieb. Das Männliche wie das Weibliche wurde als unhintergehbare Kategorie konzeptionalisiert und als naturgegebene und körperlich implementierte Wahrheit essentialisiert.⁴⁷ Eine Arbeit, die erforschen will, wie geschlechtliche Zuschreibungen sich im Leben und Arbeiten von Marie Lipsius realisierten, wo sie ihr Handlungsräume eröffneten und wo Begrenzungen setzten, muss das männlich bzw. das weiblich Konnotierte benennen. Daraus ergibt sich die Gefahr, durch sprachlichen Gebrauch die darin eingeschlossenen Zuschreibungen zu bestätigen und zu manifestieren, die doch eigentlich aufgebrochen werden sollen. Es ist daher eine reflektierte Sprache gefordert, die sich bewusst macht, wann sie es mit konkreten Frauen und Männern zu tun hat und wann mit Zuschreibungen.

Das gilt ganz besonders im Zusammenhang mit einer Autorin des 19. Jahrhunderts. Die inhaltlichen, stilistischen und methodischen Modelle, an denen sie sich orientierte, entsprachen einer Norm, die das Weibliche als Gegensatz zum männlichen Regelfall definierte.⁴⁸ Egal ob Frauen sich dem ihnen zugeschriebenen Modell anpassten oder mit ihm brachen, sie blieben doch immer daran gebunden. Welche Bedeutung das für die wissenschaftliche Reflexion hat, darauf verweist Michaela Holdenried am Beispiel weiblicher Autobiographien:

Eine Einschreibung, für die der archimedische Punkt der normative Bezug zum männlichen Kanon bliebe, würde die Geschichte der Autobiographik von Frauen als von Verzögerungen geprägtes Gegenstück erweisen. In diesem nachholenden Modell wird der Igel immer schon zuerst dagewesen sein, die Häsin das Nachsehen haben.⁴⁹

47 Vgl. Honegger 1991.

48 Für biographisches Schreiben vgl. z.B. Schaser 2001, S. 143.

49 Holdenried 2000, S. 28.

Es bleibt ein unauflösbarer Widerspruch: Normativ-patriarchale Modelle prägen das Handeln von Frauen und müssen offengelegt werden, um das Schreiben von Frauen zu verstehen. Damit dürfen sie aber nicht erneut zur Norm werden, indem die historische Analyse nur danach sucht, an welchen Stellen Frauen sich anpassten und wo sie sich widersetzten. »It is the reshaping or recasting through retelling that gains power«, sagt Lynn Hunt und fordert Historikerinnen und Historiker auf, nicht bei der Dekonstruktion männlicher Metaerzählungen stehenzubleiben, sondern ihnen neue Metaerzählungen entgegenzusetzen. »I am not arguing for one new (›totalizing‹, ›essentializing‹) metanarrative. Rather I am arguing for narrative as a crucial domain of conflict over the meaning of the past and its relationship to the future.«⁵⁰ Es bleibe wichtig, die Geschichte von Frauen bzw. von geschlechtsabhängigen Ein- und Ausschlüssen zu erzählen, denn »there is no power stronger than the authority to speak«⁵¹. Statt dabei zu betonen, an was es Frauen gemangelt habe (Zugang zu Bildung, Politik, Berufsleben) solle der Reichtum weiblichen Handelns betont werden. Die gendersensible Geschichtsschreibung bleibt methodisch wie sprachlich eine Herausforderung.

50 Hunt 1998, S. 96 f.

51 Ebd., S. 97.

2. Menschen – Orte – Medien

Der Handlungsraum von Marie Lipsius

Marie Lipsius eroberte sich beim bürgerlichen Lesepublikum eine herausragende Position als beliebte Musikschriftstellerin. Ein Set an äußeren und inneren Bedingungen war dafür förderlich, nicht im Sinne zwingender Determinanten, aber als Rahmen, innerhalb dessen Lipsius agieren konnte. Im Sinne eines praxeologischen Ansatzes versuche ich, weder eine rein handlungsorientierte noch eine rein strukturanalytische Sichtweise auf die Autorin und ihre Arbeit anzulegen, sondern ihr Handeln als Auseinandersetzung mit den sowohl begünstigenden als auch einschränkenden Bedingungen zu verstehen.¹ Interessant wird es jeweils an den Bruchstellen, an denen Widersprüche oder Widerstände dafür sorgen, dass der Rahmen sich modifizieren kann bzw. muss.

Um die publizistische Arbeit von Marie Lipsius einordnen zu können, sollen im Folgenden einige Rahmenbedingungen geklärt werden, die das Denken und Handeln der Autorin mitbestimmten. Da sind erstens die Menschen, die Lipsius als wichtig oder gar bestimmend für ihr Leben nennt: ihre Eltern und die drei Brüder Adelbert, Constantin und Hermann, die Jugendfreundin Laura Pohl, die Lebensgefährtin Similde Gerhard, die Gönnerinnen und ideell Verbündeten Carolyne zu Sayn-Wittgenstein und deren Tochter Marie, und natürlich Franz Liszt, den Lipsius ihr »Schicksal«² nennt und der das Motiv vieler ihrer Arbeiten werden sollte. Zweitens spielt die Heimatstadt Leipzig als Musik- und Verlagsstadt eine große Rolle. Die produktive Nähe von Musikproduktion, -interpretation und -rezeption bot gute Bedingungen für die musikpublizistische Tätigkeit von Marie Lipsius. Speziell das Zeitschriftenwesen als immenser Wachstumsmarkt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war für die Autorin wichtig, denn in Wochen- und Fachzeitschriften konnte sie viele ihrer biographischen Artikel zum Abdruck bringen. So sollen auch die Medien, in denen die Lipsius-Artikel erschienen, kurz charakterisiert werden.

Schließlich ist der Blick zu richten auf die Etablierung der Musikwissenschaft als Universitätsdisziplin während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Für die Arbeiten von Marie Lipsius waren die Ein- und Ausschlüsse, die das Fach

1 Vgl. der Ansatz des Graduiertenkollegs *Selbst-Bildungen* an der Universität Oldenburg (Alkemeyer/Budde/Freist (Hg.) 2013).

2 La Mara 1917a, S. 24.

vornahm, um seinen Status als selbstständige Disziplin zwischen Historik und Philologie festigen zu können, hoch relevant. Die Aushandlungen waren zusätzlich unterminiert von der Kategorie des Geschlechts, so dass auch die Genderkonventionen als gewichtiger Teil des Handlungsrahmens von Marie Lipsius anzusehen sind.

2.1 Familienbande: Die Leipziger Gelehrtenfamilie Lipsius

Die Familie ist für jeden Menschen der Ort seiner ersten und wohl tiefsten Prägung. In der Familie werden idealerweise nicht nur physische und emotionale Grundbedürfnisse befriedigt, sondern auch Werte und Normen vermittelt, Verhaltensmuster erlernt, Identitäten ausgebildet, Sozibilität ermöglicht. Für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts war die Familie von ganz besonderer Bedeutung. Die Trennung von öffentlichem und privatem Raum mit einer entsprechenden Arbeitsteilung von Mann und Frau war noch recht jung. In der ständisch geprägten Gesellschaft hatten Familien des zweiten und dritten Standes im sogenannten Ganzen Haus zusammengelebt, wobei mehrere Generationen und Familienzweige unter einem Dach wohnten und die Arbeit teilten, die als handwerkliche oder landwirtschaftliche räumlich nicht vom Wohnhaus getrennt war. Durch Industrialisierung, Urbanisierung und die Emanzipation der Bürger hatte sich dann eine neue Lebensform gebildet, die das Ganze Haus nicht ablöste, sondern zunächst ergänzte: Die bürgerliche Kleinfamilie, bestehend aus Ehemann, Ehefrau und Kind(ern), wohnte separiert von weiteren Familienangehörigen in einer spezifisch eingerichteten, repräsentativen Zwecken genügenden Wohnung.³ An jedes Familienmitglied richteten sich bestimmte Rollenerwartungen, die sich aus dem Komplementaritätsmodell der Geschlechtscharaktere ergaben.⁴ Der Mann ging einer außerhalb der Wohnung liegenden Berufstätigkeit nach, die er idealerweise als verbeamteter Bildungs- oder selbstständiger Wirtschaftsbürger ausübte. Die Frau organisierte den Haushalt, bei entsprechender finanzieller Möglichkeit unterstützt von Dienstpersonal, und erzog die Kinder. Letzteres stand ganz im Zeichen der Sicherung des eigenen Standes: Die Jungen erhielten dazu eine bestmögliche Schulbildung, um sich mit einem Universitätsabschluss für die höhere Laufbahn qualifizieren und finanziell abgesichert wiederum eine bürgerliche Familie gründen zu können, die Mädchen wurden zu gesellschafts-

3 Vgl. z.B. Saldern 1997.

4 Vgl. Kapitel 2.4.

fähigen Ehefrauen erzogen, die ihrerseits kulturelle Bildung und hauswirtschaftliche Kompetenz in die Ehe einbrachten.⁵

Marie Lipsius wuchs in einer solchen bürgerlichen Familie auf, geprägt von kulturellen Codes und Normen, die mit individuellen Wünschen und Entwicklungen kollidieren konnten. Das Gleichgewicht zwischen Konventionen und individuellem Handeln stellte sich dabei in jeder Familie auf einem etwas anderen Niveau ein, so dass selbst in einer stark reglementierten Gesellschaftsordnung folgende Feststellung ihre Berechtigung hat: »Die Geschichte einer Familie lässt sich nicht vorschreiben. Sie lässt sich nur erzählen.«⁶

Auto/Biographische Quellen zur Familie Lipsius

Viele Informationen über ihre Familie lieferte Marie Lipsius uns mit ihrer Autobiographie. Das darin geschaffene Familienbild ist allerdings ein für die Öffentlichkeit geformtes und gibt nicht unbedingt Auskunft darüber, welche Dynamiken sich in der Familie Lipsius tatsächlich abspielten, sondern eher, welches Bild die Öffentlichkeit davon erhalten sollte.

In ihrer Autobiographie konstruiert Lipsius beispielsweise die Genealogie einer Gelehrtenfamilie. Sie verknüpfte mit der Familienlinie ihres Vaters zwei berühmte Gelehrte, die zwar den gleichen Namen trugen, nachweislich aber nicht mit der Familie Lipsius verwandt waren: der späthumanistische Philologe Justus Lipsius und der Aufklärer Christian Garve (die Mutter des Vaters hieß Garve). Es war ein Spiel mit der Assoziationskraft ihrer Leserinnen und Leser. Obwohl Marie Lipsius nie behauptete, dass es eine tatsächliche Verbindung zwischen den Gelehrten und ihrer eigenen Familie gebe, konnte beim Lesen doch der starke Eindruck entstehen, die Gelehrtensamkeit der Familie gründe sich auf berühmte Vorfahren. Die Autorin konnte mit diesem Motiv auf eine etablierte Erzählung zurückgreifen, denn in biographischen Lexika, Nekrologen und Gedenkreden über Vater, Großväter und Urgroßväter war das Gelehrtenmotiv längst etabliert,⁷ »wenn auch der erste bekannte Ahnherr [...] Landwirth war.«⁸

Belegt ist, dass die männlichen Vorfahren von Marie Lipsius bis in die Generation der Urgroßväter tatsächlich entweder Geistliche oder Gymnasialrektoren

5 Das bürgerliche Familienmodell ist in idealtypischer Weise dargestellt beim Zeitgenossen Wilhelm Heinrich Riehl (1854a).

6 Steck 1984, S. 125.

7 Indem Marie Lipsius auf die gelehrte Tradition ihrer Familie rekurrierte, wollte sie offensichtlich die alte Vorstellung vom Gelehrten als einem universell gebildeten Mann hervorrufen.

8 Zestermann 1861, S. 5.



Abb. 2: Familie Lipsius: Richard Adelbert, Wilhelm Constantin, Ida Marie, Lina (Stiefmutter), Justus Hermann und Carl Heinrich Adelbert Lipsius (v. l. n. r.)

waren.⁹ Beide Berufe hingen bis zur preußischen Schulreform von 1810 eng miteinander zusammen. Bis die Lehrerausbildung nämlich systematisiert und unter staatliche Obhut gestellt wurde, fand der Unterricht an Lateinschulen durch Geistliche statt. Die Dissoziation beider Berufe war erst vollzogen, als eine spezialisierte Lehrerausbildung und die Prüfung der Lehrbefähigung, das Examen *pro facultate docendi*, eingeführt wurde.¹⁰ Für beide Berufe, den des Pfarrers wie des Gymnasiallehrers, war eine mehrjährige universitäre Ausbildung erforderlich, oft in Verbindung mit Promotion und Habilitation. Bis die Sicherheit einer Festanstellung erreicht war, konnte sich der Philologe oder Theologe sein Zubrot als Hauslehrer verdienen.¹¹ Stellte sich die universitäre Karriere als unerreichbar heraus, blieben die Berufe des Pfarrers bzw. Lehrers gesellschaftlich geachtete Alternativen.

⁹ Als biographische Quellen dienen die Allgemeine Deutsche Biographie (ADB), das Deutsche Biographische Archiv (DBA) und die Neue Deutsche Biographie (NDB).

¹⁰ Vgl. Keck 1989.

¹¹ Zum Hauslehrerstand im 18. Jahrhundert vgl. Fertig 1984.