

Florenz

Adele Schopenhauer

*Ein Reiseführer mit Anekdoten und Erzählungen
(1847/48)*



Adele Schopenhauer

Florenz

Adele Schopenhauer

Ein Reiseführer mit Anekdoten und Erzählungen
(1847/48)

Sowie weitere Aufzeichnungen über Italien.
Nach den handschriftlichen Fragmenten

hrsg. von
Waltraud Maierhofer

Inhalt

Einführung

Ein Reiseführer für Effi Briest?

Adele Schopenhauers Florenzmanuskript 7

Den allerreichsten Stoff... 14 Gender und Reiseführer 18 Madonna statt
Apollo: Renaissance und Antike 24 Italienisches Landleben 31 Zu dieser
Ausgabe – Druckvorlage 34 Dank 37

Text

Florenz 39

Die vier Brücken des Arno 43

Ponte Vecchio 43 Ponte alle Grazie o Rubaconte 49 Ponte Santa Trinità 50
Ponte alla Carraia o via Ponte Nuovo 50

Il Bargello 53

San Firenze Kirche und Platz neben dem Bargello 63

Piazza del Granduca 65

Orsanmichele 78

Piazza del Duomo 81

Il Duomo 81 Piazza del Duomo 88 Il Campanile 93 San Giovanni 96
Das Battistero 96

San Gaetano und Santa Trinità 107

[Piazza]Santa Trinità 108 Santa Trinità 109

Bildergalerie III

Reale Uffizi 119

Gemälde-Galerie 120 Skulpturenverzeichnis 132 Schmales Ende der Galerie
nach der Mittageite 134 Galerie nach Westen zu 135 Kabinett der modernen
Bronzen 137 Antike Bronzen, zweites Zimmer 137 Das Kabinett der antiken
Vasensammlung 140 Sala della Niobe 143 Sala del Baroccio 143 Gabinetto di
Scultura Toscana. Erste Abteilung 147 Sala dei Ritratti dei Pittori 148 Gabinetto
[delle Incisioni] 149 Zweites Zimmer, „del Ermafrodito“ genannt 151 Gabinetto di

Monumenti egiziani 152 Scuola Veneziana 153 Zweites Zimmer 155 Gabinetto delle Gemme e pietre dure 158 Sala della Scuola Francese 158 Sala della Scuola Fiamminga e Tedesca 159 Sala della Scuola Olandese 160 Salla della Scuola Veneta-Lombarda e Italiana 162 La Tribuna 163 Gemälde der Tribuna 168 Scuola di Toscana 175 Erstes Zimmer 175 Zweites Zimmer 177 Gabinetto delle Gemme 179

Santa Croce 185
Chiesa di Santa Croce 188

Italienisches Landleben 199

Albano, den 1. Juni [1846] 219

Epilog 225

Anhang

Index Personennamen..... 229

*Index Plätze, Gebäude etc. in Florenz, andere Orte,
 allgemeine Begriffe..... 255*

Abbildungsnachweis 259



Abb. 1 A. von Sternberg: Adele Schopenhauer (Zeichnung, 1841, Privatbesitz)

Ein Reiseführer für Effi Briest? Adele Schopenhauers Florenzmanuskript

*Im übrigen, was wollen wir von uns sprechen, die wir nicht einmal eine Hochzeitsreise gemacht haben. Dein Vater war dagegen. Aber Effi macht nun eine Hochzeitsreise. Beneidenswert. Mit dem Zehnubrzug ab. Sie müssen jetzt schon bei Regensburg sein, und ich nehme an, daß er ihr – selbstverständlich ohne auszusteigen – die Hauptkunstschätze der Walhalla herzählt. Innstetten ist ein vorzüglicher Kerl, aber er hat so was von einem Kunstfex, und Effi, Gott, unsere arme Effi, ist ein Naturkind. Ich fürchte, daß er sie mit seinem Kunstenthusiasmus etwas quälen wird.“
(Theodor Fontane: *Effi Briest*, 5. Kap.)*

Kunstfex und Naturkind, Kunstenthusiasmus des gebildeten, ehrgeizigen Mannes einerseits, seine viel jüngere, neugierige und lebenshungrige Frau, die lieber heitere Geschichten oder traurige Geschichten mit Entsaugung hören möchte, andererseits, so läßt Theodor Fontane in seinem 1895 erschienenen Roman *Effi Briest* den alten Briest plaudern über den Charaktergegensatz von Schwiegersohn und Tochter und ihre verschiedenen Vorlieben, was das Reisen betrifft. Nur ein erfundener, stark stilisierter Gegensatz in der Tradition von Geschlechterrollenzuschreibungen, die Frauen der Natur, Männer der Kultur näher sahen? Oder markiert Fontane hier über die Charakterisierung seiner Figuren hinaus den Übergang von der Bildungsreise zur Erholungs- und Vergnügungsreise, den der strenge Innstetten versäumt hat? Tatsächlich wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts das Reisen durch die Entwicklung von Eisenbahn und Dampfschiff immer breiter werdenden begüterten Schichten möglich, und sie reisten nicht mehr nur zu Bildungszwecken, sondern zum Vergnügen.

Mit Führern in Form handlicher Bücher, die den Reisenden Fakten und Zahlen nannten, die wichtigsten Sehenswürdigkeiten nannten, aber auch Routen und Tagespläne, Hotels und Restaurants empfahlen, machte sich in Deutschland der Verlag Karl Baedeker seit 1827 einen Namen und verdiente

gut dabei.¹ Derselbe Markenname ist noch heute Erkennungszeichen unzähliger deutscher Reisender in der ganzen Welt. Die Engländer reisten im 19. Jahrhundert mit den *Red Books* des Londoner Verlegers John Murray,² der seine lukrative Reihe *Handbooks for Travellers* in den 1830er Jahren begann. Schon 1828 mokierte sich Heinrich Heine in seiner *Reise von München nach Genua* über die englischen Touristen: Stets würden sie in einer Gruppe und „mit ihrem Guide in der Hand“ in den italienischen Gemäldegalerien „umherrennen, und nachsehen, ob noch alles vorhanden, was in dem Buche als merkwürdig erwähnt ist“ (Kapitel XXVII). Die Tradition der Reiseführer ist natürlich älter, aber die neuen Reihen von Murray und Baedeker richteten sich zunehmend am Bürgertum aus.³ Die *Red Books* und die gleichfalls rotgebundenen *Baedeker*⁴ beachteten die Einschränkungen, die bürgerlicher Bildungshorizont und -bedürfnis vorgaben, außerdem den engeren zeitlichen und finanziellen Rahmen. Darin unterschieden sich diese ersten ‚Massen‘-Touristen von den elitären des 18. Jahrhunderts, die auf Reisen das individuelle Erlebnis suchten, wenn nicht gar sich selbst suchten, fanden oder neu bestimmten. Die bürgerlichen Reisenden teilten meist nicht den hohen akademischen Bildungsgrad der ‚Grand Tour‘, aber die Reiseführer boten das nötige Wissen auf überschaubare Weise und bestätigten den Reisenden, daß sie zu eben diesem (Bildungs-)Bürgertum gehörten und sich sicher in fremden Städten bewegen konnten. Die Reiseführer in Buchform schützten vor der Verunsicherung durch das Fremde, vor dem Sich-Verlieren, und beschränkten gleichzeitig die Angewiesenheit auf lokale, persönliche Führer und die Notwendigkeit von Sprachkenntnissen des jeweiligen Landes. Sie förderten also die kollektive, ‚touristische‘ Erfahrung.

1 Karl Baedeker (1801–1859) gründete seinen Koblenzer Verlag 1832, und der erste *Baedeker* war *Die Rheinreise* (1835), die rasch zum Bestseller wurde. Diese war allerdings nicht vom Verleger selbst verfaßt worden, sondern er hat die Rechte daran mit dem Ankauf des Verlages Röhlings erworben und das Buch mit einer Karte ergänzt und neu aufgelegt. Die erste Ausgabe war: Johann August Klein: *Rheinreise von Mainz bis Cöln. Handbuch für Schnellreisende*. Koblenz: Friedrich Röhlings, 1828.

2 Unter John Murray (dem zweiten) (1778–1843) wurde der Verlag zu einem der wichtigsten und einflußreichsten in Großbritannien. Er verlegte u. a. Lord Byron, Jane Austen und Walter Scott. Der Verlag war 1768 von dessen Vater gegründet worden und wurde wiederum vom Sohn, John Murry (dem dritten) (1808–1892) weitergeführt.

3 Vgl. den Ausstellungsband zur Geschichte der Reiseführer bis zu Baedeker: „An exquisite and rational enjoyment“: From Early Travel Books to Baedeker Guides. Edmonton (Canada): Bruce Peel Special Collections Library; University of Alberta, 1998.

4 Diese Entwicklung analysiert eingängig Esther Allen: „Money and Little Red Books“. *Romanticism, Tourism, and the Rise of the Guidebook*, in: LIT – Literature Interpretation Theory 7 (1996), S. 213–226. Ähnlich Antoni Maczak: *Gentlemen’s Europe. Nineteenth-Century Handbooks for Travellers*, in: *Annali d’Italianistica* 21 (2003), S. 347–362.

MYTENS.

466. The Duchess of Brunswick.—Full-length, with a monkey. K. C. C., K. J. C. Perhaps the Duchess Sybilla; see p. 366.

S. RICCI.

467. The Continence of Scipio.

HOLBEIN.

468. Portrait of Himself.

Engraved by R. Cooper.

469. Portrait of his Wife.

Engraved by Facius.

Two pictures in water-colours; less than life; and very fine. Given by Sir Robert Walpole to Queen Caroline.

GIUSEPPE CHIARI.

470. Venus and Adonis. (See No. 442.)

471. Cupid framing his bow.—After Parmigiano.

K. J. C. 757. The original picture (of which there are numerous duplicates and engravings) is at Vienna.

PAUL VERONESE.

472. The Toilet of Venus.

A study of three figures; charming. Sold, after King Charles's death, for 11*l.* to a Mr. Jasper. K. J. C. 334.

473. A Holy Family.—The Madonna della Quercia.

The Virgin seated under an oak; the two children are standing on a cradle; Joseph leaning on an antique fragment behind; landscape background, with ruins. A fine-old copy, out of the Roman school (attributed here to Giulio Romano), of a celebrated composition of Raphael. The original, which is now at Madrid, is supposed to have belonged to Charles I.*

* (D'Assolant's Raphael, vol. II. p. 394.) There are old engravings of this composition by Diana Ghisi and Romanos, and many others.

THE PUBLIC DINING-ROOM.

ANDREA MANTEGNA.

The Triumph of Julius Cæsar.

NINE pictures, measuring each 9 feet by 9, and forming a frieze 81 feet in length: the figures rather less than life, painted for Ludovico Gonzaga, Marquis of Mantua, and placed by him in a hall of his palace of San Sebastiano. They are painted in distemper on twilled linen, and appear to have been stretched on frames, and placed against the wall, not attached to it.

When this frieze was executed, about the year 1476, Andrea Mantegna was five and twenty. It is not only his finest work, and in itself a most admirable performance, but it is interesting as forming an epoch in the history of art, and as being the most important work in the historical style which was produced before the Frescos of Michael Angelo and Raphael—the most important monument existing in the pictorial form of that enthusiasm for the grandeur of classical antiquity which prevailed in Italy during the fifteenth and sixteenth centuries. Mantegna, who was a pupil of Squarcione, lived from 1431 to 1517. By the study of the Greek sculptures (which Squarcione had been one of the first to collect in his atelier, and Mantegna one of the first to feel, comprehend, and appreciate), he had educated his eye and his imagination to a very refined and definite conception of nature, in form and in movement; and he has here attempted, with a degree of success never yet equalled by greater men than himself, to reconcile and combine the laws of ancient sculpture, its aim and beauties, with those of painting, so often in theory, and yet more in practice, diametrically opposed to each other. We have here a certain sculptural severity in the forms, such as was peculiarly appropriate to the subject and destination of the work (a decorative frieze), mingled at the same time with so much variety and animation as harmonised well with the vivacity of the colour and the rich luxuriance of fancy displayed in the invention. The skill exhibited in the arrangement of the limbs and attitudes of these innumerable figures, almost all in movement, is worthy of Greek art: the variety and beauty in the position of the hands have been particularly admired; in the drapery, the small folds usual in Greek sculpture predominate, yet treated here, in combination with colour and motion, with so much taste and freedom as to give no impression of stiffness or littleness of manner. The colouring, when fresh, must have been like that of the

Abb. 2 Eine Beispielsseite aus Anna Jamesons erfolgreichem Handbook to the Public Galleries of Art In and Near London (1842, Bd. 2). Jameson machte sich damit in der gebildeten Welt der Zeit einen Namen und ist für die Entwicklung der Kunstgeschichtsschreibung und Museumsgeschichte wichtig. Die Autorin hielt ein nicht zu umfangreiches und tragbares Format und ein angenehmes Druckbild für wichtig. Große, fette, einheitliche Buchstaben für Künstlernamen und Werktitel mit einer kurzen Beschreibung sollen das schnelle Identifizieren der Kunstwerke vor Ort ermöglichen. Berühmte Zitate oder Kritik und weitere Hinweisen folgen in kleiner Schrift; ihre Lektüre konnte später erfolgen, meinte Jameson (ebd., Bd. 1, S. VII).

In England verfaßte als erste Frau die prominente Reiseschriftstellerin Anna Jameson (1794–1860), auf eigene Einkünfte angewiesen, in den 1840er Jahren systematische Führer zu den wichtigsten Kunstmuseen des Landes.⁵ Die zumeist bürgerlichen, nicht akademisch gebildeten Besucher und Besucherinnen der nunmehr öffentlichen Galerien hatten ein großes Bedürfnis nach Bildung und Wissen, nach Benennung, knapper Erklärung und Ordnung des zu Sehenden, vorzugsweise in tragbarer und übersichtlicher Form, und Jameson erfüllte dieses Bedürfnis.⁶ Durch ihren Beitrag zur Katalogisierung der Sammlungen machte sie sich in der Kunstgeschichte einen Namen. Darüber hinaus wurde sie durch ihre vielbeachteten Vorträge zur Berufsausbildung junger Frauen vor allem in den 1850er Jahren zur Inspiration für die Frauenrechtlerinnen dieser Zeit.⁷ In Deutschland sind Franz Kugler und Ernst Förster mit entsprechenden erfolgreichen Büchern zu nennen, nämlich Kuglers *Beschreibung der Kunstschätze von Berlin und Potsdam* (1838) und Försters *Handbuch für Fremde und Einheimische* (1852), ein Kunstführer für München. Schopenhauer nennt beide Autoren und kannte ihre Bücher offensichtlich.

Anna Jameson war vor allem brieflich mit Otilie von Goethe befreundet, diese wiederum mit Adele Schopenhauer. Adele Schopenhauer (1797–1849), Tochter der Schriftstellerin Johanna und Schwester des Philosophen Arthur, wurde vom Leben nicht gerade verwöhnt: Im Salon ihrer resoluten Mutter zwar noch als Multitalent gehätschelt, gab es für sie keine Ausbildung, die etwa der ihres Bruders entsprach. Auch hatte ihr Vater Selbstmord begangen, und die Familie litt unter Geldsorgen. Zudem erfuhr Adele Schopenhauer die Schmerzen von Ablehnung und Unzulänglichkeit, vor allem einem Schönheits- und Weiblichkeitsideal gegenüber, dem sie nicht entsprach, wie das Tagebuch der jungen Frau schmerzreich bekun-

-
- 5 Anna Jameson: *A Handbook to the Public Galleries of Art in and near London with catalogues of the pictures accompanied by critical, historical, and biographical notices, and copious indexes to facilitate reference*. 2 Bde. London: John Murray, 1842. Dies.: *Companion to the most celebrated private galleries of art in London, containing accurate catalogue*. London: Saunders & Otley, 1844.
 - 6 In der Einführung zum *Handbook to the Public Galleries* schrieb sie über Umfang der Informationen: „just so much explanation, illustration, and criticism, as might stimulate the curiosity and direct the taste of the reader, without exactly assuming to gratify the first or dictate to the last“, ohne überflüssige Masse und Klatsch (ebd., Bd. 1, S. V–VI).
 - 7 Norma Clarke: Anna Jameson. „The Idol of Thousands of Young Ladies“, in: *Practical Visionaries. Women, Education, and Social Progress 1790–1930*. Hrsg. von Mary Hilton, Pam Hirsch. Harlow, England; New York: Longman, 2000, S. 69–83, hier S. 70, 69.

det.⁸ Schopenhauer wollte Malerin werden. Niemand geringerer als Goethe ermunterte sie darin: Sein Lob ihrer kunstfertigen Scherenschnitte (ein Beispiel ist am Ende des Bandes abgebildet) ist bekannt. Adeles Ausbildung begann jedoch spät und blieb unzulänglich, und so entschied sie sich fürs Schreiben. Sie gab den Nachlaß ihrer Mutter heraus, publizierte Märchen, Gedichte und Romane,⁹ verstarb allerdings mit gerade fünfzig Jahren, als sie schließlich begonnen hatte, sich mit ihren Themen und in ihrem Stil sicher zu fühlen und Anerkennung zu erhalten.

Mit Goethe teilte sie die Sehnsucht nach Italien und die Begeisterung für seine Kunst. Es zog sie allerdings nicht nach Rom, der Stadt der Antike, sondern mehr nach Florenz, der Stadt der Renaissance. Aus dem Nachlaß ist das Manuskript eines Buchs über Florenz und seine Kunst erhalten, außerdem Fragmente mit der Überschrift *Italienisches Landleben*, das Beobachtungen von ihrem Sommeraufenthalt in den Albanerbergen enthält. An dem Florenz-Buch arbeitete Adele Schopenhauer in dieser Stadt im März und April 1847 und im folgenden Winter.¹⁰ Im Juni 1847 wandte sie sich damit an den Verleger Heinrich Brockhaus, der ihre *Haus-, Wald- und Feldmärchen* (1844) und ihren ersten Roman *Anna* (1845) gedruckt hatte. Sie beschrieb das angefangene Florenz-Buch nicht als ein Buch im Stil von Baedeker, auch nicht ein Reisebuch mit Hinweisen speziell für weibliche Reisende, sondern als Mischung von Kunstführer und Erzählungen lokalen, biographischen und anekdotischen Inhalts:

Ich hatte mir für meinen Freund Sulpiz Boisserée die Idee ungefähr aufgeschrieben, und er war ungemein dafür eingenommen, meint auch, ein solches Buch existiere noch gar nicht, und die glückliche Mitte zwischen Erzählungen historisch-örtlicher Interessen und Kunstanschauungen mit Kunstgeschichte verwebt, müßte das Werk für Reisende sehr bequem und für den dabei sich Erinnernden

8 Adele Schopenhauer: Tagebuch einer Einsamen. Hrsg. und eingeleitet von H. H. Houben. Mit Scherenschnitten der Autorin und einem Anhang von Rahel E. Feilchenfeldt-Steiner. München: Mathes & Seitz, 1985.

9 Endlich interessiert sich neben der Biographie auch die Literaturwissenschaft für sie; siehe die Publikationen der letzten Jahre: Gabriele Büch: *Alles Leben ist Traum*. Adele Schopenhauer. Eine Biographie. Berlin: Aufbau Taschenbuch, 2002 (mit Bibliographie). – Waltraud Maierhofer: „... dann mögt Ihr Andern mich verstehen lernen“. Adele Schopenhauers Tagebuch 1823–1826, in: Carl L. Immermann und die deutsche Autobiographie zwischen 1815 und 1850, hrsg. von Wolfgang Adam, Peter Hasubek und Gunter Schandera. Frankfurt a. M. etc.: Peter Lang, 2003 (= Immermann Jahrbuch 4/2003), S. 99–115. – Domietta Seeliger: Adele Schopenhauer – nicht nur die Schwester des Philosophen. Analyse des Erzählwerks von Adele Schopenhauer und der dramatischen Dichtung Erlinde von Wolfgang Maximilian von Goethe und Adele Schopenhauer.) Frankfurt am Main: Lang, 2004 (= Europäische Hochschulschriften 1. 1901).

10 Beim ersten Aufenthalt wohnte sie in der Val fonda Nr. 4492, beim zweiten am Lung-Arno 1187 (laut Büch [Anm. 9], S. 318, 325).

auch unterhaltend und belehrend sein [...]. Im Oktober gehe ich nach Florenz zurück. [...] Viele unbekannte, gar anmutige Lokalgeschichten, Künstlerleben, Anekdoten, sogar ein großer Reichtum wunderlicher Sitten u Gebräuche, die noch nachklingen in Florenz, und alle ihre Denkmale hinterlassen haben, geben mir den allerreichsten Stoff, den ich je gehabt zum Schreiben.¹¹

Das Manuskript ist nicht abgeschlossen. Schopenhauer erkrankte im März 1848 und reiste in den Revolutionswirren zurück nach Deutschland zu ihrer Freundin, der seit 1830 verwitweten Bankiersfrau und ‚Rheingräfin‘ Sibylle Mertens-Schaaffhausen (1797–1857) in Bonn. Diese unterhielt 1832 bis 1842 einen berühmten Salon in ihrem Haus in der Wilhelmstraße 33, in dem sie Romantiker um sich sammelte. Sie betätigte sich als Münzen- und Kunstsammlerin und begeisterte sich für Archäologie.¹² Dort erholte Schopenhauer sich vorübergehend und plante, mit der Freundin, die ihr auch finanziell zur Seite stand, wieder nach Florenz zu reisen und das Manuskript im Laufe des Jahres abzuschließen. Brockhaus hatte nicht geantwortet, wartete möglicherweise den Abschluß ab, und Schopenhauer schrieb ihm im Oktober 1848: „Es bedarf meinerseits noch dort gute zwei Monate, das bereits Skizzierte, was noch nicht abgeschrieben, in Ordnung zu bringen.“¹³ Sie weist darauf hin, daß sich ein solches Buch gut verkaufen ließe und sogar eine englische Übersetzung möglich wäre; „und glückte diese, könnte das Geschäft sehr bedeutend werden,“ argumentierte sie.

Tatsächlich hatte im vorhergegangenen Jahrzehnt Anna Jameson mit ihren Handbüchern zu englischen Kunstsammlungen nicht nur ökonomischen Erfolg, sondern öffentliche und amtliche Anerkennung als Volkserzieherin erhalten. Vielleicht bekam Adele Schopenhauer konkrete Anregungen von Jameson, als beide sich im Januar und Februar 1847 in Rom aufhielten und Adele mit ihr „manches sah und besprechen konnte.“¹⁴ Jedenfalls begann Adele Schopenhauer in den folgenden Monaten ihr planmäßiges und intensives Florenzprojekt.¹⁵ Ihr war ein ähnlicher Erfolg mit ihrem Florenzbuch jedoch versagt, denn ihre Krankheit brach wieder aus und schwächte sie. Ein

11 Schopenhauer an Brockhaus, 23. Juni 1847, zit. nach Büch (Anm. 9), S. 319f.

12 Die bisher einzige Biographie ist von Heinrich Hubert Houben: Die Rheingräfin. Das Leben der Kölnerin Sibylle Mertens-Schaaffhausen. Dargestellt nach ihren Tagebüchern und Briefen. Essen: Essener Verlagsanstalt, 1935.

13 Schopenhauer an Brockhaus, 2. Okt. 1848, zit. nach Büch (Anm. 9), S. 334.

14 Laut Mertens-Schaaffhausens Aufzeichnungen, zit. in Heinrich Hubert Houben: Einleitung, in: Adele Schopenhauer: Gedichte und Scheerenschnitte. Hrsg. von H. H. Houben und Hans Wahl. Bd. 1. Gedichte. Leipzig: Julius Klinkhardt, o. J. [1920], S. 3–60, hier S. 45.

15 Laut ebd., S. 46.



Abb. 3 Carl Schmid-Aachen: Sibylle Mertens-Schaaffhausen. Ausschnitt aus einem Familienbild. (Foto nach Houben: Die Rheingräfin [Anm. 12], S. 321; dort keine weiteren Angaben).

Mertens-Schaaffhausen war Adele Schopenhauers Mäzenin, Freundin, Reisegefährtin und Testamentsvollstreckerin.

Brief der Freundin Mertens-Schaaffhausen spricht von „Drüsen-Übel“ und einem „Polyp im Unterleib“ mit Blutungen und heftigen Schmerzen,¹⁶ dem Adele am 25. August 1849 erliegen sollte. Als Mertens-Schaaffhausen im März 1849 nach Rom reiste, das als Republik ausgerufen wurde, um ihren dortigen Besitz zu retten, reiste Schopenhauer nicht mehr mit.

Einige Jahre lang versuchte die Freundin Mertens-Schaaffhausen, Schopenhauers testamentarischem Wunsch zu entsprechen und das Florenz-Buch und weitere Manuskripte zu veröffentlichen, sogar im Rahmen einer Gesamtausgabe mit einer Biographie. Es kam jedoch nicht dazu.¹⁷ Teile des Manuskripts gingen wohl auf dem Weg des Nachlasses durch verschiedene Hände verloren, so daß es im heutigen Zustand einfach abbricht.

Diese Art Reiseführer würde nicht nur Reisenden vom Typus der literarischen Figur Effi Briest gefallen haben. Es verbindet die faktische Erkundung der Stadt und die Führung zu den wichtigsten Kunstwerken und ihrer Beschreibung mit Anekdoten und Erzählungen. Seine Verbindung von Kunstführer à la Baedeker und Sammlung von mündlich Erzähltem ist im folgenden genauer zu beschreiben und das Buch damit in der frühen Geschichte der Reiseführer zu verorten. Als These sei formuliert, daß Schopenhauer mit ihrer Stadtbeschreibung eine weniger ernste, unterhaltsame, vergnügliche Art des Reisens reflektiert und die ‚weibliche‘ Tradition des Geschichtenerzählens verbindet mit dem neuen Genre des Reiseführers als einer auf Faktisches beschränkten, am bürgerlichen Bildungspensum orientierten Textgattung.

Den allerreichsten Stoff ...

Als Adele Schopenhauer das Buchvorhaben ihrem Verleger Brockhaus schmackhaft zu machen versuchte, berief sie sich auf die Empfehlung des Architekten und Kunstsammlers Sulpiz Boisserée (1783–1854). Schopenhauer bezieht sich öfters auf den „guide“ (MS. 92, 98, 113 – hier mehrere)¹⁸, ohne daß sie einen Verfasser oder Titel nennt; vermutlich konsultierte sie

16 Mertens-Schaaffhausen an Arthur Schopenhauer, 20. Juli 1849, zit. nach Büch (Anm. 9), S. 345.

17 Zum Weg des Nachlasses zuletzt Büch (Anm. 9), S. 359–363. Bruchstücke der Lebensbeschreibung gibt Houben in seiner Einleitung zur Ausgabe *Gedichte und Scherenschnitte* wieder (wie Anm. 14, S. 44–48).

18 Seitenangaben hier und im folgenden nach der Nummerierung der Handschrift, die in unserer Ausgabe in eckigen Klammern sowie am Rand enthalten ist.

den entsprechenden Italien-Band von Murrays *Handbooks*.¹⁹ Sie kennt außerdem Vasaris Künstlerviten (MS. 42, 82, 90b, 90, 100, 106, 163, 190), die Chronik von Giovanni Villani²⁰ sowie natürlich Boccaccios *Decamerone* und Dantes *Göttliche Komödie* (MS. 31, 43, 88). Machiavellis *Istorie Fiorentine* (*Geschichte der Stadt Florenz*; 1520–25 geschrieben, 1531/32 gedruckt) nennt sie nicht, ihre Kenntnis ist aber nicht auszuschließen.²¹ Sie zitiert Verse von Dante und kurze Inschriften auf Italienisch, setzt also zumindest eine Basis im Italienischen voraus. Vasaris berühmte Künstlerviten (*Vite de' piu eccellenti architetti, pittori e scultori italiani*, 1550) waren im Jahrzehnt vor der Abfassung ihres Manuskripts in einer deutschen Übersetzung erschienen, die sie vermutlich benutzte.²² Bei zwei Anekdoten um Künstler und Kunstwerke beruft Schopenhauer sich ausdrücklich auf Vasari: Die erste ist über Andrea del Sarto, seine leidenschaftliche Liebe zu Lucrezia del Fede und sein trauriges, unbemerktes Ende im Elend (MS. 105f.). Sie zitiert dabei Vasari ohne genaue Quellenangabe, wie zeitgenössisch üblich. Die zweite Anekdote handelt davon, wie Michelangelo den Preis seines *Tondo Doni* steigerte und schließlich von Angelo Doni erhielt (MS. 163). Vasari ist auch der Ursprung von verbreiteten Legenden wie der, wonach Paolo Uccello seinen Namen „der in seinen Arbeiten angebrachten Vögel wegen erhielt“ (MS. 121). Dabei gibt es in Uccellos Gemälden gar keine Vögel, zumindestens keine gefiederten, und Vasari bezog sich wahrscheinlich auf den Maler selbst: Er spielte auf ihn als seltsamen Vogel an, der die gefundene

19 Vgl. Octavian Blewitt: *A Handbook for Travellers in Central Italy. Including Lucca, Tuscany and Its Off-lying Islands, Florence, Umbria, the Marches, Part of the Patrimony of St. Peter, and the Island of Sardinia*. London: John Murray, 1843. Ein eigener Florenz-Band ist erst 1861 erschienen: [John Murry:] *Murray's Handbook of Florence and Its Environs*. 2., erw. Auflage. London: John Murray; Florenz: Edward Goodban, 1874.

20 Giovanni Villani: *Chroniche nelle quali si tratta dell' origine di Firenze, & di tutte e fatti & guerre state fatte da Fiorentini nella Italia*. Venedig: Bartholomeo Zanetti, 1537. Das Original reicht nur bis zum Jahr 1338; sie wurde aber von Villanis Bruder Matteo bis 1364 fortgesetzt. Siehe Giovanni Villani: *Nuova Cronica*. Edizione critica a cura di Giovanni Porta. 3 Bde. Parma 1991; auch online <http://www.classicalitaliani.it/villani/villani_chronica.htm>.

Engl. digitale Übersetzung: G. Villani: *Florentine Chronicle* (www.fordham.edu/halsall/source/villani.html), Zugriff 21. Nov. 2005.

21 Zeitgenössische Ausgabe und deutsche Übersetzung: Niccolò Machiavelli: *Delle istorie Fiorentine*. Milano: Bettoni, 1823. Ders.: *Florentinische Geschichten*. Übers. von Wilhelm Neumann. Wien: Lechner, 1817.

22 Giorgio Vasari: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister, von Cimabue bis zum Jahre 1567*. Aus dem Italienischen. Mit den wichtigsten Anmerkungen der früheren Herausgeber, so wie mit neueren Berichtigungen und Nachweisungen begleitet und hrsg. v. Ludwig Schorn (und nach dessen Tode ab Band III v. Ernst Förster). 6 Bde. Stuttgart: Cotta, 1832–1847. Eine italienische Neuauflage in 6 Bänden war 1822/23 erfolgt (Florenz: S. Audin & Co.).

Perspektive wieder auflöste.²³ Schopenhauer, deren Florenzbuch sich nicht auf Fakten beschränkt, fand Vasaris Mischung von Fakten und Erfundemem sicher ansprechend und ein Vorbild für ihre eigene Weise, Florenz und seine Kunst künftigen Reisenden nahezubringen.

Von Giovanni Villanis Chronik aus der Frühzeit von Florenz (1537) gab es ebenfalls eine zeitgenössische Neuausgabe.²⁴ Schopenhauer beruft sich auf die Chronik bei der Datierung des Battisteros (MS. 83) und bei den Gerüchten um den Einsturz eines Turms (MS. 89), ferner als sie anlässlich der anhaltenden Vorliebe für Masken auf ein von Villani geschildertes Maskenspiel im Jahr 1304 zu sprechen kommt (MS. 20). Sie zitiert Villani außerdem zur Inquisition, um ihre vorsichtige Aussage zu belegen, daß die Guelfen die „exekutive Macht auf fast tyrannische Weise“ (MS. 38) an sich rissen.

Die Beschreibungen wichtiger Bau- oder Kunstwerke sind faktisch. Sie klingen nicht anders als in heutigen Reiseführern. Nur geht Schopenhauer freizügiger mit ihrem Urteil um und merkt auch mal an, wenn ihr etwas nicht gefällt, sie ein Werk besonders hübsch findet oder von der Überfülle der Eindrücke überwältigt ist. Zum Beispiel bemerkt sie über den Neptunbrunnen: „Die Mischung bunten und weißen Marmors in den Satyrn, Nymphen und Tritonen, welche den Gott des Meeres umgeben, ist eigentlich unschön, sie liegt jedoch im Volksgeschmack und mehr noch in dem der Zeit, welcher das ganze Kunstwerk angehört.“ (MS. 39f.) In einer der Uffizien-Galerien lobt sie nicht die Apollostatue, sondern die eines Ebers und zweier Hunde als „[a]ußerordentlich schön“ (MS. 112). Ihrem Einleitungssatz zu diesen Galerien kann man nur zustimmen: „Die Gemälde, Statuen und Büsten tragen alle Namen, was die Anschauung erleichtert, nur ist deren Masse so überwältigend, daß man vergißt, was man gesehen: die Andeutungen, die ich hier zu geben wage, sollen also *nur* der Erinnerung und Vorbereitung des Genußes dienen.“ (MS. 112) Es war durchaus noch nicht üblich, daß Kunstwerke mit Titeln versehen waren, und die ‚guides‘ gaben nicht zuletzt diese Information. Die Uffizien waren bahnbrechend in der Katalogisierung, und schon im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts entstand ein mehrbändiges, ausführlich illustriertes Katalogwerk.²⁵

23 Nach Paul Barolsky: *Why Mona Lisa Smiles And Other Tales By Vasari*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1991, S. 52f.

24 Giovanni Villani: *Cronica. A miglior lezione ridotta coll'ajuto de'testi a penna*. Hrsg. von Francesco Gherardi-Dragomanni. 4 Bde. Frankfurt: Minerva, 1844–45.

25 Vgl. Luigi Lanzi: *La Real Galleria di Firenze*. Florenz: Francesco Moucke, 1782. – Gaetano Cambiagi: *Descrizione della Reale Galleria di Firenze secondo lo stato attuale*. Firenze: Stamperia reale, 1804. – *Galleria degli Uffizi* [Giovanni Battista Zannoni]: *Reale Galleria di Firenze illustrata*.