

Novelle und Zentralperspektive

Der Habitus als Grundlage von strukturellen Veränderungen in verschiedenen symbolischen Systemen¹

Im Gegensatz zu Erklärungen für das Aufkommen der Zentralperspektive in der italienischen Malerei der Renaissance, das vor M. Baxandall² fast ausschließlich mit geistesgeschichtlichen³ Entwicklungen in Beziehung gebracht wurde, ist es nicht neu, die ‚Erfindung‘ der Novelle, vor allem Boccaccios *Decameron*, in Zusammenhang mit dem frühkapitalistischen Florentiner Kaufmann zu sehen. Doch ist damit die Art der Beziehung zwischen literarischer und sozioökonomischer Reihe noch lange nicht geklärt. Die Bezeichnung „epopea mercantile“, die V. Branca⁴ für das *Decameron* geprägt hat, charakterisiert vornehmlich die Produzenten, die Rezipienten, die geschilderten Ereignisse und die vom Werk ausdrücklich propagierten Wertvorstellungen. Auch die Untersuchungen P. Brockmeiers spüren in erster Linie den ideologischen Momenten der Novelle und ihrer politisch-sozialen Funktion nach und richten nur vereinzelt den Blick auf strukturelle Eigenschaften⁵.

Ist man jedoch von der Richtigkeit der schon vom jungen Lukács verkündeten Maxime überzeugt, daß das „wirklich Soziale“ in der Literatur (Kunst) die Form sei, so gilt es, wie es Baxandall für die Malerei versucht hat, die Vermittlungsstufen zwischen der Struktur der Novelle und ihrem sozio-historischen Umfeld einsichtig zu machen⁶. Zu diesem Zweck scheint uns der bereits

1 Überarbeitete Fassung einer Vorlage zum Romanistentag 1983 in Berlin.

2 M. Baxandall, Die Wirklichkeit der Bilder, Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts, Frankfurt/M.²1980.

3 Die grundlegende Untersuchung dazu stammt von E. Panofsky, Die Perspektive als ‚symbolische Form‘, in: E. P., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, hg. von H. Oberer und E. Verheyen, Berlin²1974, S. 99–167.

4 V. Branca, Boccaccio medievale, Florenz 1964.

5 P. Brockmeier, Lust und Herrschaft, Stuttgart 1972; etwa in der Bemerkung: „Die kurze Erzählung ist der amüsante oder der erbauliche Abglanz der Handelsnachricht“. S. VIII).

6 Sieht man den Habitus in Relation zu E. Köhlers „Schichtenmodell“ (etwa in E. K., Einige Thesen zur Literatursoziologie, in: GRM 24, 1974, S. 257–264), so umfaßt der Habitus mehrere Schichten in dynamischem Wechselbezug in sich und hilft so, einseitige Kausalbezüge vermeiden.

von dem Kunsthistoriker E. Panofsky verwendete und von dem französischen Soziologen P. Bourdieu⁷ wiederaufgenommene Begriff ‚Habitus‘ besonders brauchbar, da er die verschiedenen Bereiche menschlicher Tätigkeit gar nicht erst trennt, sondern als Einheit sieht.

Der Begriff Habitus

Der Habitus ist für Bourdieu im künstlerischen, aber auch in jedem lesend oder betrachtend rezipierenden Glied einer Gesellschaft ‚verkörperte‘ Gesellschaft, und damit steckt dieser Habitus den Rahmen der Bedingtheit und gleichzeitig auch der Freiheit des Subjekts innerhalb von Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmustern ab⁸.

Produit de l'histoire, l'habitus produit des pratiques, individuelles et collectives, donc de l'histoire, conformément aux schèmes engendrés par l'histoire; il assure la présence active des expériences passées qui, déposées en chaque organisme sous la forme de schèmes de perception, de pensée et d'action, tendent, plus sûrement que toutes les règles formelles et toutes les normes explicites, à garantir la conformité des pratiques et leur constance à travers le temps. [...] système acquis de schèmes générateurs, l'habitus rend possible la production libre de toutes les pensées, toutes les perceptions et toutes les actions inscrites dans les limites inhérentes aux conditions particulières de sa production, et de celles-là seulement. [...] Capacité de génération infinie et pourtant strictement limitée, l'habitus n'est difficile à penser qu'aussi longtemps qu'on reste enfermé dans les alternatives ordinaires, qu'il vise à dépasser, du déterminisme et de la liberté, du conditionnement et de la créativité, de la conscience et de l'inconscient ou de l'individu et de la société⁹.

Der Habitus läßt sich also folgendermaßen charakterisieren:

– Das Individuelle – also auch der vor allem seit der Romantik als genialer Individualist gepriesene Künstler – existiert nicht außerhalb der Gesellschaft. Da ganz im Gegenteil das Gesellschaftliche immer in Individuellem ‚inkar-

7 E. Panofsky, Gothic Architecture and Scholasticism, New York 1957; P. Bourdieus Schrift „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“ (in: P' B', Zur Soziologie der symbolischen Formen, Frankfurt/M. 1974, stw 107, S. 125–158) diente ursprünglich (1970) als Nachwort zur französischen Übersetzung des oben genannten Werks von Panofsky.

8 P. Bourdieu, Le sens pratique, Paris 1980; vgl. bes. das Kap. 3: „structures, habitus, pratiques“, S. 87–109.

In der Diskussion wurde ich auf A. Nitzschke, Historische Verhaltensforschung, Stuttgart 1981, UTB 1153, hingewiesen, der, ohne den Begriff Habitus zu benutzen, doch vergleichbare Gedankengänge verfolgt, die sich allerdings in historisch und geographisch größeren Räumen bewegen und daher notwendigerweise einen höheren Allgemeinheitsgrad aufweisen. Zur Perspektive in der ital. Renaissancemalerei vgl. dort bes. S. 109ff.

9 P. Bourdieu, Le sens pratique, S. 91/92.

niert“ ist¹⁰, braucht das künstlerische Subjekt gar nicht erst mit der Gesellschaft vermittelt zu werden: es *ist* (auch) Gesellschaft. (Daß das Individuum auf der Bewußtseins-ebene in Opposition zu einzelnen ideologischen Positionen innerhalb der ihn umfassenden Gesellschaft stehen kann, bleibt davon unberührt!)

– Der Habitus ist weitgehend unbewußt, eine in ‚Fleisch und Blut übergegangene‘, primäre gesellschaftliche Erfahrungs- und Bedeutungspraxis, auf der die sekundären Bedeutungspraktiken, etwa die der Bildenden Kunst, der Literatur oder auch der ideologischen Systeme erst aufbauen.

– Der Habitus wird daher weniger in der diskursiven ideologisch-theoretischen Meinungsäußerung sichtbar, als im tatsächlichen praktischen Handeln bzw. seinen symbolischen künstlerischen Repräsentationen.

– Bei der Auswirkung der Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata auf künstlerische oder literarische Repräsentationen handelt es sich weniger um die Inhalte (diese gehören im allgemeinen einer bewußteren, ideologisch ‚infizierten‘ Schicht an) als um die Struktur der Repräsentation.

– Der Habitus gehört zur Geschichte der „longue (oder wenigstens einer „moyenne“) durée“, unabhängig von ‚Tageswahrheiten‘ und kurzfristigen historisch-politischen Wechselfällen; dennoch ist er aufs engste mit der Geschichte, den materiellen und politischen Rahmenbedingungen der Gesellschaft verbunden.

– Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata sowie ihr symbolischer (sprachlicher, bildnerischer etc.) Ausdruck werden gleichzeitig als Produkt der Gesellschaft als auch als Produzenten gesellschaftlicher Wirklichkeit gesehen. Dies ist ein entscheidender Vorteil des Begriffs Habitus, wie er von Bourdieu definiert wird; d. h. es handelt sich im Verhältnis des Habitus einerseits und dem, was man im weitesten Sinne Kultur nennen könnte, also der Wirtschafts-, Sozial-, Rechts- und Staatsverfassung einer Gesellschaft sowie ihren symbolischen Produktionen andererseits um kein einseitig gerichtetes Kausalverhältnis, sondern um ein dynamisches reziprokes Produzieren und Produziertwerden.

10 Vgl. dazu P. Bourdieu, *Le sens pratique*, Kap. 4: „la croyance et le corps“, S. 111–134.

Vgl. zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft auch V. N. *Volosinov*, *Marxismus und Sprachphilosophie*, Grundlegende Probleme der soziologischen Methode in der Sprachwissenschaft, Frankfurt/M. 1975 (Ullstein Buch Nr. 3121), S. 85: „Das Individuum als Besitzer der Inhalte seines Bewußtseins, als Autor seiner Gedanken und als für seine Gedanken und Wünsche verantwortliche Persönlichkeit ist ein rein gesellschaftlich-ideologisches Phänomen. Deswegen ist der Inhalt der „individuellen“ Psyche seiner Natur nach ebenso gesellschaftlich wie die Ideologie selbst, wobei der Bewußtseinsgrad ihrer Individualität und ihrer inneren Gesetze historisch und gänzlich von soziologischen Faktoren bedingt ist. Jedes Zeichen ist sozial als solches, das innere Zeichen nicht weniger als das äußere“.

Eine bestimmte Art zu produzieren, Handel zu treiben (bzw. die Erfahrung, die dabei gemacht wird), hat Auswirkungen auf das Selbstverständnis der Produzierenden, der Handelnden, auf ihre politischen Praktiken, auf den Umgang miteinander, die Art zu bauen, zu schreiben, zu beten, zu tanzen, die Kinder zu erziehen, kurz: auf das praktische, wissenschaftliche, philosophische und theologische Weltverständnis – und auf der anderen Seite konstituieren, variieren und modifizieren diese Tätigkeiten im einzelnen wieder den Habitus¹¹.

Aus den oben aufgereihten charakteristischen Merkmalen des Habitus ergeben sich auch schon die Vorteile dieses Begriffs gegenüber anderen Begriffen, die die Wirkung historischer und sozialer Phänomene auf künstlerische zu erklären versuchen.

– Unter dem Blickwinkel des Habitus ist die ‚Wirklichkeit‘ nichts mehr, was mühsam und nicht immer überzeugend mit dem Kunstwerk vermittelt werden müßte; die Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmuster, die den Habitus konstituieren, bestimmen mit ihren Strukturen sowohl die Erkenntnis als auch die Gestaltung des praktischen ökonomischen und gesellschaftlichen Lebens als auch die symbolischen Repräsentationen.

– Gegenüber Begriffen wie Ideologie, Mentalität, Geistesbeschäftigung, die allein durch die Begriffswahl eine bewußte, auf das Geistige konzentrierte Tätigkeit nahelegen (übrigens auch noch bei Panofsky: „mental habit“)¹², hat der Begriff Habitus den Vorteil, auch die allgemein handlungsorientierten und die unbewußten gesellschaftlich bedingten Bereiche zu erfassen, auf denen die bewußten ideologischen Systeme erst aufbauen.

– Da der Habitus *allen* kulturellen Äußerungen (symbolisch oder nicht) zugrundeliegt, erlaubt die Untersuchung verschiedener Bereiche (nicht nur die ‚gegenseitige Erhellung der Künste‘, sondern aller, politischer, ökonomischer, pädagogischer, rechtlicher, praktischer etc. Bereiche) eine Kontrolle, ob tatsächlich die für einen Habitus zu einer bestimmten Zeit typischen und dominanten Elemente erfaßt wurden.

Unsere Arbeitshypothese lautet also: Wenn es sich nachweisen ließe, daß zur gleichen Zeit am gleichen Ort strukturelle Neuerungen in verschiedenen kulturellen Systemen mit der Struktur des zu dieser Zeit an diesem Ort dominanten Habitus übereinstimmen, dann dürfte es sich nicht nur um eine zufällige Parallele (und nicht nur um einen punktuellen persönlichen ‚Einfluß‘), sondern um ein überindividuelles reziprokes Ursache-Wirkung-Verhältnis handeln.

Die gegenseitige Kontrolle durch die Untersuchung verschiedener kultureller Bereiche ist um so wichtiger und beweiskräftiger, als man dazuhin mit

11 Der vom Verhaltensforscher *McClelland* postulierte „Wandel durch eine Veränderung der Phantasie (nach A. *Nitschke*, Historische Verhaltensforschung, S. 72f.) ist nur dann denkbar, wenn diese Phantasie gleichzeitig wiederum ein Produkt (eine Reaktion auf die) der bestehenden gesellschaftlichen Strukturen darstellt.

12 E. *Panofsky*, Gothic Architecture, pass.

einer relativen Autonomie der sekundären Bedeutungspraktiken zu rechnen hat (etwa der literarischen und der bildnerischen).

Den Zusammenhang zwischen dem gesellschaftlichen Habitus und einer Werkstruktur wird man da am ehesten fassen können, wo eben diese zur Kodifizierung und Erstarrung neigende Eigengesetzlichkeit einer Reihe durch auffallende Neuerungen durchbrochen wird. Ein zusätzliches Indiz für die Wirkung des Habitus bietet die zeitliche Parallelität des Erscheinens grundlegender, strukturell homologer Neuerungen in verschiedenen symbolischen Systemen. Zur Absicherung der Resultate wäre es wünschenswert, möglichst viele symbolische Systeme auf eventuelle zeitliche und strukturelle Parallelen zu untersuchen. Mit einigermaßen gesicherten Ergebnissen wird man jedoch auch rechnen können, wenn man in einigen wenigen wichtigen Bereichen dominante Strukturelemente erfaßt hat.

So stand am Anfang der hier vorliegenden Untersuchung die Tatsache, daß um 1350 die ersten zentralperspektivisch zu nennenden Bilder des Sieneser Malers Ambrogio Lorenzetti gemalt und zur gleichen Zeit in Florenz durch Boccaccio mit dem *Decameron* die Novelle ‚erfunden‘ wurde; – stand die Tatsache, daß zwei so bedeutende und grundlegende Neuerungen in zwei verschiedenen Medien zur gleichen Zeit und am gleichen Ort erschienen¹³.

Im Folgenden versuchen wir obige Überlegungen zur Brauchbarkeit des Begriffs Habitus an einem praktischen Beispiel zu exemplifizieren:

Nach der Charakteristik des Kaufmannshabitus in Florenz um 1350 in Kontrast zu mittelalterlichen Denk- und Verhaltensformen, werden die damals neuen Gemälde- bzw. Erzählstrukturen im Vergleich zu mittelalterlichen Vorformen herausgearbeitet, um sie abschließend mit ausdrücklich ideologischen Äußerungen zu vergleichen, die sich mit einer, unserer Meinung nach zentralen ideologischen Rationalisierung des Kaufmannshabitus, dem Begriff der Fortuna, beschäftigen.

Der Habitus des Florentiner Kaufmanns um 1350

Den Habitus einer Zeit, d. h. sämtliche Wahrnehmungs-, Denk- und Handlungsschemata sämtlicher Gruppen einer Gesellschaft wird man schwerlich erfassen können. So wie sich Panofsky für die Gotik auf den scholastischen Habitus einer bestimmten sozialen Gruppe, nämlich der geistlichen Auftraggeber und den aus den gleichen Schulen hervorgegangenen bzw. nach ihrem detaillierten Auftrag arbeitenden Architekten und Künstlern (man denke nur an den Abt Suger von St. Denis) beschränkt, so kann es in unserem Zusam-

13 A. Lorenzetti stammt zwar aus Siena, doch unterscheidet sich damals die dortige Wirtschafts- und Sozialstruktur kaum von derjenigen von Florenz und außerdem gilt er aufgrund seines Wirkens in Florenz auch als besonders Florentinischen Einflüssen aufgeschlossen.

menhang lediglich darum gehen, den in Florenz um 1350 *dominanten Habitus* bzw. *seine bestimmenden Elemente* zu isolieren. Der Schwerpunkt der folgenden Untersuchung liegt daher auf dem *Habitus der Gruppe*, die im Florenz des 14. Jahrhunderts zweifellos in jeglicher Hinsicht dominierte, derjenigen der Kaufleute.

Das von uns gewählte Paradigma bietet insofern besonders günstige Bedingungen für die Untersuchung der Auswirkungen des *Habitus* auf die künstlerische Produktion, als es sich sowohl bei der Zentralperspektive in der Malerei, als auch bei der Novelle im Bereich der Literatur um ‚Neuerfindungen‘ mit nur erst schwach ausgeprägter (gattungsmäßiger) Eigengesetzlichkeit handelt, und außerdem eine ganz bestimmte soziale Gruppe u. a. kulturell klar dominiert. Doch nicht nur das: Im Florenz dieser Zeit ist, wie auch noch weitgehend im 15. Jahrhundert, die Sphäre der Produktion und der Rezeption kultureller Güter außerdem noch besonders eng verknüpft. Architekten wie Brunelleschi, Maler wie Lorenzetti oder später Leonardo gehören der gleichen sozialen Schicht an wie ihre Auftraggeber. Die Verbindung ist besonders eng bei den sogenannten „*scrittori mercatanti*“, man denke nur an Boccaccio selbst, an Bonaccorso Pitti, Goro Dati und Giovanni Sercambi. Doch selbst wenn der Prodzent symbolischer Güter zumindest in einem Teil seines Lebens nicht selbst Kaufmann war, so arbeitete er doch in enger (zum Teil bis ins kleinste Detail vorgeschriebener, vertraglicher) Bindung an die Wünsche seiner kaufmännischen Auftraggeber und deren *Habitus*¹⁴.

Ausgehend von der zunächst banal erscheinenden Feststellung, „Die Menschen des Quattrocento machten Geschäfte, gingen zur Kirche und führten ein gesellschaftliches Leben.“, hat M. Baxandall¹⁵ auf kunstsoziologischem Gebiet den Versuch unternommen, neben Auswirkungen der materiellen Produktionsbedingungen und Produktionstechniken auf die Malerei der Renaissance auch diejenigen allgemeinen kulturspezifischen Elemente (den „Grundstock an Mustern, Kategorien, Gewohnheiten des Schließens und der Analogiebildung“) zu untersuchen, die Auftraggeber, Künstler und Betrachter verbinden.

Für unseren Zusammenhang besonders wichtig, da ganz offensichtlich mit dem Kaufmannsgewerbe verbunden und auch schon für das von uns untersuchte vorausgehende Jahrhundert gültig, ist seine Erklärung dafür, warum Perspektive und Proportion in der Kunst der Renaissance eine so große Bedeutung gewinnen.

Für Baxandall ist es der kaufmännische Alltag mit seiner Praxis der Körper- und Flächenberechnung für ungenormte Behältnisse und die häufige Anwendung des Dreisatzes zur Umrechnung verschiedener Maße, Gewichte und Währungen in Florentinische, der bei der Florentiner Bürgerschaft eine ganz spezifische Art des Betrachtens und des Umgangs mit Gegenständen und in der

14 Vgl. dazu besonders das Eingangskapitel von M. Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder*.

15 Ebd. S. 54.

Folge auch der malerischen Darstellungstechnik mit sich brachte (S. 105ff). Als besonders bezeichnenden Beleg führt er das mathematische, auf die Praxis des Kaufmanns, nicht etwa die des Malers ausgerichtete Werk des Piero della Francesca *De abaco* an.

So einleuchtend dieser Zusammenhang auch erscheint, so bleibt doch noch die Frage: Haben Kaufleute nicht schon immer gewogen, gemessen und gerechnet und mit Hilfe des Dreisatzes gewechselt und getauscht? Es mußten also noch weitere Faktoren hinzukommen, die dafür sorgten, daß eben diese längst geübten Fertigkeiten gerade im Florenz in dieser Zeit zu dominanten Elementen des Habitus wurden.

Sucht man nach den spezifischen Zügen des Florentiner Kaufmannstandes, so zeigt sich folgendes:¹⁶

1) Die italienischen Kaufleute insgesamt waren zu dieser Zeit in Europa durch die geographische Lage am Angelpunkt zwischen Orient und Okzident diejenigen mit den weitläufigsten internationalen Verbindungen. Sie waren die mobilsten, sowohl in Bezug auf die Vielfalt der Geschäfte als auch auf deren geographische Ausweitung. In diesen Zusammenhang gehören auch die von Baxandall erwähnten Berechnungs- und Umrechnungsvorgänge, die in dieser normlosen Zeit ein für uns unvorstellbares Ausmaß erreicht hatten¹⁷.

2) Typisch für Florenz und für die damalige Zeit in diesem Umfang einmalig war die Verknüpfung verschiedener ökonomischer Tätigkeiten in einer Hand: Industrie, Handel und Bankwesen. Ein gegenüber mittelalterlichen und zeitgenössischen zentraleuropäischen Verhältnissen weniger koerzitives als wirtschaftsförderndes Zunftwesen, das beispielsweise die gleichzeitige Mitgliedschaft in mehreren Zünften erlaubte¹⁸ und an dem auch der im städtischen Patriziat aufgegangene Adel partizipierte, zeugt ebenfalls von einer für die Zeit außergewöhnlichen ökonomischen und sozialen Mobilität. Dazuhin kam noch die Fähigkeit dieser Florentiner Kaufleute, komplizierteste Fertigungsprozesse und die damit zusammenhängenden ökonomischen Verflechtungen zu meistern. Typisch ist dafür die Vielfalt der Produktionsvorgänge beim Florentiner Hauptindustriezweig, der Wollentuchherstellung (es bedurfte nicht weniger als 26 Arbeitsgänge von der vorwiegend aus England eingeführten Rohwolle bis zum verkaufs- und ausfuhrfertigen Endprodukt¹⁹), und die Komplexität der dort üblichen Arbeits- und Abhängigkeitsverhältnisse. Selbst wenn die Einfuhr der Rohwolle und die Ausfuhr der fertigen Tuche in einer Hand lagen, so waren die einzelnen Arbeitsgänge doch auf viele verschiedene Werkstätten verteilt, in denen teils abhängige Arbeiter (etwa die berühmten „Ciompi“), halbselbständige Handwerker, aber auch völlig unabhängige und eigenständige Handwerker arbeitete-

16 Ich stütze mich besonders auf: G. *Brucker*, Renaissance Florence, New York 1969; Ch. *Bec*, Les Marchands écrivains. Affaires et humanisme à Florence, Paris 1969; J. *Le Goff*, Marchands et banquiers du moyen âge, Paris³ 1966.

17 Einen Eindruck davon vermittelt die bei M. *Baxandall* (Die Wirklichkeit der Bilder, S. 120f.) im Facsimile wiedergegebene Seite aus dem Libro di mercatantie et usanze di paesi, Florenz 1481.

18 G. *Brucker*, Renaissance Florence, S. 56f.

19 Vgl. E. *Piper*, Der Aufstand der Ciompi, Berlin 1978, S. 40ff.

ten²⁰. Rechnet man dazuhin noch mit scharfer Konkurrenz, so läßt sich ermessen, wie gewieft die „lanaiuli“ rechnen und wie gekonnt sie das billigste Angebot erhandeln mußten. Diese heimische Industrie war jedoch im Vergleich zum internationalen Handel und Bankwesen noch ausgesprochen überschaubar.

3) Der Florentiner Kaufmann des 13. Jahrhunderts war (wie diejenigen der Seehafenstädte Genua, Pisa oder Venedig noch länger) noch ein Abenteurer. Die Gefahren der Seefahrt, der über viele tausend Kilometer gehenden Überlandtransporte wie auch die Risiken der Bankgeschäfte wurden jedoch im Verlauf des 14. und 15. Jahrhunderts immer mehr abgefangen durch längerfristige Handelsgesellschaften (also nicht nur für die Dauer einer einzigen Schiffsreise) oder durch ein regelrechtes Versicherungswesen; im Gegensatz zur ‚heroischen‘ Epoche wird der Florentiner Kaufmann immer mehr zum kühlen Rechner im heimischen Kontor.

4) Um die nötigen Daten für diese Berechnungen zu erhalten, um über sämtliche Bewegungen des Marktes, die Rohstoffpreise, Preise für Endprodukte, Pleiten und Schiffbrüche von Kompagnons wie auch von Konkurrenten, Straßenzustand, Kriege, Siege und Niederlagen (besonders von fürstlichen Schuldnern, deren Kreditwürdigkeit dem durch böse Erfahrungen gewitzten Geschäftsmann nicht mehr auf Grund des bloßen sozialen Ranges garantiert schien) so schnell wie möglich informiert zu werden, das Geflecht interner Beziehungen bei der industriellen Fertigung als auch das noch kompliziertere des internationalen Handels und Kreditwesens zu durchschauen, unterhielten die damaligen Kaufleute eine rege Korrespondenz, die es ihnen erlaubte, von Florenz aus wie Schachspieler ihre Figuren auf einem überdimensionierten Schachbrett zu setzen.

5) Eng verbunden mit dieser Mobilität war die Struktur der republikanischen Verfassung von Florenz, der Signorie, die mit Hilfe der Zünfte einen komplizierten und immer prekären Ausgleich zwischen den verschiedenen Interessen versuchte. Florenz war die Großmacht in Italien, die trotz aller der damit verbundenen inneren Wirren und Unsicherheiten die republikanischen Freiheiten am erbittertesten und am längsten gegen Versuche verteidigte, die Alleinherrschaft einer Familie zu etablieren.

Der Habitus des Florentiner Kaufmanns ist gleichzeitig Produkt und Produzent dieser Charakteristika. Einzelne ideologische Wertbegriffe wie *prudenza*, *ingegno*, *senso*, *buon governo*, *masserizia* oder wie sie alle heißen, sind Rationalisierungen, Systematisierungen des zugrundeliegenden Habitus, sie sind Ausfüllungen der Struktur. Die all diesen Tätigkeiten und Fertigkeiten zugrundeliegende Struktur besteht *im autonomen Organisieren* des eigenen und des gesellschaftlichen Lebens (*Autonomie*). Voraussetzung dieser Selbstbestimmung, die sich nicht mehr auf von der Ständeordnung bzw. der Offenbarung vorgegebene ewige Wahrheiten stützt, ist die laufende Beschaffung von schnell veraltenden, immer neuen Informationen („*novelle*“), die vom raschen Wandel der ‚Wahrheiten‘ ausgeht und sich nicht auf fremde, gar überirdisch geoffenbarte ewige Essenzen verläßt, sondern selbst(-herrlich) Erfahrungen sammelt, prüft, wägt, selbst Gesetzmäßigkeiten findet, kurz: ist die völlige

20 G. Brucker, Renaissance Florence, S. 67f.: “The Florentine cloth industry was not a prototype of the modern factory system; its basic unit of production was the small ‘bottega’ employing a handful of men, not the large plant operated by a throng of regimented workers. This labor force was not a monolithic group; it comprised several distinct categories, with quite varied interests”.

Durchdringung aller Lebensbereiche mit dem was man *Berechnung* im eigentlichen Sinne, die Unterwerfung der Welt unter die eigenen Gesetze nennen könnte. (Im damaligen Italienisch heißt der entsprechende Begriff „ragione“).

Um die Auswirkungen dieser habituellen Grundlage zu demonstrieren, sei nur an einen Bereich erinnert, von dem man annehmen könnte, er wäre auf Grund kanonisierter Ideologie von der *ragione* ausgenommen: Das Verhältnis zu Gott. „Afin de se le rendre favorable, le *mercator* florentin [...] établit avec Dieu un contrat commercial dans lequel dépenses et services rendus (aumones, prières et messes) doivent compenser les services sollicités. Somme toute, l'homme d'affaires paie son dû à Dieu et attend en retour profit et salut.“ (Kleinere bis größere Übervorteilungen Gottes, etwa im Zusammenhang mit dem Zinsnahmeverbot, mit eingeschlossen!)²¹

Welchen Bezug hat nun diese Wahrnehmungs-, Denk-, und Handlungsstruktur der autonomen Berechnung zu der Zentralperspektive in der Malerei und zu der Novelle?

Homologe Strukturelemente der Zentralperspektive und der Novelle

Bevor wir die Bedeutung der Zentralperspektive für die Malerei erfassen können, müssen wir uns kurz vergegenwärtigen, was ihr Fehlen bedeutet:

In der ‚maniera greca‘ (etwa, um ein beliebtes Beispiel zu nehmen, die Mosaiken von Ravenna) wird die Wand lediglich zweidimensional dekoriert, die dargestellten Personen und Gegenstände haben keine plastische Körperlichkeit. Mangels einer perspektivisch eindeutigen Standfläche ‚schwebt‘ alles vor bzw. auf einem raum- und zeitindifferenten Grund (meist Goldgrund), der einen einzigen großen ‚geistigen Raum‘ (Panofsky) bildet. Es gibt kein Vorne und Hinten, sondern nur ein Über- und Unter- bzw. ein Nebeneinander. Alles ist *sub specie aeternitatis* gleichzeitig, bzw. raum- und zeitlos.

Die fehlende Raum-Illusion erklärt auch noch ein anderes Phänomen: die Größenverhältnisse sind nach Rang- bzw. Dekorationswert gewählt, sie bedeuten keine Zuordnung im Raum. (Die ‚hinteren‘ Bäume und Schafe sind größer als die ‚vorderen‘, S. Apollinaris ist größer als die Bäume etc. . .)

Diese statische, von außen, d. h. von der Heilslehre vorgegebene Rangfolge, wird ohne Rücksicht auf perspektivische Erfordernisse an Größenverhältnisse durchgesetzt (so reicht die Größenskala vom überdimensionierten Christus über die Apostel zu den ziemlich winzigen ‚gewöhnlichen Sterblichen‘²²). Wo alles *sub specie aeternitatis* wahrgenommen wird, bedarf es auch keiner Trennung in Irdisches und Transzendentes, Traum und Wirklichkeit. Beide haben im Bild den gleichen, ununterscheidbaren Stellenwert.

21 Ch. *Bec*, *Les marchands écrivains*, S. 277.

22 Vgl. die Abbildung Nr. 20 (Heilung des Lahmen, Mosaik im Dom zu Monreale aus der 2. H. des 12. Jh's) bei E. *Panofsky*, *Die Perspektive*.

Das Stadium mittelalterlichen Wahrnehmens und Denkens, dessen Auswirkung auf die Malerei wir eben kurz skizziert haben, findet seine Parallele auf literarischem Gebiet im Exempel, um nur einen, in diesem Kontext besonders bedeutsamen Vorläufer der Novelle herauszugreifen. Ein „miles quidam“ oder „rex“, ohne weitere Spezifikation, wird ohne Beschreibung seiner Person, ohne Verankerung in Raum und Zeit ‚einfach hingestellt‘, sein Rang und seine Bedeutung ist schon hinreichend durch seinen Stand festgeschrieben, seine Individualität zählt nicht. Was immer er sagt und tut, braucht nicht verortet zu werden, denn es ist nicht für sich interessant, sondern nur als Beispiel im heteronomen Heilsplan Gottes. Dieser Heilsplan ist der geistige Raum, in dem die Exempel stehen, in den sie in der Predigt gestellt werden, ohne daß dieser ideologische Rahmen eigens ‚ausgeschrieben‘ sein müßte – er versteht sich von selbst²³.

Die von uns dargestellte Ausformung des Kaufmannshabitus sorgt nun für eine Durchsetzung grundlegend anderer Wahrnehmungs- und Denkschemata auch im Bereich von Kunst und Literatur, der seinerseits wieder zur Verbreitung, Ausformung, Konsolidierung und Modifizierung des Habitus beiträgt.

In diesen Zusammenhang gehört die genannte ‚Erfindung‘ des illusionären „Systemraums“ (Panofsky). Die Personen ‚schweben‘ nicht mehr in einem geistigen Raum, lediglich nach Größe und Stellung unterschieden, sondern sie stehen auf einem künstlich durch die perspektivische Verkürzung konstruierten Grund. Der Raum geht hinter und neben den Personen weiter, so daß der Eindruck entsteht, man könne mit dem Blick um sie ‚herumgehen‘; sie bekommen Plastizität, Individualität, dadurch, daß sie durch einen bestimmten Standort im Raum (und damit auch in der Zeit) und nicht *sub specie aeternitatis* definiert werden.

Durch die Schaffung des Systemraums wird der Unterschied zwischen Diesseits und Jenseits, Früher und Später, Realität und Traum erst darstellbar. So wird in Piero della Francescas *Verkündigung* (– wir eilen der Zeit voraus, um die gegenüber der noch etwas ‚ungeschickten‘ Lösung Giotto im *Traum Innozenz III.* in der Oberkirche von Assisi ‚endgültige‘ Lösung des Problems zu zeigen) die ‚Erscheinung‘ Gottes als transzendente, eigentlich nicht sichtbare (dazu ist ja sein Bote Gabriel da) erst deutbar aufgrund der festen Verankerung der Verkündigungsszene auf dem Boden des Diesseits.

Das gleiche gilt auch für die Novelle im Unterschied zum Exempel. Steht nämlich im Exempel etwa „angelus dixit“, so zweifelt der damalige, im einheitlichen religiösen Raum stehende Leser bzw. Hörer der Predigt keinen Augenblick daran, daß dieser Engel den gleichen Wirklichkeitsstatus hat wie der etwa angesprochene miles oder rex. Ganz anders sieht das schon in Boccaccios *Decameron* (IV,2) aus, wo der angebliche Erzengel Gabriel als Frate

23 Vgl. H. H. Wetzel, *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977, S. 20 f.; zum Vgl. der Novelle mit ihrer Vorform Exempel: H.-H. Neuschäfer, *Boccaccio und der Beginn der Novelle. Strukturen der Kurzerzählung auf der Schwelle zwischen Mittelalter und Neuzeit*, München 1969.

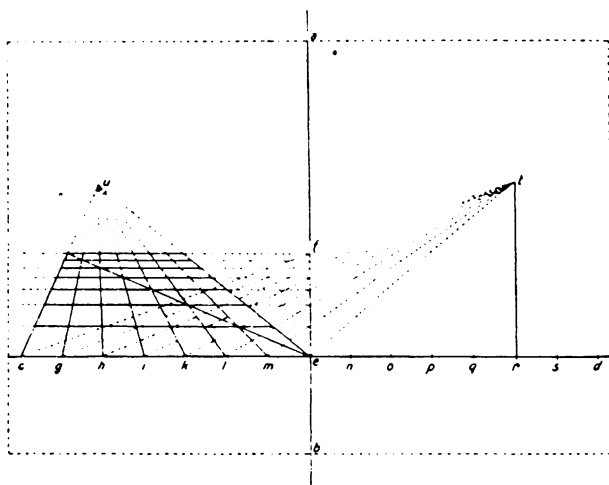
Alberto dem Leser bereits vorher ausführlich in seiner irdischen Körperlichkeit vorgestellt und fest verortet wurde.

Für die Schaffung der Raum- und Zeitkoordination in der Novelle bzw. im Bild spielt ein Element der Erzähl- und Maltechnik eine besonders auffällige Rolle für die Gesamtstruktur: Weiter oben war metaphorisch davon die Rede, daß für den Florentiner Kaufmann der Markt und überhaupt die Welt eine Art überdimensioniertes Schachbrett gewesen sei, auf dem es darauf angekommen sei, mit Hilfe zahlloser Nachrichten und Daten jederzeit die Stellung aller einzelnen Figuren genau zu überschauen, möglichst besser als der Konkurrent, um die richtigen, profitversprechenden Züge kombinierend daraus zu berechnen.

Die Metapher des Schachbretts führt uns auf *die* strukturelle und inhaltliche Konstante von Renaissancebildern wie auch von Renaissancenovellen: das schon fast obligate Schachbrettmuster der Fliesen in den Gemälden und die ebenso obligaten expositorischen Beschreibungen in den Novellen haben die gleiche Funktion. Sie verorten die Personen und ihre Handlungen in Raum und Zeit. Sie erlauben die notwendige logische, d. h. den ‚Gesetzen der Realität‘ folgende Anordnung der Daten, an denen Personen und Handlungen ansetzen und sich ‚an ihnen entlang‘ entwickeln, auf Grund derer der Betrachter den Kompositionszusammenhang deuten bzw. der Leser den Handlungsverlauf als zielgerichteten verfolgen kann.

Die Renaissancemaler – und nicht nur die ungeschickten Dilettanten, sondern alle, bis zu den größten Meistern – machen zu diesem Zweck vorneweg eine Hilfszeichnung, die sogenannte „costruzione leggitima“²⁴.

24



Perspektivische Konstruktion des schachbrettmäßig eingeteilten „Grundquadrates“ nach Pomponius Gauricus.

Das Verfahren ist sachlich identisch mit dem des L. B. Alberti nach: E. Panofsky, Die Perspektive, Anm. 60 bzw. S. 159.

Die perspektivische ‚Tiefe‘ des Bildes verlangt als Gegenpol, als Ausgangspunkt der Sehpyramide, den vom Maler autonom festgelegten Standpunkt des Betrachters. Es werden also nicht nur die Personen und Gegenstände im Bild in einen neuen, eindeutigen Bezug zueinander gesetzt, sondern auch der Betrachter zum Bild. Dieser Betrachter bekommt vom Maler einen bestimmten Blickwinkel, eine bestimmte (innerweltliche) Sicht auf die Dinge vorgeschrieben. Der Betrachtungsstandpunkt (die ‚Perspektive‘) allgemein wird dadurch zeitlich und räumlich relativiert, die Beziehung der dargestellten Personen untereinander und die des Betrachters zum Bild ist nicht schon von vorneherein nach ewig gültigen Gesetzen festgelegt, sondern nach den autonomen des Künstlers (Betrachters).

Schon vor der Verwissenschaftlichung des Perspektivenproblems zu Anfang des 15. Jahrhunderts durch Brunelleschi, P. Uccello, Piero della Francesca und L. B. Alberti entstanden um 1350²⁵ die ersten mathematisch berechneten perspektivischen Räume in einzelnen Bildern A. Lorenzettis. Panofsky schreibt dazu²⁶:

Was ein Bild wie Ambrogio Lorenzettis Verkündigung vom Jahre 1344 so bedeutsam macht, ist einmal die Tatsache, daß hier die sichtbaren Orthogonalen der Grundebene zum ersten Male sämtlich, und ohne Zweifel mit vollem mathematischen Bewußtsein, nach einem Punkte orientiert sind. [...] die Grundebene dient nunmehr deutlich der Absicht, uns sowohl die Maße als auch die Distanzen der auf ihr angeordneten Einzelkörper ablesen zu lassen. Das schachbrettartige Fliesenmuster [...] wird damit zum Index für die Raumwerte, und zwar sowohl für die der Einzelkörper, als auch für die der Intervalle: wir können diese wie jene – und damit auch das Ausmaß jeder Bewegung – durch die Anzahl der Bodenquadrate geradezu zahlenmäßig ausdrücken, und man sagt nicht zuviel, wenn man behauptet, daß ein in diesem Sinne verwendetes Fliesenmuster (ein von nun an mit einem erst von hier aus verständlichen Fanatismus wiederholtes und abgewandeltes Bildmotiv) gleichsam das erste Beispiel eines Koordinatensystems darstelle, das den modernen „Systemraum“ in einer künstlerisch konkreten Sphäre veranschaulicht, noch ehe das abstrakt-mathematische Denken ihn postuliert hatte.

Das, was in der Malerei die den Systemraum konstituierenden Orthogonalen, Transversalen und der Fluchtpunkt leisten, nämlich daß die Personen plastisch im Raum stehen, daß ihre Bewegungen quasi meßbar, ihre Verhältnisse zueinander erkennbar werden, leisten in der Novelle diejenigen Erzählelemente, die den Personen Plastizität verleihen, d. h. die *beschreibenden*²⁷ Teile, die

25 Daß die praktische Lösung der wissenschaftlichen Systematisierung vorausgeht, ist ein Hinweis auf eine gewisse Priorität der praktischen habituellen Grundlage gegenüber ideologischen und wissenschaftlichen Rationalisierungen.

26 E. Panofsky, Die Perspektive, S. 101.

27 Vgl. zur Unterscheidung von „erzählen“ und „beschreiben“ u. a.: R. Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits, in: Communications 8, 1966, S. 1–27 (dort die Unterscheidung zwischen „noyaux“ und „indices“); W.-D. Stempel, Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs, in: R. Koselleck u. W.-D. St., Hrsg., Geschichte – Ereignis und Erzählung, München 1973, Poetik und Hermeneu-

mit Hilfe von Motivationshinweisen bzw. ausgeführten Begründungszusammenhängen sozusagen die Linien der sonst nicht zu verortenden Einzelpunkte der Erzählung ‚durchziehen‘. Auch bei der Novelle läßt sich dabei eine Art ‚Vorzeichnung‘, ähnlich der „costruzione leggitima“ ausmachen: Das im Gegensatz zum Exempel (wo als Überschrift z. B. nur steht: „De amicitia“ oder „De vero amico“) überraschend ausführliche, der Novelle vorangestellte „Argomento“ zeigt dem Leser, zusammen mit den der Rahmenerzählung zuzuordnenden einführenden Diskussionen der „lieta brigata“, schon bevor die eigentliche Erzählung beginnt, die ‚Fluchtlinien‘ und den ‚Fluchtpunkt‘ der Novelle an. Die darauf folgende (statt eines bloßen „frater quidam“ o. ä. im Exempel) ausführliche *Exposition* von Namen, Familie, Vermögensverhältnissen, Ansehen, Charakter und sonstigen für die richtige Einschätzung einer Person und ihrer Handlungen wichtigen Details ordnet die Personen und ihre Handlungen in ein Koordinatensystem (ein „Schachbrett“) von sozialen, ökonomischen und politischen Bezügen ein, das streng funktionalisiert und auf den ‚Fluchtpunkt‘, den Höhepunkt der Novelle ausgerichtet ist.

Exposition und Beschreibungselemente in der eigentlichen Erzählung zusammen, die nicht an die ‚horizontale‘ chronologische Achse gebunden sind (daher bei Labov/Waletzky der Begriff „free clauses“), bilden den ‚Erzählraum‘, in dem sich die chronologische Kette von Handlungsknoten abrollen kann und der dem Leser den Eindruck ‚realistischer‘, d. h. nach den zu seiner Zeit gängigen Kriterien von Wirklichkeit motivierter Begründungszusammenhänge vermittelt, selbst wenn die Geschichte noch so ‚märchenhaft‘ ist. (Bekannte Ausnahmen wie die Geißblatt-Novelle, *Decameron* IV, 7, oder der herbeigezauberte Garten in *Decameron* X, 5 bestätigen die Regel).

So wie die Zentralperspektive dem Betrachter einen bestimmten, innerweltlichen Blickwinkel aufzwingt, so zwingen die beschreibenden Teile dem Leser der Novelle zur Zeit Boccaccios eine bestimmte Sicht auf den Handlungszusammenhang auf und damit auch eine bestimmte Wertung. Diese Bewertung wird nun aber nicht mehr von außen, etwa von der christlichen Heilslehre her auf die Geschichte angewendet, die damit zur beliebig austauschbaren Illustration einer Maxime herabsinkt, sondern die Geschichte wird ‚um ihrer selbst willen‘ erzählt, ihr Sinn liegt mehr oder minder ausdrücklich formuliert in ihr selbst; ihre ‚Lehre‘ (wenn man diesen Begriff überhaupt noch verwenden will, doch ein Rest von Exemplarität bleibt auch bei Boccaccio erhalten) liegt in der Struktur der Erzählung und der dadurch dem Leser aufgezwungenen Perspektive autonomen und berechenbar-gewitzten Handelns.

Es muß einer umfassenderen Untersuchung vorbehalten bleiben, weitere strukturelle Auswirkungen des Kaufmannshabitus darzustellen, die über diesen einen grundlegenden Punkt hinausgehen. Man könnte etwa auch noch Auswirkungen auf die Mikrostruktur der Novelle (z. B. bei Boccaccio die auffällig gehäufte Verwendung von Gerundivsätzen in der Exposition) oder auf die Makrostruktur der gesamten Novellensammlung untersuchen: einerseits

die Fragmentierung des literarischen Werks in kurze Stücke, in ‚Einzelinformationen‘ („novelle“) – im Gegensatz zum einheitlichen und weitgespannten mittelalterlichen Ordo der Epen oder auch der *Divina commedia* – und andererseits sein autonomes, nach Themenkreisen geordnetes Zusammenfügen der Einzelinformationen – im Gegensatz zu den ohne Erzählrahmen im ‚Rahmen‘ der Heilslehre stehenden Exemplasammlungen – innerhalb des eine eigene Geschichte bildenden *Erzählrahmens*.

Zur ideologischen Formulierung des Kaufmannshabitus (Fortuna)

Der gleichzeitig produzierende und produzierte Habitus ist jedoch nicht nur aus den ökonomischen, politischen und künstlerischen Strukturen erschließbar, sondern eine dominierende Gesellschaftsgruppe wie diejenige der Kaufleute in Florenz hat auch das Bedürfnis, ihr Tun bewußt und eingebettet in eine umfassende Ideologie zu rechtfertigen, es gleichzeitig als Handlungsanweisung und Erfolgsrezept für künftige Generationen zu kodifizieren. Allerdings wird man auf Grund des Beharrungsvermögens und der institutionellen Verankerung mit einem Nachhinken der ideologischen ‚Aufarbeitung‘ tatsächlich längst geübter Praktiken zu rechnen haben²⁸.

Die zeitgenössischen moralphilosophischen und pädagogischen Traktate²⁹, wie etwa Paolo da Certaldos *Libro di buoni costumi* oder Francesco da Barbarinos *Reggimento e costumi di donne*³⁰, halten in ihren Wertungen eher an überkommenden, vor allem religiösen Erziehungsidealen fest, als daß sie die tatsächliche, den Habitus mitgestaltende Erziehungspraxis erkennen ließen. Diese läßt sich eher aus der Memoirenliteratur, den Lebenszeugnissen der Kaufleute selbst erschließen, die allerdings wiederum in der Darstellung ihres Lebens nicht unbeeinflußt von nachträglichen ideologischen Systematisierungen geblieben sind, zumal sie sich meist in humanistischen Gelehrtenzirkeln bewegten, die für die Ausarbeitung der offiziellen Ideologie zuständig waren (z. B. C. Salutati, L. B. Alberti, Ficino). Aus der Produktion der im damaligen Florenz ziemlich verbreiteten Memoirenliteratur (eine zwischen Familien-

tik V, S. 325–346; W. Labov/J. Waletzky, Erzählanalyse: Mündliche Versionen persönlicher Erfahrung, in: J. Ihwe, Hrsg., Literaturwissenschaft und Linguistik, Bd. 2, Frankfurt/M. 1971, (FAT 2015), S. 78–126 (dort die Unterscheidung zwischen „narrativen“ und „freien“ bzw. „eingeschränkten“ Teilsätzen).

28 Daß zeitlich spätere Theoretiker nicht notwendig einen ideologischen Fortschritt bedeuten müssen, sondern unter veränderten historischen Bedingungen auch ‚konservativ‘ oder gar gegenüber einer schon einmal erreichten Position ‚rückschrittlich‘ sein können, versteht sich von selbst.

29 Vgl. Eugenio Garin, *Il pensiero pedagogico dell'umanesimo*, Firenze 1958 (I classici della pedagogia italiana 2).

30 Paolo da Certaldo, *Libro di buoni costumi*, hrsg. von A. Schiaffini, Florenz 1945; Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donne*, hrsg. von G. E. Sansoni, Turin 1957.

Stadt-, Unternehmenschronik, moralischem Traktat und Testament schwankende Gattung) wählen wir G. Rucellais (gestorben 1481) *Zibaldone* (1457ff.), da er einerseits in Anlehnung an L. B. Albertis weitverbreiteten moralphilosophischen Traktat *Della famiglia* (1437–1441) einen – zumindest was Fortuna angeht – noch zur ‚berechnenden‘ und ‚autonomen‘ Novellenstruktur des *Decameron* passenden Standpunkt vertritt, auf der anderen Seite aber der Sammlung beigefügte Briefe auch noch einen Blick auf frühere und künftige Ideologisierungen Fortunas gestatten³¹.

In einem Brief an seine Mutter (vor 1467)³² führt das Oberhaupt der neben den Medici zu seiner Zeit reichsten Familie in Florenz ganz im Sinne der offiziellen kirchlichen Lehre den Verlust eines Schiffes auf den Willen Gottes zurück und deutet ihn als Strafe für seine Verfehlungen. Für so wenig gottgefällig kann er sich jedoch kaum gehalten haben, denn in der vorangehenden Passage desselben Briefes war davon die Rede, daß er auf eigene Kosten zwei Schiffe mit Material und Leuten ausgestattet habe, die ihm die genauen Maße und das Aussehen des Heiligen Grabes in Jerusalem verschaffen sollten, dessen Nachbildung er in seiner Hauskapelle S. Pancrazio (der Entwurf stammt von L. B. Alberti) aufstellen wollte und dessen Kosten den Verlust um ein Vielfaches übertrafen.

Im Zusammenhang mit der Adressatin und den erwähnten frommen Werken liegt solch fromme Erklärung nahe; die Beiläufigkeit, mit der die traditionelle Formel („Dominus dedit, Dominus abstulit, sit nomen Domini benedictum.“) abgespult wird, verstärkt den Verdacht, daß diese fromme Haltung nur die religiöse Fassade darstellt. (Das soll nicht heißen, daß er nicht *auch* fromm war.) Tatsächlich – und jetzt sind wir beim Habitus des Florentiner Großkaufmanns – gestattet uns der Brief auch noch einen Blick hinter die Fassade: der Verlust eines Schiffes und des dort investierten ganz beträchtlichen Kapitals ist ein bereits *einkalkuliertes* Risiko, gelindert durch die Tatsache, daß er sich die Ausrüstung des Schiffes vorsichtshalber mit anderen Handelsunternehmen geteilt hatte. Daß der Verlust der Summe ihn zwar schmerzt, aber seine Pläne letztlich nicht durcheinanderbringen kann, zeigt die Tatsache, daß sein frommes Vorhaben dadurch überhaupt nicht in Frage gestellt wird, geschweige denn seine eigene Existenz als Kaufmann.

Daran zeigt sich, wie ein Florentiner Kaufmann trotz religiöser Formeln *wirklich handelt*; darüberhinaus hat G. Rucellai in einem „Cos'è fortuna“

31 G. Rucellai ed il suo *Zibaldone*, Bd. I: Il *Zibaldone* quaresimale, pagine scelte a cura di A. Perosa (Studies of the Warburg Institute ed. by G. Bing, vol. 24), London 1960; Leon Battista Alberti, *I primi tre libri della famiglia* Testo e commento di F. C. Pellegrini [...] Firenze 1946; Leon Battista Alberti, *Über das Hauswesen*, übersetzt von W. Kraus, eingel. von F. Schalk, Zürich/Stuttgart 1962. – Dennoch stellt das ‚Decameron‘ noch eine frühere Stufe dar, da es dem Zufall einen wesentlich größeren Spielraum läßt. Auch spielt die Familie, als biologisches ‚Versicherungssystem‘ gegen Krankheit, Tod und Konkurs bei dem noch näher am individualistischen Abenteuerer-Kaufmann stehenden *Boccaccio* eine geringere Rolle.

32 G. Rucellai, *Il Zibaldone*, S. 136.

überschriebenen Abschnitt seines *Zibaldone* festgehalten, wie er in der Nachfolge Albertis *denkt und schreibt*, wenn er sich nicht gerade im religiösen Kontext bewegt³³:

[...] che fortuna niente sia se none in nome, e comprenderete che il buono governo e il senno e la prudenza giova molto a ogni caso averso e tengono stretti et legati i casi fortuiti per modo che pocho o niente possono nuocere e il più delle volte il savio si difende da lloro.

„Gute Betriebsführung“, „Verstand“ und „Klugheit“ geben die Möglichkeit, auch Fortuna am kurzen Zügel zu führen. Die Autonomie des Kaufmanns und seine Fähigkeit, den Gang der Dinge zu berechnen, auch die Unglücksfälle einzukalkulieren, sind hier klipp und klar formuliert. Die Voraussetzungen für diese Haltung waren zur Zeit Giovanni Rucellais schon gefährdet; mit der Florentiner Wirtschaft ging es im Gefolge von Kriegen mit Mailand und dem Papsttum, aber auch dank dem Erstarken der Türken sowie dem wirtschaftlichen Aufstieg der nordeuropäischen Länder (vor allem der dortigen Tuchindustrie) im Verlauf des 15. Jh.s langsam aber sicher abwärts. Auf politischem Gebiet setzte sich der Prinzipat gegen die bürgerlich republikanische Autonomie durch.

Diese in der Folge bald auf die offizielle Ideologie durchschlagenden politisch-ökonomischen Veränderungen lassen sich bei Rucellais Briefpartner Ficino, dem ideologischen Sprachrohr der Mediceer, ablesen, dessen Rat bereits nicht mehr in erster Linie dahin geht, mit „prudentia“, „pazientia“ und „magnanimità“ gegen Fortuna anzukämpfen, sondern eher die Welt und ihre Geschäfte zu fliehen und sich dem göttlichen Willen unterzuordnen³⁴. Er liefert so die Rechtfertigung für eine neue Generation von Humanisten, die ihre Aufgabe eher in einem zurückgezogenen, kontemplativen Gelehrtenstand bzw. im Höflingsdienst sahen als in einer selbstbewußten Beteiligung am öffentlichen Leben als gleichberechtigter Bürger unter anderen Bürgern³⁵. Die

33 Ebd. S. 103; vgl. dazu L. B. Alberti, *Della famiglia*, S. 9: „Non è potere della fortuna, non è, come alcuni sciocchi credono, così facile vincere chi non voglia essere vinto. Tiene giogo la fortuna solo a chi se gli sottomette.“

34 „Pistola di Marsilio Ficino a Giovanni Rucellai viro clarissimo“ (in: G. Rucellai, *Zibaldone*, S. 114–116; hier S. 115 und 116): [...] quello che per respecto di noi si chiama fortuna e caso, si può chiamare fato respecto della natura universale et providentia respecto del principio intellectuale et regola per respecto del sommo bene. [...] finiremo la pistola in questa morale sententia: che buono è combattere colla fortuna coll'arme della prudentia, pazientia e magnanimità; meglio è ritrarsi et fugire di tal guerra, della quale pochissimi anno victoria et quelli pochi con intollerabile fatica et extremo sudore; optimo è fare co' llei o pace o triegua, conformando la voluntà nostra colla sua e andare volentieri dov'ella acenna, acciò ch'ella per forza non tiri“.

35 Vgl. L. Martines, *The Social World of the Florentine Humanists 1390–1460*, Princeton 1963, bes. S. 5ff.

Die gleiche Entwicklung vom „relativ selbständigen“ Bürger-Humanisten der Zeit von ‚Della famiglia‘ zur Hinnahme des Prinzipats und der Hinwendung zu einem „ästhetischen, quietistisch gefärbten Ideal“, sieht F. Schalk (in: L. B. Alberti, *Über das Hauswesen*, S. XXIX) auch bei Alberti selbst in den dreißig Jahren bis zu ‚De Iciarchia‘ (1470; 1464, nach dem Tod *Cosimos*, wird der Prinzipat offen installiert).

Nützlichkeit einer solchen auf eine (möglichst noch transzendente und dadurch unangreifbare) Autorität statt auf den autonomen Unternehmergeist gegründeten Ideologie für die herrschenden Mediceer ist offensichtlich.

*

Solche Veränderungen im ideologischen Bereich, die innerhalb eines von einem einzigen Mann zusammengestellten Textkorpus in drei verschiedenen Etappen belegbar sind, führen uns direkt zu der Frage: Entsprechen solchem Wandel im ideologischen Bereich zeitlich mehr oder weniger verschobene Veränderungen im Bereich des Habitus und demjenigen der symbolischen Systeme? Oder: Was wird aus der Novelle und der Zentralperspektive, wenn ihre von uns angenommene habituelle Grundlage sich verändert?

Bei der Antwort ist es zuallererst wichtig, jede monokausale und ausschließlich einseitig gerichtete Ursache-Wirkung-Perspektive zu vermeiden, wie sie oft bei der Annahme direkter Auswirkungen ideologischer Phänomene auf solche der künstlerischen Systeme üblich ist. Selbst wenn es darstellungstechnisch teilweise notwendig ist, Veränderungen chronologisch – kausal aus anderen Veränderungen abzuleiten und klare Dominanzen herauszustellen, so darf darüber die reziproke Wirksamkeit nicht aus dem Blick geraten. So wirkt der von uns dargestellte Kaufmannshabitus unter anderem auf die künstlerische Produktion, gleichzeitig aber wirkt diese wiederum zurück auf die Festigung bzw. Veränderung dieses Habitus.

Geht man, wie oben dargelegt, davon aus, daß der Habitus längerdauernden und grundlegenden Wandlungen unterworfen ist als die politischen und ideologischen Systeme, so werden selbst bedeutende Veränderungen im politischen und wirtschaftlichen Bereich den Habitus erst allmählich verändern, bzw. wird umgekehrt der sich allmählich wandelnde Habitus – etwa von der berechnenden Autonomie des abenteuernden und gewitzten Unternehmer-Kaufmanns zum eher inaktiven oder kontemplativen refeudalisierten Rentenverzehrer – den Boden für ‚plötzlichere‘ politisch-ideologische Veränderungen bereiten.

Die italienischen Kaufleute haben im folgenden Jahrhundert nicht bestimmte Fähigkeiten unvermutet verloren, doch wurden die Möglichkeiten und das Bedürfnis, diese Fähigkeiten zur Geltung zu bringen, beschränkter bzw. das dominante Interesse auf andere Ziele gelenkt. Bei diesem Wandel – man könnte im Bezug auf das 14. – 16. Jh. von einem Übergang vom Kaufmanns- zum Höflingshabitus sprechen – greifen die verschiedenen, wirtschaftlichen, politischen und kulturellen, Faktoren ineinander, verstärken und modifizieren sich gegenseitig in einer bestimmten Richtung.

Die Art, wie sich der Habitus längerfristig durch Dominanzverschiebungen verändert, erlaubt auch Rückschlüsse auf die ebenso langfristige Veränderung einer literarischen Gattung oder eines malerischen Stils. Auch hier erfolgen Akzentverschiebungen innerhalb eines sich länger erhaltenden strukturellen Spielraums.

Das Tempo dieser Dominanzverschiebung wird im symbolischen Bereich zusätzlich noch durch die relative Autonomie der einzelnen Künste gedämpft; sie wird aber nichtsdestotrotz auf diesen Bereich ‚durchschlagen‘. Nachdem die Novelle als typischer Ausdruck dominanter Komponenten des Kaufmannshabitus um 1350 einmal ‚geboren‘ ist – übrigens nicht ohne ihrerseits Reste früherer, mittelalterlicher Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensweisen neben den vorherrschenden zu bewahren – und durch die außergewöhnliche Wirkung des *Decameron* eine Art Kanonisierung erfahren hat, richten sich spätere Sammlungen von kurzen Erzählungen meist sogar ausdrücklich an diesem Vorbild aus. Diesem anerkannten und nachgeahmten Muster zum Trotz verändern sich jedoch die Novellensammlungen bis ins 16. Jh. ständig. Gleiches gilt für die Zentralperspektive, die zwar als grundlegende Errungenschaft nicht verlorenggeht, die jedoch über die weniger durchschaubare und konstruierte Licht- und Farbperspektive etwa bei Leonardo und Giorgione bis zur Verzerrung und zum Verschwimmen im Jenseits in Manierismus und Barock auffällige Veränderungen durchmacht.

Das heißt, ein bestimmtes Wissen, bestimmte künstlerische Techniken, bestimmte Wahrnehmungs-, Denk- und Verhaltensmuster geraten zwar nicht in völlige Vergessenheit, doch sie werden in ihrer Bedeutung zurückgedrängt oder auf längere Sicht durch andere ersetzt. So werden gerade diejenigen Elemente, die wir als strukturell dominant für die zentralperspektivische Malerei und die Novelle um 1350 erkannt haben und mit dem autonom-berechnenden Element des Kaufmannshabitus in Zusammenhang brachten, bis ins späte 16. Jh. allmählich zurückgedrängt bzw. aufgegeben. Man sehe sich einmal an, was aus dem Fliesenmuster bei Tintoretto oder El Greco geworden ist – oder aus der sich aus der Exposition geplant entwickelnden Handlung der Novelle: Die tragischen Geschichten Bandellos etwa ziehen das Unberechenbare, das aller autonomen Planung des Helden Hohn sprechende Ereignis vor, Cervantes seinerseits kennt medias-in-res-Anfänge statt detaillierter Exposition und bevorzugt *deux-ex-machina*-Schlüsse gegenüber einem rational und autonom auf ein Ziel hin sterbenden Handeln. Andererseits bleiben Errungenschaften wie die ausführliche Personenbeschreibung erhalten, ja sie wird teilweise noch ausgebaut zu weitschweifigen psychologischen Erklärungen, die jedoch im Gegensatz zu ihrer Funktion bei Boccaccio vielfach gerade die Unberechenbarkeit menschlichen Handelns demonstrieren.

Résumé

Les réflexions partent du fait que deux innovations artistiques fondamentales, en peinture, la perspective centrale construite d'après des règles mathématiques (A. Lorenzetti, *Annonciation*, 1344) et, en littérature, la nouvelle (G. Boccace, *Le Décaméron*, vers 1350) sont 'inventées' à peu près à la même date et au même lieu. En outre, ces deux changements dans deux systèmes symboliques différents se caractérisent par une homologie structurale: l'exposition et les parties descriptives de la nouvelle qui permettent un ancrage des personnes et de leurs actions dans le temps et dans l'espace géographique et social, leur évaluation d'après des critères 'terrestres' et leur centralisation sur un point de mire ('la pointe') d'un côté et le dallage et les éléments architecturaux des tableaux à perspective centrale de l'autre remplissent la même fonction.

Pour expliquer ce parallélisme chronologique et structural se prête le terme 'habitus' (d'après E. Panofsky et P. Bourdieu: „schèmes de perception, de pensée et d'action"), produit-producteur des conditions qui sont à la base du changement; concept qui permet une médiatisation réciproque entre des phénomènes symboliques et une société historiquement définie.

L'habitus du marchand Florentin du 14^e siècle (avec ses dominantes: calcul raisonné et autonomie) ne régit pas seulement plus ou moins inconsciemment ses facultés et ses capacités de marchand et de citoyen (la République), ses manières d'agir et de penser, mais aussi celles de raconter et de peindre, d'éduquer ses enfants etc. Comme exemple tardif de systématisation idéologique de cet habitus du marchand Florentin du 14^e siècle et de son évolution antérieure et postérieure on considère les différents concepts de „fortuna" dans le *Zibaldone* di G. Rucellai.