

P.S.1.5

P.S.1.5

Exzesse der Leidenschaft und ihre Moralisierung. Boaiustuaus Umschrift der Bandello-Novelle von Romeo und Julia, Elena Lefevre Georgescu
(6. Fachsemester)

Die Untersuchung künstlerischer Praktiken und Poetiken der Affektdarstellung kann verschiedentlich motiviert sein. Als Teilbereich einer breiter angelegten Erforschung der Zusammenhänge von Sprache und Emotion, wie sie etwa das neu gegründete Exzellenz-Cluster *Languages of Emotion* in und um Berlin anstrebt, ist das übergreifende

1 Für eine ausführlichere Selbstdarstellung des Clusters und seines Arbeitsvorhabens siehe dessen Internetseite, zugänglich unter www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/languagesofemotion/; letzter Zugriff am 04.03.2008.

2 Wolfgang Matzat, *Leidenschaft*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 2001, S. 151-164, hier S. 151.

3 Matzat, *Leidenschaft*, S. 151.

4 Matzat, *Leidenschaft*, S. 160.

5 Matzat, *Leidenschaft*, S. 160.

6 Matzat, *Leidenschaft*, S. 160.

7 Winfried Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare. Pierre Boaistuau's Romeo und Julia-Version*, in: *Poetica* 19 (1987), S. 3-31, hier S. 6. In seinen Ausführungen zu Shakespeares Sprache der Liebe folgt Menninghaus nach eigenen Angaben weitgehend Inge Leimberg, *Shakespeares Romeo und Julia. Von der Sonettichtung zur Liebestragödie*, München 1968.

8 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 3.

9 Zwar gilt Menninghaus' Darstellung der Rezeption dieser beiden *Romeo und Julia*-Versionen zufolge die Negativ-Etikette ‚Moral‘ nur dem Stil Boaistuau's (vgl. Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 12), jedoch hat es dementsprechende Zuschreibungen auch in Bezug auf Bandello gegeben, wie Ulrich Schulz-Buschhaus mit Verweis auf eine Bemerkung Hermann H. Wetzels feststellt. Vgl. Wetzels, *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977, S. 95; so zitiert in Schulz-Buschhaus, *Bandellos Realismus*, in: *Romanisches Jahrbuch* 37 (1986), S. 107-126, hier S. 108.

emotionswissenschaftliche Erkenntnisinteresse an einer solchen Untersuchung betont interdisziplinär, mit dem integrativen Moment eines im weitesten Sinne anthropologischen oder kulturwissenschaftlichen gemeinsamen Interesses.¹ Aber auch dezidiert literaturwissenschaftliche Erkenntnisinteressen legen die Untersuchung künstlerischer Emotionsdarstellung nahe. Insbesondere die literarische Praktik und Poetik der Darstellung von Leidenschaften im Sinne besonders „intensiver emotionaler Zustände“ bietet sich hierbei als Untersuchungsgegenstand an, da gerade Leidenschaften „einen primären Gegenstand literarischer Gestaltungen bilden“, wie Wolfgang Matzat in einem Beitrag zum sprachlich-rhetorischen Leidenschaftsausdruck feststellt.² Auf den Zusammenhang von Rhetorik und Poetik der Affekte bedacht, sieht Matzat in solch einem Fokus auf die Leidenschaften oder „heftigen Affekte“ grundsätzlich auch Fragen nach dem „moralischen Status“ des „rhetorischen Affektausdrucks“ hervortreten.³ In seiner Zusammenfassung der literarischen Leidenschaftsdarstellung in der frühen Neuzeit ist es dann auch gerade eine Änderung dieses „moralischen Status“, an der Matzat eine wesentliche Funktionsverschiebung der Affektrhetorik von einer moralisierenden „Apellfunktion“ hin zu einer davon unabhängigen „Ausdrucksfunktion“ festmacht.⁴

Diese gewissermaßen entmoralisierende Funktionsverschiebung literarischer Leidenschaftsdarstellung in der frühen Neuzeit „vom Medium der Überzeugung zum Ausdrucksmedium psychischer Zustände“ ist Matzat zufolge insbesondere als Implikat eines Typus der neuzeitlichen Liebestragödie erkennbar: der „Leidenschaftstragödie“.⁵ Matzats Beschreibung dieses Tragödientyps, in dessen Zentrum eine Leidenschaftsdarstellung stehe, die „durch und durch sprachlich und damit rhetorisch“⁶ sei, erinnert dabei an einen Aufsatz von Winfried Menninghaus, in dem dieser William Shakespeares *Romeo and Juliet* (erstmalig erschienen 1597) als ein „Drama der Liebe“ ausweist, welches von Shakespeare als ein „Drama der Rhetorik“ und schlechthin als „Drama der Sprache“ gestaltet werde.⁷ Angesichts der erwähnten Bemerkungen Matzats, die einen engen Zusammenhang zwischen dem ästhetischen Verständnis des Shakespeare-Dramas als ‚Drama der Sprache‘ und der funktionalen Entmoralisiertheit seiner Leidenschaftsdarstellung nahelegen, erscheint es überraschend, dass Menninghaus sich im weiteren Verlauf seines Aufsatzes gerade nicht Shakespeares *Romeo and Juliet* widmet, sondern dem Vergleich zweier früherer Versionen dieser „vielleicht berühmtesten und meistvariierten Liebesgeschichte der Weltliteratur“⁸, die gerade aufgrund der in ihnen wahrgenommenen Moralisierungstendenzen⁹ gemeinhin als literarische

10 Zitiert nach Matteo Bandello, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Bd. 1, a cura di Francesco Flora, Verona 1952, sowie nach Matteo Bandello, *Novellen*, Bd. 2., dt. Übersetzung v. Caesar Rymarowicz, Berlin 1988.

11 Zitiert nach Pierre Boaistuau, *Histoires tragiques*, édition critique publiée par Richard A. Carr, Paris 1977.

12 Vgl. Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 7 und 31.

13 Die Sammlungen der *Novelle* Bandellos und der *Histoires tragiques* Boaistuaus, in denen diese beiden *Romeo und Julia*-Geschichten erschienen sind, können hier leider nicht als Ganzes untersucht werden. Auch die Forschungsliteratur zu ihnen als Ganzem kann daher hier nicht vollständig überblickt und dargestellt werden.

Fehlschläge abgeurteilt und lediglich als Transporteure des *Romeo und Julia*-Stoffes gewürdigt worden sind: Matteo Bandellos *novella La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono, con varii accidenti*¹⁰ sowie Pierre Boaistuaus *histoire tragique De deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse*¹¹. Und dem nicht genug, Menninghaus hebt sogar die „Polarisierung der Sprache“ in Boaistuaus *histoire tragique* als ein stilistisches Verdienst hervor, ohne welches Shakespeares Drama in seiner Form kaum denkbar wäre.¹²

Indem Menninghaus sich somit allerdings auf die Sprache dieser beiden *Romeo und Julia*-Versionen und insbesondere auf deren stilistische Sublimierung in der *histoire tragique* Boaistuaus konzentriert, spielen Fragen nach dem funktionalen Zusammenhang von Leidenschaftsdarstellung und Moral bei ihm nur eine untergeordnete Rolle. Im Rahmen der vorliegenden Arbeit sollen diese Fragen in den Mittelpunkt der vergleichenden Untersuchung gerückt werden. Um folglich Aussagen darüber treffen zu können, ob und wie – das heißt, nach welchen Bewertungsmustern und mittels welcher Darstellungsstrategien und Erzählverfahren – Leidenschaft in den genannten *Romeo und Julia*-Versionen Matteo Bandellos und Pierre Boaistuaus moralisiert wird, soll in einem ersten Schritt zunächst ein kurzer Überblick über einige Schwerpunkte innerhalb der Sekundärliteratur zu den beiden Texten geboten werden. In einem zweiten Schritt gilt es, die eigene Herangehensweise sowie die Moralisierung der Leidenschaft als Vergleichsgegenstand zu entwickeln, was unter anderem durch eine analytische Verknüpfung der jeweiligen Handlungsmotivationen der Figuren mit der jeweiligen narrativen Motivation der Erzählung erreicht werden soll. Als dritter Schritt folgt daraufhin die vergleichende Textanalyse, die ein besonderes Augenmerk auch auf das Zusammenspiel der verschiedenen Erzählebenen bei der Leidenschaftsdarstellung und Moralisierung legen wird, bevor die Untersuchungsergebnisse schließlich zusammengefasst und mögliche Anknüpfungspunkte an die vorliegende Arbeit aufgezeigt werden.

Zu den Texten und ihrer Erforschung

Die literaturwissenschaftliche Beschäftigung mit der hier zu behandelnden *novella* Bandellos (erstmalig erschienen 1554) und ihrer Umschrift in der *histoire tragique* Boaistuaus (erstmalig erschienen 1559) ist weitgehend durch ein stoffgeschichtliches Interesse an der *Romeo und Julia*-Geschichte bestimmt, das beide Versionen in erster Linie unter die Vorläufer oder Quellen für Shakespeares Drama subsumiert.¹³ Von möglichen Vorbildern

14 Hierfür siehe etwa Armel H. Divverres, *The Pyramus and Thisbe Story and Its Contribution to the Romeo and Juliet Legend*, in: *The Classical Tradition in French Literature*, hg. v. Henry T. Barnwell, Edinburgh 1977, S. 9-22, sowie Carol Gesner, *Shakespeare & the Greek Romance: A Study of Origins*, Lexington 1970, S. 62-64.

15 Für Aufzählungen dieser verschiedenen *Romeo und Julia*-Versionen vgl. etwa Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, Jill L. Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, in: *Studies in Philology* 81 (1984), S. 325-347, sowie Nicole Prunster, *Romeo and Juliet before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love by Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, and Pierre Boaistuau*, Toronto 2000.

16 Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 327.

17 Barry Jones, *Romeo and Juliet. The Genesis of a Classic*, in: *Italian Storytellers*, hg. v. Eric Haywood, Dublin 1989, S. 150-181, S. 151 f.

18 Richard Carr, *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques. A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill 1979, S. 32.

19 Carr, *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques*, S. 32.

20 Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 325.

21 Als solche bezeichnet sie etwa Levenson in *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 327, und auch der Titelzusatz der *Histoires tragiques* selbst („extraictes des œuvres Italiennes de Bandel, et mises en langue Française“) weist diese als Übersetzung aus, wie Carr in *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques*, S. 32 bemerkt.

22 Carr, *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques*, S. 45.

23 Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 7-31.

in der griechischen und römischen Antike einmal abgesehen,¹⁴ werden als Vorgänger der *Romeo und Julia*-Version Matteo Bandellos vornehmlich Novellen Masuccio Salernitanos (erstmal erschienen 1476) und Luigi DaPortos (erstmal erschienen 1535) genannt. Als Nachfolger der Adaption Pierre Boaistuaus wird neben Arthur Brookes Version in Versform auch William Painters Version in Prosaform aufgeführt.¹⁵ Gemäß dieser linearen Genealogie erscheinen Bandello und Boaistuau somit als Mittelsmänner, die in erster Linie dazu beitrugen, die Geschichte „from Italy across the Alps to England“ zu übermitteln, wie es Jill L. Levenson in einem Artikel aus dem Jahr 1984 anschaulich formuliert hat.¹⁶

Gerade die Linearität dieser Vorstellung einer wiederholten Weitergabe des Stoffes, bei der jede neue Version zugleich Quelle der nächsten Version wird, hat jedoch auch Kritik erfahren. So argumentierte etwa Barry Jones 1989, dass diese Textquellen lediglich einen Teil der „narrative matrix“ darstellten, welche das „cultural repertoire“ des jeweiligen Autors ausmache und aus der heraus die jeweilige Version der Geschichte entstanden sei.¹⁷ Richard Carr bemerkte in seiner Monographie zu Pierre Boaistuaus *Histoires tragiques* von 1979 darüber hinaus bezüglich der Übernahme von Themen und Inhalten, dass „subject matter was pillaged shamelessly“ zur Zeit der Renaissance.¹⁸ In dieser Einsicht begründet er seine Beobachtung, dass bereits in den 1970er Jahren eine Umorientierung innerhalb der Forschung zu Schriftstellern des 16. Jahrhunderts stattgefunden habe, von einer Beschäftigung mit ihren literarischen Quellen hin zu einer Betonung des „degree to which their borrowings are incorporated within a new and original vision“.¹⁹

Eine solche Betonung der Eigenständigkeit scheint auch Levenson hinsichtlich der verschiedenen *Romeo und Julia*-Versionen befürwortet zu haben, indem sie eine angeblich noch ausstehende Analyse von „structure and tone“ der Erzählung „in its novella form“ forderte.²⁰ Allerdings unterscheidet Levenson im Anschluss daran nicht zwischen den Versionen da Portos, Bandellos, Boaistuaus, Brookes und Painters, die sie stattdessen unter dem Sammelbegriff der „Novellen vor Shakespeare“ nivellierend zusammenfasst. In Bezug auf die hier zu besprechenden Texte Bandellos und Boaistuaus steht Levensons Herangehensweise somit im Gegensatz sowohl zu der Auffassung Carrs, dass es sich bei Boaistuaus angeblicher Übersetzung²¹ der Bandello-Novelle tatsächlich um ein „free interplay of imitation and originality“ handele,²² als auch zu der einleitend genannten vergleichenden Analyse von Winfried Menninghaus, die ja gerade die sprachstilistischen Unterschiede zwischen den Versionen Bandellos und Boaistuaus herausarbeitet.²³

24 Roland Galle, *Tragisch/Tragik*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, hg. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2005, S. 117-171, hier S. 135.

25 Nancy E. Virtue, *Translation as Violation. A Reading of Pierre Boaistuau's Histoires tragiques*, in: *Renaissance and Reformation* 22:3 (1998), S. 35-58.

26 Prunster, *Romeo and Juliet before Shakespeare*.

27 Ein weiterer Artikel von Adelin Charles Fiorato, der 2003 in einer Beilage der Zeitschrift *Studi Francesi* erschienen ist und sich dem Titel nach mit der Moralisierung der Bandello-Novellen in den *Histoires tragiques* Boaistuaus und Belleforests befasst – und der somit für die hier zu behandelnde Fragestellung besonders relevant gewesen wäre – konnte hier leider nicht berücksichtigt werden, da das betreffende Supplement nicht verfügbar war. Vgl. Adelin Charles Fiorato, *Les Histoires tragiques de Boaistuau et Belleforest, ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France*, in: *Studi Francesi* 139:[Supplement] (2003 Jan.-Apr.), S. 135-44.

28 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 13.

Darüber hinaus wird eine solche Gleichmachung der Ansicht nicht gerecht, die Boaistuau durch seine „Übersetzung und Bearbeitung“ der Novellen Matteo Bandellos in Zusammenarbeit mit François Belleforest als den Begründer einer neuen und eigenständigen „Gattungsform“ der *histoires tragiques* versteht, wie es etwa Roland Galle in einem Handbuchartikel zu Tragik und Tragischem aus dem Jahr 2005 tut.²⁴ Auch Nancy E. Virtue widmet sich dementsprechend in einem Artikel aus dem Jahr 1998 vor allem den Unterschieden zwischen Bandellos *Novelle* und Boaistuaus *Histoires tragiques*, wobei sie letztere als eine Art misogyne Reaktion Boaistuaus auf den Skandal um seine vielkritisierte Edition von Marguerite de Navarres *Heptaméron* liest.²⁵ Dass das Interesse aktuellerer Studien an den hier zu behandelnden Texten um ihrer selbst willen über ein bloß stoffgeschichtliches Interesse hinausgeht, zeigt auch eine Veröffentlichung aus dem Jahr 2000, in der Nicole Prunster englischsprachige Übersetzungen der *Romeo und Julia*-Versionen von Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello und Pierre Boaistuau vorgelegt hat.²⁶

Auch die vorliegende Arbeit kennzeichnet ein solches Interesse an den Texten um ihrer selbst willen, und dem anzustellenden Vergleich liegt Auffassung zugrunde, dass es sich unabhängig aller Elemente der Übernahme oder Übersetzung bei beiden Versionen der *Romeo und Julia*-Geschichte in erster Linie um eigenständige Texte handelt, die einander auf Augenhöhe zu begegnen haben. Die offensichtlichste Abgrenzung der vorliegenden Arbeit von den soeben vorgestellten Beiträgen liegt derweil in dem gewählten Analysefokus auf die Darstellung und Moralisierung von Leidenschaft, der im Folgenden entwickelt werden soll.²⁷

Zum Zusammenhang zwischen ethischer Literaturkritik, Moralisierung von Leidenschaft und narrativer Motivation

Wie einleitend erwähnt wurde, sind sowohl Boaistuaus *Histoires tragiques* als auch Bandellos *Novelle* in ihrer Rezeption mit der Negativ-Etikette ‚Moral‘ versehen worden. Ein solches Werturteil sagt allerdings nicht nur etwas über die beurteilten Werke aus, sondern auch oder vielmehr noch etwas über die beurteilende Instanz. So bemerkt Menninghaus etwa, dass das Stichwort ‚Moral‘, unter welches ihm zufolge speziell Boaistuaus *Histoires* fielen, „spätestens seit 1800 von sich aus keinen Anspruch mehr auf ästhetische Wertschätzung“ begründe.²⁸ Die ästhetische Grundauffassung, auf die Menninghaus hier anspielt, und welche die Autonomie von Kunst und Ästhetik automatisch auch mit ihrer

- 29 Guido Kreis, *Moralisch – amoralisch. I. Einleitung und Überblick*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2002.
- 30 Kreis, *Moralisch – amoralisch*, S. 183f.
- 31 Kreis, *Moralisch – amoralisch*, S. 183.
- 32 Vgl. Jutta Zimmermann, *Einleitung. Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 9-23.
- 33 Rüdiger Heinze, *The Return of the Repressed. Zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neuen Literaturkritik*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 265-281, hier S. 274.
- 34 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 274.
- 35 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 275.
- 36 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 276.

Unabhängigkeit von moralischen Bindungen gleichsetzt, findet sich auch in einem Handbuchartikel zum Moralischen in der Ästhetik von Guido Kreis aus dem Jahre 2002 wieder.²⁹ So sieht Kreis in der Thematisierung des Moralischen innerhalb der Ästhetik grundsätzlich das „genuin moderne[] Problem“ der Frage nach einer Verhältnisbestimmung oder Abgrenzung des Ästhetischen zum Moralischen, welche wiederum die „Entwicklung eines Selbstverständnisses des Ästhetischen“ in Gang setze.³⁰ Gleichzeitig bricht Kreis die Vorstellung eines gegenseitigen Ausschlussverhältnisses von Kunst und Moral aber auch auf, indem er bemerkt: „Kunstwerke und ästhetische Erfahrungen können moralisch belehren [...], aber auch bewußt mit moralischen Normen brechen, die Darstellung des Unmoralischen propagieren oder sich selbst radikal von jedem moralischen Einfluß distanzieren.“³¹ Diese Anerkennung einer Vielzahl möglicher Verhältnisse von Kunstwerken zum Moralischen verweist wiederum auf literaturwissenschaftliche Ansätze nach dem sogenannten „ethical turn“, die sich gerade um eine Überwindung der „Dichotomie von Moralismus und Ästhetizismus“ bemühen.³²

In einem Artikel zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neueren Literaturkritik aus dem Jahr 2006 zeigt Rüdiger Heinze verschiedene Schwerpunkte einer solchen ethischen Literaturkritik auf. Seiner Darstellung zufolge gehen etwa Ansätze, welche die Relation von Ethik zu Literatur mit einem Fokus auf Narration konzipieren, davon aus, dass das Erzählen gerade deshalb einen naheliegenden Ausgangspunkt für ethische Literaturkritik darstelle, „weil Geschichten von Ereignissen, Handlungen und Charakteren immer in einer moralischen Gemeinschaft oder – abstrakter – einem moralischen ‚Raum‘ lokalisiert sind, also innerhalb eines Werte- und Normensystems“³³. Demzufolge sei es auch eine Tatsache, „dass jede Geschichte bestimmte ethische Urteile enthält, bestimmte Werte annimmt und andere verwirft, Handlungen positiv oder negativ bewertet (oft nur implizit durch Erzählstruktur, Perspektive, etc.) und die Persönlichkeit einer Figur verurteilt oder lobt“³⁴. Ein Verständnis von Ethik als Moralphilosophie, die unter anderem untersuche, „wie moralische Urteile zustande kommen und gerechtfertigt werden“³⁵, führt Heinze daraufhin zur folgenden Konzeption ethischer Literaturkritik:

Ethische Literaturkritik beurteilt nicht die Moralitäten eines Textes im Sinne von ‚akzeptabel‘ oder ‚verwerflich‘, sondern wie diese Moralitäten, wie moralische Urteile und Weltbilder in einem und durch einen Text konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert werden. Sie beurteilt die Position, die der Leser einnehmen kann bzw. wie der Leser konstituiert wird.³⁶

37 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 277.

38 Heinze, *The Return of the Repressed*, S. 276 (siehe oben).

39 Zu den verschiedenen Erzählebenen, deren möglichen Formen und Funktionen siehe etwa Matías Martínez und Michael Scheffel, *Einführung in die Erzähltheorie*, München 20035, S. 75-80.

40 Menninghaus, „Zwischen Bandello und Shakespeare,“ S. 22.

Ohne diese von inhaltlichen Aspekten trennen zu wollen, betont Heinze dabei insbesondere die „ethische Relevanz literarischer Formen“ und in diesem Zusammenhang die Möglichkeit, dass in der ethisch-literaturwissenschaftlichen Analyse „die Strukturen ethischer Fragen und Probleme den Strukturen formalliterarischer Stilmittel gegenübergestellt und beide miteinander verglichen werden“³⁷.

Diesen Arbeitsauftrag ethischer Literaturkritik macht sich auch die vorliegende Arbeit zu eigen. Wenn nämlich gemäß der einleitenden Formulierung untersucht werden soll, ob und wie – also nach welchen Bewertungsmustern und mittels welcher Darstellungsstrategien und Erzählverfahren – Leidenschaft in den *Romeo und Julia*-Versionen Matteo Bandellos und Pierre Boaistuaus moralisiert wird, geht es genau darum zu beurteilen, wie bestimmte „Moralitäten, wie moralische Urteile und Weltbilder“ in diesen und durch diese Texte „konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert“ werden.³⁸ Wie aber soll hierfür bei der vergleichenden Analyse im Einzelnen vorgegangen werden? Zunächst stellt sich die Frage, wer oder welche Instanz in den Texten wem gegenüber was moralisiert, also die Frage nach Subjekt, Adressat und Objekt der Moralisierung. Da sowohl Boaistuaus als auch Bandellos *Romeo und Julia*-Erzählungen mehr oder weniger in Rahmenerzählungen eingebettet sind, müssen dabei die verschiedenen Erzählebenen berücksichtigt werden, da nicht zuletzt die Rahmenerzählungen Aussagen treffen über die Funktion oder Bedeutung des pragmatischen Akts, den das Erzählen der jeweiligen *Romeo und Julia*-Geschichte in ihnen darstellt³⁹ – und somit auch über den moralischen Status dieser Binnengeschichte oder über das, was Menninghaus ihre „Wirkungsabsicht“ nennt.⁴⁰ Der Begriff der ‚Moralisierung‘ selbst soll zum einen in der Bedeutung moralischer Überlegungen verstanden werden, also Überlegungen zu ethisch-sittlichen Normen, Grundsätzen oder Werten, die das zwischenmenschliche Verhalten in einer Gesellschaft regulieren. In diesem Sinne gilt es zunächst herauszufinden, wie sich das laut Fragestellung für die vorliegende Untersuchung festgelegte Objekt der Moralisierung – die Leidenschaft – in solche Überlegungen innerhalb der besagten Texte einfügt. Zum anderen soll ‚Moralisierung‘ auch als moralische Wertung begriffen werden, die besagt, ob etwa Leidenschaft im Kontext sittlicher Normen oder gesellschaftlicher Verhaltensgrundsätze als positiv oder negativ, gut oder schlecht, richtig oder falsch zu beurteilen sei.

Da sich Leidenschaft nicht zuletzt in zwischenmenschlichem Handeln manifestiert, soll sie dementsprechend aber nicht nur als Konzept oder abstrakte Größe verstanden werden, sondern insbesondere als konkrete Handlungsmotivation der Figuren und möglicherweise auch der Erzähler.

- 41 Clemens Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt a.M. 1976. [Erstausgabe: Berlin 1932.]
- 42 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 68.
- 43 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 44 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 45 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 46 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 60.
- 47 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 67.
- 48 Lugowski, *Die Form der Individualität im Roman*, S. 34.

Folglich muss es in der Analyse auch darum gehen, die moralischen Bewertungen in Bezug auf diese Handlungsmotivation freizulegen. Bei der darin notwendig enthaltenen Verhältnisbestimmung zwischen der Leidenschaft und den Handlungen der Figuren gilt es auch zu fragen, ob oder inwieweit die Figuren überhaupt Handlungsautonomie besitzen oder aber als fremdbestimmt erscheinen. Dies wiederum wirft darüber hinaus die Frage auf nach der übergeordneten narrativen Motivation der jeweiligen Erzählung. Dieser Begriff der Motivation geht auf eine Arbeit Clemens Lugowskis zur Form der Individualität im Roman aus dem Jahr 1932 zurück, die auch Winfried Menninghaus in seinem Artikel zitiert und die zudem 1996 in recht ausführlicher Weise von Matías Martínez wieder aufgegriffen wurde.⁴¹ Lugowski unterscheidet zwischen „vorbereitender Motivation“⁴² oder Motivation von vorn und „Motivation von hinten“ und beschreibt diese zunächst als „Stileigentümlichkeit“.⁴³

Während unter der vorbereitenden Motivation von vorn die psychologische Motivation der Figuren einer Erzählung verstanden werden kann, die Lugowski zufolge zunächst am offensichtlichsten einen „Zusammenhang zwischen Motivierendem und Motiviertem“ herzustellen scheint,⁴⁴ ist seine Konzeption der ‚Motivation von hinten‘ deutlich komplexer. Hierfür geht Lugowski von „Motivation als einem *technischen* Mittel zur Schaffung einer eigenen dichterisch-künstlichen Wirklichkeit“ aus, was dazu führt, dass technisch gesehen „das Motivierende um des Motivierten willen da“ sei, dass also das Ergebnis eines erzählten Geschehens diesem vorausgeht bzw. noch vor ihm feststeht.⁴⁵ Eines der Stilmerkmale einer solchen Motivation von hinten sei, dass die Figuren zum einen in erster Linie oder sogar ausschließlich als „Träger einer bestimmten Handlungsfunktion“⁴⁶ auftreten und dass sie zum anderen durch ein „Gehabtsein“⁴⁷ ausgezeichnet sind, wie Lugowski es an den Liebenden in Boccaccios *Decamerone* festmacht:

Diese Liebenden sind alle mehr Ergriffene als Ergreifende, ergriffen von einem verzehrenden Wahnsinn [...] alle sind so sehr nur Vakuum, mit Liebe und nichts als Liebe, immer derselben Liebe erfüllt, daß sie wie Traumwandler, ohne sich auch nur einmal umzuschauen, vorwärtsstreben und ihr Schicksal erfüllen. Sie können gar nicht anders; denn lieben heißt hier eben: einem Übermenschlichen, Ewigen verfallen, das nicht „durch menschliche Vorkehrungen vertilgt“ werden kann. Sie bewegen sich nicht selbst, sondern werden bewegt [...].⁴⁸

In seiner Monographie zu Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens übersetzt Martínez Lugowskis „Motivation von vorn“ in „kausale Motivation“, die aus einem „Geschehen“ überhaupt erst eine „Geschichte“ werden lasse, indem sie eine „Gesamtheit von Ereignissen“ in einen kausalen

49 Matías Martínez, *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996, S. 22f.

50 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

51 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

52 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

53 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

54 Martínez, *Doppelte Welten*, 20.

Zusammenhang stellt.⁴⁹ Lugowskis „Motivation von hinten“ unterteilt Martínez in „finale Motivation“ und „kompositorische Motivation“.⁵⁰ Mit dieser Aufgliederung bemüht sich Martínez nicht zuletzt eine genauere Bestimmung dessen, was Lugowski im eben angeführten Zitat als „Schicksal“ oder „Übermenschliche[s]“ bezeichnet, und von dem die Figuren einer Erzählung, in der die Motivation von hinten überwiegt, ‚gehabt‘ sind. Die finale Motivation ordnet Martínez somit der „Providentiawelt“ zu, also einer erzählten Welt, innerhalb derer „die Kraft, die das Geschehen von hinten her motiviert,“ in Form von „Gott“ bereits angesiedelt ist.⁵¹ So rechtfertigt die finale Motivation auch das Geschehen, das „nicht hinreichend durch die gegebene Motivation von vorn erklärt werden kann“⁵². Die kompositorische Motivation wiederum ordnet Martínez der „Fortunawelt“ zu.⁵³ Hier nämlich drücke sich die Motivation von hinten aus, die immer dann spürbar werde, „wenn sie nicht ausreichend durch vorbereitende Motivation (von vorn) gedeckt ist“, in der Komposition aus, also in der „Zusammenfügung der Teile zu einem sinnvollen Ganzen“.⁵⁴

Wenngleich die Begründung dieser sehr eindeutigen Zuordnung unter Umständen Probleme bereiten dürfte, da doch grundsätzlich auch denkbar wäre, dass die ‚Fortuna‘ ähnlich wie ‚Gott‘ als eine textimmanente transzendente Kraft auftreten könnte, so erscheint doch die Unterscheidung zwischen der Providentia- und Fortunawelt samt der Kopplung an zwei verschiedene Arten narrativer Motivation gerade in Bezug auf die beiden hier zu untersuchenden Texte und die Verfasstheit der in ihnen erzählten Welten sehr reizvoll und durchaus vielversprechend. Ihre Aussagekraft soll daher in der folgenden Analyse überprüft werden. Insgesamt sollte es die vorgeschlagene analytische Verknüpfung einer Untersuchung der Moralisierung von Leidenschaft als Handlungsmotivation der Figuren mit einer Untersuchung der narrativen Motivation außerdem ermöglichen, im Rahmen der vorliegenden Arbeit mehr über den jeweiligen Erzähltypus der vorliegenden Texte zu erfahren, anstatt diesen durch das Aufdrücken einer letztlich nur sehr unbestimmten Etikette der ‚Moral‘ als minderwertig abzutun. Besonders interessant erscheint daran, dass gerade das Element, welches in der Vergangenheit zu einem solchen bloßen Abtun der Texte geführt hat – nämlich die Moralisierung – als Schlüssel zu einer eingehenden Beschäftigung mit ihnen und einem besseren Verständnis ihrer erzählerischen Strategien dienen kann.

55 Unter Paratexten sind Begleittexte zu einem bestimmten Haupttext zu verstehen, die diesen ergänzen oder kommentieren, wie etwa Titel, Vor- und Nachworte oder Widmungen. Vgl. Gérard Genette, *Seuils*, Paris 1987, sowie in deutscher Übersetzung ders., *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. 1989.

56 Zu den verschiedenen weiteren Vermittlungsebenen der *Novelle*, die hier leider nicht berücksichtigt werden können, und zu der Bedeutung insbesondere der Schriftlichkeit bei Bandello vgl. Dorothea Kullmann, *Die Schriftlichkeit der Novelle. Überlegungen zu Matteo Bandello*, in: *Romanische Forschungen* 115:1 (2003), S. 28-51.

57 Da aus dem Fließtext stets ersichtlich sein wird, von welchem Text gerade die Rede ist, erscheint als Quellenangabe im Folgenden jeweils nur die Seitenzahl aus Boastuaus *Histoires tragiques* oder Bandellos *Tutte le opere*, wobei letztere jeweils um die Angabe der Seitenzahl in der deutschen Übersetzung von Bandellos Novellen ergänzt wird. Für einen vollständigen Nachweis der zitierten Ausgaben vgl. die Fußnoten 10 und 11.

58 Die hier verwendeten narratologischen Begriffe gehen auf Gérard Genette zurück und sind weitgehend der zusammenfassenden Darstellung von Martínez/Scheffel entnommen. Vgl. Martínez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, sowie Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972, und in dt. Übersetzung ders., *Die Erzählung*, München 1994.

Vergleichende Textanalyse: Die Rahmenerzählungen

Wie oben bereits erwähnt wurde, sind sowohl Boastuaus als auch Bandellos *Romeo und Julia*-Erzählungen mehr oder weniger in Rahmenerzählungen eingebettet. Diese Rahmenerzählungen gilt es nun sowohl daraufhin zu untersuchen, welche Aussagen sie treffen bezüglich des moralischen Status der jeweiligen *Romeo und Julia*-Geschichte bzw. der Wirkungsabsicht ihres Erzählens, als auch daraufhin, welche moralischen Überlegungen zur Leidenschaft sie vornehmen und welche Wertungen sie diesbezüglich setzen, unter denen dann die jeweilige *Romeo und Julia*-Geschichte zu lesen sei. Bei den Paratexten⁵⁵, die hierfür zu Rate gezogen werden, handelt es sich zum einen um den Widmungsbrief, welcher der *novella* Bandellos vorangestellt ist,⁵⁶ zum anderen um den *Sommaire*, welcher der *histoire* vorausgeht, sowie um den Widmungsbrief und das *Advertissement au lecteur*, welche die Sammlung der *Histoires tragiques* Boastuaus einleiten.⁵⁷

Der Widmungsbrief zur *novella* Bandellos

Der Widmungsbrief zu Bandellos *novella* entwirft zunächst eine extradiegetische⁵⁸ Sprechsituation, in der die narrative Instanz als „Bandello“ und Schreiber des Briefes auftritt (726, dt. 61). Als narrativer Adressat und Empfänger dieses Briefes wird der „molto magnifico ed eccellente messer Girolamo Fracastoro poeta e medico“ angegeben (ebd.). Das Verhältnis von Schreiber und Adressat wird zum einen über die Figur eines „signor Cesare Franco“ erläutert, der ein „grandissimo amico“ Girolamo Fracastoros und „Bandellos“ Herr sei (ebd.). Zum anderen verweist „Bandello“ auf eine Begebenheit „qui in Verona“ (hier in Verona), als der Adressat eine Nierenerkrankung des Schreibenden mit Heilwasser aus der Stadt Caldero kuriert habe (ebd.). Dieses Heilbad wiederum erscheint als Schauplatz einer intradiegetischen Erzählsituation, die „Bandello“ daraufhin schildert. Der Schreibende berichtet nämlich, wie er mit seinem Herren Cesare Franco mehrere Tage dort verweilte und wie dieser währenddessen verschiedene „gentiluomini“ als Gäste empfing (726, dt. 62). Man vergnügte sich folglich mit „varii e piacevoli giochi“ und vertrieb sich auf möglichst angenehme Weise die Zeit (ebd.). Eines Tages, ohne dass diese Begebenheit im Bericht des Schreibenden weiter begründet würde, unterhielt man sich über die „casi fortunevoli che ne le cose de l'amore avversi avvengono“, und in diesem Zusammenhang berichtet „Bandello“, dass „il capitano Alessandro Peregrino“ eine „pietosa istoria“ erzählte, die sich in Verona zur Zeit des „signor Bartalomeo Scala“ ereignet habe (726f., dt. 62).

Auf dieser intradiegetischen Erzählebene ist also der Hauptmann Alessandro Peregrino der Erzähler der *Romeo und Julia*-Geschichte, und „Bandello“, der Verfasser des Briefes, ist einer der Zuhörer in diesem fiktionalen Erzählvorgang der Rahmenhandlung. Als solcher berichtet „Bandello“ dann auch von der emotionalen Wirkung der Geschichte, „la quale per il suo infelice fine quasi tutti ci fece piangere“ (727, dt. 62). Interessant ist, dass dieses Mitleid, welches die Geschichte auf der intradiegetischen Erzählebene auslöste, nun vom Schreiber des Briefes, also der narrativen Instanz der extradiegetischen Ebene, als Grund für ihre darauf folgende Verschriftlichung und Weitergabe genannt wird:

E perché mi parve degna di compassione e d'esser consacrata a la posterità, per ammonir i giovini che imparino moderatamente a governarsi e non correr a furia, la scrissi. (727, dt. 62)

Neben dem Grund für das Aufschreiben der Geschichte, ihrer Würdigkeit zur „compassione“, wird hier auch der Zweck ihrer Weitergabe angegeben, nämlich die Ermahnung junger Leute, „dass sie lernen sollen, sich maßvoll aufzuführen und nicht in Raserei zu verfallen“ (dt. 62). Insofern spricht der Schreiber des Briefes – also die narrative Instanz der extradiegetischen Erzählebene der *Romeo und Julia*-Geschichte, die in Anbetracht des zuvor entworfenen fiktionalen Erzählvorgangs der Rahmenhandlung auf intradiegetischer Ebene als schriftliche Nacherzählung einer somit metadiegetischen Binnenerzählung konstruiert wird – der Geschichte eine erzieherische oder belehrende Wirkungsabsicht zu, die über das Mitempfinden erfüllt werden solle. Allerdings fügt er noch einen weiteren Zweck der Weitergabe dieser Nacherzählung hinzu, der sich konkreter an den Adressaten des Briefes Girolamo Fracastoro wendet und darin bestehe, dass dieser sein „ciancie“, also sein Geschwätz oder auch seine Lügengeschichten gerne lese:

Quella adunque da me scritta a voi mando e dono, conoscendo per esperienza le ciancie mie esservi grate e che volentieri quelle legete. (727, dt. 62)

Dieses Moment des Vergnügens, das die Geschichte somit zu bereiten gedenkt, passt zudem zur Erzählsituation der intradiegetischen Rahmenhandlung, die ja als eine Gesellschaft dargestellt wird, die sich mit Spielen und eben auch Gesprächen und Erzählungen auf möglichst angenehme Weise die Zeit vertreibt.

Folglich präsentiert dieser Widmungsbrief zunächst ein Nebeneinander verschiedener Wirkungsabsichten der *Romeo und Julia*-Geschichte, die sich gegenseitig nicht auszuschließen scheinen: zum Mitgefühl zu bewegen, zu belehren und zu erfreuen. Da diesen unterschiedlichen

59 Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 24.

60 Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 24.

Wirkungsabsichten auch unterschiedliche moralische Funktionen zuzuordnen sind, wobei insbesondere die Absicht des Belehrens mit einer Moralisierung im Sinne des eindeutigen Setzens moralischer Werturteile einhergehen dürfte, muss in der Analyse der *Romeo und Julia*-Geschichte nach Möglichkeit geprüft werden, welche dieser Wirkungsabsichten in den erzählerischen Strategien die größte Resonanz findet. Winfried Menninghaus sieht in seinem Artikel die „Hierarchie der Wirkungsabsichten“ in Bandellos Novellen ganz klar wie folgt verteilt: „delectare – movere – docere“.⁵⁹ Dies gelte selbst für die „traurig bewegenden oder mit Lehrabsicht dargebotenen Geschichten“, wobei das *movere* im Falle der *Romeo und Julia*-Geschichte fast gleichauf mit dem *delectare* sei.⁶⁰

Bezüglich der moralischen Überlegungen und Wertungen, die in diesem Widmungsbrief zur Leidenschaft vorgenommen und gesetzt werden, fällt zunächst einmal die Verwandtschaft des zentralen Mitleidsbegriffs *compassione* mit dem Leidenschaftsbegriff *passione* auf. Die Möglichkeit einer solchen Assoziation hätte durch eine andere Wortwahl, wie etwa *pietà* für Mitleid, vermieden werden können. Ohne die Entscheidung für den Begriff der *compassione* überinterpretieren zu wollen, scheint somit doch eine deutliche Betonung auf die Wirkungsabsicht des Bewegens und Involvierens der potenziellen Leserschaft gelegt zu werden, bei denen folglich nicht nur Mitleid erregt werden soll, sondern die es regelrecht in ‚Mitleidschaft‘ zu ziehen gilt. Weiterhin deutet diese positive Verwendung des Begriffs der *compassione* an, dass auch eine positive Konnotation des Leidenschaftsbegriffs *passione* naheliegend oder zumindest nicht ausgeschlossen ist, wenngleich hierüber keine expliziten Aussagen getroffen werden. Die einzige Leidenschaft, der einzige intensive emotionale Zustand, der im Widmungsbrief konkret benannt und bewertet wird, ist die *furia*, also die exzessive Wut oder „Raserei“ (727, dt. 62). Diese wird allerdings eindeutig negativ bewertet, sollen doch die jungen Leute mithilfe der *Romeo und Julia*-Geschichte vor ihr gewarnt werden. Der *furia* und somit dem Exzess, der Maßlosigkeit, tritt folglich als wünschenswerte Alternative die Moderation entgegen, von der das Verhalten der zu erziehenden jungen Leute geprägt sein sollte.

Wenngleich die Formulierung einer unter anderem belehrenden Funktion der *Romeo und Julia*-Geschichte durch das „ammonir“ (727, „ermahnen“ dt. 62) nahelegt, dass Menschen als autonome Handlungssubjekte verstanden werden, insofern sie lernen können, durch Moderation der Raserei zu entgehen, kommt im Widmungsbrief der *novella* auch das Schicksal zum Tragen, wenn die zu erzählende Geschichte in die „casi

fortunevoli, che ne le cose de l'amore avversi avvengano“ eingereicht wird. Hier sind die widrigen Fälle, die sich in Sachen Liebe ereignen können, eindeutig von der Fortuna gewollt. Demnach bestimmt das Schicksal die Handlungen, die im Kontext der Liebe stattfinden. Auch der Titel lässt auf eine solche große Bedeutung der Schicksalhaftigkeit und eine Fremdbestimmung der handelnden Figuren schließen, insofern von „[l]a sfortunata morte di dui infelicissimi amanti“ die Rede ist (727, dt. 63). Aber auch die Leidenschaft wird hier als Handlungssubjekt eingeführt, indem der Schmerz als Todesursache identifiziert wird, wenn es über die Liebenden weiter heißt, „che l'uno di veleno e l'altro di dolore morirono“ (ebd.). Dass überdies in dieser ‚Fortunawelt‘ statt der Providenz die Kontingenz waltet, wird durch den Zusatz „con varii accidenti“ (ebd.) angedeutet und muss in der Analyse der Binnenerzählung selbst überprüft werden.

Der *Sommaire* zur *histoire* Boaistuaus, Widmungsbrief und *Advertisement au lecteur*

Der *Sommaire*, welcher Boaistuaus *histoire* vorangestellt ist, entwirft im Gegensatz zu Bandellos Widmungsbrief keinerlei Rahmenhandlung, die über die Funktion des Erzählens der *Romeo und Julia*-Geschichte Auskunft geben könnte. Darüber hinaus wird hier auch kein expliziter Adressat genannt, an den sich die narrative Instanz des *Sommaire* richtet. Vielmehr stellt diese einige scheinbar allgemeine Überlegungen und Setzungen bezüglich der Leidenschaft an. Der Begriff der Leidenschaft selbst fällt an dieser Stelle zwar nicht, dafür findet aber die Liebe recht ausführliche Erwähnung. Sie wird dabei in zwei verschiedene Konzepte und Begriffe unterteilt: Zum einen ist die Rede von der „amitié“, die als positiv bewertet wird – vorausgesetzt, die Attribute „rare“ und „parfaicte“ können als positive Konnotationen für „amitié“ aufgefasst werden (61). Dieser guten „amitié“ ist die gefährliche „amour“ entgegengesetzt, die eine eindeutig negative Konnotation erhält (ebd.). So ist von den „furieuses flammes du trop ardent amour“ die Rede, „amour“ erscheint durch „violence“ geprägt und verzehrt nach und nach die positiv besetzten „vertuz“ (ebd.). Gerade das Exzessive wird so eindeutig als etwas Negatives gesetzt, das selbst in der Verbindung mit dem Inbegriff positiver Emotion tödlich sei, wenn es heißt, viele Männer und Frauen seien „morts par une trop excessive joye“ (61).

Insofern der *Sommaire* in diesen allgemein gehaltenen Überlegungen und Setzungen zudem die folgende Geschichte ankündigt, trifft er auch bereits Aussagen über die Gefühle zwischen den beiden Liebenden. Somit

besteht zwischen Rhomeo und Julliette sowohl eine negative, da zu exzessive, zu leidenschaftliche Liebe als auch eine positive Art der Zuneigung, eine freundschaftliche Liebe im Sinne der tugendhaften *amitié*. Warum die mörderische *amour* sich schließlich durchsetzt, erscheint im *Sommaire* zunächst schicksalhaft, indem von einer „infortunée mort“ der beiden gesprochen wird (62). Als Handlungssubjekte treten hier also vor allem die fast personifizierte *amour* als Hauptakteur und dann auch das Schicksal auf, nicht jedoch die Menschen. Die „varii accidenti“ aus dem Titel der *novella* Bandellos, die zuvor als Hinweis auf die Kontingenz der in ihr entworfenen Fortunawelt gelesen wurden, tauchen im *Sommaire* zu Boaistuaus *histoire* wieder auf und erfahren eine grundlegende Umdeutung. So kommt hier vor allem die Sorge zum Ausdruck, dass „la varieté des accidens estranges“, die in der Geschichte beschrieben werden, den Eindruck der Unglaublichkeit erwecken könnte (61). Diesen Eindruck sucht der *Sommaire* zu korrigieren, indem er betont, die Geschichte sei zwar „admirable“ (62), nicht jedoch „fabuleuse“ (61), sondern „veritable“ (62). Als eine Art Letztbegründung wird diese „varieté des accidens estranges“ zudem gleich im ersten Satz des *Sommaire* auf einen göttlichen Plan zurückgeführt, der an der menschlichen Vorstellungskraft ebenso wenig zu messen sei wie die Neuartigkeit der *amitié* zwischen Rhomeo und Julliette, wenn die narrative Instanz verkündet:

Je m'assure que ceux qui mesurent la grandeur des œuvres de Dieu selon la capacité de leur rude entendement n'adjusteront pas legerement foy à ceste histoire, tant pour la varieté des accidens estranges qui y sont descrits, que pour la nouveauté d'une si rare et parfaite amitié. (62)

Der „Sommaire“ trifft somit bereits eine Aussage über die narrative Motivation der folgenden *Romeo und Julia*-Geschichte, indem er diese in das einzubetten sucht, was Martínez als Providentiawelt bezeichnet hat. Als weiterer Hinweis darauf, dass die Fortuna im Sinne einer kontingenten Schicksalhaftigkeit in der *histoire* Boaistuaus im Vergleich zur *novella* Bandellos an Bedeutung verloren haben soll, können außerdem die kleinen Unterschiede in den weitgehend identischen Titeln der beiden Texte liefern, insofern in der französischen Version nicht nur der Zusatz „con varii accidenti“ sondern auch der Vorsatz „[l]a sfortunata morte“ fehlt.

Da der *Sommaire* zur *histoire* im Gegensatz zum Widmungsbrief der *novella* zur Funktion und somit auch zum moralischen Status, den der pragmatische Akt des Erzählens der *Romeo und Julia*-Geschichte erfüllt, keine Aussagen trifft, sollen hierfür nun auch der Widmungsbrief und das *Advertissement au lecteur* hinzugezogen werden, die beide der Sammlung

61 Pierre Boaistuau, *Le Théâtre du monde* (1558), édition critique par Michel Simonin, Genève 1981.

der *Histoires tragiques* als Ganzer vorangestellt sind. Im Widmungsbrief wendet sich die narrative Instanz „Pierre Boaistuau“ an „monseigneur Matthieu de Mauny, abbé des Noyers“, der kürzlich eine traurige Nachricht erhalten habe (3). Da es sich bei Matthieu de Mauny um eine historische Person handelt, ergänzt die hier zitierte Ausgabe der *Histoires tragiques* die Annahme, dass sich dies auf den Tod seines Onkels beziehe (3, Fußnote 2). Der Umgang mit diesem Tod im Verlauf des Briefes demonstriert die auch anhand des *Sommaire* angestellte Beobachtung, dass sich Schicksalhaftigkeit in den Paratexten zur *histoire* letztlich in göttlicher Bestimmung auflöst. So spricht der Schreiber diesbezüglich zum Adressaten zwar von „vostre fortune“ (5), bezeichnet „la mort“ im Allgemeinen aber als „messagere implacable de Dieu“, angesichts derer die Menschen „reconnoissent leurs infirmités et miseres“ (4).

Bezüglich der Funktion der *histoire* gibt nun „Pierre Boaistuau“ als Schreiber des Widmungsbriefes an, dass seine Absicht gewesen sei, etwas darzubringen „qui donnast treves à voz nouveaux ennuyez“, also etwas, das dem Adressaten eine kleine Ruhepause oder Ablenkung von seinen Problemen gewähren könnte (3). Daraufhin spricht „Boaistuau“ allerdings statt über die *Histoires tragiques* zunächst einmal über die Philosophie, welche „la vraie medecine de toutes les plus cruelles passions de l'ame“ sei (3). Während hier nun auch der Leidenschaftsbegriff als solcher eindeutig negativ konnotiert wird, verweist „Boaistuau“ mit der Philosophie zunächst auf sein *Théâtre du Monde*⁶¹, in dem der „Chrestien diligent“ ein „assez ample subject en quoy s'exercer“ finde (4). Während dies eine deutliche christlich-moralische Wirkungsabsicht des *Theatre du Monde* nahe legt, ist somit allerdings über die *Histoires tragiques* noch nichts gesagt. Dies geschieht erst gegen Ende des Briefes, wo „Boaistuau“ schreibt:

[...] il m'a semblé convenable à vostre fortune vous faire maintenant offre de je ne sçay quoy de plus gay, à fin d'adoucir et donner quelque relasche à voz ennuyez. Et n'ayant pour le present autre chose en main digne de vous que ce traicté d'histoires [...]. (5)

Der Widmungsbrief gibt also vor, dass die Sammlung der *Histoires tragiques* in Bezug auf seinen Adressaten die konkrete Wirkungsabsicht verfolgen, ihm eine Milderung oder Erleichterung seiner Probleme im Sinne einer Ablenkung von ihnen zu verschaffen. Im darauf folgenden *Advertissement au lecteur*, in dem der „lecteur“ im Allgemeinen angesprochen wird, ist außerdem die Rede von „plaisir ou contentement, lequel tu pourras recevoir de cest oeuvre“ (6). Während sich der *Sommaire* diesbezüglich gänzlich zurückhält, bestimmen Widmungsbrief und *Advertissement* also die

62 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 24.

63 Jill Levenson schlägt als feste Bestandteile der ihr zufolge konstanten Sequenz der *Romeo und Julia*-Geschichte zwölf Ereignisse vor, die jedoch hier nicht alle in ihrer Einzelheit untersucht werden können. Für eine Aufzählung dieser zwölf Ereignisse siehe Levenson, *Romeo and Juliet before Shakespeare*, S. 329.

Wirkungsabsicht der *Histoires tragiques* zunächst als das Erfreuen, wenn auch vor dem Hintergrund christlich-moralischer Belehrung, die hier aber in keinen direkten funktionalen Zusammenhang mit den *Histoires* gestellt wird. Die Absicht des Bewegens wird hingegen nicht ausgesprochen. Diese Beobachtung widerspricht Menninghaus' Beurteilung der *Romeo und Julia*-Geschichte, derzufolge Boaistuau die Hierarchie der Wirkungsabsichten Bandellos auf den Kopf stelle: „Das delectare landet bei ihm [Boaistuau] auf dem letzten Platz: pathetisches movere und sittliches docere regieren die Geschichte.“⁶² Nicht zuletzt im Bewusstsein der Tatsache, dass einerseits Programm und literarische Praktik weit auseinandergehen können und es sich andererseits bei den Aussagen der untersuchten Paratexte womöglich um kalkulierte moralische oder eben nicht moralische Posen handelt, die erst im Zusammenhang mit der jeweiligen Geschichte als solche erkennbar werden, gilt es daher im Folgenden, die bisher vorgeschlagenen Ergebnisse anhand einer Analyse der beiden *Romeo und Julia*-Geschichten zu überprüfen.

Vergleichende Textanalyse: Die *Romeo und Julia*-Geschichte

Gemäß der zuvor formulierten Fragestellung soll es in der Analyse der *Romeo und Julia*-Versionen Matteo Bandellos und Pierre Boaistuaus nun vorrangig darum gehen, jeweils die moralischen Überlegungen und Bewertungen bezüglich der Leidenschaft als konkreter Handlungsmotivation der Figuren herauszuarbeiten und im Anschluss an die Frage, wer oder welche Instanz in den Texten diese Leidenschaft gegenüber wem moralisiert, letztlich die zur fraglichen Moralisierung von Leidenschaft verwendeten Darstellungsstrategien und Erzählverfahren der beiden Texte zu vergleichen. Die oben erläuterten Konzepte narrativer Motivation (nämlich kausaler, finaler und kompositorischer Motivation) sowie deren Verknüpfung mit verschiedenen Typen erzählter Welten (nämlich der Fortunawelt und der Providentiawelt), sollen dabei als Referenzrahmen dienen, um über die Analyse der Darstellung und Moralisierung von Leidenschaft hinaus auch weitergehende Aussagen über den jeweiligen literarischen Erzähltypus der vorliegenden Texte treffen zu können. Dabei wird sich die Untersuchung der Handlungsmotivationen und deren moralischer Bewertung auf die drei zentralen Figuren Julia, Romeo und Bruder Lorenzo beschränken und auf fünf Schlüsselereignisse konzentrieren: den Moment, in dem sich Romeo und Julia verlieben, ihre Heirat, den Tod Tybalds, die Einnahme des Schlafmittels durch Julia sowie den Tod der Liebenden.⁶³

Wie Romeo und Julia sich verlieben

Sowohl in Boaistuau's *histoire* als auch in der *novella* Bandellos wird zuerst beschrieben, wie sich Romeo in Julia verliebt, bevor auch ihre Sicht erläutert wird. In beiden Texten wird dabei dieses neue Gefühl als Feuer und Gift beschrieben, das von Romeo Besitz ergreift und bereits die Antizipation des Todes beinhaltet. So ist etwa in der *histoire* die Rede von „le doux venin amoureux, duquel il fut en fin si bien empoisonné qu'il fina ses jours par une cruelle mort“ (68f.), und in der *novella* trinkt der von den Flammen der Liebe „che mai piú dapoí se non per morte si spensero“ ergriffene Romeo „il dolce amoroso velono“ (731, dt. 67). Während Julia bei Bandello als „la garzona che cotanto a Romeo piaceva“ vorgestellt wird (731, dt. 68), ist sie bei Boaistuau diejenige, „pour qui Rhomeo souffroit une si estrange passion“ (69f.). In der *histoire* wird also die Leidenschaft als eine Art Krankheit eingeführt, an der Rhomeo leidet. Er bleibt mit diesem Gefühl jedoch nicht allein, denn auch Julia wird sofort von der Liebe ergriffen und entflammt. Während sich in der *novella* die Möglichkeit zu einer ersten Unterhaltung der beiden scheinbar ohne das Zutun höherer Mächte ergibt, indem Romeo sich eine Spielregel des gerade im Gange befindlichen Fackeltanzes zu Nutze macht (732, dt. 68), ist es in der *histoire* die „fortune“, die der Liebe und den Liebenden zur Hilfe kommt:

Amour ayant faict ceste breche au cueur de ces amans, ainsi qu'ils cherchoient tous deux les moyens de parler ensemble, fortune leur en appresta une prompte occasion.
(69)

Während bei Bandello also die Handlungsautonomie an dieser Stelle Romeo zugesprochen wird, treten bei Boaistuau gerade nicht die Figuren Romeo oder Julia als Handlungsakteure auf, sondern vielmehr die Liebe und das Schicksal.

In der folgenden Unterhaltung wird nun bereits ein erster Unterschied in der Moralisierung von Leidenschaft deutlich. In der *novella* nämlich bekunden Romeo und Giulietta an dieser Stelle nur ihre gegenseitige Zuneigung, ohne dass Überlegungen zur Modalität ihres Ausdrucks angestellt werden (732f., dt. 69f.). In der *histoire* hingegen knüpft Julliette ihre Zuneigungsbekundung an eine Einschränkung durch den Begriff der Ehre oder Ehrenhaftigkeit, indem sie Rhomeo sagt, sie sei „disposée de vous obeyr en tout ce que l'honneur pourra souffrir“ (71). Auch fällt auf, dass Julliette in diesem Zusammenhang den Begriff „amitié“ verwendet, um ihre Gefühle zu benennen (ebd.), also den positiv konnotierten Begriff, der bereits im *Sommaire* der leidenschaftlichen *amour* entgegengesetzt wird.

64 In Abgrenzung zur Frage ‚Wer spricht?‘ geht es beim Begriff der Fokalisierung um die Frage ‚Wer sieht?‘ bzw. ‚Wer nimmt wahr?‘, also darum, aus welcher Sicht das Erzählte vermittelt wird. Bei einer Nullfokalisierung nimmt die Erzählinstanz mehr wahr bzw. sagt mehr als irgendeine Figur der erzählten Welt, bei interner Fokalisierung sagt sie nicht mehr als eine Figur wahrnimmt, bei externer Fokalisierung sagt sie weniger. Vgl. Martínez/Scheffel, Einführung in die Erzähltheorie, S. 63-67.

In Bezug auf die Frage nach den jeweiligen Moralisierungsinstanzen lässt sich in dieser Szene außerdem beobachten, dass bei *Boaistuaau* neben dem extradiegetischen Erzähler auch eine Figur der erzählten Welt als Subjekt der Moralisierung auftritt, wenn Juliette ihre Liebe, die zudem eine betont nicht-leidenschaftliche sei, auf diese Weise an den ethisch-sittlichen Wert der Ehrenhaftigkeit bindet.

Auch die Haltung der Erzähler in beiden Geschichten weist trotz einiger Ähnlichkeiten doch wesentliche Unterschiede auf, gerade in Bezug auf die Handlungsmotivationen der Figuren. Sowohl in der *novella* als auch in der *histoire* entsprechen die Erzählinstanzen den extradiegetischen Erzählern der Rahmentexte, wobei das jeweilige, in Bezug auf diese Binnenerzählung heterodiegetische Sprecher-Ich nur zu Beginn der *Romeo und Julia*-Geschichten noch als solches auftritt und sich sehr bald hinter die Geschichte zurückzieht. Bei *Bandello* ist insgesamt eine Nullfokalisierung⁶⁴ dieser Erzählinstanz zu beobachten, allerdings mit einer abschnittsweise wechselnden internen Fokalisierung auf die einzelnen Figuren. Diese Null- oder interne Fokalisierung wird jedoch immer wieder durch kurze Einschübe externer Fokalisierung auf einzelne Figuren unterbrochen, und zwar immer dann, wenn es um deren Handlungsmotivation geht. So wird etwa gleich zu Beginn der *novella* jegliche Aussage über die Ursache der Feindschaft zwischen den Familien Romeos und Giuliettas – in dessen exzessives Moment die Leidenschaft der beiden ja eingebettet ist – verweigert: „[...] i Montecchi e i Capelletti, le quali tra loro, che che se ne fosse cagione, ebbero fiera e sanguinolente nemicizia“ (727, dt. 63). Obwohl die Erzählinstanz insgesamt also durchaus in der Lage ist, Auskünfte über das Innenleben der Figuren zu geben, gibt sie vor, gerade über deren Handlungsmotivationen keine eindeutigen Aussagen treffen zu können. Einer potenziellen Moralisierung dieser Handlungsmotivationen wird somit sozusagen das Fundament entzogen. In der *histoire* *Boaistuaus* hingegen finden sich keine solchen Einschübe markierter externer Fokalisierung, die nullfokalisierte Erzählinstanz weiß vielmehr alles zu erklären oder zu begründen. Im Falle des eben genannten Beispiels etwa wird der Neid als Grund für die Feindschaft der Familien angeführt: „[...] ainsi que le plus souvent il y a envie entre ceux qui sont en pareil degré d’honneur, aussi survint-il quelque inimité entr’eux [les Montesches et les Capellets]“ (64). Wenn also in der *novella* *Bandellos* bewusst Lücken von Ambivalenz oder auch von Kontingenz – wenn etwa ihre nächste Begegnung dadurch zustande kommt, dass Giulietta möglicherweise zufällig, „o che Giulietta il sentisse o qual se ne fosse la cagione“ (735, dt. 72), gerade zur rechten Zeit das Fenster öffnet, um draußen

Romeo zu entdecken – gelassen werden, erscheinen die Erklärungen der Erzählinstanz in der *histoire* Boaistuaus fast wie der Ausdruck eines Zwangs zu einer lückenlosen kausalen Motivation.

Wie Romeo und Julia heiraten

Bei ihrer nächsten Unterhaltung ist es in beiden Texten Julia, die für die Ausübung der festgestellten Zuneigung auf einer Heirat mit Romeo besteht, und es fällt jeweils der Begriff der „onor“ (735, dt. 73) bzw. „honneur“ (75) im Zusammenhang mit dieser Bedingung. Während aber in der *novella* Giulietta die „matrimonio“ schlicht als „convenevole nodo“ (736), als „schickliches Band der Ehe“ (dt. 73) bezeichnet und Romeo versichert, sie wäre unter der alleinigen Bedingung der Heirat bereit, mit ihm überall hinzugehen, benennt Julliette als weitere Bedingungen noch eine Reihe von notwendigen Handlungsmotiven Rhomeos, die mit der Ehe zusammenzuhängen haben: „[...] si vostre volonté est saincte, et l'amitié, laquelle vous dictes me porter, soit fondée sur la vertu, et qu'elle se consume par mariage [...]“ (75). Wenngleich an dieser Stelle sowohl bei Boaistuaus als auch bei Bandello Julia die Liebe moralisiert, indem sie ihre leidenschaftliche Ausübung mit der Bedingung einer Heirat verknüpft, wird doch auch deutlich, dass ‚Moral‘ hier nicht gleich ‚Moral‘ ist. Denn während Bandellos Giulietta moralisch entscheidet im Sinne von Sittlichkeit und vor allem Legalität, ihr Bezugsrahmen also vor allem die diesbezügliche gesellschaftliche Norm ist, moralisiert Boaistuaus Julliette die Leidenschaft über diesen Rahmen gesellschaftlicher Akzeptanz hinaus auch hinsichtlich der Gefühle und tieferen Beweggründe oder Handlungsmotivationen Rhomeos. So steht die *amor* Romeos oder Julias für die Giulietta der *novella* gar nicht zur Debatte, es geht ihr lediglich um die ordentliche Regelung ihrer Ausübung. Die Julliette der *histoire* jedoch verlangt von Rhomeo nicht nur die bereits durch die Erzählinstanz moralisch abgesegnete, da besonders leidenschaftsferne Liebe der *amitié*, sondern auch noch eine ganz besonders tugendhafte *amitié* sowie einen Willen („volonté [...] saincte“, ebd.), der in seiner Reinheit bereits die Idee der Heiligkeit der in der *histoire* angestrebten Ehe enthält.

Ein weiterer interessanter Punkt bei diesem Entschluss zur Heirat – in die Romeo in beiden Texten sofort einwilligt – ist auch, dass in der *novella* Julia diejenige ist, die nicht nur auf einer Heirat, sondern auf einer Trauung „a la presenza del reverendo frate Lorenzo da Reggio“ besteht, „perché le cose nostre ordinatamente si facciano“ (736), damit also

ihre beider Angelegenheiten „ordentlich geregelt werden“ (dt. 74); in der *histoire* hingegen ist es Rhomeo, der die Angelegenheit in die Hand nimmt und „frere Laurens“ vorschlägt. Eigentlich zeichnet bereits seine Funktion als Mönch diesen Bruder Lorenz als eine Instanz der Moral und Sittlichkeit innerhalb der Geschichte aus. Wenn man außerdem die Ehe im Rahmen der beiden Texte als eine Moralisierung der Leidenschaft im Sinne des Versuchs ihrer moralischen Legitimierung und Besserstellung auffasst, so erscheint er erst recht als Schlüsselfigur der Moralisierung. Von dieser Annahme ausgehend, Bruder Lorenz sei eine Instanz der Moral und Moralisierung par excellence, erscheinen die Unterschiede der beiden Texte bezüglich der Darstellung des Mönchs durch den extradiegetischen Erzähler auffallend groß und bezeichnend. In der *novella* Bandellos nämlich wird frate Lorenzo als „buon frate“ vorgestellt, der „in buona opinione del volgo“ (736), also „beim Volk in gutem Ruf“ stehen und gleichzeitig „auch jene Freuden genießen wollte, die ihm in den Sinn kamen“ (dt. 74), „ed anco goder di quei dilette che gli capevano ne la mente“ (736). Daher sucht er sich zunächst für seinen Eigennutz die Unterstützung vornehmer Leute, wie etwa die Unterstützung durch Romeos Vater, der wiederum frate Lorenzo für „santissimo“ halte (736). Eine solch seichte Heiligkeit erlaubt die *histoire* ihrem frere Laurens jedoch nicht. Er will keinerlei ‚Freuden‘ genießen und hat es daher auch nicht nötig, sich bewusst um seinen guten Ruf zu kümmern, der sich vielmehr aus seinem guten Handeln von selbst zu ergeben scheint. Das einzige, was frere Laurens in diesem Zusammenhang gefährlich werden könnte, ist seine „intelligence de la Magie et des autres sciences cachées et occultes“, die jedoch „ne diminueoit en rien sa reputation, car il n'en abusoit point“ (76).

Dieser unterschiedlichen Charakterisierung und moralischen Bewertung des Bruder Lorenz durch die Erzählinstanz entsprechend, verhält der Mönch sich auch dem Anliegen Romeos und Julias gegenüber verschieden. In der *novella* ist er sofort bereit zu helfen, weil er Romeo zum Einen ohnehin nichts abschlagen kann und weil er zum Anderen hofft, die Gunst des Stadtregenten Signor Bartolomeo durch eine mögliche Versöhnung der beiden verfeindeten Familien zu gewinnen (737, dt. 74f.). Zumindest der zweite Grund ist also wieder in erster Linie ein eigennütziger. In der *histoire* hingegen zögert frere Laurens und führt zunächst „tous les inconveniens de ce mariage clandestin“ auf, bevor er („le bon homme“) schließlich doch einwilligt – „vaincu de sa pertinacité“ und in der stillen und diesmal offenbar uneigennütigen Hoffnung, dass „ce mariage seroit (peut estre) moyen de reconcilier ces deux lignées“ (77). Auch bei der Trauung selbst

geht Bruder Lorenz in den beiden Versionen jeweils unterschiedlich vor: In der *novella* Bandellos verheiratet frate Lorenzo Giulietta und Romeo zuerst und nimmt erst dann Giulietta, ihrer Mutter und deren Frauen die Beichte ab (738f., dt. 79), wobei Romeo leer auszugehen scheint; in der *histoire* Boaistuaus jedoch nimmt frere Laurens zuerst Julliette und Rhomeo die Beichte ab und erst dann verheiratet er sie (78f.).

Wie Tybald stirbt

Nach der Hochzeitsnacht, die in der *novella* deutlich freizügiger, lustvoller und beglückender geschildert wird als in der *histoire* und zudem nicht in Julias Zimmer, sondern im Garten stattfindet, wird im Text Bandellos erwähnt, wie frate Lorenzo sich in der darauffolgenden Zeit um eine Friedensstiftung bemüht, damit die Heirat bald bekanntgegeben werden kann (739, dt. 80). In der Version Boaistuaus wartet dagegen Rhomeo darauf, dass „la fortune“ ihnen die Gelegenheit einer solchen Bekanntgabe gewähre (82). Diese scheint dem Erzähler zufolge jedoch andere Pläne zu haben: „[...] la fortune (envieuse de leur prospérité) tourna sa roue pour les faire trebucher en un tel abisme qu'ils luy payerent l'usure de leurs plaisirs passez par une trescruelle et trespitoyable mort“ (82). Als Handlungsakteur tritt in der *novella* also wieder eine Figur der erzählten Welt auf, in der *histoire* hingegen die Macht der Fortuna. Gleichzeitig wird hier der gesamte Verlauf der Geschichte bei Boaistuaus in einen größeren schicksalhaften Zusammenhang gestellt, der als solcher jedoch nicht kontingent, also grundlos oder zufällig erscheint, sondern durchaus vorbestimmt, insofern Rhomeo und Julliette mit ihrer „trescruelle et trespitoyable mort“ (ebd.) für ihre vorangegangenen Freuden bezahlen. Dabei fällt auf, dass sie somit weltliche Freuden mit weltlichem Leiden in Form einer besonders grausamen Todesart vergelten müssen, die Vergeltung erfolgt also unter Schirmherrschaft der Fortuna bereits im Diesseits und nicht etwa erst im Jenseits durch ein göttliches Gericht. Obwohl ihnen Handlungsautonomie also weitgehend abgesprochen wird, werden die beiden Liebenden für ihr Handeln zur Verantwortung gezogen, wobei die *plaisirs* ihrer Leidenschaft als Fehlverhalten bewertet werden. Eine solche moralisierende Bewertung erfolgt in Bandellos *novella* nicht. Im Gegenteil wird der Verlauf der *Romeo und Julia*-Geschichte an anderer Stelle, obwohl ja gerade die Figuren in der erzählten Welt der *novella* immer wieder als Handlungsakteure auftreten, eindeutig als „infortunio grandissimo“ (727, dt. 63) bezeichnet.

Diese Unterschiede in der moralischen Bewertung und Kommentierung der Geschehnisse durch die jeweilige Erzählinstanz oder durch die Figuren selbst zeigen sich auch in der Darstellung des Todes Tybalds, mit dem sich für Romeo und Julia gewissermaßen das Blatt wendet. In der *novella* Bandellos wird die Begegnung zwischen Romeo und Giuliettas Cousin Tebaldo mit kaum einem Kommentar bedacht. So begründet Romeo zum Beispiel nicht, warum er sich Tebaldo gegenüber ein friedliches Zusammenleben wünscht, „che oramai viviamo insieme da buoni cittadini“ (740, dt. 81). Und wenngleich der Erzähler einmal mehr offenlässt, warum sich Tebaldo dennoch aggressiv gegen Romeo verhält, „o non intendesse ciò che Romeo diceva o facesse vista di non intenderlo“ (741, dt. 81), geht aus der Darstellung des Zweikampfes zwischen Tebaldo und Romeo doch ganz eindeutig hervor, dass Tebaldo Romeo regelrecht in die Klinge läuft und Romeo ihn nur in Notwehr tötet, sowie dass dieser Ablauf von vielen Anwesenden bezeugt wird (741, dt. 81). In der *histoire* Boaistuaus sieht das Ganze etwas anders aus: Zunächst begründet Rhomeo seinen Wunsch nach Frieden ausführlich, spricht zu seinen Freunden davon, dass Gott „grandement offensé“ sei, dass „nous“ allen ein Skandal seien und die „republique en desordre“ versetzen (83). Thibault gegenüber betont Rhomeo, dass er sich nicht „par deffout de courage“ zu kämpfen weigere, sondern dass es „quelqueautre particulier respect“ gebe (84), der ihn davon abhalte. Der Zweikampf selbst erscheint hier als ein Handgemenge, in dem kaum auszumachen ist, wer wem welchen Schlag zufügt, was sprachlich durch die konsequente Verwendung von Personalpronomina in der dritten Person Singular Maskulinum für beide, also Rhomeo und Thibault, anstelle ihrer Namen zum Ausdruck gebracht wird (84). Während Bandellos Romeo seinen Wunsch nach Frieden also nicht weiter reflektiert, moralisiert Boaistuaus Rhomeo seine eigene Handlungsmotivation, also seinen Beweggrund für ein leidenschaftsloses anstatt eines exzessiv gewalttätigen Handelns, mit Bezug auf Gott und die Gesellschaft. Als gemeinsames Ergebnis beider Texte bleibt jedoch der Tod des Cousins durch die Hand Romeos bestehen.

Mindestens so wichtig wie die Darstellung des Todes Tybalds sind hinsichtlich der Frage nach einer Moralisierung von Leidenschaft sind die Reaktionen auf seinen Tod. Insbesondere Julia wird hier in den beiden Texten als Figur ganz unterschiedlich dargestellt. In der *novella* weint, trauert und quält sich Giulietta zwar über die verlorene Hoffnung auf eine Aussöhnung der Familien durch ihre Heirat mit Romeo, sie scheint sich jedoch schnell wieder so weit zu fangen, dass sie in der Lage ist, Romeo einen Brief zu schreiben, um mit ihm nach einer Lösung zu suchen (741f.,

dt. 82f.). In der *histoire* ist „l’infortunée Julliette“ hingegen „trop outragée de son extreme passion“ (85), um ähnlich geistesgegenwärtig zu handeln. Stattdessen stimmt sie einen ausführlichen Klagemonolog an (85-87), in dem sie zuerst eine Wut auf Rhomeo zum Ausdruck bringt, der sie mit seinen „cruelles mains“ verschont habe. Dann richtet sie ihre Wut auf diese Wut selbst, oder genauer gesagt auf die „langue meurtriére de l’honneur d’autrui“, die denjenigen anklage, den sonst jeder für unschuldig halte (86). Daraufhin verfällt Julliette in einen scheinototen Zustand, eine „extase“, aus der sie erst ihre Amme („la bonne vieille“) wieder zurückholt (87).

Juliettes Wut auf Rhomeo in der *histoire* deutet bereits an, dass sie den Tod Thibaults und Rhomeos Tat anders bewertet, als Giulietta dies in der *novella* tut. Noch deutlicher wird diese unterschiedliche moralische Wertung in der darauf folgenden Szene, dem Treffen Julias und Romeos in der Nacht nach Tybalds Tod. In der Version Bandellos treffen sich die beiden auf Juliettas Wunsch wieder im Garten, küssen und umarmen sich, weinen und jammern gemeinsam über „la contraria fortuna ai lor amori“ (742, dt. 83), bevor sie sich „lustvoll mehrere Male“ vereinigen, „piú volte amoro-samente insieme presero piacere“ (742, dt. 83), und Pläne für einen Ausweg aus ihrer misslichen Lage schmieden. In Boastuaus Version folgen auf die Küsse und Umarmungen mehrere wörtliche Reden Rhomeos und Juliettes, in denen die beiden unterschiedliche Werthaltungen in Bezug auf die extremen Ereignisse zum Ausdruck bringen. Dabei spricht zunächst Rhomeo von „la diversité des accidens estranges de l’inconstante et fragile fortune, laquelle esleve l’homme en un moment au plus hault degré de sa roue“ und von menschlichen Aufgaben, die „determiné de Dieu“ oder „destiné de Dieu“ seien (89). Juliette unterbricht ihn jedoch mit ihrer Interpretation der Ereignisse, die Rhomeo keine so vollständige Absolution von den Konsequenzen seiner Handlungen – wie etwa von seiner Verbannung – erteilt. Denn während es ihr scheine, als wenn „la mort [...] me veult conserver la vie à fin de se delecter en ma passion et triumphe à mon mal“, verhalte Rhomeo sich „comme ministre et tyran de sa cruauté“ (90). Der Lösungsvorschlag, den Juliette dann doch noch macht, vermischt sich in Form rhetorischer Fragen mit Vorwürfen gegen Rhomeo (90f.). Daraufhin bittet sie dieser „au nom de Dieu et de la fervente amitié“, von ihrem Vorhaben Abstand zu nehmen und appelliert an sie: „moderez desormais voz passions“ (91).

Während in der *novella* Bandellos Romeo und Giulietta also den Tod Tebaldos gemeinsam als „contraria fortuna“ (742, dt. 83) bewerten und als solche zwar beklagen, aber doch hinnehmen und – nach einem Intermezzo körperlicher Leidenschaft – ein sehr pragmatisches und lösungs-

orientiertes Verhalten an den Tag legen, verstricken sich Rhomeo und Julliette in der *histoire* Boastuaus in widersprüchliche moralische Bewertungen der Geschehnisse – für die Rhomeo die Verantwortung auf die wechselhafte Fortuna sowie auf göttliche Bestimmung oder Vorsehung zu schieben versucht, während Julliette ihn zum Handlanger des Todes ernennt, der sie in seiner Grausamkeit verschont habe – und bringen sich so einmal mehr um jene Freuden, für die sie mit dem Tod bezahlen sollen. Auffällig ist dabei, dass die Julliette Boastuaus im Gegensatz zur Giulietta Bandellos als besonders unkontrolliert leidenschaftlich dargestellt wird und von Rhomeo zur Moderation ihrer *passions* ermahnt werden muss.

Wie Julia das Schlafmittel nimmt

Nach Romeos Flucht nach Mantua verschlechtert sich Julias Zustand. In der *novella* Bandellos isst und schläft sie kaum und weint viel (743, dt. 84), in der *histoire* Boastuaus wird betont, dass sie „l’interieur de sa passion“ nicht zu verbergen vermag (92). Als Julia – in beiden Texten als wohlmeinend dargestellte – Eltern eine Verheiratung ihrer Tochter mit dem Grafen Paris von Lodrone arrangieren, wendet sie sich Hilfe suchend an Bruder Lorenz. Im Gespräch mit ihm zeigt sich die Giulietta der *novella* unzufrieden mit den bislang leeren Rettungsversprechungen, die Romeo ihr in Briefen schreibt, und reagiert einsichtig, als frate Lorenzo ihren Fluchtplan als zu gefährlich zurückweist (747f., dt. 89f.). Dass Lorenzo ihr hilft, ist wiederum keinen Moment fraglich, und er tut dies von Mitleid bewegt, „a pietá di lei commosso“ (749, dt. 91). Die Julliette der *histoire* Boastuaus erscheint im Gespräch mit frere Laurens viel aufgelöster, so dass er – ähnlich wie es zuvor Rhomeo getan hatte – an sie appelliert: „Ma damoiselle Julliette, je vous prie au nom de Dieu, moderez quelque peu vostre ennuy“ (97). Und wieder entschließt frere Laurens sich erst nach einiger Überlegung zur Hilfe, für die insbesondere zwei Gründe genannt werden: Zum einen sei er – ähnlich wie frate Lorenzo der *novella* – „vaincu de pitié“ und zum anderen heißt es, „il aimoit mieux hazarder son honneur que de souffrir l’adultere de Paris avec Julliette“ (98). Indem hier die Unsittlichkeit des Ehebruchs ins Spiel gebracht wird und die Erzählinstanz dadurch die Handlungsmotivation des Mönchs moralisch aufwertet, wird die Figur des Bruder Lorenz noch wesentlich stärker als zuvor als Sittenwächter und somit als eine Instanz der Moral und Moralisierung gesetzt. Der Eindruck, dass es dabei auch oder gerade um eine (christlich-)religiöse Moral gehe, wird durch dessen Bezeichnung als „le religieux“ an dieser Stelle unterstützt (98). In ähnlich

stark moralisierender Form liefert außerdem Julliette in der *histoire* Boistuau eine Lesart für ihre eigene Schicksalsgeschichte, bevor sie das besondere Schlafmittel des frere Laurens zu sich nimmt:

Pour moy n'y a au monde que malheur, misere et mortelle tristesse, puis que mon infortune m'a reduicte a telle extremite que, pour saulver mon honneur et ma conscience, il fault que je devore icy un breverage duquel je ne sçay la vertu (104).

Der Zustand der Extremität, wie ja auch die Leidenschaft ein Zustand extremer Emotion ist, wird hier also als etwas eindeutig Negatives präsentiert, auf das man ‚reduziert‘ wird.

In beiden Texten befinden die konsultierten Ärzte Julia für tot und nehmen an, sie sei „morte de melancholie“ (106) bzw. „che ella veramente de soverchio dolor soffocata fosse morta“ (754). Die jeweiligen Reaktionen Romeos auf die Nachricht vom Tod Julias sind höchst unterschiedlich. In der *histoire* Boistuau werden die Vorgänge in seinem Inneren von der Erzählinstanz beschrieben und erklärt:

Rhomeo commença à mener tel dueil qu'il sembloit que ses espricts, ennuyez du martyre de sa passion, deussent à l'instant abandonner son corps. Mais forte amour, qui ne le peut permettre faillir jusques à l'extremite, luy meist en sa fantasie que s'il pouvoit mourir aupres d'elle, sa mort seroit plus glorieuse, et elle (ce luy sembloit) mieux satisfaicte. (108)

Der Erzähler der *histoire* nimmt hier also eine erneute Abwertung der Leidenschaft vor, wenn er vom Martyrium der „passion“ spricht, das Rhomeos Lebensgeister von seinem Körper zu trennen droht, ähnlich wie Julliette zuvor in einen scheinototen Zustand der Extase verfallen ist. Zudem ergreift er die Gelegenheit, um noch eine allgemeine Setzung bezüglich der „forte amour“ anzustellen, der starken, leidenschaftlichen Liebe, die ihm zufolge notwendig mit dem Extremen zusammengeht und Rhomeo Todesphantaisien in den Kopf setzt. Daraufhin verhält sich dieser allerdings sogleich völlig rational, besorgt sich tödliches Gift, lässt Vorkehrungen für seinen Besuch in Verona treffen und schreibt einen Brief an seinen Vater (108f.). In Bandellos *novella* stellt sich Romeos Reaktion ganz anders dar. Nur kurz wird er von der Erzählinstanz als „quasi fuor di se stesso“ und „come forsennato,“ also „ganz außer sich“ und „wie wahnsinnig“ beschrieben (757, dt. 99), dann bricht Romeo in einen Klagemonolog aus, in dem er sich selbst die Schuld an Giuliettas Tod gibt, und begeht einen Selbstmordversuch im Affekt, der jedoch von seinem Diener Pietro vereitelt wird. Erst danach entschließt sich Romeo bewusst zum Selbstmord, lässt Vorkehrungen treffen und schreibt den Brief an seinen Vater. Wieder scheitert also die Figur Boistuau im Gegensatz zu der Bandellos

65 Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 25.

66 Menninghaus, Zwischen Bandello und Shakespeare, S. 25 f.

an der körperlichen Veräußerlichung seiner Leidenschaft. Dadurch verliert in diesem Fall gerade das darauf folgende rationale, scheinbar leidenschaftslose Verhalten Rhomeos in der *histoire* gegenüber dem (wieder) gefassten Verhalten Romeos (im Anschluss an dessen Gefühlsausbruch) in der *novella* an Glaubwürdigkeit oder Nachvollziehbarkeit in Bezug auf dessen kausale Motivation.

Wie Romeo und Julia sterben

Schließlich erfährt auch die Todesszene Romeos und Julias einige einschneidende Veränderungen in der *histoire* Boastuaus verglichen mit der *novella* Bandellos. In der *novella* erwacht Giulietta aus ihrem scheinbaren Zustand, während Romeo zwar noch lebt, das tödliche Gift aber bereits getrunken hat. Darauf folgt ein ausgedehnter Dialog bzw. Wechselmonolog zwischen Julia und Romeo, bevor Romeo stirbt. Giulietta haucht ihr Leben sodann kraft ihres Willens aus. In der *histoire* stirbt Rhomeo an dem Gift, noch bevor Julliette erwacht, so dass beide nur noch Monologe führen können. Julliette bringt sich daraufhin um, indem sie sich mit Rhomeos Degen mehrfach selbst ins Herz sticht. Auch das Nachspiel zum Tod der beiden Liebenden unterscheidet sich. Während nämlich in Bandellos *novella* allen Beteiligten auf recht unkomplizierte Art verziehen wird, sieht die *histoire* Boastuaus vor der Urteilsverkündung – und nachdem zunächst die toten Körper im Theater aufgestellt werden – ein öffentliches Verhör vor, in dessen Rahmen frere Laurens zu seiner Rechtfertigung wiederum einen langen Monolog hält, der zunächst in direkter wörtlicher Rede wiedergegeben wird, bevor dann die Erzählinstanz eine recht ausführliche Zusammenfassung seiner Darstellung der Ereignisse unternimmt.

Winfried Menninghaus hebt in Bezug auf die Änderung der letzten Begegnungs- und Todesszene Romeos und Julias von Bandellos *novella* zur *histoire* Boastuaus das „Fehlen des *dénouement*“ hervor, also „des gemeinsamen Erkennens der schicksalhaften Verkennungen durch die Liebenden zu einem Zeitpunkt, wo diese Erkenntnis [...] zu spät kommt“.⁶⁵ Indem somit in der *histoire* „zumindest Romeo und der gesamten Darstellung“ diese „jedem versöhnlichen Gedanken spottende Entdeckung der Möglichkeit gemeinsamen Lebens zu einem Zeitpunkt, wo gerade von eigener Hand dessen Unmöglichkeit gesetzt wurde“ erspart bleibe, siege hier im Gegensatz zur *novella* „die Idee der Versöhnung [...] über die nackte Verzweiflung [...], die ‚tragische Läuterung‘ über die sensationalistische Ästhetik“.⁶⁶ Dass diese Szene bei Boastuaus tatsächlich weniger

67 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 25f.

68 Da eine eingehende Diskussion des Katharsis-Begriffs und seiner unterschiedlichen Auslegungen hier nicht geleistet werden kann, sei an dieser Stelle nur auf die Ausführungen hierzu in Matzat, *Leidenschaft*, S. 159 verwiesen, die mit den Überlegungen der vorliegenden Arbeit in engem Zusammenhang stehen.

Verzweiflung und „sensationalistische Ästhetik“ kennzeichne, erscheint allerdings gerade mit Blick auf Julias Todesart durchaus fragwürdig, wenn in der *histoire* sehr ausdrücklich beschrieben wird, wie sich Juliette Rhomeos Degen mehrfach durch ihr eigenes Herz rammt, bevor sie noch den letzten Absatz ihres Klagemonologs anstimmt: „Et ayant tiré la dague que Rhomeo avoit ceinte à son costé, se donna de la pointe plusieurs coups au travers du cueur [...]“ (113). Wenn auch Giuliettas Tod in der *novella* weit wundersamer anmuten mag, so kommt er doch nicht nur ohne jegliche Hilfsmittel, sondern auch ohne jeglichen Splatter bzw. ohne solch offenkundig grausame äußere Gewaltanwendung aus: „[Giulietta] in tutto si dispose voler morire. Ristretti adunque in sé gli spirti, con il suo Romeo in grembo, senza dir nulla se ne morì“ (765, dt. 110). Das Moment der Versöhnung und Vereinigung der Liebenden im Tod ist dabei in beiden Versionen durchaus präsent. In der *novella* etwa wendet sich Giulietta vor ihrem Selbstmord an den toten Romeo und verspricht ihm, dass sie ihm bald ins Jenseits folgen werde, um dort für immer mit ihm zusammen zu sein, so wie er sie zuvor habe im Jenseits wiederfinden wollen: „Gía non ti persuadevi andar a l'altro mondo e non mi vi ritrovare“ (764, dt. 109). „Sì che, signor mio caro, sta sicuro che io tantosto verrò a starmi sempre teco“ (765, dt. 110). In der *histoire* drücken Juliettes letzte Worte, die ebenfalls dem toten Rhomeo gelten, die Hoffnung und Erwartung aus, „que noz esprits, sortans de ceste lumiere, soient eternellement vivans ensemble au lieu d'eternelle immortalité“ (113).

Was das „dénouement“ betrifft, so wird es in der *histoire* Boaistuaus zwar in der Tat nur von Juliette erfahren und nicht von beiden Liebenden gemeinsam, es ist somit aber doch vorhanden. Damit stellt sich allerdings in Bezug auf beide Versionen der Geschichte die Frage, welche Art von „schicksalhaften Verkennungen“ darin erkannt werden, und wie genau diese Erkenntnis mit jener „Läuterung“ zusammenhängen mag, die Menninghaus wiederum in der *histoire* Boaistuaus verortet.⁶⁷ Insofern diese fragliche Läuterung als eine Art kathartischer Reinigung zu verstehen sein kann, wäre diesbezüglich zu erörtern, ob dieser Katharsis in den beiden Geschichten eine moralisierende Funktion zugeschrieben wird – ob etwa eine moralische Verbesserung durch eine Reinigung der Leidenschaften oder vielmehr von Leidenschaft erreicht werden soll.⁶⁸ Auf die Figuren der Geschichte bezogen muss hier also gefragt werden, ob und wie sich das jeweilige Ergebnismoment der Ereignisse auf eine Moralisierung von Leidenschaft als Handlungsmotivation auswirkt. In Bezug auf Romeo fällt auf, dass er sich sowohl in der *novella* – und somit in dem Wissen, dass

er sterben wird, während Giulietta lebt – als auch in der *histoire* – und somit in dem Glauben, dass er Julliette in den Tod folgt – bei Tybald dafür entschuldigt, ihn getötet zu haben. Auch wendet Romeo sich in beiden Versionen an Gott, wobei er in Bandellos *novella* eindeutig die Hoffnung ausspricht, dass dieser ihm seinen Selbstmord verzeihen möge: „Iddio per sua misericordia ed infinita bontá mi perdoni, perciò che me stesso non ho io ucciso per offenderlo, ma per non rimanere in vita senza la cara mia consorte“ (760, dt. 104). In Boaistuaus *histoire* bittet Rhomeo Gott dagegen formelhafter darum, Mitleid mit seiner armen Seele zu haben: „Seigneur Dieu, [...] je te supplie prendre compassion de ceste pauvre ame affligée, car je cognois bien que ce corps n'est plus que terre“ (110). Im Moment des dénouement bricht Julia in beiden Versionen in verzweifelter Klagen aus, das allerdings in der *novella* weitgehend im Erzählerbericht zusammengefasst wird, während ihr Monolog in der *histoire* wörtlich zitiert wird. Während also der Erzähler der *novella* berichtet, dass „Giulietta fieramente del lor infortunio si querelava i chiamava il cielo e le stelle con tutti gli elementi crudelissimi“ (762, dt. 107), klagt die Julliette der *histoire* nicht von Unglück oder gegen Himmel und Sterne, sondern darüber, wie ihr Versuch, ihren Leidenschaften Abhilfe zu verschaffen, in die Katastrophe geführt habe: „pensant trouver remede à mes passions, j'ay esmoulu le couteau qui a faict la cruelle playe dont je reçoý le mortel dommage“ (112). Während sich also Romeo in beiden Versionen gewissermaßen einsichtiger, ja womöglich geläuterter zeigt als die offenbar verzweifeltere Julia, spielt doch Leidenschaft als Handlungsmotivation und Gegenstand einer rückblickenden Moralisierung höchstens in Julliettes Klagen eine Rolle, insofern hier der Versuch, ein Mittel gegen die Krankheit der Leidenschaft zu finden, als der entscheidende, wenngleich unwissentlich begangene Fehler erscheint.

Diejenige Figur, die an dieser Stelle in Bezug auf ihre Handlungsmotivation einer eindeutigeren, wenn auch sehr unterschiedlichen Moralisierung unterzogen wird, ist Bruder Lorenz. Was demnach seinen Anteil am Ergebnis der Geschichte betrifft, so wird die Motivation seines Verhaltens in der *novella* Bandellos einmal mehr in betonter Ambivalenz belassen: „Fra Lorenzo, che che fosse la cagione, non volle Giulietta portar a la camera quella notte che fu spellita“ (763, dt. 108). Der Erzähler zieht sich somit wiederum aus der Verlegenheit, diesbezüglich eine moralisierende Bewertung auszusprechen, die etwa frate Lorenzos möglicherweise nachlässiges Verhalten als Fehler identifizieren könnte. In der *histoire* Bois-

69 Menninghaus, *Zwischen Bandello und Shakespeare*, S. 25.

tuaus dagegen bemüht sich die Erzählinstanz ausdrücklich darum, frere Laurens von jedem Fehlverhalten reinzuwaschen, indem sie sein Handeln eindeutig als von Umsicht und Sorge motiviert darstellt:

Frere Laurens, qui cognoissoit le periode certain de l'operation de sa poudre, esmerveillé qu'il n'avoit aucune response de la lettre qu'il avoit envoyée à Rhomeo par son compaignon frere Anselm, s'en part de saint François, et avec instrumens propres, deliberoit d'ouvrir le sepulchre pour donner air à Juliette, laquelle estoit preste à s'veiller. (111)

Dennoch ist es gerade frere Laurens, der sich in der *histoire* für sein Verhalten rechtfertigen muss, während dem frate Lorenzo der *novella* unkompliziert verziehen wird. Frere Laurens beteuert sodann seine Unschuld, indem er neben seinem guten Ruf betont, dass „je me reconnoisse devant Dieu“ (115), er die Geschehnisse in erster Linie den leidenschaftlich Liebenden zuschreibt und wie folgt bewertet: „[C]es deux pauvres passionnez amans ont esté forts et patiens à s'exposer à la misericorde de la mort pour la fervente et indissoluble amitié qu'ils se sont portez“ (116). Diese Unterschiede in der Darstellung und Moralisierung der Handlungsmotivationen des Bruder Lorenz sind nicht zuletzt auch als ein weiterer Hinweis darauf zu lesen, was in Bezug auf die ausführlichen Erklärungen der Erzählinstanz in der *histoire* Boaistuaus als scheinbarer Zwang zu einer lückenlosen kausalen Motivation bezeichnet worden ist.

Schließlich macht Menninghaus noch eine weitere Feststellung bezüglich der Änderungen innerhalb der letzten Begegnungs- und Todesszene in der *histoire* Boaistuaus verglichen mit der *novella* Bandellos. Selbst mit diesen Änderungen nämlich werde „das Schicksal der Liebenden“ nicht „objektiv‘ sinnvoller oder notwendiger“ – vielmehr bleibe es, und hier verweist Menninghaus auf eine Bemerkung Hegels in dessen *Vorlesungen über die Ästhetik*, „ein bloßes Mißverständnis ohne die ‚substantielle‘ Notwendigkeit antiker Tragik, und ein gegenteiliges Ende wäre genauso gut möglich, wenn auch weniger bewegend“.⁶⁹ Begreift man diese Feststellung, der aufgrund der hier angestellten Beobachtungen nur zugestimmt werden kann, als Hinweis auf die narrative Motivation der Texte, so bedeutet dies, dass das Geschehen ein kontingentes ist, bzw. dass die gesamte Geschichte maßgeblich von Kontingenz bestimmt wird. Dies mag ob der gerade bei Boaistuaus festgestellten Tendenz zu einer christlich daherkommenden Moralisierung verwundern, und doch offenbart sich hier, dass Gott auch in der erzählten Welt der *histoire* nicht als transzendente Kraft vorhanden ist, sondern eben nur als Bezugsgröße, als soziales Phänomen, das sich gerade im Reden über Gott manifestiert.

70 Menninghaus, „Zwischen Bandello und Shakespeare,“ S. 27ff.

Was sich hier, am Schluss der Geschichte, nämlich konkret zeigt, ist, dass eben keinerlei zuvor verborgene Providenz aufgedeckt wird – das Ergebnis der Geschichte wird also nicht als göttliche Vorsehung oder Vorherbestimmung identifiziert, sondern erscheint schlicht als unbegründetes oder kontingentes ‚Unglück‘. Die erzählte Welt ist demnach keine Providentiawelt im Sinne von Martínez, sondern eine Fortunawelt, und die narrative Motivation der Erzählung ist demnach nicht final. Im Gegenteil bemüht sich ja gerade auch die oben erwähnte, vom Erzähler der *histoire* zusammengefasste Darstellung der Geschehnisse durch frere Laurens bei dessen Anhörung noch einmal betont um eine möglichst lückenlose kausale Motivationskette, wie es zuvor im Verlauf der gesamten Geschichte die Erzählinstanz getan hat. Wenn auch mittels dieser Strategien die Momente der Kontingenz zu tilgen versucht werden, geht doch diese Rechnung nicht recht auf, da einerseits – wie Menninghaus eindrücklich vorgeführt hat⁷⁰ – die zusätzlichen kausalen Motivationselemente der *histoire* wiederum neue Lücken erzeugen und da andererseits trotz der Rede von Gott keine finale Motivation diese Lücken im Nachhinein mit ‚göttlichem Sinn‘ füllt. In Bandellos *novella* hingegen wird das Kontingente offen zugegeben, wenn etwa bezüglich der Handlungsmotivationen der Figuren nicht nur Ambivalenz, sondern auch mögliche Zufälligkeit oder Grundlosigkeit markiert werden. Gerade durch diesen ‚Mut zur Lücke‘ erscheint der Zusammenhang der Geschehnisse in der *novella* Bandellos letztlich weniger unbeholfen kompositorisch motiviert als in der *histoire* Boaistuaus.

Schluss

Zur Beantwortung der einleitend formulierten Frage, ob und wie – also nach welchen Bewertungsmustern und mittels welcher Darstellungsstrategien und Erzählverfahren – Leidenschaft in den *Romeo und Julia*-Geschichten Matteo Bandellos und Pierre Boaistuaus moralisiert wird, hat sich die vorliegende Arbeit grundsätzlich einen Arbeitsauftrag ethischer Literaturkritik zu eigen gemacht, die sich darum bemüht zu beurteilen, wie bestimmte Moralitäten, moralische Urteile und Weltbilder in Texten und durch Texte konstruiert, konstituiert, präsentiert und reflektiert werden. Durch diesen Analysefokus auf Moralisierung diente gerade dasjenige Element als Schlüssel zu einer eingehenden Beschäftigung mit den besagten Erzählungen, das in der Vergangenheit zu einer automatischen Abwertung der Texte und einem rein stoffgeschichtlichen Interesse an ihnen beigetragen hat. Leidenschaft als besonders intensiver emotionaler Zustand

und Gegenstand der fraglichen Moralisierung wurde dabei nicht nur als Konzept oder abstrakte Größe innerhalb der Texte verstanden, sondern insbesondere als konkrete Handlungsmotivation der Figuren der erzählten Welten, was wiederum eine analytische Verknüpfung der jeweiligen Handlungsmotivationen der Figuren mit der jeweiligen narrativen Motivation der Erzählung nahelegte.

Da sowohl die untersuchte *novella* Bandellos als auch die *histoire* Boaistuaus mehr oder weniger in Rahmenerzählungen eingebettet sind, wurde in der Textanalyse zunächst untersucht, welche moralischen Überlegungen und Wertungen die Rahmentexte in Bezug auf Leidenschaft setzen sowie welchen moralischen Status oder welche Wirkungsabsicht sie jeweils dem Erzählen der *Romeo und Julia*-Geschichte zuschreiben. Der Widmungsbrief zur *novella* Bandellos präsentiert hier ein Nebeneinander verschiedener Wirkungsabsichten der Geschichte, die folglich sowohl zum Mitgefühl bewegen, als auch belehren und erfreuen wolle. Wenngleich eine Hierarchie dieser Wirkungsabsichten zunächst nicht erkennbar war, erschien im Folgenden doch gerade die Idee des Mitgefühls oder der ‚Mitleidenschaft‘ (*compassione*) zentral. Während dieser Begriff im Widmungsbrief positiv verwendet wird, erhält allerdings die Raserei (*furia*) und somit auch der Exzess oder die Maßlosigkeit eine negative Bewertung. Als Handlungssubjekte werden im Widmungsbrief neben den Menschen auch das Schicksal – und zwar im Sinne einer kontingent waltenden Fortuna – sowie die Leidenschaft identifiziert. Der *Sommaire* zur *histoire* Boaistuaus trifft bezüglich deren Wirkungsabsicht keinerlei Aussagen. Dafür bestimmen Widmungsbrief und *Advertissement au lecteur* die Wirkungsabsicht der *Histoires tragiques* insgesamt ausdrücklich als das Erfreuen, wenn auch vor dem Hintergrund christlich-moralischer Belehrung, die mit den *Histoires* jedoch nur in einen indirekten Zusammenhang gestellt wird. Die Absicht des Bewegens wird indes nicht formuliert. Der *Sommaire* wiederum liefert einige allgemeine Überlegungen und Setzungen bezüglich der Leidenschaft, indem er die Liebe in die positiv konnotierte *amitié* und die negativ bewertete, da zu exzessive und leidenschaftliche *amour* unterteilt. Als Handlungssubjekte treten hier vor allem diese nahezu personifizierte *amour* als Hauptakteur und dann auch das Schicksal auf, nicht jedoch die Menschen. Außerdem erfährt das, was im Widmungsbrief der *novella* Bandellos noch als Hinweis auf Kontingenz gelesen werden konnte, im *Sommaire* eine grundlegende Umdeutung und Letztbegründung in einem

göttlichen Plan. Insofern sucht der *Sommaire* die *Romeo und Julia*-Geschichte in eine final motivierte Providentiawelt einzubetten, in der sich Schicksalhaftigkeit letztlich in göttlicher Bestimmung oder Vorsehung auflöst.

In der vergleichenden Analyse der beiden *Romeo und Julia*-Erzählungen selbst wurde hingegen deutlich, dass sich im Ende der Geschichte weder in der *novella* noch in der *histoire* eine zuvor verborgene Providenz und finale Motivation offenbart. Vielmehr zeigte sich, dass beide Erzählungen als maßgeblich kompositorisch motiviert einzustufen sind, wobei allerdings der große Unterschied zwischen Bandellos *novella* und Boaistuaus *histoire* darin besteht, wie mit diesem Überhang der kompositorischen Motivation und der damit einhergehenden Kontingenz, also der Zufälligkeit oder Grundlosigkeit der erzählten Geschehnisse umgegangen wird. Insbesondere in der Haltung der Erzählinstanz gegenüber den Handlungsmotivationen der Figuren wurden diesbezüglich maßgebliche Unterschiede festgestellt. Die Erzählinstanz der *novella* lässt dabei ganz bewusst Lücken von Kontingenz, indem sie vorgibt, über die Handlungsmotivationen der Figuren nur höchst ambivalente Aussagen treffen zu können, was erzählerisch durch kurze Einschübe externer Fokalisierung in die ansonsten null- oder intern fokalisierte Erzählperspektive dargestellt wird. Die Erzählinstanz der *histoire* hingegen bemüht sich, stets alles zu erklären und zu begründen und so eine lückenlose kausale Motivationskette herzustellen. Jedoch erzeugt dabei jedes neu eingeführte kausale Motivations-element eine neue Lücke, die den Zusammenhang und die Plausibilität der Geschehnisse gerade durch dieses Scheitern des Versuchs einer erzwungenen Kontingenzbeseitigung weit mehr stört, als es die Momente markierter Kontingenz und Ambivalenz in der *novella* tun.

Indem die Erzählinstanz der *novella* Bandellos sich also gerade bezüglich der Handlungsmotivationen der Figuren eindeutiger Aussagen enthält, entzieht sie auch einer potentiellen Moralisierung dieser Handlungsmotivationen das Fundament. Die Figuren Romeo, Giulietta und frate Lorenzo verhalten sich als mögliche Instanzen der Moralisierung von Leidenschaft ebenfalls zurückhaltend, insofern ihre Bewertung der Ereignisse als kontingent-schicksalhaft trotz ihrer eigenen weitgehenden Handlungsautonomie deutlich überwiegt. Die einzige wirklich nennenswerte Moralisierung erfährt die Leidenschaft durch Giulietta, welche ihre körperliche Auslebung Romeo gegenüber an die Bedingung einer Heirat knüpft. Doch während Giuliettas moralische Wertung hier auf Sittlichkeit und Legalität abzielt, sich also vor allem auf eine gesellschaftliche Norm bezieht, moralisiert die Julliette der *histoire* Boaistuaus in der gleichen Situation über

diesen Rahmen der gesellschaftlichen Akzeptanz hinaus auch die Gefühle und tieferen Beweggründe oder Handlungsmotivationen Romeos. Dies wiederum tut sie anhand der im *Sommaire* gesetzten Bewertungsmuster. Obwohl in der *histoire* gerade nicht die Figuren als Handlungsakteure auftreten, sondern vielmehr die Liebe und das Schicksal, werden die Freuden der Leidenschaft von der Erzählinstanz als ein Fehlverhalten dargestellt, für das Romeo und Juliette im Rahmen eines größeren – nur angeblich providenten – schicksalhaften Zusammenhangs bezahlen müssten. Die wiederholte moralische Abwertung von Leidenschaft durch Erzähler und Figuren betont dabei insbesondere ihr extremes, exzessives Moment.

Die Ergebnisse der vorliegenden Arbeit bieten nun verschiedene Anknüpfungspunkte für mögliche weitergehende Studien. So ließe sich untersuchen, wie die jeweiligen historischen und anthropologischen Voraussetzungen der beiden hier behandelten Texte mit den festgestellten Ähnlichkeiten, Unterschieden und auch Widersprüchlichkeiten in ihrer jeweiligen Moralisierung von Leidenschaft und narrativen Motivation in Verbindung zu bringen sind. Auch unter literaturgeschichtlichen Gesichtspunkten erscheint ein solches Weiterdenken der hier gemachten Beobachtungen reizvoll, insofern der Fall Bandello-Boaistuau die Annahme eines historisch-evolutiven Nacheinanders in der Entwicklung der Literatur – wie sie etwa am Verhältnis vom Ästhetischen zum Moralischen festgemacht wird – infrage zu stellen verspricht. Während sich außerdem natürlich Erweiterungen im Sinne breiter vergleichend angelegter, emotionswissenschaftlich oder ethisch motivierter Literaturwissenschaft anbieten, kann die vorliegende Arbeit nicht zuletzt auch als ein Vorschlag zu einer eingehenderen Beschäftigung mit dem oft vorschnell abgeurteilten Genre der *histoires tragiques* verstanden werden.

Literaturverzeichnis

- Bandello, Matteo: *Tutte le opere di Matteo Bandello*, Bd. 1, a cura di Francesco Flora, Verona 1952.
- Bandello, Matteo: *Novellen*, Bd. 2, dt. Übersetzung v. Caesar Rymarowicz, Berlin 1988.
- Boaistuau, Pierre: *Histoires tragiques*, édition critique publiée par Richard A. Carr, Paris 1977.
- Boaistuau, Pierre: *Le Théâtre du monde (1558)*, édition critique par Michel Simonin, Genève 1981.
- Carr, Richard: *Pierre Boaistuau's Histoires Tragiques. A Study of Narrative Form and Tragic Vision*, Chapel Hill 1979.
- Diverres, Armel H.: *The Pyramus and Thisbe Story and Its Contribution to the Romeo and Juliet Legend*, in: *The Classical Tradition in French Literature*, hg. v. Henry T. Barnwell, Edinburgh 1977, S. 9-22.
- Fiorato, Adelin Charles: *Les Histoires tragiques de Boaistuau et Belleforest, ou la moralisation d'un conteur de la Renaissance italienne en France*, in: *Studi Francesi* 139:[Supplement] (2003 Januar-April), S. 135-44.
- Galle, Roland: *Tragisch/Tragik*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 6, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2005, S. 117-171.
- Gérard Genette: *Figures III*, Paris 1972.
- Gérard Genette: *Seuils*, Paris 1987.
- Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, Frankfurt a.M. 1989.
- Gérard Genette: *Die Erzählung*, München 1994.
- Gesner, Carol: *Shakespeare & the Greek Romance: A Study of Origins*, Lexington 1970.
- Heinze, Rüdiger: *The Return of the Repressed. Zum Verhältnis von Ethik und Literatur in der neuen Literaturkritik*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 265-281.
- Jones, Barry: *Romeo and Juliet. The Genesis of a Classic*, in: *Italian Storytellers*, hg. v. Eric Haywood, Dublin 1989, S. 150-181.
- Kreis, Guido: *Moralisch – amoralisch. I. Einleitung und Überblick*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2002, S. 183-185.
- Kullmann, Dorothea: *Die Schriftlichkeit der Novelle. Überlegungen zu Matteo Bandello*, in: *Romanische Forschungen* 115:1 (2003), S. 28-51.
- Languages of Emotion: Selbstdarstellung des Exzellenz-Clusters online zugänglich unter: www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/languagesofemotion/; letzter Zugriff am 04.03.2008.
- Leimberg, Inge: *Shakespeares Romeo und Julia. Von der Sonettichtung zur Liebestragödie*, München 1968.
- Levenson, Jill L.: *Romeo and Juliet before Shakespeare*, in: *Studies in Philology* 81 (1984), S. 325-347.
- Lugowski, Clemens: *Die Form der Individualität im Roman*, Frankfurt a.M. 1976. [Erstausgabe: Berlin 1932.]
- Martínez, Matias und Scheffel, Michael: *Einführung in die Erzähltheorie*, München 20035.
- Martínez, Matias: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996.
- Matzat, Wolfgang: *Leidenschaft*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5, hg. v. Gert Ueding, Darmstadt 2001, S. 151-164.
- Menninghaus, Winfried: *Zwischen Bandello und Shakespeare. Pierre Boaistuaus Romeo und Julia-Version*, in: *Poetica* 19 (1987), S. 3-31.
- Prunster, Nicole: *Romeo and Juliet before Shakespeare. Four Early Stories of Star-Crossed Love by Masuccio Salernitano, Luigi da Porto, Matteo Bandello, and Pierre Boaistuau*, Toronto 2000.
- Schulz-Buschhaus, Ulrich: *Bandellos Realismus*, in: *Romanisches Jahrbuch* 37 (1986), S. 107-126.
- Virtue, Nancy E.: *Translation as Violation. A Reading of Pierre Boaistuau's Histoires tragiques*, in: *Renaissance and Reformation* 22:3 (1998), S. 35-58.
- Wetzel, Hermann H.: *Die romanische Novelle bis Cervantes*, Stuttgart 1977.
- Zimmermann, Jutta: *Einleitung. Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, in: *Ethik und Moral als Problem der Literatur und Literaturwissenschaft*, hg. v. Jutta Zimmermann und Britta Salheiser, Berlin 2006, S. 9-23.