

BORGIA

I

Als frühneuzeitlicher Mythos der Transgression in der Verschwisterung von amoralischer Machtgier, Machtgenuss und ins Blasphemische gesteigerter Sexualität ist die Borgia-„Legende“ mit dem Fauststoff verwandt, trägt aber noch deutlicher als letzterer typisch modernen Fantasmen der Verknüpfung von Macht und Sex Rechnung. Hieraus erklärt sich wohl nicht allein die anhaltende Vertrautheit selbst auch eines nicht geschichtskundigen Publikums mit dem Namen Borgia, sondern auch die Beliebtheit des Stoffes in allen Gattungen der erzählenden Literatur und des Dramas, in Film, Kabarett und Malerei bis in die jüngste Zeit. Tatsächlich impliziert der Mythosbegriff Überzeitlichkeit. In *Lucrezia Borgia. Soloabend für eine Schauspielerin* (1991) von Christian Buda, einem feministisch satirischen Kabarettstück über die Verklemmungen der christlich bürgerlichen Gesellschaft, das erstmals auf dem Borgia-Kongress in Schwäbisch Hall im Mai 1992 aufgeführt wurde, stellt sich die Heldin mit den Worten vor: „ich bin vielmehr eine historische konstante als ein mensch...“. Und ähnlich schreibt der spanische Autor Manuel Vicent im Vorwort seines Dramas *Borja Borgia* (1995): „Der Papst Borgia könnte heute der Unterweltkönig von New York und Cesare der Latexfürst sein; Lucrezia wäre eine Modedesignerin und Besitzerin einer weltweit bekannten Parfümmarke.“ Das von Vicent dabei betonte Kennzeichen der amoralischen Ästhetisierung der eigenen Genussbefriedigung und der blasphemischen Umwertung der Werte gilt damals wie heute. In psychoanalytischer Sicht eignet sich der Borgia-Mythos daher wie kaum ein anderer für die „Abfuhr“ tabuisierter Fantasien, die auf ein zugleich dämonisiertes und bewundertes Vorbild projiziert werden können. Auch ist der Stoff, wie das genannte Beispiel von Buda zeigt, bis heute für alle Formen einer antireligiösen und speziell antikatholischen Entlarvungssatire gut, die noch in der Kritik auf die Faszination des Kritisierten spekuliert. Oskar Panizzas blasphemische „Himmelskomödie“, *Das Liebeskonzil*, die dem Autor bei ihrem Erscheinen 1895 nicht zufällig Gefängnis einbrachte, konnte so noch 1981 unter dem nämlichen Titel von Werner Schröter verfilmt werden, da das entscheidende Faszinosum nichts von seiner Aktualität verloren hatte. Die Verknüpfung von Blutopfer, Messopfer und Sexualität macht ja die Trennung von Kultus und Mythos in der abendländisch christlichen Mentalitätsgeschichte gewissermaßen rückgängig und restituiert eine Form mythischer Transgression im eigentlichen Wortsinn. Kein Wunder also, dass der Borgia-Mythos seit Apollinaire (*La Rome des Borgia*, 1914) und im Gefolge der

surrealistischen Aufwertung des Blasphemischen und der Kategorie der Transgression bei Georges Bataille erneute Aktualität erlangte. Schließlich kommt hinzu, dass die familiäre Transgression des Inzesttabus gerade auch moderne, auf die bürgerliche Kleinfamilie fixierte Fantasien ansprechen dürfte.

Nun verschieben sich die Akzente, was die Beliebtheit der „Akteure betrifft“, zweifellos entsprechend den epochalen Tendenzen. Steht bis zur Spätaufklärung die Figur des lasterhaften Papstes Alexander VI. (Rodrigo Borgia), sei es als Teufelsbündner und Antichrist, sei es als typischer Repräsentant des Skandalons Kirche, im Vordergrund, so erhält sein Sohn Cesare Borgia trotz der Bewunderung von Machiavelli offensichtlich erst im Zuge der Geschichtsmysmen und der Nietzsche-Rezeption des 19. Jahrhunderts eine eigene Bedeutung. Die Tochter Lucrezia verdankt ihre Popularität den Weiblichkeitsmythen der Romantik bzw. dem Fin-de-Siècle - Mythos der Femme fatale und entspricht scheinbar am ehesten der feministischen Sensibilität der Moderne. So sind alle Verfilmungen - von Richard Oswald (1922) über Abel Gance (1951) bis Christian Jacque (1953) - Lucrezia-Filme. Dennoch - oder gerade wegen dieser möglichen Akzentuierung - bleibt eine bereits angedeutete Besonderheit des Borgia-Mythos zu betonen: Im Unterschied zu individuellen, mit den Borgia verwandten Mythen der Transgression (Faust, Don Juan, Salome u.a.) ist der Borgia-Stoff von Anfang an ein Familienmythos, fast eine Familiensaga, aus der die Einzelfiguren kaum herausgetrennt werden können und deren triumphaler Aufstieg und Niedergang nicht selten die Züge einer frühneuzeitlichen Tragödie trägt. In den gängigen Inzestvorwürfen oder -fantasien, die schon zu Lebzeiten der Familie in Umlauf gebracht wurden, kommt daher auch die Faszination endogamer Autonomie zum Ausdruck, die dieser Familie einen fast prometheischen Charakter verleiht. Der Familienfluch steht im Mittelpunkt der Dramen und Romane des 19. und 20. Jahrhunderts. *Borgia, Roman einer Familie* nannte Klabund seinen expressionistischen Roman von 1928, der abweichend vom üblichen Romanschema keinen individuellen Helden, sondern nur das mythische Kollektiv der Familie kennt. In dem Dreiklang von Vater, Sohn und Tochter - die übrigen Familienmitglieder spielen kaum eine Rolle - verdichtet sich seit jeher die blasphemische Trinität der Borgia, deren Glieder - wie etwa Swinburne betont - sich nur untereinander lieben können. „Und so maßlos sei ihre verzehrende Gier, dass sie nur untereinander Erfüllung und Befriedigung fänden. So dass nur ein Borgia eine Borgia völlig zu lieben vermöge.“ Mit Lucrezias Worten: „Borgia - immer nur Borgia - kein Tropfen fremdes Blut sollte in das unsere dringen.“ In dem epischen Drama und Fernsehdrehbuch *Le Sang doré des Borgia* (1977) hat Façoise Sagan daher das „goldene Blut“ der Borgia zum Leitmotiv einer existentiellen Tragödie

gemacht, die ausgehend von einem Blutpakt der Geschwister Cesare und Lucrezia den familialen Raum zum magischen Kreis aufwertet, aus dem sich die Protagonisten nicht befreien können. Die wechselseitige Abhängigkeit der Mitglieder der Familie voneinander - des Sohnes vom Vater, aber auch umgekehrt, der Tochter vom Vater und der Schwester vom Bruder und umgekehrt - erscheint als Konstante der Borgia-Literatur. In dem feministischen Roman *Lucrece Borgia* (1959) von Cecil Saint-Laurent kreist z.B. die Handlung um die dem Bruder Cesare kaum bewusste inzestuöse Abhängigkeit von der Schwester, deren Glück er obsessiv zerstören muss. Nur in einer solchen gleichsam dialektischen Perspektive gewinnt der Mythos der monströsen Familie und ihrer mehrstimmigen Transgression ihre eigentliche Bedeutung. Machtstreben, Brudermord, Blutschande, Sodomie u.a. haben nicht für sich gesehen mythischen Charakter, sondern nur vor dem Hintergrund des endogamen Spiels der Familie mit dem Heiligen. Der Borgia-Mythos erstreckt sich nur auf diesen magischen Kreis und wird aus der daraus entstehenden pathogenen Tendenz genährt. Er ist auch insofern typisch neuzeitlich, als das Pathologische mit dem Faszinosum zusammenfällt. In durchaus konsequenter Weise hat daher der italienische Arzt und Psychiater 1923 in seinem Buch *I Borgia* die dämonischen Versatzstücke des Mythos psychoanalytisch gewendet.

Der Borgia-Mythos ist wie der Faust-Stoff historischen Ursprungs, und er ist insofern ein „moderner“ Mythos, als er sich wie letzterer im Schnittpunkt zwischen Spätmittelalter und früher Neuzeit situiert und den gesellschaftlichen und geistesgeschichtlichen Umbruch in gleichsam bildhafter Weise kanalisiert. Nicht zufällig wurde Alexander VI. seit seiner Regierungszeit mit faustischen Teufelsbündnermythen in Verbindung gebracht, und nicht zufällig spielt in den meisten Darstellungen der Gegensatz zwischen der ungebrochenen Religiosität eines Savonarola und dem amoralischen Genie und Erfinder Leonardo da Vinci eine wesentliche Rolle. Aber auch in politischer bzw. kirchenpolitischer Hinsicht erscheinen die Borgia als Neuerer, deren vermutete Abkunft von Maranen, sogenannten getauften Juden in Spanien, ihnen eine zusätzliche Faszination des Fremden und Illegitimen verleiht, wie sie für jedes Aufsteigergeschlecht charakteristisch ist. Die Parallele zum neuzeitlichen Napoleon-Mythos liegt nahe. Nicht ohne Symbolik ist dabei die Tatsache, dass Alexander den Papstthron in eben dem Jahr 1492 besteigt, in dem sich das durch die kastilische Hochzeit geeinte Spanien mit der Eroberung von Granada und der Entdeckung der Neuen Welt anschickt, zur führenden europäischen Großmacht aufzusteigen. Dass die Borgia-Päpste Calixtus III. (1455-58) und Alexander VI. (1492-1503) nach dem großen Schisma und der Krise des Papsttums die Unabhängigkeit des Stuhles Petri und des Kirchenstaates begründen und sichern, ähnlich wie Cesare, 1493 mit nur 18 Jahren zum Kardinal ernannt und nach der

Ermordung des Bruders Juan de Gandía auf eigenen Wunsch in den Laienstand zurückversetzt, unter dem Motto „Aut Caesar aut nihil“ auf die Einigung des zersplitterten Italiens unter seiner Herrschaft hinarbeitet, weist die Borgia-Machenschaften als großes politisches Projekt aus, dessen Scheitern mit dem Tod des „Duca Valentino“ auf dem Schlachtfeld von Viana (Navarra) 1507 vom Schimmer einer antiken Tragödie umgeben scheint. Von Machiavelli bis Nietzsche ist immer wieder dieser prometheische und titanische Aspekt des Borgia-Projekts Gegenstand der Bewunderung gewesen.

Da alle Fäden einschließlich der Heiratspolitik um Lucrezia Borgia im Vatikan zusammenliefen, um sich hier mit den zeitgenössischen Gerüchten und Verleumdungen zu verbinden, musste es mehr als nahe liegen, aus dem Projekt ein mythisch überhöhtes Konstrukt zu machen, das den Verdächtigungen und Ängsten entgegenzukommen schien. Seit dem Tagebuch (*Diarium*) des päpstlichen Zeremonienmeisters Johannes Burchardus, in dem sich die ganze Animosität des deutschen Klerikers gegen die sittenlosen römischen Zustände entlädt und dessen Inhalt schon 1505 für die polemische *Historia de vitiis pontificum Romanorum* ausgeschlachtet wurde, und dem sogenannten *Savelli-Brief*, einem anonymen Schreiben gleicher Tendenz an Silvio Savelli am kaiserlichen Hof, stand die öffentliche Meinung über die Borgia offenbar fest. Mit Ausnahme Machiavellis, der Cesare Borgia als italienischem Patrioten im *Principe* (1532) ein ehrendes Denkmal setzte, zimmerte die humanistische Historiographie in der Folge über fast drei Jahrhunderte an dem negativen Mythos. Für den florentinischen Historiker und Diplomaten Francesco Guicciardini repräsentiert Alexander VI. - in den *Storie fiorentine* (1537-40) - „alle Laster des Leibes und der Seele“, Sodomie und Inzest mit der Tochter eingeschlossen. Guicciardini lanciert recht eigentlich das Bild des gottlosen Antichrist, das später von Nietzsche positiv gewendet werden sollte, und popularisiert das Motiv des geheimnisvollen Borgigiftes, das in nachfolgenden Darstellungen historischer und literarischer Art kaum je fehlt. Die Borgias werden so zum Gegenstand einer anhaltenden Skandalchronik, die - vor allem unter dem Einfluss des mehrfach aufgelegten und überarbeiteten Standardwerks von Tommaso Tomasi, *La vita del Duca Valentino* (1655, 1670, 1671) - von der Reformation bis weit über die Aufklärung hinaus wirkte. Das *Dictionnaire historique et critique* (1697-1702) des holländischen Protestanten und Frühaufklärers Pierre Bayle, die große Monographie des Engländers Alexander Gordon, *The Lives of Pope Alexander VI and His Son Caesar Borgia* (1729), die *Annali d'Italia* (1744-49) des norditalienischen Gelehrten Muratori und endlich der geschichtsphilosophische *Essai sur les moeurs* (1756) von Voltaire - um nur einige zu nennen - bestätigen die Klischees des dämonischen Borgiabilides. „Kein Gewaltakt, keine

Arglist, keine Tollkühnheit und kein Verbrechen, das Cesare Borgia nicht ins Werk setzte“, lautet das Urteil Voltaires über den Sohn, während Alexander wie schon im *Savelli-Brief* wieder mit Nero und Caligula verglichen wird. Anders freilich als in der christlich-humanistischen Geschichtsschreibung erscheint die Borgia-Geschichte nicht als Perversion einer akzeptierten Ordnung, sondern - und hier zeigt sich die Nähe zum reformatorischen Denken - als prototypische Aufgipfelung der Perversion des Papsttums selbst und weitergehend als „Frucht des infamsten Aberglaubens, der je die Menschen verdummt hat“ - eben des Christentums. Die Morgenröte der Moderne und das Dunkel des Mittelalters kennzeichnet zugleich die Geschichte der Borgia.

Die Umwertung setzt vorsichtig schon vor der Mitte des 19. Jahrhunderts ein. Spätestens seit Thomas Roscoe, dem englischen „Entdecker“ Südspaniens und der maurischen Kultur, und Ferdinand Gregorovius, dem Verfasser der *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter* (1889), ist der Versuch zu spüren, der Borgia-Familie aus ihrer Zeit heraus eine gewisse Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das bedeutet vor allem eine neue Sicht Lucrezias, für Gregorovius (*Lucrezia Borgia*, 1874) „die unseligste Frauengestalt der modernen Geschichte“ und „kaum mehr als eine Legende“. Ein Giuseppe Campori spricht 1866 von einem „Opfer der Geschichte“, und für den französischen Historiker Frantz Funck-Brentano, der sich auf Gregorovius stützt, ist Lucrezia 1932 gar eine „Märtyrerin der Geschichte“ und das Opfer politischer Verleumdungen, die sich auch gegen den enthusiastischen Lobpreis der Herzogin von Ferrara durch große zeitgenössische Dichter wie Ludovico Ariosto oder Pietro Bembo durchsetzten. In der bis heute maßgeblichen italienischen Biographie, *Lucrezia Borgia* von Maria Bellonci (1939), erscheint das Leben der mythisierten „femme fatale“ der Renaissance endlich als ein „wahres Frauenschicksal“, eingeklemmt zwischen individuellen Sehnsüchten und politischen Zwängen. Verhaltener fällt naturgemäß die Entdämonisierung von Alexander VI. und Cesare Borgia aus. Letzterer, noch für Leopold Ranke in *Die römischen Päpste* (1834-36) „ein Virtuos des Verbrechens“ und noch für Jacob Burckhardt (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860) „das Ärgernis des Abendlandes“, ist seit Ende des 19. Jahrhunderts Gegenstand nuancierterer Urteile. „He was not a good man, but he certainly was a great man“, schließt der englische Historiker Charles Grant Robertson (*Caesar Borgia*, 1891). Schon der spanische Gelehrte Charles Yriarte versuchte in seiner großen Biographie *Les Borgia. César Borgia. Sa vie - sa captivité - sa mort* (1889), politische Geschichte ohne Zugeständisse an die privaten „chronique scandaleuse“ zu schreiben. Der italienische Historiker Rafael Sabatini endlich legte 1915 (*The Banner of the Bull. Three Episodes of the Career of Caesar Borgia*) eine regelrechte Apologie

Cesares vor. In neueren Biographien etwa bei Ivan Clouas (*Les Borgia* (1987)) oder Joachim Brambach (*Die Borgia. Faszination einer machtbesessenen Renaissance-Familie*, 1988) ist Cesare auf das Normalmaß eines skrupellosen Machtmenschen geschrumpft. Aber Brambach geht noch weiter und relativiert den Borgia-Mythos insgesamt; „sicher ist“, schreibt er abschließend, „dass der einzigartige Klang ihres Namens sich nicht mit seiner historischen Bedeutung begründen lässt.“ Cesare erscheint nurmehr als eine „der großen Abenteuer- und Spielernaturen der Geschichte“, während man - und hier widerspricht Brambach auch Machiavelli - vergeblich „nach Spuren staatsmännischen oder militärischen Genies“ bei ihm suche. Umgekehrt gewinnt dann Alexander VI. an positiver Statur: Der bei Burckhardt durch „Herrschgier, Habsucht und Wollust“ beherrschte Borgia, der ein bloßer Spielball der Winkelzüge seines Sohnes gewesen sei und von dem Gregorovius angemerkt hatte, „wie klein er gewesen“ sei, wird als zielstrebig planende, relativ integre und pflichtbewusste Persönlichkeit begriffen.

II

Wissenschaftliche historiographische und literarische Rezeption der Borgia-Geschichte ergeben keine kongruente und kontinuierliche Geschichte. Auffällig ist vor allem - und das unterscheidet den sogenannten Borgia-Mythos auch von anderen vergleichbaren literarisch-historischen Stoffen -, dass man erst seit der Romantik von einer eigentlich literarischen Tradition sprechen kann. Drei Jahrhunderte der Historiographie und der geschichtlichen Polemik bilden auf diese Weise die Voraussetzung und Vorgeschichte für die Literarisierung des Borgia-Stoffes. Ein frühneuzeitlicher Mythos gewinnt erst in der Moderne den Rang eines literarischen Mythos. Erst die Romantik, die jenseits der klassisch mythologischen Tradition die archaische und beunruhigende Qualität des Mythischen als anthropologischer Konstante entdeckt, scheint so der Faszination des Stoffes gerecht zu werden. Es ist bezeichnend, dass eine der wenigen Ausnahmen, der Faustroman von Friedrich Maximilian Klinger, noch ganz dem satirisch moralistischen Paradigma der späten Aufklärung verhaftet ist. Im 4. Buch von *Fausts Leben, Taten und Höllenfahrt* (1791) führt der Satan den Helden auch in das Rom der Borgia und lässt ihn dort Zeuge aller Perversität und Kriminalität des päpstlichen Hofes werden. Dabei sieht der gottlose Faust in Alexander, „dem größten Scheusal in der langen Galerie der Verbrecher“ nicht zuletzt die Fratze seines eigenen Charakters. Die geschilderte Teufelsanbetung des Papstes wirft ein Licht auf seinen eigenen Bund mit dem Satan.

Tatsächlich vollzieht sich der genannte Prozess der literarischen Neuentdeckung des Stoffes und der Rezeption der Literatur in der bildenden Kunst vor dem Hintergrund der Aufwertung und Neubewertung der Renaissance. Der erst jetzt üblich werdende, emphatische Gebrauch des Epochenbegriffs lässt den fernen Anfang der „Moderne“ als noch junge, genialische und brutale, sinnenfrohe und farbenprächtige Zeit der Extreme und des gesteigerten Lebensgenusses erscheinen - „eine Epoche von Stahl und Samt“, „heißblütig, unmoralisch und naiv“, wie noch Sabatini schreibt. Der neue Kult der Energie, des Wagnisses und der Größe - auch im Verbrechen und in der Gier nach Lust und Macht - wird jetzt zum gegenbildlichen Leitmotiv einer verhassten bürgerlichen Routine. Stendhals Renaissance-Bild bereitet in der französischen Julimonarchie den Boden für den Renaissance-Mythos der zweiten Jahrhunderthälfte und besonders bei Gobineau. Im deutschen Sprachraum macht Jacob Burckhardt die Renaissance zum Inbegriff einer jungen, der zeitgenössischen Dekadenz erfahrung entgegengesetzten Epoche individueller und künstlerischer Selbstentfaltung. Das ist der Nährboden, auf dem auch der Borgia-Mythos gedeihen und symptomatische Aktualität gewinnen konnte. Schlachtet die französische Romantik noch vorwiegend die Pittoreske dieser hochtonigen und kontrastreichen Epoche aus, so wird das Ende des Jahrhunderts unter dem Einfluss Nietzsches vor allem die Selbstbefreiung von religiösen und moralischen Zwängen und die perverse Ambivalenz der Lust darin entdecken. Zugleich wird der „schöne Schrecken“ der Borgiaherrschaft Gegenstand einer von der moralisierenden Tendenz der ersten Jahrhunderthälfte entlasteten Autonomie des Ästhetischen.

In seinen *Betrachtungen eines Unzeitgemäßen* macht Nietzsche daher die „unsterblich heitere“ Überlegenheit eines Cesare Borgia gegen die „Feigheit“, „Erbärmlichkeit“ und „Altweibermoral“ der „kleinen Mucker“ geltend und feiert die Amoralität der schönen Bestie. Dabei versucht er sich auszumalen, was geschehen wäre, wenn Cesare als Nachfolger seines Vaters auf dem Papstthron die heilsame Selbstabschaffung des Christentums bewirkt hätte. Die ersehnte „Umwertung der christlichen Werte“ schafft dann die Voraussetzung für den oben genannten Sieg eines autonomen Ästhetizismus, der die Trennung von Kunst und Leben aufhobe. „Ein vollkommen überirdischer Zauber und Farbenreiz“ „in allen Schaudern raffinierter Schönheit“ würde daraus erstehen, „so göttlich, so teuflermäßig-göttlich, dass man Jahrtausende umsonst nach einer zweiten solchen Möglichkeit durchsucht“. Nero und Caligula, die beiden Gewährsfiguren der antipäpstlichen Tradition, wären so endlich überboten. In dem ästhetischen Tatmenschen der Renaissance wäre - „jenseits von Gut und Böse“ - endlich jener Zustand des mythischen Zusammenfalls

der Gegensätze erreicht, von dem das Fin de Siècle träumt. Nietzsche ästhetisiert den Kult der großen weltgeschichtlichen Individuen, dessen Geschichte sich von Hegel bis zu dem von Nietzsche verachteten Carlyle verfolgen lässt. Erstmals wird damit aber auch - auf der Grundlage Machiavellis - die epochale Zeitenwende angedeutet, die die Borgias und insbesondere Cesare Borgia verkörpern.

Die Lust an grellen und düsteren Effekten, die lustvolle Gestaltung der Grenzbereiche des Menschlichen schafft seit der Schauerromantik und dem skandalösen Werk des - bekannten, aber nie genannten - „göttlichen“ Marquis de Sade die idealen Voraussetzungen für eine neue Phase der Borgia-Rezeption, in der jetzt vor allem die faszinierend ambivalente Gestalt der Lucrezia dominiert. Dirne und Mutter, blutschänderische Geliebte und heimlicher Mittelpunkt eines orgiastischen Kultes der Lust, Giftmischerin und Verführerin, deren Porträt in blasphemischer Weise als Vorbild für Madonnen- und Heiligenbilder gedient habe, „femme fatale“ avant la lettre und neue Salome, die nackt vor ihrem Vater tanzt - das sind die Fantasmen, die die Literatur und die Historienmalerei des 19. Jahrhunderts prägen. Vor dem Hintergrund der Weiblichkeitsmythen des bürgerlichen Zeitalters wird Lucrezia so zum vieldeutigen Kürzel, dessen Schema man auch hinter anderen Frauengestalten noch erkennen kann. Für den gleichsam moralisch zensierten Schauer in der französischen Romantik erscheinen vor allem die Darstellungen von Alexandre Dumas und Victor Hugo charakteristisch. Beide haben eine dauerhafte Wirkung bis zur Schwelle des 20. Jahrhunderts gehabt. Die seit 1839 - im Rahmen der reißerischen Feuilletonpresse - publizierten *Crimes célèbres*, die in Buch III und IV auch einen Borgia-Teil enthalten, wurden bis 1893 immer wieder aufgelegt und schufen gewissermaßen das gängige Borgia-Bild des 19. Jahrhunderts. Die Nähe zu dem Titel einer berühmten Novellensammlung des Marquis de Sade, *Les Crimes de l'amour ou le délire des passions* (1800) ist dabei sicher nicht zufällig. Freilich lotet der populäre Romancier nicht die blasphemische Tiefe des Stoffes aus, sondern beeindruckt eher durch pikante und pittoreske Details der mörderischen, lasziven und schamlosen Verführerin. Differenzierter und anspruchsvoller ist die Hugosche Version, die zwar ebenfalls die traditionellen Schauerelemente aufnimmt, diese aber zum Ausgangspunkt einer Geschichte der Erlösung macht. Die romantische Tragödie *Lucrece Borgia* (1833), von Büchner ins Deutsche übersetzt, hat nicht zuletzt auch in der Vertonung durch Domenico Donizetti (1833) die „gehobene“ Lucrezia-Rezeption des Jahrhunderts maßgeblich beeinflusst.

Hugo selbst hat im Vorwort das romantische Motiv der Erlösung und Regeneration herausgestellt: Die moralische Verkommenheit wird durch die Mutterliebe „getilgt“. Das in Ferrara, also nach 1505 spielende Drama, eine in vorwiegend nächtliche Szenen getauchte

„düstere Geschichte“, thematisiert die Zeit am Hof der Borgia als Fluch der Vergangenheit. Diese „fatalité“ macht alle wohlmeinenden Versuche der Heldin zunichte, sich von ihrer Vergangenheit zu lösen und mit dem wiedergefundenen Sohn Gennaro, der als Waise aufgewachsen ist und die unbekannte Mutter idealisiert, ein neues Leben zu beginnen. Und dies gleich im doppelten Sinn: Denn einmal verunglimpft Gennaro als Teil einer Karnevalsgesellschaft von Venezianern öffentlich die Herzogin, die sich dadurch gezwungen sieht, zu den alten Mitteln des Giftmordes zurückzugreifen, Gennaro aber natürlich verschonen will; und zum andern haben die intimen Gespräche Lucrezias mit Gennaro die Eifersucht des Herzogs erregt, der ihr darauf die Wahl zwischen der Hinrichtung des Sohnes und dem - von ihr selbst zu reichenden - Giftbecher lässt. Die „fatalité“ wirkt sogar weiter: Obwohl die Mutter dem Sohn ein Gegengift zusteckt, wird dieser in das bevorstehende Komplott verwickelt und erdolcht aus Rache für den Freund und Blutsbruder die Mutter, die sich ihm im Augenblick des Todes zu erkennen gibt. Ihr Tod nimmt damit aber den doppelten Charakter der Strafe und der Sühne an, durch die der Autor die - im ganzen 19. Jahrhundert obsessive - Spaltung des Frauenbildes in Dirne und Mutter versöhnen will. Auch stellt die Heldin nicht nur die skrupellose Giftmörderin dar; sie ist auch - im Gespräch mit Gennaro - das Opfer der ihr angetanen „Vergewaltigung“. Hugo affirmiert so den Borgia-Mythos, vermenschlicht aber die Heldin und überholt so den Mythos im Sinne bürgerlicher Familienwerte. Lucrezia ist die aristokratische Variante des Motivs der edlen Dirne bzw. des edlen Verbrechers. Eine im Kern romantische Familientragödie in der Suche nach Erlösung ist auch das Versdrama *I Borgia* (1881) des veristischen Historienautors Pietro Cossa. Im Zentrum steht nicht die junge Lucrezia, sondern die edle Muttergestalt Vannozza, die den schicksalhaften Brudermord Cesares nicht verhindern kann und am Ende in den Zügen der *Pietà* Michelangelos ihren Ausdruck findet. Die vorwiegend nächtliche Atmosphäre unterstreicht die schicksalhafte Dämonie des „Kains“, der alle Personen in den Strudel seiner monomanen Machtgier zieht. Selbst Alexander VI., von Vannozza vergeblich zu einem Leben in Buße und zu einem Neuanfang gedrängt, ist ein Opfer des Sohnes.

Ungeachtet der späten Entstehung erscheint auch die 1891 publizierte Erzählung *Angela Borgia* von Conrad Ferdinand Meyer als seitenverkehrtes Komplement der Hugoschen Tragödie, denn auch dieses am Hof von Ferrara spielende „Drama“ ist die Geschichte einer Erlösung, die freilich nicht von Lucrezia selbst, sondern stellvertretend von Angela, der jüngeren Kusine und Hofdame Lucrezias, bewirkt wird. Ähnlich wie der reine Tor Gennaro ist auch Angela das lautere Werkzeug schicksalhafter Gerechtigkeit. Die „geharnischte Jungfrau“ und weibliche Heilige erlöst symbolisch die „in einem Treibhause

der Sünde“ aufgewachsene, „schuldig schuldlose“ Lucrezia, die auch in Ferrara dem Zauber des Bruders Cesare verfallen bleibt und in ihrer Selbstverliebtheit den Tod des in sie verliebten Richters Herkules Strozzi mitverschuldet. Und Angela erlöst vor allem Giulio, den glänzend begabten, schönen und nichtsnutzigen jüngeren Bruder des Herzogs, und durchbricht so den fatalen Kreislauf von Blindheit und Verbrechen. Von dem rasend eifersüchtigen älteren Bruder und Kardinal Hyppolit geblendet, wegen eines Racheattentats gegen den Herzog zu lebenslanger Kerkerhaft verurteilt, wird Giulio erst durch Angela, die im Kerker heimlich seine Frau wird, innerlich geläutert und sehend: „sie nahm mir die Augen [gemeint ist ihr früherer Ausspruch, das Schönste an dem sündhaften Giulio seien seine Augen] und gibt mir dafür die ihrigen... Sie ist selig im Geben und ich im Nehmen.“ Angela überwindet das „dunkle Schicksal“ und damit auch den Borgia-Mythos selbst. Sie, die während der ganzen Erzählung im Hintergrund bleibt, rechtfertigt ihre Funktion als Titelheldin (gegenüber der ungleich präsenterer Lucrezia) durch die umfassende Dialektik von Licht und Schatten, Sehen und Blindheit, großer und kleiner Geschichte.

Meyer, der vorzugsweise Stoffe der Renaissance verarbeitet hat, setzt in dieser zugleich spätromantischen und feingliedrig symbolischen Erzählung den Renaissance-Mythos gleichsam voraus. Explizit werden Renaissance- und Borgia-Mythos dagegen schon 1877 in dem umfangreichen epischen Drama *La Renaissance* von Arthur de Gobineau verknüpft. Das Werk blieb allerdings in Frankreich ohne Echo und fand erst Anfang des 20. Jahrhunderts in Deutschland ein gewisses Interesse. In stoffgeschichtlicher Hinsicht stellt es dessenungeachtet eine wichtige Etappe dar. In den fünf „scènes historiques“, die - von Savonarola bis Julius II., Leo X. und Michelangelo - die großen Vertreter der Epoche zwischen 1490 und 1560 vorstellen, steht „César Borgia“ an zweiter Stelle. Seine Darstellung ist eng an die historischen Quellen und besonders Machiavelli angelehnt, der - neben Michelangelo - zu den herausragenden geschichtlichen Nebenfiguren dieses Dramas gehört und beinahe als Sprachrohr des Autors bezeichnet werden könnte. Dementsprechend erscheint Cesare Borgia als genialer und zugleich rücksichtsloser Vorkämpfer für eine neue Ordnung - „Magnus nascitur ordo“, lautet sein Vergil entlehnter, messianischer Leitspruch. Er ist der Held des Willens und ein aktives Werkzeug des Schicksals, das - in einer von Machiavelli übernommenen Formulierung - „den Menschen entweder führt oder mit sich fortreißt“. Aber Cesare genießt auch die Sympathie der kleinen Leute: „Die Tyrannen aller Art zu vernichten, die Großen zu erniedrigen und die Kleinen zu erheben“, wird hier als sein Ziel ausgegeben, das mit der Vision eines geeinten Italien von den Alpen bis Sizilien verbunden ist. Ein Herrschafts- und Sozialmodell autoritärer Prägung, das offensichtlich dem des vielgereisten

Diplomaten, Erzählers und Begründers einer rassenpsychologischen Geschichtsschreibung entspricht. Nach der einst von Machiavelli ersehnten Einigung Italiens 1494 und unter dem Eindruck der Niederlage Frankreichs gegen Deutschland im Krieg 1870/71 erscheint der „principe“ Cesare Borgia hier als der Garant eines erfolgreichen, populistisch-autoritären Herrschaftsmodells. Sein absurder Tod bei Viana durch eine verirrte feindliche Kugel (Gobineau stilisiert die historischen Fakten) unterstreicht die Fallhöhe des tragischen Helden und ruft in ambivalenter Weise zugleich luziferische und christologische Konnotationen auf: „Wie ein Wurm im Staub zertreten, er, der Stolzeste der Dämonen!“

Ungleich eindeutiger verschiebt das „enfant terrible“ des englischen Spätviktorianismus, Algernon Charles Swinburne, in seinem Fin-de-Siècle-Drama *The Duke of Gandia* (1908) den dämonischen Charakter von Cesare Borgia ins Blasphemische. Das wahrscheinlich unvollendet gebliebene Drama, das lediglich das Motiv des Brudermords ausführt, transportiert in seiner hochstilisierten, fast manierierten lyrischen Sprache zugleich die Botschaft der Kongruenz von Grausamkeit und Schönheit in der Renaissance. Der Brudermord - die Reden des Stücks reflektieren nur das Vorher und Nachher - offenbart die ganze perverse Ambivalenz der Borgia-Familie; er erklärt sich - vielleicht - aus der Eifersucht des Jüngeren auf die Gunst der Eltern und vor allem die Gunst der Mutter. Aber nicht nur die Beziehung zwischen Cesare und seiner Mutter bleibt doppeldeutig, auch das Verhältnis zur Schwester Lucrezia ist ambivalent gezeichnet. Mit den Worten Lucrezias, die Gott selbst ironisch als Urheber des Liebesbundes der Borgia bezeichnet oder beschuldigt: „Are we not, / Brothers and sire and sister, sealed of God / Lovers - made one in love?“ Nach dem vollbrachten Brudermord, den Cesare dem Vater gegenüber zynisch lächelnd als notwendig entschuldigt, bleibt von der genannten Konstellation nur noch das symbolische Dreiecksverhältnis von Papst Alexander, der Mutter Vannozza Cattanei und Cesare übrig, die gleichsam Gottvater, Maria und Jesus refigurieren, wie Lucrezia einmal bemerkt. Ihr, der amoralisch überlegenen Frau des Fin-de-Siècle, die an ähnliche Gestalten bei Oscar Wilde oder Gustav Klimt erinnert, kommt so ein zusätzliches Deutungsmonopol zu, das sie insgeheim zur Spielleiterin des symbolistisch verfremdeten Dramas macht. Gleichzeitig überführt sie in den Reden über sich selbst die dämonische Sprache der „femme fatale“ in die neurophysiologisch-psychologische Sprache der Jahrhundertwende und diagnostiziert ihr eigenes perverses Bedürfnis nach der gesteigerten Erfahrung der Schmerzwillust.

Der Renaissance-Mythos des 19. Jahrhundert wirkt auch im 20. Jahrhundert nach und ist als Grundmuster in einer Reihe von Werken zu erkennen: dem eingangs bereits erwähnten Stummfilm von Richard Oswald (1922), ein „Monumental-Film“ in sieben Akten, der

„chronique scandaleuse“ *La Rome des Borgia* (1914) von Guillaume Apollinaire, dem populären Borgia-Roman von Michel Zévaco (1900), dem späten Roman *A los pies de Venus* (1926), mit dem Untertitel *Los Borgia*, von dem spanischen Naturalisten und Populärromancier Vicente Blasco Ibáñez, oder dem letzten Roman von Klabund (eigentlich Alfred Henschke), *Borgia, Roman einer Familie* (1928). Eine eindeutige Tendenz ist in diesen Werken nicht zu erkennen. Während z. B. Apollinaire lustvoll die Greuelthaten häuft und in der amoralischen und willensstarken, klugen Lucrezia die eigentliche Triebfeder des Aufstiegs der Borgia sieht, macht der außergewöhnlich missglückte Roman des einstigen Erfolgsautors Blasco Ibáñez die Borgia zu Opfern einer großen historischen Verleumdung und Verschwörung. Gestützt auf Roscoe und Gregorovius rehabilitiert der Autor nicht nur Lucrezia (gegen Victor Hugo), sondern sieht auch in Alexander VI. einen zwar sündigen, aber gläubigen Papst und großen Charakter, der wie sein Sohn für die heroische Epoche der Renaissance, ein Zeitalter der großen Gegensätze, aber auch der „Ganzheit“, steht. Gleichzeitig dokumentiert dies den gewaltigen Abstand zum Heute - und das ist wohl die eigentliche These. Das große Handeln ist nämlich nur noch Ausweis einer Vergangenheit, die nurmehr aufgerufen, aber nicht mehr romanhaft verlebendigt werden kann; die Gegenwartshandlung verdient dagegen diese Bezeichnung nicht mehr und folgt dem Leitbild des schwachen Helden im europäischen Roman der zwanziger Jahre. Claudio de Borja, der Angehörige einer luxugewohnten High Society mit internationalen Beziehungen, sieht im Spiegel seiner illustren Vorfahren nur die eigene Mittelmäßigkeit. Erscheint ihm Cesare Borgia als typischer Vertreter einer schönheitstrunkenen, nach dem Absoluten greifenden Epoche, „schrecklich und prunksüchtig“, gierig nach Genuss, aber auch nach Selbststeigerung, so erscheint seine eigene Liebesaffäre als bloßer Abklatsch von Fin-de-Siècle-Mustern und „femme fatale“-Fantasien, die ihm den - wohl nur ironisch zu verstehenden - Vergleich mit der spätmittelalterlichen Tannhäuser-Legende eingeben. Gegenüber der großen Lucrezia schrumpft die Geliebte des „Helden“ zur scheinemanzipierten Glamour-Dame der zwanziger Jahre an der modischen Cote d’Azur, und es erscheint nur folgerichtig, dass auch sie am Ende sich verheiratet und verbürgerlicht. Gegenwärtige Lebensarmut bemisst sich an der einstigen Lebensfülle der Borgia.

Klabund schreibt keine Apologie der Borgia. In seinem szenisch-dramatischen Bilderbogen, dem letzten vollendeten Teil des Zyklus der „Romane der Erfüllung“, steigert er im Gegenteil die kollektive Geschichte der Borgia ins Mythische. Obwohl die Geschichte dem vatikanischen Supplikantenreferenten Johannes Goritz in den Mund gelegt ist, der sein Manuskript aus der großen Plünderung Roms im Jahr 1527 gerettet haben will, greift der zum

Teil orgiastisch überdehnte, expressionistische Roman auf das barocke Schema des Großen Welttheaters zurück und bewahrt auch dessen dramatischen Duktus. In dieser Hinsicht könnte man die irdische Komödie Klabunds mit der „Himmelskomödie“ von Panizza vergleichen. Das mythische Anderssein der Personen wird eingangs mit dem Kentauren-Mythos verdeutlicht: Kentaurus, aus der Liebe zwischen Ixion und der Wolke Nephele hervorgegangen, ist in seiner Liebe zu den Pferden eine Art gefallener Engel oder Gott, dessen Söhne sich auf Erden mit Stuten paarten und die Kentauren zeugten. Von ihnen sollen die Borgia abstammen, deren Aufstieg und Niedergang in 48 Kapiteln vorgeführt wird. Der Kentauren-Mythos erklärt das „Genie der Amoralität“ derer, die „ihre Bestimmung und ihr Licht vom Sternbild des Kentauren“ empfangen; und er verweist im Hinblick auf die Pflanze *Centaurea* auch auf das Giftmotiv. Der Ursprungsmythos des zum lichten Sternbild gewordenen Ahnen Kentaurus impliziert endlich auch das ästhetizistische Motiv des Lebens als Kunstwerk: „Man muss“, sagt Cesare Borgia einmal, „sein Leben als ein schönes Kunstwerk leben. Hässliche Dinge lässt man die anderen tun.“ Cesare ist hier im Sinne Nietzsches ein aristokratischer „Virtuos des Lebens“. Auch die „Mädchenblüte“ Lucrezias, ein typisch expressionistisches Motiv, ist mythisch konnotiert: Lucrezia öffnete ihren Mantel „und stand nackt vor ihm. [sc. Alexander VI.] Da blühte sie, die schönste Blüte der Natur: die Blume Frau. Ein Nelkenmund. Zwei Brustknospen. Ein moosiger Schoß.“ Das eingangs erwähnte Endogamie- und Inzestmotiv wird durch das mythische Blut gerechtfertigt, in das „kein Tropfen fremdes Blut“ eindringen soll. Die Borgia sind in allem, was sie tun, groß, und das gilt auch für die Heiligkeit des Nachkommen Juan Borgia, der als Jesuitengeneral sein Geschlecht erlösen könnte. In Wahrheit aber passt auch er nicht in die normale Welt zwischen Himmel und Erde: Er gibt Gott seinen Heiligenschein zurück, wird aber auch in der Hölle nicht akzeptiert: „Zwischen Himmel und Hölle, nirgends beheimatet, irrt ruhelos umher der letzte Borgia.“ Der letzte Satz ist der Schlüssel für diesen epischen Roman einer verfehlten Auserwählung.

Denn gleichzeitig ist die Geschichte der Borgia eine Geschichte des Versagens, die gerade in der Gestalt des machtgeilen, aber auch sinnlich senilen Papstes und Antichrist deutlich wird; er dominiert hier die (inzestuösen) Geschwister, so dass sein Tod das Ende von Cesares Herrschaft bedeutet, aber die mögliche Läuterung Lucrezias; „Alle Lüste und Ängste sind längst von ihr abgeglitten.“ Die mythische Perspektive erscheint so moralisch gebrochen. Die Borgia, lautet das abschließende Urteil, waren „ausgestattet mit den höchsten Gaben des Geistes und des Körpers. Sie waren bestimmt, die Welt zu leiten. Aber sie selbst haben sich von Teufeln und Dämonen leiten lassen. Ihre Seelen waren nicht klein auf das Kleinliche

gerichtet. Die Geschichte wird ihrer gedenken, in Verwunderung und Abscheu, aber nicht ohne Erkenntnis ihres Schicksals und ihrer Talente.“ Diese Sätze umschreiben nicht nur die eigene ambivalente Haltung des Autors zwischen Faszination und Verurteilung; sie könnten auch als Epilog auf die gesamte Geschichte des Borgia-Mythos verstanden werden.

Literatur

Ivan Clouas: Die Borgias. Biographie einer Familiendynastie. Dt Übers. Zürich 1988.

Ferdinand Gregorovius: Lucrezia Borgia. Neuaufl. Wien - Leipzig - Olten 1937.

Marion Hermann-Röttgen: Die Familie Borgia - Geschichte einer Legende. Stuttgart 1992.

Marion Hermann-Röttgen (Hrsg.): Die Borgia zwischen Wissenschaft und Kunst. Ein Kongress in Schwäbisch Hall. Stuttgart 1996.

Susanne Schüller-Pirelli: Borgia. Die Zerstörung einer Legende. Die Geschichte einer Dynastie. Freiburg/Brsg. 1963.