

Die Borgias: Fremde Charaktere und Fremdheit in der Bühnenerzählung

Überlegungen aus der Theaterpraxis¹

Benjamin Van Tourhout



Abb. 1: Teil I – Lucrezia begrüßt die Massen.

In den meisten Erzählungen für die Bühne sind fremde Charaktere und Fremdheit Elemente, die stabile Verhältnisse verändern und als etwas Neues Prozesse der Transformation auslösen. Fremde Charaktere können ganz wörtlich aus fremden Ländern stammen oder aber sich fremd oder anders verhalten als es die Konventionen erwarten lassen. Das Moment der Fremdheit ist ein Schlüsselement einer Erzählung und nicht zuletzt ein essenzieller Aspekt der heroischen Entwicklung und Darstellung. In diesem Sinne stellen sowohl fremde Figuren als auch die Fremdheit den Normalitätsbegriff der Gesellschaft, der sie begegnen, infrage. Wenn man die Transformationsprozesse und den Konflikt zwischen Gewohntem und Fremdem näher betrachtet, treten eine Vielzahl an Themen und viele der von

¹ Ins Deutsche übersetzt von Jochen Antoni und redigiert von Alexandra Kuhn.

Georges Polti beschriebenen dramatischen Situationen hervor:² die Weigerung, sich anzupassen, das Eindringen des Fremden, sturer Glaube an das Althergebrachte, das Übertreten von Schwellen, Entdeckungen, Konservatismus, Rassismus. All dies sind Formen von Fremdheit beziehungsweise Reaktionen auf Fremdheit, die grob als Angst vor dem Unbekannten oder Angst vor Wandel zusammengefasst werden können. Das Fremde bietet „tausend Gesichter“ und daher tausend Geschichten, wie schon Joseph Campbell speziell für die Heldenerzählung zeigte.³

Dieser Beitrag behandelt den Fremden als Figur und Fremdheit als Mittel des Theaters. Aus der Perspektive eines Autors, Regisseurs und Darstellers werde ich herausarbeiten, wie diese Mittel in Theaterstücken funktionieren und welchen empathischen Einfluss sie auf das Publikum haben können. Daneben werde ich Fremdheit als Element der Schauspielkunst und des Schreibens analysieren und darlegen, wie Fremdheit als Mittel zur Kommunikation im metatheatralen Kontext genutzt werden kann. Die *Borgia*-Trilogie⁴ soll dabei als Fallstudie dienen. Es handelt sich dabei um ein Stück, das ich (in Zusammenarbeit mit der belgischen NUNC-Kompanie) nach sieben Jahren intensiver Forschung und Proben 2014 uraufführen konnte. In dem Projekt verbinden sich meine Theaterarbeit und meine Forschungstätigkeiten, denn der Arbeit mit den Schauspielern gingen umfangreiche Recherchen im Vatikanischen Geheimarchiv voraus. Ich stieß dort in Briefen von und an Papst Rodrigo Borgia, Alexander VI., auf einen lebensfrohen und scheinbar von äußeren Ereignissen und Widerständen unbeeinflussten Mann und auf eine Familie, die ganz anders war als das Bild, das man sich gemeinhin von den Borgias macht. Üblicherweise werden Rodrigo und sein Sohn Cesare als zynische und grausame Gestalten dargestellt, die nur an Perversionen interessiert waren. Die Tochter, Lucrezia, wird meist als Nymphomane oder als Opfer ihrer Familie dargestellt. Die Erkenntnis, dass man die Borgias anders als finster und grausam darstellen könnte, eröffnete mir neue Möglichkeiten, die Familie in ihrem unersättlichen Hunger nach Macht auf die Bühne zu bringen. Daher war die inhärente Andersheit und Fremdheit der Borgias ein wichtiges Element, um die Relevanz ihrer Erzählung in ihrer eigenen Zeit und in unserer Gegenwart herauszuarbeiten.

Die Borgias waren ursprünglich im 15. Jahrhundert vom spanischen Valencia nach Italien eingewandert. Obwohl Rodrigo schon in zweiter Generation in Italien lebte, sahen er und seine Familie sich weiter einer „starken römischen Opposition“ gegenüber.⁵ Des Weiteren führten die drei Ehen Lucrezias zu einer Reihe

² Georges Polti: *The Thirty-Six Dramatic Situations*. Boston 1916. Polti analysiert eine Reihe von Texten und entwickelt eine Liste von „dramatischen Situationen“, die universell in Erzählungen erscheinen. Diese Liste ist eine nützliche Ressource für Autoren auf der Suche nach neuen Dilemmata, Konstruktionen etc. Sie wurde zwar kritisiert, bietet aber nichtsdestoweniger einen guten Überblick zu möglichen dramatischen Situationen.

³ Joseph Campbell: *The Hero with a Thousand Faces*. New York 1949.

⁴ Benjamin Van Tourhout: *De Borgia Trilogie*. Regie: Benjamin Van Tourhout. Brugge: Stadsschouwburg, 9. November 2014 (Uraufführung).

⁵ Art. Borgia. In: *Der große Brockhaus*, Bd. 2: Ber–Cz. Wiesbaden 161953, 251.

von Skandalen, auch aufgrund der Verstrickungen Cesares in die Vertreibung Giovanni Sforzas⁶ und der Ermordung Alfonso Bisceglies.⁷ Nicht zuletzt lieferte die Geburt eines mysteriösen Kindes, Giovanni Borgia, genannt Infans Romanus, die Grundlage für viele Spekulationen über die Borgias. Demnach soll Giovanni gerüchteweise das Kind Lucrezias und ihres Bruders Cesare oder ihres Vaters gewesen sein.⁸ Diese historischen Ereignisse und Gegebenheiten thematisierten wir auch in der Trilogie, wobei wir Unklarheiten zur Steigerung dramatischer Spannung nutzten und so zum Beispiel den Infans Romanus als Kind von Rodrigo und Lucrezia darstellten, um den Konflikt zwischen Vater und Sohn durch die Vergewaltigung der Tochter zuzuspitzen.

Wie eingangs bereits angedeutet, ist der Moment, in dem Fremdheit in eine Erzählung tritt, oft der Ausgangspunkt der Handlung. Die Begegnung mit dem Fremden markiert denjenigen Moment, in dem die Entwicklung und Transformation der Erzählung ihren Anfang nimmt. Ein bekanntes Beispiel wäre Macbeths Begegnung mit den Hexen in Shakespeares Stück. Fremdheit kann sich auch im Helden einer Erzählung manifestieren, wie zum Beispiel in Shakespeares *Othello*.⁹ In beiden Fällen läuft dies darauf hinaus, dass die dargestellte Welt so gesehen und erfahren wird, wie sie *nicht* sein soll. Der fremde Held hat einen anderen Blick auf die Welt und will, dass seine Umgebung dies anerkennt. Diese Position des *Fremdseins* in der Erzählung versetzt ihn in eine einzigartige Position im Bezugssystem des Theaters und nicht zuletzt im Hinblick auf die besondere ethische Dimension dieser Kunstform.

Eine fremde Figur oder Perspektive kann eine starke ethische Wirkung haben, indem sie Fehlverhalten bloßstellt, dabei aber auch das Publikum provoziert und dazu zwingt, sich zu positionieren. Für den Autor eines Theaterstücks besteht hier die Möglichkeit, eine besondere Beziehung zum Publikum – beziehungsweise dem ‚impliziten Publikum‘¹⁰ – aufzubauen. Im Falle ‚fremder‘ Helden ist es wahrscheinlich, dass ein Publikum die fremde Perspektive zunächst als falsch wahrnimmt. Das Theater kann eine solche Wahrnehmung aber umkehren. Das Fremde in der Erzählung kann in paradoxer Weise umgewandelt werden in etwas, das Publikum und ‚fremde‘ Figur auf der Bühne gemeinsam haben – so kommt es zu einer besonderen empathischen Beziehung.

Im Fall der *Borgia*-Trilogie ist das fremde Element, das die Verhältnisse verändert, der erste Auftritt von Rodrigo Borgia zu Beginn des Konklaves, das ihn zum

⁶ Vgl. Sarah Bradford: *Cesare Borgia. Ein Leben in der Renaissance*, übers. von Joachim A. Frank. Hamburg 1979, 83–84. Diese erste Ehe wurde schließlich annulliert, um Lucrezia wieder verheiraten zu können.

⁷ Vgl. ebd., 160–167.

⁸ Vgl. Ferdinand Gregorovius: *Lucrezia Borgia. Nach Urkunden und Briefen ihrer eigenen Zeit*. München 1923, 185–187.

⁹ Siehe dazu auch den Beitrag von Tobias Döring in diesem Band.

¹⁰ Vgl. Wayne Booths Konzept des „implied reader“ oder des „postulated reader“: Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*. Chicago [u.a.] ²1983, 137–138.



Abb. 2: Teil I – Rodrigo während des Konklave.

Papst wählen wird, als er umgehend fragt: „Wer möchte was aus meinen kleinen Laden?“ Das Publikum nimmt Rodrigo in diesem Kontext sofort als fremd wahr. Nicht nur wegen seines Tons, der im strengen Umfeld des Vatikans befremdlich wirkt, sondern auch aufgrund der Tatsache, dass Rodrigo unmissverständlich betont, dass das heilige Amt des Papstes käuflich ist.

Reflexion, Moralität und Transformation

Abgesehen von der Möglichkeit, die stabilen Verhältnisse zu verändern und die Welt *anders* zu sehen, ist der fremde Charakter ein ‚Multifunktionswerkzeug‘ für Autoren, um Gewohnheiten infrage zu stellen, lächerlich zu machen oder zu bestätigen. Fremdheit ist daher ein Mittel der Reflexion und Polarisierung. Sie erzeugt beinahe organisch Spannung zwischen ‚denen‘ und ‚uns‘; sowohl die Charaktere als auch das Publikum werden gezwungen, Stellung zu beziehen. Die Überbrückung der Distanz zwischen dem Fremden und den gewohnten, stabilen Verhältnissen ist ein Mittel für Autoren, um sowohl die Erzählung zu befeuern als auch die zugrunde liegende Moral zu betonen. Dieser Zwiespalt hat im Grunde zwei mögliche Auswirkungen: Entweder das Fremde passt sich dem Gewöhnlichen an, oder das Gewöhnliche dem Fremden. Der stetige Kampf zwischen Fremdem und Gewöhnlichem lenkt den Verlauf der Handlung und bestimmt letztlich den Ausgang der Erzählung.

Der Ruf nach Transformation

Helden fühlen in den meisten Fällen einen inneren Drang, ihre Umwelt zu verändern. Und wenn sie sich für ihre Sache aufopfern, schaffen sie eine Transformation in ihrer (fiktionalen) Gesellschaft. Dieser innere Wille zur Veränderung kann ein Publikum verführen und zumindest teilweise die dauerhafte Anziehungskraft heroischen Verhaltens (sowohl in der Fiktion als auch in der Realität) erklären. Da die Fremdheit durch ein Transformationspotenzial gekennzeichnet ist, werden beide Aspekte in Erzählungen über fremde Helden intensiviert.

Der Wille zur Transformation der Gesellschaft verband auch die Mitglieder der Borgia-Familie, zumindest in den ersten Jahren von Rodrigos Regentschaft als Papst. Aber wie im Falle der meisten Helden erlebten sie auch innere Krisen. Im Rahmen unserer Produktion war dies natürlich eine großartige Möglichkeit für das ganze künstlerische Team. Vater und Sohn, Rodrigo und Cesare Borgia, wurden zunächst als Einheit dargestellt, aber im Verlauf der *Borgia*-Trilogie wurde sowohl für Rodrigo als auch für das Publikum immer deutlicher, dass Cesare zum Einzelgänger geworden war. Als Cesare sich seinen eigenen Weg suchte, geriet er in einen Widerspruch zu dem Weg, den Rodrigo für ihn vorgesehen hatte. Daher mussten beide sowohl ihre inneren als auch ihre äußeren Bedürfnisse ändern, um sich anzupassen. Dies führte zu Zweifeln, Angst und Verhärtung im Verhältnis von Vater und Sohn. Ihre jeweilige Sturheit führte ihre dunkelste Stunde herbei: die Erkenntnis, dass die Familie, die sie beide leidenschaftlich liebten, ein leeres



Abb. 3: Teil I – Die Borgias spielen.

Gefüge war, und dass sie zu erbitterten Feinden geworden waren. Solche Momente des Zweifels und der Angst machen den fremden Helden *uns* ähnlich.

Was ist neu?

Als Autor ließ ich meine Geschichte in genau demjenigen Moment beginnen, in dem das Fremde auftritt. Mit diesem Auftritt stellten sich verschiedene Fragen: Welche Veränderungen werden stattfinden? Welche fremden und einzigartigen Ideen, Charaktere oder Elemente werden die stabilen Verhältnisse verändern? Was ist heute anders? Die Charaktere der *Borgia*-Trilogie sind auf verschiedenen Ebenen fremd. Ihr Auftreten und ihre Aufgabe verbinden heroische und schurkische – sogar diktatorische – Eigenschaften. Der Held muss es wagen, Risiken einzugehen und seine Welt herauszufordern. Helden müssen ihrer Zeit stets voraus und in der Lage sein, sich jeder Ära und jeder Zeit anzupassen. Der Held hört niemals auf, dem Gewohnten und der Stabilität, dem beziehungsweise der er begegnet, entgegenzutreten. Dies und ihr Verlangen nach Orgien innerhalb der Mauern des Vatikans macht die Borgia-Familie zu noch ambivalenteren Charakteren und erklärt die Faszination, die Rodrigo Borgia seit seinem Tod im Jahre 1503 auf Autoren ausübt. Wir waren in unserem Theaterprojekt besonders angezogen vom brutalen Mut und der Beharrlichkeit der Borgias sowie der Ähnlichkeit ihrer Verhaltensweisen mit heutigen Einstellungen. Die Aufführung zeigte so von Anfang an, wie Rodrigo in Glücksspiel und Bestechung involviert ist, da wir ihn als sehr ehrgeizigen und skrupellosen Fremden darstellten; als Mann, der seinen Erzfeind Guilliane della Rovere in sehr unchristlicher Manier herausforderte. Um beim Publikum irritierende Sympathien für diese grausame Familie zu erwecken, wurde beschlossen, Rodrigo als pikaresken Helden darzustellen. Dies steht im Gegensatz zur klischeehaften Vorstellung von Rodrigo als dunkler und unheimlicher Figur, lässt sich aber mit historischen Quellen belegen: Die päpstlichen Briefe, die ich in den Archiven des Vatikan fand, geben wesentlich mehr Hinweise darauf, dass Rodrigo es verstand, wie ein *Picaro* zu intrigieren, zu organisieren und seine Gegenspieler herauszufordern. Da Rodrigo und seine Familie ursprünglich spanischer Herkunft waren, waren sie mit vielen xenophoben Reaktionen konfrontiert, besonders nachdem Rodrigo auf Kosten anderer vornehmer Familien wie den Orsini oder den Colonna sein Aufstieg in die Kurie gelungen war. Rodrigo war gleichzeitig dafür bekannt, absolut furchtlos zu sein. Daher wurde er nicht nur als Fremder (in abwertendem Sinn) betrachtet, sondern er verhielt sich auch befremdlich. Gerade weil die Borgias eine so schillernde Familie waren, regten sie Erzählungen über ihre Fremdheit an. Sie reizten ihre Fremdheit aus und verstanden es, sie gegen ihre Feinde einzusetzen. Diese Fremdheit fand ihren Höhepunkt während Rodrigos Pontifikats.

Im Verlauf unserer Proben wurde Fremdheit zum zentralen Thema. Sie warf Fragen auf, wie das Pikareske eine spannungsreiche Verbindung zwischen der Figur



Abb. 4: Teil I und II – Rodrigo hat sich verkleidet, um seine Feinde zu schockieren.

und dem Publikum schaffen könnte, und wie die Fremdheit der Borgias das Publikum dazu verlocken könnte, Mitwisser eines grausamen Märchens zu werden. Wir wählten also Fremdheit als theatrales Mittel in ähnlicher Weise wie Rodrigo, der sie als Machtmittel während seines Pontifikats eingesetzt hatte. Sie war keine Schwäche, sondern eine effektive Taktik. Mit den verschwenderischen Festlichkeiten, welche die Borgias im Vatikan abhielten, strebten sie danach, ihre Gegenspieler abzulenken und irrezuführen, wie zum Beispiel mit dem berühmten Kastanienbankett.¹¹ Dieser historische Vorfall, bei dem die Borgias hohe Geistliche in einen möglichen Skandal verstrickten, diente uns als Anregung für die Atmosphäre des ganzen Stücks. Er erschien uns als besonders treffend, da sich hier Machiavellis Sicht auf die Borgias¹² mit den Berichten aus den Geheimarchiven verband. Unbe-

¹¹ Vgl. Johann Burchard und Ludwig Geiger (Hg.): *Alexander VI. und sein Hof: nach dem Tagebuch seines Zeremonienmeisters Burcardus*. Stuttgart 1914, 315: „Am Abend des letzten Oktober 1501 veranstaltete Cesare Borja in seinem Gemach im Vatikan ein Gelage mit 50 ehrbaren Dirnen, Kurtisanen genannt, die nach dem Mahl mit den Dienern und den andern Anwesenden tanzten, zuerst in ihren Kleidern, dann nackt. Nach dem Mahl wurden die Tischleuchter mit den brennenden Kerzen auf den Boden gestellt und rings herum Kastanien gestreut, die die nackten Dirnen auf Händen und Füßen zwischen den Leuchtern durchkriechend auf sammelten, wobei der Papst, Cesare und seine Schwester Lucretia zuschauten. Schließlich wurden Preise ausgesetzt [...], u.a. für die, welche mit den Dirnen am öftesten den Akt vollziehen könnten. Das Schauspiel fand hier im Saal öffentlich statt, und nach dem Urteil der Anwesenden wurden an die Sieger die Preise verteilt.“ Im Anschluss scheint Rodrigo alle anwesenden Kardinäle erpresst zu haben.

¹² Vgl. Niccolò Machiavelli: *Der Fürst*, übers. von Friedrich Blaschke. Leipzig 1941, 30.

rechenbarkeit war ein Mittel der Borgias, ihre Gegner zu besiegen oder zu erpressen. Die Borgias nutzten eine Fassade, welche die Menschen befremdete und schockierte, und genau in diesem Schock fanden sie die Schwachstellen ihrer Gegner. In der Aufführung haben wir diesen Einsatz von Fremdheit verstärkt, aber die Inspiration für diese Entscheidung liegt in der Schock-Methode der Borgias selbst. Man könnte argumentieren, dass das schockierende Verhalten Rodrigos von purer Dummheit oder Gleichgültigkeit herrührte, aber meiner Meinung nach genoss er diese Clownerie und war sich ihrer tiefgreifenden Effekte bewusst (Abb. 2 und 4). In den wichtigsten Momenten, zum Beispiel während des Konklaves, haben wir Rodrigo als Harlekin dargestellt. Sein unerschrockenes Benehmen resultierte in einer Art Bewunderung seitens des Publikums und stellte gleichzeitig sicher, dass niemand wirklich wusste, was sich hinter der scherzenden Maske versteckte, die das Publikum als harmlose Fiktion wahrnahm. Die Borgias verhielten sich nicht den Erwartungen entsprechend, und die damit einhergehende Befremdung wurde zu ihrem Vorteil beim Versuch, die Welt zu transformieren.

Barbaren vor dem Tor?

Im Laufe der Zeit wurden die Borgias als Barbaren stilisiert oder sogar als satanisch dargestellt.¹³ Für Alessandro Baricco (2014) ist der Einfluss von Barbarei, das heißt der Zusammenbruch existierender Werte und Formern, eine Prüfung auf Anpassungsfähigkeit. Wenn das Fremde stark, attraktiv oder dynamisch genug ist, kann es das Alte durch etwas Neues ersetzen, wonach der Kreislauf erneut beginnen kann. Diese ständigen Gezeiten, in deren Verlauf sich das Fremde in das Gewöhnliche wandelt, sind eine Herausforderung für Autoren und Schauspieler, da die Figuren so gestaltet werden müssen, dass sie ihre Anziehungskraft so lange wie möglich behalten. Laut Baricco werden diejenigen überstehen, die bereit sind, sich zu verändern, während diejenigen, die sich der Veränderung verweigern, letztlich untergehen. Dies ist die Prämisse vieler heroischer Erzählungen: Wer nicht handelt, verliert alles.¹⁴

¹³ Savonarola behauptete, dass Rodrigo Borgia der Antichrist sei. Dies führte zu einem erbitterten Kampf zwischen den beiden. Barnabe Barnes schrieb ein Stück unter dem Titel *The Devil's Charter* (1606–1607), in dem Rodrigo, in großer Ähnlichkeit mit Faust, einen Pakt mit dem Teufel schließt und im Gegenzug Papst wird. Siehe J. F. Van Dijkhuizen: *Devil Theatre: Demonic Possession and Exorcism in English Renaissance Drama, 1558–1642*. Cambridge 2007, 96–99. Paul Ungar: *A Response to Pope Jon Paul's Appeal for a Critical Self-Evaluation of the Church*. Newcastle upon Tyne 2013, 78.

¹⁴ Vgl. Alessandro Baricco: *De Barbaren*. Amsterdam 2013, 199.



Abb. 5: Teil I – Rodrigo vergewaltigt seine Tochter Lucrezia.

Fremdheit als Auslöser für Empathie

Da der Held eine Transformation innerhalb seines Umfelds sucht, kann er als Kritiker oder Rebell handeln, als jemand also, der nicht willens ist, die existierenden stabilen Verhältnisse zu akzeptieren. Aufgrund dieser kritischen Haltung gegenüber der Gesellschaft kann gerade der fremde Held die Stimme des Autors sein, der über die Paradigmen seiner Zeit nachdenkt. Der Held ist ein wichtiges Werkzeug, um moralische Paradigmen zu verteidigen oder anzugreifen. Der fremde Blickwinkel ist in vielen Fällen ein Ideal, das der Autor in seiner Erzählung vorschlägt. Er repräsentiert den moralischen Horizont des Autors oder verweist auf Gefahren durch bestimmte Verhaltensweisen, bleibt dabei aber unterhaltsam und spannend. Dieser Horizont bewirkt eine empathische Anziehungskraft, die den Protagonisten mit seinem Publikum verbindet. Wenn man annimmt, dass Fiktion einen Einfluss

auf das Publikum hat und damit die Möglichkeit bietet, bestimmte Vorstellungen oder Haltungen zu verändern, kann der fremde Held als vorbildlicher Anführer handeln, als Whistleblower oder Aktivist, der das Publikum zu einem bestimmten Bewusstseinszustand führt. Die meisten Künstler glauben an die Wirkung, die ihre Arbeit auf das Publikum hat, müssen sich aber fragen, wie die empathische Verbindung Reflexionen auslösen oder stimulieren kann.

Um das Publikum der *Borgia*-Trilogie zu einer intensiven Anteilnahme zu verleiten, benutzten wir in den ersten beiden Teilen der Trilogie verschiedene Verfahren als ‚Zuckerguss‘, wie etwa das pikareske, clowneske Spiel von Rodrigo, das sich verband mit der Anziehungskraft eines freien Lebenswandels jenseits von Verantwortung und Verpflichtungen. Da das Publikum so amüsiert und zunehmend unkritisch war, wurde es auch unachtsam. Die Fremdheit der Borgias wurde immer mehr als vertraut und daher als harmlos empfunden. Danach konnten die Anlage der Charaktere und die Erzählung in die Tiefe gehen und so die Grundlage für den dritten Teil der Trilogie mit seinem reflektierenden und entlarvenden Abschluss schaffen.

Allison und Goethals haben die psychologische Wirkung von fiktionalen Charakteren auf ihr Publikum untersucht und betonen: „Reactions to fictional heroes are just as intense as to real heroes. People perceive them in a more extreme fashion, because they are typically less complicated, and of course are drawn favourably. But fictional villains are seen as worse than real ones.“¹⁵ Die Möglichkeit einer empathischen Verbindung auch mit fremden Helden rührt sowohl von gemeinsamen Werten als auch von Ähnlichkeiten zwischen realen und fiktionalen Welten her. Sie wurden für die *Borgia*-Trilogie zu einem zentralen Aspekt. Wir machten uns heroische und narrative Eigenschaften zunutze, um das Publikum zu ködern und es sozusagen seinen eigenen gewohnten Vorstellungen zu entfremden. Weil wir unter anderem die Anziehungskraft und das Empathiepotenzial von Schurken aufzeigen wollten, haben wir versucht, so stark wie möglich wie die Borgias zu denken, zu schreiben und zu spielen. Wir wollten testen, wie weit das Publikum bei dieser vermeintlich harmlosen Fiktion mitgehen würde, da wir in ihm eine *sympathy for the devil* wecken wollten. Wir mussten das Publikum also dazu bringen, sich während der Aufführung selbst fremd zu werden.

Sympathy for the Devil

Wir haben die abscheulichen Borgias als eine Gruppe dargestellt, die mit feinem Gespür und Eleganz ihre Gegner ausspielte, ihren Aufstieg in der Gesellschaft aber auch durch Mord und Vergewaltigung vorantrieb. Das Publikum wurde mit unverhohlenem Vergnügen zum Zeugen der Aufführung und schien die Schreck-

¹⁵ Aus einer persönlichen Kommunikation mit George R. Goethals, 2015. Vgl. auch Scott T. Allison und George R. Goethals: *Heroes. What They Do And Why We Need Them*. Oxford 2010, 35.



Abb. 6: Teil III – Die Figuren verhalten sich wie in einer Dokumentation: Sie verteidigen sich und erklären ihre Intentionen.

lichkeit vieler Situationen zu übersehen, allein aufgrund des humorvollen, eloquenten und eleganten Spiels der Charaktere. Wir köderten das Publikum genauso, wie die Borgias selbst ihre Gegenspieler im 15. Jahrhundert geködert hatten. Wir schufen ein unterhaltsames, schönes und attraktives Netz, in dem sich das Publikum verfang. Durch diese Ästhetik der Erzählung, ihre scheinbare Harmlosigkeit und die Verlockung eines Lebens mit Macht aber ohne Verantwortung entfremdete sich das Publikum von seinen gewohnten Paradigmen.

Da das Publikum sich im Umgang mit diesen unmoralischen Monstern in Sicherheit wiegte, zog es mit und nahm so das Fremde an. Das Publikum akzeptierte die Bestechungen, die Morde und Vergewaltigungen. Es gab kritische Reflexion und skeptische Einstellung zugunsten des Vergnügens auf. Es ließ Verhalten zu, das die meisten Zuschauer unter moralischen Gesichtspunkten im wirklichen Leben vermeiden und verurteilen würden. Im letzten Teil der Trilogie kehrten wir aber alles um: Sprache und Kulisse, Kostüme und Beleuchtung, sogar die Musik veränderten sich, und plötzlich stand eine Rock'n'Roll-Band auf der Bühne. Wir demaskierten und entmystifizierten die Erzählung, indem wir die vierte Wand durchbrachen. Wir fragten die Zuschauer warum sie lachend einen Mord mit ansahen, warum sie nicht eingriffen, warum sich ihre moralischen Paradigmen verschoben hatten (Abb. 6 und 7).

Für die Faszination, die von den Borgias und von Bösewichten im Allgemeinen ausgeht, gibt es zusammengefasst also vier Gründe: erstens die Anziehungskraft



Abb. 7: Teil III – Rodrigo und sein Erzfeind della Rovere zählen die Vergehen des jeweils anderen auf.

und die heroische Eigenschaft des Bösewichts; zweitens die (für das Publikum) harmlose Begegnung mit ihm; drittens die Ähnlichkeit mit zeitgenössischen Figuren (des öffentlichen Lebens); viertens die mehr oder weniger gemeinsamen moralischen Desiderate des Publikums, des Autors und der Bösewicht-Charaktere. Wayne Booth nimmt eine Form des Ausprobierens in fiktionalen Erzählungen an, bei dem das Publikum gefahrlos die Auswirkungen bestimmter Entscheidungen erkennen kann:

Though tryings-out in narrative present all the dangers we have stressed throughout, they offer both a relative freedom from consequence and, in their sheer multiplicity, a rich supply of antidotes. In a month of reading, I can try out more „lives“ than I can test in a lifetime.¹⁶

Dieses Ausprobieren erreicht einen Höhepunkt im Kontext des Theaters. Da sich Publikum und Darsteller beziehungsweise Charaktere im selben Raum befinden, sehen und hören sie sich gegenseitig; die mögliche Empathie oder Identifikation ist lebhaft spürbar. Die Schauspieler probieren das Leben der Charaktere aus, und das Publikum probiert durch die Schauspieler aus, was die Charaktere erleben.

Der plötzliche Bruch zu Beginn des dritten Teils kam einer ‚kalten Dusche‘ für das Publikum gleich. Manche Zuschauer waren schockiert, andere akzeptierten den Zusammenbruch der fiktionalen Welt nicht und wieder andere fühlten sich

¹⁶ Wayne Booth: *The Company We Keep*. Berkeley [u.a.] 1988, 485.



Abb. 8: Teil III – Cesare vergiftet seinen Vater und wird dadurch zum ‚Teufel des Teufels‘.

angegriffen. Als dieser Moment vorüber war, setzten wir unsere Erzählung in nahezu dokumentarischer Weise fort, indem die Charaktere sich verteidigten und ihre Intentionen erklärten. Diese Demaskierung war allerdings selbst eine weitere Maske, ebenso wie die Borgias selbst ihre Gegner immer doppelt täuschten. Am Ende zogen wir das Publikum wieder in die Erzählung hinein, indem wir sozusagen einen ‚Teufel des Teufels‘ erschufen: Cesare vergiftet seinen Vater Rodrigo.

Dies führte zu einem herzergreifenden Monolog Rodrigos, voller Reue, Schuldgefühlen und Melancholie. Das Publikum entschied sich erneut, die moralischen Konsequenzen zu vergessen (Abb. 9). Die vermeintliche Harmlosigkeit von Fiktion, der ‚Zuckerguss‘ theatraler Effekte und das zugrunde liegende unethische Begehren des Publikums, das es mit den Borgias verband, kamen alle in diesem letzten Teil der Trilogie zusammen. Er führte zu Betrachtungen über die Anpassung an das Fremde und über das Theater als Medium, das diesen verfremdenden Prozess bewerkstelligt. Durch alle diese Elemente ging die Aufführung dem Publikum unter die Haut. Empathie wurde hier eingesetzt, um einen Seitenwechsel zu ermöglichen, um teilweise wie der Charakter zu denken und sich seiner selbst zu entfremden. Indem wir einen Schauplatz schufen, auf dem das Falsche der realen Welt als das Gute der fiktionalen Welt galt, war das Publikum aktiv in die Erzählung involviert. Wir luden das Publikum ein, einen anderen und fremden Blickwinkel einzunehmen.

Wir waren nicht die Ersten, die dieses spannungsvolle Spiel mit Fremdheit und Fiktion spielten. Shakespeare entwarf mit Richard III. einen Charakter, den wir zu

hassen lieben. Solche Erzählungen handeln von Bösewichten, die paradoxerweise als Helden dargestellt werden. Sowohl die Charaktere als auch die Autoren erzeugen, je nach Kritiker, heftige Reaktionen durch ihr bahnbrechendes oder unmoralisches Verhalten. Aber egal wie sehr das Publikum bereit ist, sich intensiv mit den Charakteren zu identifizieren, es verbleibt außerhalb. Weil das Publikum nicht wirklich in das Geschehen der Erzählung eingreifen kann, bleibt es zuallererst Zeuge der sich entfaltenden Erzählung. Es war diese Zeugenschaft, die für die Argumentation im dritten Teil der *Borgia*-Trilogie wichtig wurde. Das Erkunden fremder Gedanken und Gefühle ist der Kern der Erzählkunst. Paradoxerweise verlangen sowohl das Publikum als auch die Künstler genau nach einer solchen *gefährlichen* Begegnung mit dem Fremden, dem Seltsamen und dem Außergewöhnlichen.

Die Fremdheit der Schauspielkunst

Der dritte und letzte Teil der *Borgia*-Trilogie war aber auch dazu gedacht, den Niedergang der Borgias zu verdeutlichen. Form und Methode der Darstellung veränderten sich, um eine journalistische, ja akademische Atmosphäre zu schaffen. Dazu benutzen wir im Raum stehende Mikrophone und historisch korrekte Kostüme und projizierten Gemälde der historischen Borgia-Familie und Bilder von Personen, die heutzutage wie die Borgias leben, auf den Bühnenhintergrund.

In den ersten beiden Teilen gewöhnte sich das Publikum an die Fremdheit der Borgias, im letzten Teil fühlte sich die Umkehrung paradoxerweise fremd an. Wir



Abb. 9: Teil III – Die Schauspieler agieren im Rahmen einer anderen Darstellungsform.

entschieden uns, die Seiten zu wechseln und kehrten Gut und Böse, Fiktion und Realität um. Dies führte zu einer aufregenden Erfahrung für das Publikum und die Darsteller. Das Publikum erkannte, dass die Charaktere und die ganze Darstellung sie hinter das Licht geführt hatten. Dieser ambivalente Prozess, in dem das Publikum einerseits dem Bühnengeschehen beiwohnte und andererseits mit den Charakteren mitfühlte, führte durch die ständigen Umkehrungen zu einer empathischen Bindung ebenso wie zu einer besonderen Anziehungskraft der fremden Helden.

Fazit

Das Ziel der *Borgia*-Trilogie bestand darin, die Fremdheit der Borgias, das Publikums als Zeugen und dessen Empathie mit Fremden zu untersuchen. Daher schlugen wir einen Bogen vom 16. Jahrhundert zur heutigen Zeit und forderten sowohl die Wahrheit als auch die Moral heraus. In diesem Prozess hatten das Verhalten und die Denkweise der Borgias einen Einfluss auf das künstlerische Team, da die ‚Borgia-Schichten‘ nicht leicht abzuschütteln sind. Indem wir eine universelle Erzählung über Gier, Empathie und Moral schufen, stießen wir an unsere Grenzen der Fremdheit: Wir gingen uns selbst unter die Haut und unter die des Publikums. Wir forderten uns heraus und gaben uns den ungewöhnlichen, faszinierenden Borgia-Charakteren hin – so sehr, dass uns die Borgias nicht mehr fremd, sondern vertraut wurden.

Für mich als Theaterautor hat das Projekt bestätigt, dass Erzählungen ohne fremde Elemente nicht möglich sind. Sie stoßen Bewegung, Veränderung, Evolution und daher die Entwicklung von Erzählungen an. Wir mussten die Borgias verteidigen, um durch sie ein Nachdenken über das Hier und Jetzt anzuregen. Wir identifizierten uns mit ihnen und bewunderten sie schließlich. Wir schrieben und spielten nicht länger *über* ihre Fremdheit, weil wir selbst zu Fremden wurden. Da jede Emotion und jeder Gedanke schon *im* Autor vorhanden ist, ist es lediglich notwendig, die Fremdheit anzunehmen. Rodrigo Borgia wusste um die Wirkung von heroischer Fremdheit; nicht ohne Grund schrieben und wiederholten wir einen seiner Sätze immer wieder, als Rat an seine Familie und an alle, die ihre Welt herausfordern wollen: „Wenn du das Gewöhnliche umdrehst, erhältst du viele Vorteile.“¹⁷

Abbildungsnachweise

Abb. 1–9: Bram Vandeveire, B401, © NUNC & B401.

¹⁷ Benjamin Van Tourhout: *Het Geslacht Borgia I: homo carnale*. Gent 2008, 16: „Als ge omkeert wat normaal is, dan kunt ge daar groot voordeel mee doen.“

