

Die Serien „Die Borgias“ und „Borgia“ im Vergleich: Eine Untersuchung zur Vermittlung aktueller Normen und Werte in historischen Fernsehserien

Info

Anselm Pell (Jahrgang 1990) studierte Geschichte, Musikwissenschaft und Skandinavistik an den Universitäten Jena, Greifswald und Bremen. Ein Semester verbrachte er an der Universität Bergen in Norwegen. Seit 1.4.2017 ist er Promotionsstudent an der Universität Rostock, wo er zu einem frühneuzeitlichen mecklenburgischen Fürsten forscht. Haben Sie Fragen oder Anregungen an den Autor? Sie erreichen ihn per E-Mail: apell@uni-bremen.de. Dieser Artikel ist auf der Internetseite des Projekts <http://www.bonjour-geschichte.de> veröffentlicht. Außerdem ist er dauerhaft im Online-Angebot der Deutschen Nationalbibliothek abrufbar: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-00106152-11>.



Zusammenfassung

Die Hausarbeit vergleicht die beiden modernen Serien „Die Borgias“ und „Borgia“ miteinander und untersucht dabei die Vermittlung aktueller Normen und Werte in historischen Fernsehserien. Hierzu erläutert der Autor zunächst den sich in der Renaissance entwickelnden Humanismus, dessen Anspruch es war, die Mitbürger*innen zu einem moralisch einwandfreien Leben anzuhalten. Für die Kirche bedeutete dies keine übermäßige Bevorzugung der eigenen Familie, keine sexuellen Kontakte und keine Nachkommen. Im Anschluss beschreibt er den Aufstieg der Familie Borgia und zeigt, dass bereits der erste Borgia-Papst Calixtus III. diesen Ansprüchen nicht gerecht wurde, als er seinen Vetter Luis Juan de Mila sowie Rodrigo Borgia zu Kardinälen machen ließ. Letzterer zeugte mit seiner langjährigen Geliebten Vanozza de Catanei seine vier wohl bekanntesten Nachkommen Cesare, Giovanni (Juan), Lukretia und Jofré, bevor er 1492 zum Papst gewählt wurde und den Namen Alexander VI. annahm.

Bei dieser Papstwahl setzen beide vom Autor untersuchten Serien an. Untersucht wird die jeweils erste Staffel der Serien „Die Borgias – Sex. Macht. Mord. Amen“, welche erstmals auf dem amerikanischen Pay-TV-Sender Showtime ausgestrahlt wurde, und die europäische Produktion „Borgia“, welche dem Genre des Familiendramas zugeordnet werden. Der Autor stellt fest, dass beide dargestellten Geschichten der Borgia mit Mittelalterstereotypen arbeiten, welche auch in Filmen verwendet werden – vorwiegend durch „Gewalt“ erkennen Zuschauer*innen, dass sie eine andere Epoche betrachten. Er kommt zu dem Schluss, dass sich beide Serien dadurch auszeichnen, dass in ihnen moderne Werte- und Normenmuster wie Familienweisheiten, Emanzipation und Selbstbehauptung in renaissancezeitlichem Gewand vermittelt werden, welche das Publikum in der eigenen Gegenwart wiedererkennen kann.

1. Einleitung: Der Mythos Borgia

Ihr nächstes Ziel, welches sie auch erreichten, war die völlige Unterwerfung des Kirchenstaates, indem die sämtlichen kleinen Herrscher [...] vertrieben oder zernichtet und in Rom selbst beide großen Fraktionen zu Boden geschmettert wurden, [...]. In dem Vater waren Herrschbegier, Habsucht und Wollust mit einem starken und glänzenden Naturell verbunden. [...] Wem aber die Borgia mit offener Gewalt nicht beikamen, der unterlag ihrem Gift.¹

Mit diesen Worten beschreibt Jacob Burckhardt 1860 in seiner *Kultur der Renaissance* in Italien die Dynastie der Borgia; einer aus Spanien stammenden Adelsfamilie, die im 15. Jahrhundert zwei Mal den Papst stellte. Vor allem Rodrigo Borgia (1431–1503), der von 1492 bis 1503 als Papst Alexander VI. regierte, sowie seine Kinder Cesare (ca. 1475–1507) und Lukretia (1480–1519) sind als skrupellose, gewalttätige Menschen bekannt geworden, die den Ausbau der eigenen Macht über das Wohl der Kirche und Italiens gestellt haben sollen. Vorwürfe wie Simonie, Inzest und Giftmord prägen bis heute das Bild dieser Familie. Auf der einen Seite gehen diese Vorstellungen auf Rodrigo und Cesare selbst zurück, die so Angst und Schrecken verbreitende und sich als damit mächtige Fürsten hervortun konnten; auf der anderen Seite wurde den Borgia Vieles angedichtet, sowohl von kritischen Zeitgenossen als auch von der Nachwelt.²

Mit dem Tode Alexanders VI. im Jahre 1503 gerieten dessen Machenschaften und die seiner Kinder vorläufig in Vergessenheit. Bis zum 19. Jahrhundert spielten die Borgia und ihre Nachfahren im europäischen kulturellen Gedächtnis eher eine positive Rolle. Der dritte General des Jesuitenordens, Francesco Borgia (1510–1572), der ein Enkel Rodrigos war, wurde gar heiliggesprochen. Erst in der Zeit der Romantik – und dem Aussterben des Geschlechts im Jahre 1740 – wurde der Mythos neu entdeckt. Schriftsteller wie Alexander Dumas oder Victor Hugo verfassten Werke über die Borgia, vorrangig über Lukretia, die das heutige Bild dieser Familie prägen: Lukretia als männermordende Schönheit, Cesare als gnadenloser Machtmensch und Rodrigo als leidenschaftlicher, unverwüstlicher Antichrist auf dem Papstthron.³

Jacob Burckhardts Geschichte der Renaissance macht diese überkommene Sichtweise auf die spanische Dynastie deutlich. In der neueren Forschung werden die Borgia differenzierter als „Kinder ihrer Zeit“⁴ gesehen, die ebenso zu Mildtätigkeit und Nächstenliebe fähig waren. Dass die Borgia aber weiterhin in ihrer Dramatik faszinieren, wird an den Verfilmungen dieses Stoffes in jüngster Zeit augenfällig. Diese Familie scheint alle Voraussetzungen dafür zu besitzen, sie filmisch wiederzubeleben: ihre politische und religiöse Wichtigkeit gepaart mit übermäßig viel *Sex and Crime* sind es, die das Interesse der Menschen an dieser Geschichte wecken. Waren es im 19. Jahrhundert Theaterstücke und Bücher, die das Faszinosum dieser vormaligen Skandalfamilie weitertrugen, so sind es in heutiger Zeit Filme, beziehungsweise Serien, die diese Aufgabe noch plastischer übernehmen können. So lief bereits 1981 in Großbritannien eine zehnteilige Fernsehserie „The Borgias“, die von der BBC

1 Jacob Burckhardt: Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch, Frankfurt am Main 2009 (Neudruck, 1. Aufl. 1860), S. 117–122.

2 Vgl. Volker Reinhardt: Die Borgia. Eine Familie im Zeitalter der Renaissance, München 2011, S. 8–9.

3 Vgl. Susanne Schüller-Piroli: Die Borgia Dynastie. Legende und Geschichte, München 1982, S. 465–466.

4 Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 11.

produziert wurde.⁵ 2006 kam der spanisch-italienisch produzierte Spielfilm „Los Borgia“ („Die Borgias“) in die Kinos.⁶

In der vorliegenden Arbeit sollen die jeweils ersten Staffeln der 2011 angelaufenen Serien „Borgia“ und „Die Borgias“ im Mittelpunkt stehen. Erstere ist eine europäische Gemeinschaftsproduktion an der deutsche, italienische, österreichische, französische und tschechische Produktionsfirmen beteiligt waren und die ab dem 10. Juli 2011 erstmals in Italien ausgestrahlt wurde. In Deutschland feierte sie am 13. Oktober 2011 im ZDF Premiere.⁷ Zweitere ist eine kanadisch-irisch-ungarische Koproduktion, mit dem englischen Oscarpreisträger Jeremy Irons in der Rolle Papst Alexander VI., die für den amerikanischen Pay-TV-Sender „Showtime“ gedreht wurde. Sie hatte dort am 3. April 2011 ihre Erstaussstrahlung. In Deutschland lief sie am 9. November 2011 auf ProSieben an, erweitert um den Untertitel „Sex. Macht. Mord. Amen.“⁸ Es soll gezeigt werden, dass in beiden Serien stereotype Bilder vom Mittelalter, respektive der Renaissance, dargestellt werden. Beide Serien passen den Borgia-Stoff erzählerischen und filmischen Konventionen an, um moderne Normen und Werte zu vermitteln. Die Mittelalterbilder und die zu Grunde liegenden Werte- und Normenmuster unterscheiden sich jedoch in beiden Produktionen, da sie für verschiedene (kulturelle) Märkte konzipiert wurden.

2. Der historische Hintergrund

2.1 Italien in der Renaissance

Das Italien des 15. und 16. Jahrhunderts stellt sich als heterogenes Gebilde dar. Das Land war in zahlreiche Klein- und Mittelstaaten zerteilt, über denen die fünf Großmächte der Zeit standen: die Republiken Venedig und Florenz, das Herzogtum Mailand, das Königreich Neapel-Sizilien sowie der vom Papst in Rom aus beherrschte Kirchenstaat.⁹ Der Kirchenstaat besaß die Lehenshoheit über eine Vielzahl von mehr oder weniger bedeutenden Orten, die faktisch aber oft von lokalen Adelsfamilien beherrscht wurden. Andere Gebiete unterstanden als Teil des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation lehensrechtlich dem Kaiser, wobei sich Metropolen wie Genua oder Florenz ihre Unabhängigkeit bewahren konnten. Nur der Kirchenstaat und die Republik Venedig waren nominell keiner höheren Instanz unterstellt.¹⁰

Die einzelnen Herrscher (*signore*) entwickelten mit der Zeit einen eigenen Werte- und Verhaltenskodex für den gegenseitigen Umgang. Vor allem die kleineren Herrschaftsgebiete mussten sich immer wieder nach allen Seiten absichern, um ihre Souveränität zu wahren. Zahlreiche Regionen wechselten mehrmals ihre Regierungsform; sie wurden von einem *signore* eingenommen und vertrieben ihn wieder. Als der ehemalige Söldnerführer (*condottiere*) Francesco Sforza 1450 Mailand übernahm, versuchte er erfolglos diese Herrschaft durch den Kaiser legitimieren zu lassen. An diesem Bemühen um nachträgliche Anerkennung wird deutlich, dass die

5 Siehe den Eintrag in der Internet Movie Database (imdb): „The Borgias (1981)“, http://www.imdb.com/title/tt0081835/?ref_=nv_sr_4 (01.03.2014).

6 Siehe in der imdb: „Los Borgia (2006)“, http://www.imdb.com/title/tt0482473/?ref_=nv_sr_3 (01.03.2014). Bereits seit 1910 gibt es filmische Umsetzungen des Borgia-Stoffes.

7 Siehe in der imdb: „Borgia (2011–)“, http://www.imdb.com/title/tt1736341/?ref_=nv_sr_2 (01.03.2014). Die erste Staffel trägt den Untertitel „Faith and Fear“, der aber in Deutschland kaum genannt wird.

8 Siehe in der imdb: „Die Borgias – Sex. Macht. Mord. Amen. (2011–)“, http://www.imdb.com/title/tt1582457/?ref_=tt_rec_tt (01.03.2014).

9 Vgl. Volker Reinhardt: Die Renaissance in Italien. Geschichte und Kultur, München 2002, S. 17.

10 Vgl. Reinhardt, Renaissance (wie Anm. 9), S. 18–19.

italienischen Herrschaftsbereiche als politisch-hybride Konstrukte gelten können.¹¹ Ab den 1480er Jahren kam es zu vermehrten Eingriffen auswärtiger Herrscher in das überforderte italienische Staatensystem. Allen voran Spanien und Frankreich stritten sich um die Hegemonie auf der Halbinsel, wobei sich im 16. Jahrhundert Spanien mit dem Geschlecht der Habsburger durchsetzte.¹²

Unter Rückbezug auf die Antike, die ja vor allem in Italien noch direkt erfahrbar war, entwickelte sich in der *Renaissance* eine neue *Objektivität*, ersichtlich zum Beispiel im staatstheoretischen Denken Niccolò Machiavellis (1469–1527). Daneben rückte das einzelne *Subjekt*, der Mensch, in den Mittelpunkt. Individualität und geistig-philosophische Betätigung galten als zeitgemäße Ideale.¹³ Der sich seit den Studien Francesco Petrarcas (1304–1374) herausbildende *Humanismus* umfasste einen regional verschiedenartigen Kanon von Grammatik, Rhetorik, Geschichte, Philosophie und Poesie.¹⁴ Die Beherrschung des klassischen Lateins wurde zum exklusiven Nachweis höherer Bildung. Anspruch der Humanisten war es, die Mitbürger – das heißt vor allem die Hofeliten – zu einem moralisch einwandfreiem Leben anzuhalten und eine Führungsschicht zu schaffen, die sich durch ihr kulturelles Wissen definierte.¹⁵ Prunkvolle Paläste und kostbare Gegenstände waren, auch in der katholischen Kirche, durchaus erlaubt, es musste dabei aber auf ein sitzames Verhalten geachtet werden. In Bezug auf die Kirche heißt das, keine übermäßige Bevorzugung der eigenen Familie sowie keine sexuellen Kontakte oder gar Nachkommen.¹⁶ Grundlage des humanistischen Denkens war die Glanzzeit des Römischen Imperiums, das im 5. Jahrhundert durch Barbaren verwüstet worden sei und nun in der Gegenwart wieder auferstehe. Nach Jahrhunderten des Sittenverfalls und der Verrohung – das Bild des „Dunklen Mittelalters“ wurde in dieser Zeit geprägt – käme es wieder zu einer kulturellen Blüte, wobei die Behandlung der Antike nicht in reiner Imitation, sondern in Anverwandlung und Nutzbarmachung bestand.¹⁷

Die Renaissance wird in der heutigen Öffentlichkeit oftmals als Geburtsstunde der Moderne angesehen. Die Erhöhung des Individuums und der Familie, das sinnlichere und sittenreichere Leben sowie die Hinterfragung althergebrachter Strukturen im Vergleich zum als archaisch geltenden Mittelalter sind dabei die herausgehobenen Punkte. Dies wird in einem Interview mit dem ersten Regisseur der europäischen „Borgia“-Serie Oliver Hirschbiegel deutlich, der eben diese Aspekte hervorhebt:

Die Renaissance beschreibt eine Epoche, die nach Jahrhunderten der Unterdrückung als Explosion der Sinne zu kennzeichnen ist. Ausgelöst wurde diese Explosion in Florenz, doch sie breitete sich in alle Regionen des heutigen Italien aus. Und sie erfasste alle Bereiche: die Kultur, die Literatur, das Essen, die Architektur. Auch die Familie hatte plötzlich wieder eine Funktion. Im Mittelalter hatte sich die Idee der Familie teilweise komplett aufgelöst. Kinder wurden weggegeben oder verkauft, doch plötzlich erlebte der Gedanke

11 Vgl. Reinhardt, *Renaissance* (wie Anm. 9), S. 20. Die signore beanspruchten für sich, die inneren Unruhen der Städterepubliken beendet, die kommunalen Ordnungen aber – in reduzierter Form – weiterbestehen gelassen zu haben.

12 Vgl. Reinhardt, *Renaissance* (wie Anm. 9), S. 21–23.

13 Vgl. Burckhardt, *Kultur der Renaissance* (wie Anm. 1), S. 134.

14 Vgl. Reinhardt, *Renaissance* (wie Anm. 9), S. 103.

15 Vgl. Reinhardt, *Renaissance* (wie Anm. 9), S. 105.

16 Vgl. Reinhardt, *Borgia* (wie Anm. 2), S. 29–30. In dieser Zeit begann auch die Instrumentalisierung der Geschichte, besonders der Zeitgeschichte, zur Erhöhung des eigenen Geschlechts und der eigenen Herrschaft.

17 Vgl. Reinhardt, *Renaissance* (wie Anm. 9), S. 106–107.

des Vaters als Familienoberhaupt und der Mutter als sorgende Kraft eine Renaissance. Damals wurde eigentlich das definiert, was wir heute noch leben. Es war eine extrem lebensfrohe Periode über Jahrzehnte. Alles wurde neu definiert und neu erfunden.¹⁸

Diese Aussage führt bereits vor Augen, dass der Regisseur seiner Serie durch ihr Setting in dieser „extrem lebensfrohen“ und familienbetonenden Epoche eine hohe Relevanz für die Gegenwart zuschreibt. Die Werte der Renaissance seien es, die wir heute noch lebten. Hirschbiegel erklärt, dass damals quasi alles neu erfunden wurde. Wenn dies zutrifft, kann dieser Wandel nur bestimmte Gruppen erfasst haben. Dass mittelalterliche Strukturen durchaus weiter existierten, wurde bereits an der im 15. und 16. Jahrhundert bestehenden Rechtsgrundlage Italiens als Reichslehen deutlich. Auch die Vorstellung, die Familie habe in früheren Zeiten keinerlei Rolle gespielt, erscheint sehr fragwürdig. Hirschbiegels Ansicht macht deutlich, dass populäre Vorstellungen von der Renaissance als Grundlage des heutigen Lebens Konjunktur haben und durch das Medium Fernsehen eine weite Verbreitung finden.

2.2 Der Aufstieg der Borgia

Rodrigo Borgia führte seine Abstammung auf eine Seitenlinie des Hauses Aragón und somit auf königliche Ursprünge zurück. Dass diese Behauptung nur Mythos ist, hat die neuere Forschung belegt.¹⁹ Die Borgia – spanisch „Borja“ geschrieben – stammten aus der Stadt Játiva im Gebiet um Valencia. Sie gehörten dem niederen Adel an und hatten wenig überregionale Bedeutung. Der Aufstieg der Dynastie begann mit Alonso de Borja, der im Jahr des Papstschemas 1378 auf die Welt kam.²⁰ Als gelernter Jurist unterstützte er Papst Benedikt XIII., der jedoch auf dem Konstanzer Konzil (1414–1418) abgesetzt wurde. Alonso de Borja trat in die Dienste Königs Alfonsos V. von Aragón (1396–1458) über, der ihm 1429 für seine Dienste das Bistum Valencia überließ. Er residierte jedoch weiterhin am Hofe des Königs. Alfonso V. eroberte in den 1430er Jahren das Königreich Neapel, machte die gleichnamige Stadt 1443 zum Zentrum seines Reiches und Alonso de Borja zu seinem wichtigsten Minister. Als aragonesischer Diplomat kam diesem die Aufgabe zu, Papst Eugen IV. dazu zu bewegen, Alfonso V. die Krone zu verleihen. In diesen erfolgreichen Verhandlungen sowie in der Auseinandersetzung mit den neapolitanischen Baronen, schaffte es der spanische Jurist, sich selbst in Rom bekannt zu machen. Er wurde auf Vorschlag Alfonsos V. 1444 zum Kardinal ernannt. Den größten Einfluss im Kollegium der Kardinäle besaßen zu dieser Zeit die Familien Colonna und Orsini, die bereits seit langer Zeit in Rom ansässig waren und immer wieder auch den Papst stellten.²¹ Alonso de Borja hatte selbst keine Kinder, bemühte sich aber um die Förderung seiner Neffen Rodrigo und Pedro Luis. Rodrigo wurde von ihm für den Kirchendienst auserkoren und studierte in Bologna Recht. Er brach seine Ausbildung jedoch vorzeitig ab, nachdem sein Onkel Alonso de Borja am 4. April 1455 zum Papst ernannt worden war und ihn wenig später zum Kardinal berief. Alfonsos päpstlicher Name

18 Siehe das Interview von „TV Digital“ mit Oliver Hirschbiegel (30.09.2011): <http://www.tvdigital.de/magazin/interviews/regisseur-oliver-hirschbiegel-im-interview?page=2> (03.03.2014).

19 Vgl. Volker Reinhardt: Alexander VI. Borgia. Der unheimliche Papst. Eine Biographie, München 2011, S. 17.

20 Dieses, auch das „Große Abendländische Schisma“ genannte, Ereignis führte zur Ernennung zweier, ab 1409 sogar dreier konkurrierender Päpste, die in Rom und Avignon residierten. Es wurde 1417 im Rahmen des Konstanzer Konzils beigelegt und Martin V. (1368–1431) als neues Oberhaupt der katholischen Kirche gewählt.

21 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 17.

lautete Calixtus III. Ihm war zu Gute gekommen, dass sich die Colonna und Orsini relativ gleich stark gegenüberstanden und dass in Spanien die „Reconquista“ gegen die Mauren kurz vor dem endgültigen Erfolg stand. Ein Spanier auf dem Papstthron schien zum einen prestigeträchtig zu sein und zum anderen war er bereits 76 Jahre alt, so dass der „Kompromisskandidat“ Borja in der Meinung der anderen Kardinäle wohl nicht mehr viel verändern und sich sein Nepotismus in Grenzen halten würde.²² Seit dem Konstanzer Konzil und so auch von den drei Vorgängern Calixtus' III. befolgt, durfte das Oberhaupt der katholischen Kirche nur noch einen Neffen zum Kardinal ernennen und nur in Ausnahmefällen die engsten Verwandten unterstützen.²³

Im Februar 1456 zeigte sich jedoch, dass der neue Papst die Regeln nicht beachten würde, als er Rodrigo und seinen Vetter Luis Juan de Mila ins Kardinalskollegium berief. 1457 wurde Rodrigo zum Vizekanzler ernannt, ein Amt, das er bis zu seiner eigenen Amtszeit als Pontifex maximus behalten sollte. Daneben übertrug ihm der Papst die Stellung des Generals der päpstlichen Truppen, was viele Zeitgenossen kritisch sahen.²⁴ Pedro Luis bekam ebenfalls zahlreiche Ämter zuerkannt. Calixtus' III. Verhältnis zu seinem ehemaligen Gönner Alfonso V. verschlechterte sich zusehends, da der Papst nicht mehr bereit war, königstreue Anwärter bevorzugt zu behandeln. Der König Neapels starb 1458 und Calixtus III. verbot dessen unehelichem Sohn Ferrante die Königswürde, um das Königreich für die Borgia zu gewinnen.²⁵ Kurz vor dem Feldzug starb Calixtus III. am 6. August 1458. Während Pedro Luis, neuer Oberbefehlshaber der Armee, Rom schnellstmöglich verließ, blieb Rodrigo bei seinem Onkel, der sich, trotz aller Anfeindungen, im Krieg gegen die Osmanen einigen Ruhm verdient hatte. Zwar wurde auch Rodrigos Palast geplündert, doch er behielt seine auf Lebenszeit verliehenen Ämter. Dadurch waren die materiellen Grundlagen für einen Wiederaufstieg der Borgia gegeben.²⁶

Bei den Papstwahlen war es üblich, mit wertvollen Geschenken um Stimmen der anderen Kardinäle zu werben. Auf diese Weise kam Rodrigo Borgia an Ländereien und Güter, die er später bei seiner eigenen Wahl einsetzen konnte. Simonie, der Kauf und Verkauf von kirchlichen Ämtern, war im Rom des 15. Jahrhunderts geduldet, da das Papsttum nach dem Schisma kaum ökonomische Mittel besaß und so versuchte, diese zu generieren. Politisch und wirtschaftlich war die Stadt am Tiber schwach, sodass Steuererhöhungen Aufstände provozieren konnten.²⁷ Formal wurde das Verbot der Simonie umgangen, indem die Ausstellung und Überreichung der Urkunden bezahlt wurden, nicht aber das Amt selbst.

Calixtus' III. Nachfolger Pius II. (1405–1464), Sixtus IV. (1414–1484) und Innozenz VIII. (1432–1492) bemühten sich ebenso wie dieser um die Begünstigung ihrer Verwandtschaft. Dies kam Rodrigo zu Gute, der selbst einen liberaleren Lebensstil vertrat und im Jahre 1460 einen Sohn zeugte, den er 1481 sogar anerkannte – eine unerhörte Begebenheit.²⁸ Mit Vannozza de Catanei hatte er vier Kinder, Cesare, Giovanni (Juan) (1476–1497), Lukretia und Jofré (1481–1517), die er als seine Lieblingkinder ansah und deren Mutter auch offiziell genannt wurde.²⁹

Nachdem sich Rodrigo bei der Papstwahl des Jahres 1484 noch nicht durchsetzen

22 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 20–21.

23 Vgl. Reinhardt, Alexander VI. Borgia (wie Anm. 19), S. 29.

24 Vgl. Reinhardt, Alexander VI. Borgia (wie Anm. 19), S. 30.

25 Vgl. Reinhardt, Alexander VI. Borgia (wie Anm. 19), S. 31.

26 Vgl. Reinhardt, Alexander VI. Borgia (wie Anm. 19), S. 36.

27 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 28.

28 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 34.

29 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 35.

konnte, war es im Jahre 1492 soweit. Sein Gegenspieler war Giuliano della Rovere, ein Nepot des Papstes Pius II. und ökonomisch gut ausgestatteter Kardinal. Durch das Verschenken von allerlei Pfründen und dem Versprechen an Ascanio Sforza aus dem Mailänder Adelsgeschlecht, neuer Vizekanzler zu werden, konnte Rodrigo schlussendlich die Papstkrone gewinnen.³⁰ Mit dieser Papstwahl setzen beide Borgia-Fernsehserien ein.

In seinem zwölf Jahre währenden Pontifikat als Alexander VI. betrieb er energischer als alle seine Vorgänger den Nepotismus und versuchte, seine eigene Macht auszubauen. Auch gab er nachweislich einen Giftmord in Auftrag.³¹ Dennoch standen die Borgia im Italien der Zeit auf einer Stufe mit anderen Großfamilien, die sich um die Hegemonie auf der Halbinsel stritten und zu ähnlichen Taten bereit waren. So waren auch die Anschuldigungen gegen die spanischen Aufsteiger zum Großteil nicht neu. Sie gingen auf früh- und hochmittelalterliche Beschreibungen, wie die des Bischofs Liudprand von Cremona zurück, der bereits im 10. Jahrhundert Papst Johann XII. aller Laster beschuldigte, die auch etwa 500 Jahre später Alexander VI. vorgeworfen wurden.³²

Ursprung vieler Legenden war der vorherrschende Dämonenglaube und die Ansicht der Papstgegner, dieser sei nur mit Hilfe des Teufels auf den Thron gekommen. Der Straßburger Zeremonienmeister des Heiligen Stuhls, Johannes Burkhardt, kann als einer der Hauptautoren der Borgialegende gelten. Er schrieb in seinem „Liber notarum“ unter anderem von dämonischen Feierlichkeiten im Vatikan, in denen Lukretia eine Hauptrolle spielte.³³ Es scheint jedoch, dass Lukretia nicht die *femme fatale* war als die sie von der Nachwelt gesehen wird. Vielmehr war sie mit den Regelübertretungen und den Gewaltausbrüchen ihrer männlichen Verwandtschaft nicht einverstanden, konnte jedoch als Frau kaum mehr Protest leisten, als zeitweilig in ein Kloster einzuziehen.³⁴ Ihr Bruder Cesare diente Machiavelli als Vorbild für sein Werk „Der Fürst“, in dem er als Beispiel für einen skrupellosen Fürsten dient, der es schafft, seine Ziele durchzusetzen. Er gilt heute als eine der am meisten überbewerteten Personen der Renaissance.³⁵

3. Das Mittelalter in Film und Fernsehen

3.1 Filmische Mittelalterbilder

Das Mittelalter ist in der Gegenwart omnipräsent. Nicht bloß unzählige Filme, sondern auch Brett- und Computerspiele, Bücher und Comics zeugen davon. In der Populärkultur besteht ein großes Interesse an der Zeit zwischen ungefähr 500 und 1500, die einerseits romantisiert (zum Beispiel durch Minnesänger, Prinzessinnen oder edle Räuber) andererseits brutal und dreckig (zum Beispiel durch Folter, Hinrichtungen, brennende Städte oder mangelnde Hygiene) dargestellt wird. Es handelt sich dabei um Stereotype, die das Schwarz-Weiß-Bild einer vergangenen Epoche zeichnen, die in

30 Vgl. Reinhardt, Alexander VI. Borgia (wie Anm. 19), S. 62–65.

31 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 11.

32 Vgl. Schüller-Piroli, Borgia Dynastie (wie Anm. 3), S. 436. Alexanders VI. Vorgänger, Papst Innozenz VIII., war es, der eine Hexenbulle erließ, die wenig später als Vorwort des „Hexenhammers“ weite Verbreitung fand.

33 Vgl. Schüller-Piroli, Borgia Dynastie (wie Anm. 3), S. 452.

34 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 66.

35 Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 39.

der Realität deutlich vielschichtiger und wandelbarer war.³⁶ Das populäre Mittelalter wird oft in einem vermischten Spätmittelalter angesiedelt, auch wenn der Stoff, wie beispielsweise die Arthus-Sage, im frühen Mittelalter spielt. Die Darstellungsweise ist meist wenig differenziert und hält sich eher an Konventionen als an die faktische Vergangenheit.³⁷ Hinzu kommt, dass das Mittelalter häufig mit Fantasyelementen wie Drachen, Feen und Geistern angereichert wird.

Das Mittelalter kann nirgends so plastisch gezeigt werden wie im Film. War die Darstellungsweise im Schwarz-Weiß- und Stummfilm noch eher vage, sind durch den technologischen Fortschritt Möglichkeiten entstanden, die das Mittelalter als realistisch aussehende Kulisse praktisch neu entstehen lassen; was sich beispielsweise im Nachbau mittelalterlicher Städte und der Darstellung epischer Schlachten zeigt. Im Film werden bekannte Mittelalterbilder in vielfältiger Weise so aneinandergereiht, dass eine eher kryptische Epoche evoziert wird, die als Bühne für die Diskussion aktueller Fragen dient und mit beliebten Handlungsmustern gefüllt wird. So wird das Mittelalter zur Kulisse, in der die Andersartigkeit dieser Zeit zur barbarischen Vorform der modernen Gesellschaft stilisiert wird.³⁸ Das mediale Mittelalter ist symbolischer Kindheitsort. Einerseits stellt es die „Kindheit“ der Gesellschaft, andererseits diejenige der Individuen dar. Der Zuschauer kann seine eigene Sozialisation und die im Laufe des Lebens gemachten Erfahrungen am Film abgleichen; der gezeigte Widerstand gegen die etablierte Gesellschaft, das Austesten eigener Fähigkeiten und der Kampf um Anerkennung können nacherlebt werden.³⁹ Die filmischen Symbole, die das Mittelalter heraufbeschwören, sind im Grunde genommen wenige: Ritter mit Schwertern, Burgen und Kirchen⁴⁰ sowie die Darstellung von Gewalt und Dreck.⁴¹ Dieser Zeichensatz hat sich im Laufe der Filmgeschichte eher noch eingengt als erweitert. Aus der Aneinanderreihung und Kombination der Bilder ergeben sich Möglichkeiten, ein breites Spektrum an Bedeutungen entstehen zu lassen.⁴²

Die stereotype, aber immer wieder anders geartete, Verwendung von Mittelaltervorstellungen macht es schwierig, vom Mittelalterfilm als Genre zu sprechen. Die Filme folgen in erster Linie den Vorgaben der Unterhaltungsindustrie und stellen dabei die Effekte über den Inhalt.⁴³ Die Zuschauer sehen sie nicht nur wegen der zugrundeliegenden spannenden Geschichte, sondern ebenso wegen der oft monumentalen und prunkvollen Darstellung der Historie sowie der Mitwirkung

36 Vgl. Christian Rohr: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Wie das Mittelalter in einem Nebel von Klischees versinkt, in: *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*, hrsg. von Christian Rohr (= *Austria: Forschung und Wissenschaft - Geschichte* 7), Wien u.a. 2011, S. 343. Ersichtlich wird dies auch an Ken Folletts Bestseller „Die Säulen der Erde“ (1990), in dem Held und Anti-Held, Brutalität und Heldenhaftigkeit einander gegenübergestellt werden. Vgl. Judith Dannbauer: *Brutale Mittelalterinszenierung als Bestsellergarantie in Ken Folletts Roman ‚Die Säulen der Erde‘*, in: *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*, hrsg. von Christian Rohr (= *Austria: Forschung und Wissenschaft - Geschichte* 7), Wien u.a. 2011, S. 71.

37 Vgl. Hans Sauer: *Das englische Mittelalter im Film – Perspektiven und Probleme: ein Bericht*, in: *Englische Sprachwissenschaft und Mediävistik: Standpunkte - Perspektiven - neue Wege*, hrsg. von Gabriele Knappe (= *Bamberger Beiträge zur englischen Sprachwissenschaft* 48), Frankfurt am Main u.a. 2005, S. 100.

38 Vgl. Sauer, *Das englische Mittelalter* (wie Anm. 37), S. 100–101.

39 Vgl. Hedwig Röckelein: *Mittelalter-Projektionen*, in: *Antike und Mittelalter im Film*, hrsg. von Mischa Meier, Simona Slanička (= *Beiträge zur Geschichtskultur* 29), Köln 2007, S. 53.

40 Vgl. Röckelein, *Mittelalter-Projektionen* (wie Anm. 39), S. 57–58.

41 Vgl. Thomas Scharff: *Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film*, in: *Antike und Mittelalter im Film*, hrsg. von Mischa Meier, Simona Slanička (= *Beiträge zur Geschichtskultur* 29), Köln 2007, S. 73–77.

42 Vgl. Röckelein, *Mittelalter-Projektionen* (wie Anm. 39), S. 57. So bedeutet beispielsweise die Kombination der Zeichen „Burg“ und „arbeitende Bauern“ vor deren Mauern „Feudalismus“.

43 Vgl. Christian Kiening: *Mittelalter im Film*, in: *Mittelalter im Film*, hrsg. von Christian Kiening, Heinrich Adolf (= *Trends in medieval philology* 6), Berlin, New York 2006, S. 4.

bekannter Schauspieler und Regisseure.⁴⁴ Filme, die im Mittelalter spielen, werden darum meist dem Genre des Abenteuerfilms oder dem Melodrama zugeschrieben.⁴⁵ Daneben existieren Mittelalterdarstellungen in Genres wie dem Monumental- oder Kostümfilm, der Komödie oder im Bereich Fantasy.⁴⁶ Seit es Filme gibt, werden darin mittelalterliche Sujets behandelt. Vor allem in den USA, Frankreich und Italien entstanden solche Werke bereits an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.⁴⁷ Von Anfang an waren Filme über König Arthur, Robin Hood und Jeanne d'Arc beliebt. Dabei wurde meist nicht die historisch erforschte Vergangenheit zu Grunde gelegt, sondern bereits beliebte Opern und Romane zu diesen Themen.⁴⁸ Überhaupt werden nur wenige Themen und Personen des Mittelalters filmisch verarbeitet, diese dafür aber in großer Zahl.⁴⁹ Die Vorteile dieser Herangehensweise sind die bereits vorhandene, der Zeit angepasste, Imagination des Mittelalters sowie dessen große Beliebtheit.⁵⁰ Neuere Beispiele dafür bilden die *Der Herr der Ringe*-Filmtrilogie (USA, Neuseeland, 2001–2003), basierend auf den Romanen von J. R. R. Tolkien sowie die Verfilmung von Umberto Eco's *Der Name der Rose* (Deutschland, Frankreich, Italien, 1986). *Der Herr der Ringe* spielt dabei in einer vom Autor erfundenen Fantasy-Welt, die jedoch auf das Mittelalter rekurriert und Elemente antiker, altnordischer und altenglischer Überlieferungen verwendet.⁵¹ Durch die Reichweite des Mediums Film verwundert es nicht, dass viele Menschen ihr Wissen über die Vergangenheit primär daraus beziehen.⁵² Das im Englischen „medievalism“ genannte Feld, das die populäre Darstellungsweise des Mittelalters in Abgrenzung von der akademisch historischen Forschung bezeichnet, rückt seit einigen Jahren stärker in den Blickpunkt der Wissenschaft.⁵³ Weil die Historiker durch die zahlreichen Filme und Geschichtssendungen keine alleinige Deutungshoheit über die Vergangenheit besitzen, müssen sie sich mehr und mehr mit dem verbreiteten geschichtlichen Wissen in der Öffentlichkeit auseinandersetzen. Der Blick auf eine neue Art der Geschichtsvermittlung im Allgemeinen und die Filmanalyse im Speziellen ist mittlerweile unbestreitbarer Teil der historischen Forschung.⁵⁴ Dabei können Filme auf drei Arten untersucht werden: 1. als historische Quelle, 2. in Bezug auf die Darstellung der Geschichte und 3. im Sinne einer länder- und genreübergreifenden Filmgeschichte.⁵⁵ Jenseits der Betrachtung der faktischen Richtigkeit des Films, wird vielmehr der gesellschaftliche Nutzen und die Bedeutung, die die gewählte Darstellung besitzt, fokussiert. „Alle historischen Darstellungen und Deutungen, egal ob schriftlich, filmisch oder Oral History, beziehen sich auf vorhandenes historisches Wissen. So steht auch jeder Film in einem Verhältnis zu anderen Einschätzungen, Deutungen und Visualisierungen historischer Vorgänge oder Figuren.“⁵⁶ Dahinter steht die Frage nach dem Sinn, den die Geschichte für die Gegenwart besitzt: Für das Kino ist die

44 Vgl. Elisabeth Bronfen: Monumentalität im Historienfilm, in: *Mittelalter im Film*, hrsg. von Christian Kiening, Heinrich Adolf (= Trends in medieval philology 6), Berlin, New York 2006, S. 368.

45 Vgl. Werner Faulstich: *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2013, S. 38–45.

46 Vgl. Röckelein, *Mittelalter-Projektionen* (wie Anm. 39), S. 41.

47 Vgl. Kiening, *Mittelalter im Film* (wie Anm. 43), S. 17–19.

48 Vgl. Kiening, *Mittelalter im Film* (wie Anm. 43), S. 36–53.

49 Vgl. Scharff, *Rekonstruktion des Mittelalters* (wie Anm. 41), S. 68–69.

50 Vgl. Kiening, *Mittelalter im Film* (wie Anm. 43), S. 37.

51 Vgl. Rohr, *Nebel von Klischees* (wie Anm. 36), S. 346–347.

52 Vgl. Laurie Finke, Martin B. Shichtman: *Cinematic Illuminations. The Middle Ages on film*, Baltimore 2010, S. 3.

53 Vgl. Finke, Shichtman, *Cinematic Illuminations* (wie Anm. 52), S. 11–12.

54 Vgl. Hilde Hoffmann: *Geschichte und Film – Film und Geschichte*, in: *Geschichte und Öffentlichkeit*, hrsg. von Sabine Horn, Michael Sauer, Stuttgart 2009, S. 135.

55 Vgl. Hoffmann, *Geschichte und Film* (wie Anm. 54), S. 137–138.

56 Hoffmann, *Geschichte und Film* (wie Anm. 54), S. 142.

Nutzbarmachung des Mittelalters im Sinne zeitgenössischer Interessen wichtiger als historische Faktizität. Ein Film soll Zuschauer finden, was bedeutet, die vergangene Zeit an cineastische und dramaturgische Konventionen anzupassen, vermeintlich Unwichtiges wegzulassen oder spannende Elemente dazu zu erfinden. In diesem Sinne wird Geschichte gegenwärtig produktiv – einerseits für das Medium Film und dessen Verbreitungswege, andererseits für dessen kulturelle Umgebung.⁵⁷

Der Umgang mit dem Mittelalter ist in europäischen und amerikanischen Filmen verschieden. So ist diese Epoche für die europäischen Länder „[...] Teil des Eigenhorizonts, [für die Amerikaner hingegen] [...] Paradigma eines fernen Horizonts, in den man sich mit Hilfe der populären Medien des Imaginären versetzt.“⁵⁸ Da die Vertriebs- und Produktionsbedingungen in jedem Land anders sind, kann jedoch nicht vom „europäischen Mittelalterfilm“ in Abgrenzung zum sehr produktiven amerikanischen Markt gesprochen werden.⁵⁹ In den Hollywood-Produktionen dominieren oftmals verallgemeinernde Behandlungsstrategien, die den Komplex der großen Politik in den Mittelpunkt stellen. Im Vergleich zu europäischen Filmen, in denen die zum Teil kritische Betrachtung lokaler Begebenheiten und Heroen von Bedeutung ist, transportieren amerikanische Werke elementare Themen, wie die Entwicklung der Demokratie und die Legitimierung des vorherrschenden Systems.⁶⁰ Eigenheiten des europäischen Mittelalters werden vereinfacht, so dass es als mehr oder weniger mythische Plattform für die Handlung dient, in der Ritter im Stile der amerikanischen Siedler für Werte wie Gerechtigkeit und Gleichberechtigung kämpfen.⁶¹

3.2 Funktion und Funktionieren von Fernsehserien

Ähnlich wie die Behandlung von Mittelalterbildern im Film, hat die Serienforschung seit einigen Jahren Konjunktur. Eine Verbindung aus Beidem in Form einer wissenschaftlichen Untersuchung von Geschichtsserien hat bisher noch nicht stattgefunden, was auch mit dem Mangel an Untersuchungsmaterial zusammenhängt. Erst die Reihe „Tudors“ (2007–2010)⁶² markiert den Startpunkt für moderne, hochwertig produzierte Historienserien, zu denen auch die beiden „Borgia“-Erzählungen zu zählen sind.

Wurde das Fernsehprogramm von der deutschen Forschung in den 1960er und 1970er Jahren noch in Anlehnung an Theodor W. Adornos und Max Horkheimers Kritik an der Kulturindustrie meist als trivial und qualitativ minderwertig abgetan, wandelte sich, bedingt durch feministische Fernsehuntersuchungen, die Sicht Ende der 1970er Jahre. Gab es in den USA bereits in den 1940er und 1950er Jahren ein „Goldenes Zeitalter“ serieller Fernsehausstrahlungen, richtete die deutsche Pädagogik ihren Blick vorrangig auf deren Banalität und Redundanz.⁶³ Eine andere Meinung vertrat 1988 Umberto Eco, indem er die Bedeutung seriellen Erzählens in der

57 Vgl. Bronfen, Monumentalität (wie Anm. 44), S. 355.

58 Kiening, Mittelalter im Film (wie Anm. 43), S. 12.

59 Die europäische Borgia-Serie leistet auf diesem Gebiet Pionierarbeit. Sie ist eine der teuersten Gemeinschaftsproduktionen in der europäischen Fernsehgeschichte. Schauspieler aus 18 Ländern wirken daran mit. In Deutschland war die große Zeit der Mittelalterfilme mit dem Zweiten Weltkrieg vorbei.

60 Vgl. Kiening, Mittelalter im Film (wie Anm. 43), S. 13.

61 Vgl. Kiening, Mittelalter im Film (wie Anm. 43), S. 13–14.

62 Die „Tudors“ spielt, ähnlich wie die Borgia, im späten Mittelalter. Die Handlung dreht sich um den englischen König Henry VIII. und setzt im Jahre 1518 ein.

63 Vgl. Kathrin Rothmund: Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien (= Deep Focus 15), Berlin 2012, S. 12–14.

Geschichte der menschlichen Kultur hervorhob.⁶⁴ Laut Eco werden in Serien zwar immerzu die gleichen narrativen Muster zur Sprache gebracht, dies kommt dem Menschen in seinem kindlichen Bedürfnis, immer wieder dieselbe Geschichte hören zu wollen aber durchaus entgegen. Die Möglichkeit, bekannte Personengruppen, Charaktereigenschaften und Problemlösungsstrategien anzutreffen, ist somit psychologische Notwendigkeit. Den Menschen geht es darum, „Trost zu finden an der (oberflächlich maskierten) *Wiederkehr des Immergleichen*.“⁶⁵ In den 1990er Jahren kam es zu einer internationalen Hochphase in der Serienforschung. Bis heute kommen zahlreiche Sammelbände heraus, die entweder die Narrationsstrategien einzelner Serien oder die zeitgenössische, internationale Serienkultur generell in den Blick nehmen.⁶⁶

Serielles Erzählen im weitesten Sinne existiert bereits seit der Antike.⁶⁷ Im 19. Jahrhundert bildete sich die „Populäre Serialität“ als Hauptform narrativer Darstellungen im heutigen Sinne heraus.⁶⁸ Damit sind Fortsetzungserzählungen gemeint, in denen bestimmte Figuren konstant vorkommen und die für das Massenpublikum erzählerisch schematisiert und ökonomisch standardisiert sind.⁶⁹ Beginnend mit dem Feuilletonromanen in Frankreich, erlebten literarische Serienerzählungen am Ende des 19. Jahrhunderts eine Hochzeit. Narrative Mittel wie der „Cliffhanger“ – der Abbruch eines Handlungsstranges und die Weiterführung desselben in der nächsten Folge – wurden in dieser Zeit zum Standard.⁷⁰ Fernsehen, Kino und Radio übernahmen das Prinzip der Serie und entwickelten es weiter. Um die Mitte des 20. Jahrhunderts waren in den USA wie in Deutschland Kriminal- und Familienserien sowie Western besonders beliebt.⁷¹

Das Fernsehen ist genuin seriell. Fast jede Sendung und jeder Film erscheint mit Blick auf den Zeitpunkt der Ausstrahlung und die Platzierung im Gesamtprogramm in einem seriellen Zusammenhang. Hierbei können jedoch die fiktionalen Reihen als Serien im eigentlichen Sinne spezifiziert werden.⁷² Sie funktionieren, indem sie ein Spannungsfeld zwischen Steigerung und Reduktion von Komplexität generieren. Die Komplexität wird durch neue Charaktere, Konflikte oder Handlungsorte gesteigert, was das Interesse des Zuschauers am Gesamtgeschehen wachhält. Dagegen führt das „Immer-Wiederkehrende“, das serielle Element, zur Komplexitätsreduzierung, wodurch die Sendung es dem Rezipienten einfacher macht, sich selbst und seine Lebenswelt in der Erzählung zu verorten und die Gültigkeit der eigenen Meinungen nachzuprüfen. Eine Serie muss einen geeigneten Ausgleich zwischen diesen beiden Polen finden. Wenn eine Serie nichts Neues mehr bietet, verliert sie an Zuschauer,an

64 Umberto Eco: Innovation im Seriellen, in: Über Spiegel und andere Phänomene, hrsg. von Umberto Eco, München 1988, S. 155–180.

65 Eco, Innovation (wie Anm. 64), S. 160. Herv. im Orig.

66 Vgl. Rothmund, Komplexe Welten (wie Anm. 63), S. 18–19. So beispielsweise Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter (Hrsg.): Transnationale Serienkultur. Theorie, Ästhetik, Narration und Rezeption neuer Fernsehserien, Wiesbaden 2013.; Frank Kelleter (Hrsg.): Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion. Zum seriellen Erzählen seit dem 19. Jahrhundert (= Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012.; oder auch das jüngst erschienene Reclam-Buch zur Thematik: Thomas Klein, Christian Hißnauer (Hrsg.): Klassiker der Fernsehserie (= Reclams Universal-Bibliothek 19025), Stuttgart 2012.

67 Vgl. Thomas Klein, Christian Hißnauer: Einleitung, in: Klassiker der Fernsehserie, hrsg. von Thomas Klein, Christian Hißnauer (= Reclams Universal-Bibliothek 19025), Stuttgart 2012, S. 7. So können Sophokles' „König Ödipus“ und „Ödipus auf Kolonos“ als Serie bezeichnet werden.

68 Vgl. Frank Kelleter: Populäre Serialität. Eine Einführung, in: Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion, hrsg. von Frank Kelleter (= Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012, S. 18–19.

69 Vgl. Kelleter, Populäre Serialität (wie Anm. 68), S. 18.

70 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 8.

71 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 8.

72 Vgl. Werner Faulstich: Grundkurs Fernsehanalyse, UTB 2008, S. 106.

ebenso wie bei einer nicht mehr nachvollziehbaren Handlung.⁷³ Dadurch, dass Serien in einem Spannungsverhältnis von inter- und intraserieller Überbietung stehen, werden in ihnen besonders schnell gesellschaftliche und soziale Wandlungen aufgenommen und diskutiert.⁷⁴ Serien stehen vor dem Problem, dass sie, wenn sie als erkennbare Marke erfolgreich weiterlaufen wollen, von bestimmten Grundmustern nicht abweichen dürfen, aber trotzdem immer wieder Neues einführen müssen. Im internationalen Serienmarkt ist darum die *Überbietung* die vorherrschende Strategie. Bekannte Geschichten werden in gesteigerter Form reproduziert, zum Beispiel durch einen höheren Personenanteil, gestiegene Produktionskosten und den Einsatz von aufsehenerregenden Spezialeffekten.⁷⁵ Auch die Konzentration auf explizite Gewalt- und Sexszenen ist hier zu nennen. Damit einher geht ein Prozess der Selbsthistorisierung in der Populärkultur.⁷⁶

Serien müssen eine Plattform zur Identifikation anbieten, um Erfolg zu haben. Das bedeutet im Umkehrschluss, dass in ihnen soziale Realität nachvollzogen werden kann.⁷⁷ Sie transportieren aktuelle Normen und Werte und sind auf „gesellschaftliche Affirmation und Konformismus angelegt (...) und leisten in dieser Refundierung des Status quo Sinnstiftung.“⁷⁸ In ihnen wird – ähnlich wie bei der Darstellung des Mittelalters – meist klar in Gut und Böse unterschieden. Konflikte werden von bestimmten Personen, nicht gesamtgesellschaftlich, ausgetragen; Probleme werden personalisiert. In vielen Serien steht die Diskussion um das Verhältnis der Pflicht- und Akzeptanzwerte einerseits und den Selbstentfaltungswerten andererseits im Mittelpunkt. Daneben findet eine Bewertung bestimmter Lebensformen und Milieus statt, wie auch die soziale Schichtung der Gesellschaft angesprochen wird. Oft sind die Serien auf ein glückliches Ende ausgelegt. Zwischen den Folgen wie auch den Staffeln wird durch neu aufkommende Konflikte auf die nächste Folge verwiesen.⁷⁹

Die grundlegende Unterscheidung von Serien erfolgt in *series* und *serials*. Mit Ersterem sind Sendungen mit abgeschlossener Handlung innerhalb einer Folge gemeint, und mit Zweiterem die folgenübergreifende Erzählweise. Davon ausgehend werden Serien heute differenzierter nach den Kategorien Mehrteiler, Reihen (= *series*), Anthologien und *serials* eingeteilt. Viele dieser Begriffe sind jedoch nicht eindeutig und voneinander trennbar, sondern müssen vielmehr als Idealtypen gelten. In der heutigen Fernsehkultur kommt es immer mehr zur Vermischung der genannten Formen.⁸⁰ Beide Borgia-Serien sind *serials*, sie besitzen zwar Nebenhandlungen, die innerhalb einer Folge abgeschlossen sind, die Gesamthandlung wird aber über alle Episoden hinweg vorangetrieben. In einem Interview weist Oliver Hirschbiegel auf die Schwierigkeiten hin, die die Produktion einer Fernsehserie im Vergleich zu einem Kinofilm ausmacht: „Erstens, dass man beim Fernsehen nie so viel Geld zur Verfügung hat wie beim Dreh eines Kinofilms. Zweitens muss man sehr viel schneller arbeiten.“

73 Vgl. Thomas Bruns: Fernseh-Serien als Indikator medialen und sozialen Wandels. Eine Analyse der Veränderungen von Werten und sozialen Strukturen im fiktionalen Programm des Fernsehens, in: Fernsehen als Objekt und Moment des sozialen Wandels, hrsg. von Heribert Schatz, Opladen 1996, S. 208–209.

74 Vgl. Andreas Jahn-Sundmann, Frank Kelleter: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV, in: Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion, hrsg. von Frank Kelleter (= Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012, S. 206–207.

75 Vgl. Jahn-Sundmann, Kelleter, Dynamik (wie Anm. 74), S. 207.

76 Vgl. Jahn-Sundmann, Kelleter, Dynamik (wie Anm. 74), S. 208. Dies bedeutet, dass moderne Fernsehserien so gut um ihre eigene Geschichte wissen, dass sie Strategien entwickelt haben um in Abgrenzung zu anderen Marktteilnehmern gleiche Grundmuster und neue Elemente in ein ausgewogenes Verhältnis zu bringen.

77 Vgl. Bruns, Fernseh-Serien als Indikator (wie Anm. 73), S. 209.

78 Faulstich, Grundkurs Fernsehanalyse (wie Anm. 72), S. 114.

79 Vgl. Faulstich, Grundkurs Fernsehanalyse (wie Anm. 72), S. 114.

80 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 11–13.

Während man für einen Kinofilm zumeist nur drei Minuten pro Tag dreht, sind es beim Fernsehen bis zu acht Minuten.“ Geld- und Zeitmangel sind es, die Serien im Vergleich zu Kinoproduktionen als nicht so hochwertig erscheinen lassen, auch wenn sich dieser Sachverhalt gegenwärtig abschwächt.

Die neuere Entwicklung zeichnet sich durch eine Hybridisierung und Steigerung an Komplexität aus. Serien wie „Twin Peaks“ (1990–1991) und „Lost“ (2004–2010) werden oft als Beispiele für die Einführung neuer narrativer Strategien, Vermischung verschiedener Genres oder den umfassenden Einsatz filmischer Mittel wie Vor- und Rückblenden genannt.⁸¹ Robin Nelson bezeichnet die darin entwickelte Erzählform als „Hypermedia TV Narrativ“, womit moderne Darstellungsweisen in Verbindung mit dem Einsatz unterschiedlicher Medien, verschachtelte Handlungsbögen, kulturelle Partizipation und Interaktion sowie Rätsel und offene Fragen gemeint sind. Oft geben moderne Serien dem Zuschauer die Möglichkeit, sich selbst Antworten auf den Inhalt zu suchen, weniger wird eine bestimmte Wahrheit als endgültig dargestellt.⁸²

Der geläufige Oberbegriff für diese Entwicklung ist der des „Quality-TV“. Dieser bezieht sich im aktuellen Diskurs auf die ästhetischen und narrativen Strategien von US-Serien seit den 1980er Jahren, die vor allem für die großen amerikanischen Pay-TV Sender HBO und Showtime (die keinen Zensurforderungen von Werbekunden unterliegen) entwickelt wurden. Der, auch von der Wissenschaft oft implizierte, ökonomisch begründete Qualitätsbegriff ist nicht der Kern des Quality-TV-Begriffs. Nach Jane Feuer leitet sich die Bezeichnung von „quality demographics“ ab und zielt auf die Qualität des Zielpublikums ab. Serien werden für junge, gutverdienende und städtische Intellektuelle gemacht, für die die Werbeindustrie bereit ist, mehr in Produktpreisungen zu investieren als für das durchschnittliche Publikum. Höhere Werbeeinnahmen werden nicht durch den größten Marktanteil erreicht, sondern durch die Erreichung des richtigen Segments. Diese Strategie der Adressierung bestimmter Zuschauerschichten setzte in den USA bereits in den 1970er Jahren ein, in Deutschland ist eine ähnliche Entwicklung seit den 1990ern zu beobachten.⁸³

Neuere Serien können ebenso in Bezug auf weiter entwickelte technische Möglichkeiten und den Einsatz von Spezialeffekten als qualitativ höherwertig angesehen werden. Inhaltlich zeichnen sie sich durch liberale, selbstironische und -reflexive Elemente aus.⁸⁴ Das aus dem Kino bekannte Autorenprinzip spielt vermehrt auch bei Serienproduktionen eine Rolle.⁸⁵ Ein weiterer Aspekt ist das veränderte Verhältnis von Rezipient und Produzent; die Zuschauer haben durch die transmediale Aufbereitung der Serien die Möglichkeit, auf den weiteren Verlauf einer Serie Einfluss zu nehmen.⁸⁶ Alle diese Merkmale führen im Quality-TV zu einer gesteigerten narrativen Komplexität. Diese wird deutlich an einem großen Figurenkreis, hohem Informationsgehalt, teilweise unvorhersehbaren *plots* sowie vielfältigen, miteinander

81 Vgl. Jason Mittell: Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen, in: Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion, hrsg. von Frank Kelleter (= Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012, S. 97–100.

82 Vgl. Robin Nelson: Entwicklung der Geschichte: vom Fernsehspiel zur Hypermedia TV Narrative, in: Transnationale Serienkultur, hrsg. von Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter, Wiesbaden 2013, S. 41–42.

83 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 17. Der wertende Qualitätsbegriff in der Wissenschaft in Bezug auf Serien, hängt damit zusammen, dass die Wissenschaftler meist selbst dem Milieu angehören, das die Serien des Quality-TV ansprechen wollen. So wird die den Serien zugesprochene Qualität nur zu einer Zielgruppenqualität, die aber mit einer generellen Höherwertigkeit gleichgesetzt wird.

84 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 18.

85 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 20. Im deutschen Fernsehen war dieses Prinzip schon länger wichtig. Es scheint, als ob das Autorenprinzip erst seit den 1980er Jahren an Bedeutung verlor und in der gegenwärtigen Fernsehlandschaft kaum mehr vorhanden ist.

86 Vgl. Rothmund, Komplexe Welten (wie Anm. 63), S. 29–30.

verknüpften folgen- und staffelübergreifenden Handlungsbögen. Da Serien heute im Internet oder auf DVD jederzeit abrufbar sind, soll somit die *rewatchability* erhöht werden.⁸⁷ Es gibt aber auch Kritik am Begriff des Quality-TV und seinen Zuschreibungen, da sich einige Elemente der narrativen Komplexität bereits in früheren Produktionen finden und die dargestellte Welt teilweise nur eine „Pseudokomplexität“ aufweist. Die Verbindung von narrativer Komplexität und Quality-TV erscheint insofern fraglich, als es bei Serien im Endeffekt immer um Zuschauergewinnung und -bindung geht. Die Art der Erzählung richtet sich primär an diesem Ziel aus.⁸⁸

4. Die Borgia-Serien im Vergleich

4.1 „Die Borgias“: Heil(ig)e Familienbande in einer glänzenden Zeit?

Die Serie „Die Borgias – Sex. Macht. Mord. Amen“ wurde in den Korda Studios in der Nähe von Budapest mit einem Etat von 40 Millionen US-Dollar im Auftrag des amerikanischen Pay-TV Senders Showtime gedreht.⁸⁹ Die erste Staffel umfasst neun Episoden mit einer Länge von jeweils ungefähr 50 Minuten, was einer Gesamtspielzeit von siebeneinhalb Stunden entspricht. Produzent und Drehbuchautor Neil Jordan – er gewann 1993 einen Oscar für das beste Drehbuch zu seinem Film „The Crying Game“ – hatte nach eigenem Bekunden seit 2002 versucht, die Geschichte der Borgia in einem Kinofilm zu verarbeiten, sei aber froh gewesen, diese vielschichtige Story nun in einer Serie erzählen zu können.⁹⁰ Mit dem Oscarpreisträger Jeremy Irons in der Hauptrolle als Papst Alexander VI. sowie François Arnaud und Holliday Grainger als dessen Kinder Cesare und Lucretia, schaffte es die erste Staffel der Serie durchschnittlich 3,15 Millionen Zuschauer zu erreichen. „Die Borgias“ konnten so ein größeres Publikum ansprechen als die erfolgreichste vierte Staffel der Serie „Tudors“, die ebenfalls vom Sender Showtime produziert und ausgestrahlt wurde.⁹¹

Die Serie setzt im Jahre 1492 ein. Die erste Episode beginnt mit einer Kamerafahrt über das damalige Rom, dessen Kulisse eigens für die Serie nachgebaut wurde, und einem eingblendeten Text, der die Bedeutung des Papsttums für die damaligen Königreiche herausstellt und darauf hinweist, dass der Vatikan in Korruption versinkt. An den ersten beiden Szenen dieser Folge werden bereits die Konflikte klar, die innerhalb der Serie eine Rolle spielen. Papst Innozenz VIII. – dargestellt als grauhaariger Greis mit langem Vollbart – liegt im Sterben. Sein Zimmer ist prunkvoll ausgestattet, mit Fresken, goldenen Gegenständen und Gewändern sowie, obwohl es mitten am Tage und das Zimmer hell erleuchtet ist, brennenden Kerzen. Er benennt die wichtigsten Kardinäle namentlich, nämlich Colonna, Sforza, Orsini, Borgia und della Rovere, womit den Zuschauern von Beginn an bewusstgemacht wird, welche Familien in dieser Geschichte eine Rolle spielen. Es wird deutlich, dass della Rovere und Orsini als Gegenspieler zu Rodrigo fungieren.

Die zweite Szene beginnt mit Sex: Cesare und eine nicht näher gezeigte Frau befinden sich im Bett des Borgia-Sohnes, während Lucretia durch ein Fenster dabei zusieht. Am Ende klopf sie an, woraufhin Cesare hinausläuft und sich mit ihr im Innenhof des prächtigen Anwesens, das an antike römische Vorbilder erinnert, ein familiär-

87 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 21.

88 Vgl. Klein, Hißnauer, Einleitung (wie Anm. 67), S. 22.

89 Siehe das Interview von Abbie Bernstein mit Neil Jordan (15. 05.2011): <http://www.assignmentx.com/2011/interview-neil-jordan-explores-the-borgias-historical-crime-saga/> (09.03.2014).

90 Siehe das Interview von Tim Appelo (The Hollywood Reporter) mit Neil Jordan (12.07.2011): <http://www.hollywoodreporter.com/race/borgias-why-creator-neil-jordan-210447> (09.03.2014).

91 Siehe das Interview von Tim Appelo (The Hollywood Reporter) mit Neil Jordan (12.07.2011): <http://www.hollywoodreporter.com/race/borgias-why-creator-neil-jordan-210447> (09.03.2014).

freundschaftliches Fangspiel liefert. Auf die Aussage der Frau in seinem Bett, in der Nacht sei nicht viel Kirchliches an ihm gewesen, erwidert Cesare, dass er nur nachts sein könne, was er sein möchte. Zu Lukretia sagt er kurz darauf, dass er nie heiraten würde, da er als kirchlicher Würdenträger allein mit Gott vermählt sei. Wenn Rodrigo Papst würde, würde er das sein müssen, was der Vater will.

Diese Eröffnung steht symptomatisch für die Botschaft der Serie: Im Endeffekt geht es um Familienprobleme, die sich bei einer adligen, in diesem Fall sogar einer Papstfamilie und den damit einhergehenden religiösen wie weltlichen Zwängen im späten Mittelalter deutlich schwerwiegender ausnehmen als in der Lebenswelt der Zuschauer. Der Gegensatz von kirchlich vorgeschriebener Enthaltbarkeit und Sexualität, Familienpflichten und Selbstverwirklichung sowie die Durchsetzung der eigenen Interessen, zur Not auch mit Gewalt, werden hier diskutiert. Die erste Staffel endet mit der Verleihung der Krone Neapels an König Karl VIII. von Frankreich, der jedoch nur ein pestverseuchtes Land vorfindet, was Alexander VI. natürlich bewusst war. Nur durch das Zusammenhalten der Familie Borgia, konnte dieser Coup im Laufe der Erzählung gelingen.

Der politische Konflikt um die Krone Neapels, auf die Frankreich, Spanien sowie lokale Barone Anspruch erhoben, wird auf die persönliche Abneigung der Gegner Alexander VI. und Kardinal Giuliano della Rovere reduziert und das Verhältnis der Großmächte der Zeit deutlich weniger ambivalent dargestellt, als es tatsächlich war. So wird der große Einfluss Mailands und der Familie Sforza auf den Papst in seinen ersten Pontifikatsjahren genauso weggelassen, wie ihre Mitverantwortung für den Italienfeldzug Karls VIII.⁹², der in „Die Borgias“ einzig della Roveres Bemühen zu verdanken ist. Er erhofft sich davon die Absetzung Alexanders VI., der es jedoch schafft den französischen König auf seine Seite zu ziehen und ihm wie selbstverständlich das (wertlose) Königreich Neapel zu übergeben, indem er sich als armer Diener Gottes geriert.

Die Renaissance wird in „Die Borgias“ als relativ saubere und reiche Epoche dargestellt. Die meisten Szenen spielen in prunkvollen Palästen oder Kirchen. Hier wird auf die heutige Vorstellung einer farbenprächtigen Ära Bezug genommen, in der sich die weltlichen Herren und die Kirche mit Prunk und Kunst überbieten wollten und die mit Namen wie Michelangelo oder Leonardo da Vinci verknüpft ist. So scheint generell die Sonne in Rom und es wirkt, als ob immer Sommer wäre. Dass es sich in der dargestellten Welt aber immer noch um das späte Mittelalter handelt, wird vor allem in Szenen deutlich, die außerhalb Roms spielen. So wird in der 4. Folge mit einer Ferneinstellung die Burg des Giovanni Sforza am Meer gezeigt. In der nächsten Einstellung sieht man den Innenhof der Burg, auf dem Kutschen und Fässer herumstehen. Auf dem Boden liegt Stroh und die Bediensteten tragen einfache Leinenkleidung. Diese Stereotype zeigen ein „typisches“ Mittelalter, während die Szenen in Rom mit seinen sauberen Straßen, großen, lichtdurchfluteten Gebäuden mit Säulen und Wandverzierungen sowie gut angezogenen Menschen eher auf die Antike rekurren.⁹³ Die auf das kollektive Gedächtnis der Gegenwart hin ausgerichtete Präsentation der Renaissance als Wiedergeburt der Antike wird hier augenfällig.

Der Versuch, vermeintlich realistisches Mittelalter zu zeigen, wird an der Darstellung des Zeltlagers des französischen Königs in der Mitte der 6. und zu Beginn der 7. Episode deutlich. Die patrouillierenden Ritter im Hintergrund, die blau-weißen Zelte

⁹² Vgl. Reinhardt, Borgia (wie Anm. 2), S. 57–65.

⁹³ Siehe z.B. die Darstellung Menschenmasse und der Gebäude auf dem Petersplatz nach der Papstwahl in der 1. Episode.

und Fahnen mit den Lilien darauf sowie zahlreiche Pferde erzeugen den Anschein von Authentizität. Es stehen wiederum viele Fässer auf dem Gelände, Hunde laufen umher und Diener führen Nutztiere wie Schafe und Ochsen an der Leine mitten durch ein Gebiet, auf dem Kanonenübungen stattfinden. Auch in Bankettszenen wird ein vermeintlich typisches Mittelalterbild gezeigt. Auf den Tischen stehen immer Kerzen. Das Essen besteht meist aus Weintrauben, Äpfeln und anderem Obst, fettem Fleisch und Brot. Aus goldenen oder gläsernen Pokalen wird Wein getrunken und gegessen wird mit den Händen.⁹⁴ Konspirative Treffen und Mordanschläge finden generell in langen, dunklen, nur durch Fackeln erleuchteten Gängen statt.⁹⁵

Die Grausamkeit der Zeit wird außerdem in der 3. Folge gezeigt: Der alte König von Neapel besitzt in einem Zimmer seines Palastes ein Figurenkabinett im Stile des Gemäldes vom letzten Abendmahl, das sich aus ausgestopften Feinden zusammensetzt. Der einzige, der noch fehle sei ein Judas, sagt sein verrückt lachender Sohn.

Gewalt sowie die Vorstellung riesiger Armeen als Mittelalterstereotype kommen in der 7. Folge vor. Das französische Heer, das sich bis zum Horizont erstreckt, plündert und zerstört die norditalienische Stadt Lucca. Erst zerschießen die französischen Kanonen die Stadtmauer, dann stürmen die Soldaten die Stadt und töten die Zivilbevölkerung. Während der Einnahme sagt Karl zu della Rovere, dass der Krieg eben so sei, grausam und unbarmherzig. Die Soldaten bräuchten diese Plünderungen, für ihren regulären Sold würden sie gar nicht erst kämpfen. Die Stadtbevölkerung hätte sich den Franzosen ergeben, wenn diese nicht mit der sofortigen Attacke begonnen hätten. So hätten sie aber ein Exempel statuieren und damit den anderen italienischen Provinzen zeigen können, dass sie die militärische Übermacht hätten. Kriege und das Abschlachten Unschuldiger sind bekannte dramatische Motive, die nicht nur in Mittelalterfilmen vorkommen. Solches Verhalten wird aber mit „mittelalterlich“ gleichgesetzt. Gewalt, auch diejenige gegen Frauen, gilt in der modernen, westlichen Welt als Fremdkörper.⁹⁶ An dieser Stelle vermittelt die Serie den Zuschauern, dass Kriege für keinen der Beteiligten „schön“ seien, wenn man aber einen Krieg heraufbeschwöre (della Rovere), müsse man mit den Konsequenzen leben. Der integre Kardinal della Rovere befindet sich in dem Konflikt, sich eines Übels bedienen zu müssen um ein anderes zu bekämpfen.

Die monumentale Kampfszene um Lucca mit hunderten Komparsen, Pferden, Rüstungen und Spezialeffekten, erinnert mehr an eine Kinoszene als eine Stelle aus einer Fernsehproduktion. Da die Serie einen Etat von 40 Millionen Dollar hatte, war es möglich, darin solch kinohaft visuellen Spektakel einzufügen, was auf die bereits diskutierte Qualität heutiger (US-)Serienformate verweist. In diesem Fall wird die militärische Überlegenheit der Franzosen herausgestellt, die neben einer großen Armee Kettenkugeln für ihre Kanonen besitzen und somit gegenüber der kleineren römischen Armee im Vorteil sind. Der Zuschauer soll mit dem Borgia-Papst und vor allem mit seinem Sohn Juan, der das römische Heer in die sinnlose Schlacht führen soll, Mitleid empfinden. Nur durch geschickte Überzeugungsarbeit von Giulia und Lukretia darf sich die Armee Juans zurückziehen und Karl rückt kampfflos in Rom ein. Das Mitfühlen mit dem Papst wird außerdem dadurch erreicht, dass fast keiner seiner Verbündeten bereit ist, sich gegen die Franzosen zu stellen. Selbst die Kardinäle fliehen lieber aus Rom, als die Ankunft des Königs abzuwarten.

Da die Serie für den US-amerikanischen Markt konzipiert wurde, müssen die

94 Siehe z.B. das Essen bei Kardinal Orsini am Ende der 1. Folge oder im Zelt des Königs Karl in der 6. Folge.

95 Siehe z.B. die Ermordung des Küchenjungen durch Micheletto in der 3. Folge.

96 Vgl. Scharff, Rekonstruktion des Mittelalters (wie Anm. 41), S. 73.

grundlegenden europäischen Verhältnisse für das dortige Publikum zum besseren Verständnis erklärt werden. Dies geschieht an zwei Stellen: In der 4. Folge zeigt Rodrigo seinem jüngsten Sohn Jofre – und somit dem Zuschauer – an einer Landkarte die verschiedenen Fürstentümer und Königreiche Italiens und wie diese zusammenhängen. In der 6. Folge erzählt er seiner Geliebten Giulia anhand ihres Beines davon. Dabei bildet Rom als das Knie den Mittelpunkt, das gesamte Italien sei aber ohne den Unterschenkel Neapel nicht standfähig. Dies reicht in der Serie als Erklärung für die Wichtigkeit dieses Königtums aus.

Ein weiterer Aspekt, der in „Die Borgias“ angesprochen wird, ist der „Culture Clash“. In der 3. Episode nimmt Alexander VI. vertriebene spanische Juden auf, weil er, selbst ein Fremder in einem fremden Land, ihre Situation nachempfinden könne. Vor allem aber interessiert ihn ihr Geld. Bei einer Tischkonversation zwischen Cesare, Juan und dem Papst wird das antijüdische Klischee aufgegriffen, die Juden hätten Jesus getötet. Auf diesen Einwurf Juans reagiert Alexander VI. mit den Worten: „Ich dachte, die Römer hätten ihn gekreuzigt“ woraufhin alle lachen. Zwar akzeptiert er die Juden vorrangig aus ökonomischen Gesichtspunkten in Rom und weist auch alle Vorwürfe, seine Familie stamme von Juden ab, zurück; die Botschaft der Serie lautet hier dennoch, dass antijüdische Vorurteile haltlos sind und sich die Juden als immer wieder vertriebenes Volk gegenwärtig einen eigenen Staat verdient hätten.

In derselben Folge taucht auch der Halbbruder des Sultans von Konstantinopel, Djem, auf und wird in die Borgia-Familie integriert. Er ist auf diese Weise von der osmanischen Thronfolge ausgeschlossen und der Papst bekommt als Gegenleistung 40.000 Dukaten im Jahr. In der ersten Szene, in der die Osmanen vor dem Papst erscheinen, tragen sie in klischeehafter Manier einen Turban oder einen Helm mit Halbmond darauf, sowie Krummsäbel an der Seite und sind in goldbesetzte Gewänder gekleidet. Der Prinz unterhält sich mit Lukretia über das Heiraten und erklärt ihr, dass er vier Frauen gehabt habe und seine Konkubinen sogar töten dürfe. Lukretia kann das in kindlicher Naivität (und nach dem Muster moderner Werte) nicht nachvollziehen und betont, dass sie nicht geschlagen werden wolle. Der „edle Fremde“ – diesem Stereotyp entspricht Djem – verspricht ihr, sie zu rächen, wenn ihr Mann ihr etwas antun würde. Er versteht sich auch mit Cesare und vor allem Juan gut, bezeichnet sie als seine Brüder und hat wegen der erlebten Gastfreundschaft sogar vor, zum Christentum zu konvertieren. Auf einmal bietet der Bruder des Prinzen in Konstantinopel dem Papst 400.000 Dukaten an, wenn dieser für den Tod Djems Sorge. Da die Borgia das Geld brauchten, um Lukretias Hochzeit zu bezahlen, nimmt Alexander VI. das Angebot an. Nachdem Djem am verabreichten Gift nicht sofort stirbt, erstickt ihn Juan mit einem Kissen. An dieser Nebenhandlung wird deutlich, dass religiöse und kulturelle Grenzen keine Hindernisse für Freundschaft sein müssen. Am Ende siegt die Gier über die Moral, jedoch unabhängig vom kulturellen Hintergrund des Ermordeten und seiner Mörder.⁹⁷ Die Borgia, allen voran Rodrigo und Juan, hatten wegen ihrer Finanzknappheit einen Grund dazu. Die Zuschauer können an dieser Stelle ihre eigenen Werte hinterfragen und kommen höchstwahrscheinlich zu dem Schluss, dass diese Tat moralisch nicht zu rechtfertigen ist, auch wenn sie aus Sicht der Borgia politisch notwendig war.

In „Die Borgias“ finden sich also viele aus dem Film bekannte Mittelalterstereotype wieder. In der Erzählweise hält sich die Serie an Fernsehkonventionen, wie an den

⁹⁷ Eine sich abzeichnende Liebesbeziehung zwischen Lukretia und Djem war ein weiterer Grund für den Papst, den Osmanen loszuwerden.

Charaktereigenschaften der Hauptpersonen erkenntlich wird. Cesare befindet sich in der Rolle des verantwortungsbewussten ältesten Sohnes, der seine Eigeninteressen zu Gunsten der Familie zurückstellt. Seine Rolle ist tragisch, weil er zwar Geistlicher ist, seinem Vater aber bei unchristlichen Dingen wie Mord und Bestechung beistehen muss. Er möchte auch kein Kardinal sein, aber dies ist die Rolle, die Rodrigo für ihn ausgesucht hat. Viel lieber wäre ihm eine Stellung als weltlicher Fürst und Anführer einer Armee.⁹⁸ Auch an das Zölibat kann er sich nicht halten und wird sogar selbst zum Mörder, als er den unsympathischen Mann seiner Geliebten Ursula umbringt. Diese Frau verkörpert moderne Normen, indem sie nach dem Mord in ein Kloster eintritt und sich von solchem Verhalten distanziert. Sie bleibt gegenüber Cesare hart, ihre Affäre mit ihm entsprang ihrer unglücklichen Ehe, doch sie hätte ihren Mann nie getötet.

Lukretia wird als unschuldiges blondes Mädchen dargestellt, das sich von Cesare die Welt erklären lässt und daran glaubt, dass die bald einen netten Mann ehelichen wird. Sie wird im Rahmen eines Zweckbündnisses jedoch an Giovanni Sforza, einen Verwandten des Kardinals Sforza, verheiratet, der für sie nichts als Verachtung übrighat und sie allnächtlich vergewaltigt. Zusammen mit dem Stalljungen Paolo, mit dem sie eine Affäre anfängt, sabotiert sie den Sattel ihres Mannes und schafft es durch den Vorwurf der Impotenz, sich von ihm wieder scheiden zu lassen. Ihr Verhältnis zum Stalljungen, der weder Lesen noch Schreiben kann, entspricht dem altbekannten dramatischen Muster der alle Klassengrenzen überwindenden Liebe. Als sie auf König Karl VIII. trifft, wird ihre Entwicklung zu einer selbstbewussten aber auch intriganten Frau deutlich. Sie wird vom Mädchen zur Frau, die sich gegenüber den Männern durchsetzen kann; Emanzipation und Selbstbehauptung sind hier die exemplarischen Werte.

Rodrigo ist der Patriarch, der sich durch Bestechung bei der Papstwahl durchsetzt. Die meisten anderen Kardinäle erscheinen äußerst naiv, nur della Rovere als sein bedeutender Gegenpart und Ascanio Sforza als sein Berater spielen weiterhin eine Rolle im Kollegium. Als Alexander VI. entsagt Rodrigo seiner Frau Vanozza mit der Begründung, nun könne er nur noch mit Gott zusammen sein, nur um wenig später doch seinen fleischlichen Begierden zu erliegen und eine Affäre mit der schönen Giulia Farnese anzufangen. Er ist darum bemüht, seine eigene Macht auszubauen und zu sichern, muss aber aufgrund äußerer Gefahren und finanzieller Not zu radikalen Mitteln greifen. Seine Familie bedeutet ihm alles, so hat er in der 5. Folge Alpträume, weil er befürchtet für Lukretia die falsche Entscheidung bezüglich ihrer Hochzeit getroffen zu haben.

Insgesamt ist die Serie ein Familiendrama. Den Borgias gelingt es durch die Mitwirkung aller Familienmitglieder, den Papstthron im prächtigen Rom zu behaupten. Alle lassen zum Wohle der Gemeinschaft ihre persönlichen Zwiste beiseite (Cesare – Juan; Vanozza – Giulia). Sinnfällig wird dies an der letzten Szene der Serie, in der Lukretia ihren Sohn mit Paolo – der sich aus Liebe zu Lukretia von Giovanni Sforza auspeitschen lässt – zur Welt bringt. Alle Borgias, einschließlich Ursula als Hebamme, Jofre mit seiner Frau Sancha sowie Giulia, befinden sich am Bett Lukretias. Unter eingespielter Musik sagt der Papst: „Wir sollten Gott danken für all den Segen mit dem er uns beschenkt. Unsere Familie.“ In der Serie wird also suggeriert, dass Dankbarkeit und die Achtung der Familie die wahren christlichen Werte sind, und

⁹⁸ Diese Rolle ist aber Juan vorbehalten, der als jüngerer Bruder von Cesare mehr an Huren und Feiern interessiert ist, als an der großen Politik.

schließt so mit einem vorläufigen Happy-End.

4.2 „Borgia“: Der Aufstieg der Renaissance-Mafia?

Die europäische Borgia-Serie wurde in den Barrandov-Studios von Prag gedreht und hatte einen Etat von 25 Millionen Euro.⁹⁹ Die erste Staffel ist 12 Episoden zu je circa 50 Minuten lang und wurde in jeweils sechs Doppelfolgen im deutschen Fernsehen ausgestrahlt. „Borgia“ hat somit eine Gesamtdauer von zehn Stunden und behandelt im Vergleich zur amerikanischen Produktion einen größeren Zeitraum. Das Drehbuch zur Serie stammt von Tom Fontana. Die Hauptrolle des Rodrigo Borgia spielt der Amerikaner John Doman, seinen Sohn Cesare der Nordire Mark Ryder. Lukretia wird von der deutsch-russischen Schauspielerin Isolda Dychauk verkörpert. Insgesamt wirken an der Fernsehserie Darsteller aus 18 Ländern mit.¹⁰⁰ Die erste Staffel erreichte in Deutschland mit durchschnittlich sechs Millionen Zuschauern eine gute Quote. Für die zweite Staffel ging das Interesse des Publikums jedoch so stark zurück, dass die Folgen im Nachtprogramm gesendet wurden.¹⁰¹

Laut Regisseur Hirschbiegel, sei der „Wahrheitsgehalt [...] [der Serie] hoch. Der Großteil der Geschichte hat sich so – oder so ähnlich – zugetragen. Unsere Story ist zu über 90 Prozent wahr!“¹⁰² So habe Tom Fontana wochenlang in vatikanischen Archiven geforscht, um die „Wahrheit“ über die Borgia möglichst genau abbilden zu können.¹⁰³ Die Serie ist dadurch deutlich komplexer als die amerikanische. Mehr Kardinäle und deren Familien spielen eine Rolle und die „große“ Politik findet mehr Beachtung. Es fällt auf, dass der Autor darauf geachtet hat, nah an der erforschten Vergangenheit zu bleiben. Nichtsdestotrotz modifiziert er Einiges aus erzählerischen Aspekten. Beispielsweise stellt er Juan als ältesten Sohn Rodrigos dar, um Cesares Kampf um Anerkennung beim Vater auch mit seinem Malus als Zweitgeborener erklären zu können. Es wird deutlich, dass Fontana ebenfalls moderne Erklärungsmuster und Erzählkonventionen auf die Borgia-Geschichte anwendet. Er stellt die Renaissance als eine Zeit dar, in der die heutigen Werte entstanden sind: Individualisierung und Säkularisierung finden hier ihren Ursprung.

Die erste Folge beginnt, ähnlich wie das amerikanische Pendant, mit einer Einleitung, die dem Zuschauer das Setting der Serie vor Augen führen soll. Sie beginnt im März 1492, also noch fünf Monate vor dem Tode Innozenz' VIII. Der Zeremonienmeister Johannes Burckhardt erklärt, dass Italien in zehn verfeindete Königtümer eingeteilt sei, die Invasion französischer und osmanischer Truppen drohe und das Zentrum der Kirchenstaat unter Innozenz VIII. bilde. Direkt im Anschluss sieht man Cesare, wie er sich vor einem Altar geißelt. Diese Szene ist eine Vorschau, die deutlich macht, dass in dieser ersten Folge, wie in der gesamten Serie, viel Frevelhaftes zu erwarten ist. Auch in der zweiten Szene spielt Blut eine Rolle. Lukretia bekommt erstmals ihre Menstruation und läuft zu ihrer Mutter Vanozza, die ihr versichert, dass sie nun zu einer Frau

99 Siehe Willi Winkler, Heuchelnd und hurend in Kardinals purpur (17.10.2011), <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-serie-borgia-heuchelnd-und-hurend-in-kardinals-purpur-1.1166230> (12.03.2014).

100 Siehe Peter Zander, Das Papst-Duell um die Mafia der Renaissance (17.10.2011), <http://www.welt.de/fernsehen/article13665311/Das-Papst-Duell-um-die-Mafia-der-Renaissance.html> (13.03.2011).

101 Siehe Uwe Mantel, Miese Quote: ZDF wirft „Borgia“ aus der Primetime (04.10.2013), <http://www.dwdl.de/nachrichten/42898/miese-quoten-zdf-wirft-borgia-aus-der-primetime/> (13.03.2014). Da die erste Staffel um 20.15 Uhr gesendet wurde, musste fast eine Stunde explizites Filmmaterial für diese Fassung herausgeschnitten werden.

102 Siehe das Interview von „TV Digital“ mit Oliver Hirschbiegel (30.09.2011): <http://www.tvdigital.de/magazin/interviews/regisseur-oliver-hirschbiegel-im-interview?page=2> (13.03.2014).

103 Siehe das Interview von „TV Digital“ mit Oliver Hirschbiegel (30.09.2011): <http://www.tvdigital.de/magazin/interviews/regisseur-oliver-hirschbiegel-im-interview?page=2> (13.03.2014).

würde, während im Hintergrund ihr nackter Liebhaber steht. Die Serieneröffnung macht die Richtung der Erzählung deutlich; es geht um Gewalt und Sex, aber auch um persönliche Probleme und die Entwicklung junger Menschen zu Erwachsenen.

Das Ende der Serie ist weniger erfreulich als das der amerikanischen Konkurrenz. Cesare, der mit seiner Rolle als Kardinal nie zufrieden war, ersticht vor seinem Vater und den Kardinälen den Liebhaber Lukretias mit der heiligen Lanze, die dem Papst in Episode 2 von den Osmanen geschenkt worden war. Rodrigo wird mit Blut bespritzt und Cesare ruft aus, er müsse sich einen größeren Namen machen als sein Vater, um endlich aus dessen Schatten herauszutreten. Hier geht es weniger um die Wahrung einer intakten Familie als vielmehr um die Selbstverwirklichung der einzelnen Mitglieder. Es wird darauf verwiesen, dass Rodrigo seinen Nachwuchs zwar zu wichtigen Stellen in der katholischen Kirche und der italienischen Politik verhelfen kann, dabei jedoch übersieht, dass er damit nicht im Sinne seiner Kinder handelt. Darüber hinaus merkt er nicht, wie unfähig und skrupellos sein Lieblingssohn Juan ist, der am Ende der ersten Staffel ermordet wird. Alexander VI. ist nicht der allwissende Patriarch, sondern macht im Gegenteil den Fehler, sich zu sehr auf seine eigenen Kinder zu verlassen. Die Renaissance, in der Vorstellung als Umbruchszeit für die Freiheit des eigenen Willens, dient als Folie, um diesen Sachverhalt herauszustellen. Der zugrundeliegende Wert dieses europäischen Familiendramas lautet, innerhalb einer Familie die Wünsche der anderen Mitglieder ernst zu nehmen und ihnen nicht den eigenen Willen aufzuzwingen: moderne Familienweisheiten im renaissancezeitlichen Gewand.

Gewalt und Sex werden in der europäischen Serie deutlich expliziter gezeigt als in der amerikanischen. Im Laufe der ersten Folge schneiden die beiden aufbrausenden und rachsüchtigen Brüder Juan und Cesare Antonio Colonna einen Finger und einer seiner Wachen das Ohr ab.¹⁰⁴ Der Papst hat zweimal Sex mit Giulia, wobei mehr nackte Haut zu sehen ist, als in der ersten Bettszene von „Die Borgias“. Giulia lässt in Folge 10 einem französischen Anführer die Hoden abschneiden, weil sie Sex mit ihm haben musste, als sie in französischer Gefangenschaft war. Ein anderer französischer General schändet Vanozza, woraufhin Cesare ihn in der 9. Folge eigenhändig tötet.¹⁰⁵ *Sex and Crime* als Zuschauer magnet in der Serie „Borgia“ – ob diese übertriebene Darstellung als Überbietungsstrategie zur amerikanischen Serie zu interpretieren ist oder von vornherein als solche angelegt war, muss dahingestellt bleiben.

Zwar betont der Serienerfinder Tom Fontana, dass er darstellen wollte, wie die Menschen der „Frührenaissance [sic!]“ aus dem „Schlamm eines dunklen Zeitalters“ emporkamen und entdeckten, dass es eine bessere, selbstbestimmtere Lebensweise gibt, die es anzustreben gälte¹⁰⁶; trotzdem bedient sich seine Serie einer Vielzahl von Mittelalterklischees. Städte wie Rom oder Pisa werden zuerst in einer Ferneinstellung gezeigt, die charakteristische Merkmale, wie beispielsweise das Kolosseum fokussieren. Die Bewohner, Häuser und Straßen Roms werden als äußerst dreckig dargestellt, die Privatgemächer der Hauptpersonen sind einfach gehalten und auch die Kirchen besitzen nicht den Prunk wie in der amerikanischen Serie. Einerseits liegt das daran, dass die US-Produktion mehr Geld für bessere Kulissen zur Verfügung hatte, andererseits aber auch an der bewussten Darstellung einer dunkleren Zeit in der europäischen Serie. So erinnert das Rom des ausgehenden 15. Jahrhunderts in

104 Aus Rache vergewaltigt Antonio Cesare am Ende der 8. Folge.

105 Der französische Feldzug nimmt in dieser Serie jedoch keinen großen Raum ein. Am Ende der ersten Staffel hat sich Karl bereits zurückgezogen und Neapel ist an die spanische Krone gegangen.

106 Siehe das Interview von Atlantique Productions mit Tom Fontana, http://www.youtube.com/watch?v=Sdr-Real_I8 (13.03.2014).

„Borgia“ eher an eine spätmittelalterliche Stadt des Alten Reiches, als an das glänzende Rom der Renaissance, das im kollektiven Gedächtnis das Bild beherrscht. Huren, Bettler und Tiere sind auf den Straßen unterwegs, die Verkaufsstände sehen aus wie heruntergekommene Holzverschläge.¹⁰⁷

Mit Gewaltszenen und Versatzstücken mittelalterlicher Aberglaubensvorstellungen wird vor allem in der 2. Folge gearbeitet. Eine Seherin tötet zu Beginn eine Taube und erklärt Cesare, dass bald (das heißt in dieser Episode) fünf Menschen sterben würden. So geschieht es dann auch. Vanozza, ihr Mann und die beiden kleineren Geschwister von Cesare und Juan, Gofredo (Jofre) und Ottaviano sind an der Ruhr erkrankt. Auf Rat der Seherin schmiert Cesare sie mit Schweinekot ein. Währenddessen liegt der alte Papst im Sterben. Um ihn zu heilen, lassen ihn die anderen Kardinäle Muttermilch aus der Brust einer Frau saugen. Weil das nicht hilft, gibt ihnen ein jüdischer Arzt den Rat, das der Papst das Blut kleiner Jungen trinken müsse. Als das auch keine Besserung bewirkt, wird der Arzt getötet. Die Kotkur für Cesares Verwandte hilft dagegen, nur Ottaviano überlebt nicht, woraufhin Cesare die Seherin erwürgt. Am Ende sieht man, wie Juan – der hier als älterer Bruder von Cesare dargestellt wird – einen verräterischen Grafen unter Jubel des Pöbels rädert. Folter, Ekel und Aberglaube beschwören in dieser Episode das Bild eines düsteren Mittelalters, das schwerlich zum Glanz der Renaissance passen will. Ansonsten finden ähnlich Stereotype wie in der amerikanischen Produktion Verwendung: Festessen in einem von Kerzen erleuchteten Raum unter Lautenmusik mit Wein, Fleisch und Obst; Fernansichten von Burgen und Aufnahmen von Straßen und Plätzen, auf denen Pferde, Kutschen und Fässer zu sehen sind.

Auch in dieser Serie spielt der Osmane Djem eine Rolle. Er kommt ebenfalls als Geisel nach Rom, wird aber von den Borgias nicht getötet, sondern begleitet Cesare als Gefangener des französischen Königs auf seinem Weg nach Neapel. Seine Rolle drückt ebenfalls die Möglichkeit aus, dass verschiedene Religionen und Kulturen friedlich zusammenleben können. Auch die Rolle Cesares ist ähnlich angelegt wie in der anderen Borgia-Serie. Er ist von Zweifeln geplagt, da er einerseits den Wunsch seines Vaters erfüllen will, andererseits aber nicht bereit ist, seine Triebe zu unterdrücken und sowieso eine Leidenschaft für den Krieg hat. Sein unfähiger, älterer Bruder Juan darf das sein, was Cesare immer sein wollte. Mehr noch als in „Die Borgias“ sind Cesare und Juan als Gegenpole angelegt, so dass es zu Prügeleien und gegenseitigen Mordplänen kommt. Als Juan in der 12. Episode erstochen aus dem Tiber geholt wird, entwickelt sich die Folge zu einer Kriminalgeschichte, in der Cesare und ein anderer Kardinal Zeugen befragen und quasi als Detektive in Purpur versuchen, den Tathergang zu rekonstruieren. Dieser Genresprung geschieht genauso unerwartet wie die Aufklärung des Mordes.

Cesare ist wegen den Mordermittlungen und den Anschuldigungen, er sei der Hauptverdächtige, psychisch angeschlagen und will deswegen mit Lukretia sprechen. Dabei stellt sich heraus, dass sie mit ihrem Liebhaber Paolo den älteren Bruder umgebracht hat, weil dieser wiederum den ältesten Sohn Rodrigos, Pedro Luis, ermorden ließ und auch seine eigene Ehefrau getötet hat. Der historische Mord an Juan, der in der Realität nie aufgeklärt wurde, wird in der Serie Lukretia, der anfänglichen Personifikation der Unschuld, zugeschrieben. Ließ sie sich noch in der 1. Folge vom Papst mit Schmuck ruhig halten, entwickelt sie sich im Verlaufe der Erzählung zur Frau, die sich durch ihren Klostereintritt vom Vater distanziert und

¹⁰⁷ So schaut Alessandro Farnese in der 1. Folge aus dem Fenster und sieht, wie eine Prostituierte einen Freier findet.

ihrem Mann Giovanni Sforza gegenüber resolut auftritt, der sie in dieser Serie nicht vergewaltigt, sondern im Gegenteil ein schüchterner und gewaltloser Mann ist. Nach der Scheidung wegen seiner angeblichen Impotenz, verbreitet er Geschichten über inzestuöse Zustände im Vatikan. Damit wird auch den heutigen Zuschauern eine Erklärung für diese Gerüchte gegeben, wobei sie in der 12. Folge zwischen Lukretia und Cesare beinahe Realität werden.

Die Symbolhaftigkeit von Paolos Tod durch die heilige Lanze ist deutlich: Einen sakralen Gegenstand, den Inbegriff der Qualen Jesu, als Mordinstrument zu verwenden zeigt, wie wenig heilig Cesare sein Amt und die Familie noch ist. Darüber hinaus steht diese Szene exemplarisch für all die unchristlichen Taten im Serienverlauf sowie die Fragilität der katholischen Kirche und besonders des Papstthrons Alexanders VI. Diese dramaturgisch wirkungsvolle Endsequenz bildet einen interessanteren cliffhanger zur 2. Staffel als das vorläufige Happy-End der amerikanischen Serie. So sollen sich die Zuschauer fragen, wie es mit Cesare und der Borgia-Familie weitergeht, nachdem der älteste Sohn ermordet wurde und Cesare seinem Vater symbolisiert hat, dass er den ausgesuchten Weg nicht gehen will.

5. Fazit

Sowohl die amerikanische als auch die europäische Serie zur Geschichte der Borgia arbeiten mit filmischen Mittelalterstereotypen, die aus Kinofilmen hinreichend bekannt sind. Allen voran lässt das Merkmal „Gewalt“ die Zuschauer erkennen, dass sie eine andere, vergangene Epoche vor Augen haben. Beide funktionieren als historische Dramaserien, deren Kern die Familie Borgia bildet. Die Charaktere folgen typischen Mustern, wobei sich vor allem bei Lukretia eine Rollenentwicklung feststellen lässt. Darüber hinaus bedienen sie sich Vorstellungen moderner Thriller: geheime Botschaften werden durch Spiegelzeichen und Brieftauben übermittelt, Feinde in dunkle Kerker gesperrt und andere entweder heimlich oder öffentlich ermordet.

Die Visualisierung der Renaissance ist in den Serien allerdings unterschiedlich. In der amerikanischen Produktion erscheint Rom als saubere, sonnige und kunstvoll ausgestaltete Stadt, während sie in der europäischen nach „typischerem“ Mittelalter aussieht, also Schlichtheit und Schmutz das Bild prägen. Bei der Darstellung wichtiger Kirchen oder Paläste legen jedoch beide Serien wert darauf, Kunst und Pracht der Renaissance vorzuführen. Die prunkvolle Gestaltung der Kulissen ist, nicht zuletzt durch den höheren Produktionsetat bedingt, in „Die Borgias“ aber auffälliger.

Der Familienvater und Vater der Christenheit Rodrigo ist darum bemüht, seine Kinder gewinnbringend zur Herrschaftsstabilisierung einzusetzen. In der amerikanischen Serie, in der insgesamt ein harmonischeres Familienbild entworfen wird, hat er deswegen mehr Gewissensprobleme als in der europäischen. An Lukretia wird die Entwicklung eines Mädchens zur Frau exemplifiziert. Ihren späteren Status als *femme fatale* erklärt die amerikanische Serie mit den schlechten Erfahrungen in ihrer ersten Ehe, die sie zur durchsetzungsstarken Person machen. Sie ist ihrem Vater treu ergeben und mit dafür verantwortlich, dass Rom von den Franzosen nicht überfallen wird. In „Borgia“ verhält es sich anders: Hier ist Lukretia Rodrigo weniger untertänig und wendet sich auch offen gegen dessen Entscheidungen, die ihre Zukunft betreffen. Es wird aber auch deutlich, dass sie kaum Mitspracherecht hat und am Ende den väterlichen Willen erfüllen muss.

Cesare ist der Sohn der unerfüllten Sehnsüchte. Er muss Kardinal werden, will aber viel lieber weltlicher Fürst sein; muss zölibatär leben und hat dennoch Sex. In der europäischen Serie hat Cesare bereits in Folge 2 einen Sohn, den er im Wald aussetzt,

weil ihm durchaus bewusst ist, dass dies mit seinem kirchlichen Amt nicht vereinbar ist. Die amerikanische Serie lässt ihn den Mann einer geliebten Frau umbringen (die einzige Szene, die in Rom bei Regen spielt). An ihm werden die immer noch aktuellen Gegensätze Kirche – Weltlichkeit und Familientradition – Individualisierung diskutiert. „Die Borgias“ betont den kirchlichen und traditionellen Aspekt stärker, was vor allem in der Abschlussequenz augenfällig wird. Demgegenüber macht das Ende in „Borgia“ deutlich, dass sich Familien- und Kirchenverpflichtungen negativ auf die Charakterentwicklung auswirken können. Cesare wirkt beinahe größenwahnsinnig, als er nach dem Tode Paolos seinem Vater und den versammelten Kardinälen nur zu sagen hat, dass er sich einen großen Namen machen will.

Insgesamt hebt sich „Borgia“ von der US-Konkurrenz durch eine komplexere Narration ab. Es treten deutlich mehr Nebencharaktere aus den verschiedenen römischen Familien auf und die Konfliktlinien werden hier differenzierter dargestellt. So wird beispielsweise erklärt, dass Cesare in Pisa studiert und Rodrigos Geliebte Giulia einen Bruder hat, der ebenfalls Kardinal wird. Auch die Abneigungen und Allianzen der verschiedenen italienischen Fürstentümer und Königreiche stellt die europäische Produktion klarer heraus, wenngleich beide Serien die Verhältnisse stark vereinfachen. Die Serien folgen so filmischen und seriellen Konventionen. Die Zuschauer sollen nicht mit Informationen überfrachtet werden, woraus sich die vereinfachte Darstellung der politischen und gesellschaftlichen Zustände erklärt. Gleichzeitig muss in jeder Episode etwas Neues passieren, um die Spannung zu erhalten. So geschehen wichtige Ereignisse der Borgia-Geschichte, wie die Scheidung Lukretias, früher als historisch bezeugt. Mit Bezug auf die exzessiven Gewaltdarstellungen in „Borgia“ schätzt Klaudia Wick „aber die Belehrung über die geopolitische Gemengelage angesichts der saftigen ‚Privatszenen‘ dann doch wie das berühmte Feigenblatt“¹⁰⁸ ein.

Beide Serien verloren nach kurzer Zeit zahlreiche Zuschauer, weshalb „Die Borgias“ bereits nach drei Staffeln eingestellt wurde und auch die europäische Produktion nach drei Staffeln zum Ende kommen wird.¹⁰⁹ Dies mag bei „Borgia“ damit zusammenhängen, dass der Versuch, den Zuschauern die Vergangenheit möglichst ausführlich zu erklären, zu Desinteresse beim Publikum geführt hat, da es eher an leichte Unterhaltung gewöhnt ist. Daher ist die amerikanische Serie besser geeignet, da sie ein deutlicheres Schwarz-Weiß-Bild zeichnet und die Handlung so stark vereinfacht, womit ihr leichter zu folgen ist. Außerdem ist die Ausstattung qualitativ hochwertiger und damit ansprechender. Da bei historischen Serien, die auf realen Vorbildern beruhen, dem Publikum das Ende der Geschichte bereits bekannt ist, haben diese es schwerer, die Zuschauer langfristig zu binden.¹¹⁰ Somit wird die Geschichte an sich eher zur Nebensache, die Schaffung identitätsstiftender Charaktere und die klischeehafte und darum wirkmächtige Darstellung der vergangenen Zeit rückt in den Vordergrund. Folglich wird in diesen für personalisierte Kausalbeziehungen gesorgt und es werden moderne Werte- und Normenmuster eingearbeitet, die das Publikum in der eigenen Gegenwart wiedererkennen kann.

108 Klaudia Wick, Die Borgias – Familie der Todsünden (17.10.2011), <http://www.fr-online.de/medien/tv-drama-die-borgias--familie-der-todsunden,1473342,11018478,item,1.html> (16.03.2014).

109 Siehe Bunky Bunk, Borgia – Season 3 – The final season is filming now (03.06.2013), <http://www.spoilertv.com/2013/06/borgia-season-3-final-season-is-filming.html> (16.03.2014).

110 Dies ist bei der beliebten Fantasy-Mittelalterserie „Game of Thrones“ (USA, seit 2011) anders, denn sie beruht nicht auf der wirklichen Vergangenheit, sondern richtet sich nach den bereits bekannten Romanen von George R.R. Martin. Ein Ende ist hier noch nicht absehbar. Darüber hinaus besitzt sie einen deutlich höheren Produktionsetat als „Die Borgias“. Die dritte Staffel war hier gegenüber den Borgia-Serien die bislang erfolgreichste.

6. Literaturverzeichnis

6.1 Internetressourcen

Bunk, Bunky: Borgia – Season 3 – The final season is filming now (03.06.2013), <http://www.spoilertv.com/2013/06/borgia-season-3-final-season-is-filming.html> (16.03.2014).

Eintrag in der Internet Movie Database (imdb): „Borgia (2011–)“, http://www.imdb.com/title/tt1736341/?ref_=nv_sr_2 (01.03.2014).

Eintrag in der imdb: „Die Borgias – Sex. Macht. Mord. Amen. (2011–)“, http://www.imdb.com/title/tt1582457/?ref_=tt_rec_tt (01.03.2014).

Eintrag in der imdb: „Los Borgia (2006)“, http://www.imdb.com/title/tt0482473/?ref_=nv_sr_3 (01.03.2014).

Eintrag in der imdb: „The Borgias (1981), http://www.imdb.com/title/tt0081835/?ref_=nv_sr_4 (01.03.2014).

Interview von „TV Digital“ mit Oliver Hirschbiegel (30.09.2011), <http://www.tvdigital.de/magazin/interviews/regisseur-oliver-hirschbiegel-im-interview?page=2> (13.03.2014).

Interview von Abbie Bernstein mit Neil Jordan (15. 05.2011), <http://www.assignmentx.com/2011/interview-neil-jordan-explores-the-borgias-historical-crime-saga/> (09.03.2014).

Interview von Atlantique Productions mit Tom Fontana, http://www.youtube.com/watch?v=Sdr-ReaI_I8 (13.03.2014).

Interview von Tim Appelo (The Hollywood Reporter) mit Neil Jordan (12. 07.2011), <http://www.hollywoodreporter.com/race/borgias-why-creator-neil-jordan-210447> (09.03.2014).

Mantel, Uwe: Miese Quote: ZDF wirft „Borgia“ aus der Primetime (04.10.2014), <http://www.dwld.de/nachrichten/42898/miese-quoten-zdf-wirft-borgia-aus-der-primetime/> (13.03.2014).

Wick, Klaudia: Die Borgias – Familie der Todsünden (17.10.2011), <http://www.fr-online.de/medien/tv-drama-die-borgias---familie-der-todsunden,1473342,11018478,item,1.html> (16.03.2014).

Winkler, Willi: Heuchelnd und hurend in Kardinalspurpur (17.10.2011), <http://www.sueddeutsche.de/medien/tv-serie-borgia-heuchelnd-und-hurend-in-kardinalspurpur-1.1166230> (12.03.2014).

Zander, Peter: Das Papst-Duell um die Mafia der Renaissance (17.10.2011), <http://www.welt.de/fernsehen/article13665311/Das-Papst-Duell-um-die-Mafia-der-Renaissance.html> (13.03.2011).

6.2 Sekundärliteratur

Bronfen, Elisabeth: Monumentalität im Historienfilm, in: *Mittelalter im Film*, hrsg. von Christian Kiening, Heinrich Adolf (= Trends in medieval philology 6), Berlin, New York 2006, S. 355–372.

Bruns, Thomas: Fernseh-Serien als Indikator medialen und sozialen Wandels. Eine Analyse der Veränderungen von Werten und sozialen Strukturen im fiktionalen Programm des Fernsehens, in: *Fernsehen als Objekt und Moment des sozialen Wandels*, hrsg. von Heribert Schatz, Opladen 1996, S. 203–253.

Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch*, Frankfurt am Main 2009 (Neudruck, 1. Aufl. 1860).

Dannbauer, Judith: Brutale Mittelalterinszenierung als Besessergarantie in Ken Folletts Roman ‚Die Säulen der Erde‘, in: *Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur*, hrsg. von Christian Rohr (= Austria: Forschung und Wissenschaft - Geschichte 7), Wien u.a. 2011, S. 61–71.

Eco, Umberto: Innovation im Seriellen, in: *Über Spiegel und andere Phänomene*, hrsg. von Umberto Eco, München 1988, S. 155–180.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Fernsehanalyse*, Paderborn 2008.

Faulstich, Werner: *Grundkurs Filmanalyse*, Paderborn 2013.

Finke, Laurie; Shichtman, Martin B.: *Cinematic Illuminations. The Middle Ages on film*, Baltimore 2010.

- Hoffmann, Hilde: Geschichte und Film – Film und Geschichte, in: Geschichte und Öffentlichkeit, hrsg. von Sabine Horn, Michael Sauer, Stuttgart 2009, S. 135–143.
- Jahn-Sundmann, Andreas; Kelleter, Frank: Die Dynamik serieller Überbietung. Amerikanische Fernsehserien und das Konzept des Quality-TV, in: Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion, hrsg. von Frank Kelleter (= Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012, S. 205–224.
- Kelleter, Frank: Populäre Serialität. Eine Einführung, in: Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion, hrsg. von Frank Kelleter (= Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012, S. 11–46.
- Kiening, Christian: Mittelalter im Film, in: Mittelalter im Film, hrsg. von Christian Kiening, Heinrich Adolf (= Trends in medieval philology 6), Berlin, New York 2006, S. 3–101.
- Klein, Thomas; Hißnauer, Christian: Einleitung, in: Klassiker der Fernsehserie, hrsg. von Thomas Klein, Christian Hißnauer (= Reclams Universal-Bibliothek 19025), Stuttgart 2012, S. 7–26.
- Mittel, Jason: Narrative Komplexität im amerikanischen Gegenwartsfernsehen, in: Populäre Serialität: Narration - Evolution - Distinktion, hrsg. von Frank Kelleter (= Kultur- und Medientheorie), Bielefeld 2012, S. 97–122.
- Nelson, Robin: Entwicklung der Geschichte: vom Fernsehspiel zur Hypermedia TV Narrative, in: Transnationale Serienkultur, hrsg. von Susanne Eichner, Lothar Mikos, Rainer Winter, Wiesbaden 2013, S. 21–43.
- Reinhardt, Volker: Die Renaissance in Italien. Geschichte und Kultur, München 2002.
- Reinhardt, Volker: Alexander VI. Borgia. Der unheimliche Papst. Eine Biographie, München 2011.
- Reinhardt, Volker: Die Borgia. Eine Familie im Zeitalter der Renaissance, München 2011.
- Röckelein, Hedwig: Mittelalter-Projektionen, in: Antike und Mittelalter im Film, hrsg. von Mischa Meier, Simona Slanička (= Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln 2007, S. 41–62.
- Rohr, Christian: Alles heldenhat, grausam und schmutzig? Wie das Mittelalter in einem Nebel von Klischees versinkt, in: Alles heldenhaft, grausam und schmutzig? Mittelalterrezeption in der Populärkultur, hrsg. von Christian Rohr (= Austria: Forschung und Wissenschaft - Geschichte 7), Wien u.a. 2011, S. 343–353.
- Rothmund, Kathrin: Komplexe Welten. Narrative Strategien in US-amerikanischen Fernsehserien (= Deep Focus 15), Berlin 2012.
- Sauer, Hans: Das englische Mittelalter im Film – Perspektiven und Probleme: ein Bericht, in: Englische Sprachwissenschaft und Mediävistik: Standpunkte - Perspektiven - neue Wege, hrsg. von Gabriele Knappe (= Bamberger Beiträge zur englischen Sprachwissenschaft 48), Frankfurt am Main u.a. 2005, S. 95–117.
- Scharff, Thomas: Wann wird es richtig mittelalterlich? Zur Rekonstruktion des Mittelalters im Film, in: Antike und Mittelalter im Film, hrsg. von Mischa Meier, Simona Slanička (= Beiträge zur Geschichtskultur 29), Köln 2007, S. 63–84.
- Schüller-Pirolì, Susanne: Die Borgia Dynastie. Legende und Geschichte, München 1982.