

Tyrannen- und Bruderhass in ausgewählten Revolutions-Dramen von Gabriel Legouvé

Der heute nahezu in Vergessenheit geratene Schriftsteller Gabriel-Marie Legouvé (1764–1812) gehört zu den erfolgreichsten Dramatikern der Französischen Revolution. Sein Erfolg gründet zu großen Teilen auf der in seinen Theaterstücken angestellten Reflexion zeitgenössischer soziopolitischer Umbrüche in Verbindung mit der Verhandlung von Problematiken wie der Legitimation von Gewalt und des Tyrannenmords. Zugleich kennzeichnet die Stücke eine innovative, den historischen Gegebenheiten angepasste Dramenästhetik, die Legouvé im Vorwort zu seinem Erstlingswerk *La Mort d'Abel* (1792) präsentiert und anschließend in den weiteren, während der Revolution publizierten Theaterstücken umsetzt.¹ Er stellt darin die Forderung auf, dass die französische Tragödie vor dem Hintergrund der gesellschaftlichen Umbrüche während der Revolutionszeit reformiert werden müsse.² Konkret plädiert Legouvé in seinem Vorwort für eine simple, der Herkunft seiner Dramenfiguren angepasste Sprache sowie für das offene Zeigen von Gewalthandlungen. Ziel der direkten Darstellung von Gewalt sei das Erzeugen von starken Emotionen beim Publikum.³ Der Dramatiker spricht sich jedoch vor allem für ein gemäßigtes Zeigen von Gewalt aus; Mord und Totschlag sollen nicht um jeden Preis auf der Bühne dargestellt werden, sondern stets im Bezug zur Auflösung des Dramenkonflikts stehen. Blutrünstige Handlungen wie Lynchmorde – Legouvé spricht von »monstruosités«⁴ – finden weiterhin hinter der Bühne statt. Legouvé's Dramenästhetik und seine Reformvorschläge, die im Folgenden an-

1 Es sei zu Beginn angemerkt, dass ich mich in der nachfolgenden Analyse vor allem auf Legouvé's Tragödien *Épicharis et Néron* (1794) und *Étéocle et Polinice* (1798) konzentrieren werde. Die beiden Werke sollen als konkrete Umsetzungsversuche der Reformvorschläge des Dramatikers gelesen und dabei besonders der Blick auf die Darstellung des Konnexes von Hass, Gewalt und Sprache gerichtet werden. Eine detaillierte Untersuchung von Legouvé's Drama *La Mort d'Abel* und den im Vorwort vorgeschlagenen Reformmaßnahmen unternehme ich in meiner Dissertation.

2 Vgl. Gabriel-Marie Legouvé: *La Mort d'Abel : tragédie en trois actes et en vers*, Paris 1793, S. XV–XVI.

3 Ebd., S. XII–XVI.

4 Ebd., S. XV.

hand von Textanalysen genauer illustriert werden, zeigen sich insbesondere in der Darstellung des Nexus von Gewalt und Hass.

Der Terminus »Hass« wird zur Zeit der Französischen Revolution viel diskutiert und in unterschiedlichen literarischen Formen reflektiert. Hass tritt in dieser Zeit, so betonen die Literaturwissenschaftler Olivier Ferret und Pierre Frantz, pluriform, aber vor allem politisch auf: Beispielsweise erfreuen sich Karikaturen und Pamphlete, in denen Ludwig XVI. und seine Gemahlin Marie-Antoinette als Schweine dargestellt werden, großer Beliebtheit.⁵ Ferret und Frantz behaupten, dass die verschiedenen Formen des Hasses besonders im Theater zu sehen seien. Für die zweite Hälfte des französischen 18. Jahrhunderts haben sie aber zunächst die Publikation eines nicht-fiktionalen Werkes, nämlich der *Encyclopédie* als einen Schlüsselmoment für die verbreitete Darstellung von Hass in der Literatur identifiziert. Der Herausgeber des populärwissenschaftlichen Großprojekts Denis Diderot (1713–1784) und seine Mitstreiter seien zu dieser Zeit zahlreichen publizistischen Attacken der Aufklärungsgegner, namentlich Élie Catherine Fréron (1718–1776) und Charles Palissot de Montenois (1730–1814), ausgesetzt gewesen. Letzterer war auch als Dramatiker tätig und hatte im Jahr 1760 die Komödie *Les Philosophes* veröffentlicht, in der er die Aufklärer um Diderot, Voltaire und d'Alembert der Lächerlichkeit preisgab.⁶ Ferret und Frantz führen außerdem dramentheoretische Streitigkeiten im Zuge der Veröffentlichung von Diderots bürgerlichem Trauerspiel *Le Fils naturel* (1757) und von Jean-Jacques Rousseaus polemischer *Lettre à d'Alembert* (1758) als Beispiele dafür an, dass Konflikte zwischen Gelehrten häufig über die Kunstform des Theaters ausgetragen wurden und dass sich diese Streitigkeiten in der Theaterproduktion des ausgehenden 18. Jahrhunderts verdichteten.⁷ Als Ort des öffentlichen Lebens war das Theater häufig Schauplatz für eine solche Austragung von Konflikten.

Wenngleich Hass zur Zeit der Französischen Revolution vor allem politischer Natur ist, weisen Ferret und Frantz auch darauf hin, dass es nicht *die* literarische Repräsentation von Hass gebe, sondern dass das Konzept im Plural – also als *haines* – zu denken sei: So könne sich der in den populärliterarischen und -künstlerischen Produktionen dargestellte Hass auf ein Individuum, eine

5 Vgl. Olivier Ferret/Pierre Frantz: Présentation. Libération et économie des haines politiques, in: *Orages* 16, 2017, S. 11–32; hier S. 15–16.

6 Voltaire hatte als Reaktion in sein Bühnenstück *Le Café ou l'Écossaise* (1760) mehrere bissige Anspielungen auf Fréron und Palissot eingearbeitet. So ist beispielsweise die Dramenfigur Frélon eine offenkundige Parodie des antiaufklärerischen Literaten Fréron. In der Figur sind auch Allusionen auf Palissot versammelt. Zur Polemik um die genannten Komödien vgl. Logan J. Connors: »Initiators of discursive practices«. Authorship, Attribution, and Intent in the Debates Between »Philosophes« and Anti-»philosophes« (1760), in: *French Forum* 3, 2012, S. 15–30.

7 Vgl. Ferret/Frantz (Anm. 5), S. 15.

Gruppe oder ein Prinzip beziehen.⁸ Solch unterschiedliche Formen von Hass sind auch in Gabriel Legouvé's dramatischen Werken vorhanden. Seine Figuren hassen Familienmitglieder, Tyrannen, Staatsformen. In den verschiedenen gelagerten Repräsentationen von Hass sind zugleich Reflexionen der revolutionären Ideale von Freiheit und Brüderlichkeit sowie der politischen Herrschaftslegitimation erkennbar. In den Dramen steht diese Auseinandersetzung mit den Idealen der Französischen Revolution in einem Bezug zu illokutionären Sprechakten des Fluchs. Diese verschärfen einerseits den dramatischen Konflikt, andererseits können sie auf politische Diskurse der damaligen Zeit verweisen. Um diese Verbindung zu verdeutlichen, sollen im vorliegenden Beitrag die zwei Tragödien *Épicharis et Néron* (1794)⁹ und *Étéocle et Polinice* (1798)¹⁰ beispielhaft untersucht werden. Die Konflikte der Stücke gründen auf von Hass geprägten sprachlichen Ausschlüssen und Verbannungen von Figuren aus einem politischen und/oder familiären Kreis. In *Épicharis et Néron* bezieht sich der Hass vor allem auf die Tyrannenherrschaft von Kaiser Néron und speist sich aus dem Wunsch nach der Staatsform der Republik. Dagegen ist der Hass zwischen Étéocle und Polinice sowohl auf den durch ihren Vater verursachten und seither auf der Familie lastenden Fluch als auch auf das feindliche Verhältnis der beiden Brüder zurückzuführen.¹¹ Der Bruderhass, an dem Legouvé

8 Vgl. ebd., S. 12.

9 Direkte und indirekte Verweise auf den Primärtext beziehen sich auf die im Jahr 1795 in Paris erschienene Ausgabe, die in der Bibliothèque Nationale de France unter der Signatur 8-RF-35847 konsultiert werden kann. Die Verweise auf die Textstellen werden im Fließtext angegeben und der Titel der Tragödie mit *EN* abgekürzt.

10 Wörtliche und indirekte Zitate des Dramentextes stammen aus der im Jahr 1800 in Paris publizierten Edition. Diese kann ebenfalls in der BnF eingesehen werden (Signatur: 8-RF-18588). Im Folgenden wird im Fließtext auf die jeweiligen Textstellen verwiesen und der Titel der Tragödie mit *EP* abgekürzt.

11 An dieser Stelle sei der Begriff ›Fluch‹ definiert: Unter dem Begriff des Fluchs verstehe ich nach Andreas Dorschel das vehemente Beschwören einer Macht, die ein wirklich oder vermeintlich geschehenes Unrecht bestrafen soll. Der Fluchende will sich am Verfluchten rächen und/oder ihn für das erfahrene Leid bestrafen. Wichtig ist außerdem zu erwähnen, dass der Fluch, um als solcher zu gelten, von beiden Seiten, also sowohl vom Fluchenden als auch vom Verfluchten, als wirksam erachtet werden muss. Flüche sind häufig in Zusammenhang mit den Affekten der Fluchenden zu betrachten. Dazu Dorschel: »Besonders heftige Flüche kann auf sich ziehen, was besonders heftig geliebt wurde.« Diese Bemerkung ist ein Hinweis darauf, warum und inwiefern Œdipe in *Étéocle et Polinice* den auf ihm lastenden Fluch auf seine Söhne zu übertragen versucht und ihren Tod herbeiwünscht. In der Tragödie sind also zwei Formen des Fluches anzutreffen: jener, der seit längerer Zeit auf der Familie der zwei Brüder lastet und jener, der im Sinne von Dorschels Definition im Laufe der Handlung ausgesprochen wird. Andreas Dorschel: Entwurf einer Theorie des Fluchens, in: *Variations* 23, 2015, S. 167–175; hier S. 171. Zum Verhältnis von Drama und Szenen der Verfluchung vgl. auch Oliver Völker/Marten Weise: Zur Rhetorik von Bann und Fluch. Einleitung, in: *Zur Rhetorik*

auch das revolutionäre Ideal der Brüderlichkeit verhandelt, kann im Drama nur durch die Auflösung des Familienfluchs beendet werden.

Ziel des Beitrags ist es, über die Analyse verschiedener Formen des Hasses die eingangs erwähnten politischen und dramenästhetischen Überlegungen Legouvés hervorzuheben. Eine solche Herangehensweise erlaubt zugleich, die in den Texten enthaltene Relation von Sprache und Gewalt herauszuarbeiten. Es soll dabei in den Blick genommen werden, inwiefern bestimmte Figuren-äußerungen Gewalthandlungen erzeugen und/oder reproduzieren können. Das theoretische Fundament für die Untersuchung von *Épicharis et Néron* bildet das von Michel Foucault in seinen Berkeley-Lectures untersuchte Konzept der *parrêsia*: Dabei handelt es sich um einen Begriff aus der griechischen Antike, der eine rhetorische Spielart der freien Rede bezeichnet. Foucault rekurriert in seinen Vorlesungen auf diesen Terminus, um sprachliche Äußerungen in den Blick zu nehmen, in denen Sprechende offen ihre Ansichten und Überzeugungen aussprechen, ohne beispielsweise auf rhetorische Strategien oder Manipulationen zurückzugreifen. So können in solchen Äußerungen auch Gewaltfantasien und Hass in aller Deutlichkeit ausgedrückt werden. Laut Renaud Bret-Vitoz zeichnen sich zahlreiche Dramenfiguren während der Revolution durch diese rhetorische Sonderform aus und stehen dadurch beispielhaft für den Idealtypus des unabhängig sowie frei denkenden Menschen.¹² Er hat auch in Legouvés Heldin *Épicharis* eine solche, auf die Parrhesie rekurrierende Figur erkannt.¹³

In der zweiten Tragödie *Étéocle et Polinice* sind zwar ebenfalls verschiedene Erscheinungsformen von Hassrede und Gewaltfantasien anzutreffen, doch bei ihnen handelt es sich nicht um Parrhesie im engeren Sinne. Hier werde ich feindliche Emotionen durch den Rekurs auf die in der *Encyclopédie* publizierten Artikel über Wut und Hass kontextualisieren und für die Dramenanalyse fruchtbar machen. Die *parrêsia* nach Foucault soll im vorliegenden Aufsatz detaillierter betrachtet werden, da sie den im Theater der Französischen Revolution breitflächig reflektierten Aspekt der freien Rede behandelt und somit den Blick für weiterführende Untersuchungen der damaligen Dramenproduktion schärfen kann. Foucaults Theorie – in Kombination mit Bret-Vitoz' literaturhistorischen Überlegungen – erlaubt eine dezidierte Analyse der kritischen Figurenäußerungen in *Épicharis et Néron*. So ist es durch den Rückgriff auf das Konzept der Parrhesie als Analyseinstrumentarium beispielsweise möglich, (Figuren-)Hassreden detailliert im Dramenkontext zu analysieren und darüber hinaus Verbindungen zu außerliterarischen politischen Diskursen

sprachlicher Gewalt zwischen antiker Tragödie und deutscher Dramatik um 1800, hg. von dens. (Literatur für Leser:innen 03, 2023), S. 189–203.

12 Vgl. Renaud Bret-Vitoz: *L'éveil du héros plébéien* (1760–1794), Lyon 2018, S. 353.

13 Vgl. ebd., S. 355–357.

und/oder Personen herzustellen:¹⁴ Sowohl Jean-Noël Pascal als auch Renaud Bret-Vitoz interpretieren manche Figurenäußerungen in *Épicharis et Néron* als offene Kritik an Maximilien Robespierre und seinem Politikstil. Laut Paola Perazzolo stellt Legouvé außerdem in *  t  ocle et Polinice* Überlegungen zur Herrschaftslegitimation während der Zeit des Direktoriums (1795–1799) an. Auch wenn der Dramatiker sich dabei nicht direkt auf Napoléon Bonaparte bezogen habe, könnten doch Parallelen zwischen dem Dramenkonflikt in Legouvés Werk und der damaligen politischen Lage gezogen werden.¹⁵ Im vorliegenden Beitrag sollen besonders solche Verweise auf die außerliterarischen Geschehnisse als Grundlage für die historische Kontextualisierung der Analysen fungieren. An dieser Stelle sei jedoch erwähnt, dass ich Legouvés Werke nicht ausschließlich als Reflexionen des historischen Zeitgeschehens lese. Eine solche Herangehensweise würde den Dramen ihre literarische Autonomie absprechen. Daher bilden vor allem Bret-Vitoz’ Ausführungen zur Hauptfigur von *  picharis et Néron* die Grundlage für die nachfolgende Untersuchung.

Der Gang der Untersuchung stellt sich folgendermaßen dar: Zunächst soll das Konzept der *parr  sia* vorgestellt und für die Analyse fruchtbar gemacht werden. Im Anschluss daran erfolgen die Dramenanalysen, im Rahmen derer auch der Inhalt der Stücke skizziert wird, bevor die verschiedenen Formen und Funktionen von Hass bei Legouvé untersucht werden.

1. Michel Foucault und die *parr  sia*

Michel Foucault hat zu Beginn der 1980er-Jahre an der US-amerikanischen Universität Berkeley mehrere Vorträge zum Konzept der *parr  sia* gehalten, das er auch anhand beispielhafter Analysen antiker Tragödien illustriert: So zeichnen sich laut Foucault bestimmte Figuren in Euripides’ *Ph  nikerinnen* durch Äußerungen aus, die sich der Parrhesie zuordnen lassen.¹⁶ Es ist vor diesem Hintergrund erwähnenswert, dass Legouvé Euripides als eine wichtige Inspira-

14 Martina Wagner-Egelhaaf plädiert ebenfalls dafür, Hass »als eine rhetorische bzw. eine Diskursfigur zu analysieren«. Dies ermögliche den Forschenden unter anderem, Diskursfiguren, also »immer wieder auftretende[] Denk- und Redemuster[]« zu identifizieren und einzuordnen. Siehe dazu: Martina Wagner-Egelhaaf: Figuren des Hasses. Prolegomena zu einer Literatur- und Kulturgeschichte, in: Jahrbuch für internationale Germanistik LII, 2020, S. 81–90; hier S. 81–82.

15 Vgl. Jean-No  l Pascal: »Abattre le tyran, r  g  n  rer la République«. Quelques vers contre Robespierre, in: Orages 16, 2017, S. 257–268; hier S. 264–266, Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 354–356 u. Paola Perazzolo: »Une fois sur le trône, on n’en veut plus sortir«. *Étéocle* de Gabriel-Marie Legouvé, ou de la légitimité du pouvoir entre Directoire et Consulat, in: Studi Francesi 191, 2020, S. 325–332; hier S. 327–332.

16 Vgl. Michel Foucault: Discours et vérité. Pr  c  d   de La *parr  sia*, Paris 2016, 115–148.

tionsquelle für seine Tragödie *Étéocle et Polinice* benennt (vgl. *EP*: V). Parrhesie bezeichnet eine sprachliche Äußerung, in der Gedanken und Überzeugungen mit absoluter Ehrlichkeit formuliert werden.¹⁷ Der *parrésiate*, so nennt Foucault die sich der *parrésia* bedienende Person, bricht aus festgelegten diskursiven Normen aus. Er konstituiert sich dadurch als eigenständiges Subjekt, kann sich aber auch in eine lebensgefährliche Situation begeben. Dazu Foucault:

Dans la parrésia, le danger vient toujours de ce que la vérité que vous énoncez est susceptible de blesser ou de mettre en colère l'interlocuteur. La parrésia est toujours un jeu entre celui qui parle et son interlocuteur.¹⁸

In der Parrhesie-Situation werden die als Wahrheit erachteten Überzeugungen der Sprechenden ausgesprochen.¹⁹ Durch das Aussprechen dieser Ansichten begibt sich der *parrésiate* insofern in Lebensgefahr, als seine Aussagen beim Gegenüber nicht nur Wut auslösen können. Im schlimmsten Fall kann die hierarchisch höher stehende Person die Todesstrafe aussprechen; der *parrésiate* kann seinen Mut zur Wahrheit also mit dem Leben bezahlen, dadurch aber auch zu »eine[r] Art Märtyrer der Wahrheit« avancieren.²⁰ Auch in Legouvés Stücken sind die von Foucault mit den Termini *danger* und *jeu* umrissenen Szenarien überaus präsent, wenn beispielsweise Antigone die illegitime Gewaltherrschaft ihres Bruders Étéocle anprangert oder die ehemalige Sklavin Épicharis den politischen *status quo* unter Kaiser Néron anklagt.²¹ Zugleich wird Épicharis unmittelbar nach ihrem Tod am Ende der Tragödie zu einer Freiheitsmartyrerin der Römischen Republik erklärt (vgl. *EN*: 59–60).

17 Siehe dazu die Definition von Frédéric Gros: »La *parrésia* est un terme grec qui signifie le fait de »tout-dire«. »Tout-dire«, ce qui peut signifier sans doute dire n'importe quoi, sans faire de tri, sans retenue ni entraves, mais aussi, et peut-être surtout, oser dire ce que notre lâcheté ou notre honte nous retiennent immédiatement de délivrer – ou encore plus simplement : s'exprimer avec sincérité et franchise. Parler sans pudeur et sans peur. On peut donc traduire par : »franc-parler«, »dire-vrai«, »courage de la vérité«, »liberté de parole«. Frédéric Gros: Introduction, in: Discours et vérité, précédé de La *parrésia*. Édition et appareil critique par Henri-Paul Fruchaud et Daniele Lorenzini. Introduction par Frédéric Gros, Paris 2016, S. 11–12.

18 Foucault (Anm. 16), S. 83.

19 Es sei angemerkt, dass hier unter Wahrheit nicht das faktisch Wahre zu verstehen ist. Foucault verwendet den Begriff vielmehr zur Beschreibung von »Verfahren [...], in denen der Mensch sich als Subjekt konstituiert, indem er seine Wahrheit ausspricht und von anderen als Wahrsprecher anerkannt wird«. Aaron Sabellek: Vorlesungen zum Wahrsprechen, in: Foucault Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Clemens Kammler et al., Stuttgart 2020, S. 169–174; hier S. 169.

20 Sabellek (Anm. 19), S. 171.

21 Foucault zeigt am Beispiel von Euripides' *Ion* (419 v. Chr.), dass die Kritik an der Monarchie, aber auch an der Demokratie, zu den typischen Bestandteilen des *discours parrésiaistique* zu zählen ist. Vgl. Foucault (Anm. 16), S. 137–138.

In Legouvés Dramen kann der Rekurs bestimmter Figuren auf die *parrèsia* als Konkretisierung des revolutionären Ideals der Freiheit und als Ausdruck einer »parole héroïque démocratisée« interpretiert werden.²² Solch eine demokratisierte, heldenhafte Rede ist wie erwähnt vor allem in *Épicharis et Néron* erkennbar: Die Kurtisane und der prorepublikanische Konsul Pison kritisieren mehrmals offen Néron und seine Tyrannenherrschaft, riskieren ihr Leben und signalisieren dadurch die Bereitschaft, für die Freiheit des römischen Volkes zu sterben. Diese eloquenten Hassreden zeugen außerdem von der intellektuellen Überlegenheit der Verschwörer gegenüber dem Kaiser Roms. Die zwei genannten Figuren können auch deshalb als Repräsentanten eines neuartigen, auf die Errungenschaften der Revolution verweisenden dramatischen Helden gedeutet werden, während Néron in einer solchen Perspektive als Vertreter der überwundenen Heldenkonzeption des Ancien Régime gelten kann.²³ Durch die Zeichnung von Figuren, die durch Aspekte der Parrhesie beschrieben werden können, positioniert sich Legouvé auch hinsichtlich der angestrebten Tragödienreform, indem er ein neues, demokratisiertes Heldentum vorschlägt und das auf den Werten der Aristokratie basierende alte Heldenbild ablehnt.²⁴ Dieser Gedanke soll nun anhand der Analyse von Figurenaussagen vertieft werden.

2. *Épicharis et Néron*: Tyrannenhass und Freiheitsliebe

Die Tragödie *Épicharis et Néron* wurde am 3. Februar 1794 im Théâtre de la République uraufgeführt und bis ins Jahr 1799 regelmäßig gespielt.²⁵ Legouvé verarbeitet hier eine Episode aus der Pisonischen Verschwörung (April 65 n. Chr.):

22 Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 354.

23 Besonders die Initiatorin der Verschwörung *Épicharis* zeichnet sich durch ihre Eloquenz aus. Interessant ist hier zu sehen, dass sie als geborene Sklavin wahrscheinlich nicht in den Genuss von klassischer Bildung gekommen war, ihre Redegewandtheit demnach nicht als Resultat ihrer Erziehung gelten kann. Bret-Vitoz argumentiert, dass »l'esprit de révolte et le souffle du grand acte libérateur« *Épicharis* diese Art von Eloquenz verliehen hätten. Die Protagonistin überzeugt beispielsweise in eloquenter Weise ihre Mitverschwörer vom Nutzen der Unternehmung und wird außerdem nach ihrem Tod im Rahmen einer rhetorisch gewandten Trauerrede geehrt (vgl. *EN*: 59–60). Eloquenz kann damit in Legouvés Tragödie als ein Zeichen für die Heldenhaftigkeit und den Freiheitsgeist der Figuren erkannt werden. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 376.

24 Legouvé formuliert diese Ablehnung einer auf dem Gesellschaftsbild des Ancien Régime basierenden Dramenästhetik bereits im Vorwort seines Dramas *La Mort d'Abel*. Vgl. Legouvé (Anm. 2), S. V-XXII.

25 Vgl. André Tissier: *Les spectacles à Paris pendant la Révolution. Répertoire analytique, chronologique et bibliographique*, Genf 2002, S. 420 u. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 372.

Dabei handelt es sich um einen von einer Gruppe römischer Senatoren organisierten Attentatsversuch gegen Kaiser Nero (37–68 n. Chr.). Seinen Namen erhielt der Putschversuch von seinem Mitorganisator, dem Politiker Gaius Calpurnius Piso. Dieser hatte, um einer Verhaftung zu entgehen, Suizid begangen, nachdem die Konspiration aufgedeckt worden war. Seine Mitstreiter waren hingerichtet oder ins Exil verbannt worden.²⁶ Legouvé modifiziert die historische Episode in seinem Drama insofern, als das Komplott gegen Néron nicht aufgedeckt wird und der Imperator gestürzt wird. Die Rebellen rufen daraufhin die Römische Republik neu aus. Indem Legouvé von den historischen Begebenheiten abweicht, kann der im Drama gezeigte erfolgreiche Sturz des Tyrannen einerseits als Verweis auf die Enthauptung von Ludwig XVI., andererseits als eine Art Ausblick auf die Maximilien Robespierre drohende Zukunft interpretiert werden.²⁷ Dem Jakobineranführer wurde im Laufe des Jahres 1794 wiederholt eine tyrannenhafte Regierungsweise vorgeworfen. Gleichzeitig mehrten sich Gerüchte, er wolle sich zum neuen König Frankreichs krönen.²⁸ Durch das Umschreiben der historischen Geschehnisse unterstreicht Legouvé außerdem den heldenhaften Charakter der für die Freiheit des römischen Volkes und für die Wiedereinführung der Republik agierenden Verschwörer. Damit verarbeitet er erstens die historischen Ereignisse der Französischen Revolution in einer Episode der Geschichte Roms und verhandelt zweitens die Freiheitsdevise der Französischen Republik.

Die Handlung setzt während einer von Néron organisierten prunkvollen Feier ein: Épicharis, eine ehemalige Sklavin, ist über die zur Schau gestellte Dekadenz erzürnt und ersinnt einen Plan zur Ermordung des Kaisers. Sie ersucht dazu die Unterstützung des Politikers Pison, den sie in den kaiserlichen Gärten trifft. Die Figuren einigen sich darauf, eine Handvoll »vrais Romains« (EN: 11) zu versammeln, den Kaiser gemeinsam zu stürzen und die Republik auszurufen. Néron erfährt vom Vorhaben des Staatsstreichs und verlangt eine Unter-

26 Zur Pisonischen Verschwörung vgl. Werner Eck et al.: Nero, in: Der Neue Pauly, hg. von Hubert Cancik et al., 2006, http://dx.doi.org/10.1163/1574-9347_dnp_e820620 (zuletzt aufgerufen am: 12. 04. 2024).

27 Robespierre selbst hatte die möglichen Parallelen zwischen der Dramenfigur Néron und ihm erkannt. Bis kurz vor der Uraufführung hatte er gar überlegt, das Stück verbieten zu lassen, verzichtete aber schließlich darauf, um den Vergleichen zwischen ihm und dem römischen Tyrannen nicht weiteren Nährboden zu liefern. Vgl. Ernest Legouvé: *Soixante ans de souvenirs*, Paris 1888, S. 192–193. u. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 372. Zu der Kritik an Robespierres Politik im Theater der Revolution vgl. Pascal (Anm. 15), S. 256–268.

28 In dieser Zeit entstand die *légende noire* um Robespierre, die sich bis heute auf die historische Beurteilung der Politik des Revolutionärs auswirkt. Vgl. Jean-Clément Martin: *Robespierre. La fabrication d'un monstre*, Paris 2016, S. 318–322 u. Hervé Leuwers: *Robespierre*, Paris 2017, S. 355.

redung mit Épicharis. In Begleitung von Pison verwehrt sich die Protagonistin gegen die Vorwürfe, woraufhin Néron seinen Gefolgsmann Tigellin damit beauftragt, die Rebellen zu überwachen. Nachdem es Tigellin gelingt, eine Liste mit den Namen der Verschwörer aus Épicharis' Gemächern zu stehlen, versucht Néron mehrfach, Épicharis zum Verrat ihrer Mitstreiter zu überreden – jedoch ohne Erfolg. In der Zwischenzeit entbrennt ein von Pison organisierter Volksaufstand; zudem stellt der Senat einen Haftbefehl gegen Néron aus. Dieser flieht mit seinem Diener Phaon in einen unterirdischen Raum, wo er sich mit dessen Hilfe erdolcht, um der Bestrafung durch den Senat zu entgehen. Der herbeigeeilte Pison ordnet die Verbrennung von Nérons Leichnam an, wohingegen eine Statue für die Verschwörer um Épicharis errichtet werden soll.

Bereits zu Beginn der Handlung wird ein wichtiger Aspekt der dramatischen Darstellung von Hass in der Tragödie deutlich. Während Néron als »tigre en fureur« (EN: 4) beschrieben wird, dem jegliche Menschlichkeit abhandengekommen sei, sind die Verschwörer Träger eines »projet sacré« (EN: 8) und bereit, für die Freiheit Roms zu sterben. Der gegen den Kaiser gerichtete Hass drückt sich in einer Enthumanisierung der Figur aus; Néron »n'est plus un homme« (EN: 4), wodurch das Vorhaben der Ermordung legitimiert wird. Das Bild des Tigers verweist auch auf eine zeitgenössische literarische und ikonografische Produktion, in der Maximilien Robespierre mehrfach als *homme-tigre* und blutrünstige Raubkatze dargestellt wurde.²⁹ Neben der Enthumanisierung der gehassten Person wird die Verschwörung ebenso durch den Rekurs auf eine historische Tradition der Rebellion legitimiert. Épicharis sieht sich als rechtmäßige Nachfolgerin der republikanischen Widerständler Cato und Brutus: »Je sens Caton renaître, et porte tout Brutus.« (EN: 6) Der angestrebte Kaisermord wird somit historisch begründet; Épicharis schreibt sich in eine Genealogie von römischen Freiheitskämpfern ein und konfrontiert auf diese Weise zwei unterschiedliche Zukunftsvisionen des römischen Staats miteinander: Jene mit Néron an der Spitze des Imperiums, die sich durch eine scheinbar unendliche Dekadenzspirale auszeichnet und jene, in der die römische Republik nach dem Tyrrannenmord wiederhergestellt werden kann. Épicharis formuliert explizit dieses Vorhaben: »Relever dans son sang [celui de Néron, M. S.] l'ancienne république.« (EN: 17) Der Tod des Kaisers wird dadurch im Gesellschaftsentwurf der Protagonistin zur *conditio sine qua non* und die Rückkehr zur Staatsform der Vergangenheit zur Voraussetzung für die zukünftige Freiheit Roms. Indem Épicharis und Pison (vgl. EN: 6) Nérons Ermordung mit dem Verweis auf die anzustrebende Freiheit rechtfertigen, erscheint der Hass

29 Vgl. zum Beispiel Liévin Bonaventure Proyart: *La Vie et les Crimes de Robespierre*, Augsburg 1795, S. 280 sowie die Gravuren aus der Zeit nach Robespierres Hinrichtung, die in Antoine Boulants *Robespierre-Biografie* abgedruckt sind. Vgl. Antoine Boulant: *Robespierre*, Paris 2022, S. 232.

auf den Tyrannen zugleich als etwas Positives: Er wirkt in Kombination mit dem Wunsch nach Freiheit mobilisierend, führt die »vrais Romains« (EN: 11) zusammen.³⁰ Was die Verschwörer eint, sind zunächst nicht republikanische Ideale oder der Wunsch nach Demokratie, sondern zuvorderst die gegen den Tyrannen Néron gerichteten Hassgefühle. So berichtet beispielsweise der Schriftsteller Lucaïn in einer geheimen Unterredung mit Épicharis vom erlittenen Leid unter Nérons Schreckensherrschaft. Seine Schaffenskraft habe unter dem Tyrannen gelitten, er selbst werfe sich außerdem vor, nicht den Mut für die Ermordung des Kaisers aufzubringen. Épicharis gelingt es, ihn vom Nutzen des Vorhabens zu überzeugen, indem sie erneut Nérons blutrünstige Taten anprangert. Ihre an eine Klimax erinnernde Aufzählung der von Néron begangenen Morde gipfelt in der Beschreibung Roms als Zentrum des Sittenverfalls:

Un prince sanguinaire, / Assassin de sa femme, assassin de sa mère, / Modèle de débauche et de férocités, / Egorge ses sujets au sein des voluptés ; / Et Rome, dépouillant son antique énergie, / N'offre plus chaque jour qu'un meurtre, qu'une orgie ! (EN: 16)

Néron hat mit seinen Gewalttaten nicht nur seine Familienmitglieder ermordet, sondern schlimmer noch das einst so große Rom in einen Moloch verwandelt, in dem republikanische Ideale keinerlei Wert mehr besitzen. Épicharis geht nach der Beschreibung der kaiserlichen Gräueltaten zur Anklage über: Lucaïn, der tagtäglich Zeuge der Situation in Rom gewesen ist und der sich durch prorepublikanische Schriften auszeichnet, habe tatenlos dem offenkundigen Niedergang Roms zugesehen:

Et vous, vous qui chantez et Brutus et Caton, / Vous qui de leur vainqueur flétrissez le grand nom, / Vous restez immobile à ces tristes images ! / De Rome sous César vous plaignez les outrages, / Sans vous sentir ému de désastres plus grands ! / Sans penser à Néron, vous parlez des tyrans ! / Ce feu républicain, qu'en vous j'admire et j'aime, / Brûle-t-il vous écrits, sans vous brûler vous-même ? / N'êtes-vous donc enfin Romain que dans vos vers ? (EN: 16)

Épicharis spricht Lucaïn in ihrer Rede die Legitimität ab, den großen Republikanern der römischen Geschichte in seinen Schriften zu huldigen und wirft ihm indirekt Scheinheiligkeit vor. Während der Dichter seine Inspiration in der republikanischen Geschichte sucht und zugleich Cäsars Missetaten an-

30 Zugleich gründet die neu zu errichtende Republik also auf dem Kaisermord: Frieden soll durch einen ultimativen Gewaltakt garantiert werden.

klagt, scheint ihm nicht in den Sinn zu kommen, dass sich vor seinen Augen ähnliches abspielt. Das »feu républicain«, welches Épicharis in Lucains Schriften zu erkennen meint und das in ihr selbst lodert, ist augenscheinlich nur in den Texten des Poeten vorhanden.³¹ Épicharis unterscheidet hier zwischen dem Autor und dem Bürger Lucain. Ersterer gibt sich als Verfechter der alten Republik aus, während letzterer sich durch Tatenlosigkeit auszeichnet. Durch eine solche Trennung des Autors von der Person versucht sie, Lucain für die Organisation des Komplotts zu gewinnen. Sie erwähnt außerdem die für den Schriftsteller so wichtige »gloire« (EN: 16), welche ihm zuteilwerden würde, wenn er sich an der Verschwörung beteilige. Durch Eloquenz und strategisches Denken gelingt es Épicharis schließlich, Lucain für ihre Sache zu gewinnen. Der Dichter möchte beweisen, dass die von ihm geschriebenen Verse einem republikanischen Geist entspringen. So erklärt er im Anschluss an die Rede von Épicharis: »Je me sens fatigué du tyran qui nous brave : / L'homme qui sait penser ne peut être un esclave ; / Et l'on doit, de mon cœur connaissant la fierté, / Croire que Lucain aime et sent la liberté.« (EN: 16–17) Ähnlich wie Épicharis in ihren Äußerungen stellt auch Lucain die Verbindung zwischen Tyrannenhass und Freiheitsliebe her. Es sind diese beiden Affekte und/oder Ideale, die als mobilisierend für die Organisation der Verschwörung gelten können. Zusätzlich ist Lucain als Schriftsteller am persönlichen Ruhm interessiert. Dies unterscheidet ihn von Épicharis, die sich ausschließlich durch ihren Wunsch nach Freiheit zum Komplott berufen sieht.

Die Rede der Protagonistin hat den gewünschten Effekt: In Lucain scheint nun auch das von Épicharis beschworene *feu républicain* entfacht, wenn er sagt: »Mon bras dans un sang vil brûle de se plonger.« (EN: 18) An diesem Beispiel tritt deutlich die Verbindung von Sprache, Hass und Gewalt hervor: Épicharis ist es durch ihre rhetorisch versierte Rede gelungen, das republikanische Feuer in Lucain zu entfachen. Aus der von ihr beschworenen Liebe-Hass-Kombination entsteht das Vorhaben des sich im letzten Tragödienakt realisierenden Tyrannenmords. Es darf außerdem nicht vergessen werden, dass Épicharis als geborene Sklavin dem kaiserlichen Poeten Lucain in der sozialen Hierarchie untersteht. Mit ihrem offen formulierten Appell zur Verschwörung und dem impliziten Vorwurf der dichterischen Scheinheiligkeit setzt sie sich einer potenziellen Gefahr aus. Für die Freiheit ist Épicharis jedoch bereit, dieses Risiko einzugehen. Sie avanciert in Legouvés Tragödie auch deswegen zur Haupt-

31 Bedenkt man, dass Legouvé im Vorwort zu *La Mort d'Abel* und in seiner *Ode à la Liberté* auf die in seinen Werken vorhandenen prorepublikanischen Ideen verwiesen hat, ist es möglich, in Épicharis' Formulierung eine selbstbezügliche Thematisierung des Dramas im Speziellen und der schriftstellerischen Tätigkeit Legouvés im Allgemeinen zu lesen. Vgl. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 376–377 und Legouvé (Anm. 2), S. VIII–IX.

repräsentantin des Tyrannenhasses und gleichzeitig zur Verkörperung der Freiheit: Bret-Vitoz sieht in ihr richtigerweise eine »hommage au mérite des femmes pendant la Révolution«.³² Dies gipfelt in der Heroisierung der Protagonistin am Tragödienende. Épicharis wird zur Freiheitsmartyrerin erklärt, worin sich ihre Emanzipation von sozialen und geschlechterspezifischen Zwängen konkretisiert.³³ Dagegen widerfährt der Figur Néron neben der Enthumanisierung auch eine »Entvirilisierung«: Der Kaiser wird als feige und verweichlicht dargestellt.³⁴ Es gelingt ihm auch deswegen nicht, sich umzubringen; sein Sklave Phaon erdolcht ihn schließlich (vgl. *EN*: 59).

In Bezug auf die Kaiserfigur ist zu konstatieren, dass Néron zu Beginn der Tragödie dem ihm entgegengebrachten Hass indifferent gegenübersteht. Im Sinne eines Tyrannen, der lediglich mit dem Ziel der eigenen Machterweiterung agiert und dazu bereit ist, Menschenleben zu opfern, äußert er sich abfällig über seine Untertanen: »Je ne m'abuse point, sans doute ils me haïssent ; / Mais il m'importe peu, pourvu qu'ils m'obéissent ; / J'aspire à leur amour bien moins qu'à leur effroi.« (*EN*: 27) Néron ist sich darüber bewusst, dass seine Gewaltherrschaft Hass erzeugt hat, nimmt dies jedoch bereitwillig in Kauf. Seine Politik zeichnet sich vor allem durch die gewaltsame Repression seiner politischen Gegner aus. Als er von den Verschwörungsplänen erfährt, beauftragt er seinen Diener Tigellin, eine Massenhinrichtung zu organisieren und die Rebellen zur Verantwortung zu ziehen (vgl. *EN*: 26). Néron antwortet auf den politischen Hass mit Gewalt, begibt sich dadurch aber unbewusst in einen Teufelskreis: Seine Gewaltherrschaft erzeugt nur noch mehr Hass, was ihm schließlich am Ende der Tragödie zum Verhängnis wird.

Doch zunächst ist es wichtig, die schrittweise Isolierung des Kaisers zu betrachten, die Legouvé in die Tragödie einarbeitet: Sie beginnt mit dem von der Protagonistin Épicharis und dem Konsul Pison geleisteten Schwur (vgl. *EN*: 12), der es den Rebellen verbietet, Néron und seine Gefolgschaft in die Pläne einzuweihen. Der Schwur berechtigt sie gleichzeitig dazu, gegen ihre moralische Haltung zu handeln und im Notfall zu lügen.³⁵ Dies ist gleich in der ers-

32 Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 380.

33 Vgl. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 380–383.

34 Die »Entmännlichung« der kaiserlichen Figur verweist auf ein Bild der revolutionären Rhetorik, in der Adlige und Aristokraten häufig als intrigant, verweichlicht und effeminiert dargestellt wurden. Das Maskuline stand dagegen für Standhaftigkeit und Mut. Vgl. Francis Dupuis-Déri: *Le discours de la »crise de la masculinité« comme refus de l'égalité entre les sexes. Histoire d'une rhétorique antiféministe*, in: *Cahiers du Genre* 52.1, 2012, S. 119–143; hier S. 128.

35 An dieser Stelle sei kurz der Terminus des Schwurs umrissen und in Relation zum Begriff des Fluchs gesetzt. Ich verstehe den Schwur als ein feierliches Versprechen, das die Schwörenden dazu verpflichtet, eine Abmachung einzuhalten, eine Handlung umzusetzen und/oder das Gesagte als wahrhaftig zu kennzeichnen. In der

ten Unterredung zwischen Épicharis und Néron der Fall. Als die Protagonistin den Imperator erblickt, spricht sie zu sich selbst: »Il vient, feignons : j'en rougis, mais la ruse / Sauve la liberté ; cet intérêt m'excuse.« (EN: 30) Lügen widerspricht Épicharis' tugendhaftem Naturell,³⁶ doch es schützt die Verschwörer vor dem Scheitern ihrer Unternehmung. Im Laufe des Dramas weigern sich mehrere der Konspiration angehörige Figuren, dem Kaiser die Wahrheit zu enthüllen, und verdeutlichen damit die Ablehnung des von Néron repräsentierten politischen Systems. Renaud Bret-Vitoz bezeichnet diese Strategie als »éloquence du secret«,³⁷ durch die Néron zwar noch nicht verbannt, doch bereits aus dem republikanischen Gesellschaftsentwurf ausgeschlossen wird.³⁸

Dieser Aspekt zeigt sich auch in der sechsten Szene des vierten Aktes, wenn Néron in einem zweiten Gespräch mit Épicharis die Wahrheit über die Verschwörungspläne erfahren will. Dazu versucht er, ihr Vertrauen zu gewinnen, indem er der Protagonistin Straffreiheit garantiert, wenn sie ihm die Namen ihrer Mitverschwörer verrät (vgl. EN: 47). Im Dialog zwischen Épicharis und Néron kann eine Gesprächsform identifiziert werden, die Michel Foucault

Tragödie schwören Épicharis und Pison, ihr Leben für das Gelingen der Verschwörung zu riskieren und ihre Pläne nicht dem gegnerischen Lager zu enthüllen. Im Gegensatz zum Fluch, der vor allem in *Étéocle et Polinice* präsent ist, wohnt dem Schwur der Republikaner eine inklusive Funktion inne. All jene, die sich diesem Schwur verpflichten, gehören zur Gruppe der Verschwörer, werden in den zu Beginn der Tragödie aufgerufenen Kreis der *vrais romains* aufgenommen. Sie verpflichten sich außerdem zur Verfolgung und Realisierung eines gemeinsamen Ziels. Für diese Gruppierung konstitutiv wirkend ist neben den erwähnten Affekten des Hasses und der Liebe die Feierlichkeit des Aktes. Im Gegensatz zum feierlich-inklusive republikanischen Schwur zielt der Fluch in *Étéocle und Polinice* auf den Ausschluss der verfluchten Personen ab. Indem er seine Söhne verflucht, versucht Edipe sich als Alleinherrscher von Theben zu erklären und Étéocle und Polinice aus dem Kreis der Thronanwärter auszuschließen. Dies soll weiter unten betrachtet werden.

36 Laurent Tiesset sieht in der Figur Épicharis eine »Vierge révolutionnaire [...] qui s'offre en holocauste pour la grandeur de la tâche à accomplir.« Weiter unten bezeichnet er sie auch als »Madone révolutionnaire«; eine Bezeichnung, die aufgrund der fortschreitenden gesellschaftlichen Säkularisierung während der Revolution als fragwürdig angesehen werden kann. Laurent Tiesset: *Une réécriture de la tragédie du complot : Gabriel Legouvé, Épicharis et Néron*, in: *Le théâtre sous la Révolution: politique du répertoire (1789–1799)*, hg. von Martial Poirson, Paris 2008, S. 381–393; hier S. 382.

37 Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 373.

38 Pison illustriert diese auf Lügen und Schweigen basierende Strategie, als Néron ihn danach fragt, welche Geheimnisse der Konsul mit dem Dichter Lucain ausgetauscht habe: »Ces secrets de Lucain, / Néron ? ce sont les vœux de tout républicain, / Les vœux long-tems gravés dans mon ame hardie, / La fin des maux de Rome, et de ta tyrannie.« (EN: 46)

den *pacte parrèsiaistique* genannt hat.³⁹ Dieser sprachliche Pakt zeichnet sich dadurch aus, dass eine politisch oder sozial höhergestellte Person ihren Gesprächspartner auffordert, sich der Parrhesie zu bedienen, um eine potenziell unangenehme Wahrheit auszusprechen. Dafür muss sich die höhergestellte Person – in diesem Fall Néron – bereit erklären, von einer möglichen Bestrafung abzusehen, sollte ihr die überbrachte Nachricht schaden. Erst dann entsteht laut Foucault ein »espace de liberté, un espace de droit de parole«,⁴⁰ in dem der *énonciateur* nicht mit dem *énoncé* gleichgesetzt wird.⁴¹ Der Schlüsselbegriff der Freiheit bezieht sich sowohl auf das freie Aussprechen der Wahrheit als auch auf die Möglichkeit, ohne Gefahr diskursive Grenzen zu überschreiten: In Épicharis' Fall sind solche Grenzüberschreitungen die Offenlegung der Mordpläne sowie die damit verbundene Ablehnung des Kaisertums. Zunächst scheint es so, als würde Néron die Protagonistin überzeugen können, ihm die Namen der Verschwörer zu nennen: Er verspricht ihr, dass nicht nur sie, sondern all ihre Mitstreiter nach der Wahrheitsenthüllung verschont werden würden (vgl. *EN*: 48). Néron versucht dadurch, bei Épicharis den Eindruck zu erwecken, sie würde sich keinerlei Gefahr aussetzen, sollte sie das Vorhaben des Verrats offen aussprechen. Doch an dieser Stelle der Dramenhandlung vollzieht sich eine Wendung. Épicharis erkennt, dass der von Néron vorgeschlagene *pacte parrèsiaistique* in Wirklichkeit keiner ist und dass der Kaiser nach der Geheimnisenenthüllung sämtliche Verschwörer hätte ermorden lassen:

Dieux ! quelle homicide joie, / Eclatant malgré vous, dans vos yeux se déploie ! / Ah ! traître, je le vois, tu voulais m'abuser ! / A quel péril moi-même allais-je m'exposer ! / Non, tu ne sauras rien ; mon secret demeure. (*EN*: 49)

Sie geht den *pacte parrèsiaistique* nicht ein und erzeugt stattdessen nun selbst eine Parrhesie-Situation, in der sie Néron droht und seinen zukünftigen Untergang voraussagt:

Non. Crains les conjurés, / Qui de ton vain courroux sont encore ignorés. / Crois dans chaque Romain rencontrer mon complice : / Je te laisse en mou-

39 Foucault (Anm. 16), S. 28 erläutert das Phänomen am Beispiel der »situation du serviteur et de son maître«, in der Ersterer eine schlechte Nachricht zu überbringen hat und eine Bestrafung fürchtet.

40 Ebd., S. 29.

41 Zur Bedeutung der sozialen Unterschiede zur Erschaffung des *pacte parrèsiaistique* vgl. Bernhard Waldenfels: Wahrsprechen und Antworten, in: Parrhesia. Foucault und der Mut zur Wahrheit, hg. von Petra Gehring und Andreas Gelhard, Zürich 2012, S. 63–81; hier S. 72.

rant cet effroi pour supplice. / Allons, fais-moi conduire à celui qui m'attend. (EN: 49)

Épicharis hat die Machtverhältnisse zwischen ihr und Néron umgekehrt: Durch die Geheimniswahrung und die sprachliche Grenzüberschreitung der Morddrohung erkennt sie den Kaiser nicht mehr als ihr Staatsoberhaupt an. Die Gefahr, der sie sich als Frau und ehemalige Sklavin aussetzt, ist dabei nicht zu unterschätzen. Épicharis geht die von der Organisation und dem Preisgeben der Verschwörung ausgehende Gefahr jedoch bereitwillig im Namen der Freiheit ein (vgl. EN: 9) und konfrontiert Néron durch ihre Äußerung mit seinem sich abzeichnenden Ende. Sie antizipiert somit die sich im fünften Akt realisierende Verbannung des Kaisers, welche sich auch in der Gestaltung der Bühnenkulisse und Nérons Kleidung ausdrückt.⁴² Er trägt »l'habillement le plus misérable« (EN: 51), versteckt sich in einem unterirdischen Raum vor seinen Verfolgern. Nérons Kostüm repräsentiert die voranschreitende Destitution des Kaisers, die er selbst bereits akzeptiert zu haben scheint (vgl. EN: 52). Dass nicht ersichtlich wird, wo genau sich der Raum befindet, in den Néron und sein Diener geflüchtet sind, verdeutlicht nur umso mehr die Verbannung des Kaisers aus der Gesellschaft.

Néron ist vollständig isoliert, die Verschwörer haben die Macht in Rom übernommen und die Bevölkerung auf ihre Seite gezogen. Phaon, der letzte Néron treu ergebene Diener, berichtet von den Kampfeshandlungen, bei denen sowohl Épicharis als auch Mitstreiter Nérons ums Leben gekommen sind:

Du farouche Pison l'ouvrage se consomme. / On n'entend que ces cris, *VENGEANCE ! LIBERTÉ !* / Votre nom est par-tout maudit et détesté. / De cent coups de poignards Poppée assassinée, / Dans les chemins sanglans par la foule est traînée. / Tout le peuple est en proie à des transports nouveaux. (EN: 55)

An dieser Stelle wird deutlich, dass der Hass der Verschwörer nun die gesamte römische Bevölkerung antreibt. Die Menschen machen Jagd auf Néron, fordern seinen Tod und massakrieren die Verbündeten des Kaisers. In Phaons Aussage zeigt sich außerdem, welche Konsequenzen Nérons Gewaltherrschaft nach sich gezogen hat: Die »chemins sanglans«, sprich die Gewalttaten der Aufständischen, sind als Reaktion auf Nérons grausame Politik zu verstehen. Diese blutrünstigen Taten sind indes nicht auf der Bühne zu sehen, sondern werden in Form von Botenberichten wiedergegeben. Legouvés Entscheidung,

42 »Le théâtre représente un souterrain qui se prolonge dans un lointain immense. Une lampe l'éclaire.« (EN: 52)

die blutige Massengewalt nicht auf der Bühne zu zeigen, sondern sie sprachlich von einer Figur schildern zu lassen, verweist auf seine im Vorwort von *La Mort d'Abel* formulierte und eingangs skizzierte Tragödienästhetik. Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, warum sich Legouvé gegen das Zeigen des Volksaufstandes und der Massengewalt auf der Bühne entschieden hat: In solchen Massenphänomenen kann häufig, wie es beispielsweise Elias Canetti in seinem Werk *Masse und Macht* beobachtet hat, ein Kontrollverlust konstatiert werden und die Masse im schlimmsten Fall in einen Bluttausch geraten.⁴³ Eine solche Form von Gewaltdarstellung ist für Legouvé nicht mehr zu legitimieren; sie würde aus seiner Sicht nicht zu ertragende Monstrositäten auf die Bühne bringen. In Anbetracht des historischen Kontextes der *Terreur*, in dem Legouvé seine Tragödie verfasst hat, liegt außerdem die Vermutung nahe, dass sich der Dramatiker bewusst gegen das Zeigen von Massengewalt entschieden haben könnte, um die Zuschauer:innen nicht an den teilweise von Massengewalt und Lynchmorden geprägten Alltag zu erinnern. Der Tragödienautor Jean-François Ducis (1733–1816) hatte sich beispielsweise zur selben Zeit gegen das Verfassen von Tragödien ausgesprochen, die die Geschehnisse der Revolution zum Thema hatten oder auf sie verwiesen. In einem an einen Monsieur Vallier gesendeten Brief (1793) erwidert der Dramatiker auf die zuvor an ihn gerichtete Aufforderung, er solle eine Tragödie zum Zeitgeschehen verfassen, folgende Antwort: »Que me parles-tu, Vallier, de m'occuper à faire des tragédies? La tragédie court les rues; si je mets les pieds hors de chez moi, j'ai du sang jusqu'à la cheville.«⁴⁴ Eine solch radikale Haltung hat Legouvé zwar nicht eingenommen, doch kann die brutale außerliterarische Realität als ein Grund gelten, dass er sich gegen das Zeigen von Massengewalt auf der Bühne entschieden hat. Darüber hinaus könnte die Darstellung einer solchen, von Kontrollverlust und hasserfüllter Gewalt gekennzeichneten Szene als ein negatives Bild vom zu dieser Zeit vornehmlich als positiv erachteten Volksaufstand gedeutet werden. Angesichts fehlender Stellungnahmen von Legouvé bleiben solche Überlegungen hypothetisch, können aber gleichzeitig wichtige Hinweise im Hinblick auf die dramatische Darstellbarkeit von Gewalt im Kontext einer von Gewalt geprägten Realität geben.

43 Canetti spricht im Rahmen seines Entwurfs einer Massentypologie beispielsweise von Hetz- und Umkehrungsmassen. Ersterer Massentypus zeichnet sich dadurch aus, dass er aufs Töten eines bestimmten Ziels aus ist und sich unmittelbar nach Ermordung der verfolgten Person auflöse. Einige Aspekte solcher Hetzmassen lassen sich auch in den Umkehrungsmassen wiedererkennen; Umkehrungsmassen verfolgen jedoch ein höheres Ziel, beispielsweise die Revolution und lösen sich demnach erst später auf. In Bezug auf die Masse in *Épicharis et Néron* kann wahrscheinlich von einer Umkehrungsmasse gesprochen werden. Vgl. Elias Canetti: *Masse und Macht*, Frankfurt a. M. 1980, S. 54–67.

44 Jean-François Ducis: *Œuvres* Bd. 1, Paris 1827, S. 124.

Anstatt den Volksaufstand also offen auf der Bühne zu zeigen, lässt Legouvé die brutalen Gewalttaten durch einen Bericht von Nérons Diener wiedergeben: Auf diesen Bericht reagiert der Kaiser angstvoll, befürchtet, dass er Opfer eines Lynchmordes werden könnte. Er selbst sieht sich allerdings nicht als Verantwortlichen für die Isolation, in der er sich befindet: Épicharis sei die Schuldige; durch die von ihr initiierte Verschwörung sei seine Macht ins Wanken geraten. Daher freut sich Néron über ihren Tod, klagt sie aber gleichzeitig an:

NÉRON

De toi suis-je vengé, / Perfide Épicharis, qui m'as tant outragé ? / As-tu dans les tourmens versé ton sang coupable ? / Si j'apprends ton trépas, je suis moins misérable. / Que de maux tu m'as faits ! Mon trône est renversé ! / De l'univers entier je me vois repoussé ! Me voilà seul, portant la haine universelle ! (EN: 56)

Entscheidend ist in Nérons Klage der Begriff der *haine universelle*, die sich im Volksaufstand konkretisiert hat.⁴⁵ Der Kaiser realisiert nun vollständig, dass aus dieser Form von Hass sein Machtverlust resultiert.⁴⁶ Es lohnt sich an dieser Stelle, die Perspektive zu wechseln und die *haine universelle* aus der Sicht der Aufständischen zu betrachten: Hier ist sie nämlich nicht die Quelle des Machtverlustes des Kaisers, sondern jene des Machtgewinns der Rebellen. Sie wirkt, wie weiter oben erwähnt, mobilisierend. Eine solche mobilisierende Funktion des universellen Tyrannenhasses zeigt sich beispielsweise an Pisons Tirade in der vierten Szene des vierten Aktes: Zu diesem Zeitpunkt der Handlung verbreitet sich unter den Verschwörern die Angst, dass Néron die Umsturzpläne aufdecken und die Rebellen mit dem Tode bestrafen könnte. Grund dafür ist, dass dem Kaiser eine Liste mit den Namen der am Komplott beteiligten Personen zugespielt worden ist. Darauf antwortet Pison, dass Néron zweifelsohne von den Verschwörungsplänen erfahren werde, doch dass dies kein Grund für eine Flucht sei. Man müsse sich nun vielmehr öffentlich

45 Wagner-Egelhaaf spricht in ihrer kurzen Analyse einer Stelle aus Shakespeares *The Merchant of Venice* von einem »Kollektivhass« der Christen für die Juden – und vice versa: »Der Jude hasst die Christen, weil der Christ die Juden hasst.« Eine ähnliche Behauptung kann für die Tragödie *Épicharis et Néron* formuliert werden: Der Kaiser hasst das Volk, weil das Volk den Kaiser hasst. Wagner-Egelhaaf (Anm. 14), S. 82.

46 Der Machtverlust kann auch daran abgelesen werden, dass laut Phaon niemand aus der Bevölkerung den Kaiser habe verteidigen wollen. Eine solche Nachricht ist als eine implizite Bestätigung des Verlustes der kaiserlichen Herrschaftslegitimation zu lesen. Sie ist zugleich das Handlungsmoment, an dem der erwähnte Sturz des Kaisers und der Aufstieg des Volkes aufeinandertreffen.

zur Verschwörung bekennen und Néron im Forum Romanum der Tyrannei beschuldigen:

Il faut de grands efforts dans les périls extrêmes. / Loin d'éviter ses coups, déclarez-vous vous-mêmes. / Courez tous au forum. Moi, d'un zèle aussi prompt, / Je monte à la tribune, et j'accuse Néron. / Je harangue le peuple, et lui peins sa misère ; / J'enflamme tous les cœurs de haine et de colère : / Tous ils imiteront ces généreux transports. / Nos amis, accourant, soutiendront nos efforts. / Comment Néron alors pourrait-il nous abattre ? / Sont-ce ses favoris qui viendront nous combattre ? / Enverra-t-il vers nous ces femmes, ces chanteurs, / Serviles complaisans de ses goûts corrupteurs ? / Vous verrez son armée, aussitôt investie, / Par le peuple en fureur tomber anéantie. / Mais je vois que déjà mes discours enflammés / Ont fait passer mon ame en vos cœurs ranimés ; / Vous abjurez l'effroi qui pensa vous surprendre ; / Vous brûlez de me suivre et de tout entreprendre. / Venez donc avec moi, pleins de transports si grands, / Appeler Rome entière à la mort des tyrans. (EN: 44–45)

Pisons flammendes Plädoyer für das Aufrechterhalten der Verschwörung beinhaltet die Aufforderung an seine Mitstreiter, es ihm gleichzutun und durch die öffentliche Rede den Hass auf den Tyrannen in der Bevölkerung zu verbreiten: »J'enflamme tous les cœurs de haine et de colère«. Dadurch erhofft er sich, die Mehrheit des Volkes hinter sich zu bringen und die erwähnte *haine universelle* als produktive Kraft zu nutzen, die einen Aufstand herbeiführt.⁴⁷ Tatsächlich ist dies der weitere Verlauf der Handlung: Der Tyrannenhass vereint die unterdrückte Bevölkerung, lässt sie sich ihrer politischen Macht bewusst werden und fungiert dadurch als Mittel zur Erlangung der politischen sowie persönlichen Freiheit. In diesem Sinne können auch die von Phaon wiedergegebenen Parolen *Vengeance!* und *Liberté!* interpretiert werden: Scheinen die Aufständischen primär den Kaiser töten zu wollen, verfolgen sie langfristig ein höheres Ziel, nämlich jenes der Freiheit. Der Hass auf den Tyrannen kann demnach in *Épicharis et Néron* als ein freiheitsförderndes Gefühl inter-

47 Pisons Tirade zeichnet sich durch einen hohen Grad an Emotionalität aus, dank derer es ihm gelingt, die anwesende Menge von der Notwendigkeit eines Aufstandes zu überzeugen. Seine Rede enthält Aspekte einer klassischen Auffassung von Rhetorik als Kunst, Emotionen bei den Zuhörenden zu erzeugen. Sie verweist damit auf das in der Revolution verbreitete Ideal der Antike und erinnert unter anderem an Ciceros Beschreibung von Rhetorik in *De oratore*. Der römische Philosoph betont in seinem Werk die tragende Rolle von Emotionserzeugung innerhalb einer Rede. Vgl. Marcus Tullius Cicero: Über den Redner / *De oratore*, Düsseldorf 2007, S. 271–273.

pretiert werden. Dass Legouvé den Tragödienkonflikt auf die politische und verändernde Macht des Volkes fokussiert, belegt auch die vom Dramatiker in die Edition von 1795 eingefügte *Ode à la liberté*, in der er für die Freiheit des Wortes und der Kunst plädiert.⁴⁸ Legouvé's dramatische Repräsentation der Verschwörung und des daraus resultierenden Volksaufstandes kann in dieser Hinsicht sowohl als politische als auch als schriftstellerische Positionierung verstanden werden. Er beharrt auf der verändernden Kraft des Volkes im Allgemeinen und einzelner Vertreter im Speziellen.⁴⁹ Zudem formuliert er in seiner *Ode à la liberté* die Aufforderung an seine Zeitgenossen, in der Freiheit nicht nur ein abstraktes Ideal zu sehen, sondern sie zu praktizieren. Laurent Tiesset interpretiert die Botschaft der Tragödie treffenderweise als ein Plädoyer für »la force protestataire du peuple«.⁵⁰ An dieser Stelle ist es möglich, die von Legouvé eröffnete Perspektive durch einen Punkt zu erweitern und somit auf das vielschichtige Verhältnis von Hass, Gewalt und Freiheit einzugehen. Hass und die daraus entstehende Massengewalt im Zuge des Aufstands sind Vorgänge, mit denen ein Kontrollverlust einhergehen kann und die sich unter Umständen durch eine sich stetig steigende Brutalität auszeichnen. Legouvé legitimiert den Hass und die Gewalt aber mit der daraus resultierenden Erlangung der Freiheit. In einem solchen Rahmen sind die Gewalttaten der Aufständischen legitim, da sie zum Umsturz des kaiserlichen Tyrannenregimes dienen. Diese Begründung, die sich beispielsweise an der Figur Épicharis belegen lässt, kann an die Haltung vom Jakobinerführer Maximilien Robespierre erinnern, der auf die ihm am 5. November 1792 in der Nationalversammlung entgegengebrachte Kritik, er heiße Gewalttaten gegen Kritiker der Revolution nicht nur gut, sondern fordere sie auch ein, antwortete: »Voulez-vous une Révolution sans la Révolution?« In diesem Ausspruch ist gebündelt vorhanden, was auch in Legouvé's Drama verhandelt wird: das komplexe Verhältnis von (Massen-)Gewalt und dem positiven Ideal der Freiheit. In Legouvé's Drama wird also auch die Frage aufgeworfen, inwiefern und bis zu welchem Punkt es legitim ist, Gewalt zur Erlangung der Freiheit einzusetzen. Dadurch integriert der Dramatiker eine kritische Perspektive in sein Werk, die dem ambivalenten Nexus von Freiheit und Gewalt Rechnung trägt: Obwohl der Volksaufstand und die Gewalt als legitime Mittel zur Erlangung der Freiheit gelten können, sind sie nicht als Blankoschein für sämtliche Gräueltaten zu verstehen. Zur Verdeutlichung sei nochmals auf den Bericht von Nérons Diener über den Volksaufstand verwiesen. Darin klingt der schmale Grat zwischen legitimer und grausamer Gewalt an, wenn Phaon von den »chemins sanglans«

48 Vgl. Bret-Vitoz (Anm. 12), S. 376.

49 Dies belegt auch der Untertitel der Tragödie: *Conspiration pour la Liberté*.

50 Tiesset (Anm. 36), S. 392.

und vom Lynchmord an Nérons Verbündeten Poppée berichtet (*EN*: 56). Vereinzelte Mitglieder des Volkes scheinen bereits in einen Bluttausch geraten zu sein, den es aus Sicht der Verschwörer zu verhindern gilt. Verwandelt sich nämlich die durch das Ideal der Freiheit legitimierte Revolte in ein brutales Massaker, kann eine Delegitimierung der Rebellion eintreten und das Bild der ehrenhaften Aufständischen würde hinter jenes der grausamen Mörder zurücktreten. Problematisch ist in einer solchen Situation, dass die Grenze zwischen legitimen und grausamen Gewalthandlungen niemals klar umrissen ist. Eine solche Gefahr der Grenzüberschreitung ist ebenfalls in *Épicharis et Néron* feststellbar.

Zwar gebietet Pison am Ende der Tragödie der ausufernden Gewalt insofern Einhalt, als er die Verbrennung von Nérons Leichnam anordnet und somit einer möglichen Schändung zuvorzukommen versucht (vgl. *EN*: 59–60). Doch gleichzeitig gipfelt in dieser Handlung die schrittweise Destitution des Imperators, wohingegen Épicharis' Leiche verehrt wird (*EN*: 57). Die Verbrennung der kaiserlichen Überreste ist hier nicht nur ein strategischer Akt, um eine Anbetung oder Schändung zu verhindern, sondern zugleich die Konkretisierung sowie Vollendung des Hasses auf den Tyrannen, der auch über dessen physischen Tod hinausgeht. An dieser Stelle ist es sinnvoll, das Verständnis von Hass im Frankreich des 18. Jahrhunderts näher zu beleuchten: In der *Encyclopédie* finden wir unter dem vom Herausgeber Denis Diderot selbst verfassten Eintrag »Haine« folgende Definition:

HAINÉ, s. f. (*Morale.*) sentiment de tristesse & de peine qu'un objet absent ou présent excite au fond de notre cœur. La *haine* des choses inanimées est fondée sur le mal que nous éprouvons, & elle dure quoique la chose soit détruite par l'usage même. La *haine* qui se porte vers les êtres capables de bonheur ou de malheur, est un déplaisir qui naît en nous plus ou moins fortement, qui nous agite & nous tourmente avec plus ou moins de violence, & dont la durée est plus ou moins longue, selon le tort que nous croyons en avoir reçu : en ce sens, la *haine* de l'homme injuste est quelquefois un grand éloge.⁵¹

Besonders aufschlussreich erscheint Diderots Begriffsdefinition des Hasses gegen menschliche Wesen: Er wirke belastend auf die hassende Person und könne theoretisch unendlich lang andauern. Eine Befreiung davon erscheint daher

51 Denis Diderot: HAINÉ, in: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Bd. 8, hg. von Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert, Neuchâtel 1765, online verfügbar unter: <https://artflsrv04.uchicago.edu/phibologic4.7/encyclopedieo922/navigate/8/146?byte=295624> (zuletzt aufgerufen am 31. 07. 2024).

erst möglich, wenn die gehasste Person stirbt. In Bezug auf die Tragödie lässt sich dieser Sachverhalt folgendermaßen subsumieren: Solang Néron lebt, wirkt der ihm entgegengebrachte Hass mobilisierend und belastend zugleich auf die Verschwörer. Die Belastung rührt einerseits von der durch das Komplott entstandenen Lebensgefahr, andererseits vom noch nicht realisierten Vorhaben des Tyrannenmords. Doch auch Nérons Tod führt nicht augenblicklich zur erhofften Befreiung vom Tyrannenhass. Erst die Verbrennung der Leiche erzeugt ein Gefühl von Freiheit, das mit der Auflösung vom Hassgefühl und der Errichtung einer Republik einhergeht. So wird Néron nun buchstäblich aus der römischen Geschichte ausgelöscht.

Am Anfang des hier nachgezeichneten kaiserlichen Ausschluss- und Entthronungsprozesses steht die von Épicharis und Pison organisierte Verschwörung, die im Volksaufstand und Nérons Tod ihren Höhepunkt erreicht hat. Es ist außerdem hervorzuheben, dass es sich bei der Initiatorin der Verschwörung um eine ehemalige Sklavin handelt. Vor diesem Hintergrund können Épicharis' Herkunft und Taten als eine Allusion auf die Befreiung des ehemaligen dritten Standes aus der Feudalherrschaft des Ancien Régime gedeutet werden. Ihre Taten kontrastieren deutlich mit Nérons Handeln: Während Épicharis couragiert und furchtlos agiert, versteckt sich der ängstliche Néron in einem unterirdischen Raum, wo es ihm nicht einmal gelingt, Selbstmord zu begehen. Der Kaiser klagt sich in der Todesszene sogar selbst an; ein Teil des ihm vom Volk entgegengebrachten Hasses scheint sich in der Isolation in Selbsthass verwandelt zu haben:

Quoi ! tout souillé du sang des malheureux humains, / Ton sang, lâche Néron, épouvante tes mains ! / Le tien est-il le seul que tu n'oses répandre ? / De mon bras seul encor mon destin peut dépendre ; / Et ce bras, ce vil bras craint de me secourir ! / Je n'aurai pas su vivre, et je ne sais pas mourir ! / Si quelque ami m'aidait, plus courageux peut-être ... (EN: 59)

Die Opposition zwischen dem blutrünstigen Kaiser, der ohne zu zögern das Blut seiner Untertanen vergossen hat und dem gestürzten Herrscher, der nicht den Dolch gegen sich selbst zu erheben vermag, untermauert Nérons schwachen Charakter. Anstatt sich selbst das Leben zu nehmen, bittet Néron den Sklaven Phaon, ihn zu töten.⁵² Der Tyrann stirbt somit durch den Vertreter einer

52 Nérons gescheiterter Selbstmordversuch erinnert an eine Passage aus William Shakespeares Tragödie *Antony and Cleopatra* (ca. 1607), in dem es Antony nicht gelingt, Suizid zu begehen, woraufhin er eine Wache zur Hilfe ruft: »How? Not dead? Not dead? / The guard, ho! O, dispatch me.« William Shakespeare: *Antony and Cleopatra*, Minneapolis 2018, S. 164. Zu dieser Textstelle vgl. den Beitrag von Achim Geisenhanslüke im vorliegenden Band.

Gruppe, die nach Römischen Recht als Objekt betrachtet wurde und sich auf der untersten Stufe der sozialen Hierarchie befindet. Diese Szene kann als eine *mise en abyme* des von einer ehemaligen Sklavin initiierten Volksaufstands gelesen werden: Die eloquente Épicharis hat die Verschwörung organisiert und durch ihre mehrfach formulierten Aufforderungen zum Tyrannenmord zahlreiche Mitstreiter hinter sich versammelt. Während der Organisation des Komplotts hat sie sich durch verschiedene, vom Tyrannenhass und von der Freiheitsliebe geprägte Szenen der Parrhesie von einer ehemaligen Sklavin zu einer mündigen Bürgerin gewandelt. Der Mord an Néron wird nun von einer Figur ausgeführt, deren Profil jenem von Épicharis ähnelt.

3. *Étéocle et Polinice*: Bruderhass und Familienfluch

In der Tragödie *Étéocle et Polinice* verhandelt Legouvé den Aspekt der Volksrevolte ebenfalls, vertieft besonders aber die in *Épicharis et Néron* angestellten Überlegungen zum Tyrannenmord und zur Herrschaftslegitimation. Darüber hinaus setzt sich das Stück mit dem revolutionären Ideal der Fraternité auseinander, die es am Bruderkonflikt zwischen Polinice und Étéocle illustriert.⁵³ Legouvé erklärt im Vorwort zur verwendeten Ausgabe, die Inspiration für seine Tragödie in Jean Racines *La Thébaine* (1664) gefunden zu haben; einem Stück, in dessen Zentrum wiederum der Hass der beiden Brüder steht.⁵⁴ Er habe den Dramenstoff für ein zeitgenössisches Publikum aufarbeiten, aber nicht mit dem klassischen französischen Tragödiendichter konkurrieren wollen. (vgl. *EP*: V) Der Dramatiker schreibt sich hier in eine literaturhistorische Tradition ein, die er gleichzeitig zu respektieren und zu reformieren gedenkt. Im Anschluss an die Racine-Referenz erwähnt Legouvé den antiken Dichter Euripides, dessen Werke ihn dazu bewegt hätten, einen solchen Stoff in einer eigenen Tragödie zu behandeln. (vgl. *EP*: V) In einer Bescheidenheitsgeste beeilt sich der junge Dramatiker jedoch hinzuzufügen, dass er weder mit Racine noch mit Euripides konkurrieren oder sie gar übertreffen wolle: »Il n'entrera jamais dans ma pensée de sortir de cette vénération qu'inspire le génie des modèles, et à laquelle l'inimitable Racine a le plus de droits.« (*EP*: V–VI) In-

53 Allgemein können dramatische Reflexionen zu revolutionären Idealen wie Freiheit und Brüderlichkeit als roter Faden in Legouvé's Werk identifiziert werden. Erneut sei hier auf *La Mort d'Abel* verwiesen. Vgl. auch Paola Perazzolo: »Un frère est un ami donné par la nature«. Les fraternités problématiques de *La Mort d'Abel* de Gabriel Legouvé, in: *Fièvre et vie du théâtre sous la Révolution française et l'Empire*, hg. von Thibaut Julian und Vincenzo de Santis, Paris 2019, S. 29–39.

54 Vgl. Roland Barthes: *Sur Racine*, Paris 1963, S. 63: »Quel est le sujet de la *Thébaine*? La haine.«

dem er zwei klassische Autoren als Inspirationsquellen für das Thema seiner Tragödie aufruft, eröffnet Legouvé einerseits ein literaturhistorisches Feld, in das er sein Werk einschreibt und schützt sich andererseits durch die Behauptung, nicht mit den Werken seiner Meister verglichen werden zu wollen, vor eventueller Kritik. Außerdem gelingt es ihm durch den Verweis auf die genannten Autoren, das Konzept der Brüderlichkeit, das im Zentrum seines Dramas steht und einen wichtigen Teil des revolutionären Vokabulars darstellt, in einen bis in die Antike reichenden Diskurs zu situieren.

Étéocle et Polinice wurde am 19. Oktober 1799 im Théâtre de la République uraufgeführt. Wie schon 1794 war auch zu diesem Zeitpunkt das politische Klima aufgeheizt: Nur wenige Tage nach der Premiere führte Napoléon Bonaparte am 18. Brumaire (9. November 1799) seinen Staatsstreich durch.⁵⁵ In *Étéocle* hat sich Legouvé mit einer Episode des Ödipus-Mythos beschäftigt und den Konflikt zwischen CEdipes Söhnen Étéocle und Polinice für ein zeitgenössisches Publikum aufgearbeitet.⁵⁶ Die Zwillingsbrüder führen Krieg gegeneinander, da Étéocle das Versprechen gebrochen hat, Polinice turnusmäßig nach einem Jahr die Herrschaft über Theben zu übertragen. Anstatt der Regel Folge zu leisten, hat Étéocle seinen Bruder aus der Stadt verbannt, woraufhin ihm Polinice den Krieg erklärt hat. Letzterer schleicht sich nachts in den königlichen Palast, um seinen Bruder zu töten; seine Mutter Jocaste kann ihn von den Mordplänen abbringen und überzeugt ihn stattdessen vom Nutzen eines konfliktlösenden Gesprächs. Jedoch verschärft sich der Bruderkonflikt durch die Aussprache nur noch mehr: Vor den Stadtmauern folgt eine Schlacht, in der beide verwundet werden. Étéocle fordert Polinice daraufhin zu einem Duell heraus, was dieser unter einer Bedingung akzeptiert: CEdipe soll aus seiner Gefangenschaft befreit werden. Étéocle akzeptiert und lässt die Vaterfigur herbeiführen. Anstatt seinen Söhnen zu verzeihen, verflucht er sie. Er ruft die Götter an und bittet sie darum, dass Étéocle und Polinice sich gegenseitig im Kampf töten. Im Gespräch mit seiner Tochter Antigone ändert zwar CEdipe seine Meinung; doch der Gewissensumschwung tritt zu spät ein: Étéocle wird von Polinice tödlich verletzt. Als sich dieser über seinen Bruder beugt, erdolcht Étéocle Polinice in einem letzten Kraftaufwand. Beide Brüder sterben.

Der Konflikt in *Étéocle* fußt auf zwei politisch motivierten Verbannungen: CEdipes Freiheitsentzug und Polinice' Exil.⁵⁷ Darauf aufbauend intensiviert

55 Vgl. Perazzolo (Anm. 15), S. 327.

56 Ebd., S. 330: »Cette réécriture sert à merveille la revalorisation de l'esprit civique et l'exaltation des valeurs républicaines souhaitées par les autorités.« Auch hier der Hinweis: Im Rahmen der Dramenanalyse verwende ich die Figurennamen aus der Tragödie.

57 CEdipes Gefängnisstrafe kann insofern im Dramenkontext als Verbannung interpretiert werden, als der entthronte König von Theben somit sowohl aus der dynas-

Legouvé die in *Épicharis et Néron* angestellten Reflexionen zur Herrschaftslegitimation und zum Tyrannenmord. Étéocles Eidbruch verstärkt das reziproke Hassgefühl, das zwischen den Brüdern herrscht. Der Ursprung dieses Bruderhasses geht dem Beginn der eigentlichen Dramenhandlung voraus. Wie Étéocle in einem Monolog durchblicken lässt, war der gegenseitige Hass von den Göttern festgelegt worden:

Les Dieux nous ont toujours l'un contre l'autre armés. / Au milieu des forfaits en même tems formés, / On sait qu'avant de naître une précoce haine / Fit du flanc maternel notre première arène. / Il semblait que ce cœur prévit, dès notre enfance, / Qu'il m'oserait un jour disputer la puissance. (EP: 42–43)

Schon vor ihrer Geburt befanden sich die Prinzen in einem Konflikt, der aus Étéocles Sicht zwangsläufig in einer gewaltsamen Auseinandersetzung gipfeln musste. Dieses Verhältnis wird zudem durch Étéocles Machtgier und die daraus entstehenden Rachedgedanken seines Bruders Polinice belastet. Während letzterer aber mit verschiedenen Vorschlägen versucht, den Konflikt zu beenden, scheint Étéocle von der Macht des Throns geblendet zu sein und lehnt jegliches Schlichtungsangebot ab. Mehrmals betont er, Polinice unter keinen Umständen den Thron überlassen zu wollen: »Une fois sur le trône, on n'en veut plus sortir.« (EP: 47) Macht scheint demnach das ohnehin angespannte Verhältnis zwischen Polinice und Étéocle weiter verschlechtert zu haben. Wer zuerst begonnen hat, den anderen zu hassen, ist nicht ersichtlich.⁵⁸ Legouvé problematisiert hier insofern das Konzept der Brüderlichkeit, als der Hass keine Entgleisung darstellt, sondern konstitutiv für die Beziehung von Étéocle und Polinice ist. Darüber hinaus generiert der Bruderkonflikt eine Gewaltspirale, an deren Ende der Tod der beiden Brüder steht.

Bereits in *Épicharis et Néron* teilt Legouvé die im Doppelmord gipfelnde Katastrophe in verschiedene Etappen ein. Konnte in *Épicharis et Néron* eine

tischen Folge, sprich der eigenen Familie, als auch aus der thebanischen Gesellschaft ausgeschlossen und von ihr isoliert wird.

- 58 Hier lässt sich ein weiterer, von Martina Wagner-Egelhaaf identifizierter Aspekt von Hass erkennen. In Bezug auf die bereits erwähnte Passage von *The Merchant of Venice* argumentiert sie: »Hass wird hier als überlieferte reziproke Relation deutlich, als Relation zwischen einem hassenden und einem Gehassten und diese Relation wird umgedreht, d. h. sie funktioniert nach zwei Seiten. [...] Hass gründet sich, so legt es die Passage nahe, auf nichts anderes als Hass, aber wer zuerst gehasst hat, geschweige was genau die Ursache für den anfänglichen Hass ist, darüber gibt die Textstelle keinen Aufschluss. Um den eigenen Hass zu begründen, wird dem anderen Hass zugeschrieben.« In *Étéocle und Polinice* kann diese Form von Hass ebenfalls festgestellt werden. Wagner-Egelhaaf (Anm. 14), S. 81–82.

sprachliche Enthumanisierung der gehassten Figur erkannt werden, ist dies in *Étéocle et Polinice* nur partiell feststellbar. Weder Étéocle noch Polinice bezeichnen ihren Bruder als blutrünstige Bestie, stattdessen erachten sie den Feind weiterhin als Menschen. Polinice hingegen nennt Étéocle einen »barbare« (EP: 25) und den Bruch der Vereinbarung eine »lâche barbarie« (EP: 35). Étéocles Verrat ist aus Polinice' Sicht nicht die Tat eines reflektierten Herrschers, sondern entbehrt jeglicher Entscheidungskraft eines zivilisierten Menschen. Polinice erachtet den eigenen Bruder also nicht mehr als intellektuell ebenbürtig, sondern als einen barbarischen Eidbrecher. Étéocle dagegen sieht Polinice nicht mehr als seinen Bruder an. Im Gespräch mit Antigone und Jocaste behauptet er, Polinice nicht vertrauen zu können. Den Grund dafür nennt er postwendend: »Il est mon ennemi, j'en dois tout redouter.« (EP: 22) Sich selbst betrachtet er darüber hinaus nicht als Jocastes und Cédipes Sohn, sondern ausschließlich als König: »Non, je ne suis plus fils, Jocaste, je suis roi.« (EP: 24) Étéocle definiert seine Persönlichkeit über sein politisches Amt, dessen Legitimität jedoch auf der Verbannung seiner Konkurrenten fußt, weshalb es diese zu vernichten gilt. Diese Denkweise hat Polinice verstanden; für ihn scheint ebenso wenig eine gewaltlose Aufhebung seiner Verbannung möglich. Der Brudermord avanciert dadurch zur ultima ratio für Polinice' Rückkehr nach Theben:

POLINICE

[Combattre] [c]ontre qui ? contre un traître, un cruel, / Qui m'ôta mon repos, mon trône, ma patrie. / Il est tems de punir sa lâche barbarie. / Qu'il tremble ! il l'a voulu ! j'y vole de ce pas. (EP: 35)

Somit veranschaulicht der Konflikt zwischen den Brüdern die angesprochenen Reflexionen zur Herrschaftslegitimation und wirft die Frage auf, ob Gewalt als ein probates Mittel zur Durchsetzung politischer Ambitionen gelten kann.

Polinice' und Étéocles Positionen unterscheiden sich in der abweichenden Interpretation des in der Vergangenheit geleisteten Schwurs: Während Ersterer im Eidbruch die Berechtigung für die Kriegserklärung sieht, hat das gegebene Wort für Letzteren keinerlei Bedeutung und im Moment der Thronbesteigung jeglichen Wert verloren (vgl. EP: 47). Tritt Polinice also in gewisser Weise als Repräsentant einer Politik des Wortes auf, ist Étéocle jener der Gewalt, was sich unter anderem in der Verbannung des Bruders und der Gefangenschaft des Vaters ausdrückt.⁵⁹ Da beide Figuren rigoros auf ihren Positionen

59 Dies zeigt sich auch daran, dass Polinice bis zum Schluss versucht, einem Duell mit seinem Bruder zu entgehen und seinem »desir d'empêcher une guerre inhumaine« (EP: 44) Ausdruck verleiht.

insistieren, führt der Konflikt unweigerlich zu einer gewaltsamen Auseinandersetzung. Polinice fügt sich Étéocles Logik: Dies tut er allerdings nur, um in einem finalen Gewaltschlag seine Verbannung endgültig aufzuheben und den thebanischen Thron zu besteigen (vgl. *EP*: 49 u. 64).

Als Étéocle wiederholt die Schlichtungsangebote des Bruders ablehnt, verlässt dieser wutentbrannt das Schloss und erklärt Étéocle den Krieg. Zwar erinnert ihn Jocaste daran, dass die Protagonisten Brüder sind, doch Polinice hat in seiner Wut die Familienbande vergessen, weshalb er antwortet: »Je n'en ai plus [de frère] ; je cède à ma juste colère.« (*EP*: 36) Beachtenswert ist hier, dass Polinice das Gefühl der Wut mit dem Adjektiv *juste* versieht: Die Wut, die er aufgrund der brüderlichen Ablehnung empfindet, erachtet er als legitim. Der Literat Louis de Jaucourt bezeichnet die Wut im entsprechenden Artikel der *Encyclopédie* als eine »passion qui nous jette hors de nous-mêmes, & qui [...] nous aveugle, & qui nous fait courir à la vengeance [...]«. ⁶⁰ Durch Wut entstehe ein Kontrollverlust; die Person, die Wut empfinde, könne schreckliche Taten begehen, die sie später bereuen würde. So führt Jaucourt, auf den französischen Philosophen Pierre Charron (1541–1603) rekurrierend, fort:

Cette passion a souvent des effets lamentables, suivant la remarque de Char-
ron: elle nous pousse à l'injustice ; elle nous jette dans de grands maux par
inconsidération ; elle nous fait dire & faire des choses méseantes, honteu-
ses, indignes, quelquefois funestes et irréparables, dont s'ensuivent de cruels
remords [...]. ⁶¹

Jaucourt insistiert auf dem negativen Aspekt der Wut, die Menschen bestimmte Dinge vergessen und sie unbedacht handeln lässt. So können Personen nach einem Wutanfall Reue empfinden, die in der Wut begangenen Taten jedoch nicht mehr rückgängig machen. Polinice' Verständnis von Wut unterscheidet sich insofern von Jaucourts Ausführungen, als die Dramenfigur den Kontrollverlust ankündigt und mit dem Verweis auf die Taten des Bruders – insbesondere den Eidbruch – als gerechtfertigt präsentiert. Dadurch legitimiert er auch mögliche Gewaltakte und weist gleichzeitig Étéocle die Schuld dafür zu: Härte dieser die brüderliche Absprache respektiert, würden sich die beiden Figuren nicht in einer solchen Situation befinden. Kurz nach Polinice' Abgang berichtet der Offizier Hémon von der blutigen Schlacht vor den Toren Thebens:

⁶⁰ Louis de Jaucourt: COLERE, in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Bd. 3, hg. von Denis Diderot und Jean Le Rond d'Alembert, Neuchâtel 1753, <https://artflsrv04.uchicago.edu/philologic4.7/encyclopediae0922/navigate/3/2817> (zuletzt aufgerufen am 31. 07. 2024).

⁶¹ Ebd.

Chaque glaive a frappé, chaque armure a gémí ; / La même ardeur remplit les deux partis contraires ; / Tous semblent partager la haine des deux frères. / On se presse, on combat sur les morts entassés, / Sur les chevaux meurtris, sur les chars fracassés : / Le sang succède au sang, le carnage au carnage. (EP: 61)

Aus dem Bruderkonflikt entsteht ein an Grausamkeit nicht zu überbietendes Blutbad. Interessant ist Hémons Aussage, dass die in der Schlacht kämpfenden Soldaten den Bruderhass zu teilen scheinen: Dieser ist zu einer Form des Kollektivhasses avanciert, die zahlreiche Opfer fordert. Hier lässt sich ein Unterschied zur Repräsentation von Hass in *Épicharis et Néron* feststellen: Hat die von den Rebellen aufgerufene und gegen Néron gerichtete haine universelle – solange aus ihr kein unkontrolliertes Massaker entsteht – eine produktive, Freiheit generierende Funktion, liegt in *Étéocle et Polinice* das Gegenteil vor: Aus dem Kollektivhass resultieren blutrünstige, unkontrollierbare Handlungen. Hass ist hier alles andere als positiv oder produktiv. In *Étéocle und Polinice* bringt Hass nur noch mehr Hass und Gewalt hervor.

So lässt sich zwischenzeitlich festhalten, dass das Verhältnis von Hass und Gewalt in *Étéocle et Polinice* generell als negativ dargestellt wird. Ihm kann – im Gegensatz zur Funktion von Hass in der zuvor analysierten Tragödie – weder eine mobilisierende noch eine positive Funktion zugeschrieben werden. Daher nimmt es nicht wunder, wenn Legouvé sich gegen das offene Zeigen der Schlacht entschieden hat und sie in einem schockierenden Augenzeugenbericht schildern lässt. Es erscheint zunächst nicht ersichtlich, inwiefern die durch die brüderliche Auseinandersetzung ausgelöste Gewaltspirale durchbrochen werden kann. Erst nach der Schlacht realisieren Étéocle et Polinice, dass lediglich der Tod einer der beiden Figuren den Konflikt beenden kann, weshalb sie ein Duell in Erwägung ziehen. An dieser Stelle tritt eine reziproke Enthumanisierung der Figuren ein. Polinice konstatiert nahezu resigniert: »Je ne vois plus en nous que deux tigres affreux.« (EP: 66) Entscheidend ist dabei, dass Polinice nicht nur seinen Bruder, sondern auch sich selbst als grauenhaften Tiger bezeichnet. Er inkludiert sich also selbst in einer solchen entmenslichenden Beschreibung, scheint erkannt zu haben, dass der Bruderhass unweigerlich zur Katastrophe führt. Auch Œdipe verdeutlicht nach seiner Befreiung aus dem Gefängnis den Hass auf seine Söhne durch eine enthumanisierende Charakterisierung. Er behauptet gar, die isolierte Gefangenschaft der Freiheit mit ihnen vorzuziehen:

Ciel ! la voix d'Étéocle aussi se fait entendre ! / De mes persécuteurs je suis donc entouré ! / Qu'on me rende au cachot d'où l'on m'a retiré. / Je préfère l'horreur que ses voûtes m'inspirent / A l'air empoisonné que deux monstres respirent. (EP: 69)

Eine wichtige Rolle zur Verdeutlichung des Konflikts spielen außerdem die unterschiedlichen Semantisierungen des dramatischen Raums, vor allem des Palastes: Während Jocaste das Herrschaftshaus als positiven Erinnerungsort idealisiert und es für Étéocle das Symbol seines Ruhms ist, sieht Polinice im Palast den repräsentativen Ort einer illegitimen Regierung, im Namen derer er verbannt worden ist (vgl. *EP*: 50–51). Ähnlich negativ aufgeladen ist der Raum für den am Ende des vierten Aktes befreiten Cédipe, der ihn stets in Verbindung mit dem an ihm begangenen Unrecht setzt (vgl. *EP*: 69). Aufgrund der in Gefangenschaft erfahrenen Leiden ist er nicht bereit, seinen Söhnen zu verzeihen. Stattdessen versucht er, selbst wieder den thebanischen Thron zu besteigen. Er ruft dazu die Götter an, den auf ihm lastenden Fluch auf seine Söhne zu übertragen: »Je les [les Dieux] appelle ici contre deux fils coupables. / Je transporte sur vous, qui m'avez outragé, / Les malédictions dont Laïus m'a chargé. / Combattez tous les deux marqués de ma colère.« (*EP*: 73) Cédipe versucht hier nicht nur den Fluch an seine Söhne weiterzugeben, sondern möchte das tödliche Duell der Brüder durch seine eigene Wut verstärkt sehen. In der Tragödie spielt Wut, wie auch am Beispiel von Polinice' *juste colère* gezeigt, eine tragende Rolle für das Verhältnis von Hass und Gewalt. Cédipes Wut resultiert hier aus einer aus seiner Sicht ihm widerfahrenden Ungerechtigkeit, die wiederum auf Handlungen seiner Söhne zurückzuführen ist. Diese Wut versucht er nun ebenfalls auf seine Söhne zu übertragen: Er möchte somit den Konflikt der beiden Figuren verstärken, ihren jeweiligen Tod erwirken und selbst den Thron besteigen. Auch wenn Cédipe sich an die griechischen Gottheiten wendet, ist seine Handlungsmotivation vor allem menschlicher Natur und bezieht sich indirekt auf den herrschenden politischen Konflikt. Denn auch er sieht sich weiterhin als legitimen Souverän von Theben an: Durch die Verfluchung seiner Söhne möchte er vor allem persönliche Interessen durchsetzen und die Krone zurückerlangen. Cédipe wird die Konsequenzen seiner an die Götter gerichteten Aufforderung erst im Laufe des Gesprächs mit seiner Tochter Antigone realisieren. Doch zu diesem Zeitpunkt hat sich die in seiner Wutrede geforderte Gewalt bereits im Bruderduell konkretisiert.⁶² Als er darum bittet, anstelle seiner Söhne zu sterben, wartet er vergeblich auf eine göttliche Reaktion.

Cédipes Intervention dient vor allem zur Intensivierung des Konflikts, da sich die Brüder zuvor bereits auf ein letztes, den Krieg beendendes Duell geeinigt haben. Sie ist jedoch keine Verfluchung im eigentlichen Sinn, sondern

62 Der Philosoph Gerald Posselt nennt solche sprachlichen gewalterzeugenden Äußerungen »Gewalt *im* Sprechen« (Hervorhebung im Original). Gerald Posselt: Sprachliche Gewalt und Verletzbarkeit. Überlegungen zum aporetischen Verhältnis von Sprache und Gewalt, in: Gewalt, hg. von Alfred Schäfer und Christiane Thompson, Paderborn et al. 2011, S. 89–127; hier S. 96.

vielmehr der Versuch einer Fluchübertragung. Œdipe selbst sieht sich weiterhin als verflucht an und sucht diesen Fluch durch den Tod seiner Söhne zu brechen. Œdipes Äußerung kann außerdem als ein Versuch der Selbstermächtigung gedeutet werden. Wie Andreas Dorschel argumentiert, ist Fluchen »ein Mittel, sich selbst zu ermächtigen – oder, vorsichtiger: sich selbst ermächtigt zu glauben«.⁶³ Dadurch, dass er den gewaltsamen Konflikt zwischen seinen Söhnen als ein Resultat seiner Verfluchung präsentiert, versucht er, die Deutungshoheit über den Konflikt zu erlangen und Étéocles und Polinice' Tod als Beweis für die Illegitimität seiner Gefangenschaft und ihrer Herrschaft darzustellen:

Les Dieux, pour vous punir, ont armé votre rage. / Les Dieux au front d'un père ont gravé leur image. / C'est leur pouvoir qu'en moi vous avez offensé; / Et votre châtiment a déjà commencé. / Jupiter, jusqu'à toi ma voix est arrivée; / Jupiter, prends ta foudre aux méchants réservée. (*EP*: 74)

Ob die anderen Figuren Œdipes Äußerung wirklich als Fluch betrachten, lässt Legouvé offen. Dies scheint ohnehin nicht der zentrale Aspekt zu sein. Dadurch, dass er in der letzten Szene Polinice' Ermordung offen auf der Bühne zeigt, hebt er vor allem die Gewalt erzeugende Funktion der Äußerung hervor. Sowohl Étéocle, der seine Macht durch Gewalt sicherte, als auch Polinice, der die repressive Regentschaft des Bruders beenden wollte, sterben am Ende (vgl. *EP*: 86–87). Œdipes in der versuchten Fluchübertragung formulierter Wunsch, Étéocle und Polinice mögen im Gefecht sterben, hat sich somit erfüllt. Das durch Œdipes Selbstanklage und den Tod seiner Söhne akzentuierte offene Ende der Tragödie unterstreicht dagegen, dass das aus dem Tod der Protagonisten resultierende politische Vakuum die Situation in Theben weiter verschlimmert: Œdipe sieht sich als Hauptschuldigen der Katastrophe an und scheint nicht mehr gewillt zu sein, Theben zu regieren.

63 Dorschel (Anm. 11), S. 170.