

Greta Lansen (Bonn / Florenz / Paris)

## **Funktionsweisen von Sentimentalität in Constance Pipelets und Germaine de Staëls *Sapho***

### **Functionality of sentimental codes in Constance Pipelet's and Germaine de Staël's *Sapho***

Sappho is not only known as the first female poet of antiquity or the tenth muse but also as the emblem of a rejected, lovesick woman. Since the end of the 18<sup>th</sup> century, the French perception of "Sappho" piques the particular interest of authors, both male and female. Constance Pipelet and Germaine de Staël, two women writers, resort to this subject matter whilst venturing into the primarily male genres of drama and opera. Both Pipelet's *Sapho – Tragédie lyrique en trois actes et en vers* (1794) and Staël's *Sapho – Drame en cinq actes et en prose* (1811) can be associated with French sentimentality. In these two fictions of Sappho, the prevalent discourse of female and especially female-creative identity is superficially reproduced but at the same time re-modelled in a subversive way.

Der Sappho-Stoff wird bei Pipelet und Staël im Rahmen der Sentimentalität aufgegriffen, wobei geschlechtliche Identitätskonstruktionen nur scheinbar, bzw. unvollständig nach dem geläufigen sentimental Diskurs vorgenommen werden. Das Thema des weiblichen Genies, bzw. der weiblichen literarischen Autorität und die Sentimentalität werden dialektisch gegeneinander ausgespielt, wobei die sentimental Codes gleichsam als literarischer Deckmantel des im damaligen Kontext subversiven Themas funktionieren. Spätestens seit Ovids 15. Epistel der *Heroides* wird Sappho nicht mehr nur als eine reale Person, sondern als eine mythisch-tragische Figur wahrgenommen (Robic 2012: 52). Da es wenig überlieferte Informationen zum Leben der antiken Dichterin gibt, treten besonders im Zuge der neoklassizistischen französischen Begeisterung für den Mythenkomplex des antiken Griechenlands zahlreiche, und teilweise äußerst fantasievolle Sappho-Fiktionen zu Tage. Ende des 18. Jahrhunderts ist die einflussreichste zweifelsohne *Le voyage du jeune Anacharsis en Grèce* (1788) von l'abbé Barthélemy. Die Gültigkeit und Autorität dieser Sappho-Fiktion wird über drei Jahrzehnte kaum angezweifelt (DeJean 1989: 138). Nennenswert ist in diesem Zusammenhang auch Claude de Sacys märchenhafter Roman *Les Amours de Sapho et de Phaon* (1775), Étienne-François de Lantiers *Voyage d'Antéonor en Grèce et en Asie* (1797) und im italienischen Raum Alessandro Verris *Le avventure di Saffo*

(1781).<sup>1</sup> Ovids Einfluss ist bei allem Genannten tonangebend. So wird der Schwerpunkt auf die hier allseits als heterosexuell dargestellte Sappho gelegt, die an ihrer maßlosen und unerwiderten Liebe zum schönen Jüngling Phaon vergeht und sich schließlich aus Verzweiflung vom leukadischen Felsen ins Meer stürzt. Diese Sappho-Fiktionen sichern die patriarchale Ordnung auf dreierlei Weise. Zunächst entsagt die vermeintlich homosexuelle Frau ihrer Neigung für andere Frauen zugunsten ihres exklusiven Verlangens für Phaon.<sup>2</sup> Zweitens verliert die weibliche Dichterin ob ihrer Verzweiflung ihre poetische Gabe, die sie zu einer Rivalin im literarischen Feld machte und drittens triumphiert Phaon als Jüngling in seinem amourösen Initiationsritus, während die verlassene Frau in den Fluten untergeht (DeJean 1989: 53). Genau dieses tragisch-dramatische Moment des Suizids wird indes auch in der bildenden Kunst zum vorherrschenden Motiv der Sappho-Darstellung, obschon es bei Ovid keine explizite Erwähnung findet.<sup>3</sup> Auf Sapphos reales, literarisches Werk wird derweil in den Fiktionen des 18. Jahrhunderts wenig oder gar nicht eingegangen. Man liest Sapphos Fragmente in Frankreich zu dieser Zeit kaum mehr im Original, vielmehr greift die große Mehrheit auf die französischen Übersetzungen zurück, die sich seit Rémy Belleaus Initiativübersetzung des Fragments 31 (*Ode à l' Aimée*) aus dem Jahr 1556 zu entwickeln beginnen. Ende des 18. Jahrhunderts hat Anne Le Fèvre Daciers Übersetzung, die unter dem Titel *Les poésies d'Anacréon et de Sappho* 1681 erscheint, noch am meisten Einfluss, obschon es andere, vollständigere wie etwa jene des Baron de Longepierres von 1684 gibt. Anne Le Fèvre Daciers Übersetzung, der eine biographische Einleitung, *La vie de Sappho*, vorangestellt ist, entspricht schlicht am meisten der Lesererwartung bezüglich der allgemeinen Vorstellung des "Weiblichen". So wird Sappho hier zum Symbol der unerwiderten, heterosexuellen Liebe einer älteren Frau zu einem jungen Mann, während ihre poetischen Fragmente zu biographischen Dokumenten ihres Lebens umgedeutet werden. Viele von Sapphos Versen erscheinen somit schlichtweg als das dichterische Ergebnis ihrer zahlreichen Versuche, Phaons Liebe zurückzugewinnen (Le Fèvre Dacier 1699 [1681]: 246.). Auch Nicolas Boileaus Übersetzung des Fragments 31, erschienen im *Traité du Sublime* im Jahr 1674, ist einflussreich und inspiriert unter anderem Racine zur berühmten *Aveu*-Szene in *Phèdre* (Aulotte 1958: 107–122). Die biographische Deformierung von Sapphos Fragmenten wird im 18. Jahrhunderts dann von François Gacon, dem "poète sans fard" und Louis-

Edmé Billardon de Sauvigny fortgesetzt (Gacon 1712; Sauvigny 1773). Diese Übersetzungen verzerren die sapphische Dichtung bis ins Unkenntliche und passen sie dem *juste milieu* so an, dass Sapphos Fragmente wie ein zeitgenössisches Produkt erscheinen. In Billardon de Sauvignys Übersetzung werden Sapphos Oden bezeichnenderweise mit dem folgenden Satz eingeleitet: "Sapho, née avec un caractère doux & un cœur tendre, aime la gloire & les plaisirs [...]." (Sauvigny 1773: 68). Sapphos Verse werden ihr somit "verziehen", so lange sie als sanfte, larmoyante Heterosexuelle erscheint, die gewissermaßen zufällig und zum Vergnügen dichtet. In ihrer einflussreichen Studie *Fictions of Sappho* bringt Joan DeJean es auf den Punkt, wenn sie konstatiert, dass Sapphos authentische poetische Stimme zur Zeit der Revolution nahezu vollständig aus dem französischen literarischen Feld getilgt wurde (vgl. DeJean 1989: 134, 156). In Analogie zur Deformierung ihrer poetischen Fragmente wird schließlich auch der Name der antiken Dichterin zu "Sapho" französisiert. Anhand dieser Entwicklungen lässt sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts ein problematisches Vorurteil erkennen, welches darin besteht, dass "richtige", das heißt in diesem Fall heterosexuelle Frauen, ausschließlich im Stande seien, sanfte (*tendre*) und empfindsame (*sensible*) Verse zu schreiben, die zwar gefallen können, die jedoch in der literarischen Nachwelt ohne das Zutun eines männlichen Mittlers keinen Bestand haben. Im Roman *Voyage d'Antéonor en Grèce et en Asie* bittet Lantiers Randfigur Sapho die beiden jungen männlichen Protagonisten Antéonor und Phanor etwa bezeichnenderweise, ihre autobiographischen Aufzeichnungen nach ihrem Tod für sie zu publizieren (Lantier 1797, I: 216). Es ist diese Figur der Sappho als verlassene, von der Liebe besiegte, sentimentale Dichterin und verzweifelte Heterosexuelle, mit welcher Constance de Théïs und Anne-Louise-Germaine Necker Ende des 18. Jahrhunderts konfrontiert werden. Die beinahe gleichaltrigen Frauen greifen den kursierenden Sappho-Stoff bereits jeweils in jungen Jahren auf. Die "malheurs de Sapho" sind in Frankreich so beliebt, dass Anne-Louise-Germaine Necker den Stoff in einem ihrer ersten literarischen Versuche zum Inhalt eines populären Liedes, einer *Romance*, macht (vgl. D'Andlau 1970: 125–130). Constance de Théïs, inzwischen verheiratet und Trägerin des Namens Pipelet hingegen widmet sich Sappho direkt in Form eines ganzen Dramas, beziehungsweise einer *tragédie lyrique*, dessen Libretto sie verfasst, während die Musik von Jean-Paul-Égide Martini komponiert ist. Die Genrebezeichnung *tragédie lyrique* bedarf dabei einer Erläuterung, da sie sich im

Allgemeinen auf musikalische Werke bezieht, die an das Modell Jean-Baptiste Lullys und Philippe Quinaults aus dem späten 17. Jahrhundert angelehnt sind. Als paradigmatische Werke der *tragédie lyrique*, bzw. der *tragédie mise en musique*, werden im *Dictionnaire de la musique en France* etwa *Cadmus et Hermione* (1673) und *Armide* (1686) von Jean-Baptiste Lully und Philippe Quinault genannt (Benoit 1992: 684). Ende des 17. Jahrhunderts überwiegt dabei noch die Verwendung der Bezeichnung *tragédie mise en musique*, die synonym mit *tragédie lyrique* verwendet wird. Warum Constance Pipelet ein knappes Jahrhundert später auf diese Genrebezeichnung zurückgreift, lässt sich mit der Wiederbelebung der *tragédie lyrique* durch den bedeutenden Einfluss Christoph Willibald Glucks erklären. Gegen 1770 greift Gluck die zu diesem Zeitpunkt nahezu obsolete Gattung der *tragédie lyrique* wieder auf und verändert dabei nicht ihre inhaltliche Ausrichtung, sondern ihre musikalische Form (vgl. ebd.: 684f). So fallen die Rezitative weniger komplex und lang aus, während das Orchester stets in direkter Verbindung mit der Handlung auf der Bühne steht. Darüber hinaus werden die Arien dem populären Lied angeglichen, was dem Publikum eine direktere Identifizierung mit den Akteuren auf der Bühne ermöglicht. Um 1770 ersetzt der Ausdruck *tragédie lyrique* schließlich vollkommen die Bezeichnung der *tragédie mise en musique* (ebd.: 684f). Constance Pipelets Entscheidung, ihr Stück als *tragédie lyrique* zu bezeichnen, ist in diesen musikgeschichtlichen Kontext zu verorten. Die *tragédie lyrique* setzt sich inhaltlich sowohl im 17. als auch im 18. Jahrhundert maßgeblich aus Stoffen der antiken Mythologie, aus Heldenepen, sowie aus mittelalterlichen Sagen zusammen, sodass Pipelets Stück durch den Bezug auf die mythisch-antike Sappho-Figur das wichtigste inhaltliche Kriterium der *tragédie lyrique* erfüllt. Darüber hinaus ist Pipelets *Sappho* von instrumentalen Passagen, Tänzen und eingängigen Liedern (*chansons*) durchsetzt, was die Genrebezeichnung der *tragédie lyrique* auch auf formaler Ebene legitimiert.<sup>4</sup> In der späteren Werkausgabe 1842 wird das Stück jedoch als *tragédie mêlée de chants en trois actes* bezeichnet, da die Bezeichnung *tragédie lyrique* mittlerweile neue Assoziationen hervorruft, von denen sich Constance de Salm offensichtlich zu distanzieren sucht. Die *tragédie lyrique* des 19. Jahrhunderts erfährt besonders während und nach der Herrschaft Napoleons abermals eine Wiederbelebung und enthält im Gegensatz zu ihren Vorgängern im 17. und 18. Jahrhundert häufig nationalistische Züge, in denen eine Verherrlichung des Kaisertums erkennbar ist (vgl. Fauquet 2003: 1229).

Pipelets *Sapho* wird am 14. Dezember 1794 im *Théâtre des amis de la patrie* uraufgeführt und erfährt unmittelbar einen bedeutsamen Erfolg, der sich auch im Folgejahr hält (vgl. Letzter / Adelson 2000: 69–100, bes. 78f). Dies ist im Hinblick auf die damaligen Vorurteile gegenüber Frauen, die sich im Theater- oder Opernbereich produktiv hervortun, durchaus eine Sensation, denn "[a]ny woman trying to attain mastery in a field as conspicuous and prestigious as opera would have met not only with disapproval but with disbelief as well." (ebd.: 70). Tatsächlich lässt sich für eine europäische Autorin des 18. und gar des 19. Jahrhunderts kaum ein vergleichbarer Erfolg in der Opernwelt verzeichnen (ebd.: 73). Darüber hinaus ist ihr Erfolg auch dahingehend außergewöhnlich, als dass sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts eine exponentiell ansteigende Zunahme von neuen Opern beobachten lässt. Im Jahre 1794 ist die Konkurrenz innerhalb der Opernproduktion demnach keineswegs zu vernachlässigen. Die Oper im Allgemeinen wird besonders seit dem Ende des 18. Jahrhundert für eine breite Bevölkerungsschicht zur privilegierten Unterhaltungsmöglichkeit, so dass die Opernhäuser dringend auf eine konstante Zufuhr von neuen Werken angewiesen sind. Infolge dieser steigenden Nachfrage wird die Institution der Oper im Allgemeinen demokratischer, sodass auch weniger bekannte Autoren – und gar Autorinnen – ihre Werke veröffentlichen können. Constance Pipelet profitiert direkt von diesem Umstand. Ihre Zusammenarbeit mit dem Komponisten Jean-Paul-Égide Martini ist derweil für die damalige Zeit ungewöhnlich und deutet auf ihre exzellente Stellung und Vernetzung innerhalb der Pariser Gesellschaft hin. Constance Pipelets Salon ist bereits vor der Veröffentlichung ihres ersten Stückes für Künstler jeglicher Disziplinen, sowie für Wissenschaftler eine anerkannte und beliebte Institution (vgl. McNiven Hine 2012: 101–110). 1842 wird Pipelets *Sapho* in den *Œuvres Complètes* herausgegeben, deren Autorin nach ihrer zweiten Heirat nun zur Princesse de Salm-Reifferscheid-Dyck geworden ist. Diese Werkausgabe gilt noch heute als Standardausgabe und hebt mit zwei Deckblättern, auf denen Illustrationen der angesehensten Bekanntschaften der Autorin zu sehen sind, ihre hervorragende Stellung in der Pariser Gesellschaft hervor (Salm OC II: Deckblatt; Salm OC IV: Deckblatt). Dem Stück ist darüber hinaus eine Widmung an ihren Vater, sowie eine biographische Einleitung, *Précis de la vie de Sapho*, vorangestellt. Im besagten *Précis de la vie de Sapho* stellt Pipelet ohne Umschweife klar, "[que] les détails de [l']existence [de Sapho] ne sont point parvenus jusqu'à

nous d'une manière assez sûre pour pouvoir être offerts ici comme faits historiques." (Salm OC II: 3). Auf diese Weise distanziert sich Pipelet im Vorhinein von Autoren wie l'abbé Barthélemy, Claude de Sacy und François de Lantier, deren Sappho-Fiktionen jeweils mit pseudohistorischen Belegen angereichert sind. Für Pipelet ist der Stoff "moitié romanesque et moitié historique" (ebd.: 7). So erwähnt sie die mutmaßliche Hochzeit Saphos mit einem reichen Mann der früh verstarb, woraufhin Sapho vermeintlich zu dichten begann und bald von vielen männlichen Bewunderern umgeben war. Als ihr Ruhm größer wurde, gründete sie laut Pipelet eine "espèce d'académie" (ebd.: 5) für Dichterinnen, deren Ruf lediglich durch neidische Rivalinnen befleckt wurde, die Sapho eine unangemessene Liebe zu ihren Schülerinnen unterstellten. Schließlich, so Pipelet, verliebte Sapho sich unsterblich in den jüngeren Phaon, der sie zurückwies, und stürzte sich auf Anraten der Hohepriester vom leukadischen Felsen ins Meer, um sich von ihrer Liebe zu heilen. Interessanterweise fügt Pipelet bezüglich des Suizids eine Fußnote in den Text ein, in der sie die Hohepriester des unmenschlichen Betrugs bezichtigt, wodurch dem Drama von Anfang an eine gewisse politische Färbung verliehen wird (ebd.: 5f.). Anne-Louise-Germaine Necker, inzwischen Germaine de Staël, widmet sich derweil anderen Werken, von denen einige mittlerweile als schillernde Ausnahmen in den noch maßgeblich männlich geprägten universitären Kanon der *Lettres Françaises* aufgenommen wurden. Glaubt man ihrem Sohn Auguste-Louis de Staël-Holstein, verfasst sie das hier behandelte *Drame en cinq actes et en prose* mit dem Titel *Sapho* gegen Ende ihrer literarischen Karriere 1811, veröffentlicht es jedoch zu Lebzeiten nicht. Es ist eben jener Sohn, der das Drama 1821 posthum im zweiten Band der *Œuvres inédites* herausgibt, worauf sich die weiteren Ausgaben des Dramas stützen. Die Figurenkonstellationen der Stücke ähneln sich sehr. Sie setzen sich in beiden Fällen maßgeblich aus der verzweifelten Hauptfigur Sapho, der Figur der jungen Schülerin, des undankbaren Liebhabers, einer (im Falle Pipelets vermeintlichen) Busenfreundin und der Figur des priesterlich-väterlichen Freundes zusammen. Die Ausgangssituation in Pipelets Drama zeigt eine verzweifelte Sapho, die sich dem Kummer über Phaons Verrat hingibt, der sie zuvor zusammen mit ihrer jungen Schülerin Cléis verliebte. Ob ihrer leidenschaftlichen Gefühle der Verzweiflung und Wut versagt ihr die Stimme. Hier wird ein markantes Motiv aus Ovids 15. Epistel übernommen: "Nec mihi, dispositis quæ jungam carmina nervis / Proveniunt: vacuæ carmina mentis opus. [Lieder, die zu

gestimmten Saiten zu fügen mein Wunsch ist, glücken mir nicht – der Gesang braucht einen heiteren Sinn.]“ (Häuptli 2014: 142f.). Von Phaons Wankelmut enttäuscht, kehrt Cléis in der dritten Szene des ersten Aktes nach Lesbos zurück und bittet Sapho reuig um Vergebung. Dabei stellt sich heraus, dass Cléis von Phaon zunächst gegen ihren Willen entführt wurde, sodass Sapho ihr vergibt und gleichzeitig erneut die Hoffnung schürt, Phaon für sich zurückzugewinnen. Letzterer kehrt auch tatsächlich nach Lesbos zurück, allerdings mit der Absicht, Cléis zurückzugewinnen. Dieses Detail unterschlägt Phaon Sapho jedoch und willigt schließlich schweren Herzens sogar in die Hochzeit mit ihr ein. Die vermeintliche Freundin Damophile heckt indes eine Intrige aus, um Sapho größtmöglichen Schmerz zuzufügen, da sie einst bei Alcée, den Damophile liebt, den Vorzug bekam. So richtet Damophile es ein, dass Phaon und Cléis am Tag der vorgesehenen Hochzeit von Phaon und Sapho gemeinsam auf einem Segelboot entführt werden. Die verlassene Braut Sapho sieht das Boot am Horizont in einen Sturm geraten und wirft sich vom leukadischen Felsen oberhalb des Apollotempels in die Fluten, um Cléis und Phaon zu retten und sich von ihrer Liebe und ihrem Kummer zu heilen. Daraufhin fällt ein Feuerregen auf die Erde hinab und der priesterlich-väterliche Freund Stésichore fordert Rache von den Göttern. Germaine de Staëls Stück folgt einem ähnlichen Handlungsverlauf. Zu Beginn des Dramas wartet Sapho unruhig auf die Wiederkehr von Phaon, der Lesbos ohne Abschied verlassen hat. Sie ist umgeben von Alcée, ihrem väterlichen Freund, ihrer Freundin Diotime und deren Tochter Cléone. Diese kennt den Grund für Phaons Abreise nur allzu gut, da er ihr zuvor seine Liebe gestanden und sie ihn aus Solidarität zu Sapho abgewiesen hatte, obschon sie seine Gefühle teilt. Wie in Pipelets Drama kehrt Phaon schließlich nach Lesbos zurück, um sich nicht mit Sapho, sondern mit ihrer jungen Schülerin zu vereinen. In diesem Falle deckt Sapho das Geheimnis Phaons und Cléones jedoch auf und gibt den jungen Liebenden schließlich mit ihrem Schicksal hadernd ihren Segen, kurz bevor sie sich in die Fluten stürzt. Die Handlung entspricht in beiden Stücken oberflächlich den gängigen zeitgenössischen Sappho-Fiktionen, während die inneren Vorgänge der Figuren systematisch in den Mittelpunkt gestellt werden. So entsteht der entscheidende Spannungsbogen in beiden Stücken zwischen Saphos Hoffnung, Phaon zurückzugewinnen und ihrer finalen Resignation, die zu ihrem Suizid führt. Dennoch lassen sich sowohl bei Pipelet als auch bei Staël Indizien entdecken, die

auf einen reflektierten und zielgerichteten Umgang mit dem Stoff verweisen. Sappho wird hier nicht mehr als Inventar des beliebten Griechenlandromans *à la mode* verwendet, wie etwa bei Barthélemys *Anacharsis* oder Lantiers *Anténor*. Vielmehr wird jegliches Handlungselement, das sich nicht nach dem direkten Empfindungsvermögen der Figuren ausrichtet, aus dem Text getilgt. Die Liebe Sapphos, Phaons und Cléis, bzw. Cléones steht stets im Zentrum der Aufmerksamkeit, während auf szenische Details fast vollkommen verzichtet wird. Die Handlung verläuft ohne Überraschungsmomente linear auf das im Voraus bekannte Ende Sapphos, ihren Sprung vom leukadischen Felsen, zu. Diese Beobachtungen schlagen den Bogen zum übergeordneten Genre der Sentimentalität, des letzten "Ausläufers der Empfindsamkeit", wie Gerhard Sauder es ausdrückt (Sauder 1974: xv). Die Lektüre der beiden Stücke durch die Linse des Sentimentalitätsdiskurses hält interessante Ergebnisse bezüglich der Identitätskonstruktion der handlungstragenden Figuren bereit.

Sowohl Constance Pipelet als auch Germaine de Staël sind wie die meisten ihrer französischen literarischen Zeitgenossen und Zeitgenossinnen stark von der rousseauschen Empfindsamkeit beeinflusst, wie sie paradigmatisch in *La Nouvelle Héloïse* (1761) konzeptualisiert wird. Dies bezeugen nicht zuletzt die sentimentalischen Romane *Delphine* (1802) und *Corinne, ou l'Italie* (1807) von Germaine de Staël und *Vingt-quatre heures d'une femme sensible* (1824) von Constance Pipelet, bzw. Salm. Auch in den hier betrachteten Dramen lassen sich sentimentale Codes erkennen, die eine Kollision mit der Inszenierung geschlechtlicher Identität erzeugen. Sowohl Pipelet als auch Staël präsentieren eine Sappho, die einerseits den zeitgenössischen Lesererwartungen entspricht und die es andererseits vermag, die Aufmerksamkeit des Lesers auf den im damaligen Kontext durchaus noch problematischen Konflikt zwischen den geläufigen Vorstellungen von Genie und Weiblichkeit zu lenken. Besonders nach der Französischen Revolution wird in Frankreich, aber auch im deutschsprachigen Raum, im Hinblick auf Vorstellungen von Weiblichkeit, häufig auf das Konzept der "vocation naturelle" gepocht, durch das Frauen systematisch in die gesellschaftliche Position der dem Mann unterlegenen Hausfrau und Mutter gedrängt werden. Dies illustriert etwa Jean-Étienne-Marie Portalis' Aussage aus dem Kapitel "Du projet de loi sur le mariage", erschienen 1801 in seinem *Discours préliminaire du premier projet de Code civil*:



"Ce n'est donc point dans notre injustice, mais dans leur vocation naturelle, que les femmes doivent chercher le principe des devoirs plus austères qui leur sont imposés pour leur plus grand avantage et au profit de la société." (Portalis 1844 [1801]: 205). Auch Rousseau vertritt eine ähnliche Position, wenn er schreibt: "D'où vient cette différence, si ce n'est que la Nature qui impose aux femmes cette vie sédentaire & casanière [...]?" (Rousseau [1758] 1782, VI: 553). Johann Gottlieb Fichte verweist in seinen Ausführungen zum Naturrecht aus dem Jahr 1797 derweil gar auf eine moralische Unterwerfungspflicht der Frauen gegenüber der Männer:

In dem Begriffe der Ehe liegt die unbegrenzte Unterwerfung der Frau unter den Willen des Mannes; nicht aus einem juristischen sondern aus einem moralischen Grunde. Sie muss sich unterwerfen um ihrer eignen Ehre willen. – Die Frau gehört nicht sich selbst an, sondern dem Manne. (Fichte 1797: 188)

Bezüglich der vorherrschenden Ansichten zum weiblichen Genie genügt es, sich exemplarisch Rousseaus Aussage "Les femmes, en général, n'aiment aucun art, ne se connoissent à aucun, & n'ont aucun génie" ins Gedächtnis zu rufen, um das subversive Potential dieses Themas zu erkennen (Rousseau [1758] 1782, VI: 555). Interessanterweise räumt Rousseau im gleichen Text ein, dass es eine Ausnahme gibt, nämlich Sappho. Kein Wunder also, dass sich in den Augen der Rousseau-Leserinnen Pipelet und Staël gerade diese Figur dazu eignet, mittels ihrer Geschichte weibliche Autorschaft und weibliches Genie zu thematisieren. Germaine de Staël kritisiert in ihren *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.J. Rousseau* bereits 1788 genau jene Passage aus Rousseaus *Lettre à d'Alembert sur le théâtre*:

Cependant le seul tort qu'au nom des femmes je reprocherais à Rousseau, c'est avoir avancé, dans une note de sa lettre sur les spectacles, qu'elles ne sont jamais capables des ouvrages qu'il faut écrire avec de l'âme ou de la passion. Qu'il leur refuse, s'il le veut, ces vains talents littéraires, qui, loin de les faire aimer des hommes, les mettent en lutte avec eux; [...] mais qu'il ne les accuse pas de ne pouvoir écrire que froidement, de ne savoir pas même peindre l'amour. C'est par l'âme, l'âme seule qu'elles sont distinguées [...]. Sappho, seule entre toutes les femmes, dit Rousseau, a su faire parler l'amour. Ah! quand elles rougiraient d'employer ce langage brûlant, signe d'un délire insensé, plutôt que d'une passion profonde, elles sauraient du moins exprimer ce qu'elles éprouvent; et cet abandon sublime, cette mélancolique douleur, ces sentiments tout-puissants, qui les font vivre et mourir, porteraient peut-être plus avant l'émotion dans le cœur des lecteurs, que tous les transports nés de l'imagination exaltée des poètes ou des amants. (Staël 1788 [1997]: 48f)

Die sentimental Codes werden in den hier betrachteten Stücken dabei als literarisches Bindemittel um-funktionalisiert. Sie haben nicht mehr die exklusive Aufgabe, das (im Falle Staëls potenzielle) Publikum zu rühren, sondern machen das Ansprechen des problematischen Themas weiblicher Autorschaft im Sinne

literarischer Autorität in einem breiten Zuhörerkreis überhaupt möglich. In dieser Hinsicht erscheint die Analyse sentimentaler Codes in Verbindung mit geschlechtlicher Identitätskonstruktion als fruchtbarer Ansatz in der Betrachtung zweier Stücke, die zwischen der Hochphase des klassischen französischen Dramas und der *bataille d'Hernani* in einer "Epoche ohne Namen" (Bercegol / Genand / Lotterie 2016) verfasst wurden. Als sentimentale Codes erscheinen hier zunächst die hermeneutische Vorgabe des im Voraus bekannten tragischen Endes, die Nähe zur Struktur der Tragödie, die neoklassizistische Diktion, sowie das dramatische *tableau* (vgl. Frantz 1998). In beiden Stücken werden komplizierte Handlungselemente vermieden, wodurch das Publikum laut Diderots Dramentheorie *De la poésie dramatique* (1758) am effektivsten gerührt werden kann. Im gleichen Text stellt Diderot darüber hinaus klar, dass der Rührungseffekt der sentimental Handlung am stärksten ausfällt, wenn das tragische Ende dem Leser oder Zuschauer im Voraus bekannt ist:

[...] j'entreprenais un drame où le dénouement serait annoncé dès la première scène, et où je ferais sortir l'intérêt le plus violent de cette circonstance même. Tout doit être clair pour le spectateur. [...]  
Je ne plaindrai qu'un instant celui qui sera frappé et accablé dans un instant. Mais que deviens-je, si le coup se fait attendre, si je vois l'orage se former sur ma tête ou sur celle d'un autre, et y demeurer longtemps suspendu? (Diderot [1758] 2005: 205f.)

Beide hier vorliegenden Dramen entsprechen in diesem Punkt Diderots Ideal. In Pipelets Stück tritt Sapho somit zum ersten Mal mit der folgenden aufschlussreichen Ankündigung auf die Bühne:

C'est à Leucade, dans ces lieux, ...  
Que Sapho, tourmentée, errante, inconsolable,  
Vient chercher, dans le sein des flots impétueux,  
Ou la fin de sa vie, ou celle de ses feux. (Salm OC II: 12)

Auch Staëls Sapho äußert sich in ähnlicher Manier, wenn sie während ihres ersten Auftritts sagt: "Oui, tout est là, tout: la gloire, le rocher, la mer; la mer qui peut le ramener [Phaon], qui peut aussi me recevoir dans son sein: qu'elle est bienfaisante! et que de fois ses flots ont été les fidèles serviteurs du destin!" (Staël OC II: 695). Durch die Restriktion der Handlung und das im Voraus bekannte fatale Ende entsteht Nähe zur Tragödienstruktur, welche eine Erhöhung des Pathos ermöglicht, um schließlich in der Katastrophe zu kulminieren. Diderots folgende Aussage verdeutlicht diesen Aspekt: "[...] il ne s'agit pas d'élever dans mon âme différents mouvements, mais d'y conserver celui qui y règne, et de l'accroître sans cesse. C'est

un dard qu'il faut enfoncer depuis la pointe jusqu'à son autre extrémité." (Diderot [1758] 2005: 223f.). Dem empfindsamen Zuschauer oder Leser soll dabei kein Applaus entlockt werden, sondern ein tiefer Seufzer oder Tränen (ebd.: 173f.). Die sentimentale Lesererwartung wird in den vorliegenden Dramen durch eine spezifische Diktion befriedigt, die sich durch ein begrenztes, neoklassizistisches Vokabular, einfache, sich wiederholende syntaktische Muster und stark fragmentierte Sätze charakterisiert, was Catherine Ramond als "style entrecoupé" bezeichnet (Ramond 2017: 309). Auch das *tableau*, welches von Diderot als eine Personenanordnung auf der Bühne definiert wird, die so natürlich und wahr wirkt, dass sie ihm auf der realitätsgetreuen Abbildung einer Leinwand gefallen würde (Diderot [1758] 2005: 79), bestärkt den sentimental Effekt der beiden hier betrachteten Stücke. Dabei ist zu unterstreichen, dass die größte Wirkung des *tableaus* nicht nur in der Form eines direkten visuellen Reizes eintritt, sondern auch mithilfe der Hypotyposis in der Sprache erzeugt wird (Frantz 1998: 16f.). Besonders die Szene von Saphos Suizid kann in beiden Stücken als ein solches *tableau* angeführt werden. Die interessanteste Komponente des Sentimentalitätsdiskurses, die im Hinblick auf geschlechtliche Identitätskonstruktion untersucht werden kann, ist allerdings das Personenregister. Da sich die affektiven Beziehungen zwischen Sapho, Phaon und der Schülerin Cléis/Cléone abspielen, entspricht die Figurenkonstellation zunächst der grundlegenden Dreiecksstruktur eines sentimental Dilemmas.<sup>5</sup> Im Falle Pipelets wird in Gestalt der Damophile darüber hinaus eine intrigante Nebenfigur hinzugefügt, wie sie in vielen sentimental Texten erscheint.<sup>6</sup> Die zentrale Dreiecksstruktur setzt sich im typisch sentimental Text aus dem "Opfer", meist ein sehr junges, tugendhaftes und naives Mädchen, dem "Auslöser" des Dilemmas, meist ein junger, leidenschaftlicher Mann und schließlich dem "Hindernis", meist der deutlich ältere, väterlich-autoritäre Ehegatte der Opferfigur, zusammen. Bezieht man dieses Schema auf die hier betrachteten Stücke, so fallen besonders zwei Zuordnungen leicht, jene der sentimental Opferfigur und jene des Auslösers des Dilemmas. Die Schülerin Cléis/Cléone kann aus mehreren Gründen als exemplarische Opferfigur angesehen werden. Im Verlauf der Lektüre wird ersichtlich, dass sie sich zunächst mit allen Mitteln gegen die Liebe Phaons zu wehren sucht. Aus Solidarität zu Sapho verweigert sie Phaon in beiden Stücken ihre Zuneigung, bis Letzterer sie in Pipelets Drama schlichtweg entführt und sie in

Staëls Drama mit seinem Suizid erpresst (Salm OC II: 30; Staël OC II: 699, 703). Cléis/Cléone ist unschuldig, jung, unerfahren und bei Staël als einzige Inselbewohnerin so schön wie die örtliche Venusstatue selbst (Staël OC II: 679, 703). Als stark idealisierte Figur funktioniert sie dabei als Projektionsfläche sentimentaler Vorstellungen bezüglich weiblicher Tugend. Cléis/Cléone gerät gegen ihren Willen zwischen Sapho und Phaon und leidet an dem Zwiespalt zwischen ihrer ungewollten Zuneigung für Phaon und ihrer Verpflichtung gegenüber Sapho. Als rein passive Figur repräsentiert sie die zeitgenössische, allgemeine Vorstellung von "richtiger" Weiblichkeit, die sich maßgeblich entlang der Begriffe von Unschuld, Schönheit und Opferbereitschaft konstituiert. In dieser Hinsicht wird der sentimentale Erwartungshorizont der Leser in der Figur der Cléis/Cléone vollkommen befriedigt. In Pipelets Stück ist sie im Übrigen die einzige Hauptfigur, für die keine eigene Solo-Gesangspassage komponiert wurde. Am Ende überwiegt in beiden Stücken interessanterweise trotz allem die weibliche Solidarität, einerseits hervorgerufen durch Cléis/Cléones intensive Reuebekundungen und andererseits durch Saphos resignierte Klarsicht (Salm OC II: 26–35; Staël OC II: 704). Blickt man derweil auf die Figur des Phaon, so stellt sich heraus, dass er trotz seiner Funktion als Auslöser des sentimental Dilemmas kaum dem klassisch-sentimentalen Helden entspricht, wie er beispielsweise in der Gestalt von Saint-Preux in *La Nouvelle Héloïse* erscheint. Zwar bezeugen einige Szenen beider Stücke, und ganz besonders die lange Gesangspassage in Akt 3, Szene 2 aus Pipelets Stück, Phaons Gewissensbisse und seine Ratlosigkeit gegenüber Sapho (Salm OC II: 53–60; Staël OC II: 703f.). Letztendlich überwiegen jedoch die negativen Bezeichnungen, die mit seinem Namen assoziiert werden, wie "perfide", "ingrat", "infidèle", "volage", "lâche[ment]" oder "insensible" (Salm OC II: 10, 15, 27, 30, 31, 32, 33, 38, 39; Staël OC II: 694, 698, 703, 706). In beiden Stücken erscheint Phaon als blasse und charakterschwache Figur. Er versucht sowohl in Pipelets als auch in Staëls Stück von Sapho unbemerkt nach Lesbos zurückzukehren, um Cléis, bzw. Cléone wiederzusehen und ist schließlich heillos überfordert, als er Sapho doch begegnen muss (Salm OC II: 54; Staël OC II: 703). Die wichtigsten Kriterien eines sentimental Helden, die Aufrichtigkeit und die Noblesse der Seele (Delon 1984: 3–13), erfüllt Phaon hier demnach nicht. Auch von der heldenhaft starken und körperbetonten Phaon-Figur, wie sie beispielsweise in Claude de Sacys *Les Amours de Sapho et de Phaon* (1775) oder Alessandro

Verris *Le aventure di Saffo* (1781) erscheint, bleibt weder bei Pipelet noch bei Staël etwas übrig. Sie kreieren hingegen eine Phaon-Figur, die von Gewissensbissen geplagt aus Egoismus und Feigheit die Harmonie zerstört, die zuvor auf der Insel unter Saphos Einfluss herrschte, wodurch Männlichkeit hier als störendes und zerstörendes Element erscheint. Sie ist in den vorliegenden Stücken nur da positiv konnotiert, wo das sexuelle Verlangen zu nobler Freundschaft sublimiert wird, wie es bei Stésichore und Alcée der Fall ist. Der negative Eindruck, den Phaons Männlichkeit in den vorliegenden Stücken erzeugt, kann darüber hinaus auf das Fehlen jeglicher selbstständigen Energie dieser Figur zurückgeführt werden. Im Gegensatz zu einem Saint-Preux, der seine Energie darauf verwendet, seine Empfindsamkeit und Moralität zu vervollkommen oder einem Vicomte de Valmont, der mit viel Energie nach sensueller und intellektueller Befriedigung strebt, steht Phaon mit metaphorisch hängenden Schultern vor Sapho und Cléis/Cléone. Er bleibt regungslos zwischen den beiden Hauptfiguren positioniert, bis ihm die Entscheidung letztlich abgenommen wird. Zwei der drei essentiellen Figurentypen im sentimental Dilemma sind nun auf diese Weise besetzt, womit noch die letzte, die des "Hindernisses" offen ist. Dieses zentrale Element des sentimental Dilemmas wird hier interessanterweise durch Sapho selbst verkörpert. Sie steht sowohl der affektiven Beziehung zwischen Cléis/Cléone und Phaon, als auch jener zwischen Phaon und ihr selbst im Wege. Obschon sie letztlich das größte Opfer bringt, kann sie nicht als sentimentale Heldin bezeichnet werden, da sie schon *vor* Einsetzen der Liebesgeschichte eine Identität und einen Namen hat. Julia Kristeva bringt diesen Aspekt folgendermaßen auf den Punkt: "L'œuvre du génie réalise l'éclosion d'un sujet." (Kristeva 1999, I: 9). Sapho ist durch ihr dichterisches Genie ein eigenständiges und überlegenes Subjekt, und doch in der Liebesbeziehung zu Phaon unterlegen, da sie sich selbst in ihrer maßlosen Liebe verliert (Salm OC II: 67; Staël OC II: 705). In beiden Stücken wird schnell deutlich, dass Liebe und Ruhm für Sapho unvereinbar sind. So ruft Stésichore im ersten Akt von Pipelets Drama aus:

Triomphante à la fois par vos chants, par vos grâces,  
[...]  
Vous Sapho!.... pour Phaon vous renoncez au jour?  
Est-ce ainsi que l'amour triomphe de la gloire? (Salm OC II: 21)

Auch in Staëls Stück wird diese Dualität bereits im ersten Akt hervorgehoben, wenn Sapho klagt: "Ne vous fais-je pas pitié? Ah! j'étais née pour la gloire, et je succombe

à l'amour! L'univers réclamait mon génie, et le dédain d'un seul homme a flétri le présent des dieux." (Staël OC II: 695) Der Schmerz, den Sapho ob Phaons Abweisung empfindet, hindert sie in beiden Stücken wie schon bei Ovid daran, ihr Genie und ihr Talent auszuüben. Dies wird in Pipelets Stück auch in der musikalischen Ausführung verdeutlicht, wenn Sapho ihr erstes Lied anstimmt und es vor Schmerz nicht zu beenden vermag. Im Laufe des Liedes wird Saphos Gesang immer schneller und weniger melodiös, bis sie die letzten Zeilen mehr spricht als singt, wie es die Anweisung in der Partitur deutlich vorgibt: "Elle doit dire ce couplet plus vite et moins chanté à mesure qu'elle avance vers la fin, de façon que les deux derniers vers soient, pour ainsi dire, parlés." (Martini 1794: 70). Sie verliert somit ihre poetische Stimme und wirft symbolisch die Lyra von sich, noch bevor das Lied beendet ist (Salm OC II: 18). Dieser Effekt wird im Stück wiederholt, besonders in der Szene kurz vor Saphos Suizid. In der Partitur ist deutlich zu erkennen, wie Saphos gesprochene Einwürfe die Musik unterbrechen, was einerseits den dramatischen Effekt erhöht und andererseits Saphos Unfähigkeit, weiter zu singen darstellt (vgl. Law 2016: 5–28). Auch in Staëls Stück wird die Lyra indes zum Symbol für Saphos poetische Stimme. In diesem Fall ist die Lyra von Zypressen umgeben auf einem Grab abgelegt, wozu Cléone verheißungsvoll bemerkt: "[...] l'on dirait qu'elle [Sapho] prépare déjà le monument que la postérité doit élever à sa mémoire" (Staël OC II: 695). Die Figur des "Hindernisses" steht im typischen sentimental Dilemma in der Regel für das Allgemeinwohl und die soziale Ordnung. Sapho allerdings repräsentiert in diesem Fall kein materialistisches, patriarchales Gesellschaftssystem, wie beispielsweise Wolmar in *La Nouvelle Héloïse*, sondern eine weibliche soziale Ordnung, deren zentrale Bestandteile Kunst, Genie und Studium sind, und zwar gleichermaßen für Männer und Frauen. So spricht Staëls Sapho Stésichore als ihren "concitoyen dans la patrie des arts" (Staël OC II: 709) an, während Pipelets Sapho ihre Schülerinnen ermutigt, ihr jeweiliges Genie voll auszukosten:

Allez, ô mes jeunes amies,  
Reprennez ces travaux que vous aviez quittés;  
Que d'un transport divin vos cœurs soient agités,  
Et ne contraignez plus le feu de vos génies!....(Salm OC II: 23f.)

Hier wird eine von Pipelet und Staël geteilte ideale Vorstellung einer Gesellschaft erkennbar, die als utopische Alternative der sie umgebenden patriarchalen und häufig misogynen Realität gelesen werden kann. Bestärkt wird diese These

dadurch, dass beide Autorinnen jeweils explizite Abhandlungen wie das *Épître aux femmes* (1797), die *Boutade sur les femmes auteurs* (1798), den *Discours sur l'étude* (1817), oder im Falle Staëls das berühmte Kapitel "Des femmes qui cultivent les lettres" (1800) zu diesem Thema verfassen. Auch ihre jeweilige Selbstinszenierung als Sapho, bzw. ihres Avatars Corinne, verdeutlicht die Identifikation beider Autorinnen mit der Figur des tragischen weiblichen Genies.<sup>7</sup> In den hier betrachteten Stücken wird dabei keineswegs die universelle "plénitude" einer "harmonie du monde" in der Erfüllung der amourösen Beziehung hervorgerufen, wie Jean Starobinski es bezüglich Staëls Gesamtwerk suggeriert (Starobinski 2012: 592). Vielmehr handelt es sich bei den betrachteten Dramen um Texte, die nahelegen, dass es eine Ganzheit und eine Harmonie gab, bevor das amouröse Treffen stattfand (Planté 1999: 160). Die Figur der Sapho verkörpert demnach sowohl bei Pipelet als auch bei Staël ein ideales Reich der Kunst, in dem sowohl Männer als auch Frauen durch ihr poetisches Genie gewürdigt werden. Dass sie sich am Ende beider Stücke schließlich in die Fluten wirft, wird vor diesem Hintergrund zu einer bedeutsamen Aussage der Texte. Sapho, Symbol des weiblichen poetischen Genies, richtet sich als verurteilte, da zurückgewiesene Frau selbst. Das Hindernis räumt sich selbst aus dem Weg, doch erlangt es gerade dadurch nachhaltigen Einfluss über den Tod hinaus. Bezüglich des Suizids lassen sich bei Pipelet und Staël verschiedene Nuancen hervorheben. Während es in Pipelets Stück die Apollo-Hohepriester sind, die ihre Macht usurpieren, um die Dichterin zugunsten ihrer Glaubhaftigkeit indirekt zu opfern (Salm OC II: 41), ist der Beweggrund des Suizids in Staëls *Sapho* ausschließlich ein aus Sapho selbst entspringender. Im Falle Pipelets lässt sich eine gewisse politische Dimension herauslesen, als die Inselbewohner die Lüge der Hohepriester erkennen und Stésichore als Sprecher des Volkes Rache fordert (Salm OC II: 103). Das Opfer, das Sapho hier durch ihren Suizid bringt ist somit nicht nur ein sentimentales, sondern auch ein politisches, da es die Inselbewohner von ihrem Aberglauben und dem blinden Vertrauen in die Hohepriester befreit. An dieser Stelle erkennt Huguette Krief einen Bezug zur französischen Revolution, wobei die Hohepriester ihrer Ansicht nach die Gegner der Revolution und Stésichore das politische revolutionäre Bewusstsein verkörpern (Krief 2006: 22). Constance Pipelets Inszenierung als "Citoyenne Pipelet", wie es auf dem Titelblatt der Originalpartitur von 1794 zu lesen ist, würde diese Hypothese untermauern. Eine vergleichbare

politische Färbung lässt sich bei Staëls Drama indes nicht finden. Vielmehr steht hier die Verwirklichung des ewigen Ruhmes von und der ewigen Erinnerung an Sapho über ihren Tod hinaus im Mittelpunkt. So ernennt Sapho Alcée vor ihrem Suizid mehrmals zum Hüter ihres Namens, ihrer Lieder und ihres Wesens:

Alcée! vous m'avez vue [...]! vous direz ce que j'étais, et les habitants de ces contrées conserveront le souvenir de mes chants. [...]  
Toi, mon concitoyen dans la patrie des arts, apprends aux siècles futurs ce que fut Sapho, et surtout ce qu'elle pouvait être.“ (Staël OC II: 695f, 709)

Darüber hinaus fällt das Wort "monument" auffallend häufig im Text. Saphos Suizid wird schließlich auf der einen Seite zum Zeichen einer tiefen Resignation, wie es die folgende Aussage verdeutlicht: "[...] il n'y a point de joie pour les mortels. Un instant d'illusion, un moment d'oubli dont la destinée se venge, et voilà tout." (Staël OC II: 700). Auf der anderen Seite wird der Suizid zu einer ewigen Bestrafung Phaons, wie Saphos folgender Ausruf belegt: "Toi qui m'as abandonnée sur cette terre, ton nom du moins, ton nom sera pour jamais inséparable du mien dans l'avenir [...]" (Staël OC II: 710). Jean Starobinski unterstreicht diesen Aspekt treffend, wenn er bezüglich Staëls gesamten *Œuvre* schreibt: "La mort, oui, mais à la condition qu'elle soit un reproche perpétué." (Starobinski 2012: 599. Siehe auch Higonnet 1991: 69–81; May 1991: 168–176). Darüber hinaus kann der Suizid hier aber auch als "suicide moral" (Staël [1796] 2000: 282) der *femme auteur* interpretiert werden, der als Mahnung in der literarischen Nachwelt bestehen bleibt. Auf abstrakter und allgemeiner Ebene lässt sich festhalten, dass Sapho durch ihren Suizid letztlich ihre Weiblichkeit selbst exorziert und als "le mâle Sapho", wie vor allem bei Catull, Horaz und schließlich Baudelaire neu geboren wird (vgl. Robic 2012: 41–77). Sie sichert ihren literarischen Ruhm und ihre Autorität in der Nachwelt somit durch das Auslöschen ihrer Weiblichkeit:

De la mâle Sapho, l'amante et le poète / Plus belle que Vénus par ses mornes pâleurs! / –  
L'œil d'azur est vaincu par l'œil noir que tachette / Le cercle ténébreux tracé par les douleurs  
/ De la mâle Sapho, l'amante et le poète (Baudelaire [1857] 1999: 210)

Saphos Suizid verdeutlicht in beiden hier betrachteten Stücken inwiefern die harmonische Beziehung zwischen dem weiblichen Genie und der patriarchalen Gesellschaft ausgeschlossen ist. In Staëls Drama drückt Sapho es mit der folgenden Metapher aus: "[...] le génie des femmes est comme un arbre qui s'élève jusqu'aux nues, mais dont les faibles racines ne peuvent résister à la tempête." (Staël OC II: 700)



## **Bibliographie**

Andlau, Béatrix de (1970): *La jeunesse de Madame de Staël de 1766 à 1786, avec des documents inédits*. Genf: Droz.

Aulotte, Robert (1958): "Sur quelques traductions d'une ode de Sappho au XVI<sup>e</sup> siècle", in: *Bulletin de l'Association Guillaume Budé: Lettres d'humanité* 17, 107–122.

Baudelaire, Charles (1999): *Les Fleurs du Mal*. Paris: LGF. [1857]

Bercegol, Fabienne / Genand, Stéphanie / Lotterie, Florence (Hg.) (2016): *Une "période sans nom": Les années 1780–1820 et la fabrique de l'histoire littéraire*. Paris: Classiques Garnier.

Benoit, Marcelle de (dir.) (1992): *Dictionnaire de la musique en France aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris: Fayard.

Cahusac, Louis de (1751–1765): "Ballet", in: *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Tome second. Paris: Briasson.

DeJean, Joan (1989): *Fictions of Sappho 1546–1937*. Chicago: Chicago University Press.

Delon, Michel (1984): "Valeurs sensibles, valeurs libertines de l'énergie", in: *Romantisme* 46, 3–13.

Diderot, Denis (2005): *Entretiens sur Le Fils naturel, De la poésie dramatique, Paradoxe sur le comédien*. Présentation par Jean Goldzink. Paris: Flammarion. [1758]

Fauquet, Joël-Marie (dir.) (2003): *Dictionnaire de la musique en France au XIX<sup>e</sup> siècle*. Paris: Fayard.

Fichte, Johann Gottlieb (1797): *Grundlage des Naturrechts nach Principien der Wissenschaftslehre, zweiter Theil oder Angewandtes Naturrecht*. Jena und Leipzig: Christian Ernst Gabler.

Frantz, Pierre (1998): *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*. Paris: PUF.

Gacon, François (1712): *Les Odes d'Anacréon et de Sappho en vers françois, par le poète sans fard*. Rotterdam: Fritsch & Böhm.

Girard, René (1961): *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris: Grasset.

Gutwirth, Madelyn (1999): "Du silence de Corinne et de sa parole", in: Perchellet, Jean-Pierre (Hg.): *'Un deuil éclatant du bonheur' – Corinne ou l'Italie de Madame de Staël*. Orléans: Paradigme, 171–180

Higonnet, Margaret R. (1991): "Suicide as Self-Construction", in: Gutwirth, Madelyn / Goldberger, Avriel / Szmurlo, Karyna (Hg.): *Germaine de Staël. Crossing the Borders*. New Jersey; New Brunswick: Rutgers, 69–81.

Krief, Huguette (2006): *La Sappho des Lumières*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne.

Kristeva, Julia (1999): *Le génie féminin*. Tome premier. Paris: Arthème Fayard.

Lantier, François de (1797): *Voyage d'Anténor en Grèce et en Asie*. Paris: Belin.

Law, Sin Yan Hedy (2016): „Composing *Citoyennes* through *Sapho*“, in: *Opera quarterly* 32/1, 5–28.

Le Fèvre Dacier, Anne (1699): *Les Poésies d'Anacréon et de Sapho, traduites de grec en français*. Nouvelle édition augmentée des Notes Latines de M. Le Fevre. Amsterdam: Paul Marret. [1681]

Letzter, Jacqueline / Adelson, Robert (2000): "French Women Opera Composers and the Aesthetics of Rousseau", in: *Feminist Studies* 26/1, 69–100.

Martini, Jean-Paul-Égide (1794): *Sapho. Tragédie en trois Actes et en Vers par la Citoyenne Pipelet. Mise en Musique par le Citoyen Martini. (14.12.1794 vieux style)*. Paris: Chez l'Auteur 34, rue du Sentier et Chez les Marchands de Musique.

May, Gita (1991): "Staël and the Fascination of Suicide: The Eighteenth-Century Background", in: Gutwirth, Madelyn / Goldberger, Avriel / Szmurlo, Karyna (Hg.): *Germaine de Staël. Crossing the Borders*. New Jersey; New Brunswick: Rutgers, 168–176.

McNiven Hine, Ellen (2012): *Constance de Salm, her influence and her circle in the aftermath of the French Revolution. 'A Mind of No Common Order'*. New York: Peter Lang.

Ovid (2014): *Liebesbriefe / Heroides*. Lateinisch-Deutsch, herausgegeben und übersetzt von Bruno W. Häuptli. Berlin/Boston: De Gruyter.

Planté, Christine (1999): "De Corinne à Sapho: le conflit entre passion et création", in: Perchellet, Jean-Pierre (Hg.): *'Un deuil éclatant du bonheur' – Corinne ou l'Italie de Madame de Staël*. Orléans: Paradigme, 155–169.

Portalis, Jean-Étienne-Marie (1844): *Discours, rapports et travaux inédits sur le Code Civil*. Publiés par le vicomte Frédéric Portalis. Paris: Joubert. [1801]

Ramond, Catherine (2017): "La *mimesis* dramatique dans quelques romans du XVIIIe siècle ou la puissance rêvée de l'émotion directe", in: Ferrer, Véronique / Ramond, Catherine (Hg.): *La langue des émotions. XVIe–XVIIIe siècle*. Paris: Classiques Garnier, 307–325.

Robic, Myriam (2012): *"Femmes damnées". Saphisme et poésie (1846–1889)*. Paris: Classiques Garnier.

Rousseau, Jean-Jacques (1782): *Lettre à d'Alembert sur le théâtre*, in: *Collection complète des œuvres de J.J. Rousseau*, tome sixième. Contenant la première partie des *Mélanges*. Genf, 431–599. [1758]

Salm, Constance de (1842): *Sapho. Tragédie Lyrique, en trois actes en en vers. Œuvres Complètes* t. II. Paris: Didot. [1794] [Zitiert unter der Sigle Salm OC II].

Salm, Constance de (1842): *Œuvres Complètes* t. IV. Paris: Didot. [Zitiert unter der Sigle Salm OC VI].

Staël, Germaine de (1834): *Sapho. Drame en cinq actes et en prose, composé en 1811. Œuvres Complètes de Madame La Baronne de Staël-Holstein* t. II. Paris: Didot. [1811] [Zitiert unter der Sigle Staël OC II].

Staël, Germaine de (1997): *Lettres sur les ouvrages et le caractère de J.J. Rousseau*, in: Isbell, John / Balayé, Simone (Hg.): *Madame de Staël – Œuvres de jeunesse*. Paris: Desjonquères 1997, 35–98. [1788]

Staël, Germaine de (2000): *De l'influence des passions, suivi de Réflexions sur le suicide*. Préface de Chantal Thomas. Paris: Payot & Rivages. [1796]

Sauder, Gerhard (1974): *Empfindsamkeit Band 1: Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart: Metzler.

Sauvigny, Billardon de (1773): *Le Parnasse des dames*. Paris: Ruault.

Starobinski, Jean (2012): *L'encre de la mélancholie*. Paris: Seuil.

*Suda Online*, Sigma 107 "Sappho" [[https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgiin/search.cgi?login=guest&enlogin=guest&db=REAL&field=adlerhw\\_gr&searchstr=sigma,107](https://www.cs.uky.edu/~raphael/sol/sol-cgiin/search.cgi?login=guest&enlogin=guest&db=REAL&field=adlerhw_gr&searchstr=sigma,107), 29.02.2020]

---

<sup>1</sup> Étienne-François de Lantier war ein regelmäßiger Gast in Constance Pipelets Salon (McNiven Hine 2012: 27).

<sup>2</sup> Bereits in dem antiken Lexikon *Suda* wird auf Sapphos "shameful friendship/love [*philia*]" zu ihren Gefährtinnen hingewiesen, siehe *Suda Online*, Sigma 107 "Sappho".

<sup>3</sup> Siehe hierzu beispielsweise die Gemälde von Jean-Joseph Taillasson: *Sapho se précipitant à la mer* (1797) und Antoine-Jean Baron Gros: *Sapho à Leucade* (1801), aber auch die Illustrationen der zeitgenössischen Sappho-Fiktionen wie beispielsweise jene von François de Lantier: *Voyage d'Antéonor en Grèce et en Asie* (1797). Sapphos Suizid wird hier auch textlich ausgeschmückt: "Nous voyons dans les airs l'infortunée Sapho rouler sur elle-même, tomber dans le gouffre des eaux, et disparaître. Les clameurs, l'effroi des spectateurs redoublent." (ebd.: 223).

<sup>4</sup> Schon in der *Encyclopédie* schreibt Louis de Cahusac: "La tragédie lyrique doit avoir des divertissemens de danse & de chant, que le fond de l'action amène." (Cahusac 1751-1765: 45).

<sup>5</sup> Vgl. hierzu auch René Girards Konzept des "désir triangulaire" (Girard: 1961)

<sup>6</sup> Als bekanntes Beispiel sei auf die Figur Mme Vernon in Staëls *Delphine* verwiesen.

<sup>7</sup> Siehe Marie-Guillemine Benoit: *Sapho* [Constance Pipelet] (1795), sowie Louise Élisabeth Vigée Le Brun: *Portrait de Madame de Staël en Corinne au Cap Misène* (1809). Vgl. zu dieser Thematik auch Gutwirth 1999: 171–180; Planté 1999, 155–169 und das *Précis de la vie de Sapho*, Pipelet (Salm OC II: 4).