

## Die Subversion weiblicher Geschlechterrollen in Charlotte von Steins *Dido*

Melanie Bausch

**Abstract:** Charlotte von Stein wird vorrangig als Geliebte Goethes erinnert, wobei ihre eigene Dramenproduktion oft als rein biographisches Zeugnis betrachtet wird. Der folgende Beitrag zeigt anhand der Tragödie *Dido*, dass ihre Autorschaft nicht nur an die private Beziehung zu Goethe gebunden war. Denn zentral für das Stück ist nicht die oft analysierte Goethe-Karikatur, sondern die Auseinandersetzung mit Geschlechterkonzeptionen und weiblichen Rollenerwartungen. Deutlich wird dies in von Steins Wahl der justinischen Stofftradition, der Aufwertung weiblicher Herrschaft im Gegensatz zur männlichen Gewaltbereitschaft und der Ablehnung einer Funktionalisierung der weiblichen Figur für männliche politische Zwecke.

**Zur Person:** Melanie Bausch studierte Deutsch und Geschichte für Lehramt Gymnasium an der Universität Regensburg. Der vorliegende Beitrag basiert auf ihrer Zulassungsarbeit. Betreuer: apl. Prof. Dr. Thomas Martinec

**Schlagwörter:** Stein, Charlotte von; Goethe, Johann Wolfgang; Weimarer Klassik

*Geliebte, Freundin* (Papendorf, 1979), die *Frau in Goethes Nähe* (Klauß, 2016), Teil der *Liebesbeziehungen auf Goethes Weg* (Solms, 2022) – ein Blick in die zu Charlotte von Stein veröffentlichte Literatur macht schnell klar, welcher Bereich ihres Lebens bis heute erinnert wird: Thema ist vor allem „Goethe und Frau von Stein“ (Koopmann, 2002; Farrelly, 2017), selbst im Titel einer ihr gewidmeten Biographie wird sie als „Goethes Freundin“ (Düntzer, 1874) bezeichnet. Dieser verengte Blick trifft dabei nicht nur von Stein, sondern den Großteil der Frauen, die einen Einfluss auf Goethes Leben hatten: Goethe ist das „Zentralgestirn“ (Wallenborn, 2006: 1), die Frauen umkreisen ihn nur als lebensgeschichtliche Meilensteine. Die Biographien der Frauen werden dabei hauptsächlich durch die Linse der Dreiteilung *vor Goethe, mit Goethe und*

nach Goethe betrachtet, wodurch ihre Leistungen schnell über denen Goethes vergessen werden. Dies gilt auch für Charlotte von Stein, obwohl sie auch selbst schriftstellerisch tätig war. Die exklusive Fokussierung auf die Rolle, die Goethe in ihrem Leben spielte, ist schon in der Überlieferungs- und noch deutlicher in der Rezeptionsgeschichte ihrer Texte erkennbar: Während diejenigen Texte mit eindeutigen Goethe-Bezug (vor allem ihre Tragödie *Dido*) immerhin unter diesem Gesichtspunkt regelmäßig Forschungsgegenstand waren, erhielten andere (z. B. das Drama *Neues Freiheits-System oder die Verschwörung gegen die Liebe*) bis in die jüngste Forschung hinein kaum Aufmerksamkeit oder wurden, wie im Falle einer weiteren Komödie, deren Titel nicht bekannt ist, nicht überliefert (Kord, 1996: 54). Fast schon ironisch erscheint es, dass gerade die Verweise auf Goethe, die verhinderten, dass ihre literarische Produktion gänzlich vergessen wurde, besonders in der älteren Forschung gleichzeitig auch zu einer Abwertung dieser Texte führten, da von Stein es *wagte*, den Weimarer Hof und insbesondere Goethe zu karikieren und in einem negativen Licht darzustellen (Bohm, 1989: 39).

Wie mit den Goethe-Bezügen bei einer Analyse ihrer Texte umgegangen werden sollte, ist eine Frage, die von der jüngeren Forschung unterschiedlich beantwortet wurde. Kord (1998: II) hält die Bedeutung Goethes für von Steins Schrifttum und ihr Leben insgesamt selbst in feministischen Interpretationen ihrer Texte noch für deutlich überschätzt. Dem gegenüber argumentiert Wallenborn (2006: 6), dass unübersehbare Bezüge auf Goethe nicht ausgeblendet werden dürfen, „will man Charlotte von Stein als Autorin wirklich ernstnehmen.“ Ein bewusstes Ignorieren offensichtlicher Bezüge kann meines Erachtens nicht zielführend sein und würde sie als Autorin nur weiter in ein von der männlichen Kunstproduktion getrenntes Vakuum drängen. Jeden Text, in dem Bezüge zu realen Personen in ihrem Leben nachweisbar sind, deswegen aber als rein privates Dokument einzuordnen, mit dem von Stein sich ihre Gefühle gewissermaßen von der Seele schreiben wollte, negiert ihre Rolle als Autorin. Deshalb erscheint es mir sinnvoll, in der Interpretation von Goethe-Bezügen über einen rein biographischen Zugang hinauszugehen und stattdessen die intertextuellen und poetologischen Verweise in den Blick zu nehmen.

Im vorliegenden Beitrag soll beispielhaft an dem Drama *Dido* gezeigt werden, dass von Steins literarische Produktion bei weitem nicht so sehr an Goethe gebunden war, wie lange in der Forschung dargestellt wurde: Das zentrale Thema ist vielmehr die Auseinandersetzung mit zeitgenössischen weiblichen Rollenerwartungen, mit denen von Stein, so meine These, bewusst subversiv umging. Gerade, weil in *Dido* eine Goethe-Karikatur deutlich erkennbar ist, kann durch die Auswahl des Stückes gezeigt werden, dass dieser private Bezug nur ein kleiner und in Interpretationen oft überschätzter Teil des Stückes ist.

### Von Steins *Dido*: nur „Hausfrauenkost“ und „Gestümper“?

Bei dem Drama *Dido*, das wohl im Winter 1794/95 entstand (Wallenborn, 2006: 6), handelt es sich um die (soweit überliefert) einzige Tragödie von Steins. Da sie nicht der heute bekannteren Geschichte Vergils über Dido und Aeneas folgt, sondern der älteren Version von Justinus, soll der Handlungsverlauf kurz skizziert werden.

Dido, die Königin Karthagos, wird vom jetulischen König Jarbes zur Heirat gedrängt, was diese wegen eines Treueversprechens an ihren toten Ehemann jedoch ablehnt. Jarbes droht ihr daraufhin, Karthago mit Krieg zu überziehen, falls Dido nicht doch in die Heirat einwilligt. Die drei Gelehrten Ogon (ein Dichter), Dodus (ein Philosoph) und Aratus (ein Geschichtsschreiber) stehen bereits auf Jarbes' Seite und versuchen, die Königin durch Intrigen zur Heirat zu bewegen. Dido will der Situation entkommen, indem sie dem Thron entsagt und stattdessen ihren momentan im Ausland weilenden Bruder als Herrscher einsetzt. Mithilfe des Priesters Albicerio flieht sie aus Karthago, wobei Elissa, ihre engste Freundin, zurückbleibt, um die Abwesenheit der Königin möglichst lange zu verschleiern. In ihrem Exil, der Klause eines alten Einsiedlers, erfährt Dido jedoch, dass ihre Vertrauten in Karthago festgenommen wurden, und beschließt daraufhin ihre Rückkehr in die Stadt. Dort haben sich die Geschehnisse in der Zwischenzeit zugespitzt: Albicerio plant, sich selbst zu opfern, um der Ermordung durch Jarbes zu entgehen, und Elissa kann nur knapp vor einem wütenden Mob gerettet werden. Dido kehrt in den Tempel zurück und scheint Jarbes' Konditionen zu akzeptieren, verbannt die drei Gelehrten aus dem Reich und ordnet zur Feier die Opferung eines Stiers an. In der letzten Szene jedoch stellt sich dies als Vorwand heraus: Statt des Stiers wirft sie sich schließlich selbst auf den Scheiterhaufen, wo sie ihr Leben mit dem Opfermesser beendet.

Trotz des Drängens Schillers, dessen positive Resonanz zu dem Drama brieflich belegt ist (Schiller an von Stein, 2.1.1797, in Schiller, 1977: 33), verweigerte von Stein eine Veröffentlichung zu ihren Lebzeiten. Als Grund gibt sie unter anderem ihre eigene Unzufriedenheit mit dem Stück an: „Überhaupt gefallen mir diese Verse nicht; und ich habe gar keine Gabe, welche zu machen“ (von Stein an Charlotte Schiller, 26.5.1798, in Urlichs, 1862: 328). Doch diese Begründung greift zu kurz, da sie im selben Brief der Veröffentlichung einer ihrer Komödien zustimmt. Ausschlaggebend erscheint deshalb ihre Befürchtung, mit *Dido* „könnte ich mir Feinde machen.“ (ebd.), die sich, als das Drama 1867 schließlich veröffentlicht wurde, tatsächlich als berechtigt herausstellte: Besonders wegen der erkennbaren Goethe-Karikatur und der Wahl der *falschen* antiken Quelle wurde *Dido* noch bis weit ins 20. Jahrhundert (und teilweise darüber hinaus) geringgeschätzt.

Gerade die Goethe-Karikatur war gleichzeitig aber der Grund, weshalb von Steins Trauerspiel für die Literaturwissenschaft und -geschichte über-

haupt von Interesse war, denn das Drama wurde lange ausschließlich als Reaktion und *Rache* von Steins auf das Zerbrechen ihrer langjährigen Freundschaft mit dem Dichter verstanden. Bereits Goethes heimlich geplante Italienreise führte offenbar zu einer starken Belastung der Beziehung, denn nach einer längeren Briefpause machen die Antworten Goethes auf von Steins Briefe klar, dass diese voller Vorwürfe gewesen sein müssen. Der endgültige Bruch der Freundschaft kam im Jahr 1789, als von Stein von der Beziehung Goethes zu Christiane Vulpius erfuhr (Klauß, 2016: 162 ff.); erst 1794 sind erneut kurze Briefe erhalten, die jedoch nie wieder denselben Grad an Intimität erreichen (Wallenborn, 2006: 114). Die Interpretation von *Dido* als ein Schlüsselstück, dessen Figuren unmittelbar realen Personen der Weimarer Gesellschaft zugeordnet werden können, wurde bereits von Düntzer bei der ersten Veröffentlichung des Dramas ins Zentrum gerückt, wobei die wichtigste Zuordnung die von Goethe zu dem Poeten Ogon ist: „Der Dichter Ogon, worin Frau von Stein Goethe und sein Verhältniß zu ihr mit bitterster Ungerechtigkeit glühender Eifersucht dargestellt hat, opfert alles seiner selbstsüchtigen Sinnlichkeit.“ (Düntzer, 1867: LIX) Düntzer erläuterte diese Anspielungen auf Goethe zudem in zahlreichen Fußnoten (von Stein, 1867: z. B. 8 f.).

Dieses *Wer-bin-ich-Spiel* zwischen Weimarer Gesellschaft und Figuren im Drama, die auch nach Düntzer die dominierende Interpretation des Stückes blieb, hat zugleich dessen Rezeption geschadet und vor allem in der älteren Forschung zu einer biografischen Verengung der Perspektive geführt:

[Charlotte von Stein] aber hatte als Erwiderung nur Heftigkeit und Groll. Noch im Jahr 1794 [...] schrieb sie das Drama „Dido“, in welchem sie unter dem Bild eines Hofdichters Ogon das Bild und Wesen Goethes häßlich verzerrte und dabei sogar sich nicht scheute, Stellen aus seinen vertrautesten Briefen zu benützen. (Hettner, 1929: 55)

Während die geradezu emotionale Verurteilung des Dramas als „Gestümper“ (Bode, 1926: 457) und „verzerrte[s] Geschöpf blinder Verstimmung“ (Schmidt, 1886: 302) bei Autoren des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nicht besonders ungewöhnlich erscheint, überrascht es doch, dass selbst im Jahr 2002 noch ähnlich unwissenschaftliche Aussagen möglich waren: Mit seinem (nicht begründeten) Urteil, *Dido* sei hinsichtlich „ästhetische[r] Wertkategorien [...] künstlerisch völlig belanglos“ (Buck, 2002: 267), schließt sich Theo Buck nicht nur der Meinung der bereits zitierten älteren Forschung an, sondern reiht sich auch nahtlos in die „männlich-chauvinistische Tradition“ (Wallenborn, 2016: 116) seiner Vorgänger ein, indem er das Stück als „Hausfrauenkost“ (Buck, 2002: 267) bezeichnet und anzweifelt, dass von Stein der Status einer Autorin zugebilligt werden sollte. Wenn auch Urteile solcher Art

in der neueren Forschung in der Regel nicht mehr zu finden sind,<sup>1</sup> bleibt der Verweis auf die persönliche Natur des Trauerspiels dennoch oft die erste Aussage über das Stück (z. B. Klauß, 2016: 227; Goodman, 1992: 81) und es drängt sich die Frage auf, wie psychologische Deutungen, die etwa den „ganze[n] leidenschaftlichen Zorn und die abgrundtiefe Enttäuschung“ (Klauß, 2016: 227) von Steins über Goethes Verhalten in dem Stück erkennen wollen, überhaupt zu dieser Erkenntnis gelangt sind. Insbesondere seit dem Aufsatz von Bohm (1989: 48) wurde oft festgestellt, dass die Fokussierung auf die Entschlüsselung der Personalsatire eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Stück verhinderte (z.B. Kord, 1996: 56; Fleig, 1999: 244), denn diese bereits von Düntzer in der ersten Ausgabe vorgenommene Deutung behandelt den Text nicht als selbstständige schriftstellerische Leistung, sondern als privates Dokument. Statt von Stein den Status einer Autorin anzuerkennen, wird sie „zur Privatperson zurückbuchstabiert, die sich lediglich der literarischen Form bedient, um ihre persönliche Abrechnung zu halten“ (Gutjahr, 2001: 223).

Der Umgang von Steins mit der antiken Tradition des Dido-Stoffes sorgte weiterhin für Kritik an dem Drama, denn sie wählte nicht die Version aus Vergils *Aeneis* (Ludwig, 2018: 115), die der Verständlichkeit halber kurz in Erinnerung gerufen wird:

Nachdem ihr Gemahl Sychaeus von ihrem Bruder ermordet wurde, gelangt Dido nach Libyen und wird dort von dem getulischen König Iarbas umworben. Sie weist diesen zurück, erkaufte sich durch eine List jedoch das Recht zu dem Land, auf dem Karthago entsteht. Nach der Ankunft des Aeneas wird durch einen Eingriff der Götter Didos Andenken an ihren verstorbenen Gemahl ausgelöscht und eine neue Liebe zu Aeneas entfacht. Durch die Unvereinbarkeit der Treue gegenüber dem Toten und der neuen Liebe in tiefes Leid gestürzt, offenbart sie ihre Gefühle, doch bevor es zur Heirat kommen kann, verlässt Aeneas (veranlasst durch das Eingreifen Jupiters, der von dem zurückgewiesenen Iarbas beschworen wurde) Libyen. Dido trägt daraufhin ihrer Schwester Anna auf, einen Scheiterhaufen vorzubereiten, beschwört eine ewige Feindschaft zwischen Karthago und Rom und ersticht sich schließlich selbst auf dem Scheiterhaufen, wo sie in den Armen ihrer Schwester stirbt (Theison, 2008).

Von Steins *Dido* weicht gerade in dem berühmtesten Teil der Legende von dieser ab: Die Figur des Aeneas tritt überhaupt nicht erst auf, Dido entbrennt nicht in Liebe zu ihm, und somit ist der Grund für ihren Selbstmord auch nicht ihre enttäuschte Liebe. Diese Entscheidung gegen Vergil wurde ihr – ähnlich wie die Karikatur Goethes – häufig zur Last gelegt: „Vergils Darstellung einer Liebe zwischen Dido und Aeneas vergaß Charlotte ganz

---

<sup>1</sup> Von vereinzelt Nebenbemerkungen abgesehen, wie: „*Dido*, kein Meisterwerk der schriftstellerisch dilettierenden Baronin“ (Söhn, 1998: 93).

darüber oder übersah sie geflissentlich, denn dergleichen Liebeskrankheiten nachzuschildern, hatte sie durchaus keine Neigung.“ (Bode, 1926: 451)

Noch stärker verkürzt als diese Einschätzung Bodes erscheint Semraus Feststellung: „Virgil war Frau von Stein natürlich bekannt, Einflüsse freilich sind nirgends vorhanden.“ (Semrau, 1930: 64) Von Steins Entscheidung gegen Vergil wird hier nicht nur als objektiver Fehler eingeschätzt, der Autorin wird implizit auch abgesprochen, dass es sich überhaupt um eine bewusste Entscheidung gehandelt haben könnte, indem ein *Vergessen* unterstellt wird oder man durch das Ausbleiben einer weiteren Erklärung zu dem Schluss geführt wird, dass die fehlenden Vergil-Bezüge auf ein künstlerisches Unvermögen zurückzuführen seien. Dadurch wurde von Stein auch insgesamt ein neuartiger, den Dido-Stoff aktualisierender Umgang mit dem Quellenmaterial abgesprochen: „Es stellt keine Stufe in der Entwicklungsgeschichte eines Stoffes dar [...] Denn diese Dido zeugt von starkem Mangel an dichterischem Empfinden und ist stellenweise wenig taktvoll.“ (Semrau, 1930: 63 f.)

Inwiefern die dargestellte Verurteilung des Dramas aufgrund des Goethe-Bezugs und der Quellenwahl dem Stück nicht gerecht wird, soll im Folgenden gezeigt werden.

### ***Didō* – ein persönlicher Racheakt? Die Goethe-Karikatur in der Figur des Ogon**

Die Annahme, die Figur Ogon sei von Goethe inspiriert, geht u. a. darauf zurück, dass sich in vielen seiner Aussagen fast wörtliche Zitate aus Goethes Korrespondenz wiedererkennen lassen. So sind Ogons Worte über einen „dir ungesunden Trank [...], den ich dir immer verwies“ (III/2: 508)<sup>2</sup> sicherlich als Anspielung auf Goethes Abneigung gegen das neue Getränk Kaffee zu verstehen, die in seinen Briefen zum Ausdruck kommt: „Willst du heute nach Tische den schädlichen Tranck bey mir einnehmen; so bringe mit wen [sic] du willst.“ (Goethe an von Stein, 25.3.1783).<sup>3</sup>

Auch in Ogons Aussage „Es ist schwer, die Wahrheit zu sagen, ohne zu beleidigen“ (III/2: 508), hallt die Stimme Goethes wider, findet sich dieser Gedanke doch nur wenig abweichend auch in einem Brief vom 1. Juni 1798:

Ich dancke dir für den Brief, den du mir zurückließest, wenn er mich gleich auf mehr als eine Weise betrübt hat. Ich zauderte darauf zu antworten, weil es in einem solchen Falle schwer ist aufrichtig zu seyn und nicht zu verletzen. (ebd.: 383)

---

2 Die Textbelege werden im Folgenden aus der Dramengesamtausgabe von Kord, 1998 unter Angabe von Aufzug/Szene: Seitenzahl zitiert.

3 Fränkel (1960a: 457); ggl. außerdem Goethe an von Stein, 29.8.1777; ebd.: 79; Goethe an von Stein, 1.6.1789 (Fränkel, 1960b: 384).

Die Parallelen zwischen Goethe und der Figur Ogon ließen sich noch an zahlreichen weiteren Beispielen nachweisen.<sup>4</sup> Auch wenn die biografischen Hintergründe zur Gestaltung der Figur Ogon sicherlich für das Textverständnis nicht unbedeutend sind, bilden sie doch nur ein Teil des Ganzen und sollten in einer Interpretation aus zwei Gründen nicht überbewertet werden.

Erstens finden sich Karikaturen realer Personen keineswegs nur in von Steins Dramen; vielmehr war dieses Vorgehen eine Eigenart des Weimarer Liebhabertheaters insgesamt. Die dort aufgeführten Stücke enthielten in vielen Fällen persönliche Portraits der Hofgesellschaft, die durchaus nicht immer schmeichelhaft waren. Dabei war eine Besonderheit des Weimarer Theaters, dass solche Portraits von den Hofmitgliedern nicht nur verfasst, sondern teilweise auch selbst gespielt wurden. So spielte Goethe etwa in dem Singspiel *Lila*, das von ihm und von Seckendorff koproduziert wurde, die Figur des *Doktor-Magus Verazio*, die von den Zuschauer:innen wegen Goethes Spitznamen *der Doktor* leicht als er selbst erkannt werden konnte (Kord, 1998: XXXI). Die Einarbeitung realer Personen macht *Dido* demnach gerade nicht zu einem privaten Rachedokument, sondern reiht das Drama im Gegenteil in die (öffentliche) Dramenproduktion und -rezeption ihres sozialen Umfelds ein.

Auch wenn man nur die Beziehung zwischen Goethe und von Stein betrachtet, beruhte es keineswegs auf Einseitigkeit, dass von Stein sich von Privatem inspirieren ließ, denn sie selbst wird allgemein als das Modell für Goethes Iphigenie akzeptiert (Cocalis, 1996: 77). Die negative Bewertung der Goethe-Karikatur in von Steins *Dido* führte also nicht nur zu einer zu oberflächlichen Auseinandersetzung mit dem Stück, das Kritik an weit mehr als nur der Person Goethes übt (wie im Folgenden noch gezeigt werden soll) – sie missachtete den Entstehungszusammenhang des Dramas völlig, indem es wegen eines Merkmals, das für die zeitgenössische Dramenproduktion in Weimar typisch war, als *Privatdokument* abgestempelt wurde.

Zweitens greift eine Interpretation, die bei der Goethe-Karikatur aufhört, auch in werkimmanenter Hinsicht zu kurz, da dabei ein Großteil des Dramas völlig unbeachtet bleibt. Ogon stellt als einer der drei Gelehrten zwar eine zentrale Figur im Stück dar, sein Gegenüber in Dialogen, die die Bezüge zu Goethe besonders deutlich machen (bes. *Dido* III/2), ist jedoch nicht die Namensgeberin des Dramas Dido, sondern ihre Freundin Elissa. Eine Interpretation, die den Goethe-Bezug als Kern des Dramas ansieht, geht über die Handlung hinweg, die sich zwischen Dido und deren eigentlichem Gegenspieler König Jarbes abspielt. Auch diese männliche Figur wird deutlich kritisiert. So sagt er beispielsweise über sich selbst:

---

<sup>4</sup> Für weitere Beispiele z. B. Wallenborn (2006: 120 ff.); eine erschöpfende Kommentierung aller Verweise in Ogons Aussagen findet sich außerdem in der Ausgabe von Düntzer, 1867.

Wie weißt du, daß ich sie lieben kann? Dieses glücklich [sic] gepriesene Gefühl des Herzens haben mir die Götter versagt, Sklavinnen sind alles, was ich begehre, und in der Liebe sind meine schönen afrikanischen Pferde mir die nächsten am Herzen. (I/9: 497)

Verglichen mit der Charakterisierung von Jarbes, der so verkommen ist, dass er nicht einmal zur Liebe fähig ist, erscheint die Darstellung Ogons deutlich weniger scharf und bleibt eher komödiantisch, denn verspottet wird vor allem dessen akademische Angeberei (Colvin, 2001: 149) und weniger sein schlechter Charakter an sich: In einem Streitgespräch zwischen den drei Gelehrten weist Aratus etwa auf die Sinnlosigkeit von Ogons Arbeit hin: „doch lieben [sic] Brüder ohne Scherz! ihr redet oft thörigte Worte, und so lange, bis ihr selber daran glaubt.“ (I/7: 495). Auch als die Gelehrten von Dido aus dem Reich verbannt werden, bleibt ihr Tonfall ausdrücklich spöttisch, ihr Angriff beschränkt sich vor allem auf die (vorgetäuschte) Gelehrsamkeit der drei Männer (V/12: 531). Den schärfsten Angriff auf Ogons Charakter unternimmt Elissa:

Einmal betrog ich mich in dir, ietzt aber sehe ich allzu gut, ohngeachtet des schönen Kammstrichs deiner Haare und deiner wohlgeformten Schuhe, dennoch die Bockshörnerchen, Hüfchen und dergleichen Attribute des Waldbewohners, und diesen ist kein Gelübde heilig. (III/2: 507).

Während der Vergleich Ogons mit einem Satyr einerseits auf ein zurückliegendes sexuelles Interesse und seine Unzuverlässigkeit hindeutet, schafft dieser Verweis auch unmittelbare Assoziationen zu komödiantischen Satyrspielen und nimmt der Kritik dadurch einiges an Schärfe. Insgesamt bewegt sich gerade das Geplänkel zwischen Elissa und Ogon eher auf dem Niveau, das man von den Bediensteten in einem Drama erwarten würde, und liegt damit gewissermaßen auf der *zweiten Ebene* – wichtiger hingegen ist die *erste Ebene*, die sich zwischen Dido und Jarbes abspielt und ernsthafte Kritik an dem antidemokratischen (männlichen) politischen System der realen Welt aufwirft (Colvin, 2001: 150 ff.). Die Goethe-Karikatur sollte also nicht als zentraler Angelpunkt des Dramas aufgefasst werden, sondern vielmehr als nur eine Konstellation, anhand derer von Stein exemplarisch den für das Drama wesentlichen Geschlechterkonflikt ausarbeitet (Wallenborn, 2006: 129).

### **Zur Wahl der Quelle: Justin vs. Vergil**

Besonders unverständlich erscheint die Abwertung des Dramas aufgrund der vermeintlich fehlerhaften Bearbeitung des antiken Stoffes, da bereits Düntzer in der Erstausgabe die wichtigsten antiken Quellen identifizierte (Ludwig,

2018: 113), zu denen auch die Dido-Tradition in der *Epitoma Historiarum Philippicarum Pompei Trogi* des Justin gehört. In dieser älteren Version des Mythos gelangt Elissa<sup>5</sup> auf der Flucht vor ihrem Bruder, der ihren Gemahl Acherbas ermordete, nach Afrika, wo sie Karthago gründet. Wegen des schnell wachsenden Reichtums der Stadt will Hiarbas, der König der Maxitaner, Elissa unter Androhung von Krieg zur Heirat zwingen und beginnt mithilfe von Gesandten der Punier eine arglistige Verschwörung. In dieser Zwangslage täuscht Elissa vor, ein letztes Mal vor der Heirat ihrem verstorbenen Gatten opfern zu wollen, und tötet sich auf dem hierfür errichteten Scheiterhaufen selbst (Tschiedel, 2010: 299).

Der Vergleich dieser beiden Stofftraditionen mit dem Drama macht deutlich, dass von Stein sich vor allem bei der Geschichte der Figur Dido auf diese ältere Tradition stützt, denn auch in ihrem Drama wählt diese den Tod, statt in eine Heirat gezwungen zu werden. Weil aber Vergil die deutlich bekanntere der beiden Fassungen ist, stellt sich die Frage, warum von Stein sich gegen diese entschied. Die stark biographischen und Goethe-zentrierten Zugänge der älteren Forschung nahmen auch hier oft an, dass von Stein die Wahl der Quelle traf, „um ihre eigenen Erlebnisse zu verkörpern“ (Voß, 1921: 172). Falls das primäre Ziel von Steins jedoch tatsächlich war, ihre eigenen Umstände und ihre Beziehung mit Goethe abzubilden, erscheint es unverständlich, warum sie sich gegen diejenige Stofftradition entschied, in der eine Witwe von ihrem Geliebten enttäuscht und verlassen wird, weil dieser nach Italien flieht. Die Ähnlichkeiten zu den Lebensumständen von Steins, die bei der Fertigstellung des Dramas 1794 seit kurzem verwitwet war (Tschiedel, 2010: 299), und sich von Goethe wegen seiner Italienreise hintergangen fühlte, sind so auffallend, dass die Entscheidung gegen Vergil mehr wie eine Verschleierung denn eine bewusste Herbeiführung dieser Ähnlichkeiten wirkt.

Mit sehr großer Sicherheit auszuschließen ist, dass von Stein Vergil nicht bekannt war. Nur zwei Jahre zuvor veröffentlichte Friedrich Schiller seine Übersetzung des vierten Buchs der *Aeneis*, und auch von dessen Frau Charlotte ist bekannt, dass sie bereits als junge Frau Vergil las. Da die Schillers nicht nur zu den engen Freunden von Steins zählten, sondern auch zu den ersten Personen gehörten, die ihr Drama *Dido* lesen durften (Ludwig, 2018: 114 f.), ist die Annahme, von Stein habe Vergils Version schlicht nicht gekannt, unwahrscheinlich.

Eine mögliche Antwort auf die Frage nach dem Grund der Quellenwahl bietet ein 1770 von Benjamin Hederich veröffentlichtes *Gründliches mythologisches Lexicon*, das als wichtiges Referenzwerk der Zeit beispielsweise auch von Goethe zu Rate gezogen wurde (Bohm, 1989: 45) und somit mit hoher Wahrscheinlichkeit von Stein ebenfalls bekannt war. Darin wird nach einer

---

5 Auch Vergil kennt den Namen Elissa für die Figur, benutzt ihn aber deutlich seltener als Dido.

Beschreibung der verschiedenen Quellen und Traditionen unter der Überschrift *Eigentliche Historie* die Didogeschichte nach Justin als historisch wahrscheinlichste Variante wiedergegeben (Hederich, 1967: 925 f.) Bohms darauf fußende Erläuterung, von Stein habe „the version which was most authoritative, closer to the origin, and free of the awkward chronological problem noted by Hederich“ (1989: 46) gewählt, überzeugt dennoch nicht vollständig, da keine Belege darauf hindeuten, dass von Stein historische Akribie ins Zentrum ihrer Arbeitsweise gestellt hätte. Darüber hinaus konnte Tschiedel (2010: 305 ff.) nachweisen, dass von Steins *Dido* durchaus mehrere Vergil-Bezüge aufweist, wie beispielsweise in der Figur der Elissa, die eine ähnliche Funktion als enge weibliche Bezugsperson für Dido erfüllt wie ihre Schwester Anna in der vergilischen Stofftradition. *Dido* ist also mehr als eine Übernahme einer antiken Quelle: Durch die Verknüpfung von Handlungsmustern und Motiven verschiedener Traditionen und dem Setzen eigener Akzente, wie etwa durch das Hinzufügen neuer Figuren, verleiht von Stein ihrem Drama an entscheidenden Punkten einen originellen Charakter (Ludwig, 2018: 116).

Auch in der Frage nach von Steins Umgang mit den antiken Quellen bestätigt sich also das Urteil, dass die Fokussierung auf die Entschlüsselung der Figuren eine tiefergehende Auseinandersetzung mit dem Stück verhinderte. Die augenscheinliche Annahme, Goethe müsse im Zentrum jedes Stückes stehen, in dem er vorkommt, führte dazu, dass die Wahl der justinischen Erzählung als nicht zielführend kritisiert wurde, da die Beziehung zwischen von Stein und Goethe mit Vergil „in eine höhere Sphäre gehoben worden wäre.“ (Redslob, 1943: 78).

Darüber wurde jedoch lange übersehen, dass von Stein sich womöglich bewusst dafür entschied, diejenige Version der Geschichte zu erzählen, in der Dido die Hauptfigur bleibt, statt nur zu einer in ein männliches Heldenepos eingebetteten Übergangsfigur zu werden (Gutjahr, 2001: 239), denn bei Justin – und auch bei von Stein – verfügt Dido über eine deutlich größere Entscheidungsgewalt: Sie bleibt die Herrin ihrer eigenen Gefühle, da sie nicht durch göttliches Eingreifen in eine neue Liebe gezwungen wird. Statt sich von einer enttäuschten Liebe in die Verzweiflung treiben zu lassen, entkommt Dido durch ihren Tod der männlichen Gewalt, die sie in eine Heirat zwingen wollte, und bleibt immerhin insofern selbstbestimmt in ihrer Entscheidung, dass sie sich den politischen Zwecken ihrer Gegner durch ihren Freitod entzieht: „[...] ich gehöre euch nicht mehr“ (V/15: 534).

### **Mehr als nur ein Goethe-Verriss: Geschlechterverständnis und Gesellschaftskritik**

Ausgehend von der Quellenwahl, die dem Drama zu Grunde liegt und eine stärker weiblich zentrierte Perspektive auf die Geschichte bietet, soll im Folgenden gezeigt werden, dass in *Dido* nicht nur mit Goethe *abgerechnet* wird, sondern vielmehr Geschlechterrollen und weibliche Handlungsmacht auf subversive Art verhandelt werden.

#### **Dido und Iphigenie**

Ein Vergleich von *Dido* mit Goethes *Iphigenie auf Tauris* mag nach den bisherigen Ausführungen auf den ersten Blick überraschend erscheinen, da ja gerade gegen die Goethe-Zentrierung bei der Interpretation von Steins Drama argumentiert wurde. Blickt man jedoch über die privaten Bezüge hinaus und versteht den Text nicht als biographische, sondern poetologische Auseinandersetzung mit und Antwort von Steins auf Goethe, ergeben sich insbesondere über den Zugang der Geschlechterrollenkonzeptionen aufschlussreiche Tertia Comparationis.

Schon die Tatsache, dass *Dido* das einzige zwischen 1770 und 1800 verfasste Drama einer Autorin ist, das sich mit einer antiken Vorlage auseinandersetzt (Fleig, 1999: 240), legt einen Vergleich mit *Iphigenie*, die heute als zentraler Text der Weimarer Klassik gilt, nahe. Beide Texte weisen darüber hinaus auch Ähnlichkeiten auf der Handlungsebene auf:<sup>6</sup> Neben dem Motiv des Frauenopfers, das jeweils zentral ist, macht den Protagonistinnen in beiden Texten ein *Barbar* den Heiratsantrag und bringt diese durch die Androhung unmenschlicher Konsequenzen (Krieg bzw. Wiederaufnahme des Menschenopfers) in eine Zwangslage (Wallenborn, 2006: 149). Auch die Situationen, in denen sich beide Frauen zu Beginn des Dramas jeweils wiederfinden, weisen Ähnlichkeiten auf, denn sowohl Dido als auch Iphigenie wurden durch Gewaltakte männlicher Familienmitglieder vor Beginn der eigentlichen Dramenhandlung ins Exil getrieben.

In der Beschaffenheit dieses Exils zeigt sich jedoch bereits der erste deutliche Unterschied zwischen den Dramen: Dido lebt selbstbestimmt als Königin von Karthago, während Iphigenie zwar durch ihren Status als Priesterin einen gewissen Einfluss auf die Politik ihres Exils hat, sich selbst allerdings (in Gemeinschaft mit dem weiblichen Geschlecht insgesamt) in einer nicht handlungsmächtigen Position sieht:

Der Frauen Zustand ist beklagenswert.  
Zu Haus und in dem Kriege herrscht der Mann

---

<sup>6</sup> Siehe auch die Vielzahl von Veröffentlichungen seit den 1980er Jahren, die beide Stücke aufeinander beziehen, darunter Bohm (1989), Fleig (1999) oder Gutjahr (2001).

Melanie Bausch

Und in der Fremde weiß er sich zu helfen.  
Ihn freuet der Besitz; ihn krönt der Sieg;  
Ein ehrenvoller Tod ist ihm bereitet.  
Wie eng-gebunden ist des Weibes Glück!  
Schon einem rauhen Gatten zu gehorchen  
Ist Pflicht und Trost, wie elend wenn sie gar  
Ein feindlich Schicksal in die Ferne treibt! (*Iphigenie*, V. 24 ff.)

Diese Situationen vertauschen sich in den beiden Dramen jedoch im Laufe der Handlung; Iphigenie gewinnt bis zum Beginn des V. Aktes die Handlungsmacht, die zur Auflösung des Konfliktes führt, während Didos Plan scheitert, und sie im letzten Akt zum Sterben nach Karthago zurückkehrt (Fleig, 1999: 256). Die Protagonistin in Goethes Drama scheint also, im Gegensatz zu Dido, in der Lage zu sein, sich letztlich gegen ihren männlichen Gegenspieler zu behaupten und durch ihr Handeln das positive, humanistisch-aufgeklärte Ende des Dramas herbeizuführen. Dieses Bild von Iphigenie als selbstbestimmt handelnd muss jedoch deutlich eingeschränkt werden: Zwar beansprucht sie gegenüber Thoas für sich, „so frei geboren als ein Mann“ (*Iphigenie*, V. 1858) zu sein, nur einige Verse später schränkt sie ihre Handlungsmacht jedoch selbst wieder ein, indem sie auf die Beschränktheit ihrer Möglichkeiten als Frau hinweist: „Ich habe nichts als Worte, und es ziemt / Dem edlen Mann, der Frauen Wort zu achten.“ (*Iphigenie*, V. 1863f.). Diese Einschätzung ist innerhalb der Handlungslogik des Stücks auch zutreffend, denn Iphigenie entscheidet sich gegenüber der absoluten Macht des Königs Thoas dafür, ihren Fluchtplan offenzulegen, und sich ihm dadurch noch stärker anzuliefern (Horsley, 1982: 67). Zwar wird dies im Stück als Selbstermächtigung der Protagonistin dargestellt, durch die sie sich aus ihrer passiven Rolle im Plan von Orest und Pylades befreit (Dietrick, 1996: 119), die Auflösung des Konflikts wird hierdurch jedoch nicht tatsächlich herbeigeführt. Nicht sie, sondern Orest bietet Thoas die politische Lösung des Konflikts an. Iphigenie wird zwar zum moralischen Vorbild und Zeichen für die Erlösung Thoas', ihr Schicksal liegt aber weiterhin in den Händen der Männer (Dietrick, 1996: 119). Damit ist die Charakterisierung Iphigenies von Grund auf ambivalent, denn sie wird einerseits als freie und autonom handelnde Frau dargestellt, andererseits bleibt sie aber „einem männlichen Subjekt zu- und, als diesem zur Rettung dienend, untergeordnet [...]“ (Wagner, 1990: 122).

Es ist diese Funktionalisierung der weiblichen Figur für den männlichen Erkenntnisprozess, die von Stein in *Dido* negiert: Jarbes bleibt im Gegensatz zu Thoas der barbarische Eroberer, er wird nicht auf Kosten der Autonomie Didos zu aufgeklärtem Handeln bewegt. Indem ihre Protagonistin keinen Versuch unternimmt, Jarbes zu bessern, sondern stattdessen den Opfertod wählt, „negiert Charlotte von Stein die Erlöserinnenrolle der Frau, die in den Kreislauf der Gewalt der Männergeschichte eingreifen soll“ (Fleig, 1995: 222).

Auch wenn ihre Handlungsfähigkeit am Ende des Stückes so beschränkt ist, dass als einziger Ausweg die Selbstopferung bleibt, behält Dido durch ihren Tod dennoch ihre Autonomie, da sie die Heirat, durch die sie für den männlichen Gegenspieler funktionalisiert würde, von sich weist. Auffällig ist dabei, dass sich Dido zwischen zwei verschiedenen Opfern entscheiden muss: einerseits ihre Selbstopferung, andererseits wird aber auch die Heirat mit Jarbes als „Opfer“ (I/6: 493) bezeichnet, von dem erwartet wird, dass Dido es selbstverständlich annimmt. Bezeichnenderweise folgt die Enthüllung, dass Dido Jarbes heiraten soll, direkt auf die Weigerung der drei Gelehrten, sich selbst anzubieten, im barbarischen Nachbarland zu leben, um dort „Aufklärung zu lehren“ (I/4: 492). Keiner der drei Männer ist bereit, persönlichen Komfort auch nur zeitweilig zum Wohl des Volkes aufzugeben.

Dido weigert sich, das Opfer für die Zwecke der Männer zu bringen, und entscheidet sich stattdessen für den „unheroischen und damit nicht öffentlich einfunktionierbaren Tod“ (Lange, 1991: 345). Von Stein bietet in ihrem Drama keine Lösung für die Situation an: Während Iphigenie zur Retterin der Menschheit wird und sich dabei auch gleichzeitig selbst rettet, gibt es für Dido keinen Kompromiss, der das tragische Ende verhindern könnte; um dem Einfluss männlicher Gewalt über ihre Person zu entkommen, muss sie sterben.

In diesem Ende, das den Konflikt besonders im Vergleich zu Goethes *Iphigenie* nur sehr bedingt auflösen kann, spiegelt sich auch von Steins insgesamt pessimistische Weltsicht, die etwa aus einem Brief an ihren Sohn vom 18. April 1796 ersichtlich wird:

Heute Abend kommt die Herzogin zu mir und Schiller. Gestern war er auch schon einige Stunden bei mir. Wir haben uns ganz müde übers Menschengeschlecht gestritten, welches zu verbessern ihm möglich scheint, mir aber nicht. Endlich mußte er mir zugeben, daß die menschliche Natur nicht zu verändern sei, aber das Streben nach etwas Höherm ihm doch eigen wäre, sagte er. Dies gab ich ihm zu, indem der Mensch sich moralisch erheben könnte, er wollte aber behaupten, daß die Menschen durch Kunstgefühle erhoben würden. Mir dünkt, dawider streitet die Erfahrung; mir dünkt sogar, die Kunstgefühle erkälten das Herz. (Düntzer, 1874: 42)

Gleichzeitig knüpfen die Umstände von Didos Tod auffällig an die Tradition der barocken Märtyrerdramen an, wie sich insbesondere im Vergleich zu Andreas Gryphius' Drama *Catharina von Georgien* zeigt: In diesem wird die georgische Königin Catharina von dem persischen Chach Abas gefangen gehalten und muss sich zwischen der Ehe mit ihm und ihrem Tod entscheiden. Sie entscheidet sich, ebenso wie auch Dido, dafür, für ihre Prinzipien zu sterben. Diese sind im Fall der Catharina zwar in erster Linie die Treue zu ihrem Glauben (Burschel, 2004: 95) und weniger die Treue zu ihrem verstor-

benen Ehemann, die bei Dido im Zentrum steht, die motivische Nähe des Selbstmordes Didos und der Selbstopferung Catharinas ist dennoch nicht zu übersehen. Ebenso wie die bereits dargestellte Teilhabe an Eigenheiten des Weimarer Liebhabertheaters durch die Karikatur bekannter Persönlichkeiten entfernt so auch dieser Anschluss an die barocke Damentradition von Steins Tragödie von dem rein privaten Schaffenskontext, unter dessen Blickwinkel das Stück oft betrachtet wurde.

### **Geschlechterkonzeptionen: Gütiges Regiment vs. absoluter Despotismus**

Ein weiteres für das Drama zentrales Thema ergibt sich direkt aus der oben dargestellten Fokussierung auf das Schicksal der Protagonistin, nämlich die Darstellung des Geschlechtergegensatzes: Der Konflikt zwischen Jarbes und Dido beruht nicht auf der Wahl zwischen Monarchie und Republik, sondern „zwischen gütigem (weiblichem) Regiment und absolutem (männlichem) Despotismus“ (Kord, 1998: IX). Dieser Gegensatz zwischen Männlichem und Weiblichem zeigt sich über das gesamte Stück hinweg an den Charakterisierungen der Figuren.

Die Figur Dido ist geprägt von dem Bild idealer Weiblichkeit, das sie sowohl im Privaten als auch in ihrem Regierungsstil verkörpert. Auf der privaten Ebene erfolgt ihre Charakterisierung vor allem im Austausch mit Elissa. Durch die Einführung der zweiten weiblichen Figur, die in enger Freundschaft mit der Protagonistin verbunden ist, durchbricht von Stein die Konzeption der *hohen* Tragödie, indem diese um eine private, *niedere* Ebene erweitert wird (Wallenborn, 2006: 135). Die Wichtigkeit dieser Freundschaft zeigt sich schon darin, dass diese bereits mit den ersten Worten des Stückes eingeführt wird, noch bevor Dido sich im Monolog mit ihrer Rolle als Herrscherin auseinandersetzt oder ihren verstorbenen Gemahl thematisiert: „Ich danke dir geliebte Freundin, für deine Liebe, für alles, was du mir gesagt, was ich auch lange in dir geahndet, für deine Treue, für deine Zuneigung [...]“ (I/1: 491).

Schon das Motiv der Frauenfreundschaft allein zeigt den subversiven Umgang von Steins mit der Gattung, denn im mythologischen Stoff, der für hohe Tragödien benutzt wird, existieren kaum Vorbilder dafür; Zuneigung und Treue kennt die griechische Antike vor allem in Paaren wie Orest und Pylades oder Achilles und Patroklos, denn Frauen galten als freundschaftsunfähig (Fleig, 1994: 47). Nicht nur antike, auch zeitgenössische Erwartungen einer Rivalität zwischen zwei weiblichen Figuren werden unterlaufen, indem diese Verbundenheit über das gesamte Stück hinweg Bestand hat und nie in Zweifel gezogen wird (Cocalis, 1996: 90).

Die Existenz der zweiten weiblichen Figur wurde in der Forschung unterschiedlich interpretiert.<sup>7</sup> Kord (1992: 182) versteht Elissa beispielsweise als eine Quasi-Doppelgängerin, denn sie würde durchgehend mit Dido identifiziert und sei „der Teil Didos, der am Ende des Stückes überlebt.“ Cocalis (1996: 91) dagegen sieht bei Dido und Elissa eine strikte Rollenverteilung: „By splitting Dido into two roles, Stein allows Dido to function as the more sentimental, tragic heroine, while Elissa provides the satirical commentary on gender and exposes male foibles [...]“. Eine dritte Interpretation schlägt Gutjahr (2001: 230) vor, die keine Aufspaltung, sondern eine Doppelung der weiblichen Figur annimmt, deren Zweck es sei, Didos Handlungsmöglichkeiten zu erweitern, indem sie nicht nur als Monarchin, sondern auch in ihrer Rolle als Privatperson auftreten kann. Dies ist für die Darstellung von Didos idealisierter Weiblichkeit unabdingbar: Von Stein zeichnet ihre Protagonistin als „schöne Seele“ (III/4: 509; III/6: 510), also einen Charakter, der die Regeln des Anstands, der Sittlichkeit und der Tugend so verinnerlicht hat, dass ihn auch Affekte, die aus tragischen Handlungsverläufen entstehen, nicht aus der Fassung zu bringen vermögen. Für die *Abrundung* dieser Charakterzeichnung muss Dido darüber hinaus auch als liebesfähig, jedoch nicht unkeusch gezeigt werden – eine Eigenschaft, die sich im Stück in empfindsamen Gesprächen mit Elissa zeigt, mit der sie durch „Schwesterliebe“ (II/4: 501) verbunden ist (Wallenborn, 2006: 135 f.).

Dass eine Interpretation, die Dido als den öffentlichen Teil der weiblichen Figur versteht, zu kurz greift, wird besonders bei einem Blick auf ihre Rolle als Monarchin deutlich. Zu Beginn des Stückes zeigt sich, dass ihre Regierung einen durchwegs positiven Einfluss auf das Reich hatte, das beinahe utopisch dargestellt wird:

Es blühet alles um mich herum, alles ist im Wohlstand, mein Volk, meine Seemacht, Handthierungen; es dringt keine Stimme des Mangels mehr zu meinem Ohr! Anbieten muss ich meine Hülfe, es ist nirgends eine dringende Noth, auch Künste und Wissenschaften aus meinem geliebten phönizischen Vaterland, schlagen hier Wurzel, ohne wie dort im übermüthigen Tyrus, auszuarten. Es ist alles glücklich [...] (I/2: 491)

Da Dido tatsächlich völlig unabhängig von (positivem) männlichem Einfluss, etwa von einem Vater oder Bruder, regiert, kann die glückliche Situation in ihrem Reich nur auf ihre Regierung selbst zurückgeführt werden. Didos schöne Seele zeigt sich auch in dieser öffentlichen Funktion, denn als der Rat von ihr verlangt, sie solle mit weniger *Güte* regieren, macht sie deutlich, dass sie das „vollkommene[n] Ziel“ ohne „Übel[s]“ erreichen will (I/6: 494). Dieser Regierungsstil zeichnet sich vor allem durch Zurückhaltung aus: „[...] nur

---

7 Für eine Besprechung verschiedener Interpretationen: Wallenborn (2006: 133 f.).

die, die sich dir nähern, die selbst durch dein Wesen umgebildet werden, diese ahnden deinen Widerwillen.“ (I/6: 193). Anstatt durch konkrete Anweisungen zu regieren, nimmt Dido also einen eher indirekt positiven Einfluss auf ihr Volk. Selbst diese abgeschwächte Form der Regierung wird im Stück jedoch kaum tatsächlich gezeigt, da (nach zeitgenössischer Auffassung) die Darstellung Didos als resolute Regentin sie in die Rolle eines „Mannweibs“ drängen (Wallenborn, 2006: 137) und somit ihre idealisierte Weiblichkeit gefährden würde.

Weiterhin gibt es auch keinen persönlichen Konflikt, in dem Dido sich zwischen ihren Rollen als private Frau und öffentliche Königin entscheiden müsste. Vielmehr wurde diese Entscheidung bereits vor dem Stück getroffen: Innerhalb des Wertekosmos der *schönen Seele* kann es kein Ringen zwischen der Treue zum toten Gemahl und den Bedürfnissen des Staates geben, denn ihr Herz ist bereits vergeben. Da ihre idealisierte Weiblichkeit die meisten Regierungsmaßnahmen, mit denen sie sich gegen Jarbes wehren könnte, verhindert, bleibt ihr als einzige Maßnahme zum Schutz ihres Volkes, die Krone niederzulegen:

Elissa: Meine Freundin! meine Königin! Warum willst du dich deinem Reiche entziehen, das so glücklich von dir regiert wird?

Königin: Eben zu seinem Glück ist es notwendig! ich will es von einem Krieg retten, den mir Jarbes ankündigt, wenn ich ihm meine Hand versage. – Diese Hand, mit der ich ein Gelübde that, die nie einem zweiten Gemahl zu reichen – ein Herz hatte ich so nicht mehr zu geben. (II/4: 501)

Somit wird die Utopie einer weiblichen Regierung als Gegenentwurf zu männlicher Gewalt durch die Logik des Stücks selbst eingeschränkt, denn die nach den Maßstäben der *schönen Seele* handelnde Königin kann ihr Reich gegen die äußere Bedrohung der Unterwerfung nicht verteidigen (Fleig, 1999: 251). Zwar siegt sie am Ende auf persönlicher Ebene über Jarbes, was dieser auch anerkennt: „Verdammtes Schicksal! ich erkenne deine Gewalt und bin doch nicht dein Liebling.“ (V/15: 534) Der politische Konflikt durch den drohenden Krieg bleibt jedoch weiterhin bestehen und eine Lösung wird durch das Herbeirufen von Didos Bruder nur angedeutet.

Der Idealisierung der weiblichen Figuren steht eine ebenso starke Kritik an vielen männlichen Figuren gegenüber. Jarbes gibt sich schnell als aggressiver, machthungriger Despot zu erkennen: „[I]ch falle ins Land ein mit Gewalt, und sie, oder auch nicht sie, ihre Schätze, die ich haben will, sind mein.“ (I/9: 497). Seine Regierung steht im starken Gegensatz zu der Didos und würde das glückliche Reich ins Unglück stürzen, wie der Einsiedler es voraussagt: „Die unedlen Entwürfe werden willige Aufnehmer finden; die Raserei wird die Thorheit leiten, und so stürzt ein berühmtes Reich in den Abgrund der

*Die Subversion weiblicher Geschlechterrollen*

Dunkelheit [...]“ (IV/2: 514). Auf ähnliche Weise bekennen die Gelehrten ihren Verrat an den Idealen der Wissenschaft und Kunst (I/8: 495) und verbünden sich mit Jarbes, um ihren Machtbereich vergrößern zu können (Fleig, 1999: 246):

Lange genug haben wir das Pfund unsers Genies, das uns die Götter zum Wohl der Völker verliehen, unter dieses Frauen-Regiment vergraben müssen. Wenn du König! es anerkenntst, so bürgen wir dir, eine goldne Quelle daraus zu schöpfen. (II/5: 502)

Diese negativen Urteile über die männlichen Figuren werden von Elissa schließlich auf das gesamte männliche Geschlecht übertragen:

O zerstörendes Geschlecht! ohne euch wär uns die Kriegslust unbekannt. Warum gabst du Natur! den Männern dieses Treiben, diese Thatensucht, um den ruhigen Gang nach einem besseren Ziele, wozu deine Ewigkeiten dir genug Zeit lassen, widrig zu stören? (II/4: 502)

Entgegen dieser Verallgemeinerung bleibt ein Großteil der männlichen Figuren Dido treu, so etwa Albicerio, die Kaufleute und Sklaven oder der Einsiedler (Kord, 1996: 58). Dennoch bleibt festzuhalten, dass von Stein die Unterschiede zwischen den Figuren deutlich an Geschlechtercharakteristika festmacht: Aggression und Gier werden den männlichen Figuren zugeordnet, während keine weibliche Figur Charakter die Machtbestrebungen von Jarbes unterstützt (Dietrick, 1996: 115). Letztlich ist es den Frauen in *Dido* trotz ihrer Tugenden nicht möglich, sich gegen die Kriegslust von Männern zur Wehr zu setzen. Zwar können Individuen wie etwa Ogon satirisch verlacht werden, das von Jarbes repräsentierte gesamte System rücksichtsloser Männlichkeit wird hierdurch aber nicht abgewehrt (Colvin, 2001: 251).

Die uneingeschränkte Tugendhaftigkeit der weiblichen Figuren hat unweigerlich auch eine Einschränkung ihrer Handlungsmöglichkeiten zur Folge. Hierin zeigt sich erneut von Steins Rückbezug auf barocke Traditionen, denn ihre Figuren handeln deutlich nach dem Ideal der *constantia*, der wichtigsten Eigenschaft des barocken Märtyrers (Niefanger, 2006: 155), statt dem Empfindsamkeitsideal der Aufklärung zu entsprechen. Die Bevorzugung solcher *reinen* Protagonisten formuliert von Stein dabei ausdrücklich als Reaktion auf das Dichtungsverständnis Goethes. So schreibt sie etwa in Bezug auf *Der Gross-Kophta*: „Nicht einmal den Ritter läßt er ganz rein, und das ohne Not. Man mag doch wenigstens auf der Bühne noch gerne solche Charaktere sehen, eben je weniger sie vielleicht im wirklichen Leben zu finden sind.“ (von Stein an Charlotte Schiller, März 1792, in Otto / Wenzlaff, [1982a: 434]) Ähnliches kritisiert sie später an *Wilhelm Meister*, hier bezogen auf weibliche Figuren im Speziellen:

Übrigens sind seine Frauens drin alle von unschicklichem Betragen, und wo er edle Gefühle in der Menschennatur dann und wann in Erfahrung gebracht, die hat er all mit einem bißchen Kot beklebt, um ja in der menschlichen Natur nichts Himmlisches zu lassen. (von Stein an ihren Sohn Friedrich, 25.10.1796, in Otto / Wenzlaff, 1982b: 79).

Mehr als nur eine Goethe-Karikatur ist von Steins *Dido* also einerseits eine poetologische Antwort auf diesen und darüber hinaus eine radikale politische Stellungnahme hinsichtlich der Fähigkeiten von Männern und Frauen in Staatsgeschäften. Ob von Stein tatsächlich ihre eigenen Generalisierungen über *Weiblichkeit* und *Männlichkeit* relativieren wollte, wie Kord (1996: 59) annimmt, ist meines Erachtens zumindest zweifelhaft, besonders da von Stein mit Anna Amalia in Weimar, Katharina der Großen in Russland oder Maria Theresia von Österreich mehrere zeitgenössische weibliche Regentinnen kannte, die sie in der Überzeugung stärken konnten, dass Frauen insgesamt besser zu Herrschern geeignet seien (Goodman, 1992: 82). Auch aus ihren Briefen wird deutlich, dass sie zeitgenössische Ideen von der generellen männlichen Überlegenheit gegenüber dem weiblichen Geschlecht für nicht überzeugend hält. So sieht sie etwa die Lust nach gewaltsamer Eroberung als rein männliche Eigenschaft an und lamentiert die Existenz von Männern in dieser Hinsicht, da es in einer rein weiblichen Welt „keine Eroberer“ (Fleig, 1995: 228) gäbe.<sup>8</sup> Die Unterschiede in der literarischen Produktion von Männern und Frauen führt sie jedoch nicht auf naturgegebene geschlechterspezifische Eigenschaften, sondern vor allem auf die verschiedenen Lebensbedingungen zurück:

Ich kann aber über unser Geschlecht nicht so bescheiden sein, wie Sie sind. Ich glaube, daß, wenn ebenso viel Frauen Schriftstellerinnen wären, als es Männer sind, und wir nicht durch tausend Kleinigkeiten in unserer Haushaltung herabgestimmt würden, man vielleicht auch einige gute darunter finden würde, denn wie wenige gute gibt es nicht unter den Autoren ohne Zahl. (von Stein an Charlotte Schiller, 24.11.1798, in Urlichs, 1862: 331).

Dennoch bleibt sie in *Dido* durch den programmatischen Geschlechterunterschied, der implizit auf *natürliche* weibliche und männliche Eigenschaften zurückzuführen ist, dem zeitgenössischen Denken verhaftet (Wallenborn, 1006: 147). Dieses Urteil sollte jedoch nicht von dem subversiven Charakter des Stückes ablenken: Von Stein übt mit ihrem Drama Gesellschaftskritik und wagt sich auf die Sphäre der Politik, die trotz vereinzelter weiblicher Akteure im 18. Jahrhundert noch vorwiegend der männlichen Sphäre zugehörig

---

<sup>8</sup> Diese Überzeugung findet sich quasi als direktes Zitat auch in *Dido* wieder: „O zerstörendes Geschlecht! ohne euch wär uns die Kriegslust unbekannt.“ (II/4: 502).

war (Kord, 1998: IX); sie setzt sich außerdem mit dem Weiblichkeitsentwurf Goethes auseinander und weist diesen zugunsten eines autonomeren, nicht auf die Erlösung der Männer bezogenen Weiblichkeitsideals zurück. Eine Gesellschaftskritik in ihrem Stück zu erwarten, die die zeitgenössischen Diskurse und Einstellungen nicht nur hinterfragt, sondern diese im Sinne der weniger dichotomen Geschlechterkonzepte des 21. Jahrhunderts überschreitet, würde den Blick auf die zeitgenössischen Themen, mit denen von Stein sich in *Dido* auseinandersetzte, anachronistisch verfälschen.

### **Fazit und Ausblick: mehr als nur eine Freundin Goethes**

Von Steins Auseinandersetzung mit weiblichen Rollenerwartungen beschränkte sich nicht nur auf ihr literarisches Schaffen. Auch in ihrer privaten Korrespondenz tauchen Überlegungen zum Verhältnis der Geschlechter auf und zeigen, dass das Thema im Freundes- und Familienkreis zumindest gelegentlich diskutiert wurde:

Ich schrieb Ihnen die vorige Woche nicht, weil ich Ihnen eine lange Abhandlung zgedacht hatte, wodurch ich Ihre Parteilichkeit für die Männer widerlegen wollte. [...] Nun kommt gar meine kleine Schwägerin und versichert mir, sie möchte nicht einmal in den Himmel, wenn lauter Frauen drin wären; also will ich nur still schweigen, denn ich werde doch nicht die Rose zum Baum beweisen, die sich in seinem Schatten wohl befindet. (von Stein an Charlotte Schiller, 16.6.1790, in Urlichs, 1862: 273).

Auch ihre eigenen Vorstellungen von gelungener Dichtkunst im Gegensatz zur Dramenproduktion der männlichen Autoren in ihrem Umfeld drückt sie in ihren Briefen mehrfach aus: So verurteilt sie einerseits ihren eigenen Geschmack, der dem des „gemeinen“ (von Stein an Charlotte Schiller, August 1799; ebd.: 338) Publikums entspreche, da auch sie die Stücke Kotzebues nicht schlecht finde, scheut sich aber nicht zuzugeben, dass ihr die Jamben eines Stücks von Goethe nicht besonders gut gefallen haben – der Zusatz „aber das mag wohl in meinen unpoetischen Organen liegen“ (von Stein an Charlotte Schiller, 9.5.1803, in ebd.: 348), mit dem sie ihre Kritik abschließt, ist dabei ähnlich von fast sarkastisch erscheinender Zurückhaltung geprägt wie ein Ausspruch, den sie auf eine Warnung an Schiller vor finanziellen und politischen Folgen wegen der Xenien folgen ließ: „Ich denke freilich nicht wie eine Poetin, sondern hausmütterlich.“ (von Stein an Charlotte Schiller, 2.11.1796, in ebd.: 315).

Gerade im Spiegel dieser privaten Überzeugungen zeigt sich deutlich, dass eine feministische Interpretation der Texte von Steins nicht etwa eine ahistorische Lesart ist, die nur dem Wunsch entspringt, Autorinnen von männli-

cher Autorschaft zu lösen. Vielmehr wird ein solcher Zugang ihren Texten erst gerecht, da die Auseinandersetzung mit Geschlechterkonzeptionen einen grundlegenden Bestandteil dieser darstellt – eine bewusste Subversion weiblicher Rollenerwartungen und eine für das 18. Jahrhundert untypisch starke Parteinahme für Frauenfiguren sind in ihrem Drama *Dido* deutlich ersichtlich. Gerade die Tatsache, dass diese Themen nicht unmittelbar an die Goethe-Figur im Text gebunden sind, zeigt, dass dieser Zugang für eine literaturwissenschaftliche Interpretation aufschlussreicher ist als die Suche nach Referenzen zu ihren privaten Beziehungen.

Auch wenn die vollständige Trennung des literarischen Schaffens von Steins von ihrer Beziehung zu Goethe wohl nicht sinnvoll ist, zeigt sich doch, dass die interpretatorisch relevanten Themen, die sie in ihren Dramen diskutierte, nicht von Goethe abhängig sind. Man mag sich mit Söhn (1998: 87) zwar die Frage stellen, ob Charlotte von Stein auch ohne ihre Verflechtungen mit Goethes Leben Aufmerksamkeit gefunden hätte. Ebenso ließe sich aber danach fragen, ob ihre Stücke nicht *automatisch* als ernstzunehmende Literatur wahrgenommen worden wären, wenn sie von einem männlichen Autor stammten. Charlotte von Steins Drama *Dido* verdient jedoch nicht nur aufgrund seiner weiblichen Urheberin, von der Literaturwissenschaft ernstgenommen zu werden, sondern in erster Linie wegen der in ihm subversiv verhandelten und noch heute relevanten Themen.

## Literaturverzeichnis

### Primärliteratur

- Fränkel, Jonas (Hrsg., 1960a): *Goethes Briefe an Charlotte von Stein*, Bd. 1, Berlin: Akademie-Verlag.
- Fränkel, Jonas (Hrsg., 1960b): *Goethes Briefe an Charlotte von Stein*, Bd. 2, Berlin: Akademie-Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (2020): *Iphigenie auf Tauris. Ein Schauspiel*, Anmerkungen von Joachim Angst u. Fritz Hackert, Stuttgart: Reclam.
- Hederich, Benjamin (1770): *Gründliches mythologisches Lexicon*, Leipzig: Gleditsch, Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.
- Otto, Regine / Wenzlaff, Paul-Gerhard (Hrsg., 1982a): *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, Zusammengestellt v. Wilhelm Bode, Bd. 1, München: Beck.
- Otto, Regine / Wenzlaff, Paul-Gerhard (Hrsg., 1982b): *Goethe in vertraulichen Briefen seiner Zeitgenossen*, Zusammengestellt v. Wilhelm Bode, Bd. 2, München: Beck.
- Papendorf, Lothar (Hrsg., 1979): *Geliebte, Freundin. Goethes Briefe an Charlotte von Stein nach Großkochberg*, nebst 17 unveröffentlichten Briefen der Amélie von Stein, geb. Seebach, Hrsg., eingeleitet und kommentiert v. Lothar Papendorf, München: Wilhelm Heyne.

### *Die Subversion weiblicher Geschlechterrollen*

- Schiller, Friedrich: (1977): *Schillers Werke. Nationalausgabe*, Hrsg. v. Norbert Oellers et al., Bd. 29, Weimar: Hermann Böhlaus Nachfolger.
- Stein, Charlotte von (1867): *Dido. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Hrsg. v. Heinrich Düntzer, Frankfurt a. M.: Verlag des freien Deutschen Hochstiftes.
- Stein, Charlotte von (1998): *Dramen (Gesamtausgabe)*. Hrsg. v. Susanne Kord, Hildesheim / u. a.: Gerog Olms.
- Urlichs, Ludwig (Hrsg., 1862): *Charlotte Schiller und ihre Freunde*, Bd. 2, Stuttgart: Cotta.

### **Sekundärliteratur**

- Bode, Wilhelm (1926): *Charlotte von Stein*, 6. Auflage, Berlin: Mittler & John.
- Bohm, Arnd (1989): „Charlotte von Stein's *Dido*, Ein Trauerspiel“, in: *Colloquia Germanica*, 22, S. 38–52.
- Buck, Theo (2002): „Rezension zu: Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche“, in: *Goethejahrbuch*, 119, S. 264–268.
- Burschel, Peter (2004): *Sterben und Unsterblichkeit. Zur Kultur des Martyriums in der frühen Neuzeit*, München: Oldenbourg.
- Cocalis, Susan L. (1996): „Acts of Omission. The Classical Dramas of Caroline von Wolzogen und Charlotte von Stein“, in: Cocalis, Susan L. / Rose, Ferrel (Hrsg.): *Thalia's Daughters. German Woman Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen / Basel: A. Francke, S. 77–98.
- Colvin, Sarah (2001): „Bitter Comedy: The Dramatic Writings of Charlotte von Stein“, in: Martin, Laura et al. (Hrsg.): *Harmony in Discord. German Women Writers in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Oxford / u. a.: Lang, S. 145–160.
- Dietrick, Linda (1996): „Women's State: Charlotte von Stein's *Dido. Ein Trauerspiel* and the Aesthetics of Weimar Classicism“, in: Krause, Burkhardt / Scheck, Ulrich (Hrsg.): *Verleiblichungen. Literatur- und kulturgeschichtliche Studien über Strategien, Formen und Funktionen der Verleiblichung in Texten von der Frühzeit bis zum Cyberspace*, St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 111–131.
- Düntzer, Heinrich (1867): „Einleitung“, in: Stein, Charlotte von / Düntzer, Heinrich (Hrsg.): *Dido. Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen*. Frankfurt a. M.: Verlag des freien Deutschen Hochstiftes, S. XLI–LXIX.
- Düntzer, Heinrich (1874): *Charlotte von Stein, Goethes Freundin. Ein Lebensbild, mit Benutzung der Familienpapiere entworfen*, Bd. 2, Stuttgart: Cotta.
- Farrelly, Dan (2017): *Goethe, Anna Amalia, Charlotte von Stein*, Mit Vorworten von Ilse Nagelschmidt und Wilhelm Solms, Marburg: LiteraturWissenschaft.de.
- Fleig, Anne (1994): „Literarische Frauenfreundschaften im kulturellen Rahmen des Weimarer Hofes“, in: *Freundinnen. Über Frauenfreundschaften und Frauenbeziehungen*, Beiträge einer Tagung der Evangelischen Akademie Baden 24.–26. September 1993, Bad Herrenalb, Karlsruhe: Evangelische Akademie Baden, S. 31–54.
- Fleig, Anne (1995): „... je älter man wird, desto lustiger soll man sich das Leben lassen vorkommen“. Weimar und das dramatische Werk von Charlotte von Stein“, in: Bubenik-Bauer, Iris / Schalz-Laurenze, Ute (Hrsg.): *Frauen in der Aufklärung. ... ihr werten Frauenzimmer, auf!*, Frankfurt am Main: Helmer, S. 214–230.
- Fleig, Anne (1999): *Handlungs-Spiel-Räume. Dramen von Autorinnen im Theater des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Goodman, Katherine R. (1992): „The Sign Speaks“, in: Goodman, Kathrin R. / Waldstein, Edith (Hrsg.): *In the Shadow of Olympus. German Woman Writers around 1800*, Albany: State University of New York, S. 71–94.

Melanie Bausch

- Gutjahr, Ortrud (2001): „Charlotte von Steins Dido – eine Anti-Iphigenie“, in: Gutjahr, Ortrud / Segeberg, Harro (Hrsg.): *Klassik und Anti-Klassik. Goethe und seine Epoche*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 219–246.
- Hettner, Hermann (1929): *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*, Leipzig: Paul List.
- Horsley, Ritta Jo (1982): „Dies Frauenschicksal‘. A Critical Appraisal of Goethe’s Iphigenie“, in: Cocalis, Susan L. / Goodman, Kay (Hrsg.): *Beyond the Eternal Feminine. Critical Essays on Women and German Literature*, Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Hein, S. 47–75.
- Klauß, Jochen (2016): *Charlotte von Stein. Die Frau in Goethes Nähe*, 4., korrigierte Auflage, Markkleeberg: Sax.
- Koopmann, Helmut (2002): *Goethe und Frau von Stein. Geschichte einer Liebe*, München: Beck.
- Kord, Susanne (1992): *Ein Blick hinter die Kulissen. Deutschsprachige Dramatikerinnen im 18. und 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler.
- Kord, Susanne (1996): „Not in Goethe’s Image. The Playwright Charlotte von Stein“, in: Cocalis, Susan L. / Rose, Ferrel (Hrsg.): *Thalia’s Daughters. German Woman Dramatists from the Eighteenth Century to the Present*, Tübingen / Basel: A. Francke, S. 53–76.
- Kord, Susanne (1998): „Einleitung“, in: Stein, Charlotte von: *Dramen* (Gesamtausgabe), Hildesheim u. a.: Gerog Olms, I–XXXIV.
- Lange, Sigrid (1991): „Über epische und dramatische Dichtung Weimarer Autorinnen. Überlegungen zu Geschlechterspezifika in der Poetologie“, in: *Zeitschrift für Germanistik*, 1, Bd. 2, S. 341–351.
- Ludwig, Ariane (2018): „Dido, ein Trauerspiel in 5. Aufzügen. Transformation eines antiken Stoffes“, in: Richter, Elke / Rosenbaum, Alexander (Hrsg.): *Charlotte von Stein. Schriftstellerin, Freundin und Mentorin*, Berlin / Boston: De Gruyter, S. 113–126.
- Niefanger, Dirk (2006): *Barock*, 2., überarbeitete und erweiterte Auflage, Stuttgart / Weimar: Metzler.
- Redslob, Edwin (1943): *Charlotte von Stein. Ein Lebensbild aus der Goethezeit*, Leipzig: Philipp Reclam jun.
- Schmidt, Erich (1886): *Charakteristiken*, Berlin: Weidmann.
- Semrau, Eberhard (1930): *Dido in der deutschen Dichtung*, Berlin / Leipzig: De Gruyter.
- Söhn, Gerhart (1998): *Frauen in der Aufklärung und Romantik. Von der Karschin bis zur Drosste*, Düsseldorf: Grupello.
- Solms, Wilhelm et al. (Hrsg., 2022): *Liebesbeziehungen auf Goethes Weg nach Weimar und Rom im Spiegel seiner Werke*, Gießen: LiteraturWissenschaft.de.
- Tschiedel, Hans Jürgen (2010): „Die Dido der Charlotte von Stein“, in: Burkard, Thorsten et al. (Hrsg.): *Vestigia Vergiliana. Vergil-Rezeption in der Neuzeit*, Berlin / New York: De Gruyter, S. 299–314.
- Voß, Lena (1921): *Goethes unsterbliche Freundin Charlotte von Stein. Eine psychologische Studie an der Hand der Quellen*, Leipzig: von Klinkhardt & Biermann.
- Wagner, Irmgard (1990): „Vom Mythos zum Fetisch: Die Frau als Erlöserin in Goethes klassischen Dramen“, in: *Goethe Yearbook*, 5, S. 121–144.
- Wallenborn, Markus (2006): *Frauen. Dichten. Goethe. Die produktive Goethe-Rezeption bei Charlotte von Stein, Marianne von Willemer und Bettina von Arnim*, Tübingen: Max Niemeyer.