

Römische Helden aus der chinesischen Fremde: Paul Weidmanns ‚Originaltrauerspiel‘ *Usanquei, oder die Patrioten in Sina*

Christoph Deupmann

Auf einer horizontalen, räumlichen Achse der Alterität lag China vom europäischen Standpunkt aus gesehen die längste Zeit an einem äußerst weit entfernten Punkt. Zwar gab es am Ende des 12. bis zur Mitte des 13. Jahrhunderts christliche Missionen in Khanbalig (Peking) und im südchinesischen Zaytou (heute Quanzhou), seit der Rückkehr der Missionare 1338 erlosch jedoch der Kontakt zwischen dem mongolischen Kaiserreich und der römischen Kirche. Dokumentierte chinesisch-europäische Beziehungen gab es erst wieder zu Anfang des 16. Jahrhunderts, als portugiesische Seefahrer den Handelsweg nach Kanton bereisten. Dass Nachrichten aus China, dem „Endlose[n]“, Europa bis dahin immer „viel zu spät“ erreichten, also bei ihrem Eintreffen „längst veraltet“ waren,¹ wie es in Franz Kafkas Erzählfragment *Beim Bau der chinesischen Mauer* (1917) heißt, wird durch die Anekdote exemplifiziert, der zufolge Christopher Kolumbus auf seiner Entdeckungsreise von 1492 ein Schreiben des spanischen Königs an den Großkhan von Katai mit sich führte, obwohl es dort seit über einem Jahrhundert gar keinen Großkhan mehr gab.²

Im 18. Jahrhundert hatte sich die Situation dagegen grundlegend geändert. Denn mit der jesuitischen Mission im 17. Jahrhundert hatte die „fruchtbarste Zeit der euro-chinesischen Beziehungen“³ eingesetzt; von da an vermehrten Reiseberichte und historische Nachrichten die Kenntnisse über chinesische Wirtschaft, Kultur, Religiosität und Geschichte. Zudem war man in Europa auch ästhetisch und spirituell auf den ‚chinesischen Geschmack‘ (*goût chinois*) gekommen. Diese China-Mode manifestierte sich nicht nur in der Vorliebe für chinesisches Porzellan und Lackarbeiten, die ihren Weg in die europäischen Kunstkammern fanden, sondern auch im gelehrten Schrifttum, das – wie Philippe Couplets *Confucius Sinarum Philosophus* (1687) oder Gottfried Wilhelm Leibniz' *Novissima Sinica* (1697) – nicht zuletzt am Konfuzianismus Interesse zeigte. Aber auch auf europäische Bühnen fanden chinesische Schauplätze und Helden Eingang, wie Pietro Metastasio Libretto *L'Eroe Cinese* (1752) oder Voltaires Tragödie *L'Orphelin de la Chine*

¹ Franz Kafka: *Beim Bau der chinesischen Mauer*. In: Franz Kafka: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*, hg. von Hans-Gerd Koch, Bd. 6: *Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß in der Fassung der Handschrift*. Frankfurt am Main 1994, 65–80, hier 71 beziehungsweise 74.

² Adrian Hsia: *China-Bilder in der europäischen Literatur* (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft; 49). Würzburg 2010, 9.

³ Ebd., 11.

(1755) belegen.⁴ Diese Vorliebe für ‚fremden‘ Helden begründet sich aus dem Distanzierungsprinzip der klassizistischen Tragödie: Wählt sie ihre Stoffe auch vorzugsweise aus der zeitlich entlegenen griechisch-römischen Antike, sind die Helden eines so weit entfernten Schauplatzes wie China schon durch die Fremdheit ihrer Kultur auf Abstand gebracht. Dass solche geografisch-kulturelle Entferntheit gegebenenfalls sogar einen geringen historischen Abstand auszugleichen vermag, hat etwa Jean Racine anlässlich seiner in Konstantinopel spielenden Zeitgeschichtstragödie *Bajazet* (1672) begründet:

Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les personnages que nous avons vus de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous: *major e longinquo reverentia*. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps. Car le peuple ne met guère de différence entre ce qui est, si j'ose ainsi parler, à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues.⁵

Räumliche (horizontale) und zeitliche (vertikale) Alterität sind demnach, was die Distanzierungswirkung angeht, austauschbar; die spezifische Perspektivik der Tragödie vergrößert den Helden in jedem Fall umso mehr, aus je größerer Ferne er auf die europäische Bühne geführt wird. Helden aus fremden Kulturen sind daher gewissermaßen antike Helden der Gegenwart: „On les regarde de bonne heure comme anciens.“⁶

Das 1771 publizierte „Originaltrauerspiel“ *Usanquei, oder die Patrioten in Sina* des inzwischen vergessenen, mit 76 Dramen jedoch überaus produktiven Wiener Hofbeamten, Dramatikers und Librettisten Paul Weidmann (1746–1810) reiht sich in die auf der deutschsprachigen Bühne freilich mehr über Übersetzungen hergestellte⁷ China-Rezeption des 18. Jahrhunderts ein. Dass Weidmann nicht zu den kanonischen Autoren der deutschsprachigen Dramenliteratur zählt, lässt sich bereits an seiner zeitgenössischen Beurteilung in Johann Christoph Friedrich Schulz' humoristisch-wertungsfreudigem *Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen für's Jahr 1782* ablesen: „Ein Allerweltsschmierer! War vor einiger Zeit noch Schauspieler in Wien [...]. Wir haben unter andern eine Originalschaubühne (drei Bände enthaltend 10 Stück) von ihm, die leicht das fade, elendeste, unverdaulichste Zeug enthalten mag, das je auf die Bühne gebracht worden!“⁸ Das scharfe Urteil begründet sich offenbar dadurch, dass Weidmann zu den späten Vertretern des klassi-

⁴ Ebd., 29.

⁵ Jean Racine: *Bajazet*. In: Jean Racine: *Œuvres complètes*, Bd. 1: *Théâtre – Poésies*, annotiert und kommentiert von Raymond Picard. Paris 1950, 521–592, hier 530–531.

⁶ Ebd., 531.

⁷ Vgl. Voltaire: *Der Weise in China. Ein Trauerspiel von fünf Aufzügen*, übers. von Ludwig Korn. Wien 1763.

⁸ Friedrich Schulz: Weidmann. In: Friedrich Schulz: *Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen für's Jahr 1782*. Hannover 2005, 205. In einem Jahreskalender steht außerdem der Name Weidmann neben dem Datum vom „28. Montag“ des „Wintermond[s]“ (Januar) mit dem Wetterkommentar: „– Regen – Kot – daß man stecken bleibt!“ Die Zuschreibung des Schauspielerberufs beruht auf einer Verwechslung Paul Weidmanns mit seinem Bruder Joseph.

zistischen Dramas, also zu den Adepten Johann Christoph Gottscheds zählt, dessen Nachahmer, Schulz zufolge, allesamt „jämmerlich auf die Nase“ gefallen seien und „Püffe links und rechts“ hätten einstecken müssen.⁹ Diese negative Einschätzung wird von der Literaturgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts übernommen: Noch Karl Goedeke's *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung* (1857–1881) nennt Weidmann „[e]ine[n] der oberflächlichsten Vielschreiber; arm an Erfindung, ohne örtliche Färbung“.¹⁰ Dass Weidmanns Alexandrinertragödien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts etwa gegenüber dem bürgerlichem Trauerspiel Lessings nicht das literaturgeschichtlich erfolgreiche Paradigma repräsentieren, macht das absprechende Urteil im Sinne einer Literaturgeschichtsschreibung verständlich, die es eher mit den ‚Siegern‘ hält.¹¹ Die Kritik an der mangelnden „örtliche[n] Färbung“ trifft aber besonders die zu Beginn der 1770er Jahre veröffentlichten Dramen Weidmanns, die ‚fremde‘ Helden auf die deutschsprachige Bühne bringen:¹² *Usanquei* (1771), *Pizarro, oder die Amerikaner* (1772), das an Voltaires religionskritische Tragödie *Mahomed* (1741) angelehnte „Originaltrauerspiel“ *Mostadhem, oder der Fanatismus* (1772) sowie *Hababach, oder die Eifersucht im Serail* (ebenfalls 1772). Es drängt sich daher die Frage auf: Wie fremd sind Weidmanns ‚fremde‘ Helden wirklich?

1.

Der Stoff zu Weidmanns *Usanquei* ließ sich etwa in Antonio Foresti's *Der Historischen Welt-Carten* (1722) nachlesen, wo im Kapitel über „[d]ie Leben der Kaysern in China“ von einer Rebellion unter ihrem mächtigsten Anführer Ly in den Jahren 1638 bis 1644 berichtet wird. Der Erfolg der Rebellion wird bei Foresti mit einem entschlussunfähigen Hof in Peking in Verbindung gebracht, dessen ‚Räte‘ auf die baldige Selbsterledigung der Aufständischen setzten und vor allem eigennützige Ziele verfolgten. Nach den Eroberungen der Königreiche Honan und Xansi sei der Rebellenführer Ly aber „also stolz und aufgeblasen [geworden], daß er aus einem Heer-Führer der Räuber sich des Tituls eines Kayser anmassete“ und die Hauptstadt Peking belagerte.¹³ Vom legitimen Kaiser Hoaicumus entmachtete

⁹ Vgl. Friedrich Schulz: Gottsched. In: Friedrich Schulz: *Almanach der Bellettristen und Bellettristinnen für's Jahr 1782*. Hannover 2005, 67–73, hier 68. Gottsched selbst hält Schulz für „beinahe vergessen“: „Seine Poetik, Lustspiele und übrigen Werke lies't kein Mensch mehr.“ (73)

¹⁰ Karl Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, Bd. 5: *Vom siebenjaehrigen bis zum Weltkriege*. Dresden ²1893, 313–315, hier 313.

¹¹ Zur Kritik dieser Auffassung von Literaturgeschichte vgl. bereits Karl Eibl: Bürgerliches Trauerspiel. In: Hans-Friedrich Wessels (Hg.): *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*. Königstein 1984, 66–87, hier 81.

¹² Vgl. in diesem Zusammenhang auch Paul Weidmann: *Soliman vor Wien. Ein Originaltrauerspiel von fünf Aufzügen*. Wien 1775.

¹³ Antonio Foresti: *Historische Welt-Cart*, Bd. 6: *Die Leben der Mahometanischen Califen, wie auch der Ottomanischen und Chinesischen Kaysern*. Augsburg 1722, 690.

Höflinge öffneten aus Rache die Tore der Residenz, in die Ly mit einem Heer von dreihunderttausend Mann einziehen konnte. Als der Kaiser sich auch von vielen der ihm zur Verfügung stehenden sechshundert Soldaten verlassen sah, mit denen er „rühmlich unter denen Feinden zu sterben“ beabsichtigte, schrieb er in der Not der Verfolgung, zurückgezogen in den „Hof-Garten“, „auf den Saum seines Talar“ sein politisches Testament:

Die Meinige haben mich verlassen, anjetzo mache mit mir, mein Feind, was Dir gefällig ist, schon aber meines Volcks, und beleydige dasselbe nicht. Hierauf ergriffe er einen Dolchen, und wolte seine erwachsene Tochter tödten, damit sie nicht diesen rebellischen Raubern in die Händ gerathen möchte, es wiche aber dieselbe dem Stoß aus, und wurde nur in dem Armb verwundet, worüber sie in eine Ohnmacht fiel. Zuletzt legte er sich aus Verzweiffung die Kayserliche Leib-Binde um den Halß, und erhenckte sich in dem sechs und dreyszigsten Jahr seines Alters.¹⁴

Ly verspottete noch den Leichnam des Kaisers, nachdem er den Kaiserthron in Besitz genommen hat. – Die historische Katastrophe sieht Foresti als Bestätigung des „Spruch[s] der Weisheit“: „Daß ein jeder Mensch mit eben denjenigen Waffen gestraffet wird, mit welchen er gesündigt hat.“¹⁵ Beim Feldzug gegen den kommandierenden General Usanquei bei Leaotum, der „das Kriegs-Wesen wohl verstunde“ und mit seinem siebzigtausend Mann starken kaiserlichen Heer „am meisten zu fürchten ware“, griff Ly zu einer List: Er ließ

den Vatter des Usanquei an die Stadt-Mauren führen, mit Bedrohung, daß er denselben, wofern er ihm die Stadt nicht übergeben würde, mit einem schmerzlichen Todt wollte hinrichten lassen. Usanquei ware auf diesen Anblick eben so standhaftig, als er vorhero gewesen ware, und bate auf der Maur mit gebogenen Knyen den Vatter um Verzeyhung, mit diesen Worten: daß er dem Vatterland und seinem Fürsten mehr als ihm verpflichtet wäre, dahero er bey diesen Umständen der Zeit für besser hielte, zu sterben, als einem Tyrannischen Rauber zu dienen. Der Vatter konte nicht weniger, als diese Großmüthigkeit des Sohns zu loben [...].¹⁶

Usanquei verbündete sich mit den „Tartarn“, mit denen er bis dahin im Krieg gelegen hatte, durch Zusagen und Geschenke, so dass sein Heer nun sechzigtausend Mann Verstärkung erhielt, und schlug Ly in die Flucht. Als Ly sich mit seinen geraubten Schätzen absetzen wollte, wurde er von den eigenen Soldaten getötet. Usanquei aber hatte die Rechnung ohne die Verbündeten gemacht: Die Tataren kamen „ehender, als er es gern sahe“, um ihren Lohn einzufordern, so dass sich der Heerführer in die „mittägige[n] Königreiche“ zurückzog und „den Uberrest seiner Tagen mit der unauslöschlichen Mackel zuzubringen [hatte], daß er durch seine Unbeachtsamkeit [sic.] ein Verräther seiner eigenen Natian [sic.] und durch die Ursach des Glücks der Tartarn gewesen seye.“¹⁷

¹⁴ Ebd., 691.

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Ebd., 692.

¹⁷ Ebd.

Kein Zweifel, dass der politische Stoff aus der chinesischen Geschichte des 17. Jahrhunderts eine ideale Vorlage für ein heroisches Drama liefert, sofern der ethisch schwerwiegende Makel vom Helden genommen wird, das chinesische Reich trotz des erfochtenen Sieges letztlich seinen Feinden ausgeliefert zu haben. Weidmanns Trauerspiel spart daher das unrühmliche Ende Usanqueis aus und lässt es mit dem Triumph über den Usurpator im Bündnis mit den unverhofft eintreffenden Tataren schließen, was in der Folge freilich das Tragödienschema durchkreuzt: Der Held rettet nicht nur seinen Vater, sondern erhält auch die Hand der kaiserlichen Tochter zum Preis für seinen Heldenmut. Auf die *hamartia*, den moralisch geringfügigen Fehler des Helden, kann das Trauerspiel daher verzichten.¹⁸ Tragödienkonform beschönigt hat Weidmann auch die Rolle des der zitierten Geschichtsquelle zufolge eher schwachen Kaisers Zunchin, der, wie die Exposition mitteilt, nicht von eigener Hand, sondern durch die Hand des Usurpators Ly stirbt.

Im Ganzen genügt das Drama dem Distanzierungspostulat des klassizistischen Trauerspiels gleich doppelt, indem es einen aus europäischer Sicht *prima facie* ‚fremden‘, chinesischen Stoff adaptiert, der zeitlich bereits durch immerhin mehr als ein Jahrhundert der Gegenwart entrückt ist. Statt mit dem Untergang des Helden endet *Usanquei* jedoch mit dem Triumph der politischen wie der poetischen Gerechtigkeit:

O jauchze Vaterland! O jauchzt geliebte Brüder!
 Heut kehrt der sanfte Fried in unsre Staaten wieder;
 Die Tugend ist belohnt; sie schwimmt in Freud und Glücke!
 Das Laster ist bestraft, und läßt nur Schaur zurücke. (V 5, 71)¹⁹

Dass Weidmann das Schauspiel dennoch als „Originaltrauerspiel“ bezeichnet hat, rechtfertigt sich durch die ernste, staatspolitische Handlung, deren *potenzielle* Tragik – der bis in den V. Akt drohende Untergang der heroischen Figuren Usanquei, Us und Zuckia – die eigentlich untragische Schlussgebung überwiegt. Im Übrigen aber entspricht es ganz dem Schema der klassizistischen, von Gottsched in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts etablierten „Dramaturgie der Bewunderung“:²⁰ Von der Ständeklausel – nur der Usurpator Ly wird als „entlaufener Sklav“ (I 1, 5) sozial diskreditiert – über den fünfstufigen Aufbau, den prägnanten, nicht-manieristischen Hochstil der paar-gereimten Alexandriner bis hin zur strikten Beachtung der aristotelischen Einheiten von Zeit, Ort und Handlung

¹⁸ Vgl. dazu Johann Christoph Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst. Anderer besonderer Theil. In: Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, hg. von Joachim Birke und Phillip Mitchell, Bd. VI, 2. Berlin und New York 1973, 312–314 (X. Capitel: Von Tragödien oder Trauerspielen, § 5 und 6).

¹⁹ Paul Weidmann: *Usanquei, oder die Patrioten in Sina. Ein deutsches Originaltrauerspiel in Versen von fünf Aufzügen*. Wien 1771, I 1, 5. Alle Zitate aus Weidmanns *Usanquei* werden im Folgenden mit Angabe von Akt, Szene und Seite belegt.

²⁰ Vgl. Albert Meier: *Dramaturgie der Bewunderung. Untersuchungen zur politisch-klassizistischen Tragödie des 18. Jahrhunderts* (Das Abendland, N.F.; 23). Frankfurt am Main 1993.

genügt es den Forderungen der Gottschedschen Tragödienpoetik,²¹ zu denen sich Weidmann auch explizit bekannt hat.²² Die an verschiedenen Orten Chinas stattfindende kriegerische Handlung wird ganz auf den Schauplatz des „Kaiserlichen Pallast[es]“ in Peking konzentriert ([2]); die Kampfhandlungen, die den finalen Triumph der gerechten Partei herbeiführen, werden dagegen meist durch Botenberichte vermittelt, Ly jedoch in senecaischer Trauerspieltradition durch Usanqueis Mitsstreiter Jevam auf offener Bühne erdolcht (V 4, 67). Auch wenn es keine Angaben über den Zeitumfang gibt, impliziert die *liaison des scènes* eine enge zeitliche Begrenzung. Weidmanns Drama macht zudem im Sinne aufklärerischer Nützlichkeit die chinesische Geschichte zum Katheder allgemeingültiger moral-didaktischer Einsichten, indem es bereits auf dem Titelblatt den (fälschlich Seneca zugeschriebenen,²³ aber nichtsdestoweniger mit altabendländischer Autorität versehenen) „Lehrsatz“²⁴ plazierte, dem zufolge politische Hybris sich selbst bestraft: „Iratius ad poenam Deus si quos trahit | Auferre mentem prius solet iis | Suas ut in Clades velut cæci ruant.“²⁵ Dieselbe moralische „Lehre“ zieht der Heldenvater Us unmittelbar aus dem Geschehen am triumphalen Schluss, indem er die *allegorische* Funktion der Fabel²⁶ aus der chinesischen Historie unterstreicht:

Tyrannen siegen nur, bis sie zur Strafe reifen,
Dann pfl eget sie der Zorn der Allmacht zu ergreifen;
Wenn sie in ihrem Stolz schon zu den Sternen klettern;
So stürzt ein Blitz herab die Frevler zu zerschmettern! (V 5, 71)

Der Dramenschluss lenkt den fremden Stoff also in eine universal gültige Moral, von der den Zuschauer oder Leser am Ende kein kultureller Abstand mehr trennt.

2.

Die Dramenhandlung ist mit „Glückswechsel“, Verkleidung, Täuschung und unverhofftem Wiedersehen ein Musterbeispiel für das, was Gottsched unter einer „verworrenen“ Handlung versteht (und in seinem ersten „Originaltrauerspiel“ *Der Sterbende Cato* selbst verwirklicht hat).²⁷ Gelangt Usanquei schon unerkannt als Gesandter seines Heeres in den Kaiserpalast zur Unterredung mit Ly, tauscht er in der Schlacht am Ende noch einmal die Rolle mit einem Vertrauten, um seinen

²¹ Vgl. Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst (Anm. 18), 309–335.

²² Vgl. William Kirk: *Die Entwicklung des Hochstildramas in Österreich von Metastasio bis Collin*. Wien 1978.

²³ Tatsächlich entstammt das von Weidmann mit „Senec.“ ausgewiesene Zitat einer lateinischen Übersetzung von Lycurgus' *Oratio in Leocratem*.

²⁴ Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst (Anm. 18), 317 (§ 11).

²⁵ „Wenn der zornige Gott welche der Strafe zuführt, pfl eget er ihnen zuvor den Verstand zu rauben, damit sie wie Blinde in ihr Unheil stürzen.“

²⁶ Vgl. Heide Hollmer: *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds ‚Deutscher Schaubühne‘* (Theatron; 10). Tübingen 1994, 79.

²⁷ Gottsched: Versuch einer Critischen Dichtkunst (Anm. 18), 322 (§ 19).

Tod zu inszenieren und damit Ly aus seiner vorteilhaften Stellung hervorzulocken. Die fingierte Todesnachricht treibt seinen Vater und die ihm verlobte Kaisertochter Zuckia an den Rand des Suizids, den letztere schon der Exposition zufolge angesichts der Ermordung ihres Vaters und der verheerten Hauptstadt zu vollziehen versucht hat (I 1, 7). In letzter Minute erreicht der Held jedoch unverehrt den Palast, so dass der erneute, unverhoffte Glückswechsel desto leidenschaftlicher ausfällt: „ALLE SCHREYEN. Usanquei! – *Us und Zuckia stürzen sich in seine Arme, und rufen beide in einer Art von Trunkenheit. Mein Erretter!*“ (V 5, 68)

Die kathartische²⁸ Wirkung des Stücks wird durch eine motivische Verkomplizierung des Stoffes unterstützt: Indem der Usurpator Ly Vater und Verlobte des Helden Usanquei in Geiselnhaft nimmt, stellt er diesen in den Konflikt zwischen Liebe und patriotischer Pflicht. Ly bietet dem Heerführer Freundschaft, Beteiligung an der Macht und das Leben der Gefangenen an, schließlich sogar die Billigung seiner Heirat mit Zuckia, die er zunächst selbst zu heiraten beabsichtigt hat. Usanquei kann nicht das Leben des gefangenen Vaters „ums Wohl des Staats erkaufen“, aber auch nicht „für ihn in offenem Felde raufen, | sonst übt der Bösewicht an ihm die schwärzste Rache!“ (III 6, 40) Die Last, zwischen Vaterland, Freundschaft und Liebe wählen zu müssen, spitzt sich zu einer Bewährungsprobe stoisch-politischer Pflichterfüllung zu: „Wie ist mein Herz geteilt! O Pflichten, schwere Pflichten!“ (III 8, 43) Da jedoch ein mit dem eigenen Blut geschriebenes Testament des ermordeten Kaisers ihn zur Rache am Usurpator verpflichtet – „Usanquei, räche mich, mein Volk hat mich verrathen; | Ich sterbe!“ (IV 1, 46) – und Zuckia zudem nach inneren Kämpfen ihre Liebe als Preis für die Erfüllung dieses Auftrags aussetzt, entscheidet sich Usanquei für die patriotische Pflicht: „Der Schluß ist schon gefaßt, mein König hat gesprochen!“ (IV 1, 47)

Der Konflikt wiederholt sich auf Seiten Us' und Zuckias: Während der hohe Richter Us noch die private Bindung zugunsten der Staatloyalität eindeutig zurückzustellen vermag, so dass auch der Paratext seine „Standhaftigkeit“ explizit hervorhebt,²⁹ weiß die Kaisertochter zwischen „Pflichten“ und „Menschlichkeit“ (V 2, 61) schwerer zu wählen. Ihre emotionale Bewegtheit bildet das Zentrum der Emotionalisierungsstrategie des Dramas; Zuckia ist weit weniger stoische Heldin als Us, vielmehr Liebende und (zumindest in ihrer Tyrannenmordfantasie) leidenschaftliche ‚Rächerin‘ des getöteten Vaters und des Staates. Sie scheut nicht einmal davor zurück, dem Tyrannen im Fall der Zwangsverheiratung „[a]m heil'gen Altar“ die Brust zu „durchstossen“ (III 6, 41): „Mit Wollust will ich sehn, die schwarzen

²⁸ Zur Katharsis-Theorie der „Originaltrauerspiele“ vgl. Hollmer: *Anmut und Nutzen* (Anm. 26), 79–88.

²⁹ „(Er drückt Zuckia die Hand, und sagt mit Standhaftigkeit.) | Die Rach' laß ich zum Erbe meinem Sohne!“ (II 4, 26) Vgl. auch Us' Selbstbeschreibung gegenüber seinem Sohn Usanquei: „die Mittel sind unsäglich, | Wodurch er mich versucht, doch ich blieb unbeweglich!“ (IV 1, 44). Dieselbe stoische Haltung wird auch dem Kaiser Zunchin zugeschrieben: „Wohlan, so laßt uns denn allein im Streit erblassen! | Rief Zunchin unbewegt“ (IV 1, 46).

Säfte rauchen; | Die lasterhafte Seel aus diesem Körper hauchen!“ (III 1, 32) Die unangefochtene Hintansetzung der persönlichen Beziehungen durch Us ist als Appell des politischen Dramas an die Zuschauer und Leser qua Staatsbürger zu verstehen, die Loyalität gegenüber dem „Wohl des Staats“ (III 4, 35) allen privaten Neigungen voranzustellen, aber die affektintensive Darstellung zielt auf mehr: auf Mitleid, Schrecken und Bewunderung. Weidmanns Drama erweist sich damit als exemplarischer Text nicht so sehr des klassizistischen Tragödienparadigmas schlechthin, sondern jener Mischformen von poetischem Rationalismus und Emotionalismus, welche die Dramenproduktion zwischen Klassizismus und Empfindsamkeit insgesamt gekennzeichnet hat.³⁰

Im Blick auf die dem Heldenschema zugeordneten Figuren setzt das Drama auf eine Empathie, welche die Zuschauer oder Leser am Beispiel der ‚fremden‘ Figuren kulturell unspezifische emotionale Dilemmata intensiv nachempfinden lässt. Die Dramenhandlung steigert den Konflikt zwischen menschlichen und staatspolitischen Pflichten beziehungsweise privaten Bindungen jedoch nicht zur Aporie, sondern löst den Konflikt dadurch auf, dass die vom Usurpator Ly angebotene Alternative sich als taktische Täuschung erweist. Mithin hat die dem Helden eröffnete Option, Vater und Verlobte durch Einwilligung in die Machtbeteiligung zu retten, nie wirklich bestanden. Usanqueis Entscheidung für das Vaterland und gegen „Freundschaft und [...] Liebe“ (III 8, 43) erweist sich angesichts dieser uneigentlichen Wahl als einzig angemessene Entscheidung und kommt der Bewunderungswürdigkeit des fehlerlosen Helden zugute. Dieses Heldenschema, das auch auf der Textoberfläche immer wieder durch unrechtmäßige Ansprüche Lys und positive Zuschreibung an Usanquei thematisch sowie der Erprobung ausgesetzt wird („Itzt schweigst der Held, itzt siehst du nur den Menschen beben!“ [IV 2, 49]), wird am Ende in sein Recht eingesetzt. Nicht durch einen Fehler (wie in Gottscheds *Sterbendem Cato*) wird der chinesische Held dem Publikum nähergebracht,³¹ sondern durch einen affektintensiven Konflikt, der letztlich nur im Einklang mit der Norm stoischer Beständigkeit gelöst werden kann.

3.

Auf der Oberfläche des (Lese-)Dramas wird die Fremdheit des Stoffes vor allem durch ‚gelehrte‘ Anmerkungen markiert, die fremdsprachige Bezeichnungen und Gegebenheiten der chinesischen Gesellschaftsordnung und Religion erklären: Von der Hauptstadt „Cambalu oder Peking“ (I 1, 6) über die Gottheit Xangti als „das höchste Wesen, welches die Sekte der Philosophen in Sina anbetet“ (I 1, 7)³² – ge-

³⁰ Vgl. dazu Meier: *Dramaturgie der Bewunderung* (Anm. 20), 33 u.ö.

³¹ Vgl. ebd., 111.

³² Vgl. dazu den Eintrag in Johann Heinrich Zedler: *Grosse vollständige Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*, Bd. 60. Halle und Leipzig 1749, Sp. 595 (Art. „Xangti“): „ein chinesisches Wort, welches höchster Kayser bedeutet. Und des allerhöchsten GOTTES Nah-

meint sind die Anhänger des „Cungfucius“ (II 3, 22) – bis zu Quoam, wie „ein Edler des Landes“ genannt wird (I 2, 10), erzeugt Weidmanns Stück Fremdheit auf sprachlicher Ebene, um sie durch erläuternde Annotationen semantisch aufzulösen und damit zugleich fremdkulturelles Wissen an die deutschsprachigen Leser zu vermitteln. Dem Exotismus, den die Inszenierung auf der Bühne durch Bühnenbild und Kostüm sinnlich vermitteln kann, entsprechen im gedruckten Text nicht zuletzt die allgegenwärtigen, unvertrauten chinesischen Namen der *dramatis personae*.

Im Gegensatz dazu ist die Staatshandlung – die Geschichte eines militärischen Usurpators und der bedrängten Anhänger des legitimen Fürsten – in der deutschsprachigen Literatur alles andere als unvertraut: Als unbeugsamer, kaisertreuer Jurist steht der Gerichtsvorsteher Us dem Titelhelden von Andreas Gryphius' barockem Trauerspiel *Großmüthiger Rechtsgelehrter oder Sterbender Aemilius Paulus Papinianus* (1659) nahe;³³ die zentrale Position als Held des Dramas wird ihm von seinem Sohn Usanquei nur durch dessen aktive Rolle bei der Niederschlagung der Rebellen streitig gemacht. Aber auch das Ethos der chinesischen Helden wird durch eine Haltung abgebildet, die dem Deckungsbereich konfuzianischen Denkens mit dem europäischen Neustoizismus beziehungsweise dem christlich-stoischen Jesuitendrama entspricht, an dem sich Weidmanns Drama ethisch orientiert – auch wenn diese Haltung besonders im Fall der Kaisertochter Zuckia durch emotionale Konflikte hindurch erkämpft werden muss. Loyalität und Gehorsam gegenüber staatlicher Autorität, Eltern und Ehemann zählen ebenso zu den „Grundbeziehungen“ des Konfuzianismus.³⁴ Schon Leibniz hatte eine Affinität zwischen chinesischer und christlicher Religion und Philosophie herausgestellt, die auch der christlichen Mission günstige Bedingungen zu bereiten schien.

Befremdend wirkt allenfalls auf dieser semantischen Ebene das wiederholt ins Spiel gebrachte Motiv des Freitods, der von der Exposition an eine ethisch zulässige Option der positiven Dramenfiguren darstellt: „Lebwohl mein Vaterland! es ist, und bleibt beschlossen, | Noch eh der Mörder naht, sey diese Brust durchstossen!“ (V 2, 64) Ganz ähnlich wie in Gottscheds *Sterbendem Cato* wird die „Meinung von dem erlaubten Selbstmorde“³⁵ einem fremdkulturellen Glaubenssystem zugeschrieben, das sich potenziell als Fehler der heldischen Figuren herausstellen kann.

men bei denen Chinesern anzeigt.“ Der Artikel vermerkt, dass die Jesuiten in China die Bezeichnung „bedenkenlos“ übernahmen.

³³ Diese Nähe zu Gryphius' „säkularem“ Märtyrerdrama hat möglicherweise auch William Kirk dazu veranlasst, mit Bezug auf die Opferbereitschaft Us' und Zuckias Weidmanns *Usanquei* als „Märtyrerdrama“ zu bezeichnen (dem allerdings die Märtyrer fehlen). Vgl. Kirk: *Die Entwicklung des Hochstildramas in Österreich* (Anm. 22), 97.

³⁴ Vgl. Ingrid Schuster: *Vorbilder und Zerrbilder. China und Japan im Spiegel der deutschen Literatur 1773–1890*. Bern [u.a.] 1988, 57.

³⁵ Johann Christoph Gottsched: *Sterbender Cato*[,] ein Trauerspiel, nebst einer Critischen Vorrede, darinnen von der Einrichtung desselben Rechenschaft gegeben wird. In: Johann Christoph Gottsched: *Ausgewählte Werke*, hg. von Joachim Birke, Bd. 2: *Sämtliche Dramen*. Berlin 1970, 1–114, hier 17.

Doch anders als in Gottscheds Tragödie ergreifen die Dramenfiguren diese Option nicht. Der Suizid aus politischen Gründen bleibt damit ein fremdkulturelles Zitat, das keine funktionelle Bedeutung für die Gestaltung ihrer Rollen hat. In ethischer Perspektive sind Weidmanns chinesische Held(inn)en dem deutschsprachigen Publikum daher kaum fremder als der römische Stoiker Cato. Im Gewand kultureller Fremde ließ sich die christlich-stoische Lehre indes möglicherweise dem Interesse des Publikums mehr verbinden als im gewohnten Stoffkreis der abendländischen Geschichte.