

---

Heinz Klüppelholz

## Zwischen französischer Klassik und Aufklärung

Die Komödie »L'école du monde« von Friedrich dem Großen

---

Zu dem umfangreichen literarischen Schaffen Friedrichs des Großen gehören ebenfalls zwei Theaterstücke: Im ersten, *Le Singe de la Mode*, wählt er die Form des Einakters, um die Auswirkungen einer philosophischen Idee durchzuspielen; im zweiten, *L'École du monde*, nutzt er das Gewand des Dreiakters, um in den Mittelpunkt des Geschehens die Bestrafung für Laster und die Belohnung für Tugenden durch den Hof zu stellen. An beiden Stücken läßt sich unschwer die Vorliebe des jungen Monarchen für die französische Kultur ablesen, die allerdings bei ihm zwischen einer Klassik von Molières Einfluß und einer Aufklärung von eigenen Gnaden schwankt. Das zweite Stück, das bisher von der Forschung unbeachtet geblieben ist, soll nun vor dem Hintergrund solch konzeptueller Schwankungen näher betrachtet werden.

*1. Friedrich II. und die Bühne.* – Der Einakter *Le Singe de la Mode* von 1742 stellt nicht nur des Königs erste Begegnung mit dem Theater als Autor dar. Vielmehr zeigt es den jungen Monarchen zudem als Schöpfer für die eigene Bühne; denn er selbst gründet das französische Hoftheater in Berlin noch im selben Jahr. Dabei ist nicht unerheblich, daß Friedrich II. eine ausgeprägte Abneigung gegen die Ernsthaftigkeit der klassischen Tragödie hegt, und so ist die für ihn spielende Truppe vor allem auf leichte Kost eingeschworen. Dabei hat sie vorrangig nur die Wünsche des königlichen Dienstherren zu erfüllen; denn ihre Veranstaltungen finden unter Ausschluß der Öffentlichkeit im Komödiensaal des Berliner Schlosses statt: Zutritt erhält nur, wer ein Billett des Direktors der Schauspiele vorweisen kann; ohne diesen Passierschein darf allenfalls der hohe Offiziers- und Adelsstand einer Aufführung beiwohnen. Der König selbst behalte sich seine Besuche nur für erwiesenermaßen lustige Stücke vor, weiß Gotthold Ephraim Lessing zu berichten. Trotz seines ausgeprägten Interesses am Schauspiel ist der Monarch kein häufiger Theatergänger. Die Situation der Schauspieltruppe ist nicht gerade die beste, zumal ihre Vertragsbedingungen nur ein recht knappes Gehalt für die Darsteller vorsehen. Dafür haben sie einmal pro Woche vor dem Hof zu spielen. Zum Ausgleich erhalten sie jedoch das Recht, vor den Bürgern der Stadt zu spielen und dafür Geld zu verlangen. Dabei hat Friedrich II. besonders die hohe Anzahl an Hugenotten im Blick, die in Berlin angesiedelt ist. Aufgrund der schlechten Bezahlung aber

muß der König mit französischen Schauspielern aus der Provinz vorliebnehmen, so daß die Qualität der Aufführungen leidet. Hinzu kommt, daß der Monarch die Harlekinaden des »Nouveau Théâtre Italien« wie auch des »Théâtre de la Foire« bevorzugt, die beide dem volkstümlichen Stegreiftheater entstammen. Die Neigung des Monarchen indes erweist sich als Hindernis bei der Entwicklung eines regulären Dramas: Einerseits werden aufgrund dieser Vorgaben noch Stücke gespielt, die in Paris bereits abgelehnt worden sind; andererseits ist Arlequin zwar eine unterhaltsame Figur, aber wegen ihres schier unerschöpflichen Improvisationsreichtums ein für einen Autor unbeherrschbares Phänomen. Diese Unwägbarkeiten stehen der Einrichtung eines normalen Spielbetriebs im Weg. Neben den Einflüssen aus der französischen Klassik gelangen auch zeitgenössische Theaterformen der Aufklärung nach Berlin. Der König bevorzugt die »comédie touchante« sowie deren Nachfolgeform, die »comédie larmoyante«; beide suchen durch die Darstellung lobenswerter Eigenschaften wie Liebe und Tugend Anteilnahme durch Rührung freizusetzen.<sup>1</sup>

Ebenso wie bei Molière, der trotz aller Kritik am Adel dem »gentilhomme« gewogen bleibt, beruht die Wirkung der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts in deutschen Landen stark anwachsenden Zahl an französischen Hoftheatern auf dem Zusammenwirken von Spielort und Zuschauerschaft. Gefördert wird dieses Anwachsen nicht unmaßgeblich von einer Vielzahl aufklärerisch denkender Fürsten, die zu jener Zeit an die Macht gelangen. Dabei ist allen gemeinsam, daß sie die kulturellen Vorgaben durch den französischen Hof in Versailles unter Ludwig XIV. anerkennen. Die Prinzipale der französischen Theatertruppen an den deutschen Fürstenhöfen geraten aber dadurch in eine mißliche Lage, daß ihre Aufführungen vom gemeinen Volk nicht verstanden und von daher auch nicht von Eintrittsgeldern bestritten werden können, so daß sie bei ihren fürstlichen Gönnern auf eine feste Anstellung drängen müssen.<sup>2</sup> Dabei kommt ihnen besonders in Berlin zupasse, daß der junge Friedrich und einige Gleichgesinnte die deutsche Kultur der französischen hintanzusetzen pflegen. Deren Auffassung gemäß sei eben jener »teutonische Rückschritt« im Kulturellen einzig und allein durch die Nachahmung »gallischer Vorbilder« aufzuholen. Das Frankreichbild dieser Gruppe entspricht folglich einer »Vergangenheit der Gegenwart«.<sup>3</sup> Für Friedrich II. hat Literatur genaue Gesetze zu befolgen, die sich aus den Werken einiger griechischer, römischer, aber vor allem französischer Autoren beispielhaft ableiten lassen. Molière gilt demnach als Lehrmeister für Komödien, Corneille und Racine für Tragödien. Bei seinem eigenen literarischen Schaffen geht es dem König vor allem um den aufklärerischen Nutzen. Zumindest unternimmt er stets den Versuch, eine Verbesserung gesellschaftlicher Zustände herbeizuführen.<sup>4</sup> Dies strebt er ebenfalls 1748 in seinem Dreiakter *L'École du monde* an.

2. *Der Einakter als Versuch zum Theater.* – Die Aufführung des vom jungen König für sein neues Theater verfaßten Einakters *Le Singe de la Mode*<sup>5</sup> ist als »Comédie en un acte« 1742 in Berlin belegt.<sup>6</sup> Das Stück steht ganz in der Tradition der von Molière gepflegten »Typenkomödie«, bei der die komische Wirkung durch die Darstellung bestimmter Figuren mit ausgeprägten, über die menschliche Eigenart hinausgehenden Merkmalen erzielt wird. Indem der Monarch den Titelhelden als »Modeaffen« bezeichnet, läßt er das Argument seiner Komödie erahnen. Im Mittelpunkt des Geschehens steht der Marquis de la Faridonnière, dessen Modebesessenheit jede Rückbesinnung auf eigene Fähigkeiten verstellt, weil er von jeder neuen Idee willenlos in eine andere Richtung geworfen wird und in einen immer größeren Abstand zu seiner eigenen Natur gerät. Sein Freund Verville, mit dessen Onkel Bardus im Bunde, packt ihn bei seiner Schwäche, um die Heirat mit der völlig unmodischen, aber hübschen Adélaïde de Tervisane zu betreiben. Die »Mode« wird dabei im Verlauf des Stücks in all ihren verschiedenen Ausdeutbarkeiten von der Äußerlichkeit der Architektur bis hin zur Innerlichkeit der Philosophie derart vorgeführt, daß dadurch die didaktische Intention des königlichen Autors sinnfällig wird: Modernität sei demnach nur dann akzeptabel, wenn sie als kritische Funktionalität auf der Vernunft gründe. Wenn der preußische Monarch auch versucht, all diesen Themen in unterhaltendem Gewande eine gewisse Lehre abzugewinnen, kann er doch nicht darüber hinwegtäuschen, daß das Stück offensichtliche Schwächen besitzt. Allzu deutlich folgt Friedrich II. Molières *Bourgeois Gentilhomme*. Während dessen »Bürger als Edelmann« zwar in einen noch erstrebenswerten Adelsstand aufzusteigen sucht, übt der friedericianische »Modeaffe« hingegen über den ihm bereits zugeborenen Adelsstand den Aufstieg in die nun erstrebenswert gewordene Modernität. Doch es fehlen ihm dazu die intellektuellen Fähigkeiten, so daß er am Ende vor den von ihm selbst heraufbeschworenen Modernismen kapitulieren muß. Diese Auswüchse einer Salonkultur, deren Angehörige um sprachliche Funde und Feinheiten in steter Überbietung wetteifern<sup>7</sup>, hatte bereits Molière in seinen *Précieuses ridicules* kritisiert. Der französische Komödienautor steht folglich zweimal Pate: das eine Mal bei der Parvenühaftigkeit, das andere Mal bei der Preziosität. Beide Entlehnungen verbindet der Monarch allerdings zu einer neuen Thematik. Ebenso wie bei seinem klassischen Vorgänger kann der aufklärerische Nachfolger es sich erlauben, in *Le Singe de la Mode* dem Diener die Lösung für die hausgemachten Probleme des Marquis in den Mund zu legen, fragt dieser doch seinen Herrn: »Pourquoi ne point être naturel et suivre vos goûts?«<sup>8</sup> Damit aber weist ein Mann aus dem Volke einem Angehörigen des Adels den Weg, wieder ganz er selbst zu sein. In dieser Aufforderung zur Authentizität ist aber zumindest unterschwellig ein gut Teil »Anerkennung« für eben diesen Adel enthalten, dessen geistige Ausgeburten der junge König hier ganz unverhohlen anprangert. Trotz

aller Kritikfreudigkeit bleibt der Monarch also in seinem Innersten den Qualitäten der Noblesse verbunden, die demnach Großes vollbringen könnte. Die Friedrich II. vorschwebende Aufklärung vom Königsthron aus scheint in dieser Passage bereits auf, doch wird sie allzu durchsichtig durch eine Kontrastfigur geäußert. Wenn der Einakter die komische Form bevorzugt, der eine zerberstende Kraft zugeschrieben wird<sup>9</sup>, nutzt der Verfasser diese doch kaum; denn nach einer kontrastierenden Einführung in den Charakter jenes modischen Marquis de la Faridondière, in deren Verlauf immerhin eine philosophische Idee im Gewande der leichten Unterhaltung weiterbefördert wird, wird dieser bereits in eine Wahl zwischen zwei Moden gedrängt, die keinen Lernzuwachs erforderlich machen.

3. *Neuer Versuch: ein Dreiakter.* – Der Dreiakter *L'École du monde* von 1748 ist das zweite Theaterstück, in dem der König sich erneut in jenen Bannbereich zwischen Molières Vermächtnis und eigenem Neuerungsbedürfnis begibt. Allerdings läßt er bereits beim Untertitel eine gewisse Vorsicht walten: »Comédie en trois actes, faite par Monsieur Satyricus pour être jouée incognito«.<sup>10</sup> Allein die Tatsache, daß der Autor anonym bleiben will, obschon ihn jeder literarisch Interessierte hinter der Maske des Satirikers erkennen wird, läßt möglicherweise auf den ungenügenden Anklang seines Einakters beim Publikum schließen. Auf jeden Fall aber verweist diese Rücknahme der eigenen Person darauf, daß er sich seiner gesellschaftlichen Stellung bewußt ist. Seine humanitäre Aufgeklärtheit kann er nur noch in der Literatur ausleben, in der Politik hat er sie bereits der preußischen Staatsräson geopfert.<sup>11</sup> Friedrich der Große nutzt geschickt die in der Komödie beschlossene Möglichkeit, zunächst in einem scheinbaren Konflikt vermeintliche Werte zu entlarven und menschliche Schwächen bloßzulegen, um sie sodann dem Gelächter preiszugeben, bis sich schließlich eine Lösung eben dieses Konflikts ergibt.<sup>12</sup> Die Problematik seines Stückes ergibt sich aus dem traditionellen Komödieschema der »Heirat wider Willen«. Der Vater des aus einem studentischen Lotterleben zurückgekehrten Bilvesée will diesen, bevor er ihn auf eine Bildungsreise schickt, mit Julie verloben, die jedoch den armen, aber tugendhaften Mondor liebt. Friedrich II. folgt den klassischen Linien der Komödie, indem er der Vereinigung der beiden Liebenden die bereits vermutete Unwürdigkeit Bilvesées durch dessen Lebensführung sowie die überraschend erfolgende Anstellung Mondors bei Hof voranstellt. Das Studium in Halle, der Hochburg des kritischen Geistes der Zeit, liefert dem König Anlaß für manch bissige Seitenhiebe. Dafür nutzt er kaum die gängigen Komödienmuster, die entweder die überdeutliche Schwäche eines Menschen anprangern oder eine Handlung mit Intrigenhaftigkeit vorantreiben. Das liederliche Studentenleben des Bilvesée hätte für beide Arten den geeigneten Stoff geliefert. Es ist allerdings durchaus möglich, daß der Monarch sich der

Erfahrungen mit seiner einaktigen »Typenkomödie« erinnert, so daß er diesen Zweig nicht mehr wählt.

Dafür aber bekennt er sich mit aller Deutlichkeit erneut zu Molière, denn der Titel zitiert aus dessen Stück *L'École des maris*, der zugleich programmatisch den Vorgänger an den Nachfolger bindet. Allzu offensichtlich entlehnt der Preuße beim Franzosen, der wiederum als Quellen die Komödie *Adelphoe* von Terenz sowie *El marido hace mujer o el trato muda costumbre* von Hurtado de Mendoza miteinander zu einer neuen Aussage verbindet. In der lateinischen Komödie handelt es sich um ein Brüderpaar, das sich in die Erziehung der beiden Söhne des jüngeren Bruders teilt, jedoch gegensätzlichen pädagogischen Methoden huldigt, so daß die Nachsicht des einen den Zögling zur Offenheit erzieht, während die Strenge des anderen den Zögling zur List nötigt. Im spanischen Drama wird eine pikantere Variante der Thematik vorgestellt. Ein Brüderpaar hat Schwestern geheiratet, die vom jeweiligen Ehepartner unterschiedlich behandelt werden. Es ist müßig zu erwähnen, daß die wie eine Sklavin behandelte Ehefrau mit Betrug die Überprüfung durch den Ehemann zu umgehen sucht. Molière vereinigt nun beide Themenstränge dahingehend, daß er das Brüder- ebenso wie das Schwesternpaar unverheiratet läßt. Statt dessen hat ein Freund die beiden Mädchen den Brüdern Ariste und Sganarelle als Mündel unter der Bedingung anvertraut, beide zu erwachsenen Menschen zu erziehen und dann auch zu ehelichen. Aus der Motivtradition wird das Thema der »école«, der Erziehung also, beibehalten, das der Hahnreischaf scheidet aus. Aristes Methoden führen zum Erfolg, weil seine Vorurteilslosigkeit eine Anpassung an die Gesellschaft erlaubt. Als erster »raisonneur« im Theater Molières vertritt er die These des Autors.<sup>13</sup> Er ist es, der ganz in der Tradition des »honnête homme« den rechten Umgang mit der Gesellschaft, die taktvolle Rücksichtnahme auf Andersdenkende, die geistreiche Konversation zu allgemeinen Themen, die Bildung durch Reisen als eine ideale Schule des Lebens, kurzum: die »école du monde«, anpreist. Indem Friedrich der Große nun dieses Motiv wiederaufnimmt, bringt er ihm aber erneute Veränderungen bei, die in seinem Theaterstück die unterschiedlichen Erziehungsideale von zwei Vätern betreffen, die ihre Kinder miteinander verheiraten wollen. Er behält jedoch die Rolle des »raisonneur« für einen der Väter bei, für dessen Ideale er dann auch deutlich Sympathie hegt. Der königliche Autor entwickelt diese Parteinahme zielstrebig in drei Akten, die die unterschiedlichen Pläne der Väter sowie die Erwartungshaltung an den Studenten, die Enttäuschung dieser Erwartung durch dessen Auftreten und die Bestrafung des ungehobelten Verlobungskandidaten sowie die Belohnung des rechtschaffenen Nebenbuhlers thematisieren.<sup>14</sup>

*4. Das Thema der ungleichen Erziehung.* – Die Exposition zu Beginn des ersten Aktes gehört zu den Meisterstücken fridericianischer Schreibweise; denn der

König läßt den Auftritt von Bilvesée, dessen sprechender Name bereits »Hirngespinnste«<sup>15</sup> ankündigt, durch eine Szene vorbereiten, in der dessen Diener sich mit der Dienerin von dessen Verlobter unterhält. Der Zuschauer erfährt auf diese Weise, daß sie bereits zwei Tage zuvor von der Universität zurückgekommen seien und die Zeit bei einer gewissen La Roche<sup>16</sup> verbracht hätten, um nicht vor dem Vater Bardus erscheinen zu müssen, der seinen Sohn wegen der geplanten Verlobung erwarte. Daran, daß sein Herr mehr »débauché« denn »savant« heimkehre und folglich Angst vor einer väterlichen Überprüfung seines vermeintlichen Wissens habe, läßt er während des ganzen Gesprächs keinen Zweifel.<sup>17</sup> Das Publikum gerät hierbei in eine privilegierte Position; denn es erhält einen Wissensvorsprung vor den in der nachfolgenden Unterhaltung miteinander disputierenden Vätern. Somit aber wird es in den Stand gesetzt, die Komik jenes großspurigen Vaters in vollen Zügen zu genießen, der vom Studiereifer seines Sohnes zutiefst überzeugt ist. Zur Erzielung dieses komischen Effekts kehrt der königliche Autor nicht nur den herkömmlichen Erkenntnisvorgang von der Vermutung hin zur Aufklärung um, sondern macht beide Teil dieses kognitiven Prozesses zu Kernpunkten aufeinander folgender Szenen. Nichts fördert mehr den komischen Vergleich als kontrastierende Benachbarung.<sup>18</sup>

In Bardus, Bilvesées Vater, und Argan, Julies Vater, stellt Friedrich II. die unterschiedlichen Erziehungsprinzipien heraus, die er im Einklang mit der Motivtradition seinen aufklärerischen Belehrungsabsichten anpaßt. Damit greift er auf ein geeignetes Mittel zurück, das er bereits im »Modeaffen« erprobt hatte, ein philosophisches Prinzip durch einen Menschen zu verkörpern. Während Vater Bardus mit den Kenntnissen seines Sohnes aus frühester Kindheit aufschneidet, dessen Studiereifer für seine verspätete Ankunft verantwortlich macht, die Kenntnis der Naturwissenschaften und der Philosophie, aber auch der Sprachen als nützlich preist, gibt Vater Argan gar keine Erklärung zu seiner Tochter ab, macht aber aus seiner Neigung zu den schöngeistigen, die Beredsamkeit und die Merkfähigkeit fördernden Dingen kein Hehl.<sup>19</sup> Der Disput um jene »application l. . . l frivole« gipfelt in Bardus' Vorwurf: »Vous arrangez des mots, nous recherchons des vérités l. . . l.«<sup>20</sup>. Argan hält dem entgegen, auch Geometer und Metaphysiker stritten sich über naturwissenschaftliche Größen; im übrigen sei die Kenntnis des Koptischen völlig unerheblich für den Dienst am Staat. Zur Führung Preußens bedürfe es »prudence«, »sagesse«, »pénétration« und vor allem »équité«; der Herrscher und seine Berater müßten sich dem Land verpflichtet fühlen, so daß ihre Sorge um die Beseitigung von Mißständen uneigennützig sein sollte; die Bewahrung des Friedens sollte nicht in Furcht vor den Nachbarn ausarten; unter Verzicht auf jegliche »partialité« sollten sie Tugend belohnen und Laster bestrafen und mit »bonté« Hilfsbedürftige unterstützen.<sup>21</sup> Das Regierungsprogramm Friedrichs als erstem Diener seines Staates

scheint hier unübersahbar durch.<sup>22</sup> Wenn der jeweilige Vater sich auch mit den Interessengebieten seines Kindes identifiziert, fällt doch die Verteidigung aller den Staatsmann auszeichnenden Führungseigenschaften im Vergleich weitaus wortreicher aus. Zur Erinnerung: Bereits als Kronprinz hatte 1738 der künftige Friedrich II. aus Rheinsberg berichtet, das dortige Leben teile sich in nützliche und angenehme Beschäftigungen. Zu den ersteren zählt er Philosophie, Geschichte, Sprachen, zu den letzteren Musik, Lust- und Trauerspiele.<sup>23</sup> Indem er in seinem Dreiaakter nun Argan zum Vertreter seiner politischen Ideen vom aufgeklärten Herrscher macht, verrät er gleichzeitig den Vorrang seiner musischen Neigungen, rechnet er diese doch zu den »angenehmen« Beschäftigungen des Lebens. Nicht von ungefähr kommt es, daß Julies Vater den Namen Argan trägt: ein Überbleibsel aus Molières *Malade imaginaire*, in dem ein eingebildeter Kranker gleichen Namens mit Hilfe seines übertriebenen Glaubens an die Medizin betrogen wird. Der königliche Autor wertet diese Person völlig auf, indem er sie nicht nur zu einem aufgeklärten Bürger macht, sondern gleichzeitig zum Verteidiger seiner politischen Ideale. Diese Wertschätzung schlägt sich auch in dessen Erziehungsprinzipien nieder, der die Eltern als die ersten Freunde der Kinder und nicht deren Tyrannen auffaßt, der wohl nach Bardus' Auffassung eher jenem Mondor als einem schöngestige Interessen vertretenden Schwiegersohn zuneigt und der seine Tochter auch nicht in Aussicht auf irgendwelche Reichtümer gegen deren Willen verschachern werde.<sup>24</sup> Eben jene utilitaristischen Prinzipien aber vertritt Mme Argan, die bereits ihre bei Molière negativ gezeichnete Rolle behält, bei Friedrich dadurch noch in einen Interessenkonflikt mit dem eigenen Ehemann gerät. Intertextuell wird dieser insofern zu einer komplexen Figur, als er im Vergleich zu seinem Namensvetter aus *Le Malade imaginaire* eben wegen seiner Überzeugungen aufgewertet wird, aufgrund seiner Verteidigungsrede zur Kindererziehung auf eine Ebene mit Ariste aus *L'École des maris* gerät und sogar zum Vertreter des königlichen Anspruchs an die eigene Regierungsführung emporsteigt.

Erneut operiert der königliche Autor mit kontrastierender Komik; denn Bardus' Sohn, vom Vater als »unique espérance de ma famille, image de ton père« in das Gespräch eingeführt, beherrscht nicht einmal die Fachsprache der Philosophie. Als sein Vater nach den »monades« fragt, bei Leibniz die letzten, nicht mehr auflösbaren Einheiten, aus denen die Weltsubstanz gebildet ist, entgegnet er hilflos, ihnen gehe es gut.<sup>25</sup> Indem der Vater den Sohn auch als sein Ebenbild einführt, fällt die Kritik auf ihn zurück. Der Eindruck von Bilvesées Unkenntnis verstärkt sich noch im Laufe der Unterhaltung; denn er verspricht sich bei den Fremdwörtern »corcolaires«, »théorimènes«, »agrémentes«. Dies sind allesamt leicht erkennbare Beispiele, auf die Friedrich II. den komischen Effekt gründet. Hierbei handelt es sich ebenfalls um eine Technik, die er bereits in *Le Singe de la Mode* angewendet hatte. Unüberhörbar sind in diesem Zusam-

menhang die zahlreichen Vorwürfe an die Professorenschaft der Universität Halle, der Hochburg des kritischen Geists der Zeit, die in dem empörten Ausruf gipfeln: »Avoir été deux ans à Halle sans savoir l'histoire de toutes les réfutations qui s'y font!«<sup>26</sup> Unübersehbar ist es stets der Diener Martin, der seinen Herrn Bilvesée aus jeder mißlichen Lage rettet, in den ihn die Fragen seines Vaters bringen. Dessen Argumente scheinen so überzeugend, daß Bardus der Gründung einer neuen Familie durch seinen Sohn mit Freuden entgegensehen kann, werde doch sein Haus mit dessen Nachkommenschaft zu »toute une Académie des sciences«.<sup>27</sup> Zwar äußert der Monarch heftige Kritik am hallensischen Lehrkörper, jedoch wird diese insofern abgeschwächt, als der Vater die Bedenken am Studiereifer seines Sohnes nicht den Professoren anlasten kann; denn allzu deutlich tritt dessen vorrangige Betreuung »leichter Damen« in einem nachfolgenden Gespräch zwischen Herr und Diener zutage.<sup>28</sup> Die jeweiligen Unterhaltungen zwischen den Vätern sowie Vater Bardus und Sohn Bilvesée geraten vor dem Hintergrund der Vorstellung des mißbratenen Sohnes durch das den Akt einleitende Dienergespräch zu einem Höhepunkt an komischen Spiegelungen, die sich nicht nur aus dem Kontrast einer ungewöhnlichen Nachbarschaft von Fakten, sondern auch innerhalb einzelner Personen je nach Kenntnisstand der Personen auf und vor der Bühne herleiten. Ein Spiel mit der Intertextualität von Figuren und Themen Molières wird mithin noch dieser Komik überlagert, allerdings nur für den Kenner des klassischen Theaters.

5. *Das Theater als Tribunal.* – Zu Beginn des zweiten Aktes gesteht Julie ihrer Zofe Nérine ihre Liebe zu Mondor, obschon sie des Vaters Entscheidung respektieren werde.<sup>29</sup> Die zwei Personen entstammen erneut Molière, diesmal der Ballettkomödie *Monsieur de Pourceaugnac*<sup>30</sup>, in der Julie, die Tochter des Bürgers Oronte, einen grobschlächtigen Krautjunker aus Limoges ehelichen soll, diesen aber zunächst für geisteskrank erklären läßt, sodann mit vermeintlich sitzengelassenen Müttern seiner Kinder konfrontiert und ihm schließlich die Hinrichtung androhen läßt, so daß dieser schleunigst die Flucht ergreift.<sup>31</sup> Das Muster eines Bewerbers, der sich der Verlobung als unwürdig erweisen muß, ist also vorgezeichnet. Allerdings handelt es sich nun nicht mehr um eine von heiterem Schwung beseelte Ballettkomödie, sondern das Motiv des unwürdigen Verlobungskandidaten muß dem bereits exponierten Handlungsschema eingepaßt werden. Bei Friedrich ist es nicht mehr das blaue Blut, das für den angereisten Bewerber sprechen soll, sondern das liebe Geld, das Mme Argan so am Herzen liegt. Damit legt er ein Aktantenschema an, in dem der mittellose Mondor zwischen die Fronten der offiziellen Heiratsabsprache zwischen den Vätern und dem offiziösen Liebesgeständnis seiner Julie gerät.<sup>32</sup> Mit Nérines Absicht, Bilvesée bei Julies Mutter schlecht zu machen und Mondor in deren Augen aufzuwerten, erinnert sich der preußische Monarch der italienischen



Intrigenkomödie nach der Art Molières, in der sich die Diener vernünftiger als ihre Herrschaft aufführen. Die »comédie d'intrigue à l'italienne« hatte der Vereinigung der beiden jungen Liebenden das Hindernis eines zunächst geäußerten, dann indes mit List überwundenen elterlichen Einspruchs gegenübergestellt.<sup>33</sup> Besonders in den Reihen der Dienerschaft finden die jungen Liebenden Unterstützung, so daß sie schließlich gemeinsam über die »Fluchtideologien«<sup>34</sup> eines Bürgertums siegen, das nach einem Ersatz für den verlorenen Lebensgrundsatz sucht. Friedrich II. ändert zweierlei in seiner *École du monde*: Zum einen legt er bereits Differenzen in der elterlichen Erziehung des Ehepaars Argan an, so daß eine Entscheidung zwischen den »nützlichen« und den »angenehmen« Dingen erleichtert wird; zum anderen hat die Tochter die Erziehungsprinzipien ihres Vaters schon derart verinnerlicht, daß sie im Notfall die väterlichen Anordnungen befolgen würde. Allein: die Unwürdigkeit des Bewerbers wird sie dieser Pflichtübung entheben. Gezielt geht der König vor, um seine philosophischen und politischen Überzeugungen auf das Geschehen zu verteilen. Im ersten Akt hatte er bereits Argans pädagogische Prinzipien erörtert, um sie für die Weitergabe seiner eigenen staatspolitischen Ideale zu nutzen; im zweiten Akt geht es ihm um die Verfeinerung jener Ansichten, die in den Neigungen der Tochter und des Sohns der Argans die »spectacles« dem »militaire« gegenüberstellt.<sup>35</sup> Mme Argan gibt als der negative Part des Ehepaars zu verstehen, daß sie Julius Heirat mit Bilvesée ohne deren Einwilligung gutheiße, sie im übrigen eher auf der Seite ihres Sohnes stehe, wenn sie dessen Pflichten als Wachtposten bedauert, dessen Spielschulden bezahlt und ihm in Holland eine gehobenere Stellung im Militär zu erkaufen gedenkt. M. Argan als der positive Part des Ehepaars hält ihr die freiheitliche Erziehung der Tochter entgegen, sie unterstütze nur den Sohn in seinen Lastern, in Preußen dienten die Offiziere mit Ehre und häuften Ruhm an, während sie ihren Ruf in Holland verlören.

Das Theater gerät hier zum Tribunal, das die Werbungspraktiken fremder Mächte anprangert.<sup>36</sup> Der Monarch benutzt erneut eine Meinungsverschiedenheit zu einem alltäglichen Thema, um diesmal seine Kritik an militärischen Praktiken zu äußern. Hatte der Einakter *Le Singe de la Mode* noch die verschiedenen Ausdeutbarkeiten einer philosophischen Idee zum Thema, gibt der Dreiakter *L'École du monde* ihm nun Gelegenheit zu vordergründigen Pädagogikerörterungen mit hintergründiger Staatskritik. Wohlgemerkt verraten die sechs Jahre, die zwischen der Abfassung der beiden Theaterstücke liegen, die Entwicklung eines Königs von einem jungen Mann mit dem Kopf voll schöngeistiger Ideen zum gestandenen Feldherrn mit einem Sinn für politische Realitäten. Immerhin wird Friedrich bei seiner Rückkehr aus dem Zweiten Schlesischen Krieg 1745 als der »Große« gefeiert. Die Zielstrebigkeit, mit der der Monarch eine Person zum »raisonneur« seiner Standpunkte aufbaut, sowie die Heftig-

keit, mit der eben dieser seine Argumente in recht beiläufigen Debatten vertritt, weisen mittelbar auf die Dringlichkeit dieser Fragen für den Staatsmann hin.<sup>37</sup> Der König hatte bis zur Abfassung seines Dreiakters nicht nur erfolgreiche Kriege geführt, sondern sich höchstpersönlich auch um den Landesausbau gekümmert.<sup>38</sup> Es ist also keineswegs verwunderlich, daß ein regierungspolitisch so stark eingebundener Herrscher seine täglichen Pflichten bei schöngeistigem Tun nicht vergessen kann. Zumindest will er dies im Sinne des von ihm ausserkorenen, aufklärerischen Auftrags auch gar nicht. Daß sein französisches Hoftheater nicht nur für die Angehörigen von »la cour et la ville« spielt, sondern auch für den Offiziersstand, dürfte nicht gerade unerheblich bei diesen theatralischen Intentionen sein.

Friedrich der Große läßt den negativen Part des Ehepaars Argan Partei für das Militär ergreifen, den positiven Part hingegen die Sache des Theaters vertreten. Diese Rollenverteilung bereitet nicht nur langfristig auf die Vereinigung Julies mit dem mittellosen, aber rechtschaffenen Mondor vor, sondern hierin scheint auch die Vorliebe des königlichen Autors für die Literatur auf, die er der Politik hatte opfern müssen. Das Aktantenschema macht es nun erforderlich, den reichen, aber mißratenen Bilvesée in allen Einzelheiten vorzuführen. Dazu gehört dessen Vorstellung bei den künftigen Schwiegereltern, bei der er zunächst Mme Argan den Hof macht, weil er Julie noch gar nicht kennt.<sup>39</sup> Geht Friedrich ansonsten mit seinen Entlehnungen bei Molière noch recht schöpferisch um, tut er dies bei der vorliegenden Verwechslung nicht; denn Molières *Malade imaginaire* weist die gleiche Konstellation auf. Daß Mondor ebenfalls zugegen ist und sich völlig korrekt verhält, macht diesen Ausrutscher besonders pikant. Gleichzeitig legt der Autor mit einem ausgesprochenen Gespür für die Dramatik den Ausbruch von Kontroversen in der gleichzeitigen Präsenz der beiden Bewerber fest. Nachdem Bilvesée der Dienerin Nérine erfolglos Avancen gemacht hat, sich bei Mme Argan wegen der Verwechslung herausgeredet hat, versucht er es bei Julie mit preziöser Sprache, die diese allerdings nicht versteht: allesamt Beispiele seines unempfindlichen Gemüts, das Mondor mit dem eines »bouffon« vergleicht. Es kommt daraufhin zu Handgreiflichkeiten, in deren Verlauf die beiden Bewerber getrennt werden müssen.<sup>40</sup> Mit dieser Eskalation der sprachlichen Argumente zu körperlichen Attacken gibt der Monarch erstmals Julie Gelegenheit, die Unwürdigkeit Bilvesées als Bewerber um ihre Hand allen Anwesenden am konkreten Beispiel vorzuführen. Gleichzeitig aber läßt der König an dieser Stelle die ihm so gelegene Harlekinade aus der »commedia dell'arte« wiederaufleben, in der Meinungsverschiedenheiten durchaus handgreiflich ausgetragen werden. Bei der Entstehung wie auch der Ausführung des vorliegenden Konflikts aber wird das Publikum zum Zeugen des Geschehens genommen, so daß hier in der Tradition des Stegreiftheaters ein hoher Grad an emotionaler Partizipation abverlangt wird.<sup>41</sup> Aus dem Kontrast

der Verhaltensweisen geht natürlich Mondor als der würdige Bewerber um Julies Hand hervor, so daß Nérine ihre Herrin auffordern kann, ihrem Herzen zu folgen<sup>42</sup>; die Dienerin sagt ihr sogar Beistand in der Not zu, wenn es um eine gewisse La Roche geht.<sup>43</sup> Als auch noch Mondors »valet« erscheint, der diesem offensichtlich eine wichtige Nachricht zu überbringen hat, aber von dem eifersüchtigen Martin weggejagt wird<sup>44</sup>, wird zwar die Spannung am Ende des zweiten Aktes erneut gesteigert, jedoch macht der königliche Autor hier Zugeständnisse an die Wahrscheinlichkeit des Bühnengeschehens; denn der Zuschauer muß sich fragen, wie ein mittelloser Liebhaber sich einen Diener leisten kann. Zumindest aber ist die Sympathienahme des Publikums für Mondor festgelegt.

*6. Der Souverän als moralische Instanz.* – Diese Sympathienahme für Mondor wird zu Beginn des dritten Aktes in einem Gespräch der beiden Väter weitergepflegt, in dem sie das Verhalten der beiden Bewerber in der Rückschau beurteilen.<sup>45</sup> Dabei verhält sich diese spiegelbildlich zur Vorschau der beiden Väter zu Beginn des ersten Aktes. Wird Mondor dort nur am Rande des Geschehens erwähnt, wird er hier in den Mittelpunkt von Argans Erwägungen gerückt. Diese gipfeln in der Feststellung: »Mondor a de l'imagination, mais il est sage.«<sup>46</sup> Friedrich verrät, ebenso wie bei den Komik freisetzenden Kontrastierungen oder bei der Streuung politischer Themen, rigorose Konstruktionsprinzipien innerhalb seines Dreiakters. Bardus drängt auf die Verlobung, weil er seinen Sohn vor der Hochzeit noch auf eine Bildungsreise durch Europa zu schicken gedenkt. Ein Anlaß für Friedrich den Großen, die europäischen Länder durch die Antiphrase von Bilvesées Charakter zu kritisieren: Holland, neben Deutschland, mit seiner Gelehrsamkeit; Frankreich mit seiner Mondänität; England mit seiner Tiefsinnigkeit.<sup>47</sup> Dieser »Tour d'Europe« gehört als fester Bestandteil zur Ausbildung eines »honnête homme«, die zunächst von der Aristokratie gepflegt, sodann von der Bourgeoisie übernommen wird.<sup>48</sup> Argan als getreuer Untertan seines Preußenkönigs hält diesen Absichten entgegen, daß Jugendliche in Bilvesées Alter besser ihre Bildung in der Heimat empfangen sollten, bevor sie den Untugenden der anderen Länder erlügen. Nach den Gründen für die ausländische Ausbildung befragt, antwortet Bardus, er wolle seinem Sohn später einmal eine Stellung bei Gericht verschaffen. Argan entgegnet ihm recht schroff: »Le barreau vient d'être purgé de toutes ses iniquités, et les procès sont rédigés d'une sorte que la chicane meurt de faim.«<sup>49</sup> Erneut läßt der König durch Argan verkündigen, daß in Preußen bereits eine Justizreform unternommen worden ist, bei der Willkürlichkeiten weitestgehend ausgeschaltet worden sind.<sup>50</sup> Wenn Bardus jedoch darauf beharrt, daß ein Richter dereinst einem seiner Vorfahren finanziell Unrecht getan habe und sein Sohn dann Rache für diese Tat nehmen könnte<sup>51</sup>, reiht er sich in die Reihen jener Gestrigen ein, die bereits Molière zum Ziel seiner Kritik gewählt hatte. In dieser Anprangerung

schließt sich der Kreis zwischen Klassik und Aufklärung. Anders gewendet: Die hier angeprangerte Rückschrittlichkeit gerät insofern noch krasser, als sie bereits in einer noch unaufgeklärten Epoche geäußert worden war.

Mondors Aktantenstrang wird zunächst dadurch weiterentwickelt, daß Nérine ein Duell zwischen ihm und Bilvesée befürchtet<sup>52</sup>, Argan erneut dessen »savoir«, »imagination«, »douceur« gegenüber Bardus hervorhebt<sup>53</sup>, Nérine die Ignoranz Bilvesées kritisiert<sup>54</sup>; zu allem Übel drängt Mme Argan immer wieder auf eine Hochzeit mit dem wohlhabenden Kandidaten. Die negativen Konnotationen ihres Charakters erfahren hier zwar eine Absage; aber ihre Forderungen werden mittelbar dadurch erfüllt, daß ein Brief vom Hof Mondor eine standesgemäße Stellung in Aussicht stellt, mit der er auch eine Familie unterhalten kann. Das Schreiben hebt Mondors Können hervor: »Votre mérite, monsieur, a percé jusqu'à la cour; le prince connaît et vos talents, et votre indigence; il vous destine une place à sa cour, qui réparera tous les torts que jusqu'ici la fortune a eus envers vous. I . . I.«<sup>55</sup> Mit diesem Schreiben werden nicht nur die positiven Konnotationen der Figuren Argan und Julie unmittelbar bestätigt; mittelbar erhält auch die durch Mondor vertretene, schönggeistige Beschäftigung Zustimmung. Wenn im Laufe des Theaterstücks Mondor aufgrund seiner lobenswerten Eigenschaften immer mehr in den Vordergrund gerät, verschwindet Bilvesée aufgrund seiner augenscheinlichen Untauglichkeit zusehends im Hintergrund. Dies ist nicht verwunderlich; die Überraschung ergibt sich hier nur, weil kein gesonderter Handlungsstrang jenen Brief vorbereitet, mit dessen Hilfe der Herrscher nun als »deux ex machina« aus epistolärer Distanz in die Handlung eingreift.<sup>56</sup> Es entspricht dann auch dem bereits anderweit festgestellten fridericianischen Konzept einer ausgleichenden Gerechtigkeit, daß Bilvesée wegen Ausschreitungen gegen die La Roche mit seinen Kumpanen von der Polizei verhaftet wird.<sup>57</sup> Der königliche Hof erhält ganz unaufklärerisch eine zentrale Stellung, indem er Tugenden belohnt und Laster bestraft. Dies aber setzt eine nahezu göttliche Allwissenheit voraus, die mithin dem Souverän angedient wird. In welchem Maße der preußische König sich dabei nun selbst meint, muß mangels weiterer Hinweise dahingestellt bleiben.

Wie zu Beginn des ersten Aktes haben am Ende des dritten Aktes erneut die Diener das Wort. Zunächst gilt festzustellen, daß der Autor ihre Funktionen auf parteiergreifende Beschimpfungen oder Absichtserklärungen beschränkt, ihren aktiven Part aus Molières Komödie also weitgehend zurückdrängt. Als passiver Part können sie allenfalls noch die Solidarität zu dem benachteiligten Helden pflegen. Sie bekleiden zwar nach wie vor die Rolle der Vernünftigen, wäre ein Verlust gerade dieser Eigenschaft im Aufklärungszeitalter doch blanker Hohn, aber sie setzen ihre Ideen nicht mehr in die Tat um. In diesem Bereich erweist sich der königliche Autor als Realist, der den Optimisten der frühen Jugendzeit weit hinter sich gelassen hat. Zwar weiß Nérine, daß sie dereinst ihr Jawort von

Martins Aufgabe seiner Stellung bei Bilvesée abhängig gemacht hatte, doch ist ihr für eine gemeinsame Zukunft der Lebensunterhalt wichtiger.<sup>58</sup> Pragmatische Lösungen nehmen also die Stelle philosophischer Erörterungen ein. Die Handelnden sind nicht mehr die Diener, sondern vor allem der Monarch und der dessen Prinzipien vertretende Argan. Durch den brieflichen Eingriff in das Geschehen stellt der König letztlich unter Beweis, daß die für die ideale Staatsführung von Julies Vater ins Feld geführten Argumente durch ihn verkörpert werden. Julie zeigt sich als gehorsame Tochter, die im Vertrauen auf den Rat ihres Vaters ihm dafür danken kann, daß er ihr ein zweites Mal das Leben schenkt. Die Güte der Regierungsführung erstreckt sich in ihren Auswirkungen bis in die Familie hinein.

*Schluß.* – In Friedrichs Einakter *Le Singe de la Mode* wird zwar eine philosophische Idee in ihren Ausgestaltungen vorgeführt, zu der der Aufklärung so gelegenen Vervollkommnung des Menschen durch die Nutzung der ihm angeborenen Fähigkeiten<sup>59</sup> jedoch kommt es nicht. Allzu vordergründig wird eine Mode genutzt, um einen im Mittelpunkt des Geschehens stehenden adeligen Gecken zu lenken. Die bei Molières *Bourgeois Gentilhomme* und seinen *Précieuses ridicules* entlehnten Themen der Parvenühaftigkeit und des Preziosentums spielen in diesem »Stationendrama« allenfalls Übergangsrollen. Der Dreiakter *L'École du monde* kann da, nicht zuletzt aufgrund seines Umfangs, anders vorgehen, zumal dem königlichen Autor daran liegt, teutonische Rückschrittlichkeit durch die Orientierung an gallischer Fortschrittlichkeit aufzuholen. Zunächst geht es ihm darum, das Hauptmotiv der im Titel angedeuteten Erziehung durch die Welt aus Molières *L'École des maris* seiner Sinnggebung anzupassen. Nicht mehr zwei Brüder oder zwei Gatten streiten um die rechte Erziehung der ihnen anvertrauten Damen, sondern zwei Väter, die ihre Kinder miteinander zu verheirateten gedenken. Friedrich II. stellt für den kommenden Konflikt das plausibleste Aktantenschema der Motivtradition, müssen die beiden Väter doch unterschiedlichen Familien entstammen, dürfen sie deswegen auch konträre pädagogische Prinzipien vertreten. Somit gerät sogar der zunächst nicht in Betracht gezogene Nebenbuhler Mondor schließlich an die Stelle des Hauptbuhlers Bilvesée. Aus der leicht beschwingten Ballettkomödie *Monsieur de Pourceaugnac* übernimmt Friedrich sodann die Figuren der Julie und ihrer Dienerin Nérine, die wiederum das Motiv des unwürdigen Heiratskandidaten mitbringen, das der Preußenkönig mit der Entwicklung des ebenfalls ungeschlachten Bilvesée zu koppeln weiß. Er verwendet schließlich das Ehepaar Argan aus Molières *Malade imaginaire* weiter, indem er die Frau mit negativen Konnotationen behaftet läßt, den Mann indes mit positiven Konnotationen umwertet. Dieser gerät sogar zum Vertreter seiner philosophischen und politischen Ideale. M. Argan vertritt folglich die langfristigen, ideellen Werte, Mme Argan hingegen die kurzfristigen,

finanziellen. Das intertextuelle Spiel mit Entlehnungen bei dem französischen Klassiker kann jedoch nur ein Augenzwinkern des preußischen Aufklärers auf dem Königsthron mit dem gebildeten Zuschauer bedeuten.

Die Struktur der Komödie folgt rigorosen Konstruktionsprinzipien, die sich vornehmlich auf die Komik durch Kontrast, selbst innerhalb einer einzigen Figur, die symmetrische Planung von Szenen, die wohl dosierte Verteilung politischer Ideale auf Dialoge erstreckt. Beim Aktantenschema gesellen sich Personen auf Grund ihrer Äußerungen zu den Rückschrittlichen oder den Fortschrittlichen. Dies aber heißt, daß Personen häufiger durch Sprechen denn durch Handeln charakterisiert werden. Daß die von M. Argan im Vorhinein geäußerten Prinzipien siegen, bestätigt im Nachhinein die Richtigkeit seiner Überzeugungen. Dies führt auch dazu, daß die Wichtigkeit der zwei Bewerber um Julies Hand im Laufe des Stücks völlige Umkehrung erfährt. Ungereimtheiten ergeben sich dort, wo Friedrichs literarische Planung fehlläuft; hier ist eine nicht anderweit motivierbare Überraschung vonnöten. Ansonsten führt der königliche Autor die in der Exposition gelegten Entwicklungsstränge seines Dreiakters konsequent weiter.

Alle literarischen Parallelisierungen sind letztlich Ausdruck der friedricianischen Überzeugung einer ausgleichenden Gerechtigkeit, zu der im Notfall selbst der Monarch zu greifen hat. Alle von Argan vertretenen, für die Führung des Staates unerläßlichen Qualitäten finden ihren Niederschlag in der Bestrafung des unwürdigen Bilvesée und in der Belohnung des rechtschaffenen Mondor. Unüberhörbar tut Friedrich der Große dies mit denselben Begriffen, die Argan einst in seinen staatspolitischen Ausführungen erwähnt hatte. Das Spiel der Komödie verbirgt hinter den vordergründigen Pädagogikzielen der »école« recht hintergründige Politikideale. Der König hat insofern dazugelernt, als er seine aufklärerischen Anliegen nicht mehr so offensichtlich zur Schau stellt. Es bleibt dabei allerdings fraglich, in welchem Maße seine vermeintliche Aufklärung auf eine Stärkung der Monarchie abzielt, vermag diese doch im rechten Augenblick das Geschehen zum Guten zu wenden. Staatsführung wird mithin zum Theaterspiel. War nicht der den »belles-lettres« zugetane Mondor in den Genuß bevorzugter Behandlung seitens des Souveräns gelangt? Hatte der Einakter noch die Qualitäten der Noblesse hervorgehoben, feiert der Dreiakter nun die Qualitäten des Regenten. Die Zirkularität des Lobs ergibt sich aus dem Kuriosum, daß eben jene Komödie von einem Regenten geschrieben worden ist. Das französische Hoftheater in Berlin aber ist Garant für die Unterweisung aller Verantwortlichen durch *L'École du monde*. Ein literarischer Fortschritt auf dem Weg von *Le Singe de la Mode* allemal.

Anmerkungen

---

- 1 Hierzu Gerd Müller: *Zum Theater in Preußen*, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Panorama der Fridericianischen Zeit. Friedrich der Große und seine Epoche. Ein Handbuch*, Bremen 1985.
- 2 Die voraufgehenden Ausführungen verdanken der Untersuchung von Michael Steltz: *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1965, S. 64–75 (»Das französische Hoftheater Friedrich des Großen bis zum Siebenjährigen Krieg 1742–1757«), S. 164–168 (»Zusammenfassung und Ausblick«) entscheidende Hinweise.
- 3 Nach Gonthier-Louis Fink: *Das janusköpfige Frankreich- und Deutschlandbild Friedrich des Großen*, in: Hans T. Siepe (Hg.): *Grenzgänge. Kulturelle Begegnungen zwischen Deutschland und Frankreich*, Essen 1988, S. 16–18.
- 4 Gerd Müller: *Friedrich als Autor von Theaterstücken*, ebenfalls in: Ziechmann (Hg.): *Panorama der Fridericianischen Zeit*, S. 249–252.
- 5 Die folgenden Ausführungen fassen die Ergebnisse aus des Verfassers Arbeit: »*Le Singe de la Mode*« oder des großen Friedrich Versuch zum Einakter, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Fridericianische Miniaturen 3*, Oldenburg 1993, S. 116–125, 286–287, zusammen.
- 6 Belegt bei Steltz: *Geschichte und Spielplan der französischen Theater an deutschen Fürstenhöfen*, in einem gesonderten »Anhang« (ebd., S. 32).
- 7 Siehe hierzu den Artikel »Préciosité«, in: Henri Lemaître (Hg.): *Dictionnaire Bordas de Littérature française et francophone*, Paris 1985, S. 611.
- 8 *Le Singe de la Mode*, abgedruckt in: Johann David Erdmann Preuß (Hg.): *Œuvres de Frédéric le Grand*, 30 Bde., Berlin 1846–1857, Bd. 5, S. 292.
- 9 Laut Dietmut Schnetz: *Der moderne Einakter. Eine poetologische Untersuchung*, Bern–München 1967, S. 13–17 (»Zur historischen Stellung des Einakters«).
- 10 Das Stück wird zitiert nach Preuß: *Œuvres de Frédéric le Grand*, Bd. 5, S. 303–358.
- 11 Sebastian Haffner: *Preußen ohne Legende*, Hamburg 1979, S. 74, behandelt diesen Wandel in der Mentalität des Preußenkönigs.
- 12 Diese Definition folgt Manfred Brauneck, Gérard Schneilin (Hg.): *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*, Reinbek 1986, S. 492–496 (»Komödie«), hier: S. 495.
- 13 In themenbedingter Kürze nach Erich Köhler: *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur: Klassik II*, hg. von Henning Krauß, Stuttgart 1983, S. 24–27, zusammengefaßt.
- 14 Damit entspricht Friedrichs *École du monde* in ihrer Komödienstruktur der seit Platon vorherrschenden und bei Rolf Breuer: *Tragische Handlungsstrukturen. Eine Theorie der Tragödie*, München, 1988, S. 65, erwähnten Auffassung von der »Entwicklung I. . . I vom Verwickelten zur Lösung« im Gegensatz zur Tragödienstruktur mit ihrer »Entwicklung vom Unkomplizierten zur Katastrophe«.
- 15 Französisch »les billesées« genannt.
- 16 Eine Fußnote in *L'École du monde*, S. 306, verweist auf eine Erklärung zu dieser Dame. Dort (ebd., S. 63, wiederum als Fußnote zur »Épître à M. de Chasot«) ist zu lesen: »Personne charitable qui rend au public de Berlin le même service que Mercure rendait dans l'Olympe au maître des dieux.« Nimmt man hier den Hinweis auf die in ihren Diensten stehenden »créatures« (ebd., S. 318) hinzu, läßt sich

daraus schließen, daß ihre »Nächstenliebe« sich eher auf eine »Liebe zum nächsten« bezieht.

- 17 Vgl. *L'École du monde*, S. 305–307 (Akt I, Szene 1).
- 18 Henri Bergson: *Le rire. Essai sur la signification du comique*, 4. Aufl., Paris 1972, S. 8, spricht in seiner philosophischen Abhandlung von einem Bruch in der Erwartungshaltung an einen Ablauf, den ein Theaterautor natürlich bewußt vollzieht.
- 19 Vgl. *L'École du monde*, S. 307–312 (Akt I, Szene 2).
- 20 Ebd., S. 309.
- 21 Vgl. ebd., S. 310.
- 22 Belegt bei Haffner: *Preußen ohne Legende*, S. 73. Das genaue Zitat lautet signifikanterweise: »le premier domestique de l'état«, faßt der König sich doch als der oberste »Hausknecht« des Gemeinwesens auf.
- 23 Zitiert bei Müller: *Zum Theater in Preußen*, S. 287.
- 24 Vgl. *L'École du monde*, S. 312 f.
- 25 Vgl. ebd., S. 313–316 (Akt I, Szene 5).
- 26 Ebd., S. 315.
- 27 Ebd., S. 316.
- 28 Vgl. ebd., S. 317–320 (Akt I, Szene 6).
- 29 Vgl. ebd., S. 321 f. (Akt II, Szene 1).
- 30 Ermittelt nach Sylvie Chevalley: *Molière*, Paris 1963, die ihrer im Auftrag der »Comédie Française« herausgegebenen Monographie einen »Index des personnages du théâtre de Molière« anfügt.
- 31 Zu dieser Ballettkomödie siehe Köhler: *Vorlesungen*, S. 87–88.
- 32 Vgl. *L'École du monde*, S. 322–324 (Akt II, Szene 2).
- 33 Nach Robert Horville: *Molière et la comédie en France au XVIIe siècle*, Paris 1983, S. 7 f., der eine akzeptable Definition dieser »italienischen Intrigenkomödie« liefert.
- 34 Der Begriff stammt von Köhler: *Vorlesungen*, S. 90.
- 35 Vgl. *L'École du monde*, S. 328–331 (Akt II, Szene 4).
- 36 Zur Anwerbung in fremden Armeen siehe Bernhard R. Kroener: *Das Militärwesen: Armee und Staat*, in: Ziechmann (Hg.): *Panorama der Fridericianischen Zeit*, S. 395.
- 37 Diese Entwicklung wird noch viel deutlicher in seinen Opern-Libretti werden, wie des Verfassers Aufsätze ausweisen: *Die Eroberung Mexikos aus preußischer Sicht - Zur Oper »Montezuma« von Friedrich dem Großen*, in: Albert Gier (Hg.): *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, Heidelberg 1986; *Sulla, Cinna und das Libretto: Zur Oper »Sylla« von Friedrich II*, in: Jürgen Ziechmann (Hg.): *Fridericianische Miniaturen I*, Bremen 1988.
- 38 Hierzu Manfred Schlenke (Hg.): *Preußen-Ploetz. Eine historische Bilanz in Daten und Deutungen*, Freiburg 1983, S. 166.
- 39 Vgl. *L'École du monde* S. 332–334 (Akt II, Szene 7).
- 40 Vgl. ebd., S. 336 f. (Akt II, Szene 9).
- 41 Belegt bei Michèle Clavilier und Danielle Duchefdelaville: *Commedia dell'arte. Le jeu masqué*, Grenoble 1994, S. 24: »Ce que la foule admire le plus [...] c'est l'impression d'assister à un spectacle en train de se faire sous ses yeux et d'y participer en quelque sorte par la connivence établie entre le public et la scène.«
- 42 Vgl. *L'École du monde*, S. 337 (Akt II, Szene 10).
- 43 Vgl. ebd., S. 338 (Akt II, Szene 11).
- 44 Vgl. ebd., S. 340 f. (Akt II, Szene 13).
- 45 Vgl. ebd., S. 342–345 (Akt III, Szene 1).
- 46 Ebd., S. 342.



- 47 Vgl. ebd., S. 343. Zu einer weitaus bissigeren Ländersatire wird Friedrich II. im »Chant Quatrième« seines komischen Epos *Le Palladion*, hg. von Jürgen Ziechmann, Bd. I: Faksimile der Ausgabe von 1750; Band II: Kommentar und deutsche Übersetzung, Bremen 1985, ausholen.
- 48 Über den grundlegenden Einfluß eines italienischen Leitbildes vom »perfitto Cortegiano« berichtet Erich Loos: *Das »Libro del Cortegiano« von Baldassare Castiglione*, Wiesbaden 1980, S. 19. Zum Thema des »viaggio« neuerdings Attilo Brilli: *Reisen in Italien. Die Kulturgeschichte der klassischen Italienreise vom 16. bis 19. Jahrhundert*, Köln 1989, S. 41–51 (»Das »Goldene Zeitalter« des Reisens«), S. 52–59 (»Der kosmopolitische Reisende«), dessen Ergebnisse allgemein auch für den »Tour d'Europe« gelten.
- 49 *L'École du monde*, S. 344.
- 50 Vgl. Schlenke: *Preußen-Ploetz*, S. 160, 165 f.
- 51 Vgl. *L'École du monde*, S. 345.
- 52 Vgl. ebd., S. 345 f. (Akt III, Szene 2).
- 53 Vgl. ebd., S. 346 f. (Akt III, Szene 3).
- 54 Vgl. ebd., S. 349 f. (Akt III, Szene 5).
- 55 Ebd., S. 351.
- 56 Hierbei gilt, wie Patrice Pavis: *Dictionnaire du théâtre*, Paris 1987, S. 116 f. (»Deux ex machina«) hervorhebt, der Brief als eines der gängigen Mittel des Handlungsumschwungs.
- 57 Vgl. *L'École du monde*, S. 352–356 (Akt III, Szene 7).
- 58 Vgl. ebd., S. 356–358 (Akt III, Szene 8).
- 59 Nach Robert Mauzi, Michel Delon, Sylvain Menant: *De l'Encyclopédie aux Méditations: 1750–1820*, Paris 1984, S. 12–40.