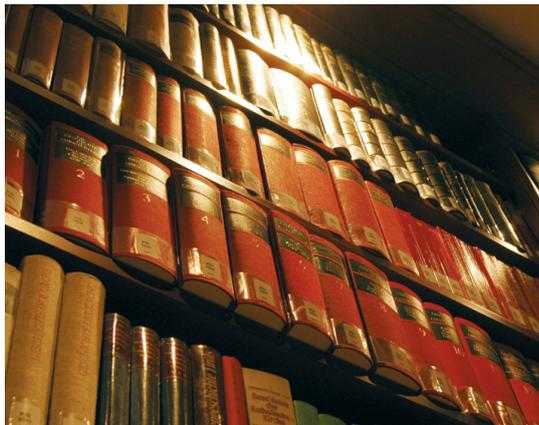


LANGER, WERNER

# Friedrich der Große und die geistige Welt Frankreichs : von Werner Langer

1932

EOD – des millions de livres à portée de souris! Dans plus de 12 pays d'Europe !



### **Merci d'avoir choisi EOD !**

Les bibliothèques européennes possèdent des millions de livres du XVe au XXe siècle. Tous ces livres sont désormais accessibles sous la forme d'eBooks – à portée de souris. Faites votre recherche dans le catalogue en ligne d'une des bibliothèques du réseau eBooks on Demand (EOD – livres électroniques à la demande) et commandez votre livre où que vous vous trouviez dans le monde – 24 heures par jour et 7 jours par semaine. Le livre sera numérisé et mis à votre disposition sous la forme d'un eBook.

Nous vous souhaitons une bonne utilisation de votre eBook EOD !

- Bénéficiez de la mise en page originale du livre !
  - A l'aide d'un logiciel standard, lisez à l'écran votre eBook, zoomez sur une image, naviguez dans le livre.
  - *Utilisez la commande rechercher* :\* Vous pouvez trouver un mot donné au sein du livre.
  - *Utilisez la commande Copier / coller* :\* Copiez des images ou des parties du texte vers une autre application (par exemple vers un traitement de texte)
- \*Non disponible dans tous les eBooks

## Conditions générales d'utilisation

En utilisant le service EOD, vous acceptez les conditions générales d'utilisation établies par la bibliothèque qui possède le livre.

- Conditions générales d'utilisation :  
<https://books2ebooks.eu/csp/fr/ubi/fr/agb.html>

Souhaitez-vous avoir accès à d'autres

eBooks!  
Plus de 40 bibliothèques dans 12 pays d'Europe offrent ce service. Recherchez les ouvrages disponibles dans le cadre de ce service :

<https://search.books2ebooks.eu>

Vous trouverez plus d'informations à l'adresse suivante :

<https://books2ebooks.eu>

# **Friedrich der Große und die geistige Welt Frankreichs.**

Von

**Werner Langer**

---

**Seminar für romanische Sprachen und Kultur  
Hamburg 1932**

**UB INNSBRUCK**



+C99108105



Institut f. Romanische Philologie  
Universität Innsbruck  
H. Jw. Nr. 1725

## INHALTS-VERZEICHNIS.

Einleitung . . . . .	VII
Bibliographie . . . . .	XV
I. Friedrichs Weg zur französischen Lite- ratur . . . . .	1
1. Friedrichs Jugend bis 1736 . . . . .	1
2. Die Rheinsberger Zeit . . . . .	6
3. Die geistige Lage des Rokoko in Frankreich . . . . .	11
II. Friedrich und die geistige Welt Frank- reichs . . . . .	18
1. Frankreichs Stellung in Friedrichs Geschichtsphilosophie	19
2. Philosophie . . . . .	27
3. Geschichtsschreibung . . . . .	45
4. Kunstprosa . . . . .	61
5. Versdichtung . . . . .	96
6. Dramatik . . . . .	134
A. Tragödie . . . . .	134
B. Komödie . . . . .	163
III. Friedrichs Ablehnung der neuen französi- schen Literatur . . . . .	174
1. Sanssouci und das Ende des Rokoko . . . . .	174
2. Literatur und Philosophie der zweiten Jahrhunderthälfte	184





## EINLEITUNG.

Die vorliegende Arbeit ist hervorgegangen aus der Beschäftigung mit dem umfassenderen Gebiet der literarischen Tätigkeit Friedrichs und seiner schriftstellerischen Werke. Sie möchte ein Hilfsmittel werden, das das Eindringen in jenen anderen, größeren Problembereich zu erleichtern vermag. Denn bisher ist die wissenschaftliche Literaturgeschichte wesentlich an Friedrich dem Schriftsteller vorbeigegangen. Anzuklagen wäre hier einmal der sich seit zwei Jahrhunderten entwickelnde *Friedrich-Mythos*, der das historische Bild des Preußenkönigs zersetzt und umgeschaffen hat. Aus der gerade durch ihre Mannigfaltigkeit genialen Persönlichkeit hat er eine eindeutige, aber verzerrte Figur gemacht. Der überaus komplizierte Mensch Friedrich ist zusammengeschrumpft zu dem verwegenen Heerführer des Siebenjährigen Krieges, dem „Alten Fritz“, dem man nur noch als beinahe einzige Eigenschaft stoische Pflichterfüllung im Dienste des Vaterlandes gelassen hat. So gingen die meisten und vielleicht gerade die besten Seiten seines inneren Wesens verloren: der Staatsmann und Feldherr hat bei der Nachwelt den Schriftsteller verdunkelt, während man von dem historischen Friedrich sagen muß, was Sainte-Beuve bereits mit seiner intuitiven Verstehensfähigkeit gesehen: „il y avait en lui un homme de lettres préexistant à tout, même au roi“<sup>1</sup>.

Hand in Hand damit hat eine zweite Kette von zeitlichen Mißgeschicken auf Friedrichs literarischen Nachruhm gewirkt, die es fertig gebracht haben, daß heute nahezu die Existenz der literarischen Tätigkeit Friedrichs aus dem allgemeinen Bewußtsein geschwunden ist. Hunderte von viel inferioreren Geistern aus dem 18. Jahrhundert sind durchforscht, während dieser überragende Kopf übersehen und vergessen wurde. Manches ist der Ungunst der Zeit zuzurechnen: Friedrich, der geistig ausschließlich zum frühen 18. Jahrhundert gehört, hat seine eigenen Werke von sich aus nicht der Oeffentlichkeit übergeben. Erst 1760 erschien in Paris und Lyon durch einen noch heute nicht ganz geklärten Vertrauensmißbrauch ein unerlaubter Nachdruck der „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“, die Friedrich zum Gebrauch seiner allerintimsten Freunde in wenigen Exemplaren 1750 hatte drucken

<sup>1</sup> „Causeries du lundi“, t. 3, p. 186.

lassen. Diese im Siebenjährigen Kriege erscheinende Publikation wurde das Tagesgespräch Europas, leider nur in persönlicher und politischer Hinsicht. Gar nicht aktuell wurde der künstlerische Wert, da diese in einer früheren Zeit geschaffenen Gedichte in eine ihnen bereits wesensfremde trafen; der Begeisterungstaumel, den Rousseau und seine „Nouvelle Héloïse“ gerade auszulösen begannen, übertönte die Stimmen der literarischen Kritik, deren Urteile für Friedrich gar nicht unrühmlich ausfielen<sup>2</sup>. In Deutschland unterband damals wie später die fremde Form eine breitere Wirkung. Noch unpassender kam die Veröffentlichung der gesamten Werke nach Friedrichs Tode während der Jahre 1788—89: Frankreich begann unter den ersten Schlägen der Revolution zusammenzubrechen; Deutschland stand im Zeichen der Klassik, des deutschen Idealismus, der das 18. Jahrhundert überwunden hatte. Vollends seit 1800, seit der Romantik entwickelte sich diesseits und jenseits des Rheines bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein jene Ablehnung, Verachtung, Verständnislosigkeit für das 18. Jahrhundert. Aus dieser Nacht der Vergessenheit, in die mit dem ganzen 18. Jahrhundert auch Friedrich fiel, ist vieles wieder hervorgeholt worden, seitdem bei uns Hettner, in Frankreich die Goncourts das 18. Jahrhundert wieder „entdeckt“ haben. Das literarische Werk Friedrich des Großen ist in seinem wahren Sinne bis heute noch nicht entdeckt.

Denn wo man sich wirklich mit seiner geistigen Existenz befaßte, da haben Mißverständnisse und Vorurteile dem richtigen Erkennen im Wege gestanden. Man hat sich ihm von falschen Punkten aus genähert: so bezog man das sich bietende geistige Bild auf jenen oben gekennzeichneten Friedrich der öffentlichen Meinung. Man wollte im Künstler Friedrich vor allem den Patrioten und Deutschen finden; z. B. hat man das Problem der berüchtigten „Dissertation sur la littérature allemande“ von allen Seiten hin- und hergewendet, um es mit dem Wunschbild in Einklang zu bringen, ohne daß man versucht hätte, auf die historischen Grundlagen zurückzugehen, auf denen sich Friedrichs ganzes geistiges, künstlerisches Weltbild aufbaut. Dann wird nämlich die „Dissertation“ zu einer selbstverständlichen, notwendig so erscheinenden Folge, deren Bedeutung innerhalb von Friedrichs Werk in keinem Verhältnis zur Zahl der Untersuchungen steht. Dies sei nur ein Beispiel, wie man versucht hat, den geistigen Friedrich gewissermaßen für Deutschland zu retten. Im selben Sinne prägte man die oft zu findende Formel: französisch in Sprache und Form, deutsch in Geist und Inhalt. Auch hier scheint der Wunsch der Vater des Gedankens gewesen zu sein, eine umfassende Betrachtung muß zeigen, daß alle Beweismöglichkeiten fehlen. Ganz zu schwei-

---

<sup>2</sup> Türk, „Friedrich des Großen Dichtungen im Urteil des 18. Jahrhunderts“ (I. u. II), Berlin 1897/98.

gen wäre von den Fällen, wo man Friedrichs Schriftstellern nur erwähnte, weil schließlich an einem Genie alles interessiert, es aber abtut als nichtssagende Spielerei, als Erholung und Zeitvertreib, der eigentlich eine Geschmacksverirrung und des großen Mannes unwürdig ist<sup>3</sup>.

Gefährlicher, weil versteckter und feiner, ist jenes Mißverständnis, das in der Fülle des ganzen geistig-literarischen Komplexes nur den Philosophen und Aufklärer sieht. Hier hat Friedrich teilgenommen an einem viel weitgreifenderen literaturgeschichtlichen Vorurteil: bisher ist fast das ganze 18. Jahrhundert betrachtet worden nur als das Jahrhundert der Aufklärung, in dem das Philosophische auch in der Kunst das allein Wesentliche ist. So wie z. B. der Dichter Voltaire bislang vollkommen verkannt zu sein scheint vor dem Aufklärer, so hat man in Friedrichs lyrischen Gedichten oft nur Sammlungen philosophischer Maximen und Gedanken gesehen. Von solchen oder ähnlichen Trübungen ist nicht einmal eine so ausgezeichnete Arbeit wie die Diltheys frei. Dilthey muß zu einem verzeichneten Resultat gelangen, wenn er Friedrichs Wesen begreifen will und in seiner Untersuchung ständig als anscheinend synonyme Begriffe französischer Geist — französische Literatur — französische Aufklärungs-Philosophie gebraucht<sup>4</sup>.

Selbst wo man ernst die Dichtungen Friedrichs als literarische Produkte werten wollte, ist falsches Verstehen nicht immer vermieden worden. Man ist an diese Kunstwerke herangegangen mit den Auffassungen vom Wesen des Dichters, die die Romantik geschaffen hat: das lyrische Gedicht etwa gesehen als unmittelbarer Bekenntnisausdruck der Dichterseele, die sich mit dem ganzen Kampf und Widerstreit ihrer Gefühle der Welt frei, entblößt zeigt; alles Poetische verstanden nur als Widerspiegelung eines wirklichen Menschenlebens. An dieser Klippe mußte so gut wie alles Verstehen scheitern, das mit solchen Maßstäben die auf ganz anderen Grundlagen ruhende Kunst des 18. wie auch des 17. Jahrhunderts prüfen wollte. Auch Friedrichs Dichten wird unverstan-

<sup>3</sup> Als typisches Beispiel dieser ‚vaterländischen‘ Auffassung sei die Ansicht von Boretius („Friedrich der Große und seine Schriften“, Berlin 1871, S. 5) herausgegriffen, die, vom besten Willen beseelt, dem Dichter und Schriftsteller Friedrich aber das Todesurteil ausspricht: „die meisten Arbeiten würden heute keine Aufmerksamkeit verdienen, hätte sie irgend ein beliebiger Professor des vorigen Jahrhunderts geschrieben. Viele seiner Gedichte wären reine Makulatur, wüßte man, daß sie von einem gleichzeitigen Dichterling herrührten. Sie gewinnen ein anderes Interesse, wenn man denkt, daß der Verfasser einen siebenjährigen Krieg geführt und eine europäische Großmacht geschaffen und mit Lebenskraft erfüllt hat. Es wird doch immer wahr bleiben, daß, wenn zwei dasselbe tun, es gleichwohl nicht dasselbe ist.“

<sup>4</sup> „Friedrich der Große und die deutsche Aufklärung“ (Gesammelte Schriften Bd. 3. S. 56 u. a.).

den bleiben, solange man von dem Prinzip ausgeht, daß „seine Dichtungen Ausdruck eines großen Lebens seien und von diesem nicht getrennt werden können“<sup>5</sup>. Doch ist auf den richtigen Weg hier und da schon hingewiesen worden: manchen fruchtbaren Gedanken enthält die kurze Rede Moritz Haupts<sup>6</sup>, wie natürlich auch Diltheys Aufsatz; besonders wertvoll sind einige Bemerkungen des Friedrich-Biographen Koser, der aus seiner universalen Kenntnis des ganzen Friedrich betont, daß die „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“ eben nicht unmittelbar mit Leben und Wirklichkeit zusammenhängen und nicht biographisch ausgemünzt werden können<sup>7</sup>. So ergibt sich zusammengefaßt die große Aufgabe, Friedrichs Werke zu betrachten losgelöst von allen irgendwie gearteten Beziehungen, die jenseits der Kunst liegen, seien es philosophische, autobiographische u. a., sie hinzunehmen als reine Kunstwerke. Wir haben nicht persönliches, sondern objektives Kunstschaffen, nicht Wirklichkeit, sondern das andere Land der Kunst. Nur von der künstlerischen Seite können alle Fragen in voller Schärfe erkannt und gelöst werden.

Grundlegend für solche Untersuchungen muß die Kenntnis sein von Friedrichs literarischem Geschmack, seinen ästhetischen Anschauungen, überhaupt der ganzen künstlerischen Welt, in der er sich aufnehmend und schaffend bewegte. In diesem Sinne möchte diese Arbeit über Friedrich und die geistige Welt Frankreichs jenem höheren Ziele dienen, indem sie untersucht, wie Friedrich mit dem geistigen und künstlerischen Frankreich in Berührung kam, wie die französische Kultur die beherrschende Stellung in seinem Weltbild einnimmt, wie er dabei große Komplexe ablehnt, wie zugleich diese Stellungnahme ein streng geschlossenes System bildet, das sein Gesetz empfängt von Friedrichs Persönlichkeit. Es ist mit Friedrichs Geschmack gegangen wie mit seinem Dichten: unendlich oft ist er verkannt worden, da man nach Bruchstücken, Einzelurteilen gerichtet hat, ohne das ordnende Prinzip zu sehen<sup>8</sup>. In Deutschland sind seit den Tagen, da Klopstock seine Rache-Ode gegen Friedrich schrieb, die Stimmen nicht ausgestorben, die ihn als Französling, der alles Ausländische als Offenbarung hinnahm, in Grund und Boden verdammt. Von französischer Seite besonders hat man ihm auf Grund einzelner Aeußerungen über fran-

<sup>5</sup> Mit Absicht ist als typisches Beispiel wieder Dilthey zitiert.

<sup>6</sup> „Friedrich des Großen Poesien“ (Opuscula III).

<sup>7</sup> „Friedrich der Große“, Berlin 1914, Bd. 2, S. 385.

<sup>8</sup> Zusammenhängend ist Friedrichs Geschmack, seine ästhetische Welt nie behandelt worden. Der Satz *Sainte-Beuves* (Lundis III, p. 192): „en Allemagne où l'on disserte de tout, on a disserté sur les livres, les bibliothèques de Frédéric, sur les auteurs qu'il préférait, et on en a tiré des conséquences sur la nature et la qualité de ses goûts“, kann sich auf keine Tatsachen stützen, erweist sich durch seine Form und Umgebung als spöttischer, journalistischer Seitenhieb.

zösische Kunst und Künstler mangelhafte, unreife Geschmacksbildung zugesprochen<sup>9</sup>. Oder man legte ihn als unselbständigen Dilettanten fest, der den Einflüssen seiner französischen Freunde hemmungslos ausgesetzt war, dem die Krone den unbefangenen Blick geraubt hatte<sup>10</sup>. Diese Arbeit, die jene Vorurteile auflösen möchte, kann sich dagegen für ihren Zweck auf einige gewichtige Zeugnisse stützen, die nicht von nachgeborenen Historikern gegeben sind, sondern von großen Zeitgenossen, die Friedrich durch persönlichen Umgang kannten. Wir denken hier vor allem an Voltaire und d'Alembert, die sich beide über Friedrichs Geschmack geäußert haben, sicher in objektiver, wahrer Weise, wie die Berücksichtigung aller Umstände ergibt. Sie rühmen beide sein klares Urteil und seinen sicheren Geschmack immer wieder und gelangen zum Endergebnis — ganz unabhängig von einander, zu verschiedenen Zeiten — daß Friedrich denselben Geschmack besitzt wie sie selbst<sup>11/12</sup>. Solche Argumente könnten schon genügen zum Beweis, daß Friedrichs literarische Geschmacksbildung eine ausgezeichnete war, die mit der der feinsten Vertreter französischer Geistigkeit in Einklang stand (ähnlich sind Aeufßerungen so geistvoller Köpfe wie Grimms oder des Fürsten von Ligne).

<sup>9</sup> So spricht etwa Sayous in seinem „le dix-huitième siècle à l'étranger“ (Paris 1861, t. 2, p. 173) von den „défectuosités de son goût qui en quelques points n'était pas le plus naturel. Il s'éprit plus d'une fois de talents médiocres qui n'étaient que de sérieux étourdis“. Genau so unberechtigt ist — wie die Arbeit zeigen wird — die weitere Behauptung (p. 205) „la raison du roi est toujours aux prises avec les livres qu'il a lus, et chez lui la critique n'a jamais fait une place sérieuse même à la contemplation“.

<sup>10</sup> In ähnlicher Richtung bewegt sich das Urteil Freytags („Bilder aus der deutschen Vergangenheit“. Aus neuer Zeit, Kapitel 4): „Auch seine Geschmacksbildung war nicht sicher und selbständig genug; er war in seinem ästhetischen Urteil schnell bewundernd, kurz absprechend, aber in der Stille weit abhängiger von der Meinung seiner französischen Bekannten, als sein Stolz es eingeräumt hätte.“

<sup>11</sup> Voltaire 1750: „j'ai trouvé une conformité si singulière entre tous ses goûts et les miens . . .“ (Moland 37, 179). 1770: „il me semble que la nature l'ait fait exprès pour moi . . .“ (Moland 37, 187.—50, 271, u. ö.)

<sup>12</sup> D'Alembert an Mlle de Lespinasse, 24. VI. 1763: „Du wärest entzückt von seinem klaren Urteil, seinem guten Geschmack.“ An dieselbe 16. VII. 1763: „Du wärest erstaunt, hörtest Du ihn über unsere Schriftsteller und Theaterstücke reden, als hätte er sein Leben nur mit ihrer Lektüre verbracht. Ich kann keine bedeutende Stelle zitieren, die er nicht ebenso kennt wie ich, der ich ganz darin lebe. Er hat ein sehr gutes Urteil und einen sicheren und richtigen Geschmack.“ An dieselbe 28. VII. 1763: „Ich will mich damit nicht rühmen, aber wir haben so ziemlich einerlei Geschmack und Urteil.“ An Madame du Deffand 25. VI. 1763: „Ich glaube, Sie werden seinen Geschmack darin, wie überhaupt seine Urteile über unsere Literatur teilen.“ („Gespräche Friedrich des Großen“, Berlin 1919, herausg. von Volz.)

Zusammengefaßt beruht die ganze bisherige Verkennung Friedrichs letzten Grundes darauf, daß der ganze Zeitabschnitt der französischen Kultur von dem Gipfelpunkt des Klassizismus bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts, die durch die Namen Encyclopédie, Diderot, Rousseau charakterisiert wird, in der literarischen Betrachtung stark zusammengepreßt ist durch seine Nachbarn und nicht die Beachtung erfahren hat, die er verlangen könnte. Diese Stilepoche, die sich am besten unter dem Titel R o k o k o umfassen läßt, ist fast bis auf den heutigen Tag verachtet und über die Achsel angesehen worden, wenigstens in literarischer Hinsicht. Vor allem der Lyrik gegenüber hat man kein Verständnis gewinnen können; typisch ist, wie noch Lanson in seiner Literaturgeschichte sie als „poésie sans poésie“ etikettiert und so sehr schnell mit ihr fertig wird; erst in den neuesten Auflagen versucht er, ihrem Eigenwert näher zu kommen, und muß bereits vieles von seinen harten Urteilen zurücknehmen. Ähnlich liegt der Fall der Dramatik Crébillons und vor allem Voltaires.

In Deutschland, wo sich um ein Verstehen des Kunstwillens jener Zeit besonders Klemperer und Neubert bemüht haben, birgt der gebräuchliche Stilbegriff Rokoko Gefahren in sich, indem man leicht geneigt ist, den aus der Kunstgeschichte kommenden, geläufigen Begriff, wie ihn etwa die Malerei eines Watteau ausdrückt, in gleicher Weise in der Literatur zu sehen und den Kern des Rokoko in Tändelei, Galanterie und Spiel, nur in epikuräischer Genußdichtung zu finden. Man hat hierbei zwar eine Seite der Epoche erfaßt, aber nicht den ganzen Umkreis der geistigen Äußerungen; so fallen ganz wesentliche, typische Erscheinungen jenes Zeitraums aus diesem Rahmen heraus, wie etwa die Dramatik Voltaires oder — was uns sehr wichtig wird — das ganze literarische Wirken eines Friedrich. Der literatur- und allgemein geistesgeschichtlich sehr wertvolle Begriff Rokoko harret noch darauf, daß Einzeluntersuchungen über besondere Erscheinungen der Zeit seine Grenzen klären und ihn mit seinem wahren Inhalt wieder erfüllen.

Durch die allgemeine Betrachtung des ganzen Fragenkomplexes, der sich um Friedrichs literarische Tätigkeit auftut, ist dieser von einigen Seiten beleuchtet worden, um zu zeigen, in welchem Sinne die folgende Arbeit sich ihren Zweck gesetzt hat. Sie will vornehmlich ein systematisches Bild geben von Friedrichs Stellung zur französischen Literatur an Hand von Äußerungen, Urteilen Friedrichs in seinen Schriften, authentischen Aufzeichnungen, Erinnerungen, Tagebüchern der Zeit, auch an Hand von Rückschlüssen von Friedrichs eigener Dichtung her — aber nicht um seiner selbst willen. Vielmehr soll dieses Bild einmal genommen werden als Ausdruck einer künstlerischen Persönlichkeit, so daß Friedrichs eigene Werke leichter und sicherer verständlich werden, wenn man erst weiß, was für ihn französische Dichtung oder — was für ihn

fast dasselbe ist — Dichtung überhaupt war, was er von ihr verlangte, was ihm wesensähnlich war, wie er sie ihrem Laufe folgend weiterformte. Zum andern läßt es sich auch fassen als typischer ästhetischer Ausdruck seiner bestimmten Zeit. In diesem Sinne kann es vielleicht hier und da beitragen, für die Auffassung der französischen Literatur des Rokoko einige Bausteine zu liefern, auf Zusammenhänge zwischen 17. und 18. Jahrhundert hinzuweisen und in der gar nicht homogenen Aufklärungsbewegung des 18. Jahrhunderts verschiedene Lager erkennen zu lassen. Und da in jeder Leistung Persönliches und Tradition, Subjekt und Umwelt ineinanderfließen, so wirkt auch ein Verstehen der Zeit wieder zurück auf ein Verstehen des Einzelkünstlers. Vielleicht wird dann das mit der Wertung der Epoche steigende und fallende Urteil Sainte-Beuves über Friedrich: „on s'est moqué de quelques mauvais vers, lesquels ne sont plus mauvais que bien des vers du même temps qui passaient pour charmants alors et qui ne peuvent aujourd'hui se relire“<sup>13</sup>, sich verwandeln in uneingeschränktes Lob<sup>14</sup>. Möchte die Forschung sich wieder Friedrichs annehmen, von dessen Prosa Grimm sagte: „wir haben in Frankreich wenige Schriftsteller, die korrekter und eleganter schreiben; sieht man von Voltaire, Diderot, Buffon, Rousseau, d'Alembert ab, so sehe ich niemand, der sich mit dem Philosophen von Sanssouci messen könnte“<sup>15</sup>, von dessen Geist Sainte-Beuve sagt: „il était l'homme de son temps qui avait le plus d'esprit à côté et en face de Voltaire“<sup>16</sup>, von dessen Stil Voltaire schon in Sanssouci schrieb: „er hat mich nicht mehr nötig; er macht gute Verse und gute Prosa“<sup>17</sup>, von dem Virgile Rossel erklärt: „on peut hardiment le ranger parmi les écrivains du dix-huitième siècle immédiatement au-dessous des plus grands pour l'originalité de la pensée et même pour la saveur sinon la perfection du style“<sup>18</sup>; „le premier après les premiers dans les lettres françaises du dix-huitième siècle“<sup>19</sup>; von dem von Lemoine-Lichtenberger gesagt ist: „er stellte sich mit seinen Dichtungen an die Spitze der Dichter seiner Zeit und verdient den inhaltsschweren Ehrentitel „un poète français“<sup>20</sup>.

<sup>13</sup> Lundis. III, 144.

<sup>14</sup> Zu wünschen wäre schon, daß endlich einmal von berufener Seite die Fabeln zerstört würden, die sich — man kann nur annehmen, ohne genaue Sachkenntnis — gebildet haben um Friedrichs angeblich mangelhaftes, „tüdeskes“ Französisch, über den wahren Anteil von Voltaires Korrigierarbeit u. s. w.

<sup>15</sup> 1. IV. 1760. (V o l z, „Friedrich der Große im Spiegel seiner Zeit“, Bd. 3, Berlin 1927.)

<sup>16</sup> Lundis III, 197.

<sup>17</sup> Moland, 37, 503.

<sup>18</sup> „Histoire de la littérature française hors de la France“. Paris, 1897. p. 432.

<sup>19</sup> ebda. p. 439.

<sup>20</sup> „Frédéric II et la censure française“, Revue de Paris 1901, p. 218.



## BIBLIOGRAPHIE.

## I. Texte.

(Die Anführung der von Friedrich beurteilten Werke der französischen Literatur, auf die der Text sich ständig bezieht, ist grundsätzlich unterlassen worden.)

- Frédéric Le Grand: „Oeuvres de Frédéric le Grand“. Edition de l'Académie de Berlin. (Hrsg. von Preuß.) 31 Bde. Berlin 1846—1856. (Zitiert I, 1 fortlaufend nach der Ausgabe in Großoktav.)  
(Die sonstigen Ausgaben der Schriften Friedrichs sind zusammengestellt von Posner in: „Miscellaneen zur Geschichte König Friedrichs des Großen“, Berlin 1878).
- Frédéric le Grand: „Histoire de mon temps“. (Redaktion von 1746. Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven. Bd. 4. Hrsg. von Posner.) Leipzig 1879. (Zitiert P. 4, . . .).
- Friedrich der Große: Briefwechsel Friedrichs des Großen mit Grumbkow und Maupertuis“. (Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven. Bd. 72. Hrsg. von Koser. Leipzig 1898. (Zitiert P. 72, . . .)
- Friedrich der Große: „Briefwechsel Friedrichs des Großen mit Voltaire“. Teil I: 1736—1740. (Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven. Bd. 81. Hrsg. von Koser-Droysen.) Leipzig 1908. (Zitiert P. 81, . . .)
- Friedrich der Große: „Briefwechsel Friedrichs des Großen mit Voltaire. Teil II: 1740—1753. (Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven. Bd. 82. Hrsg. von Koser-Droysen.) Leipzig 1909. (Zitiert P. 82, . . .)
- Friedrich der Große: „Briefwechsel Friedrichs des Großen mit Voltaire“. Teil III: 1753—1778. (Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven. Bd. 86. Hrsg. von Koser-Droysen.) Leipzig 1911. Zitiert P. 86, . . .)
- Friedrich der Große: „Nachtrag zu dem Briefwechsel Friedrichs des Großen mit Maupertuis und Voltaire“. (Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven. Bd. 90. Hrsg. von Droysen, Caussy, Volz.) Leipzig 1917. (Zitiert P. 90, . . .)
- Friedrich der Große: „16 Gedichte Friedrichs des Großen aus Rheinsberg.“ (Hrsg. von Mangold. Archiv für das Studium der neueren Sprachen. Bd. 105, 106, 127.)
- Friedrich der Große: „Einige Gedichte Friedrichs des Großen in ursprünglicher Fassung“. (Hrsg. von Mangold) Berlin 1901, 1903. (Schulprogramm).
- Friedrich der Große: „Die Briefe Friedrichs des Großen an Fredersdorff“. (Erste Gesamtausgabe. Hrsg. von Richter.) Berlin 1926.
- Friedrich der Große: „Briefe Friedrichs des Großen an Thiériot.“ (Mitteilungen aus den königlichen Bibliotheken. Bd. I. Hrsg. von Jacobs.) Berlin 1912. (Zitiert Thiériot.)
- Friedrich der Große: „Gespräche Friedrichs des Großen.“ (Hrsg. von Oppeln-Bronikowski und Volz.) Berlin 1919.

- Friedrich der Große: „Friedrichs Tagebuch der Rhein-Kampagne 1734.“ (Forschungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte. Bd. IV.)
- D'Alembert: Discours préliminaire de l'Encyclopédie.“ (Hrsg. von Picavet.) Paris 1894.
- Batteux: „Cours de belles lettres.“ 4 Bde. Paris 1747.
- Bielfeld: „Lettres familières.“ 2 Bde. Berlin 1763.
- Boileau: L'Art poétique.“
- De Catt: „Unterhaltungen mit Friedrich dem Großen. Memoiren und Tagebücher.“ (Publikationen aus den preußischen Staatsarchiven. Bd. 22. Hrsg. von Koser.) Berlin 1884. (Zitiert Catt 1, . . .)
- Dantal: „Les délassemens littéraires ou heures de lecture de Frédéric II.“ Berlin 1792.
- Fénelon: „Lettre sur les occupations de l'Académie. 1716.
- Formey: „Souvenirs d'un citoyen.“ 2 Bde. Berlin 1789.
- Kant, „Was ist Aufklärung?“ Berlin, 1784. (Ausg. Cassirer, Bd. 4, Berlin 1913.)
- Prince de Ligne, „Mémoires sur le roi de Prusse“. Berlin 1789.
- Lucchesini, „Das Tagebuch der Marchese Lucchesini. (1780—82“. (Hrsg. v. Oppeln-Bronikowski und Volz. In italienischer Sprache.) München 1926. (Zitiert Lucchesini.)
- Rivarol, „Discours sur l'universalité de la langue française“. (Preisschrift der Berliner Akademie) 1784. (Neuausgabe von Hervier.) Paris 1928.
- Mercier, „Du théâtre ou nouvel essai sur l'art dramatique. Paris 1773.
- Thiébault, „Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin“. 2 Bde. (Neuausgabe.) Paris 1860.
- Vézinet, „Le XVII<sup>e</sup> siècle jugé par le XVIII<sup>e</sup> siècle“. Paris 1924.
- Vial et Denise, „Idées et doctrines littéraires du XVII<sup>e</sup> siècle“. Paris 1906.
- Voltaire, „Oeuvres complètes“. (Edition Moland.) Paris 1877—1885.
- Voltaire, Oeuvres complètes“. (Edition Moland.) Paris 1877—1885.  
Im besonderen: Voltaire, „Histoire du siècle de Louis XIV“.
- Voltaire, „Le temple du goût“.
- Voltaire, „Mémoires pour servir à la vie de Voltaire écrits par lui même ou vie privé du roi de Prusse“.
- Voltaire, „Commentaire historique sur les oeuvres de l'auteur de la Henriade“. (Wagnière—Voltaire.)
- Volz, „Friedrich der Große im Spiegel seiner Zeit“. 3 Bde. (Urteile der Zeitgenossen. Hrsg. v. Volz.) Berlin 1926/27.
- Wilhelmine von Bayreuth, „Mémoires de F. S. Wilhelmine Margrave de Bayreuth“. Braunschweig 1810.
- Zimmermann, „Über Friedrich den Großen und meine Unterredungen mit ihm“. Leipzig 1788.

## II. Abhandlungen.

- Allard, „Friedrich der Große in der Literatur Frankreichs“. (Beiträge zur Geschichte der romanischen Sprachen und Literaturen. VII.) Halle 1913
- D'Ancona, „Friedrich der Große und die Italiener“. Rostock 1902.
- Barine, „Frédéric II et les Humanistes“. (Revue bleue.) Paris 1885.
- Bartholmess, „Histoire philosophique de l'Académie de Prusse depuis Leibnitz à Schelling“. 2 Bde. Berlin 1856.
- Bénard, „Frédéric II et Voltaire“. Paris 1878.

- Betz, „La littérature comparée“. Essai de bibliographie. Strassbourg 1900.
- Biré, „Etudes d'histoire et de littérature“ (Frédéric et Voltaire). Paris 1900.
- Boeckh, „Gesammelte kleine Schriften“, Bd. 2 (Ueber Friedrichs klassische Studien. Friedrich als Denker und Schriftsteller. Der Philosoph von Sanssouci. Friedrichs Urteile über die Philosophie und d'Alemberts Discours préliminaire u. a.). Berlin 1859.
- von Böhn, „Rokoko. Frankreich im 18. Jahrhundert“. Berlin 1919.
- Boretius, „Friedrich der Große und seine Schriften“. Berlin 1871.
- Brandes, „Voltaire in seinem Verhältnis zu Friedrich dem Großen und Rousseau“. O. J.
- Brandes, „Voltaire“. Berlin 1917.
- Bratuschek, „Die Erziehung Friedrichs des Großen“. Berlin 1885.
- Braunschwig, „Notre littérature étudiée dans les textes“. 3 Bde. Paris 1920 f.
- Bray, „La formation de la doctrine classique en France“. Paris 1927.
- Bremond, „La poésie pure“. Paris 1926.
- Bremond, „Prière et poésie“. Paris 1926.
- Brunetière, „Histoire de la littérature française classique“. Paris 1913.
- Brunetière, „Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française“. 8 Bde. Paris 1880—1907.
- Brunetière, „Les époques du théâtre français“. Paris 1906.
- Cauer, „Zur Geschichte und Charakteristik Friedrichs des Großen“. Breslau 1883. (Darin:
1. Friedrich der Große und das klassische Altertum.
  2. Grundsätze über Erziehung und Unterricht.
  7. Ueber die Flugschriften Friedrichs aus dem Siebenjährigen Kriege.
  10. Friedrich und seine Freunde.
  12. Friedrich der Große als Dichter.)
- Delbos, „La philosophie française“. Paris 1919.
- Denina, „La Prusse littéraire sous Frédéric II“. 3 Bde. Berlin 1790.
- Despois, „Influences royales: Frédéric II“ (Revue des deux mondes). Paris 1853.
- Desnoiresterres, „Voltaire et la société française au XVIII<sup>e</sup> siècle“. (Bd. 4: „Voltaire et Frédéric“). Paris 1871.
- Diebitsch, „Friedrichs des Großen Tagewerk“ (Neuausgabe. Inselbücherei). Leipzig 1918.
- Diels, „Maupertuis und Friedrich der Große“. (Deutsche Rundschau.) Berlin 1898.
- Dilthey, „Weltanschauung und Analyse des Menschen seit Renaissance und Reformation“. (Gesammelte Schriften, Bd. 2.) Leipzig 1913.
- Dilthey, „Friedrich der Große und die deutsche Aufklärung“. (Jetzt: Gesammelte Schriften, Bd. 2.) Leipzig 1927.
- Disselnkötter, „Das Erziehungsideal Friedrichs des Großen“. (Programm.) Wesel 1892.
- Droz, „Frédéric le Grand et ses écrits“. Bonn 1867.
- Droysen, „Friedrichs „Trois lettres au public.“ (Deutsche Rundschau Nr. 40.) Berlin 1884.
- Droysen, „Zur Entstehungsgeschichte der Dissertation sur la littérature allemande“. (Forschungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte, Bd. XXII.)

## XVIII

- Droysen, „Die Druckerei Friedrichs des Großen im Königlichen Schlosse zu Berlin“. (Hohenzollernjahrbuch 1904.)
- Droysen, „Beiträge zu einer Bibliographie der Prosaschriften Friedrichs des Großen“. (Programm.) Berlin 1904/05. 2 Teile.
- Droysen, „Beiträge zu einer Textkritik einiger Werke Friedrichs des Großen aus Voltaires Nachlaß“. (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 1906.)
- Droysen, „Histoire de la dissertation sur la littérature allemande publiée à Berlin en 1780“. (Programm.) Berlin 1908.
- Droysen, „Friedrichs des Großen ‚Poésies diverses‘ von 1760“. (Forschungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte. Bd. XXIV.)
- Droysen, „Friedrichs des Großen literarischer Nachlaß“. (Programm.) Berlin 1911. 2 Teile.
- Dubois-Reymond, „Reden. 1. Folge“. Leipzig 1886. (U. a. Friedrich und Rousseau. 1879. Lametrie. 1875. Voltaire als Naturforscher. 1868. Zu Diderots Gedächtnis. 1884.)
- Ermatinger, „Barock und Rokoko in der deutschen Dichtung“. Leipzig 1926.
- Faguet, „Etudes littéraires: le XVIII<sup>e</sup> siècle“. 19ième Ed. Paris 1901.
- Faguet, „Rousseau penseur“. Paris 1910.
- Feuerbach, „Pierre Bayle“. Leipzig 1924.
- Freitag, „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“. (Aus neuer Zeit.) Leipzig 1926.
- Froger, „Gresset et Frédéric“. (Annales fléchoises p. 232—35. 1903.)
- Gaiffe, „Le drame en France au XVIII<sup>e</sup> siècle“. Paris 1910.
- Gebhard, „Der Einfluß Friedrichs des Großen auf die Aufklärung und Ausbildung seines Jahrhunderts“. (Preisschrift der Akademie. Berlin 1801.)
- Geißler, „Die ästhetischen Theorien Boileaus“. Dissertation. Leipzig 1907.
- Ginisty, „Le théâtre des rois“. (U. a. Frédéric II.) Paris 1922.
- Grand-Carteret, „La France jugée par l'Allemagne“. Paris 1886.
- Gundlach, „Friedrich der Große und sein Vorleser de Prades“. Hamburg 1897.
- Harnack, „Geschichte der königlich preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin“. 3 Bde. Berlin 1900.
- M. Haupt, „Friedrichs Poesien“. Opuscula III. Leipzig 1876.
- H. Haupt, „Voltaire in Frankfurt 1753“. (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. 34.) 1909.
- Hegemann, „Fridericus oder das Königopfer“. Hellerau 1925.
- Henriot, „Frédéric II et Voltaire. Paris 1927.
- Hettner, „Die französische Literatur des 18. Jahrhunderts“. 7. Auflage. Braunschweig 1913.
- Hettner, „Die deutsche Literatur des 18. Jahrhunderts“. 7. Auflage. Braunschweig 1925.
- Heydemann, „Die prosaischen und dichterischen Schriften Friedrichs des Großen während des Siebenjährigen Krieges“. (Historische Vierteljahrs Zeitschrift 1926.)
- Honegger, „Kritische Geschichte des französischen Kultureinflusses in den letzten Jahrhunderten“. Straßburg 1875.
- Klemperer, „Der Begriff Rokoko“. (Idealistische Literaturgeschichte.) Bielefeld und Leipzig 1929.
- Klemperer, „Zur französischen Klassik“. (Idealistische Literaturgeschichte.) Bielefeld und Leipzig 1929.

- Koser, „Friedrich der Große“. 4 Bde. Berlin 1914. (Bd. 4: Bibliographie und Nachweise.)
- Koser, „Voltaire als Kritiker der Oeuvres du philosophe de Sanssouci“. (Hohenzollernjahrbuch 1906.)
- Koser, „Voltaire und die ‚Idée de la manière de vivre à la cour du roi de Prusse‘“. (Forschungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte. 1893.)
- Koser, „Voltaires Besuche bei Friedrich dem Großen“. (Sitzungsberichte der Berliner Akademie. 1908.)
- Koser, „Ueber eine ungedruckte Ode Friedrichs“. (Sitzungsbericht der Berliner Akademie. 1908.)
- Koser, „Friedrich der Große als Publizist“. Eine Flugschrift Friedrichs des Großen von 1743. (Hohenzollernjahrbuch 1905.)
- Krieger, „Friedrich der Große und seine Bücher“. Berlin 1914. (Enthält den Katalog der Bibliotheken Friedrichs.)
- Küchler, „Molière“. Berlin, Leipzig 1929.
- Petit de Juleville, „Histoire de la langue et de la littérature française“. (XVIII<sup>e</sup> siècle.) Paris 1896—1900.
- Joret, „Des rapports intellectuels et littéraires entre la France et l'Allemagne“. Paris 1884.
- La Harpe, „Le Lycée ou Cours de littérature“. Paris 1799.
- Laharpe, „Etudes sur les oeuvres historiques de Frédéric II.“. Berlin 1847.
- Laharpe, „Etudes sur les oeuvres philosophiques de Frédéric II.“. Berlin 1848.
- Laharpe, „Etudes sur les oeuvres poétiques de Frédéric II.“. Berlin 1852.
- Lange, „Geschichte des Materialismus und Kritik seiner Bedeutung in der Gegenwart“. Iserlohn 1866.
- Lanson, „Histoire de la littérature française“. 20. éd. Paris 1927.
- Lanson, „Manuel bibliographique“. Paris 1909, 1921.
- Lanson, „L'Art de la prose“. Paris 1900. (19. éd. 1927.)
- Lanson, „Esquisse d'une histoire de la tragédie française“. Paris 1927.
- Lanson, „Voltaire“. Paris 1906.
- Lanson, „Boileau“. Paris 1892.
- Lanson, „Influence de Descartes sur la littérature française“. 1895. (Etudes littéraires“. Paris 1930.
- Lanson, „Questions diverses sur l'histoire de l'esprit philosophique avant 1750“. (Revue d'histoire littéraire de France. Paris 1912.)
- Lanson, „Le rôle de l'expérience dans la formation de l'esprit philosophique au XVIII<sup>e</sup> siècle“. 1910. („Etudes littéraires“. Paris 1930.)
- Laveaux, „La vie de Frédéric II, roi de Prusse“. 7 Bde. Strasbourg 1787/88.
- Lavisse, „La jeunesse du grand Frédéric“. Paris 1891.
- Lavisse, „Le grand Frédéric avant l'avènement“. Paris 1893. (Zitiert nach der deutschen Uebersetzung: „Jugend Friedrichs des Großen“ und „Friedrich der Große bis zu seiner Thronbesteigung“. Berlin 1919 u. 1925.
- Lavisse, „Histoire générale de la France“. t. VIII, 2 u. IX, 1. Paris 1909/10.
- Lavisse, „Etudes sur l'histoire de Prusse“. Paris 1889.
- Le Breton, „Le roman français au XVIII<sup>e</sup> siècle“. Paris 1898.
- Lehmann, „Was können uns die Gedichte Friedrichs des Großen sein?“ (Programm.) Stettin 1892.
- Lemoine-Lichtenberger, „Frédéric II et la censure française“. (Revue de Paris 1901.)

- Lienhard, „Wege nach Weimar“. Bd. 3: „Friedrich der Große“. Stuttgart 1926.
- Linsen, „Das Frankreich Ludwigs XIV. im Urteil Friedrichs des Großen“. Dissertation Greifswald 1922 (ungedruckt).
- Linz, „Friedrich der Große und Voltaire“. Hamburg 1897.
- Lübbert, „Friedrich der Große und d'Alembert“. (Programm.) Wohlau 1913/14. 2 Teile.
- Maigrón, „L'Influence de Fontenelle“. (Revue d'histoire littéraire. 1906.)
- Maigrón, „Fontenelle l'homme, l'oeuvre, l'influence“. Paris 1906.
- Mangold, „Nachahmungen Montesquieus und Bossuets von Friedrich dem Großen“. (Archiv für neuere Sprachen. 1899.)
- Mangold, „Friedrich der Große und Molière“. (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. 22.)
- Mangold, „Ungedruckte Verse Gressets an Friedrich den Großen“. (Tobler-Festschrift.) Braunschweig 1905.
- Mangold, „Friedrichs des Großen Dichtungen aus den ersten Schlesischen Kriegen“. (Archiv für neuere Sprachen. 1912.)
- Mangold, „Friedrichs des Großen Gedichte aus dem Siebenjährigen Krieg“. (Die neueren Sprachen. Bd. VII.) 1900.
- Mangold, „Die Verräter des Dichters von Sanssouci“. (Zeitschrift für französischen und englischen Unterricht. 1912.)
- Mangold, „Eine ungedruckte Epître Friedrichs des Großen“. (Archiv für neuere Sprachen. 1911.)
- Mangold, „Friedrichs des Großen erste Reimversuche“. (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. 38.)
- Mangold, „Friedrichs des Großen Übersetzung einer Horaz-Ode“. (Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. Bd. 30.)
- Marcks, „Charakteristik Friedrichs des Großen“. (Neue Rundschau. 1912.)
- Mehring, „Die Lessing-Legende“. 9. Auflage. Berlin 1926.
- Meinecke, „Die Idee der Staatsraison in der neueren Geschichte“. München, Berlin 1924.
- Meyer, „Friedrich der Große und Montesquieu“. (Zeitschrift für preußische Geschichte. 1879.)
- Mornet, „Histoire de la littérature et de la pensée française“. Paris 1924.
- Mornet, „La pensée française au XVIII<sup>e</sup> siècle“. Paris 1926.
- Mornet, „Histoire de la clarté française“. Paris 1929.
- Morff, „Friedrich der Große als Aufklärer“. (Wissen und Leben.) Zürich 1912.
- G. Müller, „Geschichte des deutschen Liedes“. München 1925.
- Nadault de Buffon, „Une épisode de la vie littéraire de Frédéric le Grand“. (Buffon et Frédéric.) Paris 1864.
- Neubert, „Französische Rokoko-Probleme“. (Becker-Festschrift 1922.)
- Neubert, „Geschichte der französischen Literatur von der Renaissance bis zur Revolution“. (Walzels Handbuch für Literaturwissenschaft.) Potsdam 1924.
- Neubert, „Die französischen Reisebriefierzählungen und der kleine Roman des 17. und 18. Jahrhunderts“. (Suppl. XI der Zeitschrift für französische Sprache und Literatur. 1923.)
- Norden, „Die antike Kunstprosa“. Leipzig 1898.
- Normann, „Friedrich der Große als Mensch und Philosoph“. Berlin 1908.
- Osborn, „Die Kunst des Rokoko“. (Propyläen-Kunstgeschichte.) 1929.

- Peiser, „Friedrichs des Großen preußisches Lustspiel ‚Die Schule der Welt‘“. Leipzig 1906.
- Peiser, „Friedrichs des Großen burleskes Heldengedicht ‚La guerre des confédérés‘“. (Zeitschrift der historischen Gesellschaft für die Provinz Posen. 1903.)
- du Peloux, „Répertoire général des ouvrages modernes, relatifs au XVIII<sup>e</sup> siècle en France“. Paris 1926. Supplément 1927.
- Petermann, „Der Streit um Vers und Prosa in der französischen Literatur des 18. Jahrhunderts“. Halle 1913.
- Posner, „Bibliographie der Schriften Friedrichs des Großen“. (In: Miscellaneen zur Geschichte König Friedrichs des Großen.) Berlin 1878.
- Posner, „Zur literarischen Tätigkeit Friedrichs des Großen“. (Genesis der ‚Histoire de mon temps‘ und der ‚Mémoires pour servir à l’histoire de la maison de Brandebourg‘.) (ebendort.)
- Posner, „Die Montesquieu-Noten Friedrichs des Großen“. (Historische Zeitschrift. Bd. 47.)
- Preuß, „Friedrich der Große“. 4 Bde. Berlin 1832.
- Preuß, „Friedrich der Große als Schriftsteller“. 2 Teile. Berlin 1837/38.
- Reynaud, „Histoire générale de l’influence française en Allemagne“. Paris 1924. (Mit Bibliographie.)
- Reynaud, „Histoire de l’influence allemande en France“. Paris 1922.
- Ritter, „Vivre et mourir en roi“. (Revue d’histoire littéraire. 1902.)
- Rohrmann, „Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokokolyrik“. Dissertation. Breslau 1930.
- Rossel, „Histoire de la littérature française hors de la France“. 2. éd. Paris 1897.
- Sainte-Beuve: „Causeries du lundi“. Paris 1851 ff. (Ueber Friedrich besonders Bd. III und XII.)
- Sakmann, „Voltaire als Ästhetiker und Literaturkritiker“. (Archiv für neuere Sprachen. 1907/08.) 3 Teile.
- Sakmann, „Voltaires Geistesart und Gedankenwelt“. Stuttgart 1910.
- „Les grands salons littéraires“ (Conférences du Musée Carnavalet. p. Batti-foll, Hallays, Reboux, Nozière und Bellesort.) Paris 1927.
- Sayous, „Le dix-huitième siècle à l’étranger“. 2 Bde. Paris 1861.
- Schenker, „Batteux’ Nachahmungstheorie in Deutschland“. Zürich 1909.
- Schultze-Galera, „Der Antimachiavel. 1739—45“. Dissertation. Halle 1924 (ungedruckt).
- H. v. Stein, „Die Entstehung der neueren Ästhetik“. Berlin 1886.
- Texte, „L’hégémonie littéraire de la France au XVIII<sup>e</sup> siècle“. (Revue des cours et conférences. 1895/96.)
- Tilley, „The decline of the age of Louis XIV. (1687—1715)“. Cambridge 1930.
- Türk, „Friedrichs des Großen Dichtungen im Urteil des 18. Jahrhunderts“. (Programm.) Berlin 1897/98. 2 Teile.
- Türk, „Voltaire und die Veröffentlichung der Gedichte Friedrichs des Großen“. (Forschungen zur brandenburgisch-preußischen Geschichte. XIII.) 1900.
- Valentin, „Friedrich der Große“. Berlin 1927.
- Viëtor, „Probleme der deutschen Barock-Literatur“. Leipzig 1928.
- Volz, „Jordan“. — „L. E. von Wreech“. (Hohenzollernjahrbuch 1908.)
- Volz, „Aus der Zeit Friedrichs des Großen“. Gotha 1908.
- Volz, „Friedrich der Große am Schreibtisch“. (Hohenzollernjahrbuch 1909.)

- Volz, „Zur Entstehungsgeschichte der Histoire de la guerre de sept ans“. (Hohenzollernjahrbuch 1911.)
- Volz, „Zur literarischen Tätigkeit Friedrichs des Großen“. (Hohenzollernjahrbuch 1916.)
- Vobler, „La Fontaine und sein Fabelwerk“. Heidelberg 1919.
- Wertheimer: „Der Einfluß Friedrichs des Großen auf Voltaire“. (Nach dem staatstheoretischen Inhalt des Briefwechsels.) Dissertation. Frankfurt 1919 (ungedruckt).
- Wiegand, „Die Vorreden Friedrichs des Großen zur Histoire de mon temps“. Straßburg 1874.
- Windelband, „Geschichte der neueren Philosophie“. Bd. 1. Leipzig 1878.
- Wogue, „Gresset. Sa vie et ses oeuvres“. Paris 1894.
- Zeller, „Friedrich der Große als Philosoph“. Berlin 1886.
-

## I.

## Friedrichs Weg zur französischen Literatur.

## 1. Friedrichs Jugend bis 1736.

Um Friedrichs Stellung zur französischen Literatur richtig zu bewerten, muß vorher kurz betrachtet werden, warum seine Geistesbildung eine französische werden mußte, wie er später diese durch die Verhältnisse bedingte Bildung umwandelte in eine dem Charakter gemäße, wie sie sich abrundete, ausbildete, festigte und schließlich erstarrte.

Die Jugend Friedrichs ist bis zum Einzug in Rheinsberg 1736, fast chronologisch genau, eine Epoche geistiger Unselbständigkeit. Sein eigentümlicher Charakter hat sich noch nicht herausgeschält, er ist noch allein den bestimmenden Kräften der Umwelt unterworfen. Notwendig scheint es, die zeitlichen und örtlichen Verhältnisse kurz zu beleuchten, in die er hineingestellt wurde.

Friedrich ist 1712 geboren, noch unter den Augen Friedrichs I. (Zur zeitlichen Veranschaulichung sei darauf hingewiesen, daß Friedrich also drei Jahre noch der Zeitgenosse des Sonnenkönigs war.) Der erste Preußenkönig hatte sein Leben lang wie alle deutschen Fürsten der Zeit mit Begeisterung auf das Musterbild alles absoluten Königtums geschaut, auf Ludwig XIV. und hatte in seinem Ehrgeiz schließlich erreicht, jenem Vorbild, dem er nachstrebte, wenigstens im äußeren Range gleichzukommen, indem er sich die Königskrone aufsetzte. Da an diesem jüngsten Königshof keine bodenständige Tradition als Grundlage vorhanden war, übernahm er die französische Kultur als Ganzes. Schon aus diesen Gründen wäre Berlin um 1700 der französischste Hof nach Versailles gewesen, wenn nicht noch ein besonderer Umstand dieses Leben à la française umgewandelt hätte zum großen Teil in ein wirklich französisches. Brandenburg hatte am Ende des 17. Jahrhunderts seinen Aufschwung nur nehmen können durch die Aufnahme der Refugiés nach der Aufhebung des Edikts zu Nantes. In keinem Lande waren die Flüchtlinge so freundlich aufgenommen worden wie in diesem menschenarmen, des geistigen und kulturellen Lebens noch stark entbehrenden Lande. Die Wirkung war ungeheuer: Ende des 17. Jahrhunderts beliefen sich die Franzosen auf dem Lande auf ein Zehntel der Gesamtsiedler<sup>1</sup>, in der

<sup>1</sup> L a v i s s e, „Etudes sur l'histoire de Prusse“, Paris 1889, p. 224.

Armee bestanden eine Reihe von Regimentern nur aus Franzosen<sup>2</sup>, ja Berlin zählte zur gleichen Zeit unter seinen 20 000 Einwohnern allein 6000 Franzosen, zum großen Teil aus den höheren Ständen, zumindest Handwerker, so daß diese Kolonie in der Stadt tonangebend werden mußte<sup>3</sup>. Charakteristisch ist, daß der König das gesamte Parlament der Principauté d'Orange, das geschlossen ausgewandert war, ohne Veränderung zum „Cour d'appel“ ernennen konnte. Französisch waren in Berlin die Hauptschulen wie das Collège de France etc. Das hauptstädtische Leben war so weithin französisch, daß Reynaud nur wenig übertreibt, wenn er von den Réfugiés behauptet: „Berlin en tant que capitale est leur oeuvre“<sup>4</sup>.

Am Hofe wurde das französische Element noch verstärkt durch die ganz in französischer Bildung lebende Gemahlin Friedrichs I., Sophie Charlotte, die geistreiche Freundin von Leibniz, der ihr z. B. die französisch geschriebene „Théodicée“ widmete. Verständlich, daß der junge Friedrich Wilhelm I. eine rein französische Erziehung erhielt und dieser Urtyp urwüchsigen Preußentums auch später noch besser französisch als deutsch sprach<sup>5</sup>. Der Hof Sophie Charlottes wurde weiter geführt durch ihre an Geist und Körper ähnliche Nichte, Sophie Dorothea, die Mutter Friedrichs des Großen, auch eine Welfin. So finden wir bei der Geburt Friedrichs des Großen einen Hof in Berlin, an dem französische Sprache und Sitte bereits Tradition zu werden begann. So verstand es sich für Friedrich Wilhelm I. von selbst, seinem Sohne Friedrich auch eine rein französische Erziehung zu geben und zwar zuerst bis zum 6. Jahre durch seine eigene alte Gouvernante, Madame de Roucoulle. Diese vornehme Emigrantin ist vielleicht der schlagendste Beweis für die Intensität französischen Lebens in Berlin: sie hat während der dreißig Jahre, die sie in Berlin verbracht hat, nicht ein einziges Wort deutsch gelernt<sup>6</sup>. Auch der spätere Unterricht lag in den Händen eines Franzosen, des geliebten Lehrers Friedrichs, Duhan de Jandun<sup>7</sup>. Obwohl auf dem Unterrichtsplan gar nicht französische Literatur stand, obwohl Friedrich nie eigentlich Sprachunterricht im Französischen genossen hat<sup>8</sup>, war der Unterricht französisch. Friedrich wuchs auf

<sup>2</sup> L a v i s s e, l. c. p. 230. Der Zuzug wurde immer stärker; 1773 sollen 25 000 Franzosen im preußischen Heer gewesen sein, das Reynaud „une vaste légion étrangère“ nennt. („Histoire de l'influence française en Allemagne“. Paris 1925, p. 216).

<sup>3</sup> L a v i s s e, l. c. p. 225.

<sup>4</sup> R e y n a u d, l. c. p. 211.

<sup>5</sup> B r a t u s c h e k, „Die Erziehung Friedrichs des Großen“. Berlin 1885, S. 2—3.

<sup>6</sup> L a v i s s e, „Die Jugend Friedrich des Großen“. Berlin 1919, S. 7—8.

<sup>7</sup> B r a t u s c h e k, a. a. O. S. 20.

<sup>8</sup> Ein Stundenplan von 1725 zeigt nur je eine Wochenstunde französischen und deutschen Brief- und Geschäftsstil (B r a t u s c h e k, a. a. O. S. 13, 24).

diese Weise in die französische Sprache von Kindheit an hinein<sup>9</sup>. Seine Mutter und seine Schwester Wilhelmine sprachen — wie überhaupt — mit ihm möglichst französisch<sup>10</sup>. Der einzige Kreis, der in seiner Nähe deutsch sprach, war Friedrich Wilhelm I. mit seinen Getreuen, seinem Tabakskollegium. Und dieser wurde gerade deshalb von Seinesgleichen scheel angesehen, da der deutsche Fürsten- und Adelsstand des 18. Jahrhunderts vollkommen französisiert war<sup>11</sup>. Der Soldatenkönig wirkte wie ein Fremder unter seinen Standesgenossen, wie ein „Atavismus“<sup>12</sup>. Der Konflikt Friedrichs mit seinem Vater entfremdete ihn jedoch diesem mehr und mehr und somit auch zugleich der deutschen Art. Sicher hat hierzu der Familiengegensatz der Hohenzollern und der Welfen, die als Geschlecht alter Kultur auf jene wie als Halbbarbaren herabsahen, beigetragen; schon aus den ersten Lebensjahren Friedrichs schreibt ein fremder Gesandter, Friedrich — wie Wilhelmine — schlugen äußerlich völlig nach dem „Hannöverschen Typus“. (Man hat sogar den fast unnatürlichen Haß Friedrich Wilhelms I. gegen die beiden auf physiologische Ursachen zurückführen wollen, da ja die jüngeren Prinzen, die ihm äußerlich und innerlich ähnlicher waren, ihm auch näher standen<sup>13</sup>.) Auf das Welfen-Erbteil der Mutter kann man zurückführen die „reiche Mitgift an idealem Sinne, Freude an der gefälligen Außenseite der Dinge, den gewählten Geschmack, das Auge für das Schöne, die literarische Ader“<sup>14</sup>, aber auch den Hochmut, Stolz und Hang zum Spott<sup>15</sup>. Jenes Erbe verfeinerter Kultur bot sich aber im französischen Gewande, war ihm verwandt. (Es sei erinnert, daß die eine welfische Urgroßmutter Friedrichs Eleonore d’Olbreuze hieß, eine französische Edeldame!)

---

<sup>9</sup> Sehr aufschlußreich ist hier die eigentümliche ‚Orthographie‘ Friedrichs. Sie ist in seiner Jugendzeit geradezu barbarisch und hat bis an sein Lebensende nie zur völligen Korrektheit getrieben werden können. Ueberraschend ist aber, daß alle „Fehler“ gegen die Rechtschreibung nichts sind als eine Art phonetischen Gehörschreibens: so wird z. B. „à cette heure“ zu „asteure“, womit bewiesen wird, daß Friedrich das Französische nicht vom geschriebenen Wort, vom Buch her, lernte, sondern vom täglichen Sprechen, vom Klang der Worte her, überhaupt keinen systematischen Sprachunterricht gehabt hat. Das Beibehalten dieser „Rechtschreibung“ während seines ganzen Schriftstellerlebens sogar spricht deutlich dafür, wie seine französische Bildung kein totes, angelerntes Bücherwissen war, vielmehr lebte im lebendigen Klang der Sprache, was für seine dichterische Produktion von höchster Bedeutung werden mußte.

<sup>10</sup> L a v i s s e, Jugend . . . S. 80.

<sup>11</sup> R e y n a u d, I. c., p. 219, 223.

<sup>12</sup> L a v i s s e, a. a. O., S. 129.

<sup>13</sup> M e h r i n g, „Die Lessing-Legende“.

<sup>14</sup> K o s e r, „Friedrich der Große“, Bd. 1, S. 12—13.

<sup>15</sup> L a v i s s e, a. a. O. S. 85.

Über Friedrichs innere geistige Entwicklung während dieser Epoche wissen wir wenig. Auf keinen Fall ist er als frühreif anzusprechen<sup>16</sup>. Im Gegenteil bilden sich sein Charakter und seine Fähigkeiten erst recht spät aus, eigentlich erst seit 1736 in Rheinsberg. Es sieht aus, als ob jene unschöne Jugend — Familienkonflikte, Flucht, Festungshaft, Heirat usw. — das geistige Wachstum gehemmt haben. Tieferen geistigen Drang vermißt man durchweg. Die Reaktion gegen den äußeren Zwang führte ihn nur zum Aufgreifen alles dessen, was seinem Vater verhaßt war. Er gefällt sich in stutzerhafter französischer Modetracht, sucht den seichten französischen Hofton nachzuäffen, macht Schulden, kostet alle Arten von Vergnügen aus, tut blasiert, alles im Stile des eiteln Nichtstuers, des geckenhaften Höflings, notwendigerweise also à la française. Wenn Friedrich Wilhelm ihn damals immer als „petit maître“ bezeichnete, so hatte er sicher Grund dazu. Selbst in Küstrin 1731 zeigen die Urteile des Kammerpräsidenten Hille, daß kein Mensch etwas Besonderes von ihm für die Zukunft erwartete: vom französischen Wesen jener Zeit hatte er sich fast nur die Nachteile, Äußerlichkeiten, Schattenseiten angeeignet: eine Pointe trägt bei ihm den Sieg über die allersolideste Wahrheit davon, der nackte gesunde Menschenverstand gilt nichts. Wer nicht mit Esprit glänzen kann, den verachtet er; „das Sachliche ist ihm nicht der Mühe wert“<sup>17</sup>. Diesem allgemeinen Bilde entspricht auch sein Verhältnis zu literarischen Dingen. Mit Romanen („Pierre de Provence“ u. a.) hat er nach seinem eigenen Zeugnis seine Lektüre begonnen und wohl auch weiterhin ausgefüllt<sup>18</sup>. Später nennt er einmal Ovid und Tasso als seine damaligen Lieblingsschriftsteller, um in poetischer Umschreibung jene Gattung des Liebesromans zu bezeichnen. Schon hier findet sich jene merkwürdige Erscheinung in seinem schriftstellerischen Schaffen, daß er das nachzuahmen sucht, was auf ihn Eindruck gemacht hat. Zu Lucchesini sagt er 1780, er habe mit zehn Jahren den ersten Roman verfaßt<sup>19</sup>, nach den Memoiren der Markgräfin Wilhelmine<sup>20</sup> war es eine gemeinsam verfaßte Parodie auf den „Roman comique“ von S c a r r o n, in dem sie als Rache für die sonstige Unterdrückung die Gestalten des Berliner Hofes unter wenig schmeichelhaften Namen auftreten ließen. Auch aus der geheimen Riesenbibliothek von 1729<sup>21</sup> scheint

<sup>16</sup> „Memoires de la Margrave de Bayreuth“. Braunschweig 1811, p. 22.

<sup>17</sup> Vgl. Koser, a. a. O. Bd. 1, S. 81. Aehnlich Bratuschek, a. a. O. S. 79.

<sup>18</sup> Catt 404.

<sup>19</sup> Lucchesini. S. 58.

<sup>20</sup> a. a. O. S. 153.

<sup>21</sup> Bratuschek, a. a. O. S. 39—52, bes. 51.

er nur die zahlreichen Memoiren und Romane gelesen zu haben<sup>22</sup>, das Schmökern machte ihn nur zerfahren<sup>22a</sup>. Neben den Romanen scheint nur die galante Kleinlyrik auf ihn Eindruck gemacht zu haben. Unmittelbare Urteile sind nicht erhalten, doch gestattet seine eigene beginnende Produktion Rückschlüsse. Mit 16 Jahren machte er die ersten Verse<sup>23</sup>. 1731 behauptet er schon allen Ernstes, „er wäre ein großer Poet geworden; er könne in zwei Stunden 100 Verse machen“<sup>24</sup>. Allerdings schärfte die vernichtenden Urteile Hilles sein kritisches Verständnis: „für einen Fürsten ganz gut, für einen Privatmann recht mäßig“<sup>25</sup>. Dieser Kritik zufolge ist sehr wenig aus der Zeit enthalten, denn Friedrich verbrannte später in Ruppin fast alles<sup>26</sup>. Den entscheidenden Anlaß zum Dichten bot, wie er später selbst gestand<sup>27</sup>, die kurze Liebesepisode auf Schloß Tamsel. Die Verse an Frau von Wreech lassen zum ersten Mal das Dichten mehr werden als nur Spielerei. Doch bleibt die Dichtkunst damals für den Jüngling nur ein Vergnügen, ein Lebensgenuß unter vielen<sup>28</sup>. Das vielversprechende „mein schönstes Vergnügen ist die Lektüre“ kann nur im Zusammenhang bewertet werden, wo es z. B. neben dem guten Essen, dem Reiten auch nur eine Belustigung darstellt. Von den großen Franzosen — andere Literatur wäre ihm gar nicht zugänglich gewesen — scheint er nur *Molière* genauer gekannt zu haben; ihn zitiert er, aus seinen Lustspielen hat er sichtlich seine frivolen Ansichten über Liebe und Ehe geschöpft<sup>29</sup>. Sonst findet sich noch keiner der großen Namen. Selbst der „*Télémaque*“ *Fénélon*s, das Erziehungsbuch aller jungen Prinzen jener Zeit, das er sicherlich im Rahmen des Erziehungsplans kennen gelernt hatte — in der von Sophie Charlotte durch Gespräche mit ihrem jungen Sohn Friedrich Wilhelm kommentierten Ausgabe — hat keine Spur hinterlassen. Allerdings nur auf dem Gebiete der reinen Theologie erscheint der Name *Bossuet* mit der „*Histoire des variations des églises protestantes*“, die mit der Kirchengeschichte des holländischen *Réfugié Basnage* die einzige Lektüre während der Küstriner Festungshaft darstellten<sup>30</sup>. In der Theologie war Friedrich sehr bewandert: die dogmatischen

---

<sup>22</sup> Die auf lange Sicht angeschaffte Bibliothek sagt für seine geistige Tätigkeit garnichts (Krieger, „Friedrich der Große und seine Bücher“, S. 6—7.)

<sup>22</sup> Koser, a. a. O. I, 105. Bratuschek, a. a. O. S. 51.

<sup>23</sup> Lucchesini, S. 39. Die Verse sind gedruckt: Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Bd. 38.

<sup>24</sup> Seckendorff an Prinz Eugen am 19. Juni 1731.

<sup>25</sup> Lavissee, a. a. O. S. 189.

<sup>26</sup> XVI, 59.

<sup>27</sup> P. 81, 79.

<sup>28</sup> Lavissee, a. a. O. S. 212.

<sup>29</sup> Vgl. P. 72, 29 u. ö.

<sup>30</sup> Catt. 408.

Konflikte spielten eine erhebliche Rolle in der Affäre von 1730—31. Von dieser Theologie her drang er später schrittweise in das Reich der Philosophie ein.

Im ganzen betrachtet zeigt es sich, daß Friedrich eine Erziehung und Bildung im wahren Sinne nicht erfahren hat. Die von Friedrich Wilhelm I. eingerichtete Erziehung war eine rein berufliche, gab dem inneren Menschen gar nichts. Aber auch die eigene, heimliche Beschäftigung war nur ein Naschen ohne große Anstrengung; hier und da klingen einmal Töne an, die aufhorchen lassen (verschiedentlich in dem Briefwechsel mit Grumbkow<sup>31</sup>, wenn er z. B. das Lesen eine „stumme Zwiesprache mit den Toten“ nennt), doch sie verhalten ebenso schnell. Irgendwelche Ziele und Grundlinien — wie später in Rheinsberg — fehlen noch. Selbst Außenstehende wie Graf von Manteuffel hatten damals erkannt, daß viele schöne Fähigkeiten ungebildet in dem Kronprinzen lagen, daß bisher alles vernachlässigt worden war, daß er mit einer „guten Erziehung“ das Höchste hätte erreichen können und es vielleicht noch erreichen würde, „wenn sein Gemüt frei und zufrieden wäre und man ihm erlaube, ganz nach seiner Art zu leben oder seinen Umgang nach seinem Belieben zu wählen“<sup>32</sup>. Friedrich hat dann wirklich, als er äußerlich frei wurde, seine „zweite Erziehung“ selbst in die Hand genommen, so daß er alles, was er in geistiger Hinsicht war, sich selbst schuldete. Bisher hat sich Eigenes bei ihm kaum gezeigt, französische Sprache und Bildung ist an ihn herangetragen worden ohne sein Zutun, ohne Beziehung zu seinem persönlichen Charakter. Erst dann, als er beginnt, sein Weltbild selbst zu gestalten, tritt die Frage auf, welches die Richtung sein wird, die seinem Geiste die gemäßteste ist. Die entscheidende Wahl der Kultur trat erst nach dieser Zeit ein. Friedrich hat später die Fruchtlosigkeit dieser ersten Jugend klar erkannt; ziemlich häufig gesteht er, daß jene Jugend völlig verloren für ihn gewesen sei, nutzlose Jahre für seinen Geist<sup>33</sup>.

## 2. Die Rheinsberger Zeit.

Im Herbst 1736 zieht Friedrich in Rheinsberg ein<sup>1</sup>, das für ihn den Wendepunkt seines Lebens bedeutet. Von diesem Tage datiert er sein Leben: in Anlehnung an eine römische Anekdote schreibt er 1737: „wenn ich jetzt stürbe, sollte man auf mein Grab schreiben „ci git qui a vécu un an“<sup>2</sup>. (Zu de Catt sagte er im Siebenjährigen Kriege: „ich lese seit 25 Jahren“.) Rheinsberg bedeutet

<sup>31</sup> P. 72. passim.

<sup>32</sup> Vgl. Bratuschek, a. a. O. S. 89.

<sup>33</sup> XVII, 279. — „Epître à Duhan“ vom 9. X. 1737. — vgl. Lucchesini, 45.

<sup>1</sup> Vgl. die reizvollen Schilderungen bei Lavissee, „Friedrich der Große bis zu seiner Thronbesteigung“, Berlin 1922.

<sup>2</sup> P. 72, 164.

für ihn das erste völlige Hinaustreten in die Freiheit. Wie aber der bis jetzt unfertige, voller Widersprüche steckende Charakter diese Freiheit ausnutzt, ist eine „außerordentliche und beispiellose Geschichte“<sup>3</sup>. Er ist fest entschlossen, sich allein ohne fremde Hilfe zum Mann und Fürsten zu erziehen; vor allem die Ernüchterung und Prüfung nach der Krise 1734, in der er sich bereits auf dem Throne sah, hatte ihm die Unwürdigkeit seines bisherigen Lebens gezeigt. Jetzt zeigt sich das Genie, wie er — im Gegensatz zu seiner bisherigen Zersplitterung — einen einheitlichen Plan vor sich hinstellt, in dem alle seine noch schlummernden Fähigkeiten zur Entfaltung und höchstmöglichen Vollendung gebracht werden. Nichts ist vergessen, in dem Gesamtbild seines Ideals haben auch die Vergnügungen und Genüsse ihre Stätte. Ja der besondere, fesselnde Zauber des Rheinsberger Idylls liegt gerade in jener innigen Verbundenheit aller Kräfte, jener wundervollen Harmonie aller Lebensäußerungen: Arbeit und Spiel, Künste und Wissenschaften, höfische Geselligkeit und wahre Freundschaft; das Zweckhafte und das Zwecklose gehen schließlich ineinander über, sind ein und dasselbe. So hat er die echtsten Freunde seines Lebens gefunden in diesem Kreis, der nur zusammengehalten wurde durch eine Seelengemeinschaft, eine wahre Freundschaft, die mit ihrer Empfindsamkeit schon an eine spätere Epoche erinnert, und doch waren diese Freunde nach ihren Fähigkeiten ausgesucht: Friedrich brauchte einen Philosophen, einen Kritiker und Schriftsteller, einen Maler und Architekten für sein Werk. — Mit Feuereifer wirft er sich auf sein Studium. Fast den ganzen Tag ist er rastlos tätig: morgens um 4 Uhr beginnt er zu lesen, Auszüge zu machen, zu wiederholen; er bespricht sich mit seinen Freunden, schreibt und dichtet selbst<sup>4</sup>; erst nach Mitternacht zwingt ihn die menschliche Natur zur Ruhe, die er durch gänzliche Abgewöhnung des Schlafes vergeblich hatte bemeistern wollen. „Ich lese und schreibe wie ein Galeerensträfling“<sup>5</sup>; „ich nutze jede Viertelstunde, jede Minute“<sup>6</sup>; „je cours après le temps que j'ai perdu si inconsidérément pendant ma jeunesse et j'amasse autant que je puis, une provision de connaissances et de vérités“<sup>7</sup>. Er versucht diesen Notbau so solide wie möglich auszugestalten. Immer treibt ihn das Bewußtsein vorwärts, in jedem Augenblick bereit sein zu müssen für den Thron. Bis zum letzten Tage in Rheinsberg ermattet er nicht, so daß, als nach vier Jahren 1740 die entscheidende Stunde schlägt, die vorgenommene, gewaltige Tat vollbracht ist, er als ein ganz fertiger Mensch sein Amt antritt, der seine Entwicklung abgeschlossen hat.

<sup>3</sup> Lavissee a. a. O. S. III.

<sup>4</sup> Catt. 362.

<sup>5</sup> XXVII, a, 38.

<sup>6</sup> XVI, 146.

<sup>7</sup> XVII, 278.

Wo war die Kultur, die ihm das übermitteln konnte, was Menschengestalt bisher an Bestem und Schönstem hervorgebracht hatte? Friedrich war vollkommen frei in seiner Wahl. Ausschlaggebend konnte nur das Bedürfnis seiner Persönlichkeit sein; denn nie hat dieser unabhängige, bis zum Starrsinn gehende Charakter etwas dauernd angenommen, was nicht seinem Wesen gemäß war, das ihm Verwandte aber für immer zäh festgehalten.

Bei der Musterung aller großen Staaten fand er, daß jeder auf dem Gipfel seiner materiellen Macht auch das Höchste an geistigen Schöpfungen und Kunstwerken hervorgebracht hat; so flossen auch hier sein eigenes Streben nach umfassender innerer Vervollkommnung, nach geistigen, künstlerischen Werten zusammen mit dem eigentlichen Zweck seiner Sendung: als „Diener seines Staates“ diesen auf die höchste Stufe der Entwicklung zu führen.

Friedrich brauchte eine Literatur, die sich über alle Gebiete des Lebens mit gleicher Vollkommenheit aussprach, die seinen universalen, nach Bildung und Aufklärung drängenden Geist in jeder Hinsicht befriedigen konnte. Für die Fülle seiner Gedanken brauchte er ein Werkzeug, sie so klar und überlegen auszusprechen, wie er sie erfaßte, eine Sprache, die mühelos den feinsten Nuancen des Gedankens folgen konnte. Vor allem verlangte er, in dem das Erbe einer jahrhundertealten, verfeinerten aristokratischen Geistigkeit aus dem Wolfenhauser so überaus mächtig war, daß aller Inhalt sich darbot in gebändigter, schöner Form. Die Zeitverhältnisse werden diesen Charakterzug noch verstärken, der in der Gesamtbetrachtung seiner literarischen Anschauungen immer wieder hervortreten wird. Die universale, aristokratische Kultur hatte damals nur Frankreich. Friedrich gibt sich ihr nun mit vollem Wissen hin: „quoique j'aie prévu les difficultés qu'il y a pour un Allemand d'écrire dans une langue étrangère, je me suis pourtant déterminé en faveur du français, à cause que c'est la plus polie et la plus répandue en Europe, et qu'elle paraît en quelque façon fixée par les bons auteurs du siècle de Louis XIV. Après tout il n'est pas plus étrange qu'un Allemand écrive de nos jours en français qu'il l'était du temps de Cicéron qu'un Romain écrivit en grec“<sup>8</sup>. Es muß betont werden, daß die bisherige Linie der Aufnahme der französischen Kultur sich eigentlich nur äußerlich anscheinend ohne Unterscheidung fortsetzt; in Wirklichkeit sind es zwei Linien: die Macht der Verhältnisse und Lebensgewohnheiten und die innersten Bedürfnisse der Persönlichkeit, die an diesem Punkte zusammenfließen. Die untrennbare Wahlverwandtschaft Friedrichs mit dem französischen Geist wird sich im Laufe der Untersuchung mehr und mehr enthüllen. Friedrich fand — wie Lanson sagt<sup>9</sup> — „la forme de son génie, française et personnelle à la fois“.

<sup>8</sup> I, LVI.

<sup>9</sup> „Histoire de la littérature française“ p. 823.

Daß Friedrich die französische Bildung nur von sich aus getrieben übernahm, geht aus seiner gleichzeitig erscheinenden kritischen Einstellung zu dem bisher blindlings vergötterten Frankreich als Nation, Volk, Staat usw. hervor. Schon 1734 in der Rhein-Kampagne beginnt er über die französische Armee zu spotten und will sich ein Vergnügen daraus machen, sie zu schlagen. Früher hatte er wahllos jeden Franzosen für eine besondere Art Mensch gehalten, hocherhaben über den deutschen Barbaren<sup>10</sup>; jetzt werden ihm die Fehler der französischen Nation bewußt, er schilt sie flatterhaft, neuerungssüchtig, nennt die Franzosen „singes“. Die Manie des Esprit legt sich; er bemerkt, daß unter der schillernden Hülle meist ein Inhalt fehlt. (Später wird er sich sogar in scharfen Versen gegen den „Faux bel esprit“ wenden<sup>11</sup>.) Er macht sich — ganz und gar kein Französiing — lustig über die Franzosen-nachäfferei der deutschen Fürsten und Adligen<sup>12</sup>: „il n'y a pas jusqu'au cadet d'une ligne apanagée qui ne s' imagine d'être quelque semblable à Louis XIV. Il bâtit son Versailles, il baise sa Maintenon, il entretient ses armées“<sup>13</sup>. Sein scharfer Blick für das Reale befreit ihn von allen Illusionen. Man ahnt bereits, wie seine spätere Politik Frankreich gegenüber sein wird: nie hat er sich hinreißen lassen von seiner Liebe zum geistigen Frankreich, durch sie seine Staatsführung beeinflussen lassen. Er kämpft mit oder gegen die Franzosen, wie es kalte Ueberlegung im Augenblick erfordert. Seiner Art ist es eigentümlich, vielseitig zu sein, ohne die Grenzen zwischen den einzelnen Dingen zu verwischen.

Hier schon ist er ganz Rationalist, Aufklärer: er mißtraut jeder Tradition und Autorität und verläßt sich nur auf seine eigene, selbständige Prüfung. Auch in der Kunst sucht er das Gute vom Minderwertigen zu trennen: „me souciant fort peu de livres qui ne sont pas bien écrits, ne m'envoyez que de bons“, schreibt er 1738 an seinen Pariser Korrespondenten Thiériot, den Freund Voltaires<sup>14</sup>.

Will man es ihm verübeln, daß er die großen Männer, die er suchte, um 1735 nicht in Deutschland fand? Er hat sich verschiedentlich über die Fähigkeiten der Deutschen nicht ungerecht ausgesprochen in jener Zeit<sup>15</sup>, aber Leistungen, die ihm genügt hätten, gab es damals nicht. Hatte doch einer der Größten, Leibniz, für seine Hauptschriften zu Französisch und Latein gegriffen. Und die Hauptquelle, an der sich die deutsche Literatur entwickeln

<sup>10</sup> Vgl. Koser, a. a. O. Bd. 1. S. 82.

<sup>11</sup> X, 186.

<sup>12</sup> X, 82. VIII, 209. I, 232. Sonstige Aeußerungen über Frankreich als Land und Volk bei Grand-Carteret „La France jugée par l'Allemagne“, Paris, 1886.

<sup>13</sup> VIII, 95.

<sup>14</sup> Thiériot 26.

<sup>15</sup> P. 81; 20, 72, 270.

konnte und in Zukunft entwickeln sollte, die Antike, war Friedrich, der keine der alten Sprachen beherrschte, nur zugänglich durch die Uebersetzungen der Franzosen.

Hier in Rheinsberg empfindet er zum ersten Male das Bedürfnis, sich in seiner Adoptiv-Muttersprache zu vervollkommen. Bisher hatte er nie französischen Unterricht genossen, da er französisch sprechen konnte. Nun kommt ihm bei seiner literarischen Tätigkeit zum Bewußtsein, daß das Französisch der Réfugiés und des Berliner Hofes doch nicht ganz das der großen französischen Schriftsteller und der Pariser Salons ist. Er bemüht sich, etwaige Germanismen auszumerzen und zu einem reinen Stil zu gelangen. Die Hilfe dazu leistet ihm zuerst<sup>16</sup> als Sekretär J o r d a n, der geistvolle, weltgewandte Gelehrte und Schriftsteller<sup>17</sup>, der um seines menschlichen Wertes willen neben K a y s e r l i n g k der intimste Freund wurde. Jordan, glänzender Kenner der neuen und alten Literaturen, hatte zudem auf seiner Auslandsreise die Bekanntschaft einer Reihe der großen Geister der Zeit gemacht: Voltaire, Fontenelle, Rollin, Abbé Dubos, Abbé de St. Pierre, Pope, S'Gravesande, und hat sicherlich dazu beigetragen, daß Friedrich seine literarischen Korrespondenzen gerade anknüpfte mit jenen Voltaire, Fontenelle, Rollin. Der Bildungshungrige hatte nicht genug an den Werken jener Männer, er wollte auch ihre Unterhaltung, Gedankenaustausch, wenn er auch vorerst nur schriftlich möglich war. Hiermit manifestierte er, daß er gewillt war, mit ihnen zusammen in eine Reihe zu treten.

Er gibt einmal das launige Bekenntnis seines literarischen Strebens: „l'habitude a changé l'aptitude que j'avais pour les arts en tempérament. Quand je ne puis ni lire ni travailler, je suis comme ces grands preneurs de tabac qui meurent d'inquiétude et qui mettent mille fois la main dans la poche, lorsqu'on leur a ôté leur tabatière“<sup>18</sup>. Aber das Studium war nicht die alleinige Lebensfüllung. Wenn Friedrich auch schrieb: „ich lese wie ein Benediktiner“, so sagt er auf der anderen Seite: „un homme qui cultive les sciences et vit sans amis, est un savant loup-garou“<sup>19</sup>. Neben die Einsamkeit des Studierzimmers mußte der Verkehr mit Gleichgesinnten, die Geselligkeit treten. Bekräftigt wird diese Ansicht durch die Art seiner Freunde selbst. Es war nicht einer unter ihnen, der neben seinem künstlerischen, geistigen und andern Können nicht noch vollendeter Weltmann gewesen wäre. Für Friedrich als Aristokrat war das Ideal der Typ des „honnête homme“,

<sup>16</sup> Die Berufung Gressets scheiterte. (vgl. dazu L a v i s s e, K o s e r, W o g u e).

<sup>17</sup> Vgl. K o s e r, a. a. O. Bd. 1, S. 107. L a v i s s e, a. a. O. S. 39. Volz, „Jordan“, Hohenzollernjahrbuch 1908.

<sup>18</sup> P. 81, 336.

<sup>19</sup> XIX, 12.

der mit den Waffen des Geistes so geschickt zu kämpfen verstand wie mit dem Degen. Höfisches Gesellschaftsleben mußte für diesen durch Jahrhunderte alte Tradition verfeinerten Fürstenabkommen Lebenselement sein. In Rheinsberg sind es zum ersten und einzigen Male die Frauen, die um Friedrich die wahre Hof- und Salon-Atmosphäre schafften. Damals hielt er sie noch „in der Gesellschaft für unerlässlich, ohne sie ist jede Unterhaltung matt“<sup>20</sup>. Sie sorgten dafür, daß die Unterhaltung über alle Gebiete nie lehrhaft wurde, der Geist legte Festfarben an und „umdämpfte die Grämlichkeit und den übergroßen Ernst der Philosophie“<sup>21</sup>. Es wird selbstverständlich, daß man diesen Zug feinsten Urbanität auch als Dominante in seinem literarischen Geschmack wiederfinden wird. Der jahrelange Umgang mit jenen Jordan, Kayserlingk, Fouqué hat die Grundfärbung seiner Bildung nur noch verstärkt; nachdrücklich muß darauf hingewiesen werden, daß jene genannten Rheinsberger Intimen ausnahmslos — wie auch Suhm und Stille — 12 bis 15 Jahre älter waren als Friedrich; d. h. der Generation um 1700 angehörig waren sie Altersgenossen Voltaires. Friedrich wollte reife, fertige Menschen um sich haben, von denen er lernen, an denen er sich bilden konnte. Durch diese Einflüsse seiner älteren Freunde ist der konservative Grundzug seines Wesens nur noch verstärkt worden. Sein Lebensgesetz, alles sehr schnell zu ergreifen, um es dann nie wieder loszulassen, hat ihn hier sozusagen zum geistigen Altersgenossen seines Freundeskreises werden lassen. Schon hier erhellt sich der Gegensatz zu seinen eigentlichen, chronologischen Generationsgenossen in Frankreich: Diderot, Rousseau, von denen ihn nicht allein die standesmäßige Grundeinstellung trennt; als jene um 1750 in den ersten größeren Schriften noch um die innerste Form ihres Wesens ringen, ist Friedrich bereits über ein Jahrzehnt ein völlig Fertiger.

### 3. Die geistige Lage des Rokoko in Frankreich.

Nachdem bisher wesentlich die subjektiven, persönlichen Verhältnisse Friedrichs betrachtet worden sind, muß nun gefragt werden, welches das objektive Bild war, das ihm in dem geistigen Frankreich des frühen 18. Jahrhunderts entgegentrat, um die Grundhaltung anzuzeigen, aus der das Ganze seiner literarischen Anschauungen verstanden werden muß. Welches war die kulturelle Lage in Frankreich um 1735? Welches war der Geschmack

<sup>20</sup> Vgl. L a v i s s e, a. a. O. 11, 34. Erst in Sanssouci wagt er das einzig in der Geschichte Dastehende: feinstes Hof- und Salonleben zu pflegen unter Verzicht auf ihr grundlegendes Element, die Frau. Für die Genialität der Tafelrunde zeugt es, wenn V o l t a i r e trotzdem in seiner Schmähschrift „Mémoires de ma vie“ anerkennt, daß, wenn er überhaupt je esprit angetroffen habe, es dann dort gewesen sei.

<sup>21</sup> Zitiert bei L a v i s s e, a. a. O. S. 52.

der Zeit? Jene Jahre bilden nahezu den Höhepunkt der Epoche, die man mit dem Namen Rokoko bezeichnet hat, die in Frankreich auf die Hochklassik des Jahrhunderts Ludwigs XIV. folgt, Träger der früheren Aufklärung ist und gegen 1750 übertönt wird durch die mehr bürgerliche Aufklärung, repräsentiert beispielsweise durch die *Encyclopédie*. Die Kultur des Rokoko ist wie die des 17. Jahrhunderts eine rein aristokratische, eine Gesellschaftskultur. Beiden gemeinsam ist die soziologische Grundlage, die sie trägt. Das Individuum hat sich immer einzuordnen in die Gesellschaft. Die Gesellschaftskultur bringt es mit sich, daß das Außergewöhnliche, Unterscheidende, Einmalige zurücktreten muß vor dem, das allen Gliedern gemeinsam ist. Das herrschende und ordnende Prinzip ist die Vernunft, die Raison. Rationalismus heißt die Denkform dieser Epoche, die Methode des Descartes ist Ausdruck und treibende Kraft der Zeit. Was der Prüfung der „gens du monde“ nicht standhält, wird verworfen. Aber in dem Grade, wie dieser Zweifel an den Autoritäten vorgeschritten ist, unterscheiden sich Klassizismus und französisches Barock vom Rokoko. Man hat das Rokoko in der Kunstgeschichte „*b e f r e i t e s B a r o c k*“ genannt<sup>1</sup>. Es ist eine Zeit des Umbaus, daher der für uns heute leicht entstehende Eindruck von Zwiespältigkeiten. Das klassische 17. Jahrhundert erneuert sich von innen her: so bleiben in der Architektur die äußeren großen Bauformen bestehen, während die Innenarchitektur und Dekoration das Neue bringt. Ähnlich in der Literatur: die klassizistischen strengen Formen bleiben, und nur in ihrer Füllung macht sich der neue Geist bemerkbar. Es ist ein Umbau, kein Neubau. Man kann den Ausdruck „befreites Barock“ auf den ganzen Umfang der Lebensäußerungen erweitern. Die Befreiung tritt auf dem Gebiete der Lebensführung, Sitte ganz evident 1715 in die äußere Erscheinung nach dem Tode Ludwigs XIV. Doch ist das Rokoko nicht erst mit den Tagen der Régence geboren. Seine Anfänge reichen weit ins 17. Jahrhundert hinein in Kunst, Wissenschaft, geistiger Haltung. Die Führer des Rokoko, zugleich die Väter der Aufklärung, treten schon im 17. Jahrhundert hervor; in der Kunst liegt das Werk eines Watteau bei Beginn der Régence fast abgeschlossen da und in der Rokoko-Gesellschaftspoesie wie in der philosophischen Weltanschauung verschwimmen die Grenzen nach rückwärts, so daß das Rokoko zum Teil älter ist als der Klassizismus selbst. (Man denke an Dichter wie St. Evremond, von dem Lanson sagt<sup>2</sup>: „à la fois Louis XIII et régence, sans rien de Louis XIV.“) — Eine große Scheidung des Klassizismus und des Rokoko tut sich auf an dem Problem der Religion: das klassische 17. Jahrhundert hatte in seinem Rationalismus die Geltung der Religion halten können mit der Doktrin Des-

<sup>1</sup> Osborn, „Die Kunst des Rokoko“. Propyläen-Kunstgeschichte, 1929.

<sup>2</sup> Lanson, „Histoire de la littérature française“, p. 483.

cartes selbst<sup>3</sup>. Antik-heidnische und christliche Elemente waren zu einer festen Einheit verschweißt. Doch sahen bereits kartesianische Christen wie Bossuet, wie die Philosophie des Descartes, die so vollkommen Ausdruck des christlich-heidnischen Klassizismus war, sich in ihrer konsequenten Weiterführung zur furchtbarsten Waffe gegen Christentum und Klassizismus entwickeln mußte. Die Methode Descartes' vernichtete die Doktrin Descartes'. Die Religion und mit ihr die Metaphysik lösten sich in nichts auf; es blieb nur, was „klar und deutlich“ erkannt werden konnte. Man verzichtete auf ein Jenseits, um sich desto fester in die Wirklichkeit zu stellen. Vor allem die „hommes de société“, die nur notdürftig in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts mit dem christlichen Glauben versöhnt worden waren<sup>4</sup>, wurden ergriffen von dem neu erstehenden Geiste, der ihnen die ganze Erde mit allen Genüssen zurückgab. Man wurde wieder Skeptiker mit Bayle. Wie im 16. und beginnenden 17. Jahrhundert wurde die eklektische Philosophie des Altertums, Epikuräismus und Stoizismus, wieder die Weltanschauung der Gesellschaft. Und als das letzte retardierende Element mit dem Tode Ludwigs XIV. geschwunden war, waren sich die „3000 Kenner“ — nach Voltaires Wort die geistige Elite, die Franzosen schlechthin — einig in dem erhebenden Gefühl, daß ihnen die Erde neu geschenkt sei. Das reale Leben trat wieder in den Mittelpunkt, man hatte auf das Jenseits verzichtet, dafür wollte man aber das Diesseits in allen seinen Erscheinungsformen erfassen und bejahen. Keine Seite des Menschen soll mehr verkümmern, geistiger und sinnlicher Genuß erhalten ihre Berechtigung, in abgestufter Reihenfolge, an deren Spitze der souveräne Geist steht. Das so oft mißverstandene Ideal der Volupté, in edle Form gebändigt und gegliedert, enthält auch die sublimsten geistigen Genüsse wie die edelsten Regungen des Herzens. Wohl hat das Erfassen der sinnlichen Wirklichkeit teils zu Exzessen, zum rein animalisch-materialistischen Lebensgenuß und zur moralischen Verwilderung geführt. Gerade diese extremen Fälle hat man leider so häufig herangezogen, um sie mit der ganzen Epoche zu identifizieren und die Zeit samt ihnen zu verdammen. Das Rokoko ist wie die Renaissance, mit der es eine tiefe innere Verwandtschaft zeigt, keine Zeit, die mit Begriffen bürgerlicher Moral zu fassen ist. Sie huldigen nicht allein dem geistigen Prinzip, aber erst recht nicht nur dem körperlichen, sondern der harmonischen Verbindung beider. Zu Anfang des 18. Jahrhunderts wie zu Anfang des 16. klingt als Grundton überall an jenes „O Jahrhundert, es ist eine Lust zu leben“<sup>5</sup>. Der Mensch will sich unterrichten,

<sup>3</sup> Vgl. Lanson, „influence de la philosophie cartésienne“, „Études littéraires“, 1930.

<sup>4</sup> Lanson, „Histoire de la littérature française“, p. 446.

<sup>5</sup> Man denke an Voltaires Wort aus dem „Mondain“: „o le bon temps que ce siècle de fer“.

sich aufklären, „hinaustreten aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ — wie Kant die Aufklärung 1784 definierte. Da die Vorkämpfer jener Zeit überzeugt waren von der siegreichen Gewalt ihrer Ideen, stritten sie überlegen-optimistisch nur mit den leichten Waffen des Witzes und des lächelnden Spottes, ohne wie die Aufklärung der zweiten Hälfte des Jahrhunderts bitter und fanatisch zu werden. Der neue Geist war von einer Lebensfrische und Wärme, die durch das trockene Wort „Aufklärung“ getötet wird, das eine spätere zopfige Zeit in Mißgeltung gebracht hat. Der Mensch — immer zu verstehen in dieser Zeit gleich: der Angehörige der oberen adeligen Schicht — will teilnehmen an dem Leben der Wissenschaften, sie aus den dunklen Studierstuben ins Leben hinausführen. Daher die viel verachtete Wendung, die Wissenschaften der geistigen Elite, den „Mondains“ zugänglich zu machen. Und weil der Gelehrte, der Weltmann, der Dichter, der Schriftsteller, alle nach den Gründen der Dinge fragen, glauben sie ein Recht zu haben, sich den Ehrentitel „Philosoph“ beizulegen. In diesem einheitlichen Grundstreben überschreiten die Typen ihre Grenzen und vermischen sich miteinander. Von einem bewußten „Popularisieren“ = „dem Volke zugänglich machen“ kann keine Rede sein. Noch die Aufklärung des späten Voltaire schließt das eigentliche Volk nicht ein.

Rokoko und Aufklärung sind in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Einheit. Während aber das Rokoko als zeitbeherrschende Geistesströmung, als Daseinsform des *ancien régime*, Platz machen mußte der zur Herrschaft drängenden bürgerlichen Weltanschauung, ging die Eroberung des Rokoko, die Aufklärung, in die Hände der bürgerlichen Diderot und Rousseau über. Verfehlt scheint daher die verschiedentlich geäußerte Auffassung, das Rokoko nur in seinen negativen, absterbenden Werten zu sehen und die positiven (frühe Aufklärung) ihm rauben zu wollen. Unmöglich ist es, das Rokoko mit Begriffen wie Spiel definieren zu wollen, in seinen Trägern nur genießende Sybariten zu sehen, die ihr Leben mit tändelnder Liebe und galanten Versen verbringen. Das heißt die mit Aktivität geladenen Tatmenschen, einen Voltaire und einen Friedrich, übersehen; das heißt zugleich in dem Schluß von Poesie, literarischen Erscheinungen auf das ganze Leben Verknüpfung der Dichtungsauffassung jener Zeit. Man hat die Rokoko-Menschen als kalte, egoistische Verstandesmenschen abgeurteilt. Wie alle Zeiten haben auch sie Gefühle und Leidenschaften gekannt. An die edlen Tugenden wie Liebe, Freundschaft, Humanität klammerte man sich geradezu, da sie das Höchste der diesseitigen Welt darstellten<sup>6</sup>. Da man das Leben frei sich nach allen Seiten entfalten lassen, es als Kunstwerk schöner Form ausbilden wollte, war man stolz, sein Herz durch edle Taten und Worte bewegt und

<sup>6</sup> Der „romantische“ Freundschaftskult datiert aus dieser Zeit.

gerührt zu fühlen. Die Sensibilité ist ebenso charakteristisch für die Epoche wie die Herrschaft der Raison<sup>7</sup>. Nicht der Wert, nur die Funktion der Raison ist eine höhere. Jenen Gesellschaftsmenschen war — wie schon dem 17. Jahrhundert — die Bändigung, Formung aller Kräfte zur Ordnung, zum Kosmos, innerste Notwendigkeit. Die Weltanschauung des Rationalismus besteht auf dem Ordnungsprinzip der Vernunft.

Das Rokoko hat Vorteile und Schwächen wie jede Zeit, hat Absterbendes und Zukunftweisendes, vergängliche und bleibende Werte. Lange ist es verachtet worden, und auch heute sind es im wesentlichen die bildenden Künste, die man verstehen und schätzen gelernt hat. Es ist aber eine Erscheinung, die alle Gebiete menschlicher Kultur durchzieht von den geistigsten, höchsten bis zu den unscheinbarsten: Weltanschauung, Kunst, Wissenschaft, Gesellschaft, Lebensführung, Sitte, Kleidung, sie alle in einer identischen Grundhaltung zusammenfaßt zu einer einheitlichen Ordnung, die die Bezeichnung des Rokoko als Stil rechtfertigt.

Es ist überraschend, wie wesensverwandt Friedrich dieser ganzen Zeit ist kraft jener geheimnisvollen Verbindung der großen Geister und ihres Jahrhunderts. Das um ihn als Mittelpunkt kreisende Leben in Rheinsberg könnte man geradezu als typisches Beispiel des Rokoko nennen. Als Bielfeld zuerst eintrat in diesen Kreis, glaubte er in die Welt Watteaus zu kommen<sup>8</sup>. Aber Rheinsberg kann das Rokoko geradezu davor bewahren, nur als Zeit der „Fêtes galantes“ gesehen zu werden, denn selten klar erfassen wir hier die geordnete Harmonie aller Lebensformen. Friedrich hat mehrmals diese Ordnung ausgesprochen<sup>9</sup>. Er teilt die Beschäftigungen ein in nützliche und angenehme: zu ersteren gehört das Studium der Philosophie, der Geschichte, der Wissenschaften, zu letzteren die Musik, die Dichtung, Theateraufführungen, Maskeraden, überhaupt das Gesellschaftsleben mit seinen Unterhaltungen. Diese nützlichen haben aber den Vorrang, versicherte er, vor den unterhaltenden, die nur als Erholung von jenen, als Gegengewicht gegen ihren Ernst erlaubt sind. Dazu darf nicht übersehen werden, daß Friedrich bewußt unerwähnt läßt die praktische Arbeit als Soldat, als Regimentsführer und die — von niemand geahnte — fieberhafte Anteilnahme an der Politik und dem staatlichen Leben Preußens und Europas<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> Lanson, „Histoire...“, p. 659. Mornet, „La pensée française au dix-huitième siècle“, p. 125.

<sup>8</sup> Koser, a. a. O. Bd. I, S. 111.

<sup>9</sup> XVI, 290, 294. P. 81, 41.

<sup>10</sup> Dieses völlige Unerwähntlassen einer der Hauptseiten seines Charakters ist ein warnendes Beispiel für die Beurteilung des Rokoko allein aus schriftlichen Quellen. Von dem genialen Staatsmann, Feldherrn melden die

Friedrich ergreift in seinem universalen Wissensdrang alle geistigen Strömungen seiner Zeit, die ihm entgegentreten. Es ist keine der Künste und keine der Wissenschaften, die nicht seinen Feuereifer reizt. Im Anfang ist er überwältigt worden von der Fülle der eindringenden Einflüsse, doch bald bringt sein originaler Geist Ordnung in das Ganze, scheidet das Unbrauchbare aus und läutert das, was bleiben soll und muß, weil seine Art es fordert. So machte er den Zug der Zeit, der um 1735 auf seinem Höhepunkt angelangt war, mit: die eifrige Beschäftigung aller Dilettanten mit den Naturwissenschaften. Auf diese Bahn trieben ihn die Schwenkung der Philosophie von der Metaphysik zur Erfahrungswissenschaft, vor allem sein Vorbild Voltaire, der gerade damals seine Aufgabe darin sah, Newton und Locke auf dem Festlande zu propagieren, sowie dessen geistreiche Freundin und Wirtin in Cirey, die „göttliche Emilie“, Marquise du Châtelet. Auf ihr Betreiben macht er physikalische Experimente, richtet ein Laboratorium ein, liest naturwissenschaftliche Werke, macht großzügige Projekte für seine naturwissenschaftliche Fortbildung, um nach dem ersten Feuer der Begeisterung während seines ganzen Lebens die Er-

---

zahllosen Briefe, Gedichte, Verse, Äußerungen der Rheinsberger Zeit so wenig, daß selbst die intimsten Freunde mit ganz Europa erstaunt waren, als sich 1740 dieses Genie enthüllte. Friedrich hatte im Gegenteil in Vers und Prosa stets die Vorteile und Freuden eines zurückgezogenen Lebens gepriesen, fern von dem verachteten, sinnlosen Treiben und Hasten der Welt, in dem Friede, Freude, Zufriedenheit herrscht und der Glanz des Thrones verschmährt wird; (vom „Antimachiavelli“ ganz zu schweigen). Wie erklärt sich der Widerspruch? Durch die damalige Auffassung jeder schriftlichen Äußerung als literarisches Dokument. Selbst der Brief mußte ein Kunstwerk sein, das jederzeit im Gesellschaftskreise vorgelesen werden konnte. Das heißt Verzicht auf reale Treue oder Wirklichkeitsbericht nur hinter schöner, künstlerischer Hülle. So erklären sich die vielen grundlegenden Widersprüche, wenn wir gleichzeitige Äußerungen Friedrichs vergleichen: Briefe ein und desselben Tages spiegeln dieselben Vorgänge in ganz verschiedener Beleuchtung, je nachdem welche Persönlichkeit der Empfänger ist. Der Brief an die Dame, den Philosophen, den Hofmann, den Literaten ist bewußt in Stil und Inhalt abgetönt. Lavissee hat zum Beispiel den ganzen Briefwechsel Friedrichs mit Jordan während der Ostpreußen-Reise als Persiflage bezeichnet (a. a. O. S. 143). Der geistreiche Literat erhält geistreiche, mit allen schriftstellerischen Mitteln ausgeputzte Episteln voll Esprit und überlegenen Spottes, während Friedrichs wirkliches Erleben der staatspolitischen, kolonialisatorischen Aufbauarbeit seines Vaters in Preußen völlig verschwindet, die dagegen in dem Brief an Voltaire (P. 81, 284) gerühmt wird. Dies ist kein Wahrheitsmangel der schreibenden Person, sondern Stil der Zeit. Die gleiche Verzerrung des realen Lebens durch literarischen Ehrgeiz spielt in sämtliche Briefe und Memoiren der Zeit hinein; von der dokumentarischen Wertlosigkeit gerade der Poesie wird unten noch die Rede sein. Da bei Friedrich die Hintergründe des Lebens besonders gut bekannt sind, kann er als Musterbeispiel dieser Erscheinung gelten.

fahrungswissenschaften, die seine „Achillesferse“ waren<sup>11</sup>, gründlich zu verachten, da er viel zu sehr Künstler war<sup>12</sup>. Seine erklärte Gegnerin wird — als Stellvertreterin für alle Naturwissenschaften — die Geometrie, „die den Geist austrocknet“.

Das rasende Tempo der Rheinsberger Entwicklung zeigt anschaulich Friedrichs Stellung zur Philosophie. 1735 ist er noch Kartesianer, lernt die Philosophie Wolffs kennen, wird begeisterter Wolffianer und sucht sofort — in dem gerade beginnenden Briefwechsel — Voltaire für Wolff zu gewinnen; Voltaire widerlegt ihn mit Locke, und Friedrich verzichtet 1737 auf jede Metaphysik, um mit Locke und besonders Bayle Skeptiker zu werden und zu bleiben bis an sein Ende. Die beiden Beispiele der Naturwissenschaft und der Philosophie mögen zeigen, wie er Auswahl hielt, um sich seine geistige Welt zu schaffen, in der alles notwendig ist; äußere Einflüsse werden stets überwunden, wenn sie seinem Wesen nicht entsprechen. Es bleiben von den Geisteswissenschaften die Philosophie, die Geschichte und über ihnen die Künste, an ihrer Spitze die Dichtung. In allen diesen Gebieten ist Friedrich selbst schöpferisch tätig gewesen, sie werden zusammengehalten durch das einheitliche Bildungserlebnis des klassischen siebzehnten Jahrhunderts und seines Ausklingens zu Beginn des achtzehnten.

---

<sup>11</sup> Lucchesini, 39.

<sup>12</sup> Sehr interessant, daß der Popularisierer Voltaire sich auch bald von diesen Wissenschaften abwandte.

## II.

## Friedrich und die geistige Welt Frankreichs.

Friedrichs literarischer Geschmack ist sehr oft in der friderizianischen Literatur erwähnt und meist angegriffen worden. Abgesehen von denen, denen seine Liebe zum Französischen bereits genügte, um ihn zu verurteilen, hat man ihm vorgeworfen, seine Geschmacksbildung sei unvollkommen, lückenhaft, mehr aus Modensucht als selbständig erworben, ganz abhängig von ihm beherrschenden Geistern wie Voltaire. So erscheint z. B. Friedrich in einem Aufsatz von Despois<sup>1</sup> als der preußische Halbbarbar, der sich verirrt hat in den Feinheiten französischer Kultur, die ihm fremd sind. Letzterer Aufsatz ist typisch für die Art der Beweisführung, soweit eine solche vorhanden ist. Der Verfasser kritisiert den literarischen Geschmack nach dem Briefwechsel des jungen Kronprinzen mit Fontenelle, Rollin und Voltaire, ohne zu bemerken, daß ein Brief ein Brief ist und nicht eine wissenschaftliche kritische Musterung des Empfängers sein will und kann. Vergleichen wir einmal mit anderen Briefen der Zeit, sehen wir, daß Gefühlsüberschwang, Herrschaft des Superlativs Eigentümlichkeit eines Briefstils sind, der in Frankreich ein Jahrhundert lang sorgfältig gepflegt und auf eine nie wieder erreichte Höhe geführt worden war. Ebenso ist, wenn Sa you s<sup>2</sup> ernsthaft Friedrichs Vergleich von Rollin und Thukydides auf seine Berechtigung mustert und diesen als unterschätzt, jenen als überschätzt feststellt, vergessen, daß hier ein Kompliment vorliegt: die Parallelisierung der Zeitgenossen mit berühmten Männern des Altertums ist eines der allerbeliebtesten, ewig wiederkehrenden Mittel jener Briefkunst. Vergleiche mit anderen, objektiveren Urteilen zeigen dann stets, daß man immer erst das Kompliment abziehen muß, um darunter die wahre Meinung zu finden. Sucht man aber einmal sämtliche Urteile Friedrichs über französischen Geist zu erfassen, ist man erstaunt über die innere Geschlossenheit und Folgerichtigkeit des Gebäudes. Ja, mehr noch, die ästhetisch-literarische Anschauung gliedert sich natürlich ein in die Auffassung der Geschichte. Diese Geschichtsphilosophie bestimmt wieder die Kulturpolitik des Für-

<sup>1</sup> Influences royales“. Revue des deux mondes, Paris 1852.

<sup>2</sup> „Le dix-huitième siècle à l'étranger“, Paris 1860.

sten. Persönlichstes, inneres Wesen liegt untrennbar zusammen in einer Einheit mit dem äußeren Müssen, der Pflicht des Fürstenberufs. Aus diesem Zusammenhang zeigen sich die immer wieder anzutreffenden Aufteilungen des Menschen Friedrich etwa in: „französisch im Denken, deutsch im Handeln“ oder „französische Form und deutscher Geist“ als schöne, aber haltlose Formeln. Im einzelnen kann und mag festgestellt werden, diese oder jene Ansicht stamme da und da her; im Gesamtbild sinkt es zur Wertlosigkeit herab. Nur das dem Innern Entsprechende wird ergriffen, assimiliert; das Wesensfremde wird immer ausgeschieden. Das geschlossene Weltbild ist der Ausdruck der Persönlichkeit.

### 1. Frankreichs Stellung in Friedrichs Geschichtsphilosophie.

Friedrichs literarische Anschauungen sind beherrscht durch das Erlebnis des Jahrhunderts Ludwigs XIV. Es erscheint angebracht, kurz die Stellung der französischen Kultur in Friedrichs Geschichtsphilosophie festzulegen. Diese zeigt große Aehnlichkeit mit der Voltaires, der ja den Terminus „*Philosophie de l'histoire*“ erst geprägt hat. Bedenken wir aber, daß Friedrich schon sehr früh sich darüber ausspricht, daß sie ihm die Richtschnur seiner Kulturarbeit ist, so kann diese Aehnlichkeit nicht ein Beweis der Abhängigkeit von Voltaire sein, sondern ein erster Hinweis auf die innere Verwandtschaft beider Naturen. Vieles deckt sich auch gleichzeitig mit den Anschauungen, die d'Alembert in dem „*Discours préliminaire*“ zur *Encyclopédie* dargelegt hat, und die — bedeutend später erschienen (1751) — Friedrich nicht beeinflußt haben können. Die Uebereinstimmung der Geschichtsauffassung dreier für das 18. Jahrhundert so bedeutender Geister wie Voltaire, d'Alembert und Friedrich mag auch noch einen auf jenem Jahrhundert liegenden Vorwurf entkräften: den Mangel an historischem Sinn, Verständnislosigkeit für Entwicklungen.

So möchte man Friedrichs Auffassung der Kultur geradezu als modern ansprechen: jedes Volk ist mit seinen eigentümlichen Bedingungen, Kräften und Mitteln eine Art Organismus. Jedes Volk hat seinen eigenen Charakter, der wohl modifiziert werden kann, aber dessen unveränderliche Grundlage stets die gleiche bleiben wird, solange dieses Volk existieren wird<sup>3</sup>. Wie ein Lebewesen tritt es unter günstigen Umständen in die Geschichte ein, entfaltet sich und vergeht. Der einzelne große Mensch, das Genie, der Herrscher kann wohl im Rahmen dieser Entwicklung sich betätigen, aber ihren Lauf selbst vermag er weder zu beschleunigen noch aufzuhalten, eine höhere Macht leitet sie. Friedrich nennt sie gern:

<sup>3</sup> Vgl. hierzu und zum folgenden die Schlußseiten des „*Essai des moeurs*“, I, 238 ff.

„les circonstances“. Es sind undefinierbare Kräfte, wir können nur durch Bilder sie uns näher bringen. Wie die Saaten ein besonderes Terrain brauchen, um sich zu entwickeln, so brauchen die Völker „un concours de conjectures heureuses“, glückliches Zusammenreffen von Bedingungen und Voraussetzungen, um aus der Nacht der Barbarei, dem „engourdissement“ herauszutreten. Sie treten in ein neues Leben ein. Nach eigenen Gesetzen müssen sie ihr Dasein vollenden oder mit Friedrichs Worten: „tous les états ont un certain cercle d'événements à parcourir, avant que d'atteindre à leur plus haut degré de perfection . . . Nous avons vu des monarchies naître et mourir; des peuples de barbares qu'ils étaient, se policer et devenir le modèle des nations“. Wie eine Pflanze erst ihren eigenen Organismus aufbauen, entwickeln, vollenden muß, um am Schluß als Krönung dann die Blüte und die Frucht zu treiben, so muß eine Nation, ein Staat erst seine Lebensgrundlagen, die äußere Macht, die innere Festigkeit dauernd begründen, bevor er seine Frucht tragen kann: die Ausbildung und Vervollkommnung der geistigen Kultur. „Les muses demandent des asiles tranquilles et fuient les lieux où règnent le trouble et où tout est en subversion“<sup>4</sup>. Erst muß das Notwendige geschaffen sein, erst wenn die Kräfte frei werden darüber hinaus, werden sich Künste und Wissenschaften zur Vollkommenheit aufschwingen können. „Les arts et les sciences ont toujours été les enfants de l'abondance“<sup>5</sup>. Auch innerhalb von Künsten und Wissenschaften tritt jene Reihenfolge noch einmal auf: „les arts utiles sont les aînés des arts agréables, il faut donc nécessairement qu'ils les précèdent“<sup>6</sup>. Wenn aber alle Geister vorbereitet sind für jenen Punkt der „Efferescence“, dann entfaltet sich über Nacht ohne Zutun der Menschen ein Jahrhundert großer Genies, deren Glanz dauernd bleibt, wenn ihr Volk auch längst wieder vergangen ist. Wundern wir uns über die Zahl der großen Männer auf allen Gebieten? Die großen Geister sind zu jeder Zeit vorhanden. „La nature sème tous les jours les grands hommes, mais elle n'est pas capable de les faire parvenir à maturité“<sup>7</sup>. Wieder der biologische Vergleich mit den Lebenskräften der Pflanze, die nur an einem bestimmten Zeitpunkt erblühen und reifen kann. Alles muß für das Genie bereit sein: die zusammentreffenden Ereignisse, die Vorbereitung des Gebietes, das zur Vollendung geführt werden soll; es muß die „gute Erziehung“ genossen haben, d. h. geöffnet sein für geistige und künstlerische Werte, vertraut mit den Schöpfungen des menschlichen Geistes der Vergangenheit; es muß die Mittel und die Gelegenheit finden, um wirken zu können, kurz: „il faut principale-

---

<sup>4</sup> VII, 96.

<sup>5</sup> P. 81, 25. Aus dem Jahre 1737!

<sup>6</sup> I, 94.

<sup>7</sup> P. 72, 164. Ebenfalls von 1737!

ment le bonheur de venir à propos au monde“<sup>8</sup>. Man fühlt sich unwillkürlich erinnert an die wie eine Variation klingenden Worte eines anderen Genies, Goethes: „um Epoche zu machen, ist es nötig, daß man eine große Erbschaft tue“<sup>9</sup>.

Dem Herrscher des Staates aber kommt es zu, die überragenden Geister an den ihnen zukommenden Platz zu stellen; denn das „génie déplacé“ bleibt unfruchtbar, wie das in den Anfangsstadien der Kultur lebende<sup>10</sup>. Der Herrscher ist das ordnende Prinzip, er muß bestrebt sein, die Absichten der Natur zu unterstützen<sup>8</sup>. Deshalb hat man jene glänzenden Zeitalter immer genannt nach ihren politischen Herrschern: Perikles, Augustus, Ludwig XIV. Diese immer wiederkehrende Trias hat Friedrich gemeinsam mit Voltaire, d'Alembert, mit seiner ganzen Zeit; manchmal tritt noch die „Renaissance des lettres“ unter Leo X. hinzu. Doch bleibt der Monarch immer Mensch, d. h. machtlos gegenüber den Gesetzen des Lebens: „Point de souverain ne peut contribuer à l'avènement d'une époque aussi brillante“<sup>8</sup>. Drei Völker haben bisher jenen Gipfelpunkt der Kultur erreicht: Griechen, Römer, Franzosen. Dreimal lief die Entwicklung in strenger Parallele ab<sup>11</sup>. Es ist eine riesige Anstrengung der Natur<sup>12</sup>: eine Gesellschaft der größten Staatsmänner, Heerführer, Redner, Philosophen, Geschichtsschreiber, Dichter, bildender Künstler. Ja es scheint sogar eine Ueberanstrengung der Natur, die sich nach Verschwendung überfließender Fruchtbarkeit erschöpft und ruht wie die Erde nach ganz fruchtbaren Ernten<sup>13</sup>. Zweimal ist solch ein Kulturorganismus nach der Erfüllung seiner Mission wieder ins Dunkle zurückgesunken. Auf das Jahrhundert des Augustus folgt immer das des Plinius, Seneca, Quintilian<sup>14</sup>. (Diese Stufe der Entwicklung glaubt Friedrich bei der Kultur der Franzosen in seinem Alter mitzerleben<sup>15</sup>.) Die feste Ordnung des Staates, die ausgebildete Sprache, die Zahl der vollkommenen Vorbilder hemmen den Verfall nur noch einige Zeit. Eine Uebersättigung tritt ein und Erschlaffung: „les nations s'endorment sur leurs lauriers“<sup>16</sup>. Friedrich kommt so zu der überraschenden, fast modern anmutenden

<sup>8</sup> P. 72, 164.

<sup>9</sup> Unter den Beispielen für dieses „venir à propos au monde“ hat Goethe gerade als Erbschaft Friedrichs den Schlesischen Krieg angeführt, eine Exempflizierung seines Wortes, an die Friedrich 1737 kaum dachte. (Eckermanns Gespräche“. 2. Mai 1824.)

<sup>10</sup> P. 86, 316. IX, 172.

<sup>11</sup> Siehe die Beschreibung IX, 178.

<sup>12</sup> P. 86, 316.

<sup>13</sup> P. 86, 255.

<sup>14</sup> XXV, 160, 163.

<sup>15</sup> S. unten Teil III.

<sup>16</sup> VII, 98.

Schlußformulierung: „les nations ont une révolution semblable à celle des planètes, qui après avoir parcouru en dix mille ans tout l'espace des cieux, se retrouvent au point d'où elles étaient parties“<sup>17</sup>.

Als Aufklärer gelangt Friedrich aber über diese pessimistische Auffassung des ewigen Werdens und Vergehens hinaus doch zu einer optimistischen Bejahung des Fortschrittsgedankens. Etwas Unvergängliches bleibt als Erfolg jeder Kultur: die Summe der Monumente ihrer geistigen Werte, die sie geschaffen. Mag die Antike zerfallen sein, ihre Dichter, Denker und Künstler leben weiter. (Es wirft dies ein besonderes Licht auf Friedrichs Bewertung des Künstlers gegenüber dem Staatsmann, wie auf die Stellung, die Friedrich seiner literarischen Tätigkeit einräumt gegenüber seiner politischen, strategischen, staatlichen Rolle.) In den Wissenschaften bauen die Nachfolger auf den Ergebnissen ihrer Vorgänger weiter, und in den Künsten, wo jeder wieder von vorn anfangen muß, dienen die Kunstwerke der Vergangenheit als leuchtende Vorbilder, an denen sich unsere Kräfte steigern können, und die wir — wenn es uns möglich ist — übertreffen können. An diesem Punkt erhellet sich, welche Stellung Friedrich einnehmen muß in der Beurteilung der „*Querelle des anciens et des modernes*“, die im frühen 18. Jahrhundert noch immer die Gemüther von Zeit zu Zeit erregte. Friedrich war sozusagen gleichzeitig „ancien“ und „moderne“; nämlich für ihn gab es hier gar kein Problem. In einer verlorenen Schrift „*L'étude des anciens et des modernes*“, deren Inhalt de Catt kurz angibt<sup>18</sup>, bedauert Friedrich, daß man sich so lange und so hartnäckig darum gestritten habe; die Frage entscheide sich mit wenig Worten: in allen Gattungen, wo es um Kenntnisse sich handle, wo die Raison herrsche, seien die Modernen notwendigerweise fortgeschritten. In dieser Hinsicht steht ihm schon 1736 sein aufgeklärtes Jahrhundert, das Leute wie Descartes, Leibniz, Newton, Wolff sein nennt, der Antike gegenüber wie das reife Mannesalter der Kindheit<sup>19</sup>. In den Gebieten aber, die von dem Schöpfer Einbildungskraft und Geschmack verlangen, z. B. in der Dichtkunst, haben die Neueren nur wenige Werke geschaffen, die durch Anmut, Eleganz, „*enjouement*“, Leichtigkeit die entsprechenden der Alten in den Schatten stellen<sup>20</sup>. Nichts wäre falscher als Friedrich zum Verkleinerer der Antike machen zu wollen; obwohl er sich gegen die Auffassung der Antike als unverbrüchliche Richtschnur und kanonische Regel wendet, ist er — wie die meisten seiner Zeit — kein Moderner etwa nach der Art von Perrault, dessen Ansichten man auf alle, die ähnlicher Ansicht wie Friedrich waren, verallgemeinernd übertragen hat.

<sup>17</sup> I, 240.

<sup>18</sup> Catt, 314.

<sup>19</sup> XVII, 282.

<sup>20</sup> P. 4, 194. P. 81, 1.

Man hat dem 18. Jahrhundert oft die Ueberwindung der Antike zugeschrieben; eine Verkennung der Tatsache, denn die Geister des 18. Jahrhunderts sind in Dingen der Literatur ebenso in der Antike verwurzelt wie die des 17. Wie es sich bei Friedrich nachweisen läßt, könnte man es für jeden der großen Schriftsteller tun. Zurückgetreten scheint dieser Zug darum zu sein, weil man das 18. Jahrhundert im wesentlichen als philosophisches betrachtet hat und hier die Macht der Antike unvergleichlich weniger in Erscheinung tritt. In den rein dichterischen Leistungen lebt sie weiter, z. B. ist noch der antikisierende André Chénier in dieser Beleuchtung kein Wiedererwecker, sondern ein Fortsetzer, der die Tradition — nur in modifizierter Form — weiterführt.

Wir werden verschiedentlich sehen, wie Friedrichs Liebe zur Antike im Laufe seines Lebens nur noch wuchs. Als bezeichnendes Beispiel gelte die schon erwähnte Stelle des einleitenden Kapitels der „Histoire de mon temps“: 1746 ist noch eine Reihe literarischer Werke genannt, der Friedrich den Vorzug vor der Antike gibt<sup>21</sup>; in der Redaktion von 1775 hat er sie, kritischer als in seiner Jugend, fallen gelassen. Betont sei, daß Friedrich mit dieser Wertschätzung der Antike nicht aus dem Gesichtskreis der klassischen französischen Kultur heraustritt. Es war dies gerade die Bildung, die der geistigen Oberschicht Frankreichs durch jahrhundertelange Erziehung in Fleisch und Blut übergegangen war. Wie jene war Friedrich überzeugt, daß die Antike, vor allem immer die römische, die Grundlage bildete für das Jahrhundert Ludwigs XIV. Diese Anschauung der Antike als Basis und Vorbild zugleich der Neuzeit, als notwendiges Bildungsmittel zum kritischen Erfassen und Bewerten der Moderne klingt beispielsweise aus allen Äußerungen Friedrichs über Erziehung ganz stark heraus<sup>22</sup>.

Die Stellung zur Antike mußte kurz gestreift werden, um zu zeigen, wie Friedrich sich nicht — geblendet vom Glanz des französischen Klassizismus — ihm bedingungslos unterwarf. Die Selbständigkeit seines Geistes — bekannt in seinem Tun als Feldherr und Staatsmann, — läßt ihn auch das französische Barock kritisch sondieren, seine Stellung zur Kultur der Antike abwägen und es harmonisch in den Ablauf des Weltgeschehens eingliedern. Frankreich bot ihm im jungen Europa die einzige Parallele zu den Alten, in der sich das naturgesetzliche Abrollen eines Völkerschicksals zu wiederholen schien. Ein neues Volk taucht unerforschlich auf aus dem Nichts, lebt Jahrhunderte im Halbdämmer der Geschichte dahin, baut Stein um Stein fast unmerklich

<sup>21</sup> P. 4, 194.

<sup>22</sup> Catt 314 sowie die entsprechenden Stellen der „Dissertation sur la littérature allemande“, der „Lettre sur l'éducation“, der Kabinettsbeschlüsse an Zedlitz u. a.

die Fundamente seines späteren Machtgebäudes, ohne aus seiner geistigen Lethargie zu erwachen. Die „douze siècles d'abrutissement“ sind für Friedrich — wie für seine Zeit — das erschöpfende, nie variierte Kennwort des Mittelalters. Es ist die große Nacht, aus der kein einziger bedeutender Name der Nachwelt entgegenleuchtet. Ein geistiges Leben kann sich nicht entfalten, die materiellen Grundlagen fehlen: noch ist aus dem Kampf der kleinen Staatengebilde kein festgefügtes Reich als Sieger hervorgegangen; der einzelne kämpft viel mehr um die Behauptung des Lebens als um seine Ausschmückung; die Notwendigkeit herrscht noch. Es fehlt eine große humane Bildung, die Kunst ist unfrei, in den Ketten der Religion gefesselt. Das Werkzeug der Dichtkunst, die Sprache, ist noch ungebildet, roh, formlos. Die Ablehnung des Mittelalters ist kein hochmütiges Abschätzen aus Unkenntnis. Geister wie Friedrich und auch Voltaire haben z. B. eine erstaunliche Kenntnis der weltlichen und kirchlichen Geschichte des Mittelalters gehabt. Aber im tiefsten Wesen fühlen sie sich abgestoßen. Im klassischen Geiste lebend, haben sie alles Nichtklassische ehrlich, unbefangen abgelehnt; Friedrichs Urteile zeigen hier in allen Literaturen eine innere Einheit: wie er Virgil über Homer stellt, so liebt er Tasso, nicht Dante; er schätzt Pope, aber ganz und gar nicht Shakespeare.

Erst in der Renaissance erfolgt plötzlich jene „Revolution des Geistes“. Der europäische Mensch entdeckt für sich die Künste, geleitet von der bisher übersehenen Antike, die ihm zeigt, was bereits getan war und was noch zu tun blieb. Friedrich bezeichnet diese „Wiedergeburt“ nicht wie wir heute als die Renaissance der Antike, für ihn ist sie mehr, sie heißt stets „la renaissance des lettres“, die Geburtsstunde der Künste und Wissenschaften im Abendlande überhaupt. Nicht nur das Eindringen eines großen Kultureinflusses, sondern ein Wiederaufnehmen der über den einzelnen Völkern, Nationen, Kulturen stehenden Einheit der Kunst. Die Vorbilder der Alten waren berufen, Frankreich den Weg zum Gipfel schneller durchlaufen zu lassen, indem es sich an ihnen emporrankte; doch auch hier im 16. Jahrhundert zeigte es sich, daß sich der Rhythmus der Geschichte nicht beschleunigen ließ. Friedrich hat sich häufig über die Zeit Franz I. ausgesprochen, der die in Italien erblühten Künste in Frankreich heimisch machen wollte<sup>23</sup>, aber noch waren alle Bemühungen vergeblich: „der Boden war noch nicht vorbereitet“<sup>24</sup>. Der Staat wurde noch von inneren und äußeren Kriegen zerrissen<sup>25</sup> (Hugenotten, Liga, Fronde), die wie Nachfröste die sich entfaltenden Blüten vernichteten<sup>26</sup>

<sup>23</sup> VII, 95. IX, 179, II, 38.

<sup>24</sup> IX, 179.

<sup>25</sup> VII, 95.

<sup>26</sup> II, 38.

und die Geister von den schönen Künsten abwendeten. Als aber gegen Ende der Regierung Ludwigs XIII. durch Richelieu und Mazarin die Ruhe endgültig geschaffen und die Festigkeit von Staat und Königtum gesichert, da entstehen auf einen Schlag — wie Minerva aus dem Haupte des Zeus — jene Zahl glänzender Geister, die Ruhm und Zierde der Regierung Ludwigs XIV. bilden<sup>27</sup>. Es ist interessant, wieder festzustellen, wie Friedrich stets betont, daß die Bedeutung der Aera Ludwigs XIV. nicht in überragenden Leistungen ihres Herrschers besteht, nicht in glorreichen Feldzügen und Siegestaten<sup>28</sup>. Wohl werden die Namen eines Condé, Turenne von ihrem kongenialen Verehrer stets mit Bewunderung ausgesprochen, aber sie werden die Kunde der schönen Tage Frankreichs nicht auf die Nachwelt tragen. Die Herrscher im Reiche des Geistes, die Dichter, die Denker, die mit den Waffen des Geistes ihre Schlachten für die Menschheit schlagen, die werden bleiben, solange die Menschen sich nach etwas Höherem über der Notdurft des Alltags schenken<sup>29</sup>.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts hatte sich allmählich als Ausfluß der staatlichen Beruhigung jener wichtige Kulturfaktor bilden können, der Friedrich unentbehrlich schien: die Gesellschaft, die vornehme société der Adels- und Hofkreise. In diesen Kreisen, gebildet aus den wenigen Tausenden unter den Millionen Franzosen, die frei waren von der Sorge um die Existenz, vollzog sich jene Läuterung der Sitten, der Umgangsformen. Die Pflege geselligen Zusammenlebens veredelte und reinigte die Sprache. Friedrich betont sehr, daß kein Schriftsteller gut schreiben kann, solange die Sprache seines Volkes nicht ausgebildet und geglättet ist<sup>30</sup>. Erst wenn sich am Mittag einer Kultur geistiges Leben und Geselligkeit bilden, kann auch die Sprache vervollkommenet werden durch den steten Verkehr in der Gesellschaft, der den einzelnen zwingt, seine Gedanken in klarer verständlicher Form mitzuteilen. Die clarté wird zum ersten Prinzip<sup>31</sup>. In der großen Welt empfangen die Dichter und Schriftsteller das gereinigte Material, aus dem sie schaffen konnten. In der Welt der vornehmen Gesellschaft lebten sie und für sie arbeiteten sie. So konnten sich allmählich in dieser

---

<sup>27</sup> VII, 95. IX, 179. II, 38. X, 70.

<sup>28</sup> VIII, 270.

<sup>29</sup> In diesem Sinne wäre die Arbeit von Linsen, „Das Frankreich Ludwigs XIV. im Urteil Friedrichs des Großen“, Greifswald 1922, zu kritisieren. Obwohl die Verfasserin selbst auch betont, daß die kulturelle, künstlerische Seite des 17. Jahrhunderts und die Stellung Ludwigs XIV. als Mittelpunkt jener Kulturblüte Friedrich am dauerndsten und tiefsten gefesselt hat, kommt dieser Teil in der Behandlung ziemlich knapp weg, so daß das starke Ueberwiegen der politischen, strategischen, wirtschaftlichen Untersuchungen leicht den Gesamteindruck verfälschen kann.

<sup>30</sup> VII, 92.

<sup>31</sup> VII, 97.

Schule, — an der die vornehmen Frauen des 17. Jahrhunderts keinen geringen Anteil hatten, — jene Eigenschaften des französischen Wesens entwickelten, die es — selbst gegenüber der Antike — einzigartig dastehen lassen: „les grâces de la politesse, l'élégance, l'enjouement, la légèreté“<sup>32</sup>. Sie verliehen der Dichtung vom harmlosen kleinen Gesellschaftsvers bis zu den Tragödien Racines die besondere Note. Wo Autor und Stil noch nicht durch jenes Läuterungsbad hindurchgegangen, waren sie unerträglich für Friedrich<sup>33</sup>, der als Edelmann, honnête homme in Denken und Handeln, einer der bedeutendsten und feinsten Nachzügler der überfeinerten, untergehenden aristokratischen Kultur des Barock und Rokoko war, und dem diese Atmosphäre die notwendige Lebensluft war.

Bevor wir uns den einzelnen Gebieten der Literatur des Jahrhunderts Ludwigs XIV. zuwenden, fragen wir uns, welches für Friedrich die Grenzen jener Epoche waren. Der geistige Begriff fällt nicht zusammen mit den Lebensdaten des Herrschers, der ihm den Namen gab. Er umschließt ein volles Jahrhundert, das bei geringen Sonderentwicklungen im Innern eine geschlossene, homogene Einheit bildet. Sie beginnt in den Tagen, da sich die französische Gesellschaft konstituiert: die Namen Descartes und Corneille sind ihre ersten Sterne. Sie schließt aber noch die älteren Zeitgenossen Friedrichs ein, Voltaire, d'Alembert; ja sich selbst rechnet er noch dazu<sup>34</sup>. Wir werden unten sehen<sup>35</sup>, wie es Friedrich um die Mitte des 18. Jahrhunderts ganz klar wird, daß eine neue Zeit anbricht, die im tiefsten Gegensatz steht zu allem, was ihm wert und unentbehrlich geworden ist. Für ihn lag — wie für Voltaire und seine Gesinnungsgenossen, wie d'Alembert oder die Marquise du Deffand — die große Zeitenwende um 1750, nicht um die Jahrhundertwende oder im Sterbejahr Ludwigs XIV. 1715<sup>36</sup>.

Um die innere Einheit nicht zu zerstören, ist es deshalb unmöglich, Friedrichs Urteile über seine eigene Zeit, über das Rokoko, zu trennen von denen über die klassischen Schriftsteller aus dem 17. Jahrhundert. Vielleicht kann sogar die Darstellung in manchen Punkten Friedrichs Anschauung als die richtigere rechtfertigen, daß das vor und neben dem Hochklassizismus liegende Barock mit diesem und dem Rokoko in tieferem Zusammenhang steht, daß der Klassizismus nur eine Phase ist, die mit ihrem hellen Glanze die Nachbarn immer hat im Dunkel verschwinden lassen. Am Ende

---

<sup>32</sup> P. 4, 196.

<sup>33</sup> Vgl. sein Urteil über Amyot., S. 48.

<sup>34</sup> XXIV, 458.

<sup>35</sup> S. Teil III.

<sup>36</sup> In diesem Sinne ist das Buch von Tilley, „Decline of the age of Louis XIV.“, Cambridge 1930, zu kritisieren, das sich seinen Betrachtungskreis eben von dem Todesjahre Ludwigs XIV. vorschreiben läßt und damit einen unorganischen Schnitt in die Entwicklung legt.

der ganzen Epoche steht Voltaire, faßt sie noch einmal in allen ihren Werten zusammen. In seiner Universalität ist er ihre umfassendste Verkörperung<sup>1</sup>.

## 2. Philosophie.

Eine Darstellung von Friedrichs Philosophie liegt an sich dem Thema fern, nicht zuletzt weil sie bereits von berufener Hand geschrieben worden ist. Es ist zu verweisen vor allem auf das systematische, mit reichhaltigen Belegen versehene Buch Eduard Zellers, „Friedrich der Große als Philosoph“, auf die geistvolle, wenn auch an manchen Stellen etwas konstruierte Zusammenschau Diltheys „Friedrich der Große und die deutsche Aufklärung“, sowie auf die kurzen, aber ausgezeichneten Bemerkungen Harnacks in seiner „Geschichte der preußischen Akademie der Wissenschaften“. Hier soll nur hingewiesen werden auf Friedrichs Urteile über französische Philosophen, vornehmlich so weit sie in dem weiteren Rahmen der Literatur mitzurechnen sind. Auch so spiegeln sich seine philosophischen Anschauungen in ihren Hauptzügen in diesen Urteilen. Zugleich ist der Abschnitt „Philosophie“ aufgenommen worden, um das wahre Verhältnis nach Rang und Wichtigkeit zu den anderen folgenden Abschnitten, im besonderen der reinen Dichtung, heraustreten zu lassen.

Die philosophische Einstellung ist für Friedrich die Grundlage aller geistigen Tätigkeit überhaupt; die philosophischen Strömungen tragen auch die Epochen der französischen Kultur. Aber man könnte paradox sagen: obwohl bei Friedrich alles philosophisch ist, gilt die Philosophie doch wenig. Es ist vor einer Überschätzung zu warnen: wo man bisher Friedrichs geistige Tätigkeit untersucht hat, auch in den Arbeiten, die den Titel „Friedrich als Schriftsteller“ tragen, ist es immer die Darstellung seiner philosophischen Anschauung, die das Bild fast ausschließlich beherrscht. Auch seine rein poetischen Werke hat man fast nur auf die etwaigen philosophischen Ansichten hin untersucht, den Rest, der für Friedrich das Wesentliche, das Künstlerische war, übergangen. Den Vorzug, den er der Kunst gab, erhellt sein Ausspruch: „j'aime les belles lettres à la folie; j'aimerais tout autant la philosophie, si notre faible raison y pouvait découvrir des vérités“<sup>2</sup>. Philosophie im letzten Falle verstanden als Schul-Philosophie, theoretische Philosophie. Er sagt einmal selbst, er verstehe unter Philosophie weder

<sup>1</sup> Diese in unserem Zeitabschnitt einzigartige Universalität bildet für Friedrich einen Hauptreiz seiner Erscheinung, trotzdem scheint es unmöglich, ihn aus der Darstellung der einzelnen Gattungen und Gebiete zu entlassen, so daß die Untersuchung sich bewußt bleibt, bei dieser Zerstückelung nicht ganz dieser Universalität gerecht zu werden.

<sup>2</sup> P. 86, 165.

die Geometrie noch die Metaphysik<sup>3</sup>, weder die logische, die Systematisierung begünstigende Grundwissenschaft, noch das über die Grenzen des Menschen hinausgehende Spekulieren. Philosophie war ihm vielmehr nur praktische *Lebensweisheit*, eine Einstellung zu den Fragen des Lebens, eine Art, die Dinge und Menschen zu sehen, ein tieferes Kennenlernen des menschlichen Herzens<sup>4</sup>. Das konnten ihm die Dichtungen besser vermitteln als systematische philosophische Lehrbücher. In diesem Sinne könnte man sagen, daß ihm ein Lyriker wie Chaulieu etwa als „Philosoph“ mehr ist als Descartes<sup>5</sup>.

Nur wenige Namen des französischen Geisteslebens vermögen seiner Prüfung standzuhalten; denn die eigentlichen Philosophen haben in ihren Systemen immer Stellen, wo der „*bon sens*“ vergewaltigt ist. „*À des absurdités tout système conduit*“<sup>6</sup>, sagt Friedrich ganz übereinstimmend mit seinen Zeitgenossen. Diese Absurditäten boten ihm eine nur zu willkommene Zielscheibe seiner nie versiegenden Spöttei. Aber auch diese Spöttereien enthüllen uns, wo er das Besondere, Eigentümliche des betreffenden Philosophen sah.

Eine erstaunliche Stellung nimmt vor allem *Descartes* ein. Keiner ist von Friedrich — in Uebereinstimmung mit seinen Zeitgenossen — so verkannt und verhöhnt worden wie der Philosoph, der nach heutiger Ansicht die ganze Denkweise des 18. Jahrhunderts bestimmte, der den Geist der Aufklärung im Keim in sich trug, der Vater des Rationalismus. Lanson hat gezeigt<sup>7</sup>, wie sich um 1700 *Descartes*’ Doktrin und seine Methode voneinander trennen; während die Methode — für uns heute das eigentliche Cartesianische — sich *anonym* die Herrschaft über alle Geister erlangte, wurde die unter seinem Namen gehende Lehre auf das hartnäckigste bekämpft. *Descartes* war — wie sich aus Friedrichs Urteilen herauslesen läßt — eben der Metaphysiker und vor allem der Physiker. Als Metaphysiker wurde er von Friedrich zusammen mit *Leibniz* von Anfang an abgelehnt, und die Physik *Descartes*’ brach gerade zu Beginn des 18. Jahrhunderts zusammen vor den sich siegreich durchsetzenden Theorien *Newtons*. Als Friedrich im Einleitungskapitel der „*Histoire de mon temps*“ 1746 die Fortschritte der europäischen Kulturen skizziert, datiert er zwar den Beginn der wirklichen Physik auf das Erscheinungsjahr der „*Principia philosophiae*“ 1644<sup>8</sup>, korrigiert aber in der Redaktion

<sup>3</sup> P. 82, 245.

<sup>4</sup> S. Zeller, a. a. O., S. 234.

<sup>5</sup> Vgl. Catt 93.

<sup>6</sup> X, 92 und VIII, 251.

<sup>7</sup> „*L’Influence de la philosophie cartésienne*“.

<sup>8</sup> II, 34.

von 1775 den Titel seltsamerweise in „Principes de la physique“<sup>9</sup>, was eine genauere Kenntnis des Descartes nicht vermuten läßt<sup>10</sup>. Man vermißt auch die für Friedrich charakteristischen Bemerkungen über Sprache und Stil, die sich ihm bei intensiver Lektüre aufgedrängt hätten. Ebenso gehen seine Kritiken nie über die damals üblichen Schlagworte hinaus: „le plein, la matière rameneuse, les idées innées“ und vor allem das Wort, das zu jener Zeit den ganzen Descartes resümierte „les tourbillons“<sup>11</sup>, das für ihn zur Vokabel, zum Synonym sozusagen für „sinnloses Prinzip“ geworden war. Friedrich nannte kurz das ganze System Descartes lächerlich<sup>12</sup>. Für ihn war die Philosophie Descartes' längst überholt, z. B. durch Newton<sup>13</sup>. Wo er einmal diesem wirklich großen Kopf des 17. Jahrhunderts Gerechtigkeit zuteil werden läßt<sup>14</sup>, scheint er ihm immer nur relative Bedeutung für sein unaufgeklärtes Jahrhundert zugebilligt zu haben<sup>15</sup> oder es gar gegen seine innerste Ueberzeugung getan zu haben: als er 1764 an d'Alembert seinen „Avantpropos“ zu Bayle schickte, stellte er darin Bayle und Gassendi höher als Descartes und Leibniz, was durchaus seiner innersten Meinung entsprach. D'Alembert protestierte, Descartes und Leibniz seien doch schöpferische Geister, der eine habe die analytische Geometrie, der andere die Differentialrechnung erfunden<sup>16</sup>, während Bayle und Gassendi richtiger dächten, aber nichts entdeckt hätten. Vor diesen Argumenten des großen Geometers kapitulierte Friedrich, der auf diesem Gebiet Laie war; Bayle behielt zwar den Vorrang, aber mit dem Zusatz „wenn er auch keine neuen Wahrheiten entdeckt hat, wie jene“<sup>17</sup>. Sein letztes Urteil bleibt: Descartes hat die Irrtümer seiner Vorgänger nur überwunden, um seine eigenen an die Stelle zu setzen<sup>18</sup>. Descartes, einmal als P h y s i k e r angesehen, konnte sich verständlicherweise nicht behaupten gegenüber den überlegenen Theorien Newtons. Hier zog das Jahrhundert Friedrich mit sich fort. Daß der große

<sup>9</sup> P. 4, 192.

<sup>10</sup> Die Bibliothek in Sanssouci enthält frühe Ausgaben des 17. Jahrhunderts, anscheinend alte Restbestände (s. K r i e g e r, a. a. O., S. 131). Die postumen Werke fehlen. Zieht man in Betracht, daß Friedrich die Gewohnheit hatte, Werke, mit denen er sich von Zeit zu Zeit wieder beschäftigte, nur in den neuesten Ausgaben zu lesen, kann man fast mit Sicherheit schließen, daß seine Urteile und Ansichten über Descartes mehr auf indirekter Kenntnisnahme fußen als auf direkter Lektüre.

<sup>11</sup> Z. B. XIX, 244. XXV, 238. VIII, 232.

<sup>12</sup> XIX, 244.

<sup>13</sup> XXVII, a, 38.

<sup>14</sup> VIII, 270. — P. 86, 349.

<sup>15</sup> VIII, 270. P. 86, 349.

<sup>16</sup> XXIV, 388. Vgl. XXIV, 391.

<sup>17</sup> VII, 125.

<sup>18</sup> IX, 177.

Systemerrichter von vornherein auf Ablehnung stoßen mußte, darüber konnte sich Descartes trösten mit Aristoteles und Plato, denen Friedrich auch kein Verständnis entgegenbrachte.

Auf gleicher Stufe mit Descartes stehen auch Malebranche<sup>19</sup> und die ganze kartesianische Schule. Hat Friedrich einmal das Studium des „Traité sur la recherche de la vérité“ empfohlen<sup>20</sup>, liegt dieses Zeugnis doch vor den Einflüssen, die erst seine Philosophie bilden sollten. Später stand er diesen Schul-Philosophen sehr kritisch gegenüber. Er nennt sie „engeance triste et folle“<sup>21</sup>, bei deren Spitzfindigkeiten und Deuteleien am Ende Vernunft und gesunder Menschenverstand das Weite suchen<sup>22</sup>.

Wie Descartes war auch Pascal für Friedrich im Wesentlichen Mathematiker; er rechnet ihn mit Newton und d'Alembert zu den drei größten Mathematikern. Wo aber jene großen Geometer ihr Gebiet überschritten haben, haben sie alle drei Unsinn geschrieben<sup>23</sup>: dieser „Unsinn“ Pascals sind seine „Apothegmes moraux“, also in erster Linie die „Pensées“<sup>23a</sup>. Schon die allgemeine Bekanntschaft mit der Persönlichkeit Friedrichs läßt klar werden, daß Pascal geradezu als Friedrichs Gegenpol angesprochen werden kann. Hier der gläubige Christ, dem die Religion Lebensinhalt gab, dort der Freidenker, der zwar die Existenz Gottes als notwendig hinnahm, jeden Gedanken aber, der darüber hinausführte, als Phantasterei ansah. Dem Jansenisten war die Erde das Jammertal, das er möglichst schnell verlassen wollte für eine bessere Welt, für Friedrich bedeutete das Leben der einzige helle Augenblick zwischen zwei Finsternissen, an dem es galt, zu schaffen und zu wirken für das Glück der Menschheit und für das eigene<sup>24</sup>. Trotz aller schlechten Erfahrungen wendet er sich ausdrücklich dagegen zu denken mit „Blaise Pascal, que la terre est une affreuse prison peuplée par de misérables scélérats sans honneur et sans foi“<sup>25</sup>. Auch aus anderen Zitaten<sup>26</sup> geht hervor, daß Friedrich die „Pensées“ gut gekannt hat und sich mit ihnen auseinander gesetzt hat. Im Jahre 1758, in den Tagen der Not, hat ihn der große Pessimist wieder angezogen<sup>27</sup>. Doch auch jetzt konnte ihn Pascal nicht überzeugen: gründlich wie immer las er das ganze Buch nochmals, besprach es mit de Catt, verglich Vol-

<sup>19</sup> P. 86, 105.

<sup>20</sup> XVII, 272.

<sup>21</sup> P. 82, 235.

<sup>22</sup> Vgl. XIV, 313. P. 82, 235.

<sup>23</sup> XIX, 321.

<sup>23a</sup> Pascals Angriffe auf die Poesie reißen den Getroffenen sogar zum Scheltwort „imbécile“ fort (IX, 72).

<sup>24</sup> Testament von 1762 (VI, Anhang).

<sup>25</sup> XXV, 549.

<sup>26</sup> XV, 107. XIX, 94. P. 82, 383.

<sup>27</sup> Catt 367.

taires Kritik der „Pensées“. Daß er dabei Voltaires Ansichten bejahen mußte, ist bei der Ähnlichkeit ihres Denkens verständlich. Verwunderlich ist, daß er nirgends das andere Werk genannt hat, das er wegen seiner geistreichen Polemik sicher geschätzt hat: die „Lettres provinciales“. Schon sein Gegenstand mußte ihn fesseln, die Jesuiten waren das Tagesgespräch um die Mitte des 18. Jahrhunderts. So weisen z. B. sämtliche Privatbibliotheken Friedrichs neue Ausgaben der „Provinciales“ auf; zu untersuchen wäre, ob sich nicht in Friedrichs Produktion Niederschläge ihrer Lektüre finden (etwa in dem parodistischen Kommentar zu „Barbe-Bleue“<sup>28</sup>). Warum bei aller inhaltlichen Ablehnung Pascals Friedrich ihn verhältnismäßig günstig beurteilt<sup>29</sup>, deutet er an, als er die ausgezeichnete Pflege der Rhetorik in Port-Royal erwähnt<sup>30</sup>. Hier ist Pascal mit Racine, Arnauld, Nicole zu den „gens d'un grand mérite“ gerechnet. Und in der „Dissertation sur la littérature allemande“ nennt er rühmlich mitten unter den „véritables pères de la langue française“, den Klassikern des 17. Jahrhunderts, die dem französischen Stil Kraft und Wohlklang gaben, auch Pascal<sup>31</sup>. Die glänzende schriftstellerische Handhabung der Sprache ließ ihn den Künstler, nicht den Christen schätzen<sup>32</sup>.

Der erste, zu dem er im Wesentlichen positiv eingestellt ist, ist Gassendi, der Gegenspieler des Descartes<sup>33</sup>. Die Wertschätzung wird nur unterstrichen durch die scharfe Kritik, die Friedrich an dem ihm nicht Zusagenden übt<sup>34</sup>; besonders der Versuch Gassendis, seinen Lehrer Epikur mit dem Christentum in Einklang zu bringen, wird scharf verurteilt<sup>35</sup>. Trotzdem ist er einer der Vorposten der Aufklärung, des Kampfes gegen die Kirche<sup>36</sup>. Er hat die wahre Philosophie aus dem Altertum von Epikur übertragen<sup>37</sup>. Vielfach über sein Jahrhundert hinausgehend, gibt er bereits die Argumente, die Bayle später aufgreifen und erweitern wird<sup>38</sup>. Das höchste Lob erhält dieser „große Durchforscher der Natur“, wenn ihm Friedrich mit Bayle, Epikur, Aristipp, deren Seelen von allen Vorurteilen befreit sind, das Prädikat „génie immortel“ erteilt<sup>39</sup>. Wie läßt sich diese außerordentliche Wertschätzung erklären? Zeller hat bereits darauf hingewiesen, daß

<sup>28</sup> XV, 33. Vgl. XIX, 226 u. ä.

<sup>29</sup> Vgl. IX, 72.

<sup>30</sup> XXV, 222.

<sup>31</sup> VII, 102.

<sup>32</sup> Vgl. unter „Kunstprosa“.

<sup>33</sup> Allerdings studierte Friedrich erst gegen 1760 seine Schriften.

<sup>34</sup> XIX, 239.

<sup>35</sup> XIX, 243.

<sup>36</sup> XV, 23.

<sup>37</sup> P. 86, 361.

<sup>38</sup> XIX, 243.

<sup>39</sup> P. 86, 135. Vgl. XXIV, 630.

Friedrich an Gassendi die Übernahme des Epikuräismus schätzte<sup>40</sup>. Gassendi tritt damit aus den Fachschränken der Schulphilosophie heraus und wird zum bedeutendsten Exponenten einer geistigen Entwicklung des 17. Jahrhunderts. Er ist der stärkste philosophische Vertreter jenes mächtigen „courant de libre pensée“<sup>41</sup>, der unter dem christlichen, offiziellen, klassischen 17. Jahrhundert, repräsentiert durch die großen Klassiker um Ludwig XIV., dahinflutet und den antik-heidnischen Naturalismus der Renaissance hinträgt zu den Anschauungen der Aufklärung. Er ist die Grundlage des anderen 17. Jahrhunderts, das die mondänen Kreise umfaßte, die dem Christentum verneinend gegenüberstanden und nach einer rein natürlichen Welterklärung und Moral verlangten. Epikur, Lucrez, Cicero waren ihre Propheten. Hinzu kommen noch die Nachwirkungen der anderen antiken philosophischen Strömungen, der Stoizismus, Skeptizismus und als eine Art Synthese der antike Eklektizismus.

In diesen Kreis gehört jener grand seigneur, der auf der Grenze zwischen Literatur und Philosophie steht: La Rochefoucauld. Schon dessen funkelnde, geschliffene äußere Form mußte Friedrich anziehen. Diese Wertschätzung zeigt erschöpfend die Stelle der „Dissertation sur la littérature allemande“, wo Friedrich als sprachförderndes Mittel Übersetzungen aus fremden Sprachen in die deutsche vorschlägt. Neben antiken Werken nennt er nur drei französische, neben den „Lettres persanes“ und dem „Esprit des lois“ Montesquieus gerade die „Pensées“ des La Rochefoucauld. Sie lehren mit ihrer bewundernden Kraft sentenzartig knappe Kürze, Ausmerzung des Überflüssigen, Zusammenballung der Gedanken, kraftvollen Stil, ohne das erste Gebot des Schriftstellers, die „clarté“, zu verletzen<sup>42</sup>. Mindestens ebenso sehr zog ihn der Geist der Maximen an<sup>43</sup>. Friedrich wie der uradlige Herzog hatten denselben klaren, durchdringenden Verstand, der sie desillusionierte, aber auf den Grund der Dinge schauen ließ. Friedrich bejaht die Meinung des „großen Durchsuchers des menschlichen Herzens“<sup>44</sup>, daß der letzte Beweggrund menschlichen Handelns die Eigenliebe ist<sup>45</sup>. Dieses Prinzip hat er später selbst entwickelt in seinem „Essai sur l'amour propre envisagé comme principe de morale“<sup>46</sup>. Aber hier zeigt sich, wie er den letzten Konsequenzen bedeutsam nicht folgt. Er tadelt, daß La Rochefoucauld die Tugenden als Heucheleien und falschen Schein hingestellt hatte; im

<sup>40</sup> a. a. O., S. 19.

<sup>41</sup> Delbos, „La philosophie française“, p. 153. Braunschweig, „La littérature française...“, Bd. 1. S. 594.

<sup>42</sup> VII, 97.

<sup>43</sup> Friedrich zitiert sie sehr häufig.

<sup>44</sup> IX, 90.

<sup>45</sup> XXVI, 227.

<sup>46</sup> IX, 85.

Gegenteil versuchte er die Tugenden mit jenem Prinzip zu vereinen<sup>47</sup>. Er wollte letzten Endes kein Pessimist sein.

Das lebendige Weiterleben der antiken Philosophie in den weltmännischen Kreisen ist der Boden, aus dem die Wurzeln der Aufklärung entspringen. Man denke an Leute wie St. Evremond. Hier wurzelt auch die Philosophie Friedrichs, die wie die der adeligen „libertins“ am dauerndsten ihre Nahrung in der Antike findet<sup>48</sup>. Friedrich liebte nicht allein die Dichtung des klassisch-römischen Zeitalters leidenschaftlich, sondern auch ihre Philosophie, besser ihre Moral, denn für ihn reduzierte sich wie für die großen Römer alle Philosophie auf Moral. Die Bedeutung der antiken Philosophie in Friedrichs Denken hat am klarsten Harnack erkannt: „wahrscheinlich hat kein Denker des 18. Jahrhunderts in Deutschland so ausschließlich mit Epikur und den antiken Moralisten empfunden wie Friedrich“<sup>49</sup>. Friedrichs Denken bewegte sich naturgemäß zwischen den Polen der stoischen und epikuräischen Moral: seine ausdauerndsten Freunde im Unglück sind Marc Aurel und Lucrez. Reiner Stoiker ist er aber nie gewesen; den reinen Stoizismus nannte er ein Gift, das nur vermischt mit dem Epikuräismus heilsam wird<sup>50</sup>. Seine nächsten geistigen Verwandten<sup>51</sup> waren die eklektischen Dichter und Schriftsteller wie Horaz und vor allem Cicero, der Voltaire der Römer<sup>52</sup>. Die innere Verwandtschaft der Strömung der „Littérature mondaine“ des 17. Jahrhunderts, die im Rokoko herrschend wird, mit der Antike scheint noch nicht genügend untersucht. Ein Fehlurteil ist sicherlich die Behauptung Zellers, Friedrich habe die antiken Moralisten nur geliebt aus mangelnder Kenntnis des Besseren<sup>53</sup>. Friedrich kannte Plato, liebte ihn aber nicht.

Die Stellung Friedrichs zur antiken Philosophie mußte kurz berührt werden, um die Urteile über die französische verständlicher werden zu lassen. Gassendi, der Epikuräer, mußte höher geschätzt werden als ein Descartes. Übertroffen wird er nur durch den Skeptiker Bayle. Mit Bayle hat für Friedrich die französische Philosophie und menschliches Denken überhaupt den höchsten Punkt erklommen, der ihm erreichbar ist. Die fernste Nachwelt wird ihn als unsterbliches, unübertroffenes Genie noch mit

<sup>47</sup> Vgl. Zeller, a. a. O., S. 70 ff.

<sup>48</sup> Vgl. Zeller, a. a. O., S. 34—37.

<sup>49</sup> a. a. O., Bd. 1, S. 424.

<sup>50</sup> P. 72, 195.

<sup>51</sup> X, 179.

<sup>52</sup> VII, 162. Als Kuriosum sei erwähnt, daß Friedrichs Schätzung eines Schriftstellers sich fast genau bestimmen läßt aus dem Raum, den er ihm in seinen Bibliotheken einräumt. Hier wird Cicero, der in ein paar hundert Bänden vertreten ist, nur von Voltaire selbst übertroffen.

<sup>53</sup> a. a. O., S. 34.

Bewunderung und Dankbarkeit nennen<sup>54</sup>. Friedrich nennt sich mit Stolz sein Leben lang Schüler Bayles in Dingen der Vernunft<sup>55</sup>. Wenn er an allen Denkern etwas an ihren philosophischen Ansichten aussetzen hat, selbst an Voltaire, Bayle ist für ihn unfehlbar: „il ne déraisonne jamais“<sup>56</sup>. Er ist der erste Dialektiker der Welt<sup>57</sup>, von allen Menschen hat er den größtmöglichen Gewinn aus Dialektik und folgerichtigem Denken gezogen<sup>58</sup>. Um die edelste Fähigkeit des Menschen, das klare Denken, das den Menschen erst zum Menschen macht, zu vervollkommen, empfiehlt Friedrich die häufige Lektüre Bayles: Bei Bayle allein kann man jene Gewandtheit im Gebrauch der Vernunft erlernen, die die Talente der Natur allein nicht schaffen können<sup>58</sup>. Diese „häufige Lektüre“ war Friedrich das tägliche Brot geworden: in Rheinsberg las und schrieb er den ganzen Bayle aus<sup>59</sup>, in den schweren Tagen des Siebenjährigen Krieges sagte er, er läse den Bayle mit immer neuem Vergnügen<sup>57</sup>, und in den Jahren des Alters führte er noch einen alten Lieblingsgedanken aus: er gab einen Auszug aus dem „Dictionnaire“ heraus, der nur die philosophischen Artikel enthielt. Bewogen wurde er durch den inneren Drang, jene für ihn so kostbaren Schätze auch der Allgemeinheit zugänglich zu machen. Die neuen handlichen Oktav-Bände sollten Waffen werden im Kampf gegen die dunklen Mächte des Aberglaubens, der Vorurteile, für Licht und Aufklärung<sup>60</sup>. Der „Avantpropos“, in dem er aller Welt seine Meinung laut verkündete, ist weniger eine Vorrede als eine begeisterte Lobrede auf Bayle und sein „Brevier des gesunden Menschenverstandes“<sup>61</sup>. Der von einer späteren Zeit geprägte Ausdruck „Bibel der Aufklärung“ klingt schon an. Es läßt sich kaum ermessen, wie viel Friedrich dem „Dictionnaire“ verdankt; für ihn, der ursprünglich nicht einmal die für alle seine Zeitgenossen selbstverständliche Normalbildung der humanistischen Schulen, geschweige denn das Wissen eines Gelehrten besaß, mußte Bayle die geistige Schatz- und Rüstkammer sein, die es ihm möglich machte, mit in die vorderste Reihe seiner bedeutenden Zeitgenossen zu treten. Dafür hat der große Kritiker auch keinen begeisterteren Anhänger und Verehrer gehabt als Friedrich.

Was er an Bayle schätzte, war die akademische Methode<sup>62</sup>. Er hatte zur Vollendung geführt, was die Skeptiker des Altertums, vornehmlich Cicero, ausgebildet hatten: das Gegen-

<sup>54</sup> P. 72, 318. P. 86, 354, 135.

<sup>55</sup> XVII, 213. XXIV, 28.

<sup>56</sup> XXIV, 25.

<sup>57</sup> Catt 424.

<sup>58</sup> XXVI, 300.

<sup>59</sup> Lucchesini 23.

<sup>60</sup> XXVI, 300.

<sup>61</sup> VII, 143—47.

<sup>62</sup> P. 81, 59. XXVI, 300.

überstellen der widersprechenden Meinungen, ohne vorschnell zu urteilen; denn ewig fremd bleiben dem Menschen die „Abgründe der Dinge“<sup>63</sup>. Nur dieses Sichbescheiden kann vor Absurditäten schützen, an denen alle Systeme scheitern, die mehr behaupten, als wir wissen können<sup>64</sup>. In diesem Punkte ist Bayle als Raisonneur auch schöpferischen Köpfen wie Descartes und Newton weit überlegen<sup>65</sup>. Er hat mit seiner siegreichen Dialektik die Sinnlosigkeit aller religiösen Dogmen herausgeschält und der Theologie den Todesstoß versetzt<sup>66</sup>. Mit dieser Befreiung von dem Druck der „Infâmé“ ist Bayle der Vater der Aufklärung, dieser „Revolution in den Geistern“<sup>67</sup>, auf dessen Schultern alle aufgeklärten Geister des 18. Jahrhunderts stehen<sup>68</sup>. Er hat die große Tat vollbracht, die Lüge der Kirche aufzudecken, nur im Reiche der Religion könne der Mensch gut sein. Den schwersten Schlag hat er der Kirche versetzt, als er bewies, daß Moral und Religion zwei heterogene Gebiete seien. Die Schlußbehauptung, daß ein Staat ohne Religion gut existieren, ja ein Staat von Atheisten sehr moralisch sein könnte, kehrt in Friedrichs schriftlichen Äußerungen als wahr und unbestreitbar immer wieder<sup>69</sup>. Man sieht die wichtige Bedeutung für Friedrichs Ausübung seines Fürstenberufes.

Bayle hat zwar das Jenseits zerstört, aber dafür hat er auch den Boden des vernunftgemäßen Denkens, das Reich menschlicher Erkenntnis geordnet und erweitert. Kein Philosoph vor und nach ihm hat die Konsequenzen der sicheren Prinzipien weiter getrieben als er<sup>70</sup>. Für den denkenden Menschen nennt Friedrich die geistvolle Substanz seiner Werke ein für die Gesunderhaltung von Vernunft und Menschenverstand unerläßliches Nahrungsmittel<sup>71</sup>. Am deutlichsten offenbart sich ihm die Kunst Bayles in den ausgeführten Schriften, so in dem „Commentaire philosophique sur les paroles: contrains—les d'entrer“ und den „Pensées . . . sur la comète“. Sie bleiben die Meisterwerke des entwickelnden, folgerichtigen Denkens, an denen nicht das geringste auszusetzen ist<sup>72</sup>. (Die „Pensées“ läßt sich Friedrich neben dem „Dictionnaire“ noch 1785 von seinem Vorleser Dantal lesen<sup>73</sup>.) Bayles logische und dialektische Talente lassen sogar den einzigen Mangel vergessen, den Friedrich sonst schwer verzeiht: die Ungefälligkeit seiner

<sup>63</sup> P. 81, 59.

<sup>64</sup> XXIV, 25.

<sup>65</sup> VII, 143 f.

<sup>66</sup> XI, 29. XIII, 37. XV, 23.

<sup>67</sup> P. 86, 361.

<sup>68</sup> Vgl. II, 36. P. 4, 193. P. 86, 145, 135. XIX, 94.

<sup>69</sup> Z. B. P. 86, 139.

<sup>70</sup> XIX, 244.

<sup>71</sup> XIX, 251.

<sup>72</sup> XXVI, 300. XIX, 251.

<sup>73</sup> D a n t a l, „Délassemens littéraires“, Elbing 1791.

Diktion<sup>74</sup>. Scharf tritt hier heraus, wie die Würze des „An-  
genehmen“, die kunstvolle Verarbeitung der Gedanken in die ge-  
fällige, äußere Form auch bei abstrakten Themen als notwendig  
angesehen wird, wenn er immer wieder den zu sehr vernachlässig-  
ten, unkorrekten Stil Bayles bedauert. Nur ein „fond de choses  
bien admirables“<sup>75</sup>, ein ausgezeichneter Gedankeninhalt konnte  
sein Formgefühl einschläfern. Bayle vermochte es.

Anders ein geistiger Verwandter dieses Skeptikers, Montaigne,  
den Friedrich las und schätzte als Vorläufer der Aufklärung<sup>76</sup>;  
die „Apologie des Raymond Sebond oder Elend und Schwächen  
der Menschen und Nichtigkeit der Vernunft“ stellt er als Trö-  
sterin sogar neben die „Tuskulanen“ Ciceros<sup>77</sup>. Aber die unklas-  
sische Sprache und formlose Komposition schloß ihn von dem  
Kreis friderizianischer Lieblingsschriftsteller aus.

Zu dieser immer wieder gelesenen „Phalange choisie“ gehörte  
als einziger moderner Philosoph im engeren Sinne nur Bayle<sup>78</sup>.  
Man könnte sagen, Bayles Werke waren für Friedrich auf dem  
Gebiete der Raison, was ihm Racine auf dem der Imagination war.  
Unter den großen Männern des Zeitalters Ludwigs XIV. steht  
Bayle als einziger Philosoph neben den großen Klassikern<sup>79</sup>, die  
philosophische Verkörperung des großen Jahrhunderts. Denn die  
von Friedrich so hoch geschätzten Schriften erschienen schon  
1682 und 1686, als die Boileau, Racine, Bossuet auf der Höhe ihrer  
Kunst standen, noch vor den Hauptschriften eines La Bruyère  
und Fénelon! In der heutigen Anschauung ist Bayle wie Fonte-  
nelle ganz zum 18. Jahrhundert herübergezogen worden, wodurch  
der Gesamteindruck des großen Jahrhunderts, wie ihn Friedrich  
noch hatte, vereinseitigt und verfälscht worden ist.

Neben Bayle kann sich nur sein unmittelbarer Generations-  
genosse Fontenelle halten. Er ist für Friedrich wie für die  
ganze erste Hälfte des 18. Jahrhunderts die fast mythische, leben-  
dige Verkörperung des grand siècle gewesen. Erst als Friedrich  
in den Siebenjährigen Krieg zog, starb der Neffe des großen Cor-  
neille als Hundertjähriger. In den Rheinsberger Jahren knüpfte  
Friedrich jenen Briefwechsel mit dem verehrten Greise an, in dem  
er ihm immer wieder sprach von der Bewunderung, die seine  
Werke in ihm erzeugten. Wenn wir auch die aus dem feurigen  
Briefstil der Jugend Friedrichs verständlichen Worte reduzieren  
müssen: „deux mots de votre part m'instruiront plus sur la  
matière de philosophie que la lecture des infolios les plus redou-

---

<sup>74</sup> XXVI, 300. VII, 143 f.

<sup>75</sup> XIX, 367.

<sup>76</sup> XXVI, 172.

<sup>77</sup> P. 72, 171. XX, 29.

<sup>78</sup> Thiébauld, „Souvenirs de Berlin“, p. 70.

<sup>79</sup> Z. B. XXIV, 630. P. 86, 316.

tables“<sup>80</sup>, ein wahrer Kern liegt auch in diesem Kompliment. Er schätzte Fontenelle „wegen der bedeutenden Dienste, die er der Philosophie geleistet hat“<sup>81</sup>. Mit seiner „*Histoire des oracles*“ von 1687 war jener an die Seite Bayles getreten, um die christlichen Mythen und Dogmen zu zersetzen. Eins hatte Fontenelle sogar vor Bayle voraus: die Fähigkeit, den scharfsinnigen Gedanken und Beweisen das geistvolle, schlagkräftige künstlerische Gewand zu verleihen, da er ursprünglich reiner Dichter und Literat gewesen war. Noch stärker trat das in seinem einst bewunderten, dann belächelten Hauptwerk, den „*Entretiens sur la pluralité des mondes*“ hervor, die für Friedrich wie für seine Umwelt den Ruhm des geistreichen Schriftstellers schufen. Man kann sagen, daß Fontenelle der typische Rokokomensch ist, der der geistigen Elite alle Bereiche des Wissens zugänglich machen will in harmonischer Form, die alle Schwierigkeiten des Inhalts überwindet und vergessen läßt. Bei Betrachtung der Dichtung werden wir diese zugleich echt klassische Gesinnung wiederfinden, die mit dem Schlagwort der „*Difficulté surmontée*“ ausdrücken will, daß sie nicht das Ringen mit dem Stoff, das Suchen zeigen will, sondern das aus dem Kampf hervorgegangene, beruhigte, geglättete Kunstwerk. Dieser Ehrgeiz steckt auch in dem bewußt überspitzten Wort Fontenelles, er verlange für sein System der Philosophie nur die Aufmerksamkeit, die jeder Leser der „*Princesse de Clèves*“ schenkt<sup>82</sup>. Die spielende Bewältigung der Materie durch den Geist mußte Friedrich begeistern, für den die „*Entretiens*“ Lieblingsbuch waren<sup>83</sup>. Dem Stoff an sich hat er sicher kein Interesse entgegengebracht, wohl aber der Art, wie Fontenelle „über die trockene Astronomie Blumen gestreut“, sie von allem Pedantischen befreit hat<sup>84</sup>. Ueberein stimmte er mit der betont aristokratischen Tendenz des „Popularisierers“, der von den eroberten Wahrheiten sagte: „*ne divulgons pas nos mystères au peuple*“<sup>85</sup>; auch Friedrichs Aufklärung ist auf eine „kleine ausgewählte Truppe“, die geistig-soziale Oberschicht gerichtet, das Volk steht abseits<sup>86</sup>. Er zitiert gerade das Wort Fontenelles immer wieder, um seine Meinung auszudrücken: „*si j'avais la main pleine de vérités, je me garderais bien de l'ouvrir*“<sup>87</sup>. Dieses untrennbare Verbundensein der frühen Aufklärer wie Fontenelle und Friedrich, wie auch Voltaire mit der tragenden gesellschaftlichen Schicht faßt sie zu einer Einheit zusammen, die

<sup>80</sup> XVI, 198.

<sup>81</sup> Thiériot 19.

<sup>82</sup> „*Entretiens*“. Préface.

<sup>83</sup> XVI, 195.

<sup>84</sup> XVI, 281. Thiériot 19. VII, 45.

<sup>85</sup> Soirée VI der „*Entretiens*“.

<sup>86</sup> Zeller, a. a. O., S. 132/5.

<sup>87</sup> Z. B. P. 86, 125.

sich scharf abhebt von der späteren mit der *Encyclopédie* auftretenden mehr „bürgerlichen“ Aufklärung. Wiegand, der zuerst eingehend auf das Problem von Friedrichs Verachtung des Volkes hingewiesen hat<sup>88</sup>, hat doch bei allen seinen Argumenten zur Erklärung das grundlegende übersehen: Friedrich war von Geburt und Natur Aristokrat, sein ganzes Denken und Handeln bewegte sich in aristokratischen Bahnen, die ihm die zeitgenössische Kultur vorschrieb.

In den „*Entretiens*“<sup>89</sup> tritt uns auch jene typische, oben schon als Rokoko-Philosophie genannte Denkweise entgegen, die beherrscht wird von dem Ueberzeugtsein von der Kleinheit, Nichtigkeit, Bedeutungslosigkeit des Menschen inmitten des Weltalls, ohne pessimistisch den Wert des Lebens an sich und die Pflicht zum Tätigsein zu verneinen. Was man bei Friedrich oft das persönlich Geniale, das Preußische, das Kantische, genannt hat, die ihn allein aufrechthaltende Idee der Pflicht, der Arbeit an Staat und Menschheit, das wurzelt schon in dieser Rokoko-Weltanschauung.

Bedeutender wird seine Stellung zu Fontenelle noch dadurch, daß er der erste französische Philosoph war, der ihm in künstlerischer Hinsicht etwas geben konnte. In Fontenelle halten sich nach seiner Ansicht Philosoph und Schriftsteller als Wortkünstler sozusagen noch gerade die Wage, (während ein Montesquieu etwa nicht mehr als Philosoph gesehen wird, sondern als Schriftsteller und Historiker). Bei Nennungen zeigt schon die Umgebung, als wen Friedrich ihn bewertete: die typischen Nachbarn sind Voltaire, Crébillon, Montesquieu, ja Gresset<sup>90</sup>, und an bedeutender Stelle in der „*Histoire de mon temps*“ ist es der Künstler, der gerühmt wird<sup>91</sup>. In künstlerischer Hinsicht haben auch die „*Entretiens*“ ihre Spur in Friedrichs Schaffen zurückgelassen: die frühe kleine „*Dissertation sur l'innocence des erreurs de l'esprit*“ (1738) zeigt in der skeptischen Auseinandersetzung über die Weltsysteme des Descartes, Copernikus und Newton — neben sachlichen Einflüssen von Voltaires Newton-Propaganda — den Einfluß des „weisen“ Fontenelle; vor allen aber in ihrer ansprechenden Fassung eines stimmungsvollen Naturhintergrundes, aus dem sich Handlung und Gespräch natürlich entwickeln, an den eingestreuten belebenden Einfällen voller Witz verrät sich der begeisterte, aber ganz originale Schüler<sup>92</sup>. Daß die

---

<sup>88</sup> „Die Vorreden Friedrichs des Großen zur „*Histoire de mon temps*“, Straßburg 1874, S. 83—85.

<sup>89</sup> Schon 1686 (!) geschrieben.

<sup>90</sup> P. 81, 69, XXIV, 589. P. 86, 255. P. 4, 168. II, 37. P. 4, 193.

<sup>91</sup> P. 4, 195.

<sup>92</sup> Von dieser Schrift hat der sonst sehr kritische *L a v i s s e* gesagt, ihr seitenlang funkelnder, knapper Dialog verrate nichts von einem Ausländer.

Hochschätzung Fontenelles keine Modesache war, zeigt die „Histoire de mon temps“-Redaktion von 1775, die die literarischen Jugendurteile in ihrer Begeisterung dämpft, und in der die stärkere Bevorzugung der Antike durch den alten Friedrich hervortritt. Hier haben sich allein die „Entretiens“ halten können neben den unvergleichlichen „Lettres persanes“ von Montesquieu als Meisterwerke in Gattungen, die der Antike unbekannt waren. Dieses Altersurteil: „ces écrits passeront à la postérité la plus reculée“<sup>92</sup>, hat ganz besonderes Gewicht.

Nehmen wir hinzu, daß Friedrich den damals sehr berühmten „Eloges“ des secrétaire perpétuel der „Académie des sciences“ seinen Beifall spendete, Fontenelles „Totengespräche“ ihn bis zur Nachahmung begeisterten<sup>93</sup>, Fontenelle andererseits in Dingen der Physik und Naturwissenschaft zur bekämpften Gruppe der Kartesianer gehörte, so kann man schließen, daß der Philosoph im Urteil bereits verdrängt wird von dem Schriftsteller mit seinem Stil und dem Schöngeist mit seinem Esprit<sup>94</sup>.

Nach Fontenelle hat eine eigentliche Wirkung auf die Bildung der friderizianischen Gedankenwelt nur Voltaire<sup>95</sup> ausgeübt. Die Darstellung der Einwirkung Voltaires bringt aber gewisse Schwierigkeiten mit sich, einmal wegen der philosophischen Erscheinung Voltaires selbst, die als außerordentlich vielseitige Verkörperung des 18. Jahrhunderts viele Strömungen in sich aufgenommen und weitergebildet hat, so daß sich Neuschöpfungen und Vermittlungen kaum trennen lassen; zum andern wegen der Fassung des Themas, das nur Friedrichs Stellung zur französischen Literatur untersuchen will und sich stets bemüht, alle persönlichen oder außerliterarischen Beziehungen zu Franzosen und französischen Schriftstellern als irreführend auszuschalten, so daß z. B. der schwerwiegendste Teil in Voltaires Aufklärungswerk, seine persönlichen, praktischen, juristischen Kämpfe für das Recht in den Fällen Calas, Sirven usw., die seinen eigentlichen Ruhmeskranz bilden, hier als außerhalb der Literatur liegend kaum gestreift werden dürfen. Zudem kommt der letztere Abschnitt schon rein zeitlich nicht in Frage, da er erst einsetzt in Friedrichs Alter selbst, als dessen geistige Welt sich bereits seit drei Jahrzehnten als unwandelbar gefestigt gezeigt hatte. So muß sich das Blickfeld

---

Wenn schon dieses ganz frühe Schriftchen von 1738 solches Lob des Kenners verdient, wäre es an der Zeit, von berufener Seite das sich in Deutschland und Frankreich schon durch zwei Jahrhunderte forterbende Gerücht von dem „Ausländertöne stammelnden“ Friedrich zu beseitigen.

<sup>92</sup> II, 37.

<sup>93</sup> S. S. 84.

<sup>94</sup> Vgl. etwa XI, 7, 47.

<sup>95</sup> Ueber Friedrichs Stellung zu seinen eigentlichen Zeitgenossen d'Alembert, Maupertuis, d'Argens und Lamettrie, die erst später in seinen Gesichtskreis traten, siehe S. 175 ff.

ganz natürlich verengen auf die philosophischen Werke Voltaires während seines reifen Mannesalters, d. h. im Wesentlichen auf die „Lettres philosophiques“ und die „Philosophie de Newton“. Daß diese Beschränkung den Tatsachen nicht Gewalt antut, zeigt ein Blick auf Friedrichs Aeüßerungen: abgesehen davon, daß die Gesamtbemerkungen über den Philosophen verhältnismäßig gering sind, zielen sie fast ausnahmslos auf den Voltaire, der Locke und Newton zum Sieg verholfen hat gegen Descartes. Wo immer Voltaire in Umschreibung seiner Talente gezeichnet wird — wie „auteur de la Henriade“ fällt für den Philosophen das Kennwort „le traducteur de Newton“<sup>96</sup> o. ä. Voltaires Verdienst, das „tiefsinnige“ System Newtons „entwirrt“ zu haben, steht stets im Vordergrund. Gerade in der Rheinsberger Zeit erreichte jene Welle der mondänen Begeisterung für die Naturwissenschaften ihren Höhepunkt, deren Schlachtruf Newton war als Sinnbild der Aufklärung gegenüber den veralteten Irrtümern Descartes'. Voltaire als Wortführer dieser Bewegung mußte damals großen Eindruck auf Friedrich machen; so ist dieser von Voltaires „Métaphysique de Newton“ begeistert, wenn er auch Newton'sche Behauptungen ablehnt<sup>97</sup>; ehrlich gesteht er: „ich urteile ohne viel Kenntnisse über diese Art Gegenstände“<sup>98</sup>. Seine Bewunderung gründete sich zum Hauptteil auf ein scheues Staunen vor dem ihm Fremden<sup>99</sup>. Später verlor er diesen Respekt vor den Naturwissenschaften gänzlich. Newtons Annahmen eines leeren Raumes oder der allgemeinen Anziehung scheinen ihm sinnlos; eine Reihe von Ideen Newtons nennt er 1778 Voltaire gegenüber „le comble de l'égarément humain“<sup>100</sup>. Man kann sich fragen, was schließlich für Voltaire als Verbreiter Newtons an Ruhm übrigblieb, wenn Friedrich an d'Alembert seine Ansicht zusammenfaßt: „alle die modernen naturwissenschaftlichen Bemühungen in Bezug auf Elektrizität, Gravitation und Chemie haben die Menschen nicht gebessert und ihren moralischen Zustand nicht geändert; sie sind also ein Luxus. Die Naturforscher selbst werden ja durch ihre Wissenschaft nicht vorzügliche Menschen! Was wollen also alle Entdeckungen der Modernen für die Gesellschaft bedeuten, wenn die Philosophie das Kapitel der Moral und der Sitten vernachlässigt, auf die die Alten ihre ganze Kraft verwandt haben“<sup>101</sup>. Dieses Verdammungsurteil der Naturwissenschaft an

<sup>96</sup> Z. B. XVII, 18. XIII, 33. P. 81, 75, 172, 250. XXVII, 9, 345. P. 82, 111. VII, 54.

<sup>97</sup> P. 81, 176.

<sup>98</sup> P. 81, 186.

<sup>99</sup> Das zeigt die naive Stelle aus einem Lob über Voltaire an Wilhelmine: „il possède la métaphysique... il sait même le calcul différentiel qui est de la plus sublime mathématique“ (P. 90, 65).

<sup>100</sup> Vgl. Zeller, a. a. O., S. 20 u. 198.

<sup>101</sup> XXIV, 430.

einen der bedeutendsten Naturwissenschaftler der Zeit enthüllt Friedrichs philosophische Heimat. Er ist nicht in jenem 18. Jahrhundert zu Hause, das die Naturwissenschaften zur Grundlage des gesamten Wissensgebäudes zu machen beginnt, und das in die Zukunft weist. Er vertritt jene ältere Anschauung, für die alle Philosophie identisch ist mit Moral, mit dem sittlichen Handeln des Menschen, die ihre vollendete Ausprägung erhalten hatte weit in der Vergangenheit durch die antiken Moralisten. Unzweifelhaft größeren Anklang fand Voltaire mit seiner Vermittlung Lockes. Friedrich sah L o c k e als den Fortsetzer Bayles an, „der die Binde des Irrtums zum Fallen brachte, die der Skeptiker schon gelöst hatte“<sup>102</sup>. Auf dem Boden der Erfahrung stehend, drang er ein in die Finsternisse der Metaphysik, doch nur soweit die menschliche Vernunft es zuließ<sup>103</sup>. Friedrich hat sich später mit Lockes Schriften selbst beschäftigt<sup>104</sup>, ihn empfiehlt er immer wieder zum Studium<sup>105</sup>. Voltaire bleibt das Verdienst, in geistvoller Weise an Locke herangeführt, „den Faden ergriffen zu haben, mit dem der umsichtige Locke sich in dem Labyrinthe der Philosophie geführt hatte“<sup>106</sup>. Mit jenen Vorläufern Locke, Bayle, Hobbes, Thomasius, Shaftesbury, Bolingbroke, zusammen mit Fontenelle gelang es Voltaire, „der Religion einen Todesstreich zu versetzen; die Vernunft zerschmetterte den Aberglauben: der Deismus, dieser Kult des höchsten Wesens, schuf sich viele Anhänger“<sup>107</sup>. Auch sonst betont Friedrich, daß Voltaire in seinem Kampf für Toleranz und gegen Fanatismus noch auf den Schultern eines anderen Großen steht, des skeptischen Bayle:<sup>108</sup> nach Bayle ist Voltaire einer der Weisen, die der Menschheit das meiste Wohl getan haben<sup>109</sup>, im „Eloge“ rühmt er sogar: „es gibt bei ihm Stücke, wo man Bayle wiederzuerkennen glaubt, mit allen Argumenten seiner Dialektik bewaffnet“<sup>110</sup>. Bayle und Voltaire schuldet die Welt — wie er so oft betont — „den Ruhm jener Revolution, die sich in den Geistern vollzieht“<sup>111</sup>, jener Revolution in der Denkweise<sup>112</sup>.

Die Darstellung zeigt bereits, wie Voltaire als Fortsetzer, als Vollender einer Entwicklung aufgefaßt ist, der die Anregungen vieler Vorgänger verwertet, der letzten Endes nicht Neues schafft, sondern nur das Vorhandene in geistvoller, zündender Form um-

<sup>102</sup> II, 36. P. 4, 193.

<sup>103</sup> IX, 80 f.

<sup>104</sup> Catt 368.

<sup>105</sup> IX, 80. VII, 112. XIII, 3. XX, 289.

<sup>106</sup> VII, 54. VII, 62.

<sup>107</sup> II, 36. P. 193.

<sup>108</sup> XXV, 154.

<sup>109</sup> P. 86, 354.

<sup>110</sup> VII, 62.

<sup>111</sup> P. 86, 361.

<sup>112</sup> P. 86, 248, 389 und XXIV, 456.

gestaltet. Diesen Verhalt hat Friedrich sehr schön gekennzeichnet in dem reizenden „Rêve“<sup>113</sup>, der den Kampf der Aufklärung gegen die finsternen Mächte des Fanatismus und des Aberglaubens in sinnlich-anschaulichem Bild schildert: am Ende des Krieges erscheint dort „ein lichtstrahlender Krieger mit funkelnden Waffen“, dem alle Kämpfer — Bayle, Gassendi — zuströmen und der an der Spitze der Armee siegreich den Streit beendet. Seine Kampfesart trifft Friedrich meisterhaft: „il a refondu la monnaie de ceux qui l'ont précédé en y mêlant l'alliage de la bonne plaisanterie assaisonné du sel de l'épigramme ...“. Seinen großen Zulauf erhält er, „weil jedermann zu lachen liebt und sehr wenige richtig zu denken. Der Krieg war aber garnicht blutig und alle Welt lachte und ich lachte auch“. In diesen Bildern ist Voltaires ganze philosophische Würdigung eingeschlossen: keine Schöpferkraft, aber witzig-epigrammatische Schlagkraft. — Ueber die kleineren Schriften spricht Friedrich in den wenigen Urteilen meist in diesem Sinne, bald allgemein, unbestimmt lobend, bald leise kritisierend, bald die Witzigkeit besonders heraushebend<sup>114</sup>. Dagegen schreibt er über Voltaires „ABC“ an d'Alembert: „Weder kennt, noch versteht er das „ABC“ von Hugo Grotius, so wenig er wahrscheinlich je Hobbes gelesen hat; so etwas ist ihm pedantisch, weil es tiefdringend ist. Der Rest des Werkes enthält Fazetien und leichte Einfälle, die nach seiner Manier verstreut sind“<sup>115</sup>. Und wenn für die späten, oft gelobten „Questions philosophiques“<sup>116</sup> das höchste Lob lautet: „c'est l'extrait de tout ce que les anciens et les modernes ont pensé de mieux sur ce sujet. Je suis prêt à signer ce symbole de foi philosophique“<sup>117</sup>, so ist es wieder im Grunde nur das unnachahmliche Talent Voltaires, fremdes kostbares Gut zu bearbeiten und in gediegener, neuer, wirkungsvoller Form zu verbreiten.

Die geringe Bedeutung solcher direkten Äußerungen über einzelne Werke paßt durchaus zu dem „Eloge de Voltaire“, in dem — abgesehen von der Locke- und Newton-Propaganda — lediglich das Vorhandensein einer Fülle übriger philosophischer Schriften angemerkt wird<sup>118</sup>, obwohl Versdichtung, Dramatik, Geschichtsschreibung ausführlich, nach einzelnen Werken analysiert werden. Bedeutungsvoll wird dadurch jener Brief, den Friedrich gewissermaßen als Aussöhnung nach dem Konflikt 1760 an Voltaire schreibt, den er selbst „panégyrique abrégé“ nennt; der Begriff Philosophie

<sup>113</sup> XV, 24.

<sup>114</sup> P. 86, 119. XVIII, 254. XVIII, 231. P. 86, 392. P. 81, 20. XIX, 156. P. 86, 426.

<sup>115</sup> XXIV, 447.

<sup>116</sup> P. 82, 381, 385. — P. 86, 207, 213, 227, 275.

<sup>117</sup> P. 86, 238.

<sup>118</sup> VII, 57, 61.

wird hier nicht einmal angedeutet<sup>119</sup>. — Das sonstige allgemeine Lob des Philosophen Voltaire bringt selbst im Briefwechsel an diesen nur allgemeine Ausdrücke wie „philosophe profond“; „un des plus grands philosophes“ ist in den sonst mit Lob nicht kargenden Briefen schon eine Ausnahme<sup>120</sup>. — Aus allem läßt sich nur ein Schluß ziehen: Friedrich hat unzweifelhaft Voltaire persönlich als Aufklärer, überzeugten Anhänger von Toleranz und Gewissensfreiheit hoch geschätzt; Voltaire war aber keiner von den großen Philosophen im Fachsinne, die bedeutende, selbständige, dauerhafte Werke in der Gattung der Philosophie geschaffen haben wie etwa Bayle, Locke oder die antiken Moralisten. Diese Ansicht über den Fachphilosophen Voltaire bestätigen Worte wie: „je vous admire comme philosophe, mais je vous aime bien mieux poète. Préférez la lyre d'Horace et ses immortels accords . . . à la philosophie“<sup>121</sup>. Daß Friedrich eine Scheidung in Fachphilosoph und aufgeklärte, ideal-denkende und handelnde Persönlichkeit tatsächlich durchführte, beweist der „Eloge de Voltaire“<sup>122</sup>, in dem Friedrich einen Lobhymnus singt auf den tätigen Verteidiger der Humanität, den Anwalt der Calas, Sirven, La Barre, dessen Andenken allen Menschen unvergeßlich bleiben wird, die „ein fühlendes Herz und ein der Rührung fähiges Inneres“ besitzen. Heute würde man dies unbedenklich in die Rubrik der aufklärerischen, philosophischen Schriftstellerei Voltaires einordnen; Friedrich fährt jedoch bezeichnend fort: „So wertvoll auch immer die Gaben des Geistes, der Einbildungskraft, des Höhenfluges des Genies und ausgedehnte Kenntnisse sein mögen, alles Gaben, die die Natur nur selten spendet, niemals werden sie den Sieg davontragen über die Taten der Menschenliebe (humanité) und der Wohlthätigkeit (bienfaisance). Man bewundert die ersten, man segnet und verehrt die anderen“.

Die eingangs gemachte Behauptung, bei Friedrich gelte die Philosophie wenig, obwohl alles philosophisch sei, erhält so ihre Bestätigung. Philosophie war für ihn weniger Denken als Tat<sup>123</sup>. Die praktische Philosophie, die Friedrich innerlich die verwandteste war, fand er aber nicht bei den Franzosen, sondern in der Antike. Er hat verschiedentlich sehr nachdrücklich in der „Histoire de mon temps“ darauf hingewiesen, daß er überhaupt in Frankreich die wahre Philosophie, echte Gedankenfreiheit für unmöglich halte; die Franzosen glänzten dafür um so mehr in Dingen des Geschmacks, in den Künsten<sup>124</sup>. Wer wie Friedrich in

<sup>119</sup> P. 86, 110.

<sup>120</sup> P. 81, 15, 213, 227, 228, 250, 299, 321. P. 82, 1. P. 90, 65. XIV; 28.

<sup>121</sup> P. 82, 97.

<sup>122</sup> VII, 65, 66. Vgl. VII, 63.

<sup>123</sup> So ist d'Alemberts Wort an Voltaire zu verstehen, er glaube, dieser Held liebe die Philosophie nicht (s. K o s e r, a. a. O., III, 451).

<sup>124</sup> P. 4, 194. II, 37. P. 86, 105.

Dingen der Spekulation Montaignes Devise „Que sais-je“ zur seinen machte, konnte von den Franzosen höchstens Bayle anerkennen. Vor einer Ueberschätzung des Einflusses der Franzosen warnt bereits H a r n a c k in seinen kurzen, aber treffendsten Bemerkungen über Friedrichs Philosophie, die man nur zitieren kann<sup>125</sup>: „Assimiliert hat er sich Voltaire und Bayle nur soweit, als es die antiken Ueberlieferungen, mit denen seine Seele verschmolzen war, zuließen. Er lernte von Voltaire, daß Newton der größte Physiker sei, die Mechanik des Himmels entdeckt und eine neue Zentralwissenschaft geschaffen habe; er ließ sich von Maupertuis die mechanischen Probleme erklären; er pries mit beiden Locke als den maßgebenden Philosophen der geläuterten Empirie und der kritischen Aufklärung; ... aber bis in den Mittelpunkt seines geistigen Wesens drangen alle diese Erkenntnisse nicht vor ... Er konnte sie alle ironisch behandeln und als Spielereien der Gelehrten abschütteln; denn er glaubte einen sicheren Schatz zu besitzen, in welchem bereits alle geistigen Güter gegeben seien, die Alten. ... Wahrscheinlich hat es im ganzen 18. Jahrhundert in Deutschland keinen Denker gegeben, der so sehr und so ausschließlich mit Epikur einerseits, den antiken Moralisten andererseits empfunden hat wie der König. Alle ethischen Probleme blieben für ihn in dem Streit der Stoiker und Epikuräer beschlossen; alle metaphysischen Fragen interessierten ihn im Grunde nur soweit, als sie Cicero interessiert hatten. ... Diese Denkweise trat allmählich immer souveräner hervor, und die modernen Philosophen traten als bloße „Verbesserer“ zurück. Mehr und mehr warf er als unnützen Ballast ab, was er unter dem bestimmenden Einfluß von Freunden aufgenommen hatte, und stellte sich nur fester und entschiedener auf die antike Basis“. Die Bedeutung der französischen Aufklärungs-Philosophie in dem geistigen Sein Friedrichs ist bisher meist viel zu hoch angeschlagen worden, vor allem im Verhältnis zu den Kunstgebieten<sup>126</sup>. Aufklärung war für ihn bereits überall da, „wo Geist und Klarheit, Zucht der Gedanken und Anmut herrschen“<sup>127</sup>. Das brauchte nicht im 18. Jahrhundert zu sein, das brauchte nicht auf dem eigentlichen Feld der Philosophie zu sein. Ausdrücklich betont er selbst, daß sein Begriff von Philosophie als einer Herz und Seele veredelnden Macht eher zu finden ist in der großen Kunst und in der Geschichte, in denen der Geist freieren Spielraum findet, als in der Enge der eigentlichen Philosophie<sup>128</sup>. „La véritable philosophie c'est la fermeté de l'âme et la netteté de l'esprit“<sup>129</sup>. Deshalb mußten alle theoretischen Werke

---

<sup>125</sup> a. a. O. I, 422—25.

<sup>126</sup> In diesem Sinne wäre die Arbeit D i l t h e y s zu kritisieren.

<sup>127</sup> H a r n a c k, a. a. O., 425.

<sup>128</sup> P. 82, 98.

<sup>129</sup> P. 82, 98.

der Philosophie ihm wenig bedeuten: „Pratiquons la philosophie et métaphysiquons moins!“

### 3. Geschichtsschreibung.

Wenn an dieser Stelle Friedrichs Beurteilung der französischen Geschichtsschreibung kurz entwickelt werden soll, so bringt der Rahmen der Arbeit sogleich erhebliche Einschränkungen mit sich: Friedrichs Auffassung von Geschichte, ihrem Zweck, ihrer Bedeutung für Staat und Erziehung — für seine Persönlichkeit eminent wichtige Dinge — darf hier nur, so weit nötig, gestreift werden. Ebenso gehören sein eigenes historisches Schaffen und dessen Beziehungen zur französischen Historik im Grunde nicht hierher. Diese Fragen sind Aufgaben der Geschichtswissenschaft<sup>1</sup>. Für die Absicht dieser Arbeit kommen die französischen Geschichtsschreiber nur in Betracht, sofern die sprachliche Form oder eine allgemein geistige Wirkung ihrer Werke sie in die engere Literaturgeschichte hat eingehen lassen. So wären nur einige Namen zu nennen, die für uns heute mehr auf dem Boden der Literatur stehen als auf dem der historischen Fachwissenschaft: Bossuet, Montesquieu, Voltaire. Doch scheint es nicht angängig, diese Geister völlig in ihrem Gebiet zu isolieren. Um diese überragenden Köpfe mit Friedrich richtig zu sehen, muß auch kurz auf die Menge der kleineren hingewiesen werden, über die sich jene erheben.

Der Platz, den Friedrich der Geschichte zuweist, ist ein ganz hervorragender. In zwei Richtungen besonders erstreckt sich ihre Geltung: sie ist eins der wenigen bedeutenden Mittel zur Bildung des Menschen überhaupt. Man betrachte nur die Schriften, wo Friedrich über Erziehung der Jugend spricht<sup>2</sup>, überall ist ihr bildender Wert stark betont und auseinandergelegt. Darüber

---

<sup>1</sup> Friedrichs Geschichtsschreibung, Quellen, Arbeitsweise behandeln vor allem die exakten Arbeiten von Posner, Wiegand, Volz; weitere Angaben s. Koser, „Friedrich der Große“, IV, 115, 134. — Friedrichs Geschichtsschreibung im Zusammenhang mit dem Werden der geschichtlichen Welt im 18. Jahrhundert zeichnet Dilthey (Ges. Schriften 3). Im übrigen ist der Historiker Friedrich in allen Darstellungen „Friedrich als Schriftsteller“ stark berücksichtigt. Trotz allem sind die Beziehungen zu anderen Historikern, antiken und französischen, noch nicht zusammenhängend untersucht. (Posner weist nur archaische Quellen und Belege nach, keine literarischen Vorbilder und Einflüsse.) Selbst der stets betonte Einfluß Voltaires ist kaum über allgemeine Tendenzen hinaus untersucht. (Einzelnes bei Wiegand; auch Posner beschränkt sich auf die persönlich einwirkende kritisierende Tätigkeit Voltaires, ohne den historischen Schriftsteller Voltaire heranzuziehen.)

<sup>2</sup> „Lettre sur l'éducation“, „Instruction pour l'Académie des nobles“, Dissertation sur la littérature allemande“ etc.

hinaus aber wird sie für einen Fürsten die alleinige Bildnerin, die ihn zu seinem schweren Beruf erziehen kann: „l'école des princes“<sup>3</sup>. Als er seinem Bruder Heinrich Studienmittel zur Ausbildung des Herrschers nennt, zitiert er lauter historische Werke<sup>4</sup>. Zitiert ist bereits sein Ausspruch, der der Geschichte neben den schönen Künsten einen höheren Rang einräumt als der Philosophie selber<sup>5</sup>. Sie verliert sich nicht in abstrakte Spekulationen, ihr Thema ist der Mensch, sie wird zum „moralischen Kursus“, zum Spiegel bewundernswerter Tugenden und schonungslos enthüllter Laster. Sie spiegelt aber auch das „Néant des choses humaines“<sup>6</sup> und führt zu jener gekennzeichneten, sich bescheidenden Weltanschauung Friedrichs und des Rokoko. Wahr, unparteiisch, kritisch und philosophisch die Zeiten betrachten und schildern können, das sind die vier Kriterien des rechten Geschichtsschreibers<sup>7</sup>. Fragen wir, wie diese Forderungen ausgeführt werden können nach Friedrichs Ansicht, stoßen wir allerdings auf Schwierigkeiten. Der Mangel an Untersuchungen tritt hier klar zu Tage. Diese Ansichten, die sich zum Teil zu widersprechen scheinen, sind noch nicht herausgestellt worden. Als Maß, an dem erst die Geschichtsschreiber gemessen werden, sind sie für das Verständnis der Urteile über jene notwendig. So läßt sich z. B. ohne weiteres nicht feststellen, ob Friedrich der Historie nur das Darstellen der zeitgenössischen Ereignisse, das allein authentisch sein kann, zugestehen will, oder ob das höhere geschichtliche Ziel für ihn die große Zusammenschau ganzer Entwicklungen ist. Er hat sich für beides sowohl bejahend wie verneinend ausgesprochen. Im Avant-propos zur „Histoire de mon temps“ tritt er allein für die von Zeitgenossen, ja Augenzeugen und Mitspielern geschriebene Geschichte ein. Lesen wir aber das erste Kapitel, finden wir in dem geistigen Panorama der großen französischen Geschichtswerke der Neuzeit Werke, die ganz große Synthesen geschichtlicher Entwicklungen darstellen wie Bossuet und Montesquieu. Ja in einem Brief an Voltaire (18. XII. 1746<sup>8</sup>) wendet er sich ganz energisch gegen das Geschichteschreiben von Zeitgenossen, das immer nur Satire oder Panegyricus würde. Oder wollte er hier nur Voltaire abschrecken, die Geschichte des Jahres 1741 zu schreiben, da er selbst gerade die „Histoire de mon temps“ geschrieben hatte?<sup>9</sup> Er-

<sup>3</sup> II, XXXII.

<sup>4</sup> XXVI, 91.

<sup>5</sup> P. 82, 98.

<sup>6</sup> VII, 116.

<sup>7</sup> II, XIII.

<sup>8</sup> P. 82, 225.

<sup>9</sup> Wenn Friedrich eben hier, einen Monat nach der Vollendung schreibt: „c'est aux hommes d'à présent à faire de grandes choses, et à la postérité impartiale à prononcer sur eux et sur leurs actions“ läßt sich das nur so verstehen, daß er die „Geschichte meiner Zeit“ wirklich nur als *privates*,

klärt sich aus diesen Zusammenhängen die merkwürdige Tatsache, daß unter den rühmlichen und unrühmlichen Erwähnungen aller möglichen Historiker in Avantpropos und erstem Kapitel der „Histoire“ der Name des Historikers Voltaire nie auftaucht? Der Historiker wird diese Probleme noch klären müssen. Friedrich hat — wie seine Urteile vermuten lassen — die Geschichtsschreibung nach zwei Seiten hin bewertet: einmal als treue, wahrheitsgemäße Aufzeichnung der Vorgänge durch unterrichtete, beteiligte Zeitgenossen, also etwa als Form der „Mémoires“ (die ungeheure Mannigfaltigkeit der Memoiren-Literatur in Friedrichs Bibliotheken bestätigt das). Doch genügt Wahrheit und Treue nicht: auf der anderen Seite soll das Ganze betrachtet werden „d'un oeil philosophique“<sup>10</sup>, d. h. die Verkettungen der Ereignisse, die Triebfedern des Handelns, der ganze „jeu du hasard“ (Friedrichs letztes Prinzip in der Geschichte), der sich in ihr manifestierende Menschegeist sollen gezeigt werden in kritischer Schau. Vereinen sich zeitgenössische, getreue Berichterstattung und philosophisches Durchschauen der Geschichte in einem Schriftsteller, der noch sein Werkzeug, die Sprache, zu meistern versteht, so wäre das Ideal der Geschichtsschreibung erreicht. Auf diesem Wege zum Ideal liegen Friedrichs eigene historische Arbeiten. Seinen Aeußerungen über die französischen Historiker liegen jene drei Punkte immer als Maßstab zu Grunde: historische Treue, philosophische Durchdringung, künstlerische Vollendung. Bald steht der eine im Vordergrund, bald wiegt ein anderer vor, selten fallen die drei zusammen. (Übrigens scheint auch der Wert der einzelnen Kriterien zeitlich zu wechseln: in den letzten Briefen, die Voltaire und Friedrich 1778 austauschen, sind sich beide einig, daß die Geschichtsschreibung immer parteiisch und unwahr ist, daß einzig die „Belles lettres“ Nutzen und Trost spenden. Ja Voltaire, der Historiker Voltaire, schreibt — im Sinne Friedrichs —, der Geschichtsschreibung einzigstes Verdienst sei der Stil, man müsse sich bei Geschichtswerken eben an diesen literarischen Teil halten<sup>11</sup>. In dieser Richtung des stärker werdenden Skeptizismus will die Redaktion der „Histoire de mon temps“ von 1775 einmal nur noch glaubwürdigste Augenzeugenberichte als Historie gelten lassen, zum andern aber fügt sie in die Reihe großer historischer Werke (1. Kap.) den „Discours sur l'histoire universelle“ von Bossuet ein, was seinerseits zeigt, daß die schriftstellerische Formung den Sieg davon trägt über eine für Friedrich vollkommen abzulehnende, den Tatsachen nicht gerecht werdende Konstruktion.)

---

allein seinen Nachfolger angehendes, nicht zu veröffentlichendes Werk ansah.

<sup>10</sup> P. 4, 153.

<sup>11</sup> P. 86, 422, 425.

Für den jungen Friedrich, den praktischen Politiker und Staatsmann, der selbst Geschichte macht, und der seine Lebensaufgabe noch vor sich sieht, steht der tatsächliche Ablauf des Geschehens mit seinen Zusammenhängen viel stärker im Vordergrund, obwohl auch hier schon neben dem „Utile“ das „Dulce“ nicht fehlen darf. Diese Wechselbeziehung erhellt sein Urteil über die vor dem 17. Jahrhundert liegende französische Geschichtsschreibung. Die Historie ist das einzige schriftstellerische Gebiet, in dem Friedrichs Beschäftigung nicht erst mit dem „Grand siècle“ einsetzt, sondern bereits mit der Renaissance<sup>12</sup>. Der erste, mit dem er sich im Original und eingehend befaßte, ist Philippe de Commines. Seine Memoiren rühmt er<sup>13</sup> und empfiehlt sie seinem Bruder Heinrich zum Studium von Zeiten und Menschen<sup>14</sup>. Dieser erste kritische und die Verbindungen der Tatsachen betonende Geschichtsschreiber der Franzosen ist ihm inhaltlich viel wertvoller als neuere Darstellungen. Bei einer ganz verneinenden Kritik des „Leben Ludwigs XI.“ von Duclos (1745) sagte er 1786 zu seinem Vorleser Dantal, er hätte lieber wieder Commines gelesen, wenn er nur dessen altertümliche Schreibart ertragen könnte<sup>15</sup>. Wenn er die alte französische Sprache und den nichtklassischen Stil als barbarisch empfand, so unterscheidet sich seine Meinung nicht von der aller Franzosen des 17. und 18. Jahrhunderts. Noch deutlicher spricht er es aus bei der Erwähnung von Amyot. 1762 hört Friedrich, der den Plutarch außerordentlich schätzte, daß d'Argens den Griechen übersetzen will, und hofft, dieser werde damit die barbarische Übersetzung des Amyot endlich verdrängen, deren Lektüre ihm unmöglich ist. Obwohl er zugibt, daß man ein solches Werk nur lesen solle, um seine Kenntnisse zu erweitern, liest er es nicht, um nicht seinen „Stil zu verderben“. Dieser Ausspruch weist darauf hin, wie er bei aller wie auch immer gearteten geistigen Arbeit seine schriftstellerische Tätigkeit im Auge hatte. Sein Schreiben und Dichten ist ihm weit mehr als harmlose Entspannung von der eigentlichen Arbeit, wie so oft behauptet worden ist<sup>16</sup>. Sehr bedeutsam, hinweisend vor allem auf seine Ansichten von der Dichtung, schließt Friedrich: „je vous avoue que j'aime l'élégance et qu'il faut un fond de choses bien admirables pour me faire passer dessus le vieux langage suranné et la grossièreté jointe à l'incorrection de vos vieux auteurs français“<sup>17</sup>. Wir haben hier eins jener Selbsteugnisse, in denen er einen ganz bedeutsamen Zug, vielleicht den Grundzug überhaupt

<sup>12</sup> Gregor von Tours, Joinville (II, XXII) beurteilt und verurteilt er sicherlich nicht aus eigener Anschauung.

<sup>13</sup> II, XV.

<sup>14</sup> XXVI, 91 schon 1737 zitiert er daraus (XXV, 421).

<sup>15</sup> Dantal, „Délassements littéraires“, Elbing 1791.

<sup>16</sup> So noch Koser.

<sup>17</sup> XIX, 367.

seines ästhetischen Bedürfnisses enthüllt: das stark entwickelte Formgefühl, das ihn zum Verwandten der französischen Kunst macht. Das formale Prinzip, in dem Rhythmus, Harmonie, Sprachmelodie eingeschlossen sind, konstituiert für ihn die Literatur; bemerkenswert, daß er dieses Bekenntnis ablegt, als er von einem Werk einer Gattung spricht, die rein auf das Inhaltliche gegründet ist. Es wird ersichtlich, wie selbst in der Gattung der Geschichte, wie schon in der Philosophie, das stets gezeichnete Bild von dem Aufklärer Friedrich, dessen durchdringender, klarer Verstand nur auf rationales Erkennen geistiger Zusammenhänge gerichtet ist, dringend auf seine Richtigkeit geprüft werden muß.

Friedrich hat eine unendliche Menge von Historikern, Memoiren- und Briefschreibern gekannt<sup>18</sup>. Viele davon standen ihm begrifflicher Weise rein inhaltlich sehr nahe, z. B. die Memoiren des Marschalls von Luxemburg, die Beschreibung der Feldzüge der Turenne und Condé<sup>19</sup>. Solche zeitgenössische Darstellungen glaubt er empfehlen zu müssen<sup>20</sup>.

Die genannte persönliche Doppelwertung der geschichtlichen Werke nach der sachlichen und literarischen Seite hin zeigt sich als dem allgemeinen Wesen der Geschichtsschreibung des 17. Jahrhunderts durchaus entgegenkommend. Damals bestand die „feste Grenzlinie zwischen Geschichte und Literatur“ noch nicht<sup>21</sup>. Der Historiker wollte den Leser ebenso sehr unterhalten wie unterrichten. Literarischen Einschlag haben die Unbedeutenderen, heute Vergessenen wie Mézeray, St.-Réal, Vertot<sup>22</sup>, literarischen Einschlag haben weit mehr die lebendiggebliebenen Wertvollen wie Bossuet, Montesquieu. Alle diese Werke sind wie „oratorische Werke konzipiert“<sup>23</sup>.

Gegen Friedrichs sachliche und stilistische Kritik können sich nur drei Geschichtsschreiber des 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts halten: R a p i n d e T h o y r a s mit seiner englischen Geschichte<sup>24</sup>, V e r t o t mit der „Histoire des révolutions romaines“, die er als „ouvrage classique“ registriert neben den „Considéra-

<sup>18</sup> Vgl. den Katalog seiner Bibliotheken bei K r i e g e r, a. a. O., S. 133—146. — Seine „Dissertation sur les raisons d' établir et d'abroger des lois“ (IX, 3—33) z. B. zitiert als Gewährsmänner so gut wie alle benutzbaren Historiker.

<sup>19</sup> Daß selbst hier literarische Kritik nicht unterdrückt werden kann, zeigt das Urteil über die Memoiren Sullys (P. 72, 200).

<sup>20</sup> II, XXIII.

<sup>21</sup> T i l l e y, „The decline of the age of Louis XIV“, Cambridge 1930, p. 160. — L a n s o n, „Voltaire“, Paris 1900, p. 108.

<sup>22</sup> T i l l e y, a. a. O., p. 160 u. 383. M é z e r a y, den Friedrich „faute de meilleur“ studierte, ist übrigens wie alle folgenden mit Dutzenden von Bänden in Friedrichs Bibliotheken vertreten.

<sup>23</sup> M o r n e t, „Histoire de la clarté française“, Paris 1929, p. 180.

<sup>24</sup> II, XIII, vgl. die häufigen Berufungen auf ihn IX, 9—33.

tions“ von Montesquieu<sup>25</sup>, die er so häufig gelesen hat<sup>26</sup>, und vor allem der Präsident de Thou, der das stehende Beiwort „le sage“<sup>27</sup> führt. Dessen „Histoire universelle“ ist für ihn Muster eines guten Geschichtswerkes, das allen Anforderungen genügt. Einmal ist es die „Tissure“ des Ganzen, Aufbau, Gliederung, was ihm in seiner Wohlangemessenheit vorbildlich dünkt<sup>28</sup>; zum andern freut er sich, die gute Schreibart loben zu können<sup>29</sup>, so daß er als abschließendes Prädikat die Formel geben kann: „très instructif et agréable à lire“. Sehr interessant erhellt sich die Wertschätzung dieses „philosophischen“ Historikers (er erscheint sogar unter jenen „Philosophen“, die Frankreich geistig befreit haben<sup>30</sup>), wenn Friedrich in dem Ueberschwang seines Enthusiasmus für Voltaire 1738 an diesen schreibt: „vous effacez de Thou“<sup>31</sup>.

Als Kuriosum sei die Bekanntschaft mit Fleury und dessen dreißigbändiger Kirchengeschichte (1694) genannt<sup>32</sup>. Hier tritt das Urteil über Autor und Werk als Schriftstellerleistung ganz zurück vor dem ungeheuren stofflichen Interesse, das Friedrich als Aufklärer und Kirchenfeind an allem nahm, was Kirche und Theologie anging. Der beißende Spott und Hohn, ja Haß, der Friedrichs sechs Versepisteln füllt über seine Fleury-Lektüre im Winterlager 1762<sup>33</sup>, richtet sich immer nur gegen die „Infâme“, deren Wachsen und Werden der ehrliche Abbé — wie Friedrich mit Frohlocken feststellt — so getreu dargestellt hatte, daß er als „Philosoph wider Willen“ sein Werk auf den Index gesetzt sah<sup>34</sup>. Dieses Zeugnis gegen die Kirche aus den Reihen der Kirche selbst konnte er sich nicht entgehen lassen. Der Plan eines gedrängten „Abrégé“ des Riesenwerkes als eines brauchbaren Kampfmittels kam wie von selbst. Er schrieb nicht nur eine eigenhändige, aber anonyme, geharnischte Vorrede<sup>35</sup>, auch der angeblich echte Text Fleurys mußte sich tendenziöse Zustutzungen gefallen lassen, wie Morff gezeigt hat. Die nur auf das Sachliche gerichtete Stellung zu Fleury fällt so aus den übrigen Beurteilungen heraus.

Eine ähnliche Abweichung, nur im entgegengesetzten Sinne, zeigt das Urteil über ein gleichzeitiges, auch religiös gerichtetes Werk, den „Discours sur l'histoire universelle“ von Bossuet (1681). An der schon erwähnten, bedeutsamen Stelle der „Histoire

<sup>25</sup> II, 37.

<sup>26</sup> Vgl. XIX, 94 u. 143, XXIV, 26 u. ö.

<sup>27</sup> II, XIII, II, XXIII, II, 37.

<sup>28</sup> XIX, 226.

<sup>29</sup> XIX, 218, 226.

<sup>30</sup> P. 86, 349.

<sup>31</sup> P. 81, 290.

<sup>32</sup> Vgl. Morff, „Friedrich der Große als Aufklärer“, Zürich 1912.

<sup>33</sup> XIV, 136—145.

<sup>34</sup> P. 86, 146. XIX, 317. Vgl. XIX, 307, 310, 359 u. ö.

<sup>35</sup> VII, 131.

de mon temps“-Redaktion von 1775<sup>36</sup>, an der Friedrich die moderne Historie vergleicht mit der antiken, erkennt er die Ueberlegenheit der Antike auf diesem Gebiete an, die moderne hat keinen überragenden Thukydides. Trotzdem lassen sich einige Namen mit Ruhm nennen: an erster und isolierter Stelle das Werk Bossuets (vor Montesquieu u. a.). Es bedarf wohl keiner Erörterung, daß Friedrich gedanklich dieses Buch negieren mußte seiner geistigen Haltung nach. Seine Wertschätzung verdankt es seiner allgemeinen Idee einer Geschichtsphilosophie, die den Ablauf des Geschehens in einen innerlich logischen Zusammenhang brachte, wenn er auch — ganz Kind seines kosmopolitischen Jahrhunderts — bemängeln muß, daß Bossuet in dem „sonst sehr schätzenswerten Buche die Chinesen, Russen, Polen und den Norden vergessen hat“<sup>37</sup>. Seine Wertschätzung verdankt es besonders seiner Sprache, seinem Stil, seiner Beredsamkeit. Es schließt sich hier der allgemeinen Schätzung Bossuets als genialen Rhetoren an<sup>38</sup>. Wo dagegen der dogmatische Katholizismus zu stark in den Vordergrund tritt, wird auch Bossuet der Historiker verurteilt: so die „Histoire des variations des églises protestantes“, die alte Festungslektüre<sup>39</sup>. Friedrich, als Protestant aufgewachsen, fühlte sich auch dann, als er schon längst dem Christentum abgesagt hatte, abgestoßen von den einseitigen, „impertinenten“ Angriffen des Katholiken. Zudem bedeuteten ihm die Gegenstände des Streites nur „wertlose Dummheiten, Widersinnigkeiten“. Als Entgegnung gegen diese „mystischen Phantasien“ schrieb er die frische „Allégorie“, in deren Versen er sein Bekenntnis als kritischer, illusionsloser Philosoph dichterisch enthüllt<sup>40</sup>.

Zwischen Bossuet, dessen Genie das für Friedrich sinnlose System vergessen ließ, bis zu dem literarisch und geschichtsphilosophisch ebenbürtigen Montesquieu steht noch eine bescheidenere Gestalt, die aber auf den jungen Friedrich in Rheinsberg eine außerordentliche Wirkung ausgeübt hat: Rollin, der für ganz Frankreich der große, erfolgreiche Historiker des frühen 18. Jahrhunderts gewesen ist<sup>41</sup>. Seine Geschichte des Altertums wurde für

<sup>36</sup> II, 37.

<sup>37</sup> VII, 114.

<sup>38</sup> S. 72 ff. Die rhetorische Geltung dieses Geschichtswerkes deutet der aufschlußreiche Brief an Duhan an, als Friedrich nach der Schlacht von Soor seine ganze Feldbibliothek verloren hat und die Liste der Bücher schickt, die er während der Kampagne bei sich haben will. Die 15 Nummern bieten ein getreues Bild seines Geschmacks: unter den durchweg reinen Dichtern finden wir gleich am Anfang den „Discours“ Bossuets in der Nachbarschaft der Philippiken und Catilinarier (XVII, 289).

<sup>39</sup> XIX, 297.

<sup>40</sup> XII, 214. Für die eifrige Beschäftigung auch mit den ihm nicht zuzugedenden Schriften Bossuets sprechen die Bibliothekskataloge.

<sup>41</sup> L a n s o n, „Voltaire“, p. 109.

den bildungshungrigen Friedrich in Rheinsberg der Schlüssel zur Antike. Den jungen Fürsten hatte nicht wie alle seine Zeitgenossen, wie alle Gebildeten seit der Renaissance, eine humanistische Erziehung unmerklich hineinwachsen lassen in die Welt der Antike. Als ihm jetzt mit einem Male der Blick geöffnet wurde auf einen bisher unbekanntem, überwältigenden Kulturzusammenhang, ohne den die klassische Kultur Frankreichs nicht denkbar ist, mußte er begeistert sein. Diese Begeisterung übertrug sich auf den, der jenen Dienst geleistet hatte. Voll innerer Dankbarkeit knüpfte Friedrich spontan den unter diesem Gesichtspunkt zu sehenden Briefwechsel mit dem bescheidenen Greise an<sup>42</sup>. Die Äußerungen über seine erste Bekanntschaft mit Rollin zeigen ausgezeichnet, mit welchem naiven Enthusiasmus damals in Rheinsberg solche Bildungserlebnisse begrüßt wurden. Jedem muß er es mitteilen: „meine angenehmste Gesellschaft ist Rollin“<sup>43</sup>, „das Beste, was ich seither getan habe, ist, einen Band Rollin beendigt zu haben“<sup>44</sup>; wenn er seinen gewöhnlichen Tageslauf schildert, schreibt er stolz: „le Sieur Rollin aura ses heures“<sup>45</sup>. Geradezu köstlich ist der Ausspruch: „ich bin entzückt, daß mein Bruder (August Wilhelm) Rollin liest. Das ist ein wahres Glück für ihn“<sup>46</sup>. Ebenso sind die Briefe an Rollin hier heranzuziehen, die voll enthusiastischer Bewunderung sind<sup>47</sup>. Was er an Rollin vor allem liebte, war vornehmlich der „weise“, philosophische Historiker, der Erzieher des Menschengeschlechts zur Tugend, der Brandmarker der Laster, der sich nicht scheut, auch Fürsten und Monarchen die Wahrheit zu sagen, der frei von aller Schmeichelei, rechtschaffen, rein, nur von der Liebe zur Menschheit erfüllt ist, der „aus Königen Menschen und aus Fürsten Bürger“ machen kann. In immer neuen Abwandlungen preist er Rollin derartig<sup>48</sup>, und sicherlich hatte er, was die moralische Reinheit des Charakters Rollins angeht, durchaus recht. Man hört aus dem Ton dieser Urteile heraus, daß er zur selben Zeit am „Antimachiavelli“ schreibt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß diese Rollin-Lektüre ihm Anstöße und Anregungen zur Widerlegung des „Principe“ gegeben hat<sup>49</sup>. Man wird kaum verlangen, daß Friedrich sich in dieser Zeit schon kritisch über Rollin hätte erheben sollen<sup>50</sup>. Rollin führte ihn erst zu den antiken Schriftstellern hin. Erst später nach der Beschäftigung mit den

<sup>42</sup> Vgl. Thiériot 18.

<sup>43</sup> P. 72, 132.

<sup>44</sup> XVI, 107.

<sup>45</sup> XVI, 277.

<sup>46</sup> P. 72, 170.

<sup>47</sup> XVI, 232 ff.

<sup>48</sup> XXV, 473. XVI, 231 ff.

<sup>49</sup> Ähnlich wie es auch die Montesquieu-Lektüre Friedrichs nach P o s n e r (Historische Zeitschrift 47, 266) getan hat.

<sup>50</sup> Vgl. z. B. XXV, 427—35.

Originalwerken hätte er feststellen können, daß Rollin nur „Kompilator ohne Kritik“ ist<sup>51</sup>. Anscheinend hat er dies tatsächlich festgestellt. In den eingehenden Bemerkungen über Geschichtsschreibung im Avantpropos der „Histoire de mon temps“ wird Rollin nie erwähnt, wie überhaupt eigentlich spätere Urteile fehlen. Friedrich mußte ihm bei seiner allmählich erworbenen, außerordentlichen Kenntnis antiker Geschichtsschreibung ganz von selbst den Platz anweisen, der ihm zukam. Dies bestätigen die Bemerkungen Dantals über Friedrichs letzte Rollin-Lektüre 1785/86. Danach hat Friedrich ausgiebig Kritik geübt, so daß Dantal meint, „der König schien keine hohe Meinung von diesem Schriftsteller zu haben, den er oft einen „pied-plat“ nannte.“ Immerhin bleibt die Tatsache, daß Friedrich eben bis zu seinem Tode jenen Historiker gelesen hat, der ihm in seiner Jugend einmal außerordentlich wertvoll und nutzbringend gewesen war<sup>52</sup>.

Als Exkurs sei kurz auf einen Schriftsteller hingewiesen, der mehr Politiker als Historiker ist: der Abbé de St. Pierre, über den Friedrich die ganze Schale seines Spottes ausgegossen hat<sup>53</sup>. Wenn schon die ganze gebildete Welt jenen als Träumer verlachte, so kann dasselbe Urteil im Munde des vielleicht am meisten realdenkenden Politikers des 18. Jahrhunderts nicht Wunder nehmen. Als Ironie der Weltgeschichte mußte es ihm vorkommen, wenn der gutgläubige Abbé ihm mitten im Ersten Schlesischen Kriege „die Ehre antat, seine Zukunftsprojekte zu überschicken“<sup>54</sup>. „Die Sache sei sehr gut durchführbar, es fehle nur an der Zustimmung Europas und ähnlicher Bagatellen“, spottete er über diese „Schiedsgerichtsvisionen und synonymen Narrheiten“.

Der Geschichtsschreiber, den er ohne Zweifel am höchsten schätzte, der seine Forderungen nach wahrheitsgetreuem Inhalt, philosophischem Durchdringen und künstlerischer Formung in größtmöglicher Harmonie erfüllte, ist Montesquieu. Friedrich, der in vielen Punkten mit Montesquieus Ansichten nicht übereinstimmte, hat ihn allem Anschein nach ernster genommen als Voltaire. Er hat sich mit ihm schriftlich auseinandersetzen zu müssen geglaubt; seine Spuren finden sich an vielen Orten in Friedrichs Werken. Den entscheidenden Beweis dieser Hochschätzung zeigt die „Histoire de mon temps“ von 1746, in der er sagt, die Modernen haben zwar niemanden dem Thukydides ent-

<sup>51</sup> Lanson, „Voltaire“, p. 109.

<sup>52</sup> Bleibender Wertschätzung erfreute sich Rollin als Verfasser des „Traité des études“ (vgl. Thiériot 18 und Dantal). In Friedrichs verlorenener Schrift „L'étude des anciens et des modernes“ soll er auf Rollin und die Jesuiten als „die einzigen Meister der Erziehung“ eine große Lobrede gehalten haben (Catt 315).

<sup>53</sup> Z. B. XIII, 43. XV, 67. P. 82, 138. XIV, 282.

<sup>54</sup> P. 82, 123. XVII, 180.

gegenzusetzen, doch habe Frankreich einige bedeutende Geschichtswerke hervorgebracht, „vor allem die ‚*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence*‘ von Montesquieu, die von einer vollendeten Schönheit sind<sup>55</sup>. Sie sind die Quintessenz alles dessen, was der menschliche Geist sich an Philosophischem vorstellen kann über die römische Politik. Er erklärt den Grund von allem. Dieses Buch (und die „Persischen Briefe“) sind vielleicht die einzigen in der Welt, in denen es weniger Worte als Gedanken gibt, und die derart von Geist funkeln, ohne sich jemals zu widersprechen“<sup>56</sup>. Diese Stelle, die Friedrich nur für sich geschrieben hat, ohne Rücksicht auf die Öffentlichkeit, da er das Geschichtswerk nie zu veröffentlichen gedachte, zeigt die einzigartige Bedeutung, die er Montesquieu zugestand. Hier fand er die philosophische Betrachtung des Geschehens, die ihm so notwendig dünkte, einwandfrei und — was betont zu werden verdient — schon vor Voltaire. Hier sah sich zugleich sein künstlerisches Empfinden einem Meisterwerk gegenüber, dessen Sprache die wertvollen Gedanken in adäquater, knapper, aber schöner Form ausdrückte, dessen abgewogener, harmonischer Bau im Sinne der von ihm so bewunderten Eloquenz gestaltet war. Montesquieus Buch ist in den Rheinsberger Jahren von dem Friedrich, der sich für seinen Auftritt auf der politischen Bühne vorbereitete, mit Hingebung studiert worden. Das hat Posner in seinem Aufsatz „Die Montesquieu-Noten Friedrichs II.“<sup>57</sup> ausführlich dargelegt. Direkte Auseinandersetzungen zeigen die erst im 19. Jahrhundert wieder aufgefundenen Randbemerkungen Friedrichs zu den „*Considérations*“, aus denen die minutiöse kritische Beschäftigung mit dem Werk deutlich spricht. Um 1740 hat er diese zu zusammenhängenden „*Remarques*“ umgearbeitet<sup>58</sup>. Noch stärkere Wirkungen Montesquieus finden sich in den historischen Schriften Friedrichs aus jener Zeit. Die „*Considérations sur l'état présent de l'Europe*“ (1737), Friedrichs Prosa-Erstling, hat nicht nur seinen Titel, sondern auch manche der geäußerten Ansichten und Gedanken, ja Formulierungen Montesquieu zu verdanken<sup>59</sup>. Gleichfalls ist der „*Antimachiavelli*“ durchsetzt von Beziehungen zu dem als Autorität angesehenen Franzosen<sup>60</sup>. Ja, in einem Teil der erwähnten Montesquieu-Noten glaubt Posner — wohl mit Recht — erste

---

<sup>55</sup> 1746 noch das einzige historische Werk Montesquieus!

<sup>56</sup> P. 4, 196.

<sup>57</sup> Die einzige Arbeit, die eindringend Beziehungen friderizianischer Werke zu einem französischen Geschichtsschreiber schildert.

<sup>58</sup> Droysen, „Friedrichs des Großen literarischer Nachlaß“, Berlin 1911, S. 17. Catts Kopie wie das verbrannte Original sind verloren gegangen.

<sup>59</sup> Posner, a. a. O., S. 253/55.

<sup>60</sup> Ebenda S. 225, 259—62.

Skizzen zur Widerlegung des Machiavelli erblicken zu dürfen<sup>61</sup>. In den Rheinsberger Jahren ist Montesquieu ohne Zweifel der Historiker, an dem Friedrich sich immer wieder orientiert hat. Bei der grundlegenden Bedeutung dieser Jahre könnte man hier bereits zweifeln, daß Voltaire je Montesquieu in dieser Vorzugstellung bedrängt hat, zumal der Geschichtsschreiber Voltaire in dieser Bildungs-epoche nur mit der „Geschichte Karls XII.“ und erst 1738 mit einem Teil des Manuskripts der „Geschichte Ludwigs XIV.“ vertreten ist. Friedrichs Bewunderung für Montesquieu wird noch stärker durch den 1748 erscheinenden „Esprit des lois“, der in seiner noch nicht zu überschenden Wirkung weit über das Gebiet der Wissenschaft, der Literatur hinaus für den preußischen König als praktischen Gesetzgeber und Staatsmann wichtig geworden ist<sup>62</sup>. In eine Epoche bedeutsamer gesetzgeberischer Tätigkeit (Justizreform) treffend, mußte das langerwartete Werk bei Friedrich gespanntes Interesse erregen<sup>63</sup>. Damals schreibt Montesquieu selbst anlässlich des „Esprit des lois“ an einen Freund: die Könige würden vielleicht die letzten sein, die ihn läsen, vielleicht würden sie ihn überhaupt nicht lesen, aber e i n e n K ö n i g gäbe es wenigstens, der ihn gelesen. Er getraue sich sogar, jene Stellen, die dem König — wie Mauvertuis ihm gesagt hatte — nicht gefielen, mit dem Finger zeigen zu können<sup>64</sup>.

Das große Plus, das Montesquieu für Friedrich vor allen politischen Schriftstellern im 18. Jahrhundert voraus hatte, war sozusagen seine Zünftigkeit — im Gegensatz zu den Encyclopädisten, über deren Laienansichten Friedrich verächtlich hinwegzusehen pflegte. Der Präsident des Parlaments von Bordeaux hatte Erfahrungen gesammelt, die für Friedrich das A und O in Staatsdingen waren. Trotz mancher Meinungsverschiedenheiten sah Friedrich in ihm den modernen Gesetzgeber. Unter den großen Geistern, die von ihren Zeitgenossen bewundert und von der fernsten Nachwelt verehrt werden mußten, nennt er — neben Bayle als einzigen Vertreter französischer Geisteskultur — an der Seite von Lykurg nur Montesquieu<sup>65</sup>. Aber es war nicht nur der große historische und politische Wissenschaftler, den er in ihm sah<sup>66</sup>, sondern auch hier wieder der Künstler. In der „Dissertation sur la

<sup>61</sup> Ebenda S. 266.

<sup>62</sup> Vgl. einige Bemerkungen des Montesquieu-Biographen Sorel bei Mangold, „Friedrichs des Großen Nachahmungen Bossuets und Montesquieus“, Archiv für neuere Sprachen, 1899, S. 331, und Koser, a. a. O., I, 223.

<sup>63</sup> Posner, a. a. O., S. 270.

<sup>64</sup> Vgl. Posner, a. a. O., S. 203.

<sup>65</sup> P. 72, 318. Sachliche Einflüsse zeigt die „Dissertation sur les raisons d'établir et d'abroger des lois“ (IX, 11—33), die bald nach Erscheinen des „Esprit des lois“ erschien (vgl. Posner, a. a. O., S. 269, und Koser, a. a. O., I, 343).

<sup>66</sup> P. 72, 314.

littérature allemande“ von 1780 schlägt Friedrich Vorbilder vor, die den ungefügigen, weitschweifigen deutschen Stil kraftvoller, klarer machen könnten: neben den Maximen des La Rochefoucauld und den „Persischen Briefen“ gerade den „Esprit des lois“, die alle in sentenzartigem Stil geschrieben, von bewundernswerter Kraft und Kürze des Ausdrucks seien<sup>67</sup>. Friedrich ist Montesquieu bis an sein Ende treu geblieben; 1785 las er zum letzten Male die „Considérations“ und machte keine einzige kritische Bemerkung, während alle anderen historischen Schriften damit bedacht wurden<sup>68</sup>.

Liegt Friedrichs Verhältnis zu Montesquieu uns heute verhältnismäßig klar und eindeutig vor Augen, so sind die Schwierigkeiten überraschend und zahlreich, wenn man zu Voltaire übergeht. Man hat bisher stets Friedrich in seinen Geschichtswerken ohne weiteres als Schüler Voltaires angesprochen, ohne dafür mehr als einige Anlehnungen und Bemerkungen, als allgemeine, übereinstimmende Tendenzen anzuführen<sup>69</sup>. Die allgemeinen Tendenzen der Geschichtsschreibung Voltaires aber, die bei Friedrich wiederkehren, müssen mit Vorsicht beurteilt werden. Man darf die Forderungen nach philosophischer Auffassung der Geschichte, nach Unterdrückung der überflüssigen Daten, Heranziehung der Details nur soweit sie charakteristisch sind, Aufsuchen der Beweggründe und Verknüpfungen der Handlung, selbst die Darstellung der „Moeurs“ in einer Nation und den einfachen Stil ohne erdichtete „Harangues“ und „Portraits“ nicht als Alleinbesitz und Entdeckung Voltaires ansehen; sie sind Besitz einer vor Voltaire schon vorhandenen Strömung<sup>70</sup>. Daher können leicht Uebereinstimmungen mit Voltaire festgestellt werden, die in Wahrheit solche mit der französischen Geschichtsschreibung des 18. Jahrhunderts überhaupt sind. Friedrichs eigene Urteile, die zur Klärung dieser Fragen beitragen könnten, versagen hier im gewissen Sinne: einmal sind sie im Verhältnis zur Wichtigkeit der historischen Tätigkeit für Friedrich und der behaupteten Schlüsselstellung Voltaires sehr wenig zahlreich, zum andern sind sie größtenteils an Voltaire selbst gerichtet. Allgemeine Äußerungen über Voltaire als Historiker fehlen beinahe völlig, nur

<sup>67</sup> VII, 104. Auch an dieser Stelle fehlt Voltaire!

<sup>68</sup> D a n t a l, a. a. O.

<sup>69</sup> Die bisher festgestellten Uebernahmen (P o s n e r, „Zur literarischen Tätigkeit Friedrichs des Großen“, Berlin 1878, S. 220) stammen zum Teil nur aus einem Brief Voltaires, nicht aus einem Geschichtswerk. Die auf P. 82, 151 gegründete Behauptung Posners (a. a. O., S. 215 — so noch V o l z, Hohenzollernjahrbuch 1909, S. 23), Friedrich sei von Voltaires „Essai sur les moeurs“ begeistert und bestimmt worden, an seinen eigenen Memoiren (Urfassung der Geschichte des 1. Schlesischen Krieges von 1742) zu arbeiten, ist durch den Wortlaut der Textstelle selbst nicht zu stützen.

<sup>70</sup> Vgl. etwa die frühen, sehr ähnlichen theoretischen Äußerungen von F é n e l o n (Lettre sur les occupations de l'Académie, 1716) und die „Méthode pour étudier l'histoire“ von L e n g l e t - D u f r e s n o y, 1713.

einzelne Werke sind besprochen. Ueber die „Geschichte Karls XII.“ ist Friedrich in einem ganz frühen Urteil von 1732 begeistert<sup>71</sup>. Doch mußte der kritiklose, wirklicher Bildung noch ermangelnde Zwanzigjährige schon von der romantischen Abenteuerergestalt des Helden entzückt sein. Ein anerkennendes Urteil über Objektivität und Stil erhält dieses Werk auch in dem „Eloge de Voltaire“<sup>72</sup>. Trotzdem ist er nicht ganz überzeugt, von dem Voltaireschen Karl XII., wie seine eigenen „Réflexions . . . sur Charles XII“<sup>73</sup> von 1759 beweisen. Der König und Feldherr, der in drei Kriegen sich bewährt hatte, mußte verständlicherweise den französischen Schöngest, der über Kriegshandlungen zu urteilen wagte, als einen etwas anmaßenden Laien betrachten. Voltaire wird nicht genannt, ist aber gemeint, wenn Friedrich spöttelnd Kritik übt an den Auffassungen „eines Autors, der viel Geist hat, aber seine militärische Ausbildung im Homer und Virgil genossen hat“<sup>74</sup>. Als aber Voltaire auf russischen Wunsch die Geschichte Peters des Großen, des Gegners Karls XII., schrieb, brandmarkt Friedrich in den verächtlichsten Worten die „käuferliche Feder“ Voltaires<sup>75</sup> und hält auch Voltaire gegenüber seinen Tadel nicht zurück<sup>76</sup>. De Catt hält sich an die Wahrheit, wenn er ihn sagen läßt: „seine Widersprüche über diesen Fürsten (Karl XII.) werden ein einziger Schandfleck sein für den Gentilhomme historiographe de la Chambre“<sup>77</sup>.

Als das von Friedrich geschätzteste Geschichtswerk Voltaires muß man die „Histoire du siècle de Louis XIV“ ansehen. Dabei bleibt dahingestellt, wie viel von der Wertung allein dem rein Stofflichen zuzuschreiben ist, den Geschehnissen des Grand Siècle, das eben den Mittelpunkt der kulturellen Welt Friedrichs bildet. Seit dem Entstehen der ersten Fragmente 1738 hat er rege Anteilnahme genommen an der Ausarbeitung des Ganzen. Seine Lobeserhebungen Voltaires sind meist Dank für eine neue Sendung eines Manuskriptteiles und Bitten um Weiterführung; aus diesem Gesichtspunkt ist wohl ihre Überschwänglichkeit zu verstehen; etwa: „Niemals hat Europa ein ähnliches Geschichtswerk gesehen, man hat nicht einmal die Idee eines ebenso vollkommenen Werkes, wie das, welches Sie begonnen haben“<sup>78</sup>. Seine Nichtvollendung dünkt ihm ein Bankrott der Republik der Künste<sup>79</sup>, das vollendete

<sup>71</sup> P. 72, 49.

<sup>72</sup> VII, 60.

<sup>73</sup> VII, 69—88.

<sup>74</sup> VII, 85.

<sup>75</sup> Vgl. XIV, 118. Catt 84, 256. XIX, 255.

<sup>76</sup> P. 86, 113. Voltaire beklagt sich selbst in Rußland über diese „härtesten Ausdrücke“, in denen ihm Friedrich geschrieben habe.

<sup>77</sup> Catt 256.

<sup>78</sup> P. 81, 185.

<sup>79</sup> P. 81, 320.

Werk aber ein vollkommener Triumph über die gesamte Antike<sup>80</sup>. Was Friedrich im einzelnen lobt, ist verschiedenster Art: der philosophische Geist des Ganzen<sup>81</sup>, die edle Kühnheit, auch Königen die Wahrheit zu sagen<sup>82</sup>, die einzigartigen Sittenschilderungen<sup>83</sup>, die stets treffenden Gedanken und Überlegungen, der sehr schöne Stil<sup>83</sup>, die Eleganz der Form<sup>84</sup>. Trotz des teilweise recht starken Lobes sind leise Kritiken nicht zu übersehen, schon seit Empfang der ersten Sendung<sup>85</sup>. Wesentlicher ist die indirekte Kritik nach dem Druck des Werkes<sup>82</sup>: Friedrich hat den ersten Teil, den historisch-politischen, gelesen unter Hinzuziehung der „Histoire militaire du règne de Louis XIV.“ von Quincy (1726), „dieses Wörterbuches der Schlachten und Belagerungen“. Seine Ansicht über diesen Teil will er Voltaire mündlich mitteilen; sie ist aber zwischen den Zeilen zu lesen, da er anschließend den zweiten Teil, den kulturellen, lobt und ihn dem ersten gegenüber für bedeutender hält nach der Natur des Gegenstandes und nach dem Stil. Er zweifelt also wieder einmal an den besonderen Fähigkeiten Voltaires, politische, militärische Geschichte zu schreiben. Ganz offene Polemik treibt er dagegen — wie erwähnt — gegen den „Précis du siècle de Louis XV.“, den er stets verurteilt<sup>84</sup>. Dringend rät er Voltaire ab, die Geschichte des Feldzuges von 1741 zu schreiben, die ein „schlechtes Werk“ werden müsse, da Geschichtsschreiber ihrer eigenen Zeit stets entweder der Satire oder der Schmeichelei verfallen<sup>85</sup>. Geradezu beleidigend klingt der Satz: „Wenn Sie fortfahren über die letzten Kriege zu schreiben, wird es an mir sein, Ihnen das Schlachtfeld zu räumen“<sup>86</sup>. — Zieht man zu dieser mit Vorsicht auszuwertenden Beurteilung noch die objektiv gültigen Stellen heran, so wird die Unsicherheit der Deutung nur verstärkt. Die Charakterisierung der „Histoire du siècle de Louis XIV“ im „Eloge de Voltaire“<sup>87</sup> spricht nur in allgemeinen Ausdrücken über Voltaires Verdienst, das große Jahrhundert Frankreichs der Welt dargestellt zu haben, und mutet mehr als eine Preisung dieses Jahrhunderts denn eine Würdigung des Geschichtswerkes an. Am aller-schwerwiegendsten dagegen ist das Zeugnis der „Histoire de mon temps“, in der Friedrich, da er sie nicht zur Veröffentlichung be-

<sup>80</sup> P. 81, 334. Aehnliche Uebertreibungen z. B. P. 81, 102. P. 82, 97, 117, 247.

<sup>81</sup> P. 82, 102.

<sup>82</sup> P. 82, 371.

<sup>83</sup> P. 81, 168. P. 82, 223.

<sup>84</sup> Vgl. P. 82, 228, 247 und P. 86, 159.

<sup>85</sup> P. 82, 225.

<sup>86</sup> P. 82, 229. Zu vergleichen wäre auch Friedrichs Behauptung bei de Catt (270), Voltaire habe das Kapitel „Urteil über die Gelehrten“ nur auf Bitten des Buchhändlers ohne besondere Sachkenntnis geschrieben, um den 2. Band zu füllen.

<sup>87</sup> VII, 60.

stimmt hatte, nicht die geringste Rücksicht auf Zeitgenossen zu nehmen brauchte. Hier fehlt der Name des Historikers Voltaire vollkommen, obwohl sowohl der Avantpropos von 1746 wie der von 1775 ganz ausführlich über französische Geschichtsschreibung handelt und in dem breit angelegten Kulturbild des ersten Kapitels alle bedeutenden Leistungen moderner Kunst und Wissenschaft in durchaus zuverlässiger Weise genannt werden. Ein zufälliges Fehlen ist kaum annehmbar. Es bleiben die Fragen offen, ob womöglich Friedrich — speziell bei diesem Werk — inhaltlich bei seiner ausgedehnten Kenntnis des französischen 17. Jahrhunderts<sup>88</sup> in dem Werke nur eine geschickte Zusammenfassung sah oder formal an dem zerhackten Aufbau und dem für ihn recht schmucklosen Stil kein besonderes Gefallen finden konnte. Zu letzterer Annahme führen die Urteile einmal über die „*Annales de l'Empire*“ die Friedrich trocken geschrieben nennt, er merkt sofort, daß es vielfach nur ein Auszug der deutschen Geschichte des P. Barre (1728) ist und schreibt es der gewöhnlichen Hast Voltaires bei seinen Arbeiten zu, daß sie so wenig taugen<sup>89</sup>; zum anderen über die „*Histoire universelle*“: wieder preisende Äußerungen an Voltaire<sup>90</sup>, die sich zumeist auf die Friedrich anziehende Darstellung der mittelalterlich-kirchlichen Geschichte beziehen und so verständlich werden; daneben wieder ganz übertriebenes Lob wie „sie werden der Nachwelt ein berühmtes Monument sein für die Überlegenheit der modernen Genies über die Alten“<sup>91</sup>. Recht anerkennend ist die Besprechung im „*Eloge*“<sup>92</sup>: besser als in den anderen Schriften sieht Friedrich sich hier den geistigen Charakter Voltaires offenbaren in der Art der Behandlung, das Große, Wichtige zu sehen, das Beiwerk zu unterdrücken. Dieses wahrheitsgetreue Werk scheint ihm nicht für Laien, sondern für solche, die Geschichte studiert haben, bestimmt. Um so überraschender ist eine harte Kritik des Buches d'Argens gegenüber<sup>93</sup>; Friedrich bezieht sich auf ein „gut getroffenes, indessen zu strenges Urteil eines nicht genannten Kritikers“, gibt diesem insofern recht, als auch er das Werk für nicht instruktiv hält, glaubt aber doch, seine „hübsche“ Form in Schutz nehmen zu müssen, und schließt von der Genialität des Autors und seines Werkes anscheinend wenig überzeugt: „sicherlich werde niemand wollen, daß dieses Werk unterdrückt werde“. Sollte er nicht auch erkannt haben, daß hier in weitem Ausmaße nur eine Kompilation vor-

<sup>88</sup> Vgl. Linsen, „Das Frankreich Ludwigs XIV. im Urteil Friedrichs des Großen“.

<sup>89</sup> XXVII, a, 241 u. vgl. P. 86, 14.

<sup>90</sup> P. 82, 129, 152, 159, 166.

<sup>91</sup> P. 82, 152.

<sup>92</sup> VII, 61.

<sup>93</sup> XIX, 218.

liegt? Lanson hat auf den engen Anschluß an Fleury, Rapin de Thoyras, du Halde, Mézeray u. a. hingewiesen<sup>94</sup>, alles Werke, die Friedrich sehr gut bekannt waren.

Das unklare Bild der Stellung Friedrichs zur Voltaireschen Geschichtsschreibung, das die direkten Äußerungen zeigen, kann seine richtige Deutung erst erfahren, wenn das Verhältnis seiner eigenen Geschichtsschreibung zu der des Franzosen einmal zusammenhängend geprüft werden wird. Differenzen fallen auch hier sogleich ins Auge: z. B. finden wir bei Voltaire eine heftige Polemik gegen alles, was Kriegsgeschichte heißt<sup>95</sup>. In Friedrichs Werken dagegen nimmt die Darstellung kriegerischer und militärischer Ereignisse den Vordergrund ein, ja die späteren Schriften („Geschichte des Siebenjährigen Krieges“ und die Fortsetzung bis 1778) bestehen nur noch aus solchen. Auf einen weiteren, grundlegenden Unterschied hat schon Wiegand hingewiesen<sup>96</sup>. Voltaire wollte — als Schüler Bolingbrokes — Geschichte nicht für den Gelehrten, Fachmann schreiben, sondern die vornehme Gesellschaft, die Welt der Gebildeten anregen und unterhalten. Friedrich will nur belehren, Rechenschaft ablegen und braucht erfahrene Leser, die ihm durch das Detail der diplomatischen, militärischen, strategischen Schilderungen folgen können. Schließlich ist es bei Friedrich ungewiß, ob z. B. Schilderungen der Entwicklung des Handels, der Bevölkerung usw. auf Voltairesche Einflüsse zurückgehen oder ob sie aus Friedrichs praktischem Wirken als Staatsmann und Landesvater hervorgehen. Posner hat gezeigt, daß derartige historische Untersuchungen meist Hand in Hand gehen mit Verwaltungserlassen und Kabinettsordern über denselben Gegenstand<sup>97</sup>. Als sicheres Ergebnis jedenfalls dieser Betrachtungen geht hervor, daß der Historiker Voltaire nicht die oft behauptete, ungeteilte Bewunderung und Gefolgschaft gefunden hat, diese sich bei weitem nicht vergleichen kann mit der Wirkung des reinen Dichters. Sollte man ein — gewolltes oder ungewolltes? — Geständnis dessen nicht in dem Brief sehen, in dem Friedrich Voltaires „Histoire du siècle de Louis XIV.“ außerordentlich rühmt, dabei am Anfang das Kompliment macht: er bewundere seine Prosa, sei aber noch entzückter von seinen Versen; und am Schluß ein ähnliches: er bewundere ihn als Philosophen, liebe ihn aber weit mehr als Dichter<sup>98</sup>.

Als Gegenstück zu Voltaire sei zuletzt ein bemerkenswertes Urteil über den „Chronologischen Abriss der französischen Geschichte“ (1744) von Hénault erwähnt. Hénault ist der letzte

<sup>94</sup> Lanson, „Voltaire“, p. 123.

<sup>95</sup> Z. B. schreibt er an Thiériot (15. VII. 1735): „Bei mir kommen die großen Menschen als Erste und die Helden als Letzte.“

<sup>96</sup> a. a. O. 35—38 u. 62.

<sup>97</sup> „Genesis der Histoire de mon temps“, 224.

<sup>98</sup> P. 82, 97.

Historiker, den Friedrich bejaht. Obwohl sein Werk erst nach dem Rheinsberger Zeitraum erschien, gehörte der Verfasser doch dem frühen 18. Jahrhundert an. Als Beispiel einer guten geschichtlichen Arbeit stellt Friedrich es als einziges in der Vorrede zu seinen „Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg“ (1751) hin<sup>99</sup>: Wer das weiß, was in diesem „Elixir der bemerkenswertesten Tatsachen der französischen Geschichte“ enthalten ist, besitzt eine vollkommene Kenntnis dieser Geschichte. „Der umsichtige Verfasser hat die Kunst verstanden, der Chronologie selbst Anmut zu verleihen.“ Im Eingang des einzigen von Friedrich zur Veröffentlichung gebrachten historischen Werkes erhält diese Stelle ein besonderes Gewicht; Überlegung und Vorurteilslosigkeit sprechen aus ihr. Hénault wird auch von Thiébault in der kleinen Klasse der Autoren genannt, die Friedrich immer wieder zur Lektüre vornahm<sup>100</sup>.

Auch die Betrachtung der Gattung der Geschichtsschreibung zeigt, daß Friedrich sich eine persönliche, differenzierte Ansicht gebildet hat, daß auch in dieser Wissenschaft — abgesehen von der Antike — nur die französischen Autoren der klassischen und unmittelbar nachklassischen Zeit zählen und daß von ihnen nur ganz wenige, vorurteilslos gesehene als überragend angesprochen werden, vor allem Bossuet und Montesquieu. Doch muß hinzugesetzt werden, daß die Geschichtsschreibung die einzige Gattung für ihn ist, in der die Franzosen im Ganzen die Alten nicht übertroffen haben. Sein letztes Wort ist das Urteil der „Histoire de mon temps“, wo er den Franzosen die Neuerwerbung verschiedener Gebiete für die Historie (Handel, Diplomatie etc.) zugute rechnet, im Ganzen aber eingestehen muß, daß „das Gebiet der Geschichte in Frankreich inferiorer behandelt worden ist, als es bei den Lateinern war“<sup>101</sup>.

#### 4. Kunstprosa.

Der folgende Abschnitt will versuchen, die Wirkung nachzuzeichnen, die die Prosa-kunstwerke der französischen Literatur auf Friedrich ausgeübt haben. Nach friderizianischem Sprachgebrauch würde er sich „Rhetorik“, „Eloquenz“ betiteln müssen. Da aber einmal jene Worte heutzutage gewöhnlich bereits Werturteile, durchweg negative, einschließen, da zum andern die hier betrachteten Werke häufig den traditionellen Rahmen der eigentlichen

<sup>99</sup> I, LV.

<sup>100</sup> Thiébault, „Souvenirs“, p. 70, 71. Man hat bisher an Thiébaults Liste bemängelt, daß Voltaire in ihr fehlt, der erst später mit einigen Bänden hinzugetreten sein soll. Soll es wirklich nur eine Ungenauigkeit Thiébaults sein, daß z. B. neben den Historikern des 18. Jahrhunderts, Montesquieu, Hénault u. a., Voltaire nicht erscheint?

<sup>101</sup> P. 4, 196.

Beredsamkeit sprengen, möge hier der Ausdruck „Kunstprosa“ stehen (wie ihn etwa E. Norden benutzt hat in seiner „Antiken Kunstprosa“). Zugleich deutet der Name bereits an, daß wir an dieser Stelle das engere Gebiet der eigentlichen Literatur betreten. Zwar zeigten schon die Abschnitte „Philosophie“ und „Geschichtsschreibung“, wie für Friedrich viele Werke hinüberreichen in den Kreis der Kunst, der Sprach- und Wortkunst (man denke nur an Bossuet oder Montesquieu). Doch überwiegt dort noch das Bestreben, Kenntnisse zu vermitteln, Wissen zu bieten. Zu dieser Grenzsetzung berechtigte die schon oben benutzte Meinung Friedrichs selbst, der „Philosophie“ und „Geschichtsschreibung“ zu den nützlichen Beschäftigungen rechnete, für den die Kunst, die angenehme Beschäftigung, erst begann, wo die Schönheit das oberste Prinzip des Schaffens wurde. Zur Kunst gehört für ihn alles, was vom Künstler bewußt gestaltet, durchgeformt ist nach den Gesetzen der Schönheit. Bereits in den Eingangsbetrachtungen wurde darauf hingewiesen, daß für Friedrich das Formgefühl das bestimmende Lebenselement war, das — aus individueller Veranlagung und aus soziologischem Einwirken gebildet — für ihn sich nicht allein im praktischen Leben auswirkte, sondern noch viel mehr und vor allem in der Kunst<sup>1</sup>. Mit diesem formalen Charakter seiner Kunstauffassung stand er den Romanen, den Franzosen ganz nahe. Die Ausführung wird zeigen, wie Friedrichs Ansicht völlig hineinpaßt in den Entwicklungsablauf des französischen Geistes, (wie ihn etwa das ausgezeichnete Buch von M o r n e t „Histoire de la clarté française“ darstellt). Darüber hinaus stimmt Friedrichs Meinung überein — unmittelbar oder mittelbar durch die Franzosen — mit der Auffassung der Prosakunst in der Antike, (wie sie Nordens Buch enthält). Daher kann an diesem Orte die Bedeutung der Rhetorik für Friedrich nicht erschöpfend dargestellt werden. Die tausendfältigen Beziehungen zur Antike müßten das Thema sprengen. Es kann hier dieser Zentralbegriff in seiner ästhetischen Betrachtungsweise nur von einer Seite her betrachtet werden, nur soweit er sich auf die Beurteilung der französischen Prosaschriftsteller bezieht. Nur angedeutet werden kann, wie sich die Rhetorik für ihn — wie für die Franzosen seiner Zeit, wie für die Antike — hineinstreckt in die Gebiete der Poesie, der lyrischen, epischen, wie der dramatischen.

Nichts charakterisiert Friedrich vielleicht besser als die kurze Definition, mit der einmal ein ausländischer Gesandter das Grundgesetz von Friedrichs Wesen aussprach, ohne dabei an Kunst und Kunstauffassungen zu denken: er nannte ihn „le roi orateur“<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Daher sagt Friedrich statt ‚Prosa‘ sinnvoller das formende Prinzip betonend ‚Rhetorik‘.

<sup>2</sup> „Gespräche Friedrich des Großen“, hrsg. von V o l z, Berlin 1919, S. IV.

Es wäre aufschlußreich, für die mannigfachsten Gebiete des Lebens, auf die sich der Ausspruch bezieht, diese verbindende Einheit zu suchen. Für die beiden Lieblingskünste Friedrichs, Dichtung und Musik, mag sie angedeutet werden. Friedrich sagt, er liebe die Musik, „wenn die einzelnen Teile richtig und die Komposition sehr rein scheine, wenn sie der heftigsten und pathetischen Beredsamkeit gleiche, wenn ihre Akkorde die Seele wunderbar bewegten und rührten“<sup>3</sup>. Solche Forderungen gelten für ihn gleicherweise für Ton- und Wortkunst. Wieder kommen die geschichtlichen Gegebenheiten ihm entgegen. Was hier als ganz individuelles Bedürfnis ausgesprochen ist, ist erstaunlicherweise die bis in jene Tage fortwirkende Grundvorstellung der griechischen Kunstprosa, daß nämlich eine oratorische Komposition der musikalischen verwandt sein solle<sup>4</sup>. Wieder ein Beispiel, wie die von Friedrich bejahten und gepflegten Kunstrichtungen einer tiefsten geistigen und seelischen Haltung entsprechen. Nichts wäre dem wahren Verstehen schädlicher, als anzunehmen, er habe die Rhetorik, im besonderen die französische so hoch geschätzt, sich immer von neuem mit ihr beschäftigt, nur weil sie ihm in der französischen Kultur so stark entgegengetreten sei; er habe sich selbst wieder und wieder in dieser Form versucht, weil das Spiel mit Regeln, die geschickte Nachahmung seinen Geist, seine Intelligenz erfreute und ablenkte. Er, dem das Schriftstellern so lebensnotwendig war wie das Atmen, (man sehe nur die endlos lange Reihe seiner Werke an), er fühlte sich ständig zur Eloquenz hingetrieben, weil er dort die Vollendung des Stils, das Geheimnis schöpferischen Kunstschaffens, fühlte. Von der Natur und Menschen bezwingenden Macht der Redekunst überzeugt ruft er aus: „die schöne Kunst! Wie glücklich sind die, die sie besitzen ... j'ai la passion de l'éloquence“<sup>5</sup>. Leidenschaft ist der beste Ausdruck für sein Verhältnis zur künstlerischen Prosa. Leidenschaftlich ist auch die Lobrede auf diese „göttliche Kunst“ in der „Dissertation sur la littérature allemande“<sup>6</sup>. Sie ist das vornehmste Werkzeug, das Haupterziehungsmittel, um eine Kultur aus der Barbarei zur Vollendung zu führen. Sie vermag allein, den jungen Menschen, der eben erst richtig denken lernen mußte, zur Höhe menschlicher Geistesentfaltung zu leiten. Denn für Friedrich, der nicht allein Dichter, auch Gesellschaftsmensch in einer Gesellschaftskultur ist, muß das Wort einer der höchsten Kulturwerte der Menschheit sein. Die Redekunst macht das Denken methodisch, lehrt die Fähigkeit, die Ideen zwanglos, unmerklich zu verknüpfen, die einzelnen Teile

<sup>3</sup> Zitiert bei L a v i s s e, „Friedrich der Große bis zu seiner Thronbesteigung“, S. 52.

<sup>4</sup> N o r d e n, a. a. O., 50.

<sup>5</sup> P. 82, 304.

<sup>6</sup> VII, 106—108.

zum geordneten Ganzen zu verbinden. Die Redekunst lehrt die verschiedensten Wendungen und schmückenden Figuren gebrauchen, um immer abzuwechseln, neu und fesselnd zu sein, gibt das feine Gefühl, für einen Inhalt die allein dazu passende Form, das entsprechende Sprachgewand zu finden, so daß die Einheit von Inhalt und Form, das Kunstwerk erreicht wird. Die Redekunst lehrt endlich die Menschen, alle Regungen des Herzens und der Seele zu verstehen, um sich in die Zuhörer hineinzusetzen, um Freude, Trauer, Mitleid, Entrüstung zu erregen, um zu überzeugen und die Stimmen für sich zu erobern. „Welche göttliche Kunst, womit es allein durch das Mittel des Wortes gelingt, die Geister zu bezwingen, über die Herzen zu herrschen und in einer versammelten Menge die Leidenschaften zu erregen, für die man sie empfänglich haben will“<sup>7</sup>. Daß Friedrich damit nicht der Verschleierung der Wahrheit das Wort redet, zeigt ein Vierzeiler:

„L'orateur peut parfois nous éblouir.  
La vérité, dont souvent il se joue,  
Est à la fin, quand il croit réussir,  
L'écueil fatal où son crédit échoue“<sup>8</sup>.

Im Gegenteil soll die Rhetorik den kritischen Blick, den Geschmack schärfen; der in ihr Erfahrene wird den reichen Stil vom verwirrten unterscheiden, den naiven vom niedrigen, trivialen, den einfachen vom vernachlässigten, mangelhaften, den erhabenen vom Galimathias<sup>9</sup>. Er wird die Wahrheit vom täuschenden Schein unterscheiden<sup>10</sup>. Er wird, durch diese Schule gegangen, nicht nur einfach sagen können „das gefällt mir!“, er wird die Gründe dafür angeben, die einzelnen Schönheiten bewußt auf sich wirken lassen und so zu vertieftem Genuß kommen können<sup>11</sup>.

Für Friedrich enthält die Rhetorik nicht nur den erhabenen Stil etwa eines Bossuet, sondern alle Stile, ja alle Gattungen. Der große Künstler hat die Gabe, alle Stile zu verbinden, er wechselt vom ernstesten zum heiteren<sup>12</sup>, er versteht es, wenn alles Feuerwerk der Rhetorik erschöpft ist, noch durch schlichte Einfalt zu gefallen<sup>13</sup>, ohne dabei je den Boden der Wahrheit und der Klarheit zu verlieren; „er verbindet die Blüten der Beredsamkeit mit den Früchten des gesunden Menschenverstandes“<sup>14</sup>. Ihm ist der große „Orateur“ dem großen „Poète“ ebenbürtig: „sie beide bezaubern uns durch ihren Wohlklang, rühren und ergreifen uns

<sup>7</sup> VII, 017.

<sup>8</sup> XIV, 118.

<sup>9</sup> VII, 99.

<sup>10</sup> XVI, 92, 115.

<sup>11</sup> VII, 108.

<sup>12</sup> P. 82, 250.

<sup>13</sup> P. 86, 135.

<sup>14</sup> P. 82, 250.

und wissen uns fortzureißen, uns zu überreden“<sup>15</sup>. Ihre höchsten Ziele sind dieselben, nur die äußere Form ihres Schaffens ist verschieden. Die häufige Doppelformel „Dichter und Redner“ umspannt den ganzen Umfang der Literatur, sie ist gleichsinnig mit der anderen „éloquence et poésie“<sup>16</sup>. Auf der einen Seite die durch Vers und Reim gebundene Poesie, auf der anderen die von ihnen zwar freie, aber eben von anderen Prinzipien geordnete Prosa. „Die Poesie hat ihre Gesetze, die Prosa hat die ihrigen“<sup>17</sup>. Friedrichs klassische Denkart offenbart sich in dieser strengen Scheidung der Kunst. Das Gefühl für die Form verbietet ein Ineinanderfließen der wesensverschiedenen Teile. Eine Tragödie, eine Ode in Prosa stehen für ihn außerhalb jeder Diskussion<sup>18</sup>. Ebenso darf die poetische Sprache mit ihren Umschreibungen und schmückenden Beiworten nicht in den Stil der Prosa eindringen<sup>19</sup>. (Das erwähnte Hinübergreifen der Rhetorik in die Gebiete der Poesie bedeutet keine Anwendung gleicher Stilarten, nur Anwendung von gleichem Aufbau und Methode.) Durch diese Reinhaltung erhält die Prosa eine viel höhere Bewertung als in späteren Zeiten, wo Formlosigkeit ihre unbegrenzte Ausdehnung erlaubt. Als Friedrich Vollendung der deutschen Kultur ersehnt, sagt er: „Wir brauchen große Dichter und große Redner zu jenem Werke und (sehr bezeichnend!) nicht die Philosophen, die, wenn sie Irrtümer ausrotten, doch nur Vorarbeit leisten“<sup>20</sup>. Gemäß solchen Anschauungen ist seine praktische Beschäftigung mit den rhetorischen Werken der Antike und der Franzosen eine erstaunlich intensive und dauerhafte gewesen: In dem eisernen Grundbestand der Notbibliothek des 1. Schlesischen Krieges sind die antiken Redner, Demosthenes, Cicero stark vertreten wie die großen französischen Rhetoren der Kanzel<sup>21</sup>. Nehmen wir dazu die Angabe de Catts über Friedrichs Lektüre während der Hauptjahre des Siebenjährigen Krieges: einmal liest er fast die gesamte französische Kanzelberedsamkeit, selbst die zweiten Ranges wie Mascaron, La Rue, Saurin;<sup>22</sup> ein anderes Mal die Rhetorik des Aristoteles, die ästhetischen Schriften von Rollin, die Leichenreden der berühmten französischen Redner, die „Éloges“ von Fontenelle<sup>23</sup>. Stets nimmt die Kunstprosa einen weiten Raum im Programm ein. Das zeigt auch die Betrachtung der Liste jener Dichter, die Thiébauld gibt<sup>24</sup>,

<sup>15</sup> VII, 104.

<sup>16</sup> Z. B. P. 86, 52.

<sup>17</sup> IX, 67.

<sup>18</sup> XXIV, 526.

<sup>19</sup> P. 82, 244. P. 86, 287.

<sup>20</sup> VII, 103.

<sup>21</sup> XVII, 289, 159.

<sup>22</sup> Catt 224.

<sup>23</sup> Catt 309, 235, 238.

<sup>24</sup> a. a. O., S. 70/71.

jene „phalange choisie“, die Friedrich wieder und wieder vornahm, las, der Reihe nach studierte: überraschend viel antike Prosa-Schriftsteller, und unter dem Dutzend französischer Namen neben Corneille, Racine, Molière nur Rhetoren und Prosa-Schriftsteller. Als letztes Beispiel setzen wir noch die Nachrichten Dantals über Friedrichs Lektüre während der letzten Lebensjahre: hier nehmen die Rhetorik der antiken Redner, Historiker, die Glanzwerke französischer Beredsamkeit den allergrößten Platz ein.

Diese unerschütterliche Anhänglichkeit an die Eloquenz läßt sich nur verstehen aus einem inneren Verbundensein; denn seine Erziehung gab ihm hierfür garnichts. Er hatte auch kaum je eine Möglichkeit zu praktischer rhetorischer Betätigung, höchstens in der Neuruppiner Zeit, wo er als Oberst Sonntags vor dem Regiment zu predigen hatte. Aber auch hier waren es schon Übersetzungen, Anlehnungen an Fléchier, Massillon, Bourdaloue, mit denen er sich half<sup>25</sup>. Entdeckt hat er diese Kunstart allein, wenn auch die Berliner Kanzelberedsamkeit etwa eines Beausobre ihm den Weg gewiesen hat. Dieser Befund scheint bemerkenswert, weil sich hier zeigt, wie ein bedeutender Mensch des 18. Jahrhunderts in der Rhetorik die selbstverständliche, seinem Wesen, seiner Zeit gemäße Ausdrucksform fühlte. Denn die Darstellung der Bedeutung der Rhetorik im französischen Geistesleben, wie sie etwa Mornet gegeben hat, betont sehr stark den Einfluß der Schulerziehung, die jahrhundertelange Wirkung der Jesuiten-Kollegien, die ganz auf die „humanités“, d. h. antike Rhetorik eingestellt waren. Daher entsteht leicht der Eindruck, daß der französische Geist durch eine Art äußeren Zwang, oft wider Willen sogar, zu seiner klassisch-rhetorischen Form gedrängt worden ist, daß allein Schultraditionen für die Kultur bestimmend geworden sind<sup>26</sup>. Vielleicht hilft das Beispiel Friedrichs, Mornets Frage<sup>27</sup>, ob die Rhetorik der Schulen die allgemeine Tendenz der Zeit beeinflußt oder die allgemeine Tendenz die Rhetorik verstärkt habe, dahin zu entscheiden, daß man nur in dem Charakter der Menschen, die jene Formen schaffen und pflegen, die Bedingungen erkennt, die zwangsläufig zu jenen Formen führen müßten, daß die Rhetorik entsteht als eine Gesellschaftskunst<sup>28</sup>, die bewußt gegen das Individuelle auf das Allgemeine gerichtet ist, deren Formelhaftigkeit nicht getadelt, sondern verstanden werden muß (wie die der Gesellschaftslyrik). Zudem sehen wir bei Friedrich, daß Rhetorik kein Hantieren mit Regeln ist, die der trockene Verstand ersonnen, sondern etwas Lebendiges, das Sinne und Gefühle bewegt. Angedeutet wurde ein-

<sup>25</sup> L a v i s s e, a. a. O., 35.

<sup>26</sup> Wenn auch verschiedentlich andere Faktoren mitverantwortlich gemacht werden (Nachahmung der Antike, Gesellschaftsleben, Vorliebe für Seelenanalyse und Psychologie). a. a. O. 72, 80, 86, 87.

<sup>27</sup> a. a. O., 52.

<sup>28</sup> Auch die antike Kunstprosa. (N o r d e n, a. a. O., S. 11, 12.)

mal das Bekenntnis zur Musikalität, zum akustischen Wohlklang; zum anderen das Gefühlsmoment, die Zwecksetzung, Leidenschaften zu erregen, zu erschüttern, mitzureißen, ganz wie in der Dramatik.

In zwei Epochen fand Friedrich diese Kunstgattung vollendet ausgebildet: in der Antike und im Frankreich des 17. Jahrhunderts. Auf seine Stellung zur antiken Rhetorik haben kurz hingewiesen Boeckh<sup>29</sup> und Cauer<sup>30</sup>, der die hervorragende Wertschätzung der antiken Rhetoren unterstreicht. Besonders waren es die Römer, deren Schüler Friedrich sich gern nannte, Cicero, der in hunderten von Bänden in seinen Bibliotheken steht, und der Theoretiker Quintilian, von dem er sagte: „Quiconque en l'étudiant ne parvient pas à l'éloquence, n'y parviendra jamais“<sup>31</sup>. Einen unbestreitbaren Vorzug haben für ihn, den Nichthumanisten, die Alten; sie hatten die bedeutenderen, größeren Gegenstände, wertvolleren Inhalt als die französische Beredsamkeit des „grand siècle“, die von den Fesseln der Religion beengt war<sup>32</sup>. Doch glaubt er der Kunst der Franzosen die größere Kunstbeherrschung zuschreiben zu müssen, was sich daraus erklärt, daß ihm das tiefste Wesen der antiken Kunstprosa, ihre Rhythmik, Klangform, verschlossen blieb, da ihm die alten Sprachen fremd waren<sup>33</sup>. Daß ihm die Antike trotzdem mehr und mehr ans Herz wuchs, zeigt die „Histoire de mon temps“-Fassung von 1775, wo diese Bemerkung unterdrückt ist; nur was die Methode angeht, meint er dort, überträfen die Franzosen Römer und Griechen<sup>34</sup>. Die Übersichtlichkeit im Aufbau, die französische Klarheit waren ihm unschätzbar, jene „clarté“, die er zur ersten Regel für jeden Schreibenden und Sprechenden erklärte<sup>35</sup>. So fand er die geistige Nahrung ganz von selbst bei dem Volke, das vor allen anderen dieses antike Erbe in würdiger Art angetreten hatte, bei den Franzosen. Ein einziger Blick auf die deutsche Literatur jener Zeit genügt, um zu zeigen, wie weitfern sie von seiner Art abstand.

Diese wenigen allgemeinen Bemerkungen zeigen deutlich, daß Friedrich sich auch theoretisch mit der Rhetorik befaßt hat. Aus einigen andeutenden Stellen in seinen Schriften und vor allem aus den Beständen seiner Bibliotheken läßt sich schließen, daß er sie regelrecht studiert hat, also das privatim nachgeholt hat, was

<sup>29</sup> Boeckh, „Kleine Schriften“, Berlin 1846, II, 336 f.

<sup>30</sup> Cauer, „Zur Geschichte und Charakteristik Friedrichs des Großen“, Breslau 1883.

<sup>31</sup> VII, 106.

<sup>32</sup> P. 4, 195.

<sup>33</sup> Man möchte sich Boeckhs Meinung anschließen, daß er bei originaler Kenntnis der Antike dieser auch den künstlerischen Vorzug gegeben hätte, aus reiner Liebe zum Vollkommenen.

<sup>34</sup> II, 37.

<sup>35</sup> VII, 97, 104.

der gebildete Franzose seiner Zeit in jungen Jahren im „collège“ gelernt hatte<sup>36</sup>. Trotzdem lehnt er im eigenem Schaffen sich ganz an große praktische Vorbilder der Literatur an, die Theorie bleibt nur Mittel zum Verstehen.

Wie in allen Gattungen der französischen Literatur drängt sich für ihn alles künstlerisch Wertvolle zusammen in dem klassischen Raum der zweiten Hälfte des 17. und des Anfangs des 18. Jahrhunderts. Was vor 1650 liegt, zählt nicht, „möge es den Liebhabern von Marot, Rabelais, Montaigne nicht mißfallen, ihre rohen und aller Anmut baren Schriften haben mir nur Langeweile und Abscheu verursacht“<sup>37</sup>. Ueber die Zeit der *Précieux*, ihre gesuchten Gedankengänge, ihre gekünstelte Ausdrucksweise hat er stets nur gespottet und sie gern mit einigen Sätzen parodiert<sup>38</sup>. Solche kleinen Spöttereien enthalten in sich das Urteil über jene ganze vorklassische Zeit.

Der Hauptgrund für das Aufblühen der Prosaunst, der Sprachbemeisterung liegt ihm — wie für das Aufblühen der Kultur überhaupt — in der Konstitution der Gesellschaft in den letzten Jahren der Regierung Ludwigs XIII. und Richelieus. Durch den Umgang der feinen Gesellschaft wurde die Sprache mehr und mehr gefiltert und geklärt<sup>39</sup>, an der Friedrich „die eigentümliche Anmut der Eleganz, Feinheit der Ausdrücke und Energie lobt“<sup>40</sup>. „Der gesündeste Teil des Hofes“ bot den Schriftstellern zu ihrer Kunst das Material und zugleich den Wirkungskreis, an den sie sich wenden konnten. Jetzt erst konnte sich eine künstlerische Beredsamkeit entfalten, die des Widerhalls eines gebildeten, verständigen Zuhörerkreises bedurfte. Ein anderer wichtiger Ausgangspunkt war das Erstarken der großen geistigen Schulen; auf der einen Seite die Jesuiten, die Friedrich ganz allgemein immer für die besten Erzieher ansah<sup>41</sup>; auf der anderen besonders

<sup>36</sup> Die Rubriken „Rhetorik und Grammatik“ des Bibliothekskataloges (Krieger, a. a. O., 171—73) sind recht reichhaltig, obwohl vieles in anderen Rubriken untergebracht ist, wie die ganze antike Theorie. Bemerkenswert ist, daß die damals bedeutendsten Werke wie Rollin, „*Traité des études*“, Batteux, „*Construction oratoire*“ und die besten Rhetoriken der Zeit von Gibert oder Lamy, sich in Sanssouci und im Neuen Palais finden, den ständigen Gebrauchsbibliotheken, was auf dauernde Benutzung schließen läßt. Interessant ist ferner, daß unter den wenigen Büchern, die als häufig gebraucht und stark zerlesen angegeben werden (Krieger, S. 37), die tatsächlich Friedrichs Geschmack in nuce zeigen (von den Franzosen Racine, Boileau, Bossuets Leichenreden, Montesquieus Persische Briefe und der „*Extrait de Bayle*“) sich auch Gibert, „*La rhétorique ou les règles de l'éloquence*“ befindet.

<sup>37</sup> VII, 102.

<sup>38</sup> Z. B. XXIV, 132, 168. XXV, 219. XVII, 59.

<sup>39</sup> VII, 95.

<sup>40</sup> P. 81, 24.

<sup>41</sup> Vgl. Catt 314, 281, XXIV, 615, XXV, 22.

Port-Royal, wo „die Rhetorik in überragender Weise behandelt wurde... Pascal, Racine, Arnauld und Nicole waren Leute von großen Verdiensten, die aus dieser Schule hervorgegangen sind“<sup>42</sup>. Friedrich hat die eigentlichen Jansenisten wie Arnauld, Nicole — obwohl weltanschaulich ihr schärfster Gegner — stets geschätzt und selbst ihre Schulwerke gelesen (noch im Siebenjährigen Kriege z. B. die „schwerfällige, aber gute ‚Logik‘ der Herren von Port-Royal“<sup>43</sup>). Aus dem Zusammenwirken dieser Faktoren entstand ein Geschlecht von Männern, die er „die wahrhaftigen Väter der französischen Sprache“ nennt<sup>44</sup>. Es sind neben dem Wegbereiter der großen Künstler, V a u g e l a s, für Friedrich geradezu die Inkarnation des guten Sprachgeistes<sup>45</sup>, neben der Dichter-Trias Corneille, Racine, Boileau, vier Vertreter der französischen Beredsamkeit, der Kunstprosa, die jene starke Bedeutung der Rhetorik in der Literatur des 17. Jahrhunderts versinnbildlichen: Bossuet, Fléchier, Pascal und Fénelon. „Sie haben den Stil gebildet, den Gebrauch der Worte festgelegt, die Sätze wohlklingend gemacht, sie haben dem alten barbarischen Jargon Kraft und Energie verliehen. Man verschlang die Werke dieser schönen Genies und ahmte sie nach.“ Zudem erstand mit jenen Genannten und anderen zum ersten Male eine Form, die sich der antiken Beredsamkeit an die Seite stellen konnte: die praktische Rhetorik, die den Redner einer tatsächlichen, mitzureißenden Zuhörerschaft gegenüberstellte. Zwar war es keine große politische oder gerichtliche Eloquenz wie im Altertum, sondern fast ausschließlich Kanzel-Beredsamkeit, was Friedrich mit einem gewissen Bedauern konstatiert, und was ihn manchmal zwingt, die Rhetorik von ihrem Gegenstand zu trennen<sup>46</sup>. Umso mehr steht die Kunst der Modernen über der der Alten, weil hier gerade die unwahrscheinlichsten Dinge — nämlich kirchliche Anschauungen — in der Hand vollendeter Redner zur Wahrscheinlichkeit werden, weil es den Neueren gelingt mitzureißen, wo es sich oft um belanglose Themen handelt<sup>46/48</sup>.

<sup>42</sup> XXV, 222.

<sup>43</sup> Catt 289.

<sup>44</sup> VII, 102.

<sup>45</sup> P. 82, 235, 265, 281. P. 86, 53. X, 215.

<sup>46</sup> P. 4, 195.

<sup>48</sup> Die Begeisterung für die Eloquenz findet in Friedrichs direkten Urteilen über einzelne Rhetoren nicht den entsprechend reichhaltigen Niederschlag. Doch scheint es schwierig, in Briefen, eine der Hauptquellen, rhetorische Kritik zu üben, da z. B. Einzelkenntnisse und Interesse beim Empfänger nicht unbedingt vorausgesetzt werden können. So fällt die gesamte Korrespondenz mit Voltaire hier aus, der in diesem Punkte sich von Friedrich trennt: Voltaire macht die „passion de l'éloquence“ nicht im Entferntesten mit, scheint überhaupt für die große Beredsamkeit kaum Sinn zu haben. Das beweisen seine Urteile über die Redner des 17. Jahrhunderts (S a k m a n n, „Voltaire als Aesthetiker“, Herrigs Archiv, 1907) und das Fehlen von eigenen Schöpfungen dieser Art. Ihm wie Friedrichs

Ein einheitlicher Zug kommt in Friedrichs gesamte Urteile über die Kunstprosa des 17. Jahrhunderts, wenn man es nicht für Zufall hält, daß sie sich meistens auf die Männer beziehen, die praktisch ihre Kunst ausgeübt haben, während diejenigen, die durch das Buch, nicht unmittelbar durch das Wort wirken wollten, recht summarisch abgefunden werden. Darin könnte man wieder einen Beleg sehen, wie mächtig die Anziehungskraft des Klanglich-musikalischen im Wort für ihn war. Auf dieses wirksame Element ist die schnell verhallende Rede vornehmlich angewiesen; der schreibende Autor wird selten so sehr auf Harmonie und Melodie achtgeben. — So könnte man verstehen, warum der Mann, der vielfach der beste Schriftsteller Frankreichs genannt wird, der auch im 18. Jahrhundert — man denke an Voltaire — als der überragende Schöpfer und Bildner der klassischen Sprache angesehen wurde, P a s c a l, nicht an dominierender Stelle steht. Der Schriftsteller P a s c a l<sup>49</sup> erregte Friedrichs innere Anteilnahme nur durch die „Lettres provinciales“<sup>50</sup>. Als geistvolle Satire gegen die Jesuiten, sozusagen als aufklärerische Kampfschrift, als Vorläufer der literarischen Gattung, die Montesquieu zur Vollendung führen sollte, erzwangen sie sicher seine Schätzung. Belege fehlen, auch das Kriterium der Nachwirkung von Stil und originalen Formen versagt. Die zitierten Nennungen Pascals als Vater der französischen Sprache und als berühmter Schüler von Port-Royal stehen allein und machen es in ihrer lakonischen Kürze als Glieder einer Aufzählung fast zweifelhaft, ob sie aus eigener Ueberzeugung kommen oder nur aus der Tradition.

Viel faßbarer sind die Äußerungen selbst über Geister dritten und vierten Ranges, wenn sie nur den Vorzug haben, praktische Rhetoren zu sein; so die Ansätze zu einer französischen Gerichtsberedsamkeit. In der „Histoire de mon temps“ nennt Friedrich 1746 neben den großen Kanzelrednern kühn die beiden Rechtsgelehrten Patru, Cochin, „in der Eloquenz vielleicht Cicero gleich“<sup>51</sup>. 1775 fällt das Hauptlob gerechter nur auf Bossuet, Fléchier; trotzdem auch hier der Zusatz; „sans compter les Patru, les Cochin et tant d'autres qui se sont rendus célèbres dans le barreau“<sup>52</sup>. Daß Friedrich sich mit solcher Gerichtsrhetorik ein-

---

meisten anderen Freunden scheint die Musikalität, wohl der tiefste Erklärungsgrund, gemangelt zu haben. Daher sind so weit nur möglich die indirekten Zeugnisse heranzuziehen, d. h. Lektüre der Werke und ihre Nachahmungen und Einflüsse. Denn wenn er von diesen Werken gesagt hatte: „man verschlang sie und ahmte sie nach,“ so gilt das für ihn selbst am meisten.

<sup>49</sup> Ueber den Denker Pascal s. S. 30.

<sup>50</sup> Sie allein sind in allen Bibliotheken vertreten, werden auch zitiert (z. B. XV, 153).

<sup>51</sup> P. 4, 195.

<sup>52</sup> II, 37.

gehend beschäftigte, lassen einmal die Bibliotheksbestände schließen, dann auch das Lob der Kunst eines d'Aguesseau<sup>53</sup>, der wie Cochin schon ins 18. Jahrhundert hinüberreicht. D'Aguesseau ist sogar in Thiébaults durchaus glaubwürdiger Reihe der Dauerlektüre Friedrichs angeführt. Friedrich als konservativer Charakter, der so stark im 17. Jahrhundert wurzelte, mußte viel Ansprechendes finden in diesen rhetorisch kunstvoll gebauten Plaidoyers, die von den Zeitgenossen bewundert worden waren und selbst die in Geschmacksfragen schwierigsten ihrer Zuhörer befriedigt hatten<sup>54</sup>.

Las Friedrich schon diese vergessenen Redner mit Wohlgefallen, so wird die Begeisterung erklärlich über die Kunst jener Wortgewaltigen, die noch heute ihren Ehrenplatz in der französischen Literatur behauptet haben: Bossuet, Fléchier und die Reihe der immer noch wertvollen Autoren zweiten Ranges. Der wesentliche Platz, den die französische Kanzel-Rhetorik — versinnbildlicht vornehmlich durch Bossuet — in Friedrichs literarischer Welt einnimmt, kann nur mit ganz wenigen anderen Erscheinungen in Parallele gesetzt werden, etwa mit Racine oder mit Voltaire. Nur von der Seite der Eloquenz ist das Paradoxon zu verstehen, daß der Mensch, der die Kirche am unversöhnlichsten gehaßt hat, sich seine tiefsten künstlerischen Genüsse holt aus der hervorragendsten literarischen Schöpfung eben jener Kirche. Entgegen kam ihm jene theologische Kunst durch ihre eigentümliche Haltung im 17. Jahrhundert, die einst ihr Aufblühen verursacht hatte. Was der politisch-juristischen Redetätigkeit fehlte und sie verkümmern ließ, die Freiheit des Wortes, gewährte die Kirche weitgehend. Ihre große Wirkung hatte die Kanzelberedsamkeit im 17. Jahrhundert, weil sie auf die enge Bindung an Dogmen verzichtete, weil sie weniger theologische Reden als moralische hielt. Deshalb fand sie erst den Widerhall im Kreise der vornehmen Welt. Deshalb stieß sie inhaltlich auch Friedrich nicht von vornherein ab. Der blühendste Zweig dieser Redekunst: die Leichenrede zeigt dies am deutlichsten. Sie war nur tiefer und ernster als der weltliche „Éloge“, nicht von ihm wesensverschieden. Die „Oraison funèbre“ hat auf Friedrich den stärksten Eindruck der gesamten religiösen Rhetorik machen müssen, viel stärker als der dogmatisch gebundene „Sermon“. Betrachtungen über Vergänglichkeit irdischer Größe, Nichtigkeit des Menschen in der Schöpfung u. ä. lagen an sich dem Deismus Friedrichs nahe. Bei dieser Gattung konnten Inhalt und Form, deren Zusammenklang für ihn Hauptforderung des vollkommenen Kunstwerkes war, beide zugleich verstanden und nachgeföhlt werden. Hier kam die Grund-

<sup>53</sup> Thiébault, a. a. O., I, 54.

<sup>54</sup> Vgl. den Artikel Cochin, Grande Encyclopédie.

form aller Rhetorik, der „Discours“, am reinsten zum Ausdruck<sup>55</sup>. In der rhetorischen Literatur des 17. Jahrhunderts steht für Friedrich die Leichenrede im Vordergrund, während im 18. Jahrhundert, als die Kanzelberedsamkeit verfällt, der akademische Eloge an ihre Stelle tritt. In beiden Gestaltungen stand ihm der künstlerisch durchgearbeitete Nachruf, die Gedächtnisrede, innerlich sehr nahe; sie wurde eine der fruchtbarsten Lieblingsformen seines eigenen Schaffens.

Als vollendetstes Erzeugnis traten ihm die „Oraisons funèbres“ von Bossuet entgegen, die ihm — wie Chateaubriand einmal davon sagt — „le dernier effort de l'éloquence humaine“ waren. Wo wir nur Nachrichten über Lektüre finden, nie fehlt die Nennung dieser Sammlung<sup>56</sup>. Sie ließ Friedrich sich 1786 wenige Zeit vor seinem Tode noch einmal vortragen<sup>57</sup>. Er kannte sie fast vollständig auswendig, wie er das Vollkommene überhaupt sich einprägte; so sagte er 1758 zu de Catt, er lerne ständig „einige hundert Verse von Racine oder Voltaire oder einige Seiten von Bossuet und Fléchier“<sup>58</sup> auswendig. Bossuet galt ihm als höchster Vollender der französischen Prosakunst, weit etwa Voltaire überragend. Das Altersurteil in der überaus genau abwägenden Fassung der „Histoire de mon temps“ stellt in seiner lapidaren Kürze das höchste Lob dar, das er austeilen kann: „Die Beredsamkeit Bossuets steht der des Demosthenes nahe“<sup>59</sup>. Die sonst sehr feurige Fassung von 1746 spendet dieses Lob noch nicht. Die tiefsten und innerlichsten Schönheiten Bossuets sind Friedrich erst in der Prüfungszeit des Siebenjährigen Krieges entgegangan. „Demosthenes Frankreichs“ ist hier wie sonst auch<sup>60</sup> nicht eine der im 18. Jahrhundert beliebten poetischen Floskeln, sondern Ausdruck innerer Ueberzeugung. Er sprach de Catt gegenüber aus, daß „Bossuets Stil ihn hinreißt“<sup>61</sup>. Bossuet gehörte für ihn zu jenen Sprachbezwingern, die noch die Mangelhaftigkeiten der „schönen Natur“ zu verbessern vermögen, die Fehler der Menschen vergessen lassen und oft die zu wahren Göttern machen, die nur große Menschen gewesen sind<sup>62</sup>. Daß Friedrich bei noch so großer Begeisterung nie die Mängel übersah, zeigt dieses Urteil. Das höchste Lob der schriftstellerischen Kunst birgt zugleich auch die leise Kritik an der Wahrheitstreue des Autors. Friedrich stand der Zeit und der Kenntnis nach der Welt des 17. Jahrhunderts zu nahe, um hier und da den Zwiespalt zwischen der Wirklichkeit

<sup>55</sup> Vgl. M o r n e t, „Histoire de la clarté française“, Teil II, Kap. 2 u. 3.

<sup>56</sup> XVII, 289, 159; Catt 224, 309, 235, 238.

<sup>57</sup> D a n t a l, a. a. O.

<sup>58</sup> Catt 65.

<sup>59</sup> II, 37.

<sup>60</sup> VII, 108.

<sup>61</sup> Catt 338.

<sup>62</sup> VIII, 231.

und dem verschönerten Bild in den Reden zu übersehen. Daß er auch das religiöse Element oft kritisierte, ist verständlich. Während Ciceros Kunst sich an weltbewegenden Ereignissen (Catilinarien) entzündet, muß Bossuet sich mit unwahrscheinlichen Dingen abgeben und versuchen, die Wahrheit der christlichen Religion zu beweisen<sup>63</sup>. Letzten Endes jedoch sagt dieses Weltanschauliche nichts über den Wert des Kunstwerkes als solchen, der für ihn feststeht. Aus weltanschaulicher Gegnerschaft und augenblicklicher Verstimmung kommt er vorübergehend zu einer Kritik<sup>64</sup>. Es beweist aber seinen gesunden ästhetischen Blick, daß er bei aller Ablehnung des Theologen und theologischen Historikers trotzdem ihm niemals den Rang des größten französischen Prosaschriftstellers bestritten hat. Bossuet wurde ihm die Verkörperung der Prosaunst des „grand siècle“ wie Racine die der Verskunst<sup>65</sup>. Es erscheint hiernach als selbstverständlich, daß er in der vervollkommnung der eigenen Sprachkunst sich immer wieder an ihm schulte. Es erforderte eine eigene Untersuchung, das Nachwirken von Bossuets Stil in Friedrichs Stil festzustellen. Hier kann nur auf die Tatsache als solche hingewiesen werden. Abgesehen von einer Reihe kleinerer Schriften, in denen sich Bossuets Einfluß mit dem der übrigen Kanzelredner vermischt, ist ein Werk völlig von ihm inspiriert: der „Panégyrique du Sieur Jaques-Mathieu Reinhart, Maître cordonnier“<sup>66</sup>, eine Parodie auf die Gattung der „Oraison funèbre“, deren hervorragendster Vertreter eben Bossuet war<sup>67</sup>. Eine umfassende Untersuchung über diese und andere Parodien des kirchlichen Stils bei Friedrich fehlt noch; auch Mangold hat sich im wesentlichen begnügt, Parallelstellen zu Bossuet, einzelne umgewandelte Sätze festzustellen, ohne auf die Behandlung der künstlerischen Form der Leichenrede, den regelrechten Aufbau der Teile oder die rhythmische Art der Perioden z. B. einzugehen. Sicherlich ist nicht Bossuet allein der Parodierte, sondern die gesamte Kunstübung des „Oraison funèbre“<sup>68</sup>. Zudem wird parodistisch behandelt — auch bei den später zu erwähnenden Stücken — nur der kirchlich-christliche Gehalt. Die Sprachform, die Friedrich ja zu dem Ganzen hinzog, ist echt, nach den Gesetzen der Gattung geformt. Thiébauld<sup>69</sup> sagt hierüber: „il voulut que ses phrases fussent harmonieuses par la

<sup>63</sup> P. 4, 195.

<sup>64</sup> Catt 215/16. S. o. S. 51.

<sup>65</sup> Vgl. XIII, 93.

<sup>66</sup> XV, 93.

<sup>67</sup> Mangold, „Friedrichs Nachahmungen Bossuets und Montesquieus“, Archiv für neuere Sprachen, 1899, 2, S. 338 f.

<sup>68</sup> So hat Mangold manche Folgerungen für Friedrichs Verhältnis zu Bossuet gezogen, die vielmehr auf die Gattung als solche zu beziehen sind (z. B. S. 346).

<sup>69</sup> a. a. O., 55.

forme, imposantes par le ton de dignité . . . et stériles par le fond“. Friedrich verfolgte in seinen Reden ein doppeltes: der schaffende Künstler berauschte sich an dem Reichtum der barocken Wortmusik; der skeptische Geist fand seine Freude, die Denkart der Kirche zu belachen und zu verspotten<sup>70</sup>. Verfehlt ist Mangolds Erklärung<sup>71</sup>, Friedrich habe in der Lektüre von Leichenreden Trost gesucht und nicht gefunden; er habe sich abgestoßen gefühlt und sich durch satirische Nachdichtung zu zerstreuen gesucht. Dagegen spricht schon das Vorhandensein des „Eloge de Henri“<sup>72</sup>, die Leichenrede Friedrichs auf seinen geliebten Neffen, die 1767 in der Berliner Akademie verlesen wurde. Der große erhabene Stil des 17. Jahrhunderts, den Friedrich so liebte, wird dort getragen von aufrichtigster seelischer Erschütterung<sup>73</sup>. Weit über die genannten Stücke hinaus erstreckt sich der künstlerische Einfluß Bossuets: er ist nicht allein in jenen parodistischen Stücken friderizianischer Prosa, er ist in den ernstesten Eloges, er ist in den Geschichtswerken, herüberwirkend aus dem genialen „Discours sur l'histoire universelle“, der in seiner rhetorischen, rhythmisch-klanglichen Form der Grundform der Kunstprosa nahesteht und wirklich ein Discours ist. Dieser Einfluß ist sehr stark im „Anti-machiavelli“, in den akademischen Reden Friedrichs<sup>74</sup>, ja man darf sagen, die gesamte Prosa ist durch diese stilistische Schule hindurchgegangen.

Um Bossuet gruppieren sich für Friedrich eine große Anzahl bedeutender Prediger, deren Wirkungen sich meist verschmelzen und einzeln kaum bestimmbar sind. Bossuet tritt in den Urteilen noch verhältnismäßig differenziert zutage, die übrigen sind seltener und allgemeiner genannt. Trotzdem scheint sich auch in ihrer Beurteilung ein einheitliches Prinzip zu finden. In Bossuets unmittelbare Nähe rückt nur einer, der heute gewöhnlich als Geist zweiten Ranges gefaßt wird: Flécher. Rühmt Friedrich Bossuets Eloquenz, so meint er dasselbe von Flécher<sup>75</sup>; was über seine Lektüre der „Oraisons funèbres“ von Bossuet gesagt wurde, gilt auch für die Fléchiers, auch sie liest er 1786 noch einmal<sup>76</sup>. Hatte er geäußert, Bossuets Stil begeistere ihn, so fügt er hinzu, er schätze den Fléchiers sehr hoch<sup>77</sup>. Wo er die Reden Bossuets als Erziehungsmittel zur Sprachbeherrschung gebraucht wissen will,

<sup>70</sup> In diesem Sinne ist der „Panégyrique“ nicht rührend, wie Mangold behauptet.

<sup>71</sup> a. a. O., 340.

<sup>72</sup> VII, 37.

<sup>73</sup> Ernst gemeint ist auch der „Sermon sur le jugement dernier“ (XV, 1).

<sup>74</sup> Vgl. Bd. IX.

<sup>75</sup> VIII, 231.

<sup>76</sup> D a n t a l, a. a. O.

<sup>77</sup> Catt 338.

nennt er zugleich Fléchier<sup>78</sup>, auch er einer der „Väter der französischen Sprache und des Stils“<sup>79</sup>. Gab er Bossuet den Beinamen des Demosthenes Frankreichs, so bezeichnet er diesen als den französischen Cicero<sup>78</sup>. Am schwersten wiegt wieder die Nennung in der kritisch-scharfen „Histoire de mon temps“ von 1775, die ihn, während er 1746 noch fehlt, mit den Worten einführt: „Fléchier kann als der Cicero Frankreichs gelten“<sup>80</sup>. Wie ist die Bevorzugung Fléchiers zu verstehen? Ohne Zweifel um dessentwillen, was ihn allgemein an der Rhetorik angezogen hatte, und was seine Liebe zu Bossuet bereits bewies: um der Auffassung der Beredsamkeit willen als einer Art von Musik, auf dem Instrument der menschlichen Sprache gespielt. In dieser Kunst steht Fléchier — abgesehen von Bossuet — einzigartig unter den Rednern des 17. Jahrhunderts da. Man nehme, um Friedrichs Zuneigung zu verstehen, das Urteil Lansons, der Fléchier durchaus nicht nachsichtig betrachtet: „Fléchier est un admirable rhéteur, d'une souveraine élégance de forme, d'une rare délicatesse d'oreille, sa prose est merveilleuse de rythme et telle page . . . donne la sensation d'un chant“<sup>81</sup>.

Zur Bekräftigung der Selbständigkeit, persönlichen Färbung und Bewußtheit solcher Wertungen kann das Gegenbeispiel Bourdaloue herangezogen werden. Bourdaloue, dem allgemein der zweite Platz unter den französischen Kanzelrednern eingeräumt wird, steht für Friedrich völlig im Hintergrund. Er hat sich — soweit ersichtlich — nie über ihn kritisch geäußert<sup>82</sup>. Bedeutsam ist es, daß er den ablehnte, den z. B. Voltaire vor allen anderen rühmte, da er als erster auf der Kanzel „eine immer beredete Vernunft“ gezeigt hätte<sup>83</sup>. Wieder zeigt sich, daß Friedrich in der Kunst der Reason doch nicht die Bedeutung zuerkennt, wie man es von dem vermeintlichen Vernunftmenschen meist annimmt. Er zog den formal, stilistisch höher stehenden Fléchier vor mit seinem Freunde d'Alembert, der jenen gepriesen hatte als „le modèle de l'harmonie oratoire“<sup>84/85</sup>.

<sup>78</sup> VII, 108.

<sup>79</sup> VII, 102.

<sup>80</sup> II, 37.

<sup>81</sup> Lanson, „Histoire de la littérature française“, p. 592.

<sup>82</sup> Ob der „Sermon du jugement dernier“ (XV, 1) sich an Bourdaloue anlehnt, wie Thiébauld und Retzow unter Berufung auf de Catt behaupten (obwohl de Catt nichts davon überliefert; s. Catt 222, Anm. S. 475. XV, X), ist sehr zweifelhaft.

<sup>83</sup> Voltaire, „Histoire du siècle de Louis XIV“, Kap. XXXII.

<sup>84</sup> Eloge de Fléchier.

<sup>85</sup> Diese z. T. nur erschlossene Rangordnung der großen Redner wird bekräftigt durch die Bestände der Bibliotheken. Während Bossuet mit seinen Werken in überraschender Fülle vertreten ist, ist der einzige, der sich durch Reichhaltigkeit aus den übrigen Rhetoren heraushebt, Fléchier.

Aus der ganzen Fülle der französischen Kanzelredner, die das letzte Drittel des 17. Jahrhunderts erfüllen und bis ins 18. hinüberreichen, zählt nur noch ein einziger, besser nur ein Werk eines einzigen: *Massillon* mit seinem „Petit carême“. *Massillon* selbst wurde im 18. Jahrhundert von den „Philosophen“ fast als der ihrige angesehen und hoch geachtet, vor allem von *Voltaire*, der seine weltliche Moral, seinen Kampf gegen den Krieg und für die Menschlichkeit rühmt. *Tilley*<sup>86</sup> betont, daß diese — noch von *Brunetiére* vertretene — These durchaus unhaltbar ist. Daher scheint es nicht unwesentlich, daß *Friedrich* in seinen Urteilen nie auf solche „philosophischen“ Punkte anspielt, nur die Eloquenz selbst im Auge hat<sup>87</sup>. Die „Fastenpredigten“ bilden ihm neben den Leichenreden von *Bossuet* und *Fléchier* das ausreichende Erziehungsmittel zu künstlerisch durchgebildeter Sprache und Stil<sup>88</sup>. „Voll von Zügen der erhabendsten Rhetorik“ sind sie die Fortführung der großen Beredsamkeit des 17. Jahrhunderts. Gerade deshalb ist ihre Wertschätzung so groß, weil *Massillon* der einzige und letzte ist, der im 18. Jahrhundert noch einmal die hohe Kunst *Bossuets* zu meistern versteht, dem es gelingt, mit der Kraft des Wortes seine Zuhörer aufzurütteln, zu erschüttern, wie etwa in dem Sermon „Ueber die Ankunft Christi“, den *Friedrich* bewunderungswert fand<sup>89</sup>. Mit ihm ist für *Friedrich* die schöpferische Epoche der französischen katholischen Kanzelberedsamkeit geschlossen. Was er aus ihr noch an unbedeutenderen Geistern kannte und las, ist erstaunlich, muß aber hier übergangen werden<sup>90</sup>.

Hervorzuheben ist aber die Schätzung der protestantischen Kanzelrhetorik, d. h. der französischen Réfugiés, mit der er sich — hier ist der Beweis überzeugend — beschäftigte, weil sie ihm zusagte, nicht weil sie ihm etwa von seinen literarischen Freunden in Frankreich, von der französischen literarischen Tradition aufgedrungen war. Es ist einmal *Saurin*, den er schon in *Ruppin* schätzt<sup>91</sup>, den er im Siebenjährigen Kriege liest<sup>92</sup> und bewundernd lobt<sup>93</sup> wegen seiner vortrefflichen Art, die Moral zu predigen, wegen seines ausgezeichnet guten Stils. Das ist zum andern und vornehmlich *Beausobre*, der Berliner Réfugié, der einzige, in dem ihm die Kunst der französischen Rhetorik in Praxi entgegentrat. Aus letzterem Grunde sind seine bewundernden Äußerungen

<sup>86</sup> „Decline of the age of Louis XIV“, p. 316.

<sup>87</sup> Auf die besondere Beliebtheit *Massillons* im 18. Jahrhundert deutet *Friedrich XI*, 76.

<sup>88</sup> VII, 108.

<sup>89</sup> Catt 273.

<sup>90</sup> Vgl. Catt 224 und *Dantal a. a. O.*

<sup>91</sup> P. 72, 127.

<sup>92</sup> Catt 224.

<sup>93</sup> Catt 272.

auch nicht so schwerwiegend zu nehmen wie sonst. Die allgemeinen Urteile über Beausobre sind außerordentlich lehrreich: sie erhellen blitzartig die ganze kulturelle Situation Friedrichs. Er nennt ihn „le plus grand homme de Berlin“<sup>94</sup>, „la meilleure plume de Berlin“<sup>95</sup>, „le plus grand homme dans ce pays“<sup>96</sup>, ja sogar „un des plus grands hommes de l'Allemagne“<sup>97</sup>. An keinem Punkte springt Friedrichs geistiges Ausländertum, sein unbewußtes, restloses Aufgehen in der fremden Kultur deutlicher heraus als hier. — Das begeisterte Lob, das der junge Friedrich dem Berliner Prediger zollte, ist verständlich; mit dem geistreichen, weltmännischen Theologen, dem man damals den Beinamen „le sourire de Brandebourg“ gegeben hatte<sup>98</sup>, trat ihm zuerst und vielleicht das einzige Mal die Geistes- und Gesellschaftskultur der Zeit Ludwigs XIV. in einer bedeutenden Persönlichkeit gegenüber. Beausobres souveräne Geistesgewandtheit preist er immer wieder: „dieser Mann besitzt unendlich viel Geist“<sup>99</sup>. Während seiner Jugendzeit, als noch kein Voltaire oder Algarotti in Brandenburg erschienen war, mußte Beausobre ihm wie eine Oase in der preußischen Halbbarbarei vorkommen. Seine Predigten gehört zu haben, nennt er einmal das Beste, was er in der letzten Zeit getan habe<sup>100</sup>. Damals ist das Lob begeistert: „er vereint schöne Freimütigkeit und vollendete Beredsamkeit, passende Form der Ausdrücke und Kraft der Ueberlegung“<sup>100</sup>. Ebenso widmet er ihm bei seinem Tode 1738 einen warmen Nachruf in einem Briefe an Voltaire<sup>101</sup>. Für Friedrichs unbestechlichen Geschmack zeugt es, daß er später, als das Beste an Beausobres Beredsamkeit fehlte: die lebendig wirkende Persönlichkeit, nie gedacht hat, ihn unter den großen Rhetoren zu erwähnen. Mit Beausobre, der 1659 geboren, geistig also ganz dem 17. Jahrhundert angehört, hat die große theologische Rhetorik des 17. Jahrhunderts ihren letzten Ausläufer erreicht. Sie ist für Friedrich die wesentliche Erscheinungsform der Kunstprosa im Frankreich Ludwigs XIV. gewesen.

Ebenso wie der stilistische Wiederklang Bossuets Friedrichs gesamtes Schrifttum durchzieht, hat auch der Einfluß der gesamten Bewegung einen Niederschlag in seinem Schaffen gefunden; nur daß hier noch stärker die Lust zum Parodieren des Inhalts in den Vordergrund tritt. Wir haben eine ganze Reihe kleiner

<sup>94</sup> XVI, 150.

<sup>95</sup> P. 81, 184.

<sup>96</sup> XVI, 107.

<sup>97</sup> P. 81, 184.

<sup>98</sup> Rossel, „Histoire de la littérature française hors de la France“, p. 422.

<sup>99</sup> XVI, 121; vgl. P. 81, 184. XVI, 107, 150.

<sup>100</sup> XVI, 107.

<sup>101</sup> P. 81, 184. Rossel, a. a. O., 422/23 zitiert fälschlich Teile daraus als Urteil Voltaires über Beausobre!

Artikel meist tendenziösen Charakters, die im echten Stil der „Auteurs sacrés“ geschrieben sind: neben den schon genannten „Sermon“ und „Panégyrique“ vor allem die „Commentaires apostoliques et théologiques sur Barbe-Bleue“<sup>102</sup>, die eine geistvolle Verhöhnung der katholischen Kirche und ihrer Bibelgläubigkeit sind. Friedrich gibt den Text des Blaubartmärchens aus den „Contes de ma mère l’oie“ von Perrault als apokryphe, dem Hohen Lied nahestehende biblische Schrift aus und gefällt sich, mit verblüffender Geschicklichkeit des Geistes und der Phantasie es Satz für Satz ins Religiöse, Theologische umzudeuten und die unglaublichsten dogmatischen Folgerungen daraus zu ziehen. Auch der Avantpropos stellt eine glänzend gelungene Mystifikation unter den vielen satirischen Streitschriften der Aufklärer dar, gelungen vornehmlich durch die beispiellos sichere Beherrschung des rhetorischen Sprachstils der Kirche<sup>103</sup>. Derselbe Stil findet sich weiter in zwei Traumberichten<sup>104</sup> mit aufklärerischer Tendenz; in einem „Breve des Papstes“<sup>105</sup> und einem „Brief Clemens XIV. an den Sultan“<sup>106</sup> mit politischer Tendenz; endlich in einem „Erlaß des Bischofs von Aix“<sup>107</sup>, der die Schriften des Marquis d’Argens verdammt, den Verfasser selbst aus Frankreich verbannt<sup>107</sup>. In gewissem Sinne gehört hierher noch der auch auf d’Argens gemünzte „Éloge de la paresse“<sup>108</sup>, der aber bereits der weltlichen Beredsamkeit verpflichtet ist. Diese Stücke zeigen deutlich, wie Friedrich immer von neuem von jener eigentümlichen, ihm wertvollen Sprache und Form angezogen wurde. Seine Neigung zur Rhetorik beweist auch die Bemerkung Lucchesinis<sup>109</sup>: „il re ha demonstrato la sua eloquenza in un finto discorso di un confessore cattolico per determinare un principe all’ intolleranza. E veramente eloquentissimo“. Denn es sei nochmals betont, er macht sich niemals über diesen Stil als solchen lustig, der Stil ist immer echt, er wird nur imitiert. Allein der Inhalt wird karikiert und parodiert. Der „Sermon du jugement dernier“<sup>110</sup> und der „Éloge de Henri“<sup>111</sup> waren schon genannt als Beispiele, daß die erhabene Rhetorik des 17. Jahrhunderts Träger ernstester Seelenstimmung sein kann.

---

<sup>102</sup> XV, 33 f.

<sup>103</sup> Zu untersuchen wäre, wie weit Friedrich sich hat inspirieren lassen durch das in der Idee (gelehrter Kommentar über einen naiven Text) ähnliche „Chef d’oeuvre d’un inconnu“ von St. Hyacinthe. Dessen Vorhandensein in der Bibliothek weist auf gute Kenntnis.

<sup>104</sup> XV, 21, 26.

<sup>105</sup> XV, 122.

<sup>106</sup> XV, 184.

<sup>107</sup> XV, 175.

<sup>108</sup> XV, 11.

<sup>109</sup> Lucchesini, 26.

<sup>110</sup> XV, 1.

<sup>111</sup> VII, 37.

Es ist ersichtlich geworden, welche Bedeutung Friedrich der kirchlichen Rhetorik im 17. Jahrhundert zumißt. Sie stellt ihm die ganze Kunstprosa des großen Jahrhunderts dar. Ganz erstaunlich, wie alle Autoren, die nicht in diesen Rahmen hineinpassen, seitwärts liegen bleiben. Es sind dies vornehmlich die beiden Schriftsteller, die das Ende des 17. Jahrhunderts und die Jahrhundertwende beherrschen, die heute neben die großen Klassiker gestellt werden: La Bruyère und Fénelon. Ueber Friedrichs Stellung zu La Bruyère ist nicht das Geringste zu ermitteln. Das Fehlen jedes Zitates oder wörtlicher Anlehnungen, sonst nie versagende Kriterien, schließt selbst eine tiefere längere Beschäftigung mit den „Charakteren“ aus. Erklären läßt sich diese Feststellung nur durch völlige Ablehnung La Bruyères. La Bruyères Werk bietet manchen Grund zu solcher Annahme: einmal das Element, das die „Charaktere“ gerade an das 18. Jahrhundert bindet, der Esprit, der aber bei La Bruyère — wie zum Teil noch bei Fontenelle — noch nicht immer die Klippe der Preziosität zu vermeiden weiß<sup>112</sup>. Friedrich war der tödlichste Gegner jeder Preziosität, auch derjenigen seiner Zeit, des „Faux bel esprit“<sup>113</sup>, d. h. des Esprit, der nur um des Esprit willen da ist. Das Suchen La Bruyères nach dem Geistreichen, dem Ueberraschenden drückt sich in einem abwechslungsreichen, mit immer neuen künstlerischen Mitteln arbeitenden Stil aus, der aber das gewollt Künstliche nicht vergessen läßt<sup>114</sup>. Da es La Bruyère nicht gelang, seine Kunstgriffe genügend zu verbergen, verstieß er gegen das klassische Grundgesetz der Natürlichkeit, wie es sich ausdrückt in der von Friedrich so häufig gebrauchten Formel der „Difficulté surmontée“. Das klassische Kunstwerk läßt alle Schwierigkeiten der Erzeugung, den Kampf mit der Materie vergessen und stellt sich in seiner Vollendung als abgeklärt, in seiner Einfachheit wie selbstverständlich erschaffen dar<sup>115</sup>. Ein zweiter, mindestens ebenso tief reichender Ablehnungsgrund wäre das Fehlen der oratorischen Komposition im Aufbau des ganzen Werkes. Mornet hat ausdrücklich darauf hingewiesen, wie in diesem Sinn die „Charaktere“ vollkommen aus der übrigen Literatur des 17. Jahrhunderts herausfallen<sup>116</sup>. Der Vergleich mit den übrigen künstlerischen Anschauungen Friedrichs macht es

<sup>112</sup> Tilley, a. a. O., 443.

<sup>113</sup> Vgl. die Epître, X, 180.

<sup>114</sup> In der zu großen Technik sieht Lanson den Mangel La Bruyères („Histoire de la littérature française“, p. 610); im selben Sinne sagt Tilley, a. a. O. 73: „he lacks the art to conceal his art. The sense of effort is seldom absent from his pages“.

<sup>115</sup> Auch Tilley hat in seinem neuesten Buch — wie die meisten bisher — diese tiefere Bedeutung der „Difficulté surmontée“ nicht erkannt (vgl. p. 158).

<sup>116</sup> „Histoire de la clarté française“, p. 182.

höchst wahrscheinlich, daß er aus diesen Gründen La Bruyère ablehnte.

Der andere Prosa-Schriftsteller, dem nicht die ihm allgemein gezollte Würdigung zuteil wird, ist Fénelon. Fénelon ist für ihn nur der Verfasser des „Télémaque“. Es wurde gesagt, daß Friedrich jenes Werk schon im offiziellen Erziehungsplan kennenlernte<sup>117</sup>, da man es im 18. Jahrhundert durchweg nur für das ansah, was der erste Anlaß zu seinem Entstehen gewesen war, für ein Erziehungsmittel junger Prinzen. Es sieht aus, als ob Friedrich sich nie über diese Anschauung erhoben hat. 1739 meint er, Fénelon habe den Telemach geschrieben, um „den Weg zur Tugend zu lehren“<sup>118</sup>. Und noch 1777, als d'Alembert vor Joseph II. den „Éloge de Fénelon“ halten will, rät Friedrich, bei Gelegenheit des „Télémaque“ „von den für einen jungen Prinzen wünschenswerten Vollkommenheiten zu handeln“<sup>119</sup>. Er hat somit ausdrücklich den moralischen Wert des Buches betont<sup>120</sup>. Ueber seine literarischen Vorzüge sagt er nie etwas, so daß man versucht ist, das Werk — im Sinne Friedrichs — eher in die Abteilung der Philosophie einzureihen als in die der reinen Literatur. Vermutlich hat auch Fénelons Stil ihm nicht zugesagt, nur aus dem entgegengesetzten Grunde als der des La Bruyère. Tilley<sup>121</sup> formuliert: wenn La Bruyère seinem Stil zuviel Sorgfalt schenkte, so schenkt ihm Fénelon zu wenig. Fénelon versteht es nicht, die Menge der stilistischen Kunstmittel zu nutzen. Seine nachlässig dahingleitende, fast lyrische Phrase mit ihren gedämpften Schlüssen, die jede „sonorité forte“ vermeidet<sup>122</sup>, konnte Friedrich in ihrer Einförmigkeit kaum begeistern, dessen Ideal der heroische Schwung Bossuets mit seiner barocken Klangfülle war. Es erklärt sich so, daß keine Nachwirkungen von Fénelons Stil und Kunstform sich in Friedrichs eigener Produktion finden, (selbst seine „Totengespräche“ kommen im wesentlichen von Fontenelle und Lukian). Verschiedentlich wird zwar Fénelon unter den großen Männern der Zeit Ludwigs XIV. genannt<sup>123</sup>. Doch springt die bescheidene Rolle der beiden Letztgenannten, La Bruyère und Fénelon, im Vergleich zur Kanzelrhetorik, in den Blick.

Wenn mit und nach den letzten bedeutenden Kanzelrednern, die schon ins 18. Jahrhundert hineinragen, die Gattung der Kanzelberedsamkeit immer mehr an Lebensraum verliert, sozusagen an dem philosophischen, religiösen Geist der führenden Oberschicht zu Grunde geht und aus dem Gebiet der Kunst wieder in die Nie-

<sup>117</sup> S. 5.

<sup>118</sup> VIII, 241.

<sup>119</sup> XXV, 76.

<sup>120</sup> Ebenso P. 72, 100.

<sup>121</sup> a. a. O., 296.

<sup>122</sup> Lanson, „L'Art de la prose“. Paris 1927, p. 116.

<sup>123</sup> VII, 51, 102.

derungen der Gebrauchsformen des täglichen Lebens absinkt, so bleibt das für den künstlerischen Menschen wie Friedrich Wesentliche daran, die Rhetorik, doch erhalten und lebt fort. Nur daß die praktische Beredsamkeit sich an einem anderen Ort ansiedelt: bei den Sitzungen der öffentlichen Körperschaften, den Akademien etc.<sup>124</sup>. Neben dieser praktischen „akademischen“ Beredsamkeit lebt aber — wie Mornet gezeigt hat<sup>125</sup> — der Geist der Rhetorik in allen Zweigen der Literatur weiter, genau wie im 17. Jahrhundert. Auch hier stellt sich die Kunstprosa, die ganze klassische Literatur des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als eine Einheit dar.

Erst gegen 1750 beginnt man allgemein gegen die Rhetorik Sturm zu laufen<sup>126</sup>, als die jüngere Aufklärung mit Diderot und Rousseau zu wirken beginnt. Es scheint der Auffassung dieser Einheit nicht förderlich, hinsichtlich des Sprachstils — wie überhaupt — eine scharfe Trennung zwischen 17. und 18. Jahrhundert bis 1750 zu legen. Zumindest können Friedrichs Urteile über die Prosa des 18. Jahrhunderts nicht verstanden werden, wenn man einfach für das 17. Jahrhundert die rhetorisch-ernste, majestätische Periode als typisch hinstellt und ihr im 18. Jahrhundert den Typus der kurzen, sprunghaften, geistsprühenden, von der Eloquenz befreiten Phrase entgegensetzt. Es bilden diese Stilunterschiede vielleicht weniger ein Nacheinander als ein Nebeneinander. Lanson<sup>127</sup> hat darauf hingewiesen, daß die im 18. Jahrhundert für uns im Vordergrund stehenden Werte bereits im 17. vorhanden waren in der Literatur zweiten Ranges als Ausdruck der Sprache des Hofes, der Gesellschaft, der Konversation, etwa in der Prosa von Racine, Bussy-Rabutin, Bouhours oder La Bruyère. Genau so läßt sich sagen, daß die eigentliche Literatursprache fort dauert — wenn auch in modifizierter Form — im 18. Jahrhundert. Man nehme etwa die „*Considérations*“ von Montesquieu oder die „*Epochen der Natur*“ von Buffon, sowie das eminent wichtige Genre des „*Discours*“, das, abgesehen von der für die literarische Betrachtung zurückstehenden Unmasse der Durchschnittsproduktion, mit manchen Stücken in die vorderste Reihe der Literatur getreten ist, mit Namen wie Fontenelle, Buffon, J. J. Rousseau, Rivarol u. a.<sup>128</sup>. So könnte man — einer Bemerkung Mornets<sup>129</sup> folgend — zwei nebeneinander laufende, zusammen exi-

<sup>124</sup> Mornet, „*Histoire de la clarté*“, p. 153.

<sup>125</sup> Ebd., Teil II, Kap. 3 (z. B. 180).

<sup>126</sup> Ebd. Teil II, Kap. 5.

<sup>127</sup> „*L'Art de la prose*“, p. 140 f.

<sup>128</sup> Wenn Lanson (a. a. O., p. 140) bei Betrachtung der Stilkunst des 18. Jahrhunderts ausdrücklich darauf verzichtet, diese „entartete“ Schreibart zu berücksichtigen, kommt ein dem historischen Sachverhalt nicht vollentsprechendes Gesamtbild heraus.

<sup>129</sup> a. a. O., S. 85.

stierende Ströme in der literarischen Betätigung scheiden: die eigentliche Dichtung, die „grands genres littéraires“, die von der rhetorisch-literarischen Tradition, besonders der Antike, bestimmt und durchgeformt sind; und die aus der Sprache des Hofes, der vornehmen Welt sich bildende, die Herkunft von der Konversation nie verleugnende, ungebundene Handhabung der Sprache, wie sie sich ausdrückt in den Formen des Briefes, der Memoiren, des Dialogs. Erst als die hohe klassische Kunst abzusterben beginnt, drängt sich dieses im 17. Jahrhundert kaum zur Literatur gerechnete „Kunsth Handwerk“ an ihre Stelle. Für den ganz klassisch denkenden Friedrich wenigstens, dem der feste Begriff und die strenge Trennung der Gattungen selbstverständlich war, da er in der künstlerischen Form das letztthin Bestimmende sah, gilt diese Zweiteilung. Er kennt beide Gebiete sehr gut<sup>130</sup>; wenn er sich aber auch viel mit Memoiren, Briefen, Romanen beschäftigte, nie kam ihm der Gedanke, sie zur Literatur zu rechnen. (Urteile fehlen bemerkenswerterweise fast völlig!) Sie stehen für ihn etwa auf gleicher Ebene wie ein wirkliches Gespräch, eine Erzählung im Gesellschaftskreise, der Tanz eines Menuetts: an sich Wohlgefallen erregend, aber ohne Kunstwert. Nur wenn ein Werk jener Art den Rahmen seiner eigentlichen Zweckbestimmung durchbricht, zur reinen dichterischen Form wird, die von einem einheitlichen, bewußt gestaltenden Kunstwillen gefüllt wird, steigt es in die Kunst, das Reich der Formen, hinauf (so z. B. die „Persischen Briefe“ oder die kleinen Romane Voltaires). — Ueber jene Schreibart, die man ausschließlich als 18. Jahrhundert gelten lassen will<sup>131</sup>, spottet Friedrich sogar als „style décousu et épigrammatique que la mode a si fort mis en vogue à présent“<sup>132</sup>. (Interessant ist, daß er von dieser Mode diktierte, sentenzartige Antithesen der „Histoire de mon temps“ von 1746 in der Bearbeitung von 1775 unterdrückt — besonders in den Vorreden).

Wendet man diese Erkenntnis noch einmal auf das 17. Jahrhundert an, erklärt sich Friedrichs Vorbeigehen an vielen Erscheinungen, die man heute im literarischen Bilde jenes Jahrhunderts nicht missen möchte. Die zahllosen Memoiren und autobiographischen Denkwürdigkeiten, die Flut der Briefwechsel samt ihrer vollendeten Form bei Madame de Sévigné<sup>133</sup>, die Romane, vertreten besonders durch Madame de Lafayette, mochte er wohl gut geschrieben finden; aber er las sie nicht um des ästhetischen Genusses willen, sondern aus geschichtlich-kulturellem Interesse oder zur bloßen Unterhaltung<sup>134</sup>. Wenn er Werke eines Fontenelle, Montesquieu, Voltaire bewundert, dagegen diejenigen, die ihre

<sup>130</sup> Vgl. die Bibliothekskataloge.

<sup>131</sup> Lanson, a. a. O., S. 140.

<sup>132</sup> P. 4, 297.

<sup>133</sup> Friedrich hat sie noch 1786 gelesen (Dantal).

<sup>134</sup> Vgl. über Memoiren unter Geschichtsschreibung, über Romane S. 94.

Vorläufer dem Stil nach sind, wie Bussy-Rabutin, Bouhours, Hamilton, La Bruyère mit Stillschweigen übergeht und negiert, so ist das erklärende Kriterium der dort vorhandene, hier mangelnde künstlerische Aufbau. Aus demselben Grunde muß sich Racine, von dessen historischer Prosa Lemaitre sagt, sie ähnele von allen Proastilen des 17. Jahrhunderts am meisten dem Voltaires<sup>135</sup>, das harte Urteil gefallen lassen, er habe nicht gut in Prosa geschrieben<sup>136</sup>, während Friedrich von Voltaire entzückt ist. Die „Geschichte von Port-Royal“ bleibt in ihrer Schmucklosigkeit für ihn mittelmäßige Gebrauchsprosa, wenn sie auch von Racine stammt. Man kann aber hinzufügen: auch wo Voltaire über das Niveau der Gebrauchsprosa nicht hinauskommt, läßt er Friedrich kühl, mag er sonst auch Voltaire sein.

Die Zahl der Werke des 18. Jahrhunderts, die vor Friedrichs scharfer Prüfung bestehen, ist sehr gering. An vorderster Stelle steht wieder die Rhetorik in ihrer Grundform: der Rede, mag sie nun als akademischer Eloge auftreten oder als wissenschaftlicher Discours schlechthin, beide die weltlichen Geschwister der „Oraison“ und des „Sermon“ des 17. Jahrhunderts. Vor letzteren hatte sie sogar — ihrem Inhalt zufolge — die Möglichkeiten der dauernden Wirkung und Weiterentwicklung im 18. Jahrhundert voraus. Die Verkörperung dieser Beredsamkeit waren für Friedrich die beiden Pariser Akademien und ihr *secrétaire perpétuel*. Friedrichs Anteilnahme an den akademischen Antrittsreden, Preisarbeiten, Redewettbewerben ist sehr groß gewesen, aber schwierig in direkten Äußerungen nachzuweisen, da bei der Fülle der Stücke der einzelne Verfasser so gut wie zur Anonymität verurteilt ist<sup>137</sup>. Friedrich hatte z. B. in der Bibliothek von Sanssouci in dreißig Bänden die Sammlung der Rhetorik-Preise stehen. Faßbarer sind die Beurteilungen der Lobreden, die auf Friedrichs eigene Arbeit einen bedeutenden Einfluß ausgeübt haben. Persönliche Beziehung verband ihn mit den beiden Männern, die das Amt des Sekretärs im 18. Jahrhundert inne hatten, Fontenelle und d'Alembert. Fontenelles „Lobreden“ las er — neben dessen anderen Schriften — sogar noch mitten im Trubel des Siebenjährigen Krieges<sup>138</sup>, obwohl sie zumeist Naturwissenschaftlern galten und ihn somit sachlich wenig berührten. Wenn er noch 1772 gesteht, daß er sie stets mit Genuß gelesen habe<sup>139</sup>, so ist das ihrer künstlerischen Form und rhetorischem Bau zuzuschreiben. Fontenelle, dessen Geist Friedrich als „profond et juste“ preist<sup>140</sup>, besaß, was er für diese Art der Rede forderte: den mittleren Ton

<sup>135</sup> Tilley, a. a. O., S. 443.

<sup>136</sup> P. 86, 370.

<sup>137</sup> Krieger, a. a. O., S. 163.

<sup>138</sup> Catt 235.

<sup>139</sup> Vgl. XXIV, 579.

<sup>140</sup> XI, 47.

Schwulst<sup>139</sup>. (Als Friedrich 1785 Condorcet beglückwünscht zu seinen ersten „Éloges“ als secrétaire perpétuel, meinte er zwar, Fontenelles Reden seien wohl etwas zu satirisch gewesen, manchmal eher Kritiken als Lobreden<sup>141</sup>. Doch ist die Schärfe der Kritik sowohl an Fontenelle wie an d'Alembert sichtlich Kompliment für Condorcet.) Unschätzbar mußten Friedrich diese rhetorischen Glanzstücke sein, von denen Faguet einmal sagt, man habe sie so oft als Meisterwerke gepriesen, daß der Kritiker wünschen möchte, sie wären es nicht, nur um etwas Neues sagen zu können; aber man müsse die Tatsache hinnehmen, sie sind Meisterstücke<sup>142</sup>. Weitauß bemerkenswerter spiegelt sich Fontenelles rhetorischer Einfluß in Friedrichs eigenen „Éloges“. Neben der schon genannten Trauerrede auf seinen Neffen Prinz Heinrich von Preußen und den parodistischen „Panégyrique“ und „Lob der Faulheit“, die sich der geistlichen Rhetorik des Barock anschließen, besitzen wir sieben Eloges, die Friedrich beim Tode seiner Freunde Jordan, Duhan, Golz, Lametrie, Stille, Knobelsdorff, Voltaire verfaßte und in der Berliner Akademie der Wissenschaften vortragen ließ<sup>143</sup>. Eine nähere Untersuchung über Stil, Aufbau und Form fehlt noch, sie würde nicht nur die Authentizität einiger zweifelhafter Stücke<sup>144</sup>, sondern auch Zusammenhänge mit französischen Vorbildern feststellen können. Sie scheinen in ihrer knappen, klaren Schlichtheit Fontenelle nahezustehen. (Eine Beeinflussung durch die literarischen Lobreden d'Alemberts ist rein zeitlich nur in der späten Gedenkrede auf Voltaire möglich.) Die Wirkung dieser akademischen Rhetorik Fontenelles auf Friedrich — Einwirkung von Manier und Technik, die an sich nichts über den Wert des Kunstwerkes aussagt, in einer Zeit, die den Individualismus in der Kunst im heutigen Sinne nicht kennt — würde sich nur hinzugesellen zu den übrigen Ausstrahlungen der gesamten Kunst Fontenelles, der — wie oben <sup>145</sup> gesagt — auch in seinen philosophisch-wissenschaftlichen Werken bereits Künstler ist. Dazu tritt noch ein rein literarisches Werk Fontenelles: die „Dialogues des morts“. Mit ihnen hatte Fontenelle eine beliebte antike Gattung bleibend in die französische Literatur eingeführt. Friedrich stellt sie in Parallele zu den „Totengesprächen“ Lukians. Die Dialoge scheinen ihm eins der Werke, mit denen die Modernen durch ihre weltmännisch-vornehme geistige Haltung den Triumph über die antiken Muster, die voll groben Scherzes und Satire sind, davongetragen<sup>146</sup>. Die so gerühmten Zwiegespräche in dieser weltlichen Beredsamkeit, „einigen Schwung ohne

<sup>141</sup> XXV, 374.

<sup>142</sup> „Le dix-huitième siècle“, 19. ed., Paris 1901, p. 51.

<sup>143</sup> VII, 1—68.

<sup>144</sup> Vgl. Volz, Hohenzollern-Jahrbuch 1916.

<sup>145</sup> S. 38.

<sup>146</sup> P. 4, 195.

der Unterwelt regten Friedrich — zusammen mit ihrem Vorläufer Lukian und vielleicht auch ihrem Nachfolger Fénelon — an, sich auch in diesem Genre zu versuchen. Zwei von den drei „Dialogues des morts“, die Friedrich verfaßte, sind erhalten<sup>147</sup>. Totengespräch in Versen ist auch das ausgelassene „Drame en vers“: „Louis XV aux champs Elysées“<sup>148</sup>, das Friedrich selbst im Stile Lukians geschrieben nennt<sup>149</sup>. An ihnen ließe sich zeigen, wie Friedrich ein übernommenes Gefäß fester, künstlerischer Form ausfüllt mit einem Inhalt neuer, ja aktuellster Probleme, die ganz persönlicher Prägung sind (politische Polemik gegen Choiseul, Struensee, gegen die Encyclopädisten, persönliche gegen Ludwig XV., die Marquise de Pompadour, Verherrlichung des verehrten Prinz Eugen, Malborough neben zahllosen kleinen satirischen Stichen), ein Beweis auch für den Künstler in Friedrich, dem sich alles, was er sagen möchte, wie zwangsläufig in künstlerischer Form ausspricht.

Zur akademischen Beredsamkeit zurückkehrend, muß die Darstellung sich dem Fortsetzer Fontenelles zuwenden, d'Alembert, der zwar zeitlich aus dem Rahmen unserer Epoche herausfällt, aber dem Sinne nach in diesen Zusammenhang gehört. Nur insoweit d'Alembert Schriftsteller ist, hat er Anspruch, behandelt zu werden in dieser Untersuchung; der Wissenschaftler, auch der Philosoph d'Alembert, den Friedrich so gern als Nachfolger von Maupertuis an der Berliner Akademie gesehen hätte, existiert für Friedrichs literarische Welt kaum; ebenso sind seine Beziehungen zu dem Menschen d'Alembert, der das Entzücken seines Jahrhunderts war, sicherlich die wertvollsten und tiefsten Teile ihres gegenseitigen Verhältnisses, nicht literarischer, sondern rein persönlicher Art<sup>150</sup>. So wie der Schriftsteller und Künstler Friedrich ganz unabhängig davon besteht, daß es einen großen Feldherrn und Staatsmann Friedrich gibt, so gibt es einen für Kunst und Literatur begeisterten Literaten d'Alembert isoliert neben dem Naturwissenschaftler und Philosophen. Als solchen wählten ihn die Gens de lettres der Académie française zu ihrem Oberhaupt, als solcher stand er Friedrich literarisch nahe. Der Schriftsteller d'Alembert, dessen literarisches Werk Picavet<sup>151</sup> als klassisch anspricht im Gegensatz zu seinen in die Zukunft weisenden Ideen<sup>152</sup>, zeigt sich vor allem in zwei bedeutenden rhetorischen Werken:

<sup>147</sup> XIV, 237, 247.

<sup>148</sup> XIV, 260—75.

<sup>149</sup> P. 86, 306.

<sup>150</sup> S. S. 194. Die naturwissenschaftlichen Arbeiten sind so gut wie nicht in den Bibliotheken vorhanden; selbst die „Mélanges littéraires“ und „Eloges“ seltsamerweise nicht in den Residenzen Sanssouci und Neues Palais!

<sup>151</sup> „Discours préliminaire, Paris 1919, hrsg. von Picavet, 4. Aufl., XLII.

<sup>152</sup> Vgl. die Aussprüche über d'Alemberts und Friedrichs Geschmacks-  
gleichheit, oben S. IX.

den „Éloges“ und dem „Discours préliminaire“ zur Encyclopédie. Aus der ehrlichen Ueberzeugung von d'Alemberts stilistischen und rednerischen Fähigkeiten schreibt Friedrich, in ihm habe die Akademie die beste Wahl getroffen, seit Fontenelles Tode könnte man jetzt wieder ihre Veröffentlichungen lesen<sup>153</sup>. Kleine Kritiken<sup>154</sup>, die ihren einfachen, aber edlen Stil loben, die zwar seltenen, dafür um so treffenderen Bilder, ihre Wahrhaftigkeit und Würde rühmen, bezeugen Friedrichs Anteilnahme. Sein wählerischer Geschmack war jedoch nicht immer befriedigt; d'Alembert hat oft in zu einfachem und vertraulichem Stil geschrieben, der für die Gattung nicht schicklich ist<sup>155</sup>. Auch gegenüber d'Alembert persönlich übt er Kritik, wenn auch meist sachliche, besonders an den „Mélanges littéraires“<sup>156</sup>. Für die Konstruktion der großen Gedenkrede Friedrichs auf Voltaire<sup>157</sup> mögen d'Alemberts bekannte literarische Eloges als Anregungen vorgeschwebt haben. — Die sämtlichen Schriften d'Alemberts stellt jedoch sein Hauptwerk in den Schatten, der „Discours préliminaire“ zur Encyclopédie, von dem Friedrich sagt: „es ist das Meisterwerk d'Alemberts; diese Arbeit allein wird seinen Namen unsterblich machen“<sup>158</sup>. Noch drei Jahrzehnte nach dem Erscheinen schreibt er bescheiden an d'Alembert: „viele Menschen haben eine Schlacht gewonnen, aber wenige Menschen haben ein so vollkommenes Werk geschrieben, wie die Vorrede zur Encyclopédie. Ich glaube, daß die Arbeiten des Philosophen für höherstehend geachtet werden als die des Soldaten“<sup>159</sup>. Betont werden muß, daß es nicht das aufklärerische, philosophische Dokument war, was diese Wertung veranlaßte. Friedrichs Ablehnung der encyclopädistischen Philosophie ist bekannt<sup>160</sup>; ja der einzige Fehler, den Friedrich an d'Alembert findet, ist eben dessen zu enge, „unvernünftige“ Verbindung mit Diderot<sup>161</sup>. Für ihn war der „Discours“ eine hervorragende Leistung der Sprachkunst, der oratorischen Komposition, der die gesamten menschlichen Geistestätigkeiten in harmonischer Gliederung darzustellen versteht, wie überhaupt im 18. Jahrhundert sein ungeheurer Erfolg ein literarischer war<sup>162</sup>. Das gab Friedrich die Berechtigung, d'Alembert „einen der besten Köpfe der französischen Literatur“ zu

<sup>153</sup> XXIV, 579, 569.

<sup>154</sup> XXIV, 446, 533. — XXV, 75.

<sup>155</sup> XXV, 374.

<sup>156</sup> Vgl. XXIV, 418, 426; ebenso die ganze Schrift „Réflexions sur les réflexions des géomètres sur la poésie“ (IX, 59).

<sup>157</sup> VII, 50.

<sup>158</sup> Catt 231. P. 86, 106.

<sup>159</sup> XXV, 166.

<sup>160</sup> S. S. 188.

<sup>161</sup> XXVI, 511.

<sup>162</sup> Picavet, a. a. O., XXXV. Man vergleiche nur einmal die Besprechung durch Laharpe, des erklärten Gegners der Philosophen, der

nennen<sup>163</sup>. Ganz dazu passend sagt Lucchesini von Friedrichs Verhältnis zu d'Alembert: „il Re . . . non ne approva però tutto quello che scrive; e dell' opera di letteratura di cui può solo giudicare, egli non giudica veramente degno di passare alla posterità, che discorso preliminare dell' enciclopedia“<sup>164</sup>.

Die starke Schätzung der akademischen Beredsamkeit, deren große Epoche die mit ihrem künstlerischen Gesicht rückwärts gewandten Arbeiten d'Alemberts schließen, geht vielleicht weniger aus Friedrichs Urteilen hervor als aus der Fülle seiner rhetorischen Schriften selbst. Zu den schon genannten kommen noch alle hinzu, die den Titel „Discours“ tragen, im gewissen Sinne auch die Abschnitte der „Brandenburgischen Denkwürdigkeiten“, alles Stücke, die bestimmt waren, in der Berliner Akademie verlesen zu werden. Friedrichs unermüdliche Tätigkeit als Mitglied seiner Akademie ist nur aus dieser Liebe zur Beredsamkeit zu fassen.

Zeitlich vor der letztgenannten akademischen Eloquenz liegen einige bedeutende Leistungen, die zwar nicht eigentlich Reden darstellen, aber doch im Sinne der Eloquenz durchgeführt sind. Es sind dies vor allem die „*Lettres persanes*“ von Montesquieu. Schon bei der Besprechung der großen historischen Werke Montesquieus ist die wichtige Rolle betont worden, die die künstlerische Beurteilung in der Gesamtschätzung spielt. Besonders die „*Considérations*“ konnte Friedrich mit Recht nach Aufbau und Sprachstil als rhetorische Glanzleistung ansehen. Ausschließlich kann aber das Literarische wirken in den „*Persischen Briefen*“, die zu den ganz wenigen Lieblingswerken gehören, deren Ewigkeitswert für Friedrich feststeht<sup>165</sup>. Die Begeisterung für dieses Werk läßt sich nur mit derjenigen vergleichen, die er für Bossuet empfand. Beides beweist, daß sein Begriff von Rhetorik wirklich sehr weit gespannt war: entzückte ihn in Bossuet die oft nur der Musikalität, des Rhythmus wegen bestehende Fülle des Wortstromes, so bewunderte er in Montesquieu das Talent, ein gleiches Höchstmaß von künstlerischer Wirkung zu erzielen durch die auf ein Mindestmaß beschränkte, klassisch strenge Wortgebung. Das ist es in der Tat, was in allen Urteilen über die „*Persischen Briefe*“ stets ausgesprochen wird: er nennt sie „karg an Worten, reich an Sinn“<sup>166/67</sup>; sie scheinen ihm mit den „*Considérations*“ „vielleicht die einzigen Bücher in der Welt, in denen es weniger Worte

---

ausführlich seinen Wert als eines literarischen Kunstwerkes nachweist („*Cours de littérature*“, Paris 1799, t. XVII, p. 102).

<sup>163</sup> XXIV, 580.

<sup>164</sup> Lucchesini, 20.

<sup>165</sup> II, 37. Andauernde Beschäftigung damit beweisen schon die zerlesenen Exemplare seiner Bibliotheken.

<sup>166</sup> XI, 49.

<sup>167</sup> P. 4, 196.

als Gedanken gibt, die zugleich sprühend von Geist sind.“ Selbstverständlich ist es, daß beide Werke bei der Bildung einer deutschen Kultur eine außerordentlich wichtige Aufgabe zu erfüllen haben: ihr dauerndes Vorbild könnte die überflüssige Breite des Deutschen verwandeln in eine kraftvolle, knappe, klare Ausdrucksweise<sup>168</sup>. — Daß Friedrichs satirischer Charakter rein inhaltlich von der geistvollen Kritik der Rokoko-Kultur angezogen wurde, braucht kaum gesagt zu werden. Der Typus dieser neuen Dichtungsgattung<sup>169</sup> hat auch seine Muse selbst angeregt. Die „Relations de Pihihu à l'empereur de Chine“<sup>170</sup> sind ein beachtenswertes Stück in der Literatur der Montesquieu-Nachahmungen<sup>171</sup>. In launigen Versen bekennt sich Friedrich selbst als Schüler Montesquieus, meint aber — bescheiden wie immer, wenn er von seinen Dichtungen spricht — er wollte den Gesang der Nachtigall nachahmen, aber es wäre nur eine Parodie darauf geworden<sup>172</sup>. In Wahrheit dürfen sich die Briefe des Pihihu mit ihrer schlagenden Komik und Satire voller aktueller Zeitbeziehungen durchaus sehen lassen neben denen des Persers Usbeck. (Wieder die für die Dichtung jener Zeit charakteristische Feststellung: eine vorhandene literarische Form wird Gefäß eines neuen, ganz persönlichen Inhalts, ohne daß dies ein Zeichen des Versagens der eigenen schöpferischen Kräfte darstellt<sup>173</sup>.) In Montesquieu trat Friedrich einer der paar bedeutenden Vertreter seiner Zeit, der Epoche des Rokoko, des letzten Ausläufers der großen aristokratischen Kultur, entgegen. Als er in der „Histoire de mon temps“ über das geistige Gesicht jener Zeit spricht<sup>174</sup>, nennt er als ihre hervorragendsten Exponenten die Namen Fontenelle, Maupertuis, Montesquieu und Voltaire. Es wäre falsch, dies als ein Bekenntnis zur Aufklärung im gewöhnlichen Sinne zu fassen. In jenem Zusammenhang spricht er nämlich nur von den blühenden Künsten, von dem Glanz der

<sup>168</sup> VII, 104.

<sup>169</sup> II, 37.

<sup>170</sup> XV, 147.

<sup>171</sup> Vgl. Cauer, „Zur Geschichte und Charakteristik Friedrichs des Großen“ (Flugschriften aus dem Siebenjährigen Kriege); Mangold, „Bosuet- und Montesquieu-Nachahmungen Friedrichs des Großen“.

<sup>172</sup> XI, 148. — Vgl. XIX, 174.

<sup>173</sup> Zugleich betont Friedrich als Vorbild d'Argens mit seinen — ebenfalls schon Montesquieu-Nachahmungen darstellenden — „Lettres chinoises“ und „Lettres juives“. Doch zählt d'Argens für ihn nicht als Faktor der französischen Literatur. Er tadelt seinen Stil und Geschmack stets (P. 86, 117. XXIV, 534. P. 72, 194); wenn er an d'Argens selbst schreibt, spricht er in sehr ausführlichen Kritiken garnicht über solche Dinge (XIX, 367, 376). Zu de Catt sagt er: „Wenn er mehr Geschmack — (für das 18. Jahrhundert das Geheimnis künstlerischer Kraft) — hätte, könnte er in die Reihe der guten Literaten des Jahrhunderts gesetzt werden“ (Catt 21). — Vgl. auch S. 177.

<sup>174</sup> P. 4, 168.

Literatur, nicht von Philosophie; und er schließt: „Geschmack und ‚études galantes‘ hatten sich über die ganze Nation verbreitet.“ Jene Männer, hier sei es besonders für Montesquieu betont, waren ihm nicht die fast abstrakten Träger aufklärerischer Ideen, sie waren vor allem Literaten. Auf der einen Seite trieben sie ernste Wissenschaftsarbeit, aber immer veredelt und verschönt dadurch, daß sie von geistig überlegenen, vielgewandten Weltleuten getan wurde; das waren jene ‚études galantes‘. Auf der anderen Seite konnten sie jeden Augenblick den Forscher von sich abstreifen und sich als bloße Künstler dem Spiel der Phantasie, der Laune und des Witzes hingeben. Bei Montesquieu sahen wir dieses doppelte Gesicht: dort die großen historischen Werke (wobei zu bemerken ist, daß der „Esprit des lois“ erst gegen die Jahrhundertmitte erscheint), hier die „Lettres persanes“, und — was im 18. Jahrhundert nicht übersehen werden darf — die galanten Dichtungen wie „Le temple de Gnide“<sup>175</sup>. Friedrichs Ueberzeugung von Montesquieus stets gleicher, hoher Sprachkunst zeigt ein Wort über ein anonymes Buch: „Dies Buch kann nur gut sein, da man Herrn von Montesquieu für den Verfasser hält“<sup>175</sup>. 1749, als die Zeit des Rokoko zu Ende geht, schreibt er melancholisch an Voltaire: „Es gibt nur noch Montesquieu und Voltaire, die in Prosa schreiben“<sup>176</sup>. In seinen letzten Lebenszeiten kehrt variiert oft der Ausdruck wieder: „Wenn es noch Montesquieus gäbe!“<sup>177</sup> Ohne Uebertreibung kann man sagen, daß Montesquieu für Friedrich die hervorragendste, geschlossenste Erscheinung der Prosakunst der ersten Hälfte seines Jahrhunderts ist.

Höher stehend sehr wahrscheinlich als Voltaire, der als Prosaschriftsteller kaum etwas geschaffen hat, das sich den großen Werken Montesquieus an die Seite stellen ließe, dessen Genie Friedrich wesentlich auf anderen Gebieten sieht (Lyrik, Dramatik). Die Schwierigkeiten, die sich bei Friedrichs Wertung des Historikers Voltaire ergaben, kehren bei der Betrachtung des reinen Prosaschriftstellers nur vermehrt wieder<sup>178</sup>. Mußten schon der allgemeinen, nie recht begründeten Anschauung von der blinden Ver-

<sup>175</sup> Vgl. Thiériot 29.

<sup>176</sup> P. 82, 247.

<sup>177</sup> Z. B. P. 86, 255.

<sup>178</sup> Ueber Friedrichs literarische Stellung zu Voltaire ist so gut wie nichts Zusammenhängendes gesagt trotz der ungeheuren Fülle der Schriften über ihr gegenseitiges Verhältnis, die wesentlich in den allbekanntesten persönlichen Beziehungen steckenbleiben, ohne zu den künstlerischen vorzudringen. Das Entscheidende kann nur bei einer Gegenüberstellung ihrer beider Werke selbst gefunden werden. Fragen über gegenseitige Beeinflussung sind hier besonders gefährlich, da die Ähnlichkeit beider Naturen leicht zu Fehlschlüssen führen kann. Daher ist sich die Untersuchung, die sich im weentlichen auf Friedrichs Urteil stützt, bewußt, nichts Endgültiges sagen zu können, besonders in diesem Punkte der Kunstprosa.

götterung Voltaires durch Friedrich gegenüber Vorbehalte gemacht werden hinsichtlich der historischen Werke, so werden bei Voltaires künstlerischer Prosaleistung starke Zweifel daran wach. Von vornherein ist festzustellen, daß Voltaires rein literarische Kunstprosa nach Abzug des Historischen und Philosophischen wenig umfangreich ist, daß größere, ausgeprägte Kunstformen fast fehlen, daß Voltaires Schaffen den immer wieder hervor tretenden Ideen Friedrichs von Beredsamkeit, rhetorischem Bau sehr wenig entgegenkommt, daß Friedrich in der Unmasse der Pamphlete, ja sogar den Romanen (s. unten) eigentlich keine Literatur sah. In dieselbe Richtung weist die Befragung dreier Stellen in Friedrichs Schriften, die für seine literarischen Anschauungen stets zuverlässig aussagen: erstens die kulturellen Betrachtungen in der „Histoire de mon temps“ beider Fassungen. Sie nennen Voltaire als Epiker, Dramatiker, Philosophen<sup>179</sup>, von einem Prosaschriftsteller, Rhetoren, ja sogar einem Historiker ist nie die Rede. Zweitens die an sich idealste Quelle: der „Eloge de Voltaire“. Hier wird, was Prosaschriften angeht, nur der Historiker — auch stilistisch — gewürdigt<sup>180</sup>. Drittens die letzte umfängliche Äußerung über Künstlerisches: die „Dissertation sur la littérature allemande“ von 1780, in der über Stil, Stilbildung, hervorragende Meister darin ziemlich ausführlich gehandelt wird: dort existiert der Name Voltaire überhaupt nicht. Zumindest geht aus dem bisherigen hervor, daß diese eigentümliche Behandlung Voltaires sich der bewunderten Schätzung vor allem Montesquieus, aber auch Fontenelles, durchaus nicht vergleichen läßt. Friedrichs starkes klassisches Formgefühl, seine Liebe zur Eloquenz, sein Bedürfnis zur Musikalität der Sprache, nach Rhythmus fanden in Voltaires Kunst nichts Außerordentliches, nichts Begeisterndes. Es sei versucht, dieses vorläufige Urteil mit den besonderen, fast ausschließlich an Voltaire gerichteten, also sehr vorsichtig zu nehmenden Äußerungen zu vergleichen. Indirekt sagt er es Voltaire selbst, daß er auf dem Gebiet der Prosa nicht die geniale Leistung Voltaires sieht: „*admireur de votre prose et plus enchanté de vos vers . . .*“<sup>181</sup>. Die Behandlung der Lyrik und Dramatik wird zeigen, daß dort für Friedrich der eigentliche Voltaire war. Es finden sich auffallenderweise recht wenige Stellen im Voltaire-Briefwechsel, die überschwengliches Lob spenden, wie es der Briefwechsel sonst so häufig mit sich bringt. Wenn Friedrich nur variierend Voltaires Prosa entzückend, seine Verse reizend nennt, so läßt sich aus solcher blassen Formel garnichts schließen<sup>182</sup>. Die Vergleiche Voltaires mit Cicero beziehen sich auf die gemeinsame Universalität der Bega-

<sup>179</sup> Vgl. P. 4, 193, 194, 195.

<sup>180</sup> VII, 61. — Vgl. S. 56 f.

<sup>181</sup> P. 82, 97.

<sup>182</sup> P. 82, 8, 20, u. ö.

bung, nicht auf gleiches oratorisches Talent, denn Cicero stellt für Friedrich mit Bossuet die Verkörperung der erhabenen, schwungvollen Rhetorik dar<sup>183</sup>. Nur wenige Stellen in dem mehr als vier Jahrzehnte umspannenden Briefwechsel zeigen eine ernste Wertschätzung des Prosastils Voltaires. Einmal nennt Friedrich Montesquieu und Voltaire als die beiden einzigen, die in Frankreich noch wirklich Prosa schreiben, man würde die Lektüre keines modernen Werkes mehr ertragen können, wenn Voltaire aufhören würde zu schreiben<sup>184</sup>. Doch gründet dieses Urteil sich sichtlich auf die historischen Werke. Ein anderes Mal rühmt er, Voltaire habe seinem Jahrhundert zugleich Bossuet und Racine ersetzt<sup>185</sup>, d. h. daß er in Prosa und Poesie den höchsten Platz unter seinen Zeitgenossen einnimmt. Muß das Letztere im Vergleich mit sämtlichen anderen Äußerungen als vollkommen ernst gemeint zugegeben werden<sup>186</sup>, das Erstere scheint durch die Notwendigkeit der Metapher verursacht. In die Tradition der Beredsamkeit paßt der völlig unrhetorische, ungebunden-zwanglose Voltaire nicht hinein. Selten preist er uneingeschränkt die Reize der Voltaireschen Diktion, die Kraft der „élocution“, die den Leser innerlich bewegen und für die Humanität begeistern<sup>187</sup>. Auch das Loblied auf die Redekunst, das ihn einen „großen Meister in der Eloquenz“ nennt, einen der Wenigen, die darin überragenden Erfolg erzielen, läßt nicht vergessen, daß es eine der letzten Einladungen nach Sanssouci einleitet<sup>188</sup>. Worauf beziehen sich diese nicht recht eindeutigen Urteile im einzelnen? Zu einem sehr großen Teil auf Voltaires kleine polemische und Gelegenheits-Schriften. Friedrich spricht dies selbst aus, da er Voltaire 1760, um ihren alten Zwist zu begraben, offen seine schlechte Meinung über dessen Charakter ausdrückt, ihm auf seine geistigen Talente aber einen „panégyrique abrégé“ halten zu müssen glaubt<sup>189</sup>: „Ich bewundere Ihre Verse, ich liebe Ihre Prosa, vor allem jene kleinen losgelösten Stücke Ihrer ‚Mélanges de littérature‘“. Doch möchte man annehmen, daß Friedrich hierbei weniger auf das Künstlerische sah als auf die vielen witzigen, satirischen, unterhaltsamen Züge, mit welchen Voltaire persönliche oder weltanschauliche Gegner angriff. Daher muß man in Friedrichs Interesse an Voltaires Prosa den persönlichen und philosophischen Anteil wohl berücksichtigen. Er sah unbestritten Voltaire als das überragende geistige Phänomen seines Jahrhunderts an — vor allem eben auf rein poetischem Ge-

<sup>183</sup> P. 82, 265. VII, 62. P. 86, 350. Vgl. P. 86, 312. — XX, 239 sogar wenig schmeichelhaft.

<sup>184</sup> P. 82, 247.

<sup>185</sup> XIII, 93.

<sup>186</sup> S. Lyrik und Dramatik.

<sup>187</sup> P. 81, 12.

<sup>188</sup> P. 82, 303.

<sup>189</sup> P. 86, 110.

biet. Aus diesem Grunde beschäftigte er sich mit allem, was jenen überhaupt anging. Von Rheinsberg an hat er, wie er selbst oft gesteht, jede Broschüre Voltaires, jeden literarischen Angriff gegen Voltaire ohne Ausnahme gelesen, welchen Widerwillen er auch oft gegen solche Schmähchriften gehabt hat<sup>100</sup>. Bezeichnend ist, daß er 1771 sogar offen an d'Alembert schreibt: „Man ermüdet, bei jeder Gelegenheit Maupertuis, Desfontaines, Fréron, Lefranc de Pompignan, J. B. Rousseau in seinen Schriften zu finden. So oft wiederholte Schmähungen stoßen den Leser ab und enthüllen zu sehr den Grund seiner Seele. Das ist traurig und nicht erheitend“<sup>101</sup>. Damit würden sich jene Schriften kaum über das Niveau der Zeitungen erhoben haben<sup>102</sup>. Wenn er sie charakterisiert: „(Voltaire) a refondu la monnaie de ceux qui l'ont précédé en y mêlant l'alliage de la bonne plaisanterie assaisonnée du sel de l'épigramme“<sup>103</sup>, kann dies ebenso gelten von einer gelungenen Tafelunterhaltung, die darum noch nicht Literatur ist. Äußerungen über spezielle solcher Schriftchen enthalten so gut wie nie etwas über Stil, künstlerische Technik — was er sonst nie unterdrückt<sup>104</sup>. Es steht zu vermuten, daß er bei ernster Beurteilung vom künstlerischen Standpunkt diese Werke, wenn auch nicht gerade als „Billevesées“ ansah, wie er einmal der Herzogin von Gotha gegenüber einige nannte<sup>105</sup>, sie aber doch wohl in jene Rubrik einordnete, in der sich die Menge von Memoiren und Korrespondenzen befindet, die er auch recht häufig gelesen und auch interessant gefunden hatte, die jedoch für ihn immer nur gute Unterhaltung, keine eigentliche Kunst darstellten. Er selbst hat in gleicher Art wie Voltaire eine ganze Reihe solcher Streitschriften geschrieben, besonders im Siebenjährigen Kriege, die einen besonderen Zweck im Auge hatten, dem Tage galten und mit veränderter Lage der Dinge erledigt waren<sup>106</sup>. Diese Publizistik ist durchaus im Sinne Voltaires, der jenes Gebiet eigentlich geschaffen hat, gearbeitet; sicher liegt hier eine starke Gefolgschaft vor; doch darf — Friedrichs ganzer Artung zufolge — hier nicht von Kunst gesprochen werden. Von Prosasatiren meint er z. B. einmal, sie hätten den Vorteil, rasch vergessen zu werden, was kaum als Kriterium künstlerischen Wertes anzusprechen ist<sup>107</sup>. (Über Voltaires Romane s. S. 95.)

Als bedeutendere Werke, die er ihrer Gattung nach wirklich zur Literatur rechnete, bleiben allein die historischen Werke.

<sup>100</sup> XVII, 18.

<sup>101</sup> XXIV, 542.

<sup>102</sup> Vgl. z. B. P. 82, 43. XXIV, 447.

<sup>103</sup> XV, 24.

<sup>104</sup> XVIII, 231. XIX, 156. P. 81, 20. P. 86, 119.

<sup>105</sup> XVIII, 254.

<sup>106</sup> Bd. XV. Vgl. Cauer, a. a. O.

Vielleicht erklärt sich so auch, warum nur diese in dem „Eloge de Voltaire“ besprochen sind, auch hinsichtlich des Stiles. Der glänzende „romaneske Stil des Quintus Curtius“<sup>198</sup> in der „Geschichte Karls XII.“ wird gerühmt, doch zollt Friedrich zum einzigen Male begeistertes Lob, etwas übertrieben, aber mit wahren Kern dem ausgezeichneten „Zeitalter Ludwigs XIV.“: „Niemals habe ich einen schöneren Stil gelesen. Jeden Absatz lese ich zweibis dreimal, so sehr bin ich entzückt“<sup>199</sup>. Selbständiges Betonen der künstlerischen Seite zeigt nur das Urteil über die „Histoire universelle“<sup>200</sup>, zum Nachteil allerdings des Wertes als Geschichte: „Wenn sie auch nicht instruktiv ist, so ist sie wenigstens hübsch. Es ist eine Niedlichkeit (gentillesse), eine Miniatur von einem Corregio gemalt, und sicherlich würde niemand von uns wollen, daß dieses Werk unterdrückt würde“. Immerhin sind die genannten historischen Werke wohl gemeint, wenn er später den „früher so glänzenden Stil“ Voltaires rühmt<sup>201</sup>. Andere konnten sich, was ihre Form angeht, Friedrichs Zustimmung nicht erringen. Interessant sind zwei gleichzeitige Urteile über die „Annales de l'Empire“: An Voltaire schreibt er: „Es ist schön, einen Menschen sich beschäftigen zu sehen mit rein nützlichen Werken, wenn er imstande ist, als Künstler welche zu schaffen“<sup>202</sup>. Die verkappte Kritik tritt klar zutage gegenüber der Markgräfin von Bayreuth: „Sein Buch ist nützlich, aber trocken geschrieben: wenn er sich nicht so übereilen würde bei seinen Erzeugnissen, würden sie nur desto besser sein“<sup>203</sup>.

Auch gelegentlich der historischen Werke sind also Äußerungen über Voltaires Fähigkeiten als Prosaschriftsteller recht mager, so daß es sehr schwierig ist, ein abschließendes Urteil zu fällen. Soll man schließen, daß das erwähnte Uebergehen Voltaires in den sonst als Kronzeugen anzusehenden Schriften<sup>204</sup> nicht zufällig erfolgt ist, daß Friedrich in der Voltaireschen Prosa vielleicht Ergötzung, aber keinen wahren Kunstgenuß fand, daß das Interesse an ihr nur der Person des so geliebten Dichters galt? Im Sinne der bisher entwickelten Anschauungen Friedrichs von Prosa als Kunstprosa, als Rhetorik, Eloquenz müßten diese Fragen bejaht werden.

Als Nachklang sei ein letzter Prosaschriftsteller erwähnt, der sein ungeteiltes Lob findet: B u f f o n. 1784, als Friedrich der nach

<sup>197</sup> IX, 63.

<sup>198</sup> VII, 61. P. 72, 49.

<sup>199</sup> P. 81, 168.

<sup>200</sup> XIX, 218.

<sup>201</sup> XIX, 255.

<sup>202</sup> P. 86, 14.

<sup>203</sup> XXVII, a, 241.

<sup>204</sup> „Histoire de mon temps“, „Eloge de Voltaire“, „Dissertation sur la littérature allemande“.

seinen Anschauungen letzte Überlebende jener klassischen und nachklassischen Epoche ist, schreibt er: „Buffon ist in dieser Zeit der Hungersnot der beste französische Schriftsteller, was den Stil angeht“<sup>205</sup>. Ein um so bemerkenswerteres Urteil, als er eben dort zugleich Buffons Philosophie rundheraus ablehnt. Dieselbe Stellungnahme zeigen Aussprüche Buffons und seines Sekretärs Humbert über die Audienz des Sohnes Buffons bei Friedrich<sup>206</sup>; auch dort sprach Friedrich von der „schon alten Bewunderung“ für Buffon, obwohl er mit den Systemen Buffons nicht einverstanden wäre. Was Friedrich kannte, waren wahrscheinlich vor allem die „Epoques de la nature“. Es scheint nicht unwichtig zu sein, daß er trotz der wenigen Belege jedesmal die schriftstellerischen Qualitäten Buffons hervorhebt. Der Gegensatz zu den Voltaire-Urteilen ist auffällig, verursacht sicher dadurch, daß ihm hier ein ausgezeichnetes Werk der Rhetorik entgegentrat, die er so liebte.

Fassen wir das Ergebnis zusammen: der schwer zu befriedigende Geschmack Friedrichs hat auf dem Gebiete der Kunstprosa — wie in allen Kategorien — nur ganz wenige Schöpfungen als überragend bevorzugt, unabhängig von allen äußeren Faktoren nur vom künstlerisch sprachlichen Standpunkt aus urteilend: vor allem Bossuet und die erhabene Rhetorik des „grand siècle“ und im 18. Jahrhundert allein Montesquieu<sup>207</sup>.

#### Anhang: Friedrichs Stellung zum Roman.

Eine aufschlußreiche Spiegelung des innerlichen Verwurzelteins Friedrichs in der Rhetorik, seines überaus starken Formgefühls gibt ein kurzer Hinweis auf seine Ansichten über den Roman. Er zählt ihn nicht als literarische Gattung, überhaupt nicht als Kunst, in Übereinstimmung mit dem ganzen klassischen Jahrhundert und seinem Ausläufer, dem Rokoko. Selbst ein Lesage oder ein Marivaux werden nicht als Dichter oder Schriftsteller angesehen. Der Roman gehört zu jenen unterhalb der Literatur liegenden Formen, wie die erwähnten Memoiren, Briefsamm-

<sup>205</sup> XXVI, 506.

<sup>206</sup> Nadauld de Buffon: „Épisode de la vie littéraire de Frédéric le Grand,“ Paris 1864.

<sup>207</sup> Hier ergeben sich auch neue Ansätze für eine Untersuchung des friderizianischen Stils. Als unzutreffend zeigt sich z. B. die Behauptung von Denina (La Prusse littéraire, Bd. II, 74), Friedrichs Stil sei unvollkommen, weil seine gewöhnlichen Vorbilder selbst keinen vollkommenen besaßen. Wenn er behauptet: „L'on sait que le style de Bayle est négligé et lâche; que celui de Fontenelle ne s'éleva jamais au sublime. tout élégant qu'il est; et que Voltaire, le maître ordinaire du roi, ne put jamais dans sa prose atteindre à la noblesse de Bossuet et de Fénelon“, so hätte Friedrich ohne weiteres zugestimmt. Friedrichs Zeitgenossen — Denina lebte sogar in Berlin — dürfen nicht unbesehen als gültige Zeugen benutzt werden. In die innere Welt Friedrichs fehlte ihnen meist die genügende Einsicht.

lungen, satirischen Schriften, die für die ganze klassische Epoche „Vergnügungen“ (divertissements) sind, aber keine Kunst<sup>208</sup>. Mornet<sup>209</sup> stellt den allgemeinen Grund auf: „der Roman ist außerhalb der Literatur, weil er außerhalb der Rhetorik und der Poetik ist“. Die klassische Kunstgesinnung mit ihrem Ideal der beherrschten Form mußte notwendig auch eine formale Technik, eine Rhetorik haben, die allen Gattungen der Dichtkunst zugrundeliegt. Was nicht jene formale Durcharbeitung besaß, war nicht Kunst. Der Roman war nur ein formloses Sichgehenlassen der Phantasie, der Imagination, zu dem es künstlerischer Fähigkeiten und Anstrengungen nicht bedurfte<sup>210</sup>. (Dabei darf nicht vergessen werden, daß für die Klassik — mit ihr für Friedrich — der Roman als eigentümliche, epische Gattung im heutigen Sinne in durchaus künstlerischer Form lebte, nämlich als Epos, episches Gedicht.) Gedankenlos durchblättert man aus Langerweile die schlüpfrigen Romane, die zum Glück das Los der Eintagsfliegen teilen<sup>211</sup>. Eine Anspielung auf den Begriff Roman ist für Friedrich gleichbedeutend mit starkem Tadel<sup>212</sup>. Ein Anspruch eines Romans auf künstlerischen Wert ist für ihn ausgeschlossen; er existiert nur als Vergnügung. Interessant ist es nun, daß Friedrich selbst diese Vergnügungen offensichtlich als solche nicht verschmäht hat; das beweisen Zitate und Anspielungen<sup>213</sup>, vor allem seine Bibliotheken, in denen sich die Romanciers von Rabelais bis Crébillon fils finden und merkwürdigerweise vornehmlich in Sanssouci. Friedrichs ausgelassener Spott über die Romanleser<sup>214</sup> trifft also seine eigene Person auch mit. Ohne genaue Kenntnis hätte er in seiner übermütigen Lügen-erzählung im „Palladion“<sup>215</sup> auch nicht einen ganzen Musterkatalog neuer Romantitel herunterschnurren können. Bemerkenswert sind die Verurteilungen der Mode-Romanschreiber<sup>216</sup> dadurch, daß er als ein bedeutender Vertreter des Rokoko dabei durchweg den die unterste Stufe, den regelrechten „Schund“ vertretenden Namen Marivaux nennt<sup>217</sup>, der heute als einer der typischsten Vertreter des Rokoko angesehen wird. — Eine gewisse Ausnahmestellung nehmen unter den Romanen nur die Voltaires ein, genauer eigentlich nur der „Candide“. Aber auch hier war es im Grunde nicht der Roman als Kunstform, was ihn anzog, sondern die dahinterstehende Tendenz: die gegen Leibniz und seine Metaphysik ge-

<sup>208</sup> Mornet, „Histoire de la clarté française,“ p. 84.

<sup>209</sup> Ebd. S. 136.

<sup>210</sup> Vgl. IX, 57.

<sup>211</sup> XXVI, 309. X, 105. P. 86, 409.

<sup>212</sup> z. B. P. 82, 143. XVI, 136. P. 72, 28. XIV, 100.

<sup>213</sup> P. 72, 94. XVII, 66. XVI, 217. XVIII, 188. XIX, 8, 143, 322. P. 86, 312.

<sup>214</sup> XI, 214.

<sup>215</sup> XI, 214. Vgl. XI, 55.

<sup>216</sup> Catt 385. X, 87. P. 72. 272.

<sup>217</sup> Neben den genannten z. B. noch XIV, 282.

richtete Philosophie Voltaires oder besser Friedrichs eigene Philosophie, die ihm hier bei Voltaire in ungemein amüsanter Art objektiviert gegenübertrat<sup>218</sup>. Dieser „Hiob im modernen Gewande“ war ihm „die einzige Art von Roman, die man lesen kann“. „Candide“, „der kleine Taugenichts, der jüngere Bruder der ‚Pucelle‘“, erheiterte ihn im Siebenjährigen Kriege<sup>219</sup>, wie noch 1785<sup>220</sup>. An Voltaires übrigen Romanen gefiel ihm auch nur das Philosophische oder das Satirische<sup>221</sup>. Sie sind im Grunde eben nur romanhafte philosophische Satiren.

## 5. Versdichtung.

Unter dem Titel Versdichtung soll das behandelt werden, was man im 18. Jahrhundert als Poesie zusammenfaßte, die lyrische und epische Dichtung, die kaum von einander trennbar sind, da die Grenzen zwischen ihnen fließend sind. In der Verskunst — zu der teilweise auch die dramatische Dichtung gehört — fand Friedrich die eigentliche Befriedigung seines Kunstbedürfnisses, sie war für ihn erst Dichtung im wahren Sinne. Zahllos sind die Aussprüche von der Jugend bis ins höchste Greisenalter, in denen er seine begeisterte Liebe zur Poesie immer wieder verkündet. Zitiert sei nur das poetische Glaubensbekenntnis des Greises aus den „Réflexions sur les réflexions des géomètres sur la poésie“, seiner Apologie der Dichtkunst gegen d'Alembert: „Pour moi je vous déclare, tout vieillard que je suis, j'aime aussi passionnément la poésie que dans ma jeunesse, et je prie Apollon qu'il me fasse, par sa grâce efficace, persévérer dans la foi orthodoxe et poétique qu'Homère nous a enseignée, que Virgile a étendue, qu'Horace a expliquée et commentée, dont le Tasse, Pétrarque, l'Arioste, Milton, Boileau, Racine, Corneille, Voltaire, Pope ont été les apôtres, et qui par une tradition non interrompue est parvenue à nous, dans laquelle je veux vivre et mourir, afin qu'après ma mort mon âme puisse se joindre à cette troupe d'esprits sublimes et bien heureux dans l'Elysée, qu'ils habitent“<sup>1</sup>. Man kann Friedrich nicht mehr mißverstehen, als wenn man die Beschäftigung mit der Versdichtung, sein eigenes Schaffen darin nur als Zerstreung, Zeitvertreib, Erholung betrachtet. Wer wie er sein ganzes Leben immer von neuem zu den Versen der Alten und der Modernen hingetrieben wird, den berührt die Kunst tiefer und wesentlicher. Es scheint, daß man Friedrichs Wesen nirgends so nahe kommt wie in der Betrachtung der Rolle, die die Dichtung in seinem Leben spielte. Man kann paradox sagen, dieses ideale Reich des Scheins

<sup>218</sup> P. 86, 55. Catt 231. Vgl. „Vers sur Candide“ (XIV, 172).

<sup>219</sup> Catt 231, 235.

<sup>220</sup> Dantal, a. a. O.

<sup>221</sup> P. 86, 68. P. 81, 281. XXVI, 620. Vgl. Dantal.

<sup>1</sup> IX, 73.

war für ihn einer der realsten Werte des Daseins. Friedrich hat so gut wie an allem gezweifelt, die Nichtigkeit, Zwecklosigkeit, Unzulänglichkeit menschlicher Beziehungen im letzten Grunde erkannt. Eine solche illusionslose Weltanschauung konnte nur nach einem trachten, nach größtmöglicher Steigerung des Lebens. Was aber den einzelnen Augenblick mit unschätzbarem Werte füllte, war der ästhetische Genuß, der allein den Menschen dauernd und in seiner Totalität als geistig-seelisch-sinnliches Wesen befriedigen konnte. Die Kunst, insbesondere die Dichtkunst bedeutete für Friedrich eine solche Erhebung des Lebens über sich selbst. (In diesem tiefen Sinn des den Menschen ausfüllenden und beglückenden ästhetischen Genusses ist es zu verstehen, wenn Friedrich — in der naiven, unausgebildeten Ausdrucksweise seiner Zeit — so oft als erstes und letztes Ziel des Dichters die Kunst des Gefallens (*l'art de plaire*) hinstellt. Sie ist für ihn im Grunde die einzig gültige poetische „Regel“, während es im übrigen dem Dichter völlig freisteht, welcher Mittel er sich bedient, wenn er nur zum Ziele kommt<sup>2</sup>). Man hat so oft Friedrichs bescheidenhöfliche Gleichsetzungen seiner eigenen Dichtung mit wertlosen Spielereien in seinen Briefen für wahr genommen und übersehen, daß für einen derartigen Menschen, von dem uns allein 40 — 50 000 Verse gedruckt vorliegen, der in jedem freien Augenblick zur Feder griff, dem die schwersten Augenblicke seines Lebens zu den fruchtbarsten wurden<sup>3</sup>, Dichten nicht Spielerei sein kann, sondern innerste Notwendigkeit, die den Menschen hinaushebt über das wirkliche Leben in eine bessere Welt. — Da sie ein Licht werfen auf die ganze Auffassung der Poesie, seien einige Stellen genannt, wo Friedrich in der Notzeit von 1760 erschütternd von seinem Verse-machen spricht: „Es sind gewonnene Augenblicke, die mich von meinem Unglück abziehen und mich verhindern, traurig zu sein“<sup>4</sup>. „Diese Tätigkeit verschafft mir das, was die Aerzte klare Augenblicke (*lucides intervalles*) nennen“<sup>5</sup>. „Es sind die Lieder, mit denen ich mein Kind einwiege, um es am Schreien zu verhindern und es einzuschläfern“<sup>6</sup>. Dichtung ist für ihn eine Flucht aus der Wirklichkeit. Er darf sagen: „Der Dichter macht Verse, nur um sich zu vergnügen“<sup>7</sup>. Man kann seine Verse, wie überhaupt die gesamte Dichtung der Klassik und des Rokoko nicht mit romantischen Begriffen wie Gefühlsechtheit, Erlebniswert messen, die Kunst ist eben jenseits der Natur, der Wirklichkeit, auch der Wirklichkeit des Menschen im Dichter. Es sei hier auf ein Grund-

<sup>2</sup> Z. B. IX, 70. XXIV, 421.

<sup>3</sup> Besonders im 7-jährigen Kriege. Vgl. auch Preuß „Friedrich der Große als Schriftsteller“, Berlin 1837, S. 101.

<sup>4</sup> XIX, 130.

<sup>5</sup> XIX, 139.

<sup>6</sup> XIX, 141.

<sup>7</sup> XIX, 362.

erfordernis zum Verständnis der Versdichtung jener Jahrhunderte hingewiesen, das bisher fast völlig übersehen worden ist<sup>8</sup>: die absolute Scheidung von schreibendem Dichter und in der Wirklichkeit lebendem Menschen. Da das Wesentliche im ästhetischen Genuß oder im künstlerischen Schaffen an sich gesehen wird, ist das Kunstwerk frei von den es erzeugenden Erlebnissen, Stimmungen. So gibt die Versdichtung Friedrichs kein der Wirklichkeit, der wirklichen inneren Verfassung des Dichtenden entsprechendes Bild: es ist unmöglich, nur daraus etwa den Charakter, das reale Verhalten zu rekonstruieren<sup>9</sup>. Das Sichloslösen vom gewöhnlichen Leben, das völlige Aufgehen in fremde Gestalten und Formen offenbart sich am überzeugendsten in den vielen Gedichten, die Friedrich im Namen anderer geschrieben hat: so die in der schweren Zeit des Siebenjährigen Krieges geschriebenen 15 Liebesgedichte für de Catt an dessen Braut<sup>10</sup>, die Verse für Schwerin an dessen Braut<sup>11</sup>, die Antwort für seine Schwester Ulrike an Voltaire<sup>12</sup> und manches andere. Mit modernen Dichtungsauffassungen läßt sich hier nichts verstehen. Dasselbe hat bereits Wogue<sup>13</sup> für Gresset festgestellt, ohne daß es in seinen Konsequenzen beachtet worden ist: Mensch und Werk sind getrennt. Die bedeutendsten Gedichte passen nicht in den Ablauf des tatsächlichen Lebens, sind geradezu Antithesen dazu! Dasselbe läßt sich für Voltaire nachweisen, dessen genießendem Epikuräertum der Dichtungen nichts Entsprechendes im Leben gegenübersteht; oder für durchaus praktisch veranlagte Naturen wie Chaulieu, in denen man zu Unrecht nach ihren Versen nur dem Lebensgenuß ergebene Nichtsteuer gesehen hat. Es ist unzulässig, die Lyrik des Rokoko — oder die Malerei — als gültigen Lebensausdruck zu nehmen und die Generationen des frühen 18. Jahrhunderts durch den Begriff „Genuß“ bestimmen zu wollen, und „Möglichkeiten der Lebensgestaltung“

---

<sup>8</sup> Selbst in der jüngsten Untersuchung über Rokoko-Lyrik von Rohrmann, „Grundlagen und Charakterzüge der französischen Rokoko-Lyrik“, Breslau 1930.

<sup>9</sup> Angedeutet hat dies Koser, indem er feststellt aus seiner umfassenden Kenntnis des realen Friedrich, daß das Bild Friedrichs, wie es aus den poetischen Episteln uns entgegentritt, ein Wunschbild ist, nicht der Wirklichkeit entsprechend („Friedrich der Große“ Bd. II S. 385). Hierzu wäre eine Bemerkung des Philosophen Garve zu stellen, der auf Grund persönlicher Bekanntschaft mit Friedrich feststellte, daß in den ausgezeichneten Sittenschilderungen der Gedichte vieles, das auf die Realität als Vorlage schließen ließ, rein aus der Imagination gezogen war. („Gespräche Friedrichs des Großen“, hrsg. von Volz.).

<sup>10</sup> XII, 230—39. XIV, 122—125.

<sup>11</sup> XIV, 120.

<sup>12</sup> XIV, 90.

<sup>13</sup> Wogue, „Gresset“, Paris 1894, p. 340, 68 u. a.

daraus zu folgern<sup>14</sup>. Nur weil diese Kunstübung keine Verbindung mit dem Leben voraussetzt, ist zu verstehen, daß jahrtausendealte, traditionelle literarische Themen wieder behandelt werden. Es kam auf das Wie, die Formgebung an, nicht auf das Was. Nur weil der Charakter des Dichters neben dem Werk für sich bestand, war es möglich, daß z. B. Friedrich einen Voltaire als Menschen und Persönlichkeit verachtete, ihn als Dichter aber verehren konnte, nach romantisch-moderner Auffassung von Künstler und Werk eine Undenkbarkeit.

Diese Kunstanschauung des 17. und 18. Jahrhunderts ist zum großen Teil begründet durch die Bestimmung der Dichtung für die Gesellschaft. Gesellschaftsdichtung verlangt Zurücktreten der einzelnen Individualität, es werden also die Allgemeinheit angehende Themen von allgemeingültigen Gesichtspunkten behandelt. Gemäß der allgemeinen skeptischen Weltanschauung jener aristokratischen Gesellschaft, die auch Friedrich teilt, ist der begrenzte Umkreis des Wissenswerten und Wissensmöglichen bekannt und erschöpft. Das Wort La Bruyères „Tout est dit“ ist Ausdruck dieser feststehenden Tatsache. Auch Friedrich ist überzeugt, daß die „Sphäre unserer Ideen nicht so ausgedehnt ist, wie man glauben möchte“, daß es unmöglich ist, neue Gedanken zu haben<sup>15</sup>. Wenn irgendwo ein Gedanke neu erscheint, so nur wegen der Art und der Beleuchtung, in der er dargestellt wird<sup>15</sup>. Er lehnt es als eine die poetische Produktion verarmende und einengende Forderung ab, daß der Dichter unbedingt einen neuen Inhalt bringen müsse, vielmehr darf er sein Gut nehmen, wo er es findet, denn die Darstellungsweise als das Wesentliche wird jedes Mal neu sein: „Machen wir von allem Gebrauch, indem wir dem Beispiel der Natur folgen, die sich in ihren Schöpfungen wiederholt, ohne sich nachzuahmen“<sup>15</sup>. Der Wert wird auf die Komposition gelegt, nicht auf die einzelnen Baumaterialien. Es ist also nicht gerechtfertigt, diese Kunst wegen ihrer Formelhaftigkeit, thematischen Anlehnungen und Wiederholungen als nicht gekonnt abzulehnen; man würde damit etwas der Zeit durchaus Nebensächliches, bewußt Vernachlässigtes als Hauptsache werten<sup>16</sup>. Friedrich hat für sich dieses Verfahren in einem glücklichen Vergleich geschildert: „Je travaille comme le sculpteur qui, lorsqu'il fit la Vénus de Medici, composa les traits de son visage d'après les plus belles personnes

<sup>14</sup> So Rohrmann, a. a. O., S. 15, 27, 73, 75. — S. 82 urteilt er Lamotte ab, weil dieser ehrlich eingestanden hat, in seinen anakreontischen Oden Gefühle, moralische Ansichten, Leidenschaften nachgeahmt zu haben, die er an sich mißbilligte!

<sup>15</sup> IX, 66.

<sup>16</sup> Wenn die Untersuchung hier und da auf Anlehnungen Friedrichs an andere Dichter hinweist, so nur, um seine Wertschätzung und intime Kenntnis dieser zu zeigen, ohne damit Friedrich als Künstler im geringsten zu berühren.

de son temps. C'étaient des pièces de rapport; mais si ces dames lui eurent redemandé l'une ses yeux, l'autre sa gorge, une autre son tour de visage, que serait-il resté à la pauvre Vénus du statuaire?<sup>17</sup>. In der Fähigkeit, ein neues, anziehendes Ganzes zu schaffen, liegt das Geheimnis des Dichters. Die starke Betonung der Schönheit der Erscheinung, der Form, die allen Lebensäußerungen jener aristokratisch-höfischen Kultur innewohnt, spricht sich besonders in der Dichtung aus. Doch gibt diese keine natürliche Schönheit, sondern Kunstschönheit, die über die Natur hinausgeht<sup>18</sup>. Ja, je weiter sie sich von Letzterer entfernt, desto wertvoller wird sie; d. h. für die Dichtung ergibt sich eine Rangordnung der Arten, in der diejenige am höchsten steht, die die schwersten Anforderungen an den Dichter hinsichtlich Behandlung der Sprache, des Reims, des Rhythmus stellt. Das Talent des Dichters zeigt sich darin, daß er spielend diese Schwierigkeiten bewältigt, gleichzeitig sein Werk in einem höheren Sinn als natürlich, mühelos entstanden erscheint. Die höchste Kunst wirkt wie Natur, nur daß der Kenner sich stets bewußt bleibt, daß sie weit mehr ist. Das war bereits Prinzip der Klassik<sup>19</sup>, das gilt für Voltaire, der diese Überwindung der Schwierigkeiten als Richtschnur und Wertmesser in allen Künsten ansieht<sup>20</sup>; das kehrt auch bei Friedrich immer wieder unter dem schon zitierten Schlagwort der „difficulté surmontée“. Damit weist er Racines Talent nach<sup>21</sup>, damit die Überlegenheit Voltaires über Virgil<sup>22</sup>. Mit diesem Begriff suchte man damals die unerklärliche Wirkung der Poesie auf den Menschen zu bezeichnen, daß der Hörer den kunstvollen Bau eines Versgebildes genießt, ihn fühlt, ohne sich seiner bewußt zu werden, ohne die vom Künstler geleistete Arbeit zu sehen. Daß tatsächlich hier ein Hauptbegriff der Dichtung jener Zeit verborgen liegt, zeigt die Polemik der Fontenelle und Lamotte gegen die Poesie und gerade dieses — von ihnen rational aufgefaßte — mißverstandene Wort. Jene prosaischen Geister zerfaserten mit dem Verstand einen Begriff, der von den Dichtern nur als Notbehelf, nicht als Definition gedacht war<sup>23</sup>.

Die Betrachtung der Poesie jener Zeit leidet noch heute darunter, daß man sie infolge ihrer Gegensätzlichkeit zur romanti-

<sup>17</sup> P. 81, 139.

<sup>18</sup> Vgl. XIV, 84.

<sup>19</sup> Vgl. Boileaus Lob über das Talent Racines: „Faire difficilement des vers faciles“.

<sup>20</sup> P. 81, 178.

<sup>21</sup> IX, 65.

<sup>22</sup> VII, 65.

<sup>23</sup> Unmöglich ist es, wenn Tilly (,Decline of the age of Louis XIV“, p. 158) das frühe 18. Jahrhundert ein „vollkommen undichterisches Zeitalter“ nennt, indem er völlig undichterische Naturen wie Fontenelle zum Maßstab nimmt.

schen Dichtauffassung als eine im Wesentlichen vom Verstand, von der Raison und dem Esprit bestimmte auffaßt. Friedrichs Äußerungen zeigen zum mindesten für ihn die Haltlosigkeit solcher Behauptung. Die schöpferische Grundkraft ist nicht etwa die belehrende, moralisierende Vernunft; vielmehr betont er immer wieder als das Treibende das Feuer der Einbildungskraft, die Imagination, die — durch nichts gebunden — schafft, was ihr gefällt<sup>24</sup>. Selbst an die Wahrheit des Dargestellten hält sie sich nicht<sup>25</sup>; „Wahrheit und Dichtung gehen selten zusammen“<sup>26</sup>. Wer moralische, belehrende Zwecke im Auge hat, könnte das unmöglich sagen. Ausdrücklich wendet sich Friedrich gegen die, welche die Vernunft, die Raison, die „kalte Genauigkeit“ in die Dichtung hineinbringen wollen<sup>27</sup>. Der Eindruck, den ein Werk auf seine Seele macht, ist bestimmend, nicht noch so viele „Raisonnements“ von Gelehrten<sup>28</sup>. Er sagt von sich, daß er sich ganz der Einbildungskraft, der Phantasie in seinen Schriften hingibt, weil er überzeugt ist, daß „ein Gedicht keine geometrische Demonstration ist“<sup>29</sup>. Ganz energisch rückt er der Auffassung der Aufklärer, der Encyclopädisten, der „Géomètres“, wie er sie nennt, zu Leibe: „Ils voudraient soumettre à l'algèbre 'l'Art poétique' de Despréaux comme le calcul des forces vives. Qu' ils apprennent qu' on ne calcule ni le sentiment ni le plaisir“<sup>30</sup>. Letzten Endes ist die Dichtung auch für ihn verankert in der Seele, im Gefühl. Sie ist „eine lebendige und klangvolle Malerei aller Gegenstände der Natur und der Gefühle des Herzens“, nur wer das „Feingefühl der Seele“ verloren hat, kann sich von ihr abwenden. Er liebt in der Dichtung „alles, was zum Herzen und zur Phantasie spricht“<sup>32</sup>. In der von ihm an die Spitze der „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“ gestellten Ode<sup>33</sup> preist er ihre gefühlsbeherrschende Gewalt<sup>34</sup> und feiert sie als die „maîtresse des coeurs“. Er selbst bemüht sich, seine eigenen Gedichte aus dem Gefühl heraus zu gestalten<sup>35</sup>.

Das Organ, das den Menschen die Zauberkraft der Poesie vermittelt, ist für ihn der Geschmack (le goût), jenes dunkle, so oft

<sup>24</sup> Vgl. VII, 36. IX, 70. XX, 3. XVIII, 3. XIX, 322. X, XVI. XV, 108-VIII, 53. P. 82, 357.

<sup>25</sup> XXIII, 3.

<sup>26</sup> XX, 4.

<sup>27</sup> X, XVI.

<sup>28</sup> XIX, 272, 526.

<sup>29</sup> XXIV, 526.

<sup>30</sup> IX, 65.

<sup>31</sup> IX, 61.

<sup>32</sup> XXIV, 421.

<sup>33</sup> X, 10.

<sup>34</sup> Z. B. „tu fais couler nos pleurs“.

<sup>35</sup> Catt 374.

im 18. Jahrhundert gebrauchte Hilfswort, so wie d'Alembert es mehr umschrieben als erklärt hat als „le talent de démêler dans les ouvrages de l'art ce qui doit plaire aux âmes sensibles et ce qui doit les blesser“<sup>36</sup>. Der Geschmack ist das schlechthin Entscheidende, dem man nicht mit Regeln und Berechnungen beikommt<sup>37</sup>. Die letzte Instanz ist also in diesem immer als rational verschrieenen Jahrhundert etwas Irrationales<sup>38</sup>. — Ein für Friedrich besonders wichtiger Bestandteil dieser gefühlsmäßigen Aufnahme des Kunstwerks ist die klangliche Erfassung durch das Gehör. Bei den meisten Stellen über Dichtkunst weist er auf ihre Eigenart als Wortmusik hin<sup>39</sup>. „La poésie du style caractérise proprement le poète“<sup>40</sup>. Auch die Harmonie, der Wohlklang, werden nicht vom Verstande erfaßt, sondern vom Gefühl, ganz wie die Musik selbst<sup>41</sup>. Er geht sogar soweit, beide Künste gleich zu setzen: „der Musiker und der Dichter müssen für das Ohr arbeiten, und das Ohr ist auch ihr Richter“<sup>42</sup>. Wieder tritt auch hier in der Dichtkunst Friedrichs bekannte Liebe zur Musik, seine besondere Empfänglichkeit für den Klang hervor.

Aus allen Stellen ergibt sich stets, daß die Dichtung vornehmlich auf die gefühlsmäßige Seite im Menschen wirken soll, nicht auf die rationale. Die Aufgabe der Dichter ist knapp formuliert: „toucher, émouvoir et plaire par leurs vers“<sup>43</sup>. Dabei ist selbstverständlich, daß Raison und Bonsens nicht vollkommen verbannt werden, da die Sprache eben Ausdruck von Gedanken ist, nur ist ihre Bedeutung nicht wesentlich verschieden von der, die ihnen zu den meisten Zeiten eingeräumt worden ist. Friedrich bezeichnet jene Dichtung, die nur Worte, aber keine Gedanken enthält, als „Schlagsahne“, und sieht im wahren Dichter den, der es versteht, zu allen Schönheiten der Wortkunst auch „die Früchte des

<sup>36</sup> Encyclopédie. Article: Goût.

<sup>37</sup> IX, 64. XIX, 272.

<sup>38</sup> Es erscheint unbegreiflich, wie L a v i s s e in seinem sonst so feinsinnigen Buch „Friedrich der Große bis zu seiner Thronbesteigung“ zu geradezu falschen Behauptungen über Friedrichs Ansichten vom Wesen der Dichtung gelangt: er soll keine Gemütsregungen in der Poesie gesucht, das bloß Rührende wie das bloß Gefällige abgelehnt und nur Didaktisches vom Dichter gefordert haben, „handgreifliche Wahrheiten in der Ode, metaphysische Gedanken in den Versen“. Ja er definiert den Dichtungszweck für Friedrich als die Erhaltung von „Ruhe und Wohlergehen der Gesellschaft“, die Dichtung als „Bundesgenossin der Gesetze“ (S. 64 f.).

<sup>39</sup> Z. B. P. 82, 250. IX, 61.

<sup>40</sup> VIII, 53.

<sup>41</sup> IX, 64.

<sup>42</sup> IX, 70.

<sup>43</sup> XII, 219. — Die in den Grenzgebieten Philosophie, Geschichtsschreibung so häufige Doppelformel „instruire et plaire“ tritt in Beziehung auf reine Poesie so gut wie nie auf.

Bonsens“ zu fügen, den wertvollen Inhalt<sup>44</sup>. Auch an der Gestaltung des Werkes hat die Raison einen gewissen Anteil: sie wacht über Erfindung, Ordnung, Methode, Gewebe des Ganzen, bleibt aber doch immer der Imagination dienstbar<sup>45</sup>. Sie gibt dem Dichter auch die Regeln und Normen seiner Kunst an, die aus dem Wesen der Gattungen gezogen notwendig befolgt werden müssen. Doch betont er auch hier: „La grande science du poète est de marier si parfaitement les saillies de son imagination avec les préceptes de son art, que cela fasse un ensemble de vivacité sans écarts et de règles pratiquées sans pédanterie“<sup>45</sup>. Wieder haben wir das klassische Prinzip der Ausgeglichenheit, der Harmonie der einzelnen Teile, von denen in dem einheitlichen Kunstganzen keiner auf Kosten des anderen zurückgedrängt werden darf; im Kunstwerk ist ursprünglich Widerstrebendes zu einer höheren Synthese verschmolzen. Friedrich ist sich vollkommen bewußt, daß das Dichten nicht lernbar ist, daß alle Regeln nichts nützen können, wenn nicht ein geborener Dichter sie handhabt. Von den Eigenschaften des echten Dichters sagt er: „Alles sind Gaben der Natur, die man Genie und Talent nennt, die sich durch das Studium der guten Autoren nur vervollkommen und durch den Geschmack verfeinern“<sup>46</sup>.

Friedrichs Aussprüche in der Gesamtheit zeigen, daß er durchaus in der klassischen Anschauung verwurzelt ist, dem verehrten Boileau sehr nahe steht. Von der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts selbst, der Nachahmungstheorie besonders von Batteux, ist er allem Anschein nach nicht beeinflußt worden. Beschäftigt hat er sich 1761—63 mit den „Beaux arts réduits à un même principe“<sup>47</sup>, tadelte und verspottete Batteux aber. Für den klassisch Denkenden und Fühlenden war die Kunst eben ein Hinausdringen über die Natur<sup>48</sup>; ein Zurückwenden zu dieser hatte gar keinen Sinn<sup>49</sup>.

Diese allgemeinen Bemerkungen offenbaren die hervorragende Stellung der Versdichtung in Friedrichs geistiger Welt. Man könnte geradezu in Friedrich den Typus des ästhetischen Menschen sehen, dem die Poesie — die Dramatik eingeschlossen — wie die Kunst überhaupt, letzte, tiefste Erfüllung bedeutet. Die zahllos wiederkehrenden Ausrufe: „Sprache der Götter“, „göttliche Kunst“, „bezaubernde Kunst“ sind ihm aus echter Begeisterung in die Feder geflossen. Die Versdichtung der Neuzeit, die seinen Ansichten ent-

<sup>44</sup> P. 82, 250.

<sup>45</sup> XX, 5.

<sup>46</sup> IX, 70. IX, 67. — „Wer mit zwanzig Jahren kein Dichter ist, wird nie einer werden“ (s. K o s e r, a. a. O., II, 261).

<sup>47</sup> Vgl. XIX, 272, 380.

<sup>48</sup> Vgl. XIV, 84.

<sup>49</sup> IX, 67 ist nur eine augenblickliche Beeinflussung durch Batteux. Dahin weist das verdächtige lateinische Zitat: „ut pictura poesis erit“.

sprach, war — abgesehen von der Epik der Tasso und Ariost — allein die des klassischen Frankreichs. Jedoch verkörperte sie für ihn nicht die ganze Poesie; einer ebenso starken Liebe erfreute sich die Dichtkunst der Antike, ohne die die französische kaum denkbar ist. Wenn Lavisse sagt: „nie war ein geborener Franzose größerer Anhänger des klassischen Altertums wie Friedrich“<sup>50</sup>, so gilt dies vor allem für Lyrik und Epik. Dem Thema entsprechend kann diese Seite nur gestreift werden; für eine Untersuchung von Friedrichs Dichtungen ist ihr die höchste Beachtung zu schenken. Als Zeugnis sei die „*Épître à mon esprit*“<sup>51</sup> angeführt, Friedrichs Apologie seines Dichtens. Als das einzigartige Vorbild jedes Dichters werden die „göttlichen Werke“ der Antike — für Friedrich besonders die römische Antike — hingestellt, ihr Studium wird zum höchsten Ziel der „Urbanitas“ führen<sup>52</sup>. Dieser Oberbegriff, der mit dem französischen der „*élégance*“ geradezu identisch ist, weist schon auf die innerste Verwandtschaft der römischen und klassisch-französischen Kunst hin. Wenn Friedrich als seine Lehrmeister Horaz und Virgil bewundert<sup>53</sup> und auch ihnen nachfolgt, so waren sie ihm nicht wie einer späteren Zeit historische Größen, sondern wirklich Zeitgenossen. So hat der große Kenner der Antike Moritz Haupt Friedrich einen der Antike verwandten Geist genannt, dessen Dichtungen denen des Horaz am ähnlichsten sind und mit ihnen auch verglichen werden dürfen<sup>54</sup>. Die Unveränderlichkeit der bestimmenden Stellung antiker Versdichtung belegt ein herausgegriffenes Wort aus der Spätzeit an d’Alembert von 1781: „Anakreon, Chaulieu, Horaz, Virgil, Voltaire, das sind meine poetischen Evangelien“<sup>55</sup>. Die französischen Dichter selbst sind nur Fortsetzer der Antike; nur auf zwei Punkte sei hier hingewiesen: die Mythologie und die Gattungen. Friedrich, der in der antiken Dichtung die Grundlage aller Dichtung sieht, hält den Gebrauch der Mythologie für ein kaum entbehrbares Mittel poetischer Wirkung, er hat sie auf das Entschiedenste verteidigt gegen die „Ikonoklasten“ des 18. Jahrhunderts — gemeint ist vor allem d’Alembert<sup>56</sup>. Seine Verse sind voll des mythologischen Schmuckes. Jene Wesenseigenheit der Poesie, in Bildern, Metaphern, Vergleichen zu sprechen, schien ihm ihren fruchtbarsten Nährboden zu haben in jenen „entzückenden Allegorien, in die die Alten ihre Kenntnisse der Natur kleideten“<sup>57</sup>. Für Friedrich als Dichter waren

<sup>51</sup> „Friedrich der Große“, S. 63.

<sup>52</sup> X, 213—22.

<sup>53</sup> X, 220.

<sup>54</sup> X, 216 u. ö.

<sup>55</sup> „Opuscula“, III, 147.

<sup>56</sup> XXV, 197.

<sup>57</sup> XXIV, 421. VII, 220. IX, 65.

<sup>58</sup> XXIV, 421. Vgl. XII, 220.

sie Realitäten. Weil sie zur Phantasie, zur Imagination sprachen, weil sie ein Mittel waren, zu gefallen, darum allein haben sie schon Daseinsberechtigung<sup>58</sup>. Der verständige Künstler wird sie am passenden Ort mit Geschmack benutzen. Kaum einer der Franzosen in dem im 17. und 18. Jahrhundert währenden Streit um die Mythologie ist so uneingeschränkt für die Antike eingetreten, wie Friedrich. Vor allem bestand für ihn, den vollkommenen „Heiden“, das Dilemma nicht zwischen Kunst und Religion, zwischen antiker und christlicher Allegorie. Die toten christlichen Allegorien konnte er nicht ernst nehmen gegenüber den antiken Sinnbildern voller Leben, die sich in Jahrhunderten der Kunstblüte bewährt hatten<sup>59</sup>. Wenn die *gens de lettres* des 18. Jahrhunderts — wieder sind vor allem d'Alembert und die „Philosophen“ gemeint — auch letztere verbannen wollen, sind sie für ihn „Barbaren“, wie jene Priester, die einst die Götterbilder des Altertums zerstörten<sup>60</sup>.

Ein zweites Element, das für Friedrich die enge Verbindung der französischen Poesie mit der antiken betont und eine Trennung zwischen beiden als künstlichen Schnitt empfinden läßt, sind die traditionellen Gattungen der Versdichtung. Die Kunstformen der Ode, Satire, Ekloge, Elegie, Epistel, Fabel haben im Altertum eine bestimmte Füllung in Form und Inhalt empfangen, die in der gesamten französischen Versdichtung beibehalten wird, die auch für Friedrichs Poesien maßgebend bleibt. Er sah sie wie das Frankreich seiner Zeit als selbstverständliche, feststehende Gebilde an, die keineswegs etwa die Eigenart des einzelnen Künstlers verkümmern und ersticken ließen, wie man heute leicht anzunehmen geneigt ist. Wenn man die Versdichtung des 17. und 18. Jahrhunderts in einige Hauptmotiv- und Formkreise wirklich einteilen kann<sup>61</sup>, so ist damit noch nichts über den Wert der einzelnen Stücke gesagt. Man könnte die Parallele zur gleichzeitigen Musik ziehen, die auch mit ihren strengen Formen der Sonate, Fuge oder den Suitenteilen wie Menuett, Sarabande den Komponisten sowohl formal wie inhaltlich in festgelegte Bahnen wies, ohne ihm seine Freiheit und Eigenart zu rauben.

Friedrichs sicherer Geschmack zeigt sich auch hier der ungeheuren Fülle der lyrischen und epischen Erzeugnisse des 17. und der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts gegenüber dadurch, daß er nur zu wenigen Dichtern in ein dauerndes inneres Verhältnis trat, obwohl oder gerade weil er eine ausgedehnte, er-

<sup>58</sup> XXIV, 421. IX, 65.

<sup>59</sup> Friedrich hat es sich nicht nehmen lassen, die christliche Mythologie mit „göttlicher Frechheit“ zu parodieren in seinem „Palladion“ (XI, 159—271) wie im „Guerre des confédérés“ (XIV, 283 f.).

<sup>60</sup> IX, 65.

<sup>61</sup> Wie z. B. die Arbeit von Rohrmann es getan hat.

staunliche Kenntniss des Ganzen besaß. Es sind dies aus dem 17. Jahrhundert Boileau, Chaulieu — kaum noch La Fontaine; aus dem Rokoko J. B. Rousseau, Gresset und vor allem Voltaire; wenn man sich in die Anschauungen der Zeit hineinversetzt, eine einheitliche, dem Kunstgefühl ihres Urhebers durchaus Ehre machende Wertung. (Im Hintergrund steht sie alle überragend Racine, der für Friedrich das Höchste erreicht hat, was französische Verssprache erreichen kann, aber in der dramatischen Gattung.)

Es ist kaum erstaunlich, daß auch hier für die Versdichtung, die vor allen anderen Gebieten Sprachreinheit, Eleganz der Form fordert, Friedrichs Literaturbetrachtung erst beginnt mit der Blüte der Regierung Ludwigs XIV. Alles was vorher liegt, hat keinen bleibenden Wert für ihn, weder Marot noch die Pleiade, noch die präziöse Gesellschaftsdichtung, ja nicht einmal Malherbe<sup>62</sup>. Die Bibliothekskataloge zeigen, daß er sie alle gekannt hat, die Malherbe, Racan, Théophile, Segrain, Cyrano de Bergerac. Aber erst als mit Ludwig XIV. ein festes, ausgebildetes Gesellschafts- und Hofleben erstand, sich im Umgang der vornehmen Gesellschaft die Sprache abschliff und Anmut und Eleganz gewann, konnten Dichtungen entstehen, die sich den antiken Mustern zur Seite stellen durften. Friedrich war sich dieser Weiterführung bewußt: „Attischer Geschmack und römische Eleganz lebten in Paris wieder auf“<sup>63</sup>.

Der erste, der aus dieser Schule hervorging, war auch einer der größten für ihn: Boileau. Friedrich hat häufig das Dreigestirn genannt, das ihm die Höchstleistungen der französischen Dichtung darstellt, deren Versdichtungen es allein wert sind, auf die Nachwelt überzugehen: Boileau, Racine, Voltaire<sup>64</sup>. Diese außerordentliche Hochschätzung kann heute überraschen, da man sich daran gewöhnt hat, in Boileau im wesentlichen den Kritiker, den Kunsttheoretiker zu sehen. Friedrich sieht ihn an als reinen Dichter. Der Kritiker spielt für ihn keine Rolle mehr, da sich nach seinen Anschauungen eine Diskussion über die von Boileau angegriffenen Richtungen erübrigt. Auch der Kunsttheoretiker wird in einem anderen Lichte gesehen als heute. Seine geistigen Zeitgenossen, etwa Voltaire, hatten wie Friedrich nicht nötig, in dem „*Art poétique*“ die Kunstregeln der Klassik zu studieren, um an deren Hand die Dichtung des 17. Jahrhunderts zu verstehen. Für sie, die noch völlig im klassischen Geiste lebten und dachten, war das rein Inhaltliche der Poetik Boileaus eine Selbstverständlichkeit. Was sie dagegen begeisterte an Boileau, war,

---

<sup>62</sup> Friedrich folgt seinem Meister Boileau durchaus nicht nach, wenn sein Geschmack ihm nicht zustimmen kann.

<sup>63</sup> I, 109.

<sup>64</sup> Z. B. P. 86, 101, 331.

was d'Alembert einmal im „Eloge de Despréaux“ preist, sein biegsames Talent, „in seine Verse die Schönheiten eingehen zu lassen, die dem jeweiligen Genre, dessen Regeln er gibt, eigentümlich sind“<sup>65</sup>. In der Umsetzung des an sich Rational-didaktischen in Dichterisches, in Kunststeindrücke selbst, bestand der eigentümliche ästhetische Reiz jenes „Lehrgedichts“. Friedrichs Ansichten zeigten schon, daß er — übrigens wie Boileau selbst auch<sup>66</sup> — überzeugt war, daß Dichten eine Naturgabe ist, nicht anlernbar. Die Maximen, in die Boileau rein technische Kunstgriffe eingefangen hat, nimmt man wegen ihrer einprägsamen, geschliffenen Form auf und befolgt sie; damit ist aber das Kunstwerk noch keine didaktische Abhandlung geworden. Gegen die verstandesmäßigen Kritiker des „Art poétique“ wettert er: „Sie sollen lernen, daß man Gefühl und Vergnügen nicht berechnet“<sup>67</sup>. In der Kunst war Friedrich viel weniger Rationalist als alle späteren Zeiten, die auf den Rationalismus Friedrichs und seines Jahrhunderts überlegen herabsahen. Selbst in dem angeblich nur von der Raison inspirierten Werk Boileaus sah er eine Versdichtung wie alle anderen, deren gefühlsmäßige Schönheiten ihm einen Kunstgenuß bereiteten. Eine Parallele hierzu bietet das sichtlich im Sinne Boileaus geschriebene Werk Friedrichs „L'Art de la guerre“<sup>68</sup>, dem man kein größeres Unrecht tun kann, als ihm den Namen „Lehrgedicht“ zuzuerteilen. Friedrich, der Praktiker par excellence, wäre der erste gewesen, der den Offizier verspottet hätte, der die Kunst, Krieg zu führen, aus diesen Versen hätte lernen wollen. Der besondere Reiz einer überwundenen Schwierigkeit liegt darin, ein an sich der Poesie fremdes Thema dichterisch zu behandeln, Eleganz in Vers, Rhythmus, Bildersprache zu erreichen, es durch stetes Abwechseln oden- oder idyllenhafter Stellen lebendig zu gestalten. — Die ausschließliche Bewertung des Künstlers in Boileau zeigen noch klarer die Urteile über die Satiren und Episteln. In ihnen sah Friedrich das Wertvollste, was Boileau geschaffen hat<sup>69</sup>; um ihretwillen vergleicht er ihn immer mit dem großen Römer Horaz<sup>70</sup>. Despréaux ist ihm Nachfolger und Fortsetzer der Persius, Juvenal, Horaz, denen er in seinen originalen Stücken zumindest ebenbürtig ist, ja, die er an Fehlerlosigkeit und Ausgeglichenheit noch übertrifft<sup>71</sup>. Doch erscheint der „göttliche Satiriker“, dessen klare Genauigkeit, Wechsel von Ernst und Scherz er rühmt<sup>72</sup>, seinem verfeinerten aristokratischen Geschmack „manchmal zu satirisch und

<sup>65</sup> Aehnlich Voltaire im „Temple du goût“.

<sup>66</sup> „Art poétique“, I, 4.

<sup>67</sup> IX, 65.

<sup>68</sup> X, 223 ff.

<sup>69</sup> II, 37. P. 4, 195.

<sup>70</sup> XI, 29.

<sup>71</sup> P. 4, 195.

<sup>72</sup> XXV, 473. XI, 29.

zu roh“<sup>73</sup>. Zudem schließen seine Satiren sich oft zu eng an bestimmte Zeitverhältnisse an und müssen verlieren, wenn sie aus dem engen Kreis ihrer Bestimmung heraustreten. Er fürchtet, es wird ihnen wie der „*Satire Ménippée*“ gehen: man wird sie nur noch mit Kommentaren verstehen und schließlich ganz aufhören, sie zu lesen. In dieser Hinsicht muß Boileau Horaz das Feld räumen, dessen Satiren in alle Ewigkeit dauern werden, weil sie zu allen Zeiten und an allen Orten gültige Allgemeinwahrheiten behandeln, zu deren Verständnis man nicht „die Anekdoten der Stadt Rom zu kennen braucht“<sup>74</sup>. Für ihn selbst kommt dieser Nachteil Boileaus zwar nicht in Frage, er fühlt sich noch als Zeitgenosse, der im 17. Jahrhundert zu Hause ist und alle Anspielungen versteht. Wenn er die *Verssatire* preist als gefällige, kurzweilige Gattung, die aber recht gefährlich ist, weil ihre leicht zu behaltenden Verse zu Sprichwörtern werden, und dem Unglücklichen, dessen Namen sie einschließen, den Todesstoß versetzen<sup>75</sup>, so zielt er auf keinen anderen als auf Boileau, dessen sprichwörtliche Ausfälle dauernd in seinen Schriften auftauchen. Er, von dem Jordan sagte, er hätte stets den „*Tic* der feinen und edlen *Satire*“ gehabt<sup>76</sup>, mußte seiner Natur nach von der geistreichen Schlagkraft Boileaus angezogen werden. Die Versdichtungen Friedrichs zeigen überall, daß er an der Art des Meisters gelernt hat. Eindrucksvoller waren ihm allerdings die Episteln<sup>77</sup>, in deren freierer, ihm persönlich näherliegenden Form er auch das Beste seiner eigenen Werke geschaffen hat. In manchen der besten Episteln Friedrichs läßt sich das Muster Boileaus erkennen: so erinnert z. B. die „*Épître à mon esprit*“<sup>78</sup> an Boileaus *Satire IX* („*À mon esprit*“); die „*Épître à Henri*“<sup>79</sup> an Boileaus *Satire III*; die „*Épître à Darget: Apologie des rois*“<sup>80</sup> an die *Épître XI: À mon jardinier*“. Das Gesamtbild, das Friedrich von dem Künstler Boileau hat, erhält noch eine nicht unwichtige Note durch den „*Lutrin*“. Mit ihm schlägt der Klassiker direkt die Verbindung zu den Gresset, Chaulieu, Voltaire, den heiteren Rokoko-Poeten<sup>81</sup>. In der Vorbemerkung zum „*Palladion*“<sup>82</sup> beruft er sich auf ihn als auf ein unsterbliches Werk des heroisch-komischen Epos, und sicherlich ist der „*Lutrin*“ in seinem klassisch eleganten Stil Vorbild gewesen.

<sup>73</sup> XI, 29.

<sup>74</sup> XXIV, 129.

<sup>75</sup> IX, 63.

<sup>76</sup> XVII, 184.

<sup>77</sup> Vgl. P. 81, 153.

<sup>78</sup> X, 213.

<sup>79</sup> XI, 3.

<sup>80</sup> X, 204.

<sup>81</sup> Vgl. P. 86, 114.

<sup>82</sup> XI, 157.

Es ist wörtlich ernst zu nehmen, wenn Friedrich spricht von „Despréaux und allen großen Dichtern“<sup>83</sup>. Wohl schätzte er Boileau als den „wahren Gesetzgeber des Parnasses“<sup>84</sup>, wenn er aber seine Werke nie missen konnte, wenn sie unter den notwendigsten Büchern im Ersten Schlesischen Kriege<sup>85</sup> wie im Zweiten<sup>86</sup> an erster Stelle stehen, so gilt dies nur dem Dichter<sup>87</sup>. Er gehört ihm zu den wenigen Gipfeln der Dichtkunst<sup>87</sup>, zu seinen wenigen Lieblingsdichtern, die seine stete Gesellschaft bilden<sup>88</sup>. Er ist nicht nur einer der Großen des 17. Jahrhunderts, dem selbst Ludwig XIV. einen Teil seines Ruhmes verdankt, weil er sein Mäcen war<sup>89</sup>, er ist eines der wenigen Genies, die alle Zeiten überdauern<sup>90</sup>.

Boileau hebt sich in der Wertung Friedrichs erst recht heraus, wenn man damit seinen Zeitgenossen La Fontaine vergleicht, der vollkommen zurücktritt. Friedrichs Ansichten von ihrem Dichtertum bilden gerade das Gegenteil von den heutigen. In der Unterschätzung La Fontaines zeigt sich deutlich, wie vollkommen Friedrich literarisch in streng klassischer Anschauung wurzelt. Er stimmt darin mit seinen Gesinnungsgenossen überein: Boileau zählte La Fontaines Schöpfungen nicht zur wahren Kunst. Eben- sowenig wurde dieser am Anfang des 18. Jahrhunderts als Künstler ernst genommen. Selbst Voltaire denkt — trotz gegenteiligen Anscheins — nicht viel anders als Boileau<sup>91</sup>. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wagt man, den Fabeldichter in einem Atemzug zu nennen mit den großen Klassikern, sein Ruhm wächst immer stärker, je weiter man sich innerlich vom Klassizismus entfernt. Von hier aus ist die Hauptnachricht zu verstehen, die wir von Friedrichs Stellung zu La Fontaine besitzen: Thiébault erzählt<sup>92</sup>, daß der „gute La Fontaine“ der Schriftsteller war, dem Friedrich am wenigsten Gerechtigkeit widerfahren ließ, und er begründet es damit, daß dieser Dichter, dessen Wert auf das innigste mit den Feinheiten der französischen Sprache verknüpft ist, von Ausländern überhaupt nicht nachgeföhlt werden könne; ebenso wenig habe sich Friedrich von Borelly überzeugen lassen, daß La Fontaine „eines der schönsten Genies, die jemals gelebt haben“, gewesen sei. Thiébaults Begründung ist sichtlich falsch, denn sonst müßte auch Boileau und Voltaire das Gefühl für die Feinheiten

<sup>83</sup> P. 81, 164.

<sup>84</sup> IX, 72.

<sup>85</sup> XVII, 159.

<sup>86</sup> XVII, 289.

<sup>87</sup> IX, 73.

<sup>88</sup> P. 86, 59.

<sup>89</sup> P. 81, 195.

<sup>90</sup> Vgl. XVI, 268.

<sup>91</sup> Vgl. S a k m a n n, „Voltaire als Aesthetiker“, Archiv für neuere Sprachen, Bd. 120, S. 99.

<sup>92</sup> „Souvenirs de Berlin“, Paris 1860. I, 54.

der französischen Sprache abgesprochen werden. Die beiden Berliner Akademiker sind eben schon Kinder einer nachklassischen Zeit, die an der Neige des Jahrhunderts den aus einer fast verschwundenen Zeit stammenden klassischen Geschmack Friedrichs nicht mehr verstehen können. Das Urteil Friedrichs, das Thiébauld zitiert als Geschmacksverirrung eines großen Mannes, der seine wunderlichen Seiten hat, ist nichts weiter als der selbstverständliche Ausdruck klassischer Geisteshaltung, dem alle Klassizisten beistimmen würden: „Ein sehr schönes Genie, aber nur in den kleinen Dingen. La Fontaine hat nur Fabeln geschrieben; er hat nicht genug Atem gehabt, um sich über diese beschränkte und kindliche Gattung zu erheben. Man darf ihn nicht nennen, wenn man von großen Männern spricht.“ Wenn Friedrich hier abschätzig von der beschränkten und kleinen Gattung spricht, so liegt darin wieder jene Grundauffassung des Klassizismus, der die Gattungen um so höher wertete, je komplizierter und umfangreicher sie waren, weil das für ihn beherrschende Element der äußeren Form in Aufbau, Gliederung, Verbindung nach den Normen der Rhetorik erst in größeren Gebilden wirksam werden konnte. Hiervon hatte der ganz unrhetoische La Fontaine kaum etwas. — In ihren Grenzen erkannte Friedrich die Kunst des „schlichten, naiven“ La Fontaine an<sup>93</sup>. Er selbst hat sich einige Male in dessen Fabelart versucht<sup>94</sup>. An und für sich schien seinem Wesen die Fabel nicht zu liegen, sie widersprach seinem Sinn für Natürlichkeit<sup>95</sup>, schien nur ein Lehrmittel für Kinder<sup>96</sup>. Besser gefielen ihm anscheinend die „hübschen, heiteren Contes“<sup>97</sup>, die in ihrer Grundhaltung dem Rokoko eng verwandt sind<sup>98</sup>. Immerhin blieben es harmlose Niedlichkeiten, die dem Augenblick gefielen, ohne einen dauernden Platz im Reiche der Kunst beanspruchen zu können.

Ein Hauptgrund für La Fontaines Ablehnung war sicher seine unklassische Sprache. Für Friedrich war die elegante Sprache Racines und Boileaus das Ideal der Dichtersprache, alles, was davon abwich, schien ihm eine Art des Präziösen oder des Burlesken zu sein, die er nicht minder haßte als Boileau. So hat er sich auf das schärfste ausgesprochen gegen jene Bewegung, die überholtes Sprachgut wieder aufgriff, den Marotismus<sup>99</sup>. Die viel bessere, geschliffenere, korrektere Sprache der Gegenwart, die für das Naive

<sup>93</sup> XII, 75.

<sup>94</sup> *Le Sérin et le Moineau* (XI, 106); *Les deux chiens et l'Homme* (XII, 205); *Le conte du violon* (XII, 203).

<sup>95</sup> XVI, 136.

<sup>96</sup> X, 177.

<sup>97</sup> XXVII, a, 183. P. 82, 144.

<sup>98</sup> In diesem Stil: *Le miracle manqué* (XI, 101); *La bulle du Pape* (XIV, 148); *Le faux pronostic* (XIV, 153).

<sup>99</sup> P. 81, 129.

ebenso empfänglich ist wie die des Marot, umtauschen zu wollen gegen jene rauhe, einem empfindlichen Ohr unerträgliche Sprechweise, ist Zeichen eines schlechten Geschmacks und einer bizarren Laune. Mit dem „Genre marotique“ mußte auch La Fontaine fallen.

Die sehr kritische Beurteilung selbst kleiner Versgebilde, die nur dem Vergnügen eines Augenblicks dienen sollten, ist typisch für Friedrich. Auch die ganze nachklassische Lyrik ist strengster Auswahl unterworfen; nur wenige Dichter sind über die bloße, vorübergehende Unterhaltung und Belustigung hinaus in das Reich der Kunst eingedrungen. An sich hat er die „Vers de société“ in ihrer Gesamtheit anerkannt als eine besonders ausgebildete Form der gesellschaftlichen Konversation; ihre Masse allein war ihm Gradmesser für das Niveau der Gesellschaft. So klagt er später in seinem Alter, daß jene umfangreichen Sammlungen derartiger Verse, die Paris früher hervorbrachte, immer seltener werden, damit den Verfall des geistigen Lebens in der Gesellschaft dokumentierend<sup>100</sup>. Das Gesellschaftsleben hat sehr viel dazu beigetragen, die französische Kunst auf ihre Höhe zu führen<sup>101</sup>; es bildet den Nährboden, der eine große Zahl wertvoller Talente erzeugt hat, wenn auch die mittelmäßigen Poeten im Ueberfluß vorhanden sind<sup>102</sup>. Friedrich hat sich bei der künstlerischen Bewertung nicht von dem Strome mitreißen lassen; auch für seine eigene Dichtung ist es wichtig, daß er nur immer das Beste vor seinen Augen sehen wollte und ihm nachstrebte. Er verachtet durchaus die Dichter, die „langweilige Idyllen, nach ein- und demselben Schema verfertigte Eklogen, fade Stanzas trillern“<sup>103</sup>. Trotzdem hat Paris in dieser heiteren Gattung der Lyrik das alte Griechenland übertroffen, das nur den einen Anakreon anführen kann; eine Reihe Autoren haben aus gleicher epikuräischer Haltung geschaffen voller natürlicher Anmut, zwangloser Leichtigkeit, der Phantasie lachende Bilder vorgezaubert<sup>104</sup>. Solche naiven, hübschen, scherzenden Verse bilden das Entzücken der Gesellschaft<sup>102</sup>. Friedrich meint mit diesen Anspielungen nur solche Lyriker, die zeitlich nach den Klassikern schaffen und deren klaren, eleganten Stil fortbilden. Wen er aus dem Ende des 17. Jahrhunderts noch für würdig hielt, der Nachwelt erhalten zu bleiben, zeigt die Tatsache, daß er 1777 (!) in seiner Privatdruckerei im Schlosse eine eigenhändig gesichtete „Auswahl der besten Stücke des Chaulieu und der Madame Deshoulières“ drucken ließ. Er wollte die Freude und den Genuß, den ihm die beiden Autoren bereitet hatten, auch der Welt der Leser, die am Ende

<sup>100</sup> P. 86, 171.

<sup>101</sup> Vgl. P. 4, 196.

<sup>102</sup> Vgl. IX, 63.

<sup>103</sup> P. 81, 3.

<sup>104</sup> P. 4, 196.

des 18. Jahrhunderts jene schon halb vergessen hatte, fühlen lassen. Ein kleines, aber bedeutungsvolles Zeichen, mit welcher naiven Unmittelbarkeit Friedrich diese Dichtung und Kunst überhaupt aufnahm. Ueberraschend ist die besondere Schätzung der Madame Deshoulières. Friedrich liebte sie als Idyllen-Dichterin; ihr bekanntestes Gedicht, „le ruisseau“, ein „entzückendes Stück“, stellt er allein von den Modernen den Eklogen des Theokrit und Virgil zur Seite<sup>105</sup>. Die Eklogendichtung ist für Friedrich keine Naturnachahmung, sondern teilweiser Verzicht auf Wirklichkeit; sie malt ideale Wunschbilder eines goldenen Zeitalters voller Einfachheit und Anmut. Eine naturalistische pastorale Dichtung ist in einem Zeitalter der Kultur und des Luxus, das fern von naiver Einfachheit der Sitten ist, garnicht möglich; die Schäfer der Wirklichkeit sind „Bettler, halbvertiert durch den ständigen Umgang mit ihren Herden“<sup>106</sup>. Die Amaryllis und Tircis können nur Gestalten der Phantasie sein<sup>107</sup>. — Ganz abgesehen davon, wie man die Lyrik jener Zeit heute bewertet, muß anerkannt werden, daß Madame Deshoulières den heiter-wehmütigen Ton der Idylle am besten in ihrer Zeit getroffen hat. Wenn sich Friedrich ihr gegenüber als durchaus unterlegen bekennt, so ist es in seinem Sinne durchaus verständlich<sup>108</sup>. Nicht unwesentlich ist wohl auch gewesen, daß er in der „freidenkerischen“ Weltanschauung der Madame Deshoulières<sup>109</sup> manche Uebereinstimmungen mit der seinigen fand. Ihre Bedeutung zeigt ein Bekenntnis zum „grand siècle“ an d'Alembert: „Ich lege großen Wert auf die Turenne, Condé, Luxembourg; Gassendi, Bayle; Boileau, Racine, Bossuet, auf eine Deshoulières selbst“<sup>110</sup>.

Weitaus höheren Wert besitzt für Friedrich jener zweite Dichter seiner erwähnten „Auslese“, der „liebenswürdige Epiküräer, Sybarit“ Chaulieu, dessen Werke noch 1781 zu seinen „poetischen Evangelien“ zählen — als einzige in der französischen

<sup>105</sup> IX, 62.

<sup>106</sup> XII, 218.

<sup>107</sup> Solche Bemerkungen zeigen die Unberechtigung der so oft aus der Schäfer-Dichtung gezogenen Schlüsse, daß die Gesellschaft jener Zeit in ihrem Uebermut jeden Blick für die wirklichen Verhältnisse verloren, das Elend der Massen bei ihren Spielereien nicht gesehen, damit gespielt hat und reif gewesen ist für die Revolution. Jeder Schluß von der Dichtung auf das Leben ist in jener Zeit ein Fehlschluß. Auch die vielen idyllischen Gedichte und Gedichtstellen in Friedrichs Werken mit ihren bukolischen Naturschilderungen, ihrer idyllischen Weltanschauung dürfen nicht ohne weiteres biographisch verwertet werden (vgl. z. B. die Stücke: X, 72. X, 168. XI, 26. XIV, 21. XII, 150. Archiv für neuere Sprachen, Bd. 106, S. 100).

<sup>108</sup> P. 86, 406.

<sup>109</sup> Tilly, „Decline of the age of Louis XIV.“, p. 140.

<sup>110</sup> XXIV, 630.

Lyrik neben Voltaire<sup>111</sup>. Er verkörpert für ihn jene Blütezeit der heiteren Lyrik, aus der noch Voltaire hervorgegangen ist. Für ihn war Chaulieu wirklich der „beste Poet seiner Epoche“, wie ihn Sainte-Beuve genannt hat<sup>112</sup>. Friedrich stimmte darin überein mit seinen Zeitgenossen aus dem Rokoko, man denke an Chaulieus Rolle im „Temple du goût“ Voltaires. Wie Voltaire jenem den Beinamen verschafft hatte „Anacréon du Temple“, so vergleicht auch Friedrich ihn häufig mit dem griechischen Sänger: „Unter Chaulieus Gedichten sind ausgezeichnete Stücke, in denen dieser glückliche Nachahmer des Anakreon jenen weit hinter sich läßt, so nachlässig und inkorrekt er auch ist“<sup>113</sup>. Friedrich gewann den lebensfreudigen Abbé im Laufe seines Lebens mehr und mehr lieb; während die Fassung der „Histoire de mon temps“ 1746 nur allgemeine lobende Sätze über die leichte französische Lyrik ohne Nennung von Namen bringt<sup>114</sup>, wird die Lyrik 1775 nur vertreten durch den einen Chaulieu<sup>115</sup>. Ihm ist das seltene Göttergeschenk des Genies zuteil geworden<sup>116</sup>. Friedrich liebte vor allem seine gleichgestimmte Weltanschauung mit ihrer genießenden Lebensfreude und Todesverachtung<sup>117</sup>. Er, der wie kaum ein Geist des 18. Jahrhunderts mit Epikur gefühlt hat, fand dessen Anschauung bei Chaulieu in eine dichterisch-künstlerische Form wie selten umgesetzt: „Ein guter Philosoph, der alle Philosophen auf -us übertrifft“<sup>118</sup>, d. h. alle Fachphilosophen. Die heitere Philosophie des göttlichen Abbé schwebt ihm in den schweren Tagen des Siebenjährigen Krieges als Zukunftstraum vor. In Chaulieu fand er das Modell jener Lyrik, die er schätzte: gehaltlich jene freie, heitere Weltanschauung, die ganz auf der Antike basierte; und formal in Dichtungsart, -sprache, -stil ein Fortführen des Klassizismus, das Festhalten der klassischen Natürlichkeit, einfacher Schönheit mit ihrem klaren Vergewande. Diese Lyrik hob sich scharf ab von den unklassischen Richtungen im 18. Jahrhundert, die ein Wiederaufleben des Präziösen bedeuten sowohl sprachlich wie gedanklich, inhaltlich einseitig am Begriff des Esprit orientiert sind, die Friedrich scharf ablehnt: „L'esprit est un fard qui cache seulement la difformité des traits“<sup>119</sup>. Der klassische Chaulieu ist das Bindeglied zwischen dem klassischen Boileau und dem nicht minder klassischen Voltaire, vielleicht als einziger jenen ebenbürtig. Daß Friedrich in Chaulieu einen Wesensverwandten gefunden

<sup>111</sup> XXV, 197.

<sup>112</sup> „Causeries du Lundi“, t. I.

<sup>113</sup> II, 37. IX, 66.

<sup>114</sup> P. 4, 196.

<sup>115</sup> II, 37.

<sup>116</sup> P. 86, 406, 172.

<sup>117</sup> Archiv für neuere Sprachen, Bd. 106, 95. XVII, 181. Catt 93.

<sup>118</sup> Catt 93.

<sup>119</sup> XX, 47.

hatte, zeigen die Lobsprüche über Friedrichs eigene Dichtungen von seinen literarischen Freunden<sup>120</sup>; er wird mit bekannten Lyrikern verglichen, an erster Stelle immer mit Chaulieu. Alle die Dichter, die Chaulieu der Zeit und dem Ton nach nahestehen, und sonst neben ihm genannt werden: Lafare, La Chapelle, zählen für Friedrich nicht. Friedrichs Werturteil war vom eigenen künstlerischen Geschmack bestimmt, nicht von der Tradition.

Während Chaulieu der Exponent der nur lose geformten Gesellschaftsdichtung war, errang sich J. B. Rousseau Friedrichs Zustimmung durch seine Meisterschaft in der Gattung der Ode, d. h. der Form der Lyrik, die dem Bedürfnis jener Zeit nach kompositorischer Formung, rhetorischer Füllung am meisten und besten entgegenkam. In dieser „ziemlich schwierigen Gattung“<sup>121</sup> etwas Gutes zu vollbringen, ist das Höchste, was ein Lyriker erreichen kann. Friedrich, der sich sehr häufig in dieser Form versucht hat, äußert sich auch theoretisch ausführlich über die Anforderungen, die jene Gedichtart stellt<sup>122</sup>: innerhalb der Ode ist eine ganze Leiter von Abstufungen zu beobachten, je nach Inhalt und Stil. Jedes besondere Sujet verlangt einen entsprechenden Stil. An ihrer Spitze steht die erhabene Ode, die „alle Segel der Beredsamkeit aufsetzt“, die Friedrich mit seiner Zeit die pindarische nannte. Keine Dichtungsform ist bis heute so angegriffen worden wie gerade die Ode jener Zeit, man hat sie unnatürlich, gekünstelt, konstruiert gescholten und in ihr nur einen Tummelplatz hohler Rhetorik gesehen. Die Betrachtung der Kunstprosa hat gezeigt, welche ungemein wichtige, durchaus lebendige, künstlerisch wertvolle Rolle die Beredsamkeit damals in der gesamten Dichtung spielte<sup>123</sup>. Rhetorik war die Kunst der Form, des letzten Oberbegriffs jener Dichtung. In der Lyrik war die Ode das bevorzugte Gebilde, das eine solche Formung sowohl im Gesamtaufbau wie in den Einzelheiten erfahren konnte. Alles unterwarf sich in ihr der Komposition, der Ordnung; selbst die scheinbare Phantastik des „Beau désordre“ war im Grunde nur „eine geschickt verhüllte Form der Ordnung“ — wie Mornet zeigt<sup>124</sup>. Hierzu ist es interessant, wie Friedrich dieses Hauptstilmittel der Ode verteidigt<sup>125</sup>: wie die Pythia vom Gott besessen ihre Weissagungen stammelte, so überläßt der Dichter sich im Taumel der Begeisterung der Inspiration, ohne die Regeln des Denkens und Redens zu beachten. So weit wäre diese Theorie etwas ganz Unklassisches,

<sup>120</sup> von d'Argens z. B. XIX, 363; von Voltaire P. 81, 182.

<sup>121</sup> Catt 155.

<sup>122</sup> IX, 68—69. Catt 155.

<sup>123</sup> Vgl. wieder die entsprechenden Kapitel bei Mornet, „Histoire de la clarté française“.

<sup>124</sup> a. a. O. S. 175.

<sup>125</sup> IX, 69.

wenn nicht Friedrich die Art dieses Enthusiasmus erläuterte; für ihn ist die Inspiration nicht ein vages Sichgehenlassen, sondern nur ein Mittel, um auf einem kürzeren Wege mit Ueberspringung der Logik — sozusagen „intuitiv“ im Sinne Descartes' — das Ziel zu erreichen; d. h. nur einige der „frappantesten“ Haupttappen werden im Fluge gestreift, während alle verbindenden Gedanken als „Bagatellen“ vernachlässigt werden. Doch darf der Dichter diesen Sprung aus der gewöhnlichen Ordnung nur selten und mit Geschick verwenden. Tatsächlich kann auch er hierin nur eine höhere Form der inneren Ordnung verstehen. Man hat die Dichtformen zu jener Zeit mit ganz anderen Sinnen aufgenommen als später. Friedrich hat in der Ode also wirklich Dichtung gesehen, nicht etwa eine Art philosophischer Gedankenaueinanderlegung. Er macht sich sogar lustig über die „Géomètres“, gemeint ist vor allem d'Alembert, die allen Leuten, die an der Odendichtung Gefallen finden, den „philosophischen Geist“ absprechen, als wenn damit etwas gegen jene Dichtungen gesagt wäre<sup>126</sup>.

Friedrich mußte sich hingezogen fühlen zu dem Dichter, der als der Meister der Ode gilt: J. B. Rousseau, dessen Namen er als Synonym für vorbildlichen Odendichter überhaupt gebraucht<sup>127</sup>. Den eindeutigen Ausdruck der Bewunderung zeigen wieder die beiden Fassungen der „Histoire de mon temps“, die beide allein Rousseau preisen in der Gattung der Ode, seinen erhabenen Schwung und seine maßvolle Schlichtheit, 1746 ausführlicher<sup>128</sup>, 1775 lakonisch, aber bedeutungsvoll<sup>129</sup>. Friedrich wagt es sogar, Rousseau und Racine („Athalie“-Chöre) im einzelnen zu vergleichen — was bei der einzigartigen Stellung Racines sehr bemerkenswert ist. Hat Racine die „Frische des Kolorits, die rührenden, auf das Gefühl wirkenden Bilder“ voraus, wird er jedoch übertroffen von Rousseau durch die Stärke, den Pomp, die großen Bilder, den heroischen Schwung<sup>130</sup>. Interessant ist, daß Friedrich aber auch innerhalb der einzelnen Oden noch stark sichtete und manche Strophe als weniger gekonnt ansah und selbst dann zur Feder griff, um zu versuchen, ihr die erwünschte künstlerische Vollendung zu geben, — ganz so, wie er es auch mit Versen Racines und Voltaires zu tun liebte<sup>131</sup>. Auch das ist schließlich nur der Ausdruck dafür, daß er in Rousseau einen hervorragenden Lyriker bewunderte, den er gern in jedem Vers untadelig gefunden hätte. Er glaubt gegen d'Alembert den „französischen Horaz“<sup>132</sup> verteidigen

<sup>126</sup> IX, 68.

<sup>127</sup> Vgl. z. B. XIX, 362.

<sup>128</sup> P. 4, 195.

<sup>129</sup> II, 37.

<sup>130</sup> Catt 131.

<sup>131</sup> Vgl. die erhaltenen Paraphrasierungen zweier Rousseau-Strophen etc. XIV, 175. Vgl. Catt 155.

<sup>132</sup> IX, 68.

gen zu müssen, „der in aller Hände ist und in dem Leute von Geist ihr Entzücken finden“<sup>133</sup>. Wertvoll erschien ihm sicherlich vor allem anderen dessen klanglicher, melodischer Reiz. Er war der Dichter seiner Zeit, dessen Verse am meisten von Musikalität erfüllt waren — man denke an seine „Cantaten“. Er stand Friedrichs ganzer Veranlagung hierin am nächsten. — Alles, was Rousseau sonst geschaffen hat, vor allem seine Epigramme, verdammt Friedrich stets vollkommen<sup>134</sup>, der einzige Punkt, in dem seine Rousseau-Auffassung mit der Voltaires übereinstimmt; er war Diplomat genug, um in seinen Voltaire-Briefen auch diesen Punkt herauszugreifen, um mit Voltaire übereinstimmen zu können<sup>135</sup>. Setzt er doch ab und zu im ganzen den Dichter Rousseau herunter, so tut er es mit Vorsicht, so daß man sofort herausmerkt, es ist aus Gefälligkeit gegen Voltaire geschehen<sup>136</sup>. Daß er sich im Grunde nicht beeinflussen ließ, zeigen einige Urteile von 1759, der Zeit, in der Friedrich selbst sein Bestes in lyrischer Dichtung gegeben hat, in denen er ausdrückt, daß nur das Beste im Geiste aufbewahrt werden dürfte, und die Dichter besingt, die mit ihrem göttlichen Genie dessen wert erscheinen: Voltaire, Racine, Horaz, Lucrez, Boileau und mitten unter ihnen Rousseau. Um Voltaire nicht zu arg zu chokieren, sagt er von letzterem: „Quelquefois, ne vous en déplaîse, je m'entretiens avec Rousseau“<sup>137</sup>. Unumwunden schreibt er zur gleichen Zeit an d'Argens: „Lassen wir den wahrhaften Genies den Ruhm, den man ihnen schuldig ist: Racine, Rousseau und Voltaire soll man auswendig lernen!“<sup>138</sup> Der Wert, den Rousseau für ihn und für seine Zeit darstellt, kann kaum überschätzt werden. Er, der wirkliche, große Dichter, der von Apoll selbst inspiriert war, stand beträchtlich höher als jene Lyriker, die nur Gesellschaftspoesie boten<sup>139</sup>. An seiner Kunst hat Friedrich sich weitgehend orientiert; der große Raum, den seine eigene Oden-Dichtung einnimmt, zeugt von der Vorzugsstellung, den die hohe Lyrik bei ihm einnimmt<sup>140</sup>, deren bedeutendster Vertreter J. B. Rousseau ist. Es ließen sich leicht eine Anzahl Themen, Behandlungsweisen, Stilmittel finden in Friedrichs Dichtungen,

<sup>133</sup> IX, 72.

<sup>134</sup> Vgl. etwa XIX, 76. Catt 41. P. 72, 154 XI, 28.

<sup>135</sup> P. 81, 174.

<sup>136</sup> Z. B. P. 81, 51, 246.

<sup>137</sup> P. 86, 59.

<sup>138</sup> XIX, 69.

<sup>139</sup> Das verschobene Bild, das man gewöhnlich vom Rokoko hat, beruht zum größten Teil darauf, daß man zu sehr die „jolies bagatelles“ gesehen hat und die ernsteren, für die Menschen jener Zeit viel wertvolleren Werte in den Hintergrund geschoben hat, etwa die hohe Lyrik eines Rousseau oder auch die gesamte Dramatik.

<sup>140</sup> Auch daß die Oden den Anfang der „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“ bilden, versinnbildlicht ihre Bedeutung.

die ursprünglich J. B. Rousseau eigentümlich sind. Ueberhaupt steht Friedrichs Lyrik in ihrer Gesamtheit jener Richtung nahe, zu der auch Rousseau zu rechnen ist, die ernsteren Charakters ist, an klassischen Vorbildern bestimmt bewußt strebt, echte Kunstwerke zu schaffen und der eigentlichen Gesellschaftsdichtung, den „poésies fugitives“ gegenübersteht, indem sie z. B. schon rein thematisch den „Tanz um das Weib“, jenes Kennzeichen der leichten Rokokolyrik<sup>141</sup>, garnicht oder nur sehr beschränkt mitmacht.

Friedrich läßt diesen Gegensatz zu der heiteren, anspruchslos dahingleitenden Gelegenheitsdichtung durchblicken, wenn er meint, seine Verse seien zu ernst, zu vernünftig, als daß das große Publikum, das Lieblichkeit und Anmut verlange, davon entzückt sein könne<sup>142</sup>. Ein Hauptgrund aber, der Friedrich von jenen im Augenblick für den Augenblick geschriebenen Spielereien trennte, war die in ihnen bewußt betonte Nachlässigkeit in der Gestaltung, das Sichgehenlassen, das das klassische Streben nach strenger Form aufgegeben hatte und Improvisation, Impromptu sein wollte<sup>143</sup>. Daher kann die ungeheure Zahl der leichten Rokokolyriker an dem klassischen friderizianischen Maße gemessen kaum bestehen, und nur ein oder zwei der Besten werden aufgenommen in die Reihe derer, zu denen er immer wieder griff und deren beständiger Kunstwert ihm immer neue ästhetische Bereicherung schenkte, abgesehen von Voltaire nur ein reiner Rokokodichter: Gresset. Er bildet mit Chaulieu, J. B. Rousseau neben den beiden Eckpfeilern Boileau und Voltaire den Inbegriff der französischen Lyrik für Friedrich. (Die schon mehrfach erwähnte Bücherbestellung nach der Schlacht bei Soor<sup>144</sup> bezeugt das alleinige Gelten dieser Fünzfzahl in der Lyrik.) Gresset muß unter ihnen als der schwächste gelten; er ist der einzige, der in der „Histoire de mon temps“ nicht genannt ist). Seine zu starke Zugehörigkeit zu jener eben gestreiften Gesellschaftslyrik, jene lässige Behandlung der Form, die als deren Merkmal genannt worden war, macht sich auch bei dem sie sonst weit überragenden Gresset bemerkbar; hierauf weisen die Kritiken Friedrichs immer wieder hin. Gresset pendelt für ihn um jene schmale Grenze herum, wo nachlässige Natürlichkeit, naive Einfachheit, unbekümmerte Sorglosigkeit zur Ungepflegtheit, Unkorrektheit, „Faulheit“ werden. So wird einerseits die „süße Weichheit“ des Gressetschen Verses<sup>145</sup>, die „ohne jeden Schmuck elegante Einfachheit“ gerühmt<sup>146</sup>, die meist auf denselben Ton gestimmte, heitere, idyllenhafte Kunst ge-

<sup>141</sup> R o h r m a n n, a. a. O., S. 91.

<sup>142</sup> XVIII, 185.

<sup>143</sup> Vgl. R o h r m a n n, a. a. O., S. 9.

<sup>144</sup> XVII, 289.

<sup>145</sup> Z. B. XIV, 123.

<sup>146</sup> X, 11.

lobt<sup>147</sup>. Auf der anderen Seite fordert dieselbe Weichheit den Tadel heraus, wenn sie kraftlos, zerfließend wird<sup>148</sup>. Das nachlässig anmutige Sichgehenlassen glaubt Friedrich manches Mal rund heraus als „Faulheit“ bezeichnen zu müssen, die den Dichter die Wortgebung vernachlässigen, gegen die Genauigkeit verstoßen läßt<sup>150</sup> und nur durch das Feuer seiner Begeisterung entschuldigt werden kann. Gressets Meisterschaft im kleinen Gebiet macht sich oft als Einförmigkeit bemerkbar, die ständig dieselben Gedanken und Bilder umkreist, ohne von ihnen loszukommen<sup>151</sup>. Die große Kunst aber verlangt vom Dichter Vielseitigkeit, will alle Formen und Stimmlagen beherrscht sehen. Aus Gressets Werken trifft Friedrich eine kleine strenge Auswahl des Guten; er vermischt die Bewunderung für einzelne Werke eines Dichters durchaus nicht mit dessen Gesamtschaffen oder mit dessen Persönlichkeit; seine Liebe bleibt auf die Objekte beschränkt, die ihm wahrhaften Kunstgenuß geboten haben. Gresset, der talentvolle, glückliche Schüler des Anakreon, gibt in seinem Werk einige „entzückende Sachen“<sup>152</sup>: „Vert-Vert“<sup>153</sup>, die „Chartreuse“<sup>154</sup>, die „Épître à ma soeur“<sup>155</sup> und einige Oden und Episteln<sup>156</sup>. Hier entfaltet sich Gressets gefälliges, anmutiges Verstalet, das immer wieder durch das Epitheton „charmant“ charakterisiert wird, in seinen eleganten 8- und 10-Silblern, die ihm viel mehr liegen als der ernste, feierliche Alexandriner<sup>157</sup>; Kunstgeschmack und Natürlichkeit verschmelzen sich in ihnen und „predigen die volupté“<sup>158</sup>, jenes Ideal der das Leben im besten Sinne auskostenden Diesseitigkeit. „Wenn ich die ‚Chartreuse‘ lese,“ sagt Friedrich zu de Catt, „empfinde ich ein süßes Gefühl. Ich schätze die Szenen des Lebens höher . . . und ich bin mit den anderen und mit mir zufriedener“<sup>155</sup>. Es ist verständlich, daß er den „liebenswürdigen“ Poeten, der „mit den süßen Klängen seiner unsterblichen Leier die Liebe und alle Freuden besang“<sup>158</sup>, besonders lieben mußte in seiner Jugend in Rheins-

<sup>147</sup> Catt 53. X, 11. XX, 4. — Vgl. XIV, 123. XI, 49.

<sup>148</sup> Vgl. P. 81, 354.

<sup>149</sup> P. 81, 69.

<sup>150</sup> P. 81, 166. Vgl. Catt 343—44.

<sup>151</sup> Catt 53, 370. — Für Friedrichs Urteilsfähigkeit bemerkenswert ist, daß er mitten in seiner Begeisterung für Gressets kleine Verse ausspricht, er halte ihn nicht für imstande, auf dem Theater und im Heldenepos etwas zu leisten, weil Kraft, Stärke, Überlegener und reifer Geist jenem leider fehlen (P. 81, 166). Als Gresset später sich in der Tat im Trauerspiel versuchte, konnte Friedrich sein Urteil nur bestätigt finden (P. 81, 354, s. Tragödie).

<sup>152</sup> IX, 66.

<sup>153</sup> Vgl. XV, 157.

<sup>154</sup> Catt 53, 224.

<sup>155</sup> Catt 53.

<sup>156</sup> Vgl. XVII, 237. P. 81, 166.

<sup>157</sup> P. 81, 166.

<sup>158</sup> X, 11.

berg. Tatsächlich kann man während der Rheinsberger Zeit von einer enthusiastischen Bewunderung sprechen. Sein literarisches Faktotum in Paris, Thiériot, bittet er damals fast in jedem Briefe dringend um Uebersendung der neuesten Sachen Gressets<sup>159</sup>. An Voltaire schreibt er ganz begeistert über Gresset, „dessen Muse augenblicklich eine der ersten auf dem französischen Parnas ist“<sup>157</sup>. Ja, in einem Fragment eines Liebesgedichts fleht er Apollo und Gresset in einem Atemzuge als die Symbole der Dichtkunst um Beistand an<sup>160</sup>. Interessant ist, wie sich diese Liebe zu dem „Sprößling der Grazien“ ausdrückt in ihren persönlichen Beziehungen<sup>161</sup>. Seit Friedrich in Rheinsberg war, bemühte er sich — wenn auch vergebens — den „liebenswürdigen Autor des ‚Vert-Vert‘“<sup>162</sup> in seine Dienste zu ziehen; den Höhepunkt dieses Verhältnisses drückt die hymnische Ode Friedrichs an Gresset von 1740 aus, die er später an die Spitze seiner Werke stellte<sup>163</sup>. Diese starke persönliche Anteilnahme an Gresset geht Hand in Hand mit der Hauptschaffensperiode Gressets selbst (zweite Hälfte der dreißiger Jahre), in der er alles das, was Friedrich bewunderte, geschaffen hat. Es dürfte kaum Zufall sein, daß das Verhältnis während der Königszeit Friedrichs mehr und mehr erkaltete, während zugleich sich Gresset von der Poesie zurückzog<sup>164</sup>. Gresset hatte als Dichter seine Mission erfüllt, als er in jenen dreißiger Jahren seine leichten Poesien geschaffen hatte. Sein Name heftete sich an jene heitere Zeit des Rokoko, wenn auch der Mensch Gresset noch Jahrzehnte darüber hinaus lebte. Daß Gresset gewissermaßen als Toter in den Listen der französischen Kunst geführt wurde, zeigen späte Aeufferungen Friedrichs, die der verschwundenen, schönen Zeit seiner Jugend und den schönen Geistern jener Tage des Rokoko nachtrauern und sie zurücksehnen; hier taucht auch Gresset auf, obschon er damals noch unter den Lebenden weilte<sup>165</sup>. Unabhängig von dieser Anteilnahme am Autor, bleibt die an seinen Werken beständig. Im Siebenjährigen Kriege beschäftigte sich Friedrich immer wieder mit dessen erheiternden Dichtungen<sup>166</sup>; die „Chartreuse“ lernte er damals sogar auswendig, weil sie ihm

<sup>159</sup> Thiériot 38, 39, 44.

<sup>160</sup> „Archiv für neuere Sprachen“, Bd. 106, S. 111.

<sup>161</sup> Fast nur diese sind behandelt: Wogue, „Gresset“, Paris 1894, p. 131—141. Lavissee, „Jugend Friedrichs . . .“, S. 38—40. Mangold, „Ungedruckte Verse Gressets an Friedrich den Großen“. Tobler-Festschrift, Braunschweig 1905, S. 275—288.

<sup>162</sup> XXV, 473.

<sup>163</sup> X, 11.

<sup>164</sup> Ganz spät 1769 flammt die persönliche Anteilnahme noch einmal vorübergehend auf, und Friedrich versucht vergeblich, Gresset in den Schoß der Poesie zurückzuführen (XX, 8 f.).

<sup>165</sup> Z. B. P. 86, 255. XXIV, 589.

<sup>166</sup> Catt 53, 224, 343, 344. P. 86, 114.

Freude machte „mit ihrem natürlichen philosophischen Ton“<sup>167</sup>. In jenen ernsten Tagen griff er zu „Gresset, dem ‚Lutrin‘, Chaulieu und Voltaires Gedichten, die ihn besser über seine traurige Lage hinwegbringen konnten als alle schwatzhaften Philosophen“<sup>168</sup>. Gresset blieb neben Voltaire der schönste Vertreter der leichten Lyrik des 18. Jahrhunderts. In Gresset war es der Gesellschaftspoesie, der eigentlichen Rokoko-Lyrik, einmal gelungen, jene Grundforderung zu erfüllen: Anmut der Erscheinung zu vermählen mit den Bindungen der Kunst und ihrer Gesetze<sup>169</sup>. Weil er der Sprache nach der klassischste jener Rokoko-Poeten war, erhält Gresset auch das höchste Prädikat, das Friedrich verteilen kann: „élégant“<sup>170</sup>.

Gressets bevorzugte Stellung, bewiesen schon durch die zahlreichen Nennungen, zeigt sich noch einmal darin, daß die ihm nahestehenden, ähnlich gestimmten Poeten, keiner Erwähnung wert geachtet werden. Einzig Bernard, der Verfasser des „Art d’aimer“, taucht ein paar Mal auf. Friedrich sprach aber mehr auf Gerüchte über Bernards Talent als auf Kenntnis seiner Dichtungen hin von ihm. Wenn er 1739 schreibt, die „Ars amandi“ des Bernard sei der des Ovid vorzuziehen<sup>171</sup>, kannte er sie bestimmt nicht, denn noch 1748 bittet er Maupertuis in Paris, einen Versuch zu machen, das Manuskript von Bernard zu bekommen<sup>172</sup>. In Rheinsberg nahm Friedrich großes Interesse an ihm<sup>173</sup>, wollte ihn sogar an Stelle Gressets als Sekretär haben<sup>174</sup>. Festzustellen ist aber, daß Bernard später, als seine Werke gedruckt vorlagen, nie einer Beachtung wert gehalten wurde. Andere werden kurz, aber vernichtend verurteilt: so etwa Bernis<sup>175</sup> oder Lefranc de Pompignan<sup>176</sup>. Es kann Friedrichs Geschmack nur zum Vorteil gereichen, daß für ihn aus dem Meer der Rokoko-Poeten tatsächlich nur die herausragen, denen man auch heute — im Verhältnis zu den übrigen — die höchste lyrische Fähigkeit zuerteilen muß: neben Gresset und J. B. Rousseau der unvergleichliche Voltaire.

Eine ausführliche Darstellung von Friedrichs Urteilen über den Lyriker und Epiker Voltaire ist im Rahmen dieser Arbeit fast eine Unmöglichkeit, da die Anzahl der Urteile, Aeüßerungen, Kritiken hier Legion ist. Ueber niemand hat sich Friedrich so häufig, so anhaltend, so ausführlich geäußert wie über den Poeten Voltaire. Waren die Aeüßerungen über den Historiker oder den Prosaschriftsteller Voltaire verhältnismäßig selten, unklar und oft

<sup>167</sup> Catt 224.

<sup>168</sup> P. 86, 114.

<sup>169</sup> XX, 4. „Chez vous la nature ingénue se réunit aux lois des arts“.

<sup>170</sup> X, 11. Catt 53.

<sup>171</sup> XVIII, 10. Aehnlich wohl auch X, 68.

<sup>172</sup> P. 72, 238. — Vgl. X, 8. P. 81, 319, 321.

<sup>173</sup> Thiériot 38—39.

<sup>174</sup> Lavissee, a. a. O., S. 39.

<sup>175</sup> XIX, 68. Catt 347. X, 109.

schwer zu deuten, so tritt in der Masse der Belege hier eine überraschende, eindeutige Stellung hervor, die von dem Ton dauernder, begeisterter Bewunderung getragen wird. Man könnte nicht nur den Briefwechsel mit Voltaire hierzu fast Seite für Seite zitieren, auch die übrigen objektiven Belege sprechen immer die gleiche Sprache. Wenn bisher verschiedentlich der Auffassung entgegengetreten werden mußte, Voltaire sei für Friedrich auf allen geistigen, künstlerischen Gebieten die alles überstrahlende Zentralsonne gewesen, so kann hier allein auf dem Felde der reinen Poesie der Vergleich restlos bejaht werden. Alle überschwänglichen, zahllosen Lobpreisungen beziehen sich im Grunde auf dessen Versdichtung; ihretwegen ist er der „Erste seines Jahrhunderts“, „das schönste Genie Frankreichs“, „ohne Widerspruch der größte Dichter, den sie (die Franzosen) je gehabt haben“, „der glänzendste, berühmteste Dichter“, „dessen Werke die Jahrhunderte überdauern werden“, ja, „das schönste Genie aller Jahrhunderte“, „der größte Mann vielleicht, den die Welt getragen hat“<sup>177</sup>. Zahllos sind die schmeichelhaften, für Friedrichs Kunstanschauung aber wahren Umschreibungen als „dieu des vers“<sup>178</sup>, „vice-dieu d’Apollon“<sup>179</sup>, „Apollon de la France“<sup>180</sup>, „Homère français“<sup>181</sup>; „die Poesie ist die Kunst Apollos und Voltaires“. Voltaire ist für Friedrich tatsächlich der größte Dichter der Neuzeit wie der Antike<sup>182</sup>: „Er nimmt es mit allem auf, was die Antike an Vollkommenstem hervorgebracht hat“<sup>183</sup>. Der einzige, den man Virgil gegenüberstellen kann, der ihn noch übertrifft, Virgil, der für Friedrich und den Klassizismus die vollkommenste Verkörperung antiker Dichtkunst war<sup>184</sup>. Ihm haben die Modernen es zu verdanken, wenn der Streit zwischen „anciens“ und „modernes“ sich zu ihren Gunsten entscheidet<sup>185</sup>. Den Gipfel bildet jenes gewagte Wort: „Ich glaube, daß es nur einen Gott gibt und einen Voltaire auf der Welt“<sup>186</sup>. Wo Friedrich auch immer spricht von seinen „göttlichen“ Lieblingsschriftstellern<sup>187</sup>, von den Genies, die man auswendig lernen muß<sup>188</sup>, von den zwei oder drei Dichtern, deren Verse allein auf

<sup>176</sup> P. 72, 122—23.

<sup>177</sup> Vgl. z. B. P. 82, 235, 129. P. 86, 41, 61, 80. P. 90, 65. — Politische Korrespondenz XXVII, 478 usw.

<sup>178</sup> Z. B. Catt 220.

<sup>179</sup> Z. B. P. 86, 167.

<sup>180</sup> Z. B. XVII, 18. P. 82, 183.

<sup>181</sup> Z. B. X, 48. XIII, 38.

<sup>182</sup> Z. B. XIV, 22.

<sup>183</sup> P. 86, 171. P. 82, 98.

<sup>184</sup> P. 86, 100. P. 81, 340. XVIII, 12. VII, 57. VIII, 51.

<sup>185</sup> P. 81, 1.

<sup>186</sup> P. 81, 225.

<sup>187</sup> P. 86, 59.

<sup>188</sup> XIX, 69.

die fernste Nachwelt zu kommen verdienen<sup>189</sup>, von seinen „poetischen Evangelien“<sup>190</sup>, stets ist Voltaire genannt. 1770 schreibt er begeistert an ihn: „So lange die Sonne die Erde erhellen, so lange sich ein Funken Geschmack erhalten, so lange es Geister geben wird, die erhabene Gedanken lieben, so lange sich Ohren finden werden, die für Wohlklang empfänglich sind, so lange werden Ihre Werke dauern, und Ihr Name wird den weiten Raum der Jahrhunderte erfüllen, der zur Ewigkeit führt“<sup>191</sup>. Und in dem gleichzeitigen Brief an d'Alembert, den dieser öffentlich in der Académie française vorzulesen sich getrieben fühlte: „On ne parlera plus français que Voltaire sera encore traduit dans la langue qui aura succédé au français“<sup>192</sup>.

Voltaire stellt für Friedrich in der Versdichtung das non plus ultra vor. Man kann manches auf Konto des Briefstils setzen. Unbestreitbar aber ist, daß sich solche Urteile nicht allein im Verkehr mit Voltaire finden, sondern allen möglichen anderen Personen gegenüber, in objektiven Schriften und Urteilen, daß sie sich von der ersten Rheinsberger Zeit finden bis nach Voltaires Tod<sup>193</sup>, selbst in der Zeit unmittelbar nach dem Bruch 1753 neben sehr harten Aeüßerungen über Voltaire als Menschen und Charakter, daß sie bedeutsamerweise nichts eigentlich Entsprechendes bei der Betrachtung des Philosophen, Historikers oder Prosaschriftstellers Voltaire haben. Friedrich schätzte unzweifelhaft jenes merkwürdige Phänomen des universalen Menschen, der in allen Gebieten zu Hause ist, sehr hoch. Seine Liebe galt aber in erster Linie dem reinen Dichter — dem Dramatiker eingeschlossen —, das zeigt schon der Raum, den er diesem im „Éloge de Voltaire“ einräumt, zeigen Stellen wie: „Je vous admire comme philosophe, mais je vous aime bien mieux poète. Préférez la lyre d'Horace et ses immortels accords à . . . la philosophie!“<sup>194</sup> oder nach einer anderen Seite hinzielend:

„Vous êtes le vrai Dieu des vers,  
Mais veuillez vous borner, Voltaire,  
À la gloire de vos concerts  
Et rester là dans votre sphère“<sup>195</sup>.

Friedrichs Voltaire-Bild ist also ein grundlegend anderes als das heutige. Nicht allein, daß der jetzt im Vordergrund stehende Aufklärer und der verdunkelte Versdichter ihre Plätze tauschen müs-

<sup>189</sup> P. 86, 101, 331.

<sup>190</sup> XXV, 197.

<sup>191</sup> P. 86, 168.

<sup>192</sup> XXIV, 492.

<sup>193</sup> 1772 schreibt er z. B.: „Je ne varie pas dans mes sentiments, je pense à soixante ans de même qu'à vingt-quatre sur votre sujet“ (P. 86, 239).

<sup>194</sup> P. 82, 97.

<sup>195</sup> P. 82, 210.

sen, auch innerhalb der Poesie sieht Friedrich gerade umgekehrt als wir heute: wenn Lanson feststellt, daß man den desto größeren Dichter, den desto größeren Kunstwert findet, je weiter man die Leiter der Hierarchie der Gattungen hinabsteigt<sup>196</sup>, so muß der klassische Geschmack Friedrichs gerade das Gegenteil für richtig halten. Für ihn beruht Voltaires Wert vornehmlich auf der „Henriade“. Damit zusammen hängt ein dritter Differenzpunkt: heute ist Voltaire geistig ganz 18. Jahrhundert, sein Name verbindet sich innig mit der Aufklärung, der Encyclopédie; der „Patriarch von Ferney“ hat seiner Erscheinung den charakteristischen Stempel aufgedrückt. Für Friedrich war er mit tausend Fäden mit dem 17. Jahrhundert verbunden, stand er mit beiden Füßen fest im grand siècle. Besonders gegen Ende seines Lebens betont er häufig die Stellung Voltaires als Vermittler jener großen Epoche: „Vous êtes le dernier rejeton du siècle de Louis XIV“<sup>197</sup>, oder:

„Sur la fin des beaux jours dont vous faites l'histoire,  
Si brillants pour les arts où tout tendait au grand,  
Des Français un seul homme a soutenu la gloire . . .“<sup>198</sup>,

oder „Vous seul pouvez transmettre le goût et le génie du siècle de Louis XIV, auquel vous tenez de si près“<sup>199</sup>. Und nach Voltaires Tode schreibt er melancholisch an d'Alembert: „Le tombeau de Voltaire est celui des beaux arts. Il a fait la clôture du beau siècle de Louis XIV.“<sup>200</sup>. Wer wie Friedrich in Voltaire vor allem den reinen Künstler sah, dem mußte sein Gesicht rückwärts gewandt scheinen, mußte er ein Ende bedeuten. In künstlerischer Hinsicht war Voltaire das letzte, feinste Erzeugnis jener aristokratischen Kultur, deren Blüte er noch in seiner Jugend genossen hatte. Friedrich hat betont, daß hier Voltaires Wurzeln seiner Kraft lagen<sup>201</sup>. Die vornehme Gesellschaft, die große Welt, in der sich seine Jugend abspielte, war die Schule, in der sich sein Geschmack bildete, jener Geschmack, den Friedrich stets als den vollkommensten rühmte, den je ein Autor besessen hatte<sup>202</sup>, jenen feinen Takt, jene „politesse“, jene Urbanität, die allen grundgescheiten, aber einsamen Gelehrten ewig fremd bleiben muß<sup>203</sup>. „C'est principalement au ton de la bonne compagnie, à ce vernis répandu dans ses ouvrages, que ceux-ci doivent la vogue dont ils jouissent“<sup>204</sup>.

<sup>196</sup> Lanson, „Voltaire“, Paris 1906, p. 90, 91.

<sup>197</sup> P. 86, 316.

<sup>198</sup> XIII, 93.

<sup>199</sup> P. 86, 319.

<sup>200</sup> XXV, 159.

<sup>201</sup> VII, 152—53.

<sup>202</sup> Z. B. XXV, 333. Vgl. „Mémoires du Prince de Ligne“.

<sup>203</sup> VII, 52.

<sup>204</sup> VII, 53.

Voltaires Hauptgewinn aus dieser gesellschaftlichen Beeinflussung seiner Kunst war die Vollendung der äußeren Sprachform. Er erreichte noch einmal die klassische Eleganz der Erscheinung in der Versdichtung wie bisher nur Racine auf dramatischem Boden. Erhielten Lyriker wie Chaulieu oder Gresset nur für einzelnes das Prädikat elegant, so erscheint es auf Voltaire's Kunst regelmäßig angewandt<sup>205</sup>. Voltaire erreicht harmonisches Zusammengehen von klangvoller Form und wertvollem Inhalt, ihm gelingt es, den Bonsens in die Fesseln des Reimes zu schließen. Er beugt sich allen der Kunst innewohnenden Regeln und schafft mit seiner Meisterschaft doch zwanglos natürliche Verse, „deren Schönheit hinreißt“. Vor allem sind seine Verse — was Friedrich immer wieder feststellt — voll Harmonie und Melodie, „die den Ohren wohlthun“<sup>206</sup>.

Versucht man auf einen Nenner zu bringen, was Friedrich neben der Schönheit der äußeren Form begeisterte, so könnte man es das Gefühlsmäßige nennen, — eine Feststellung, die auf den ersten Blick bei Voltaire überraschen kann. Zu de Catt sagt Friedrich, er liebe von Voltaire's Poesie besonders jene „pièces de sentiment“<sup>207</sup>. Dieses gefühlsmäßige Element kann zweierlei Art sein: einmal können die heiteren, lebensbejahenden epikuräischen Gefühle zum Ausdruck kommen, dann steht Voltaire ganz in der Reihe jener Chaulieu und Gresset; zum andern können die Gefühle, die angerührt werden, erhabener Art sein, wie Ehre, Treue, Vaterlands- und Freiheitsliebe, Menschenliebe und Humanität, dann steht Voltaire — vornehmlich mit seiner „Henriade“ — beispiellos da. In stetem Wechsel treten — einzeln oder bewußt einander gegenübergestellt — die beiden Epitheta auf, die jene Doppelrichtung kennzeichnen: „aimable“ und „sublime“<sup>208</sup>. Bei Friedrichs Liebe zu Chaulieu und Gresset ist es verständlich, daß die epikuräische Seite an Voltaire, der jene noch an Kunstvermögen weit überragt, ihn besonders in ihren Bann ziehen mußte. In der Rheinsberger Zeit war sie fast die dominierende an Voltaire. Als Friedrich seine Tagesbeschäftigung damals beschreibt, sagt er, nach dem ernsthaften Studium käme „der liebenswürdige, elegante, geistreiche Voltaire, um mit seinen Blumen, Blumen, die die Amoren und Grazien selbst gepflückt haben, den Ernst und die Strenge, die die vorhergehenden Autoren eingeflößt haben, aufzuheitern“<sup>209</sup>. Voltaire trug das Gepräge des Rokoko-Poeten, dem die personifizierten „les Grâces, les Ris badins, les Jeux, les Amours“ ständig als

---

<sup>205</sup> Z. B. XXV, 473, 485. P. 82, 143.

<sup>206</sup> Vgl. XIV, 33.

<sup>207</sup> Catt 374.

<sup>208</sup> Z. B. P. 81, 68.

<sup>209</sup> XXV, 473.

Attribute zugesellt werden<sup>210</sup>. „Jene glänzenden Züge seiner Phantasie sind niemals entzückender als in der scherzenden Plauderei“<sup>211</sup>. Das „*élégant badinage*“, mit dem Voltaire das Ideal der „*volupté*“ vorträgt, begeistert Friedrich immer wieder. Voltaires einzigartiges, eigentümliches Talent definiert er einmal unnachahmlich treffend als „*faire rire l'esprit*“<sup>211</sup>. Die beschwingte, von aller Schwere befreite Leichtigkeit Voltaires mit ihrem bezaubernden, einschmeichelnden Vers voll reinsten klassischen Geschmacks ist echtestes Rokoko, ist für Friedrich die seinem Empfänden nächststehende, schönste Erscheinungsform der Lyrik nicht nur der Epoche, sondern der Lyrik schlechthin. Im „*Éloge*“ ruft er überzeugt aus: „Seine Gesellschaftsverse bildeten das Entzücken aller Personen von Geschmack, weder Anakreon, Horaz, Ovid, Tibull, noch alle Autoren des schönen Altertums haben uns in diesen Gattungen irgend ein Muster hinterlassen, dem er nicht gleichgekommen wäre. Sein Geist zeugte diese Werke müheles“<sup>212</sup>. Immer wieder hat Friedrich diese „*mets fins, dont la saveur charmante flatte et réveille le goût*“<sup>213</sup> mit Begeisterung gepriesen<sup>214</sup>. Aus der ungeheuren Flut der Verse seien zwei Werkchen herausgegriffen, die jene Richtung Voltaires typisch und am besten verkörpern: „*Le Temple du goût*“ und „*Le Mondain*“. Jenen preist er ausdrücklich in seinem ersten Huldigungsschreiben an Voltaire: „Welche neuen Wunder werden nicht dieser Feder entsprossen, die jüngst so geistvoll und so elegant den „*Temple du goût*“ zeichnete!“<sup>215</sup>. In eindrucksvollen Versen fand er in diesem schönen Zeugnis reinsten Rokoko-Geschmacks seine eigenen ästhetischen Anschauungen wieder. Konnte er dieses Werk als sein künstlerisches Credo ansehen, so war ihm der „*Mondain*“ sein weltanschauliches Glaubensbekenntnis, der in einzigartiger Weise jene heitere „*Philosophie*“ des Rokoko aussprach, die die ganze Atmosphäre in Rheinsberg bestimmte und die weit später im Sanssouci des „*Alten Fritz*“ noch eine bedeutsame, von einer den Heroen bewundernden Nachwelt meist übersehene Rolle spielt<sup>216</sup>. Den „*Mondain*“, dieses „*liebenswürdige Stück, das nichts als Freude atmet*“, nennt er bezeichnend „*un vrai cours de morale*“<sup>217</sup>. Eine Warnung, daß man ähnliche Bezeichnungen von Gedichten nicht ohne wei-

<sup>210</sup> Z. B. P. 81, 279, 345. — Noch 1742 benutzt er Anakreon, Juvenal, Horaz und den La Fontaine der „*Contes*“, um Voltaire zu umschreiben! (P. 82, 144.)

<sup>211</sup> P. 82, 143.

<sup>212</sup> VII, 60.

<sup>213</sup> P. 82, 148.

<sup>214</sup> Z. B. P. 81, 153, 171, 182.

<sup>215</sup> P. 81, 2.

<sup>216</sup> Damals sang er: „*Nous avons deux moments à vivre. Qu'il en soit un pour les plaisirs!*“ (XII, 152).

<sup>217</sup> P. 81, 29.

teres im heutigen Sinne fassen und etwa als Bekenntnis aufklärerischer Bestrebungen auslegen darf. Bemerkungen Friedrichs über Voltaires eigentliche philosophische Gedichte („La Religion naturelle“, „La Loi naturelle“ etc.) sind selten. Er rühmt wohl einmal eine philosophische Ode als in ihren Gedanken wahr und vollkommen<sup>218</sup> oder meint „Jamais poète ne cadença des pensées métaphysiques; l'honneur vous a été réservé le premier“<sup>219</sup>. Trotzdem kann man nicht sagen, daß die Versdichtung Voltaires für Friedrich durch den philosophischen Einschlag eine eigentümliche Färbung bekommen hat. Auch Friedrichs eigene Gedichte sind wohl philosophisch, insofern sie weltanschauliche Grundfragen, sittliche, moralische Ansichten enthalten, aber vom wirklich Philosophischen halten sie sich fern. Friedrich sah es wohl lieber, wenn Voltaire seine wissenschaftliche Philosophie in philosophischen Prosaabhandlungen auseinanderlegte, als daß er sie in die melodischen Fesseln des Verses schloß. Er mußte es im Interesse eines Gedichtes bedauern, wenn das Poetische daran vollkommen war, man aber hinsichtlich des Gedanklichen anderer Meinung sein konnte und so gezwungen war, über an sich schöne Verse zu debattieren; das läßt sich aus einer Äußerung über das Gedicht „La Religion naturelle“ heraushören<sup>220</sup>.

Der vorherrschende Zug in der Fülle der kleinen Gattungen ist die „Liebenswürdigkeit“, mögen die Gedichte auch oft ernst sein, sie werden getragen von jener Weltanschauung des Rokoko, die sich bewußt ist, daß die Welt bei weitem nicht die beste der möglichen ist, die aber fern von jedem Pessimismus versucht, das Leben von seinen besten Seiten zu nehmen, deren Heiterkeit stets ein klein wenig resignierender Wehmütigkeit veredelt. Die Nachwirkung dieser Seite in Voltaires Kunst auf Friedrichs Schaffen ist schwierig festzustellen, denn man könnte so gut wie das ganze poetische Oeuvre hier anführen, das in dieser von Voltaire so meisterhaft verkörperten Richtung liegt. Was Voltaire eigentümlich ist, stellt zugleich Friedrichs eigenes Wesen dar. Die „Affinité“, die Friedrich zwischen sich und Voltaire feststellt<sup>221</sup>, tritt an dieser Stelle am deutlichsten hervor. Friedrich folgt Voltaire eigentlich nicht, wenn er von jenem auch Anstöße empfangt und ihm zeitlich nachkam, sondern sie gehen beide nebeneinander auf gleichem Wege. Anregungen von Seiten Voltaires sind zahllos im einzelnen aufweisbar: bald sind sie thematischer Art, wie z. B. der

<sup>218</sup> P. 81, 213.

<sup>219</sup> P. 81, 1.

<sup>220</sup> P. 82, 379. — An dieser Stelle sei erwähnt, daß Friedrich aber auch künstlerisch (sogar sprachlich!) Voltaires Gedichte zu kritisieren wagte, sich immer wegen seiner Anmaßung entschuldigend. Vgl. z. B. die Kritik einer Ode (P. 86, 54), deren 15 Strophen er einzeln durchgeht, Lob und Tadel nach ausführlicher, gerechter Musterung spendend (ähnlich P. 81, 214).

„Précis de l'Écclésiastique“ von Voltaire für Friedrichs „Stances de l'Écclésiastique“<sup>222</sup>; bald sind sie formaler Art, wie die schöne Strophenform der drei Alexandriner plus drei Sechssilbler, die Friedrich oft in seinen Oden gebraucht<sup>223</sup>, von der Voltaire selbst sagt: „Je crois en être le père“<sup>223</sup>; bald sind es mehr oder weniger genaue Übernahmen von einzelnen Versen, die Friedrich bei seiner intensiven Kenntnis Voltaires<sup>224</sup> unbewußt unterflossen, (z. B. die ständig auftauchende Stelle der Lucrez-Übersetzung Voltaires: „Heureux qui retiré dans le temple des sages ...“).

Ganz in den Geist der kleinen Lyrik gehören einige Stücke, die ihrer Form nach bedeutend höhere Kunstwerke für Friedrich darstellen, die rein technisch schon hinweisen zu dem Werk Voltaires, zur „Henriade“: die heroisch-komischen Epen, vor allem die „Pucelle“. Jenes vielverschrieene Werk war für Friedrich ein durchaus wesentlicher Bestandteil des unvergänglichen Werkes Voltaires. Man sehe nur den Voltaire-Briefwechsel aus den vierziger Jahren, wo Friedrich unablässig um das Manuskript bittet und bittelt und seine Ungeduld auf die Weiterführung des Werkes nicht verbergen kann<sup>225</sup>. In dem Empfehlungsschreiben, mit dem er Voltaire an die Herzogin von Braunschweig sandte, preist er ihn ausführlich als den Verfasser der „Pucelle“, „qui joint à l'élégance le badinage et les saillies les plus vives et les plus brillantes que l'humeur enjouée puisse produire“<sup>226</sup>. Dieses Lob im Munde eines großen Königs an eine edle Fürstin zeigt die ganz andere moralische, wie auch ästhetische Wertung jener Zeit. Man sah vornehmlich das Kunstwerk, in dem eine vollendete Handhabung der Dichtersprache zusammen geht mit einer geistvoll überlegenen Freiheit stofflicher Erfindung voller Scherz und Spott. Sich über dieses „liederliche, freche und niedrige“ Gedicht moralisch zu entrüsten, es zum Beispiel der „tiefen Sittenverderbnis des Jahrhunderts“ zu nehmen<sup>227</sup>, ist eine Mißdeutung einer späteren Zeit, die die Kultur jener Adelskreise nicht mehr versteht. „Dérider le front des honnêtes gens“<sup>228</sup>, das nennt Friedrich einmal als Zweck des Werkes. In dieser Gattung des Heroisch-komischen war der Esprit, der spielende Witz, der Herrscher, dem völlige Be-

<sup>221</sup> „Il y a je ne sais quelle affinité entre nous, qui me frappe“ (P. 86, 176).

<sup>222</sup> X, 51. Vgl. Catt 259.

<sup>223</sup> Z. B. X, 284.

<sup>224</sup> Friedrich lernte stets Voltaire-Verse (Catt 65) und betont selbst verschiedentlich, daß er seine Gedichte auswendig kennt (z. B. P. 82, 290): „Tous vos vers sont à moi, car j'ai su les apprendre“ (P. 86, 335).

<sup>225</sup> Vgl. z. B. P. 82, 167.

<sup>226</sup> XXVII, a, 345.

<sup>227</sup> H e t t n e r, „Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert“, 2. Ausgabe, S. 239.

<sup>228</sup> P. 82, 225.

wegungsfreiheit zugestanden war, der sich an allem erproben durfte, wenn er nur geschmackvoll und elegant blieb. „Es ist nicht möglich, mehr Geist zu haben“, sagte Friedrich, als er mitten im Siebenjährigen Kriege mehrere der „ihn bezaubernden“ Gesänge las, und setzt ironisch hinzu: „Wenn das Buch auch nicht vollkommen erbaulich ist, so läßt es wenigstens angenehme Augenblicke verbringen“<sup>229</sup>. Die wirklich hohe Meinung, die er von dem Werk als Kunstwerk hatte und bewahrte, zeigt deutlich der ehrliche „Eloge de Voltaire“, in dem er bei der Besprechung der Voltaireschen Werke durchaus seiner Bewertung derselben folgt: nach der „Henriade“ und den Tragödien gewährt er der „Pucelle“ einen kleineren Absatz, während alle anderen epischen und lyrischen Erzeugnisse — erst recht die prosaischen — nur summarisch, ohne Titel genannt werden<sup>230</sup>. Friedrich hat dieses Werk rein gattungsmäßig aufgefaßt, als komische Epopöe, als Fortsetzung und Vollendung jenes Genre, dessen Modell der „Orlando furioso“ des Ariost ist, dessen Bevorzugung schon die Ansichten über den „Lutrin“ und „Vert-Vert“ zeigten. Friedrich traf hier auf eine Gattung, die seiner eigenen Schaffensfähigkeit außerordentlich entgegenkam. Er griff die von Voltaire gemeisterte Form auf und schuf sein „Palladion“, das man mit manchen Kennern für das beste Erzeugnis seiner Muse halten kann<sup>231</sup>. Das heitere Werk ist unzweifelhaft im Geschmack der „Pucelle“ konzipiert, aber man kann von ihm sagen, was Friedrich von Voltaires „Pucelle“ und dem „Rasenden Roland“ sagt: „Ce poème n'est point une imitation de l'autre; la fable, le merveilleux, les épisodes, tout y est original, tout y respire la gaieté d'une imagination brillante“<sup>232</sup>. Für das Problem der Abhängigkeit in jener Zeit kann das „Palladion“ geradezu als Musterbeispiel dienen: in manchem Einzelzug wird man das Vorbild Voltaires erblicken, viele Stilmittel und technische Behandlungsweisen als übernommen, manche Durchführung als Analogon zu Voltaire feststellen können. Trotzdem wirkt das Ganze als selbständige Einheit aus einem Guß. Trotz manchen entliehenen Baugutes, Zeichen der gattungsmäßigen Gebundenheit, ist das Gebäude durchaus original, ganz aus dem Sinn des Schöpfers heraus geschaffen, — besonders die Idee der aktuellen politischen Handlung ist eine durchaus geniale Neuerung auf epischem Gebiete<sup>233</sup>. Das Spätwerk „La guerre civile de Genève“ begeistert Friedrich noch einmal<sup>234</sup> und gibt ihm den Anstoß zu seiner „Guerre des

<sup>229</sup> Catt 243.

<sup>230</sup> VII, 60.

<sup>231</sup> X, 159—271.

<sup>232</sup> VII, 60.

<sup>233</sup> Das „Palladion“ ist noch vor der „Pucelle“ (1751) endgültig abgeschlossen worden.

<sup>234</sup> Vgl. P. 86, 158.

confédérés“<sup>235</sup>, in dem er jetzt sogar einen Stoff der großen Politik ins Komische umbiegt<sup>236</sup>.

Gehörten alle bisher erwähnten Dichtungen dem als „liebenswertig“ bezeichneten Autor an, so steht auf der Seite des „erhabenen“ Voltaire nur ein Werk, das aber alles weit aufwiegt: die „Henriade“. Man darf ohne Übertreibung sagen, daß es nie wieder einen so begeisterten Verehrer und Bewunderer dieses Epos gegeben hat wie Friedrich. Als vollendetes Werk der höchsten Form der Versdichtung — neben der Dramatik — steht es für ihn in der Weltliteratur einzig da. Nur Virgils „Aeneis“ ist ihm ebenbürtig, nur Racines Meistertragödien übertreffen es. In ihm ist Voltaires Welt- und Ewigkeitsruhm begründet; „Auteur de la Henriade“ ist das stereotype Kennwort für Voltaire. Über kein Werk der französischen Literatur hat Friedrich sich so umfassend geäußert. 1739 schreibt er in jugendlicher Begeisterung eine Vorrede zu einer Neuausgabe der „Henriade“<sup>237</sup>; in der „Histoire de mon temps“ wird Voltaire ausführlich nur als Verfasser der „Henriade“ gewürdigt<sup>238</sup>; und im „Éloge de Voltaire“ verbreitet sich Friedrich zuerst und vornehmlich über die „Henriade“<sup>239</sup>. Sie war für ihn auf künstlerischem Gebiet die Spitzenleistung des 18. Jahrhunderts, das einzige Werk, das in seiner Gattung das 17. Jahrhundert übertroffen, dem das grand siècle nichts entfernt Ebenbürtiges zur Seite zu stellen hatte. Er meint sogar, man werde sie in alle Sprachen übersetzen, sie werde allen Völkern zum Modell des epischen Gedichts dienen, da sie das weiseste und bestgebauteste wäre, das wir besitzen<sup>240</sup>. Daß dieser letzte Satz nicht achtlos hingeworfen, sondern überlegt ist, zeigt sich darin, daß Friedrich sich immer bemüht, sie mit ihren besten Vorgängern, den antiken Epen, zu vergleichen, um Stärken und Schwächen abzuschätzen. Es steht weniger Homer in Frage, der in seiner ursprünglichen Schönheit von jener Zeit als roh und ungelentk erachtet wurde; „die ‚Ilias‘ malt uns die Sitten von Indianern“, meint Friedrich<sup>241</sup>. Ehrenvollen und würdigen Vergleich bietet allen Virgil<sup>242</sup>, den Friedrichs Jahrhundert wie die Jahrhunderte vor ihm als Verkörperung alles Dichtertums ansah. Der „Éloge de Voltaire“ entwickelt ausführlich den Vergleich<sup>243</sup>. Zuerst verteidigt er Voltaire gegen

<sup>235</sup> XIV, 183—236.

<sup>236</sup> Vgl. Peiser, „La Guerre des confédérés de Bar“, Posen 1903. Peiser weist auf Parallel-Episoden, -Führung, -Stellen zu Voltaire hin, um trotzdem die Originalität Friedrichs zu entwickeln.

<sup>237</sup> VIII, 49—75.

<sup>238</sup> II, 37. P. 4, 194.

<sup>239</sup> VII, 57—58.

<sup>240</sup> XVIII, 5, 14.

<sup>241</sup> II, 37.

<sup>242</sup> P. 4, 194. Vgl. II, 37.

<sup>243</sup> VII, 57—58.

den Vorwurf der Virgil-Nachahmung; der Franzose hat manche Parallel-Episoden geschrieben, aber unendlich bereichert übertreffen sie die Vorbilder — so die Bartholomäusnacht und der Traum Heinrichs IV. Jedoch muß Voltaire in einem Punkte dem Lateiner den Kranz lassen, der Schilderung der Liebe der Dido und des Aeneas: „Der Lateiner erweckt Anteilnahme und spricht zum Herzen; der französische Verfasser gebraucht nur Allegorien“. (Bemerkenswert, daß Friedrich Voltaire bemängelt wegen Unterlassung einer gefühlsmäßigen Wirkung.) Dafür hat Voltaire den Vorzug größerer Wahrscheinlichkeit; seine Handlung spielt in Zeiten, die in Sitten und Gewohnheiten der Gegenwart gleich sind, die Helden sind historische Persönlichkeiten, denen man in Denken und Fühlen folgen kann<sup>244</sup>. Das „System des Wunderbaren“, ein Hauptrequisit des regelrechten Epos, ist sicherlich bei Virgil reichhaltiger, natürlicher, „pittoresker“, aber „wenn die überwundenen Schwierigkeiten den Wert eines Dichters ausmachen, so ist es sicher, daß Voltaire mehr zu überwinden fand als Virgil“. Mit dem Wenigen, das die christliche Mythologie bot, hat er eine nur um so höher zu bewertende Wirkung erreicht<sup>245</sup>. Ein sehr schwer wiegender Nachteil dagegen verhindert, daß die „Henriade“ ein ganz vollkommenes Werk ist: Voltaire hat es nicht verstanden, ständig den Leser für seinen Helden zittern, ihn mit dauernd wachsender Spannung den Ereignissen folgen zu lassen<sup>246</sup>, während Aeneas „niemals aus einer Gefahr hervorgeht, ohne in eine andere hineinzustürzen“. Genau so berichtet de Catt, daß Friedrich als einzigen Mangel bedauert, „daß Voltaire seinen Helden nicht in die rührendsten Lagen bringt“<sup>247</sup>. Wieder steckt in dem Vermissten der „situations les plus touchantes“ ein Beweis für Friedrichs Verlangen nach Gefühlswirkung. — Jedoch besitzt die „Aeneis“ nicht die innere Geschlossenheit der „Henriade“. Diese ist eben das „bestgebaute Stück“. Durchführung, Aufteilung der Wirkungen sind mit aller erdenklichen, weisen Sorgfalt behandelt; notwendig gliedert sich das einheitliche Ganze in die einzelnen Gesänge, aus denen sich natürlich, zwanglos die Lösung entwickelt. Weder ein Zuviel noch ein Zuwenig, alles hat seinen notwendigen Platz. Trotzdem ist „die Kunst so gut vom Autor verborgen worden, daß es schwierig ist sie zu bemerken, dermaßen natürlich erscheint sie“<sup>248</sup>. Man sieht, mit welcher Sorgfalt Friedrich seine Urteile bildete, wie hier die Wage nur nach genauester Prüfung nach Voltaires Seite ausschlägt; (zudem ist der Vergleich ein charakteristisches Beispiel für die von Friedrich geliebte und empfohlene Methode, das kritische Verständnis zu bilden durch Gegenübersetzung zweier

<sup>244</sup> Vgl. II, 37. VIII, 52. P. 4, 194.

<sup>245</sup> Vgl. VIII, 52.

<sup>246</sup> II, 37.

<sup>247</sup> Catt 371.

<sup>248</sup> VIII, 52.

Werke). — In einer Hinsicht kann er allerdings seine Parallele nicht durchführen, nämlich in allem, was die „*poésie du style*“ angeht, „die eigentlich den Dichter kennzeichnet“<sup>240</sup>, die unvergleichbare virtuose Handhabung des sprachlich-künstlerischen Werkzeugs, das sich seit den Tagen der Klassik zur vollkommenen Schönheit entfaltet hatte. Voltaire hatte dem Französischen in seinem Gedicht jene Eigenschaften zu verleihen gewußt, die der Sprache sonst fremd waren: Stärke, Kraft, machtvoll erhabener Adel<sup>240</sup>, Eigenschaften, die die Epopöe voraussetzt<sup>250</sup>, die Voltaire auch als erstem in Frankreich im Heldengedicht Erfolg brachten. — Aus der Fülle der Beobachtungen seien nur noch einige aufschlußreiche Bemerkungen über die gehaltliche Seite, über die Rolle von Gefühl und Philosophie herausgenommen. Schon zweimal hatte Friedrich Unterlassungsfehler hinsichtlich der Gefühlswirkung getadelt, trotzdem er an zahlreichen Stellen tatsächlich vorhandene Gefühle zu loben findet; der Nachdruck, den er hierauf legte, tritt dadurch hervor. „*Je suis destiné à sentir plus vivement que les autres les beautés dont vous ornez vos ouvrages*“, schreibt er an Voltaire<sup>251</sup>. Es sind die großen, edlen, „erhabenen“ Gefühle, die hier gemalt werden: Tapferkeit, Edelmut, Liebe, Freundschaft, Ruhmesstreben, Menschlichkeit, Humanité, Treue, wie sie der Held des Werkes in sich trägt, so dem König ein königliches Beispiel gebend<sup>252</sup>. Alle diese Tugenden sprachen eine Hauptseite in Friedrichs Wesen an, zeigten ihm das hohe Ideal, das ihm als Fürsten, Landesvater, Heerführer und als nach Vollkommenheit strebendem Menschen vorschwebte<sup>253</sup>. Die leichtere Kleinlyrik konnte solche begeisternden Gefühle nicht zur vollen Auswirkung kommen lassen. Die „*Henriade*“ wiegt durch ihre Qualität die Quantität der ganzen Rokokolyrik auf, sie macht erst mit dieser das Rokoko zum Rokoko, insofern es nach allseitiger Ausbildung aller Seiten im Menschen strebt, ja gerade in jenen „Tugenden“ die höchsten realen Werte sieht. Man sieht, daß selbst die Humanität gefaßt ist nicht als eine rationale Überzeugung aufgeklärter Weltanschauung, sondern als ein Gefühl, eine „Tugend“, die zu vollbringen den Menschen innerlich reicher macht, die seine Seele bewegt<sup>254</sup>. Immer wieder preist Friedrich die „*beauté des sentiments*“, die „*riche source de sentiments*“, die „*justesse des sentiments*“<sup>255</sup>, rühmt die „*anziehenden, pathetischen Gegenstände*“, die vielen „*rührenden Stellen*“ des Werkes<sup>256</sup>; „*on se*

<sup>240</sup> VIII, 53.

<sup>250</sup> P. 81, 167. — Vgl. VIII, 55. P. 81, 270.

<sup>251</sup> P. 81, 258.

<sup>252</sup> VIII, 53. Vgl. VIII, 55. P. 82, 50.

<sup>253</sup> P. 81, 278.

<sup>254</sup> Das zeigt deutlich VII, 66.

<sup>255</sup> VIII, 53, 54, 55.

<sup>256</sup> VIII, 52.

sent ému chaque fois qu'on en fait la lecture"<sup>257</sup>, und sagt bedeutungsvoll von Voltaire: „Il possède le grand art d'émouvoir le coeur"<sup>257</sup>. (Von der begeisternden Wirkung des Heldengedichts zeugt die Bemerkung, als Friedrich 1739 an die Arbeit zum Antimacchiavell geht<sup>258</sup>: „Ce que je médite contre le macchiavellisme, est proprement une suite de la „Henriade“. C'est sur les grands sentiments de Henri IV que je forge la foudre . . .“. Tatsächlich ist der „Antimacchiavelli“ mehr von „großen Gefühlen“ getragen als von kühler, klarer Überlegung.) Auffallen könnte die Rolle, die das „Henriade“-Vorwort Friedrichs in diesem Werk der Poesie zufallen läßt; zu seinen sonstigen ästhetischen Anschauungen im Widerspruch sagt er: „Le bien et le repos de la société fait le principal but de ce poème“. Doch fährt er über die didaktische, aufklärerische, philosophische Funktion von Wissenschaft und Kunst fort: „Elles ont contribué à humaniser les hommes en les rendant plus doux, plus justes et moins portés aux violences, elles ont pour le moins autant de part que les lois au bien de la société et au bonheur du peuple. Cette façon de penser aimable et douce se communique insensiblement de ceux qui cultivent les arts et les sciences, au public et au vulgaire . . . elles passent de la cour à la ville, de la ville à la province“<sup>259</sup>. Das ist kein spezifisch aufklärerischer, philosophischer Standpunkt, das hätte jeder Angehörige der klassischen Gesellschaftskultur ebenso sagen können, überzeugt, daß die Kultur — und damit Künste und Wissenschaften — den Menschen veredeln, ihn freier, gesitteter, umgänglicher machen. Wenn Friedrich seiner Eigenart treu bleiben wollte, konnte er nur das reine Kunstwerk in der „Henriade“ lieben, das er als solches — unzweifelhaft die bedeutendste versdichterische Leistung des 18. Jahrhunderts — so häufig als einzigartig und unsterblich gepriesen hat<sup>260</sup>.

Mit Voltaire hat die französische Versdichtung ihre glanzvolle Höhe, aber auch ihr unbestreitbares Ende gefunden. Voltaire war in Friedrichs Zeit der größte<sup>261</sup>, aber auch der letzte Dichter: „Il n'y a plus que vous de poète français“, schreibt er diesem schon 1749<sup>262</sup>. Wie in allen Gattungen schließt Voltaire die Epoche<sup>263</sup>.

<sup>257</sup> VIII, 52.

<sup>258</sup> P. 81, 278.

<sup>259</sup> VIII, 56.

<sup>260</sup> Vgl. VIII, 51. P. 81, 15, 31, 347. P. 82, 226, 184. P. 86, 128.

<sup>261</sup> Vgl. XI, 48.

<sup>262</sup> P. 82, 247.

<sup>263</sup> Die bekannten preisenden Verse an Baculard d'Arnaud (P. 82, 310. XIV, 95) sollen nur zu durchsichtiges Druckmittel auf Voltaire sein. Baculards Ruhm (vgl. P. 82, 301, 310. Catt 21) verblaßte nur zu rasch.

## E x k u r s.

An einigen Versen sei hier das Problem der Abhängigkeit, der Übernahme, des Plagiat in einem kurzen Exkurs gestreift, der die bisher übliche Betrachtungsweise als unfruchtbar und irreführend zeigen möchte. Es handelt sich um die berühmten Schlußverse der „Épître à d'Argens“:

„Voltaire dans son érémitage  
Peut s'adonner en paix à la vertu du sage,  
Dont Platon nous marqua la loi.  
P o u r M o i m e n a c é d u n a u f r a g e  
J e d o i s e n a f f r o n t a n t l ' o r a g e  
P e n s e r , v i v r e e t m o u r i r e n r o i“<sup>264</sup>.

Hegemann versucht in seinem Buch „Fridericus oder das Königsopfer“<sup>265</sup> diese Verse zur Wertlosigkeit herabzudrücken, indem er sie als Plagiat an Racine nachzuweisen versucht. Er denkt dabei an die „Athalie“-Verse: „... de vivre, de combattre et mourir pour lui“<sup>266</sup> und „Et périssez du moins en roi, s'il faut périr“<sup>267</sup>. Abgesehen davon, daß der Beweis nur auf der sehr schwachen Analogie der nicht besonders originellen Formel „vivre et mourir“ ruht, (übrigens ein typischer Fall für die Methode der Argumentation Hegemanns) verkennt Hegemann die Eigenart der klassisch-französischen Kunst, die nicht im einzelnen neuen Gedanken ihr Ziel sieht, sondern vielmehr unter unbekümmerter Zuhilfenahme vorhandener Bausteine eine neue, überraschende Form und originelle Prägung zu schaffen sucht, die Anklänge und Anlehnungen sich durchaus gestatten kann. Gegen Hegemann hat bereits Veit Valentin<sup>268</sup> betont, daß jener bewußt übersehen hat, daß, wenn je Verse erlebt worden sind, dann diese. Hegemann hat aber auch übersehen, daß schon vorher mit derselben Methode — nur ohne Tendenz — die gleichen Verse untersucht worden sind, nämlich von Eugène Ritter<sup>269</sup>. Dieser glaubt den Ursprung des letzten Verses gefunden zu haben in der Wochenschrift des Sekretärs der Berliner Akademie Formey „L'Abeille du Parnasse“, wo am 3. I. 1750 berichtet wird von dem Discours de réception eines Pariser Akademikers, der seine Lobrede Ludwigs XIV. schließt mit den Worten „vivre et mourir en roi“. Ritter meint, Friedrich habe diesen Ausdruck bei Formey gefunden und behalten. — Dazu ist zu bemerken, daß der Ausdruck „vivre et mourir“ auch sonst bei Friedrich zu belegen ist<sup>270</sup>; daß bei den angeblichen Vorlagen das

<sup>264</sup> XIV, 116.

<sup>265</sup> S. 325.

<sup>266</sup> 4. Akt, 3. Szene, Vers 166.

<sup>267</sup> 4. Akt, 5. Szene, Vers 39.

<sup>268</sup> „Friedrich der Große“, 1927, S. 138.

<sup>269</sup> „Vivre et mourir en roi“, Revue d'histoire littéraire, Paris 1902, p. 148.

<sup>270</sup> Z. B. XXI, 86.

charakteristische friderizianische „penser“ fehlt, das hingegen in Friedrichs eigener Formulierung „vivre c'est penser“ sprichwörtlich geworden ist. Eine interessante Variation läßt sich unter Friedrichs eigenen Versen finden, die die Art des dichterischen Schaffens beleuchtet<sup>271</sup>:

„Persécuté, vaincu, mon sort m'a fait la loi  
Ou de vivre en esclave, ou de mourir en roi.  
C'est en vain que l'on pense éviter son naufrage.  
L'homme at-ît le pouvoir de conjurer l'orage?“

Die Plagiat-Theorie führt sich gänzlich ad absurdum, wenn man noch das Bild von Schiffbruch und Sturm hinzuzieht, das notwendig verkoppelt ist mit dem Reim naufrage-orage. Dieses läßt sich z. B. bei Boileau nachweisen<sup>272</sup>; dasselbe gebraucht z. B. auch Jordan in einem Gedicht an Friedrich<sup>273</sup>; dasselbe gebraucht Friedrich selbst sehr häufig<sup>274</sup>. Sicher würden Nachforschungen auch bei Voltaire entsprechende Belege bringen. Mit solchen Feststellungen, mit denen man Friedrich so leicht zum Nachempfänger, Nachahmer, Nichtkönner, Plagiator stempeln kann, kann man schließlich den gesamten französischen Klassizismus als Plagiat hinstellen.

Zu den besprochenen Versen Friedrichs sei noch ein Urteil Voltaires selbst zitiert, das in dem „Commentaire historique sur les oeuvres de l'auteur de la Henriade“ stehend wohl einwandfrei sein dürfte: „Un monument héroïque de ce prince philosophe. Rien n'est plus beau que ces vers; rien n'est plus grand: Corneille dans son beau temps ne les eût pas fait mieux“.

## 6. Dramatik.

### A. Tragödie.

Mit der Dramatik haben wir die höchste Stufe künstlerischen Schaffens für Friedrich erreicht. Keine andere Gattung hat er mit solcher Leidenschaft geliebt, hier sah er das umfassendste Zusammenwirken aller künstlerischen Fähigkeiten, die in den übrigen Dichtungsarten verstreut lagen, in idealer Einheit gefordert. Nichts drückt vielleicht besser seine Bewunderung gerade vor der Tragödie aus als der Tatsache, daß sie die einzige Dichtform bildet, deren Behandlung er sich als schaffender Künstler versagt hat aus dem Gefühl, daß nur der wirklich Berufene Wertvolles in dieser Art schaffen kann. Noch stärker als bei den anderen Literaturgattungen tritt bei der Tragödie heraus, wie Friedrichs ganz persönlichste Natur in ihren Bedürfnissen, Eigenheiten, Vorurteilen

<sup>271</sup> XII, 67.

<sup>272</sup> Epître V, Vers 37—38.

<sup>273</sup> XVII, 173.

<sup>274</sup> Außer den schon genannten Stellen: X, 74. XI, 44. XVIII, 23.

zusammenklingt mit dem allgemeinen Zug und Wesen seiner Zeit, wie er seine starke Selbständigkeit wahrt, immer aber Kind seiner Epoche bleibt.

Mit seinen Zeitgenossen aus dem frühen 18. Jahrhundert, dem Rokoko, teilt Friedrich die Theaterleidenschaft. Das Theater war der wesentlichste Ausdruck der Kunst für jene aristokratische Kultur. Wir sahen, wie das Rokoko ein Stil der adligen Gesellschaft ist, wie es nur von dieser gesellschaftlichen Grundlage her zu verstehen ist, die es untrennbar angliedert an die gleichbedingte höfisch-aristokratische Kultur des 17. Jahrhunderts, und die diese Standeskultur scharf abhebt von den im späteren 18. Jahrhundert in die Geschichte eindringenden bürgerlichen Mächten. Da der Sinn dieses ganzen Seins die Gesellschaft ist, ist es kein Zufall, daß im 17. Jahrhundert das Theater, höchster Ausdruck aller Gesellschaftskunst, das nur in Zeiten ausgebildeten geselligen Zusammenlebens der Menschen entwickelt worden ist, sich zur überragenden Höhe aufschwang. Im Rokoko selbst, in dem sich der aristokratische Grundzug nur noch verstärkt (sowohl auf geistigem wie politischem Gebiet) sehen wir in Frankreich als entsprechende Erscheinung überall an den königlichen, fürstlichen, hochadligen Hofhaltungen neue Privattheater aufschießen, deren Aufführungen im Wesentlichen von der vornehmen Welt bestritten werden. Das Theater gibt wie jeder Kunstgenuß dem Menschen jener Zeit Bereicherung und Steigerung des Lebens durch Freude und Genuß, die am intensivsten wird, wenn über das passive Verhalten hinaus der Mensch aktiv mit- und nachschafft, also im Selbstspielen. Auch Friedrich hat mit Leidenschaft selbst Theater gespielt, solange er noch nicht König war. Wir wissen zufällig, daß er in Voltaires „Oedipe“ und Racines „Mithridate“ auftrat; auswendig konnte er aber das meiste von Racine und Voltaire. Geliebt hat er die tragische Muse vor allen anderen bis in sein Alter. Er ist ein treffendes Beispiel für jene erwähnten aristokratischen Tendenzen der Bühne. In dem kleinen Kreis von Rheinsberg haben wir die merkwürdige Erscheinung, daß Tragödien gespielt werden aus dem Gesellschaftskreise heraus, daß sich die intime Hofgesellschaft in Schauspieler verwandelt und spielt, fast ohne Zuschauer zu haben, nur für sich selbst. Es ist nur ein stufenweises Fortschreiten in gleicher Richtung, wenn man sich vergnügt mit Maskerade, Ballett, Oper, Komödie, Tragödie. Nur daß die Tragödie an die wertvollsten Gefühle und vornehmsten Regungen der menschlichen Seele appelliert. Hier bricht Friedrichs uraristokratisches Wesen ganz auffallend durch: er behauptet, die Tragödie könne wirklich gut nur von der vornehmen Gesellschaft wiedergegeben werden. Der gewöhnliche Schauspieler eignet sich nur für die Komödie, in der er sich in einer bürgerlichen, niedrigen Welt bewegt, der er entstammt; Würde, Erhabenheit, Adel der Tragödie, Gefühle, deren Keime schon im Menschen von Geburt an liegen müssen, wird er

selten treffend wiedergeben können<sup>1</sup>. Und nach einer ihn begeisternden „Iphigénie“-Aufführung durch seine Neffen und Nichten schreibt er: „Les seules tragédies supportables que j'ai vu exécuter, l'ont été par des personnes de condition“<sup>1</sup>.

So wird verständlich, warum das Rokoko die klassische Tragödie des 17. Jahrhunderts so geliebt hat, und warum es sich immer bemüht hat, auf diesem Gebiet weiter zu schaffen. Die Tragödie des Rokoko (vor allem Crébillon und Voltaire) ist nicht ohne weiteres als Epigonentum abzutun. Sie ist der großen Form des 17. Jahrhunderts treu geblieben, weil gleiche Grundeinstellung sie dazu trieb. Wo sich aber im Innern ein neuer Geist regte, da ist sie auch weitergebildet. Friedrichs Ansichten über die Tragödie zeigen, wie wichtig diese Kunstform in der Welt des Rokoko war. Sie verdient nicht wie bislang hinter der Lyrik zurückzutreten.

Vor allem stellt sich eins auch hier wieder dem tieferen Blick als Fehlannahme heraus: das vermeintliche absolute Primat des Verstandes, das unbeschränkte Herrschen von *raison* und *raisonnement* im Jahrhundert der Aufklärung, zu der man einen Friedrich und einen Voltaire ohne weiteres rechnet. Friedrich ist aber nicht reiner Verstandesmensch gewesen. Sein eigenes Bekenntnis ist: „Je suis doué d'un coeur sensible“<sup>2</sup>. Die Vernunft ist nur ein Mittel, um zügellose Leidenschaften zu mäßigen, Ordnungsprinzip, wie wir es oben genannt haben: „Notre raison doit nous servir à modérer tout ce qu'il y a d'excessif en nous, mais non pas à détruire l'homme dans l'homme“<sup>3</sup>. Oder in Versen variiert:

„La raison ne doit point détruire l'homme en nous,  
Quand le coeur s'attendrit, l'esprit en est plus doux“<sup>4</sup>.

Alle Philosophie, die die Gefühle, das Herz unterdrücken will, macht den Menschen zwar stoisch-gefühllos, aber sie macht ihn unglücklich. Fast sprichwörtlich kleidet Friedrich seine Meinung immer wieder in die Worte: „L'homme est un animal plus sensible que raisonnable“<sup>5</sup>. Klingt es nicht fast wie ein Verzicht auf allen Rationalismus, wenn er in den „Mémoires pour servir à l'histoire de la maison de Brandebourg“ drucken läßt: „On se trompe toujours, si l'on cherche hors des passions et du coeur humain les principes des actions des hommes“<sup>6</sup>; oder wenn er gar melancholisch das Wort Salomos wiederholt: „Si l'homme est malheureux, c'est par réflexion“<sup>7</sup>. Und im Alter — immer noch nicht stoischer Pflicht- und Verstandesmensch, wie man ihn zu sehen liebt, — ruft er:

<sup>1</sup> XXIV, 78.

<sup>2</sup> XXIV, 181.

<sup>3</sup> XXV, 49.

<sup>4</sup> X, 150.

<sup>5</sup> Mehr als ein Dutzend Belegstellen! Z. B. IX, 81, 133. XVIII, 182, 158.

<sup>6</sup> I, 101.

<sup>7</sup> XII, 127.

„J'existe par le sentiment et j'aime à sentir vivement que mon coeur est encore sensible“<sup>8</sup>. Man wird die Grundeinstellung zur Tragödie verstehen. Das Trauerspiel, das eben Konflikte und Seelenkämpfe der Menschen darstellt, muß im Wesentlichen eine Gefühlswirkung auslösen. Wir wundern uns nicht mehr, wenn wir immer wieder hören, wie Friedrich innerlich erregt und ergriffen wird „jusqu'à répandre des larmes“. Das höchste Lob, das Friedrich einer Tragödie seines Freundes Voltaire zollen kann, ist, daß sie ihn zu Tränen gerührt hat. Als der große Lekain vor dem König in Berlin spielt in Voltaires „Oedipe“ und „Zaïre“, erscheint es schon wie ein Zeichen der Gefühlseligkeit, die seit Rousseau in Mode kam, wenn Friedrich sich nicht enthalten kann, in seinen Briefen stets von neuem seine grenzenlose Erschütterung darüber zu gestehen<sup>9</sup>.

„Il émeut, il perce le coeur  
Par la pitié, par la terreur,  
Et mes yeux se fondent en larmes.  
Ah! malheur au coeur inhumain,  
Que rien n'ébranle et rien ne touche“<sup>10</sup>.

Das diese heute kaum verständliche Gefühlserregbarkeit keine literarische Affektion ist, geht daraus hervor, daß die Zeugnisse sich über Friedrichs ganzes Leben erstrecken<sup>11</sup>, daß sie mit Berichten von Augenzeugen übereinstimmen<sup>12</sup>. Ähnliche Zustände der Aufregung und Erschütterung werden authentisch auch von Voltaire berichtet, was wieder die Verwandtheit der inneren Anlage beider bezeugt. Dem Verstand hat Friedrich kaum Daseinsrecht innerhalb der Tragödie einräumen wollen. Er wendet sich sogar gegen die kalte Vernünftigkeit; nur hier heraus wird die ziemlich ablehnende Haltung Corneille gegenüber erklärlich. Hier erhellt sich zugleich, daß es in Voltaires Tragödien keine „aufklärerischen Hintergedanken“, philosophischen Themata gewesen sein können, die Friedrichs Begeisterung erweckten. Auch Voltaire ging es wie jedem echten Dramatiker um das Theater, nicht um Philosophie.

Es verdient, noch auf einen anderen Zusammenhang hingewiesen zu werden. Wenn Friedrich als Aufgabe des Dichters bezeichnet „toucher, émouvoir et plaire“<sup>13</sup>, als Geheimnis des großen Tragikers „le grand art d'émouvoir“<sup>14</sup>, so folgt er den Spuren eines Mannes der — wie schon gezeigt — einen ungeheuren Einfluß auf sein ästhetisches Denken und Dichten ausgeübt hat, dessen Namen

<sup>8</sup> P. 86, 369.

<sup>9</sup> XXVI, 369. P. 86, 347.

<sup>10</sup> P. 86, 359.

<sup>11</sup> XXIV, 78. P. 81, 303, 336. P. 72, 191. P. 86, 72. XIII, 3.

<sup>12</sup> Vgl. de Catt 46 f.

<sup>13</sup> XII, 218.

<sup>14</sup> P. 86, 265. P. 81, 303.

man hier kaum erwartet: Boileau. In der „Art poétique“ sagt dieser von der tragischen Dichtung: „Le secret est d'abord de plaire et de toucher“; auch er verdammt die „froids raisonnements“ auf der Bühne; „échauffer, remuer le coeur“, das stellt er als erste dramatische Forderung, das bewundert er an Racine („Epître à Racine“). Aufgefallen ist dieser Befund wohl zuerst Lanson in seiner Boileau-Biographie: „Il est curieux que le sévère pontife de la raison soit justement l'homme qui ait le plus fortement maintenu les droits de l'imagination et de la sensibilité au théâtre“<sup>15</sup>. Ein Beweis, wie die Haltung der Zeit eines Friedrich und Voltaire bereits in der Klassik vorhanden ist, vielleicht nur unentwickelter. Auf beide Zeiträume, die eine innere Einheit bilden, fällt hier ein neues Licht.

Die Tragödie ist also Darstellung großer Leidenschaften<sup>16</sup>. Die Kunst des Dichters wird es sein, den Hörer zum tiefsten Mitfühlen fortzureißen, ohne die feine Grenze zu überschreiten, wo die „passions héroïques“ übersteigert werden, unwahrscheinlich und unnatürlich werden. Die klassischen „Regeln“ der vraisemblance und des naturel sind der selbstverständliche Ausfluß des Wunsches, auf der Bühne Menschen zu sehen, keine Maschinen, keine übersteigerten Typen: „Pour qu'une tragédie me plaise, il faut que les personnages me montrent les passions telles qu'elles sont dans les hommes vindicatifs. Il ne faut dépeindre les hommes ni comme des démons ni comme des anges, car ils ne sont ni l'un ni l'autre, mais puiser les traits dans la nature“<sup>17</sup>. Doch will dieser „Naturalismus“ durchaus kein Abbilden der Wirklichkeit sein, sondern dichterisches Schaffen in solcher Form, daß es als Wirklichkeit empfunden werden kann<sup>18</sup>. Friedrich fühlt so ganz mit der französischen Hochklassik, mit Racine und Boileau; ja wenn er an derselben Stelle sagt: „S'il fallait opter, j'aimerais mieux dans la tragédie moins d'élévation et plus de naturel. Le sublime outré donne dans l'extravagance“<sup>18</sup>, so sehen wir hier in nuce seine ganze Stellung zum klassischen Theater, im besonderen zu Corneille und Racine.

Die Begriffe des Pathetischen, Wahrscheinlichen, Natürlichen, beziehen sich in der Hauptsache auf den Inhalt der Tragödie. Wie bei den anderen Gattungen legt Friedrich aber auch hier den Nachdruck seiner ästhetischen Wertung auf die äußere Form, für die aller Inhalt notwendige Voraussetzung ist, dessen Ausdruck sie wird, aber die allein erst das Kunstwerk macht. Eine scharfe Corneille-Kritik formuliert Friedrich einmal: „De grands sentiments quoique exprimés fortement ne font pas une tragédie“<sup>19</sup>.

<sup>15</sup> p. 129.

<sup>16</sup> P. 82, 284.

<sup>17</sup> P. 82, 285.

<sup>18</sup> Vgl. P. 81, 354.

<sup>19</sup> XIX, 272.

Das entscheidende Kriterium bleibt der „Style“, in Friedrichs Sprache nicht nur Sprachstil, auch Komposition, Aufbau, kurz — was wir heute Form oder Gestalt zu nennen pflegen. Erst durch die künstlerische Gestaltung werden jene Gefühlswirkungen fruchtbar und wirksam. Gegliedert Aufbau (Ordre), Verteilung, Aufteilung der Wirkungen (Disposition) und Verkettung der Szenen (Enchainement des scènes) sind Merkzeichen des großen Künstlers<sup>19</sup>. Der Tragiker wird sich in der Handlungsführung nicht der zufälligen Phantasie überlassen, die Poesie fordert „une imagination vaste, mais réglée“<sup>20</sup>. Nur wenn eine innere Ordnung besteht, wird die geniale Hand alle Möglichkeiten ausnutzen können, um die Spannung zu erwecken, anwachsen zu lassen, zu steigern und den Zuschauer bis zum Schluß mitreißen zu können<sup>21</sup>. Den schlechten Autor, der es nicht vermag das Gewebe (texture, contexture) des Dramas in schöner Notwendigkeit zu entwerfen, wird man gerade daran erkennen, daß seine Intrigen verwirrend, kompliziert sind und oft nur ein deus ex machina den Ausweg aus der Verwicklung findet<sup>22</sup>. Der klassische Schönheitssinn Friedrichs verlangt Klarheit, Wahrscheinlichkeit, Natürlichkeit im Ganzen wie in den Teilen. Friedrichs eingehende Kritiken Voltaire'scher Tragödien (im Briefwechsel an Voltaire) zeigen, wie außerordentlich geschult und scharf sein Blick war, auch ganz geringe Konstruktionsfehler, schlechte Motivierung und Übergänge zu entdecken. Dieser dramatische Blick kann nicht besser bewiesen werden als dadurch, daß der Theaterfachmann Voltaire tatsächlich Friedrichs Besserungsvorschläge durchweg annahm und ausführte. (Ein kleines Zeichen, daß das Korrigieren und Kritisieren nicht allein von Voltaire besorgt wurde.)

Die feinste und zarteste Äußerung dieser künstlerischen Formung ist die Sprache, das eigentlich Poetische. Auch die Tragödie ist Friedrich zur Hauptsache Wortkunstwerk. Der Sinn, mit dem er vornehmlich die Welt erfaßte, war eben das Gehör. Daher seine Liebe für Ton und Klang in Musik und Dichtung: „Le poète et le musicien doivent travailler pour les oreilles“<sup>23</sup>. Auch auf der Bühne waren ihm Vers und Rhythmus keine von der Tradition überkommene Hülle der Gedanken, sondern „Magie und Harmonie“ der Verse ist der Zielpunkt, auf den alle anderen Kräfte als zu ihrer Erfüllung hinstreben. Den Gedanken einer Tragödie in Prosa hält er geradezu für den Gipfel der Unsinnigkeit<sup>24</sup>. Diese mannigfaltigen Forderungen kann nur ein glückliches Zusammen-

<sup>20</sup> IX, 70.

<sup>21</sup> XIII, 3.

<sup>22</sup> Vgl. XX, 285. XII, 149.

<sup>23</sup> IX, 70.

<sup>24</sup> XXIV, 183. — Charakteristisch ist, daß Friedrich nie von den drei Einheiten spricht. Er maß ihnen nicht die geringste Bedeutung bei, ebenso wenig wie übrigens auch Voltaire.

treffen verschiedener Talente erfüllen<sup>25</sup>. Nur eine ganz kleine Zahl Auserwählter hat auf diesem schönsten, aber schwierigsten Feld der Dichtkunst Erfolge erringen können, weil es nichts Mittelmäßiges duldet<sup>26</sup>. Friedrich gesteht trotz seines Ehrgeizes: „Ich habe nicht den Mut gehabt, mich in dieser Gattung zu versuchen“<sup>26</sup>.

Nach dieser Skizze von Begriff und Ideal der Tragödie läßt sich die Beurteilung der einzelnen Verwirklichungen innerhalb der französischen Tragödienkunst einheitlich faßen. Die Auslese der Besten, jene stets wieder festgestellte Erscheinung, daß Friedrich nur mit ganz wenigen in ein dauerndes seelisches Verhältnis tritt, läßt auch hier kaum vier Namen vor der Kritik bestehen trotz ausgedehnter Kenntnis der französischen Dramatik<sup>27</sup>: die beiden großen Geister des 17. Jahrhunderts, Corneille, Racine, und zwei Tragiker seiner Zeit, Voltaire und Crébillon, wobei zu bemerken ist, daß der eine 1694, der andere gar 1674 geboren ist, Friedrich also — wie mehrfach festgestellt — auch unter seinen eigentlichen Zeitgenossen seine Lieblinge meist in den Leuten fand, die durchschnittlich eine Generation älter waren als er selbst.

In die enge Zeitspanne der Einheit des Hochklassizismus und seiner Rokoko-Fortsetzung kann kaum noch Corneille eingehen. Friedrich empfand ihn wie seine Zeit im ganzen nur als Vorläufer. Man war sich damals immer bewußt, daß Corneille — Zeitgenosse der Balzac, Voiture — in manchem den Précieux verwandt war. In seiner Zeit hat er zwar alle überragt und behält das Verdienst, die Grundlage zur französischen Tragödie gelegt zu haben, aber nachdem ein Racine die Kunst zur Vollendung geführt, mißt man mit Maßstäben, denen Corneille nur selten genügen kann. Wo Friedrich Vergleiche zieht mit Racine, Voltaire, selbst Crébillon, fallen sie meist zu Corneilles Ungunsten aus<sup>28</sup>. Auch daß Friedrich sich verhältnismäßig selten über den Dramatiker Corneille äußerte, ist ein sicheres Zeichen, daß er ihm ferner stand. Die inneren Gründe, die von Corneille forzuführen, erklären sich rein aus Friedrichs eigener künstlerischer Geschmacksrichtung. Eine Beeinflussung durch Voltaire, die naheliegen würde (Voltaires Corneille-Ausgabe), erledigt sich durch einige sehr frühe Urteile

<sup>25</sup> Vgl. P. 81, 160.

<sup>26</sup> XXIV, 685.

<sup>27</sup> Vgl. Bibliothekskataloge.

<sup>28</sup> Catt 491. XIX, 272. P. 81, 2. P. 82, 246. An dieser Stelle sei bemerkt, daß die gerade für die Tragödie sehr reichhaltigen Äußerungen Friedrichs aus den Memoiren von de Catt in vollem Umfange herangezogen sind. Koser hat in der Einleitung der Ausgabe gezeigt, daß die Memoiren zwar chronologisch unzuverlässig sind, aber im Inhalt getreue Bilder geben (vgl. P. 22, XXVII). Sie zeigen völlige innere Uebereinstimmung mit den Gesamturteilen; so finden die detaillierten Racine-Kritiken ihr Analogon in den Kritiken der Voltaire-Tragödien im Briefwechsel mit Voltaire.

von 1735 und 1736<sup>29</sup>. Die Abneigungen liegen sowohl in inhaltlicher wie formaler Richtung. Friedrich bekennt sich zur klassischen Natürlichkeit, Wahrscheinlichkeit (je me tiens à l'ordinaire)<sup>29</sup>. Daher sagen ihm die gesteigerten Charaktere Corneilles nicht zu. Das Element des Wunderbaren nähert sich ihm zu stark den Romanen und der Fabel. Wahrscheinlich dachte er hierbei an eine Ähnlichkeit der Personen Corneilles mit den Helden der präziösen Romane des frühen 17. Jahrhunderts, die oft beide die Schranken der menschlichen Natur überschreiten. Zwar hat Corneille „große Gefühle, die kraftvoll ausgedrückt sind“<sup>30</sup>. Die Verherrlichungen der Vaterlandsliebe oder der Ehre bei Corneille mußten Friedrich gefangennehmen. Aber sie erzeugten nicht jene geforderte Rührung, jenes verlangte menschliche Mitempfinden. Diese „passions héroïques“ konnte man als übermenschlich nur bewundern, nicht lieben, wenn man überzeugt war von der Nichtigkeit, Unvollkommenheit des menschlichen Tuns. Wenn Corneille der Raison das unbegrenzte Bestimmen über menschliche Triebe und Leidenschaften einräumt, muß er sich im schärfsten Gegensatz zu Friedrich finden. Nichts beweist vielleicht stärker, daß Friedrich sein Ideal nicht allein in der Idee der Pflicht und der Vernunft sah, wie diese zumindest neutrale Stellung zu Corneille. Daß er ehrlich, unvoreingenommen urteilt, zeigen manche Stellen, wo er Schönheiten Corneilles, die ihm zusagen, anerkennt<sup>31</sup>. Doch wenn er formuliert: „Si les vers de Corneille sont bien pensés, ceux de Racine sont bien sentis“<sup>32</sup>, weiß man nicht recht, ob dieses Lob nicht einen geheimen Tadel einschließt. Er erkennt an, daß Corneille fesselnd ist durch seine Situationen und großen Spannungen<sup>33</sup>. Man soll nicht Racine allein Gerechtigkeit widerfahren lassen, sondern auch den guten Stücken Corneilles<sup>34</sup>. Doch kommt solches Lob kaum ohne Einschränkung vor: Stil, Form, Sprache führen stets zu einem Aber. Die „Magie und Harmonie der Verse“, die Eleganz der Sprache, die Racine für das Theater eroberte, fehlt jenem noch<sup>35</sup>. Hinsichtlich des Stils steht Corneille weit unter Racine und Voltaire<sup>35</sup>. Selbst als Friedrich den „Catilina“ Crébillons sehr scharf kritisiert und ihn dem „Attila“ Corneilles gleichstellt, setzt er hinzu: „Avec la différence que le moderne est bien au-dessus de son prédécesseur par la fabrique des vers“<sup>36</sup>. Aus diesem Blickpunkt ist wohl auch das sehr harte Wort anzusehen: „Vous n'avez eu proprement en France que trois poètes tragiques:

<sup>29</sup> XVI, 136. P. 81, 2.

<sup>30</sup> XIX, 272.

<sup>31</sup> Catt 57, 98.

<sup>32</sup> Catt 98.

<sup>33</sup> Catt 491.

<sup>34</sup> IX, 72.

<sup>35</sup> XIX, 272.

<sup>36</sup> P. 82, 246.

Racine, Voltaire, Crébillon. Les autres ne sont pas soutenables<sup>37</sup>. Friedrich liebt auch in der Tragödie lyrische Züge, diese fehlen Corneille, während Racine und das Rokoko sie suchten und dadurch Friedrich nahestanden. Seine Stellung zu Corneille und Racine faßt Friedrich einmal in einem Vergleich zwischen Homer und Virgil zusammen<sup>38</sup>: Virgil gefällt, Homer langweilt; Virgil ist von Anfang bis Ende voller „Grâces touchantes et variées“; Homer spricht selten zum Herzen; sein Vorteil war nur, daß er als erster erschien. Das heißt für Corneille Ablehnung im Ganzen vom persönlichen künstlerischen Gefühl aus, Anerkennung eigentlich nur als historische Größe. Das innere Fernstehen zeigt sich einmal daran, daß Friedrich, der Zitatensfrüchtige, Corneille so gut wie nie zitiert, zum anderen — was stark ins Gewicht fällt —, daß Corneille in seinem eigenen Schaffen kaum einen Nachklang hinterlassen hat. Die beiden in der Notzeit des Siebenjährigen Krieges entstandenen Versreden Othos und Catos vor ihrem Tode<sup>39</sup>, die man als Schlußszenen von Tragödien auffassen kann, stehen in ihrer stoischen Tönung, dem Sieg von Pflicht, Vaterlandsgefühl, Freiheitsdrang über das Leben der cornelianischen Lebensauffassung sehr nahe; doch ist tatsächliche Anlehnung wohl kaum festzustellen. Anlehnungen an den „Cinna“ Corneilles scheinen sich in dem Operntext „Sylla“ von Friedrich zu finden<sup>40</sup>.

Dieses Bild Corneilles, das an sich schon mehr Schatten als Licht hat, wird fast ganz ausgelöscht durch die Nachbarschaft Racines, dessen Ruhm in den hellsten Farben strahlt. Racine steht unerreicht als tragischer Dichter da. Er war Friedrichs „Tragique favori“, den er zumeist auswendig wußte<sup>41</sup>; unter allen Autoren nimmt er eine Sonderstellung ein: je mehr Friedrich ihn liest — und er liest ihn sehr häufig — desto mehr neue Schönheiten entdeckt er<sup>42</sup>. Racines unerschütterliche Stellung als einziger Dramatiker in Friedrichs Liebe und Bewunderung zeigt deutlich die „Histoire de mon temps“<sup>43</sup>; noch die Fassung von 1775, die die Antike sehr ernst nimmt, urteilt gewichtig: „Racine surpasse tous ses émules de l'antiquité“<sup>44</sup>. Darüber hinaus ist Racine unbestritten der größte Dichter überhaupt, an den höchstens Voltaire heranreicht; er wird zum Prototyp des Dichters schlechthin. Charakteristisch dafür der Ausdruck: „Quiconque n'écrit pas comme Racine, devrait renoncer à la poésie“<sup>45</sup>. Racine wird so zum „poids

<sup>37</sup> XIX, 273. Doch vgl. IX, 73. P. 4, 195. VIII, 270. P. 81, 2.

<sup>38</sup> XIX, 272.

<sup>39</sup> XII, 207, 211.

<sup>40</sup> XIV, 395. S. XIV, XVII.

<sup>41</sup> Catt 22.

<sup>42</sup> Catt 388, 82, 46.

<sup>43</sup> P. 4, 195.

<sup>44</sup> II, 41.

<sup>45</sup> XIX, 362.

du sanctuaire“, an dem im Vergleich alle anderen dichterischen Werte geprüft werden können<sup>46</sup>. Diese Spitzenstellung hat Racine durchweg bei den Zeitgenossen Friedrichs, wenn auch nicht alle jene Intensität der Begeisterung aufbringen. Abgesehen davon, daß Racine als Genie in Frankreich zu jeder Zeit bewundert werden wird, zeigt dies darüber hinaus, daß das Rokoko mit Friedrich in seiner Dramatik ganz bestimmte, ihm wesensverwandte Einstellungen fühlte. Racines Tragödie paßt sich Friedrichs allgemeinen Tragödienforderungen vollständig an; Friedrich kann das an Racine loben, was er für das Trauerspiel gefordert hat. Er hat eben seine Idealforderungen aus Racine gezogen; Racinekritik und Tragödienforderung gehen ineinander über. Doch läßt er sich durch seine begeisterte Bewunderung nicht den prüfenden Blick rauben. Was ihm weniger gefällt oder gar schwach und schlecht scheint, betont er ebenso gut wie die Vorzüge. Ebensowenig läßt der Blick für das Große das Kleine übersehen. Die Racine Kritiken haben wie die der Voltaire-Tragödien das Eigentümliche, daß Friedrich umfassende Zusammenhänge betrachtet wie Aufbau, Wesen eines ganzen Stückes und trotzdem den einzelnen Vers und Ausdruck nicht übersieht<sup>47</sup>. Auch durchgehende Wesenszüge fordern, wenn auch selten, zur vergleichenden Kritik heraus: so hat Corneille wohl oft mehr Kraft als Racine<sup>48</sup>, Voltaire mehr gefühlserregende Sensibilität<sup>49</sup>, selbst J. B. Rousseau teilweise mehr schwungvolle Gewalt in der erhabenden Lyrik<sup>50</sup>. Was aber Racine zu aller Meister macht, ist gerade das harmonische Gleichgewicht aller Talente; keins drängt sich auf Kosten der anderen vor. Er wird so zum Muster des Klassischen. Friedrichs Bekenntnis zu Racine ist das zur Klassik überhaupt, wenn wir unter klassisch verstehen das Maßvolle, Wohlabgewogene, die Einheit von Form und Inhalt, die Reduktion auf das Notwendige, das Ueberwinden aller materiellen Schwierigkeiten<sup>51</sup>, die Vollendung des reinen Kunstwerks, das in seiner ruhigen, schlichten Schönheit nichts mehr ahnen läßt von den Kämpfen und Mühen, die es seinem Schöpfer gekostet hat. Diese Denkart macht Friedrich zum eifrigeren Sammler und Verehrer antiker Plastiken, wie zum Bewunderer der Kunst Racines.

Diese einfachen, schönen Linien findet Friedrich einmal im Aufbau der Racine-Tragödien. Nie wieder hat ein Tragiker es verstanden, aus so wenigen, fast dürftigen Fäden seine Intriguen zu weben und doch bei aller Schlichtheit der Handlungsführung eine kaum glaubliche Spannung zu erzeugen. Das Wunderwerk

<sup>46</sup> P. 86, 249.

<sup>47</sup> Z. B. IX, 65, 69.

<sup>48</sup> Catt 57.

<sup>49</sup> Catt 491.

<sup>50</sup> Catt 130.

<sup>51</sup> Vgl. z. B. IX, 65.

in diesem Sinne ist „Athalie“<sup>52</sup>. Wo diese Genialität fehlt, müssen ein Corneille, ein Crébillon, wie ein Voltaire das dramatische Räderwerk durch komplizierte Intrigen, verwickelte Verhältnisse und gesuchte Situationen in Gang setzen, um den Hörer zu fesseln. Selbst im „Éloge de Voltaire“, Friedrichs letzter, öffentlicher Abtragung der Dankesschuld an den Gleichgesinnten, wo er Gründe genug hatte, seinem toten Freunde zu schmeicheln, betont er an mehreren Stellen die Ueberlegenheit Racines über den Tragiker Voltaire. Racine hat den Vorteil größerer Natürlichkeit, größerer Wahrscheinlichkeit in der inneren Verknüpfung seiner Stücke<sup>53</sup>; von seinen Meisterwerken wie „Iphigénie“, „Phèdre“, „Athalie“ kann man sagen: „Une action se développe sans peine“<sup>54</sup>, d. h. aus sich selbst heraus, ohne äußere Eingriffe. Ebenso liebt er die Natürlichkeit und Frische der Charaktere, der Personen, die keine Typen mehr sind wie oft bei Corneille, sondern Individuen voller Leben. Wenn Friedrich auch die „Intrigues amoureuses“ verteidigt (s. u.), für die großen Liebenden wie Phèdre eintritt<sup>55</sup>, etwa von „Bérénice“ immer aufs Tiefste gerührt wird<sup>56</sup>, so fällt doch auf, daß seine Vorliebe bei den männlich-kraftvollen Gestalten liegt (Mithridates, Athalia, Burrhus<sup>57</sup>). Dagegen scheint er die Liebespaare des „second plan“ von Typ Britannicus-Junie zu meinen, wenn der leichte Tadel einmal durchklingt, Racines Portraits und Situationen scheinen oft dieselben, während erst das feinere Auge die unterscheidenden Nuancen sieht<sup>58</sup>. Ueberhaupt beurteilt er schwächere Nebenrollen oft sehr scharf<sup>59</sup>. Doch ist dies der Leser, der das Detail kritisiert, der Hörer und Zuschauer ist bei jeder Aufführung wieder hingerissen von dem überwältigenden Zauber der Schönheiten dieses „poète du coeur“<sup>60</sup>. Jene schon genannten Belege hemmungsloser Gefühlsausbrüche beziehen sich zum großen Teil auf Racine: für „Iphigénie“<sup>61</sup>, „Britannicus“, „Bérénice“<sup>62</sup> sind zufällige Zeugnisse geblieben. Geradezu typisch ist die Wirkung einer Racine-Lektüre: „Ce Racine me déchire le coeur“<sup>62</sup>. Diese Seite des Pathetischen war für Friedrich und für seine Zeitgenossen die gehaltlich hervortretendste an Racine, weil es die zeitgemäße war. Die Zeit war auf dem Wege weiter fortgeschritten,

<sup>52</sup> Catt 132.

<sup>53</sup> VII, 66, 68.

<sup>54</sup> VII, 66.

<sup>55</sup> Catt 423.

<sup>56</sup> P. 86, 72.

<sup>57</sup> Catt 98 f., 131 f., 57.

<sup>58</sup> Catt 99.

<sup>59</sup> Catt 57, 22, 132.

<sup>60</sup> Catt 98.

<sup>61</sup> XXIV, 78.

<sup>62</sup> Catt 46/7.

<sup>63</sup> Catt 98.

wie die Darstellung zeigen wird, den Racine als erster betreten hatte. Racines Verse hielt er im Gegensatz zum rationalen Corneille ja für „tiefgefühl“<sup>63</sup>.

Erst der tragende Vers gibt dem Inhalt Lebenskraft, das Formale macht das Kunstwerk. Wie immer finden wir auch hier als letztes Wort die Bewunderung des schönen Stils, der Sprache. In Racines Verssprache triumphiert die spielende Bewältigung aller Hindernisse, die zwanglose Bändigung der Sprache in den Vers. Gerade das ist das große Verdienst Racines, das bleiben wird, so lange die französische Sprache sich rein erhalten wird, daß er in Versen so natürlich gesprochen wie in ungebundener Rede, so daß die Prosa sich nicht knapper und besser ausdrücken kann<sup>64</sup>. Obwohl er der Sprache gar keinen Zwang antut und kaum Ausdrücke, Konstruktionen gebraucht, die nicht der gewöhnlichen Prosa angehören, gleicht doch nichts der „Magie und Harmonie seiner Verse“<sup>65</sup>. Es könnte scheinen, als ob Friedrich hier mit manchen seiner Zeitgenossen (Montesquieu, Buffon, Lamotte) die Prosa als das Höhere und Erstrebenswertere hingestellt hätte; doch will er, der erbittert gegen alle Verkleinerer und Verächter der Poesie zu Felde zog, die Prosa nur als Mittel und Beispiel hinstellen, um die Poesie auf dem Wege der Natürlichkeit zu halten, den sie so leicht verliert. Poesie und Prosa haben sonst jede ihre eigenen Gesetze<sup>64</sup>. Friedrich verlangt Verzicht auf gemeine Wirklichkeit in Kunst und Sprache wie die ganze aristokratische Kultur des 17. und 18. Jahrhunderts. Doch vor der Künstlichkeit, in die das Präziosentum beider Jahrhunderte verfiel, schützt ihn eben die klassische Forderung der Natürlichkeit. Die Eleganz, das Höchste, was die Verskunst erreichen kann nach Friedrichs Terminologie, die vollkommene Harmonie von Sinn und Ausdruck, wo der tönende Leib des Verses ganz eng seine Füllung umschließt, mit einem Minimum an Mitteln und Kräften ein Maximum klangvoller Ausdrucksschönheit erreicht wird, kennzeichnet Racines Kunst. Ihr Lob, sonst so selten, kehrt hier fast stereotyp wieder<sup>66</sup>. So muß Racine das Vorbild jedes Dichters werden, der zur Vollendung strebt: „le grand modèle“<sup>67</sup>.

Auch Friedrich selbst bemüht sich ständig, an Racine die meisterhafte Beherrschung aller Mittel zu lernen. Beweis sind die zahlreichen Stellen aus Briefen und Gesprächen mit Freunden: „Dites — moi si vous trouvez que mes vers se ressentent de l'étude que j'ai fait de Racine“ schreibt er an d'Argens<sup>68</sup>. Bald fürchtet er, man fände seine Verse nicht „fort raciniens“<sup>69</sup>, bald nennt er

<sup>64</sup> IX, 69.

<sup>65</sup> Catt 155.

<sup>66</sup> VII, 68, 66. XIX, 273. Catt 491, 99 u. a.

<sup>67</sup> Vgl. P. 86, 101. XIX, 362. Catt 283, 418.

<sup>68</sup> XIX, 129.

<sup>69</sup> XIX, 279.

mit Stolz eine Ode „assez racinienne“<sup>70</sup>. Immer möchte er das unvergleichlich Flüssige und Markige (*coulant, moelleux*) Racines erreichen<sup>71</sup>. Erst eine genaue Analyse seines gesamten poetischen Schaffens könnte diese von ihm bekannte Racine-Nachfolge selbst feststellen.

Das sprachlich-künstlerische Ideal hat aber auch Racine nicht immer erreichen können. Seine Oden haben eine „unendliche Entfernung“ von seinen Tragödien<sup>72</sup>, und Prosa hat er nicht einmal gut geschrieben<sup>73</sup>. Auch von den Tragödien sind nicht alle gleich vollendet. Meisterwerke sind vornehmlich „Phèdre“<sup>74</sup>, mehr noch „Iphigénie“<sup>75</sup>, weit über allem endlich „Athalie“. „Athalie“ hat Friedrich als das schönste, erhabenste und vollkommenste Stück Dichtung überhaupt bezeichnet<sup>76</sup>. Ebenso nennt d'Alembert 1763 bei seinem Aufenthalt in Sanssouci „Athalie“ als das Werk, das der König am meisten liebt und am meisten wiederliest. Als d'Alembert den eben aus dem Siebenjährigen Kriege Heimgekehrten beglückwünscht zu dem unsterblichen Ruhm, den er sich durch seine Heldentaten errungen habe, kann er die denkwürdige, tiefe Ausblicke eröffnende Antwort berichten: „Il m'a dit qu'il aimerait mieux avoir fait „Athalie“ que toute cette gloire“<sup>77</sup>. Wenn man die Forderungen Friedrichs von der Tragödie zusammenhält mit einer Analyse der „Athalie“-Tragödie<sup>78</sup>, so ergibt sich, wie stark dieses Stück sie erfüllte<sup>79</sup>. Sie bringt die vorbildlich einfache Handlung. Da Racine diese Vereinfachung erreicht hatte besonders durch die Unterdrückung der obligaten Liebeshandlung, mußte sie sich geradezu modern darstellen, da hier zuerst gelungen war, eine Handlung auf anderen Gefühlen als der Liebe aufzubauen, womit die Verbindung gegeben war zu den Versuchen Voltaires in dieser Richtung (*Méropé, Oreste*)<sup>80</sup>. Betont sei, daß Friedrich in „Athalie“ niemals ein christliches Drama gesehen hat, wie man es später oft getan hat; eher ein aufklärerisches, etwa im Sinne des „Mahomet“, da er mit Abscheu sich empört über die

<sup>70</sup> Catt 300.

<sup>71</sup> Catt 243, 55 u. ö.

<sup>72</sup> Catt 155.

<sup>73</sup> P. 86, 370.

<sup>74</sup> Catt 23, VII, 66. Vgl. P. 82, 286.

<sup>75</sup> Vgl. XXIV, 78, 203 und VII, 66.

<sup>76</sup> Thiébault, „Souvenirs de vingt ans de séjour à Berlin“, Paris 1860, p. 53.

<sup>77</sup> d'Alembert an Madame du Deffand, 23. Juni 1763 (XXV, 273).

<sup>78</sup> Vgl. etwa die knappen Formulierungen *Lansons* in seiner „Esquisse d'une histoire de la tragédie française“, Paris 1927, p. 111—113.

<sup>79</sup> Vgl. zum folgenden Catt 130/2.

<sup>80</sup> Der Zug ist nicht unbedeutend, da Friedrich sich in seinem einzigen — nie in Angriff genommenen — Tragödien-Projekt „Nisus und Euryalus“ zur Aufgabe gemacht hatte, wie jene Muster auf die Liebe als Konflikt zu verzichten (P. 81, 256).

„canailles de prêtres“ darin. Auch hier ist „Athalie“ für das 18. Jahrhundert die aktuellste der klassischen Tragödien. — Andererseits ist die Rolle des „rührenden“ Knaben Joas ein Beispiel für die Verstärkung des Gefühlsmäßigen bei Racine, die Friedrich ganz im Sinne seiner Zeit ansprach, zugleich ein Anzeichen für die wiedereinsetzende Theatralisierung der französischen Tragödie, die — dem Barock-Theater eigentümlich — durch den französischen Klassizismus von der Bühne zurückgedrängt war, mit dem späten Racine wieder einsetzte und im 18. Jahrhundert immer mehr Boden gewann bei Crébillon und vor allem bei Voltaire<sup>81</sup>. Auf diese Theatralisierung weist ein anderes Element, das Friedrich liebt und lobt: das Poetische, Lyrisch-Musikalische der Chöre. Racine hat die lyrische Poesie, für die wir Friedrichs Liebe und Bedürfnis sahen, auf der tragischen Bühne eingeführt, auf der sie das frühe 18. Jahrhundert nicht missen wollte. Endlich bekräftigt das lobende Hinweisen auf die überraschende Lösung des Ganzen, auf das opernartige Tableau des letzten Aktes, das die — ganz im Gegensatz zur reinen klassischen Tragödie stehende — Wiedereinsetzung von Dekor, Kostüm, Schaustellung durch den späten Racine charakterisiert, für Friedrich im einzelnen das Verlangen seines Jahrhunderts nach dem Theatralischen, Opernartigen auf der Bühne. Aus allem ergibt sich sein Endurteil: „Athalie est pour le style et pour l'action une pièce inimitable“<sup>82</sup>.

Der Schlüsselstellung in Friedrichs ästhetischer Welt entspricht der einzigartige Erfolg, den das Stück auf der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts gehabt hat: „Cette pièce crée ou renforce un besoin de poésie sensible et de mouvement scénique“<sup>83</sup>. Die „Athalie“-Aufführungen von 1716 und 1721 werden der Ausgangspunkt für die Neubelebung der französischen Bühnenkunst<sup>84</sup>. „Athalie“ gab — wie Brunetière sagt<sup>85</sup> — der französischen Tragödie den Anstoß, sich die Schönheiten der Oper einzuverleiben. Das Verwischen der Grenze zwischen Tragödie und Oper (tragédie lyrique) auf der Bühne des 18. Jahrhunderts scheint das unterscheidende Merkmal der Bühne des Rokoko von der rein klassizistischen zu sein. Man schöpfte aus den beiden Meistern, die im 17. Jahrhundert die Bahn bereits geöffnet hatten: Racine und Quinault. Bedeutsam für solche Einstellungen ist eine Tätigkeit Friedrichs, die nicht übersehen werden darf: die Versorgung der Berliner Oper mit Opernlibretti. Wir kennen allein neun Titel großer

<sup>81</sup> Wenn Friedrich sich auch schwerlich dieses Sachverhalts bewußt gewesen ist, bildet er doch unzweifelhaft das einigende Band seiner Anschauung.

<sup>82</sup> Catt 130.

<sup>83</sup> L a n s o n, „Esquisse d'une histoire de la tragédie...“, p. 113.

<sup>84</sup> Ebenda 165.

<sup>85</sup> „Etudes critiques: Evolution de la tragédie“.

<sup>86</sup> XVIII, 63, 73, 90 u. ö.

Opern, zu denen Friedrich den „Canevas“ lieferte, d. h. einen gedrängten Text in französischer Prosa mit ausgeführten Arien in Versen, den der italienische Hofpoet ins Italienische zu transponieren hatte<sup>86</sup>. Erhalten sind ein „Sylla“ und eine „Mérope“<sup>87</sup>. Für Friedrichs Auffassung vom Wesen der Tragödie ist es aufschlußreich, die Quellen zu betrachten, die er umformte. Bezeichnend, daß zwei Stücke Racines geeignet schienen, direkt — durch Kürzungen und Einschübe strophischer Arien — in Opern überführt zu werden: „Iphigénie“ und „Mithridate“; auch im erhaltenen „Sylla“ klingt das Racinesche Vorbild durch. Daneben ein „Phaëton“ nach Quinault und — besonders wichtig — nach Voltaire: „Sémiramis“ und „Mérope“. Dieser „Mérope“-Text<sup>88</sup> ist ein glänzendes Beispiel, wie sich für Friedrich die Tragödie Voltaires, also des 18. Jahrhunderts, darstellte, wie sie sich vom reinen Klassizismus unterschied: Lyrik, Musikalität, Inszenierung, Ausstattung hatten sich innerhalb der „tragédie héroïque“ derart ausgebreitet (man kann von einer „Veroperung“ sprechen), daß Friedrich Sprache und Alexandriner Voltaires beibehalten konnte, nur das Ganze zusammenstreichen und mit Liedern und Arien zu schmücken brauchte, um den endgültigen Gesangstext zu haben. Auch diese indirekten Schlüsse auf Friedrichs Auffassung der Tragödie können die dominierende Stellung Racines erklären; abgesehen von seiner überzeitlichen künstlerischen Vollendung besaß er den größten Gegenwartswert, auf ihm ruhte das Theater Friedrichs eigener Zeit, des Rokoko. Das schönste Lob ist es für ihn und die unfassbare Macht seiner Dichtung, die für Friedrich nicht Spiel ist, sondern Lebenselement, das den Menschen hinaushebt über die traurige Wirklichkeit, wenn er in schwersten Zeiten des Siebenjährigen Krieges schreibt: „En lisant ce Racine je me fais illusion sur ma situation, sur celle de mon coeur, sur mes maux“<sup>89</sup>.

Nur wenige Zeitgenossen des überragenden Racine würdigt Friedrich auch nur mit einer Namensnennung. *Quinault* muß ihm wohl nur der lebenswürdige Verfasser von Opern gewesen sein, weniger der Tragiker<sup>90</sup>. Von den Dramatikern zweiten Ranges erwähnt er *Lagrange-Chancel* nur, um ihn vernichtend abzuurteilen<sup>91</sup>. Für ihn gab es in Frankreich „nur drei tragische Dichter: Racine, Crébillon, Voltaire. Die andern sind unerträglich“<sup>92</sup>. In seiner Crébillon-Auffassung besonders zeigt sich Friedrichs Selbständigkeit im Urteilen, selbständig vor allem gegenüber

<sup>87</sup> Vgl. *Preuß*, „Friedrich der Große als Schriftsteller“, I, 143 und II, 55.

<sup>88</sup> Bd. XIV.

<sup>89</sup> 24. XI. 1758.

<sup>90</sup> P. 86, 406.

<sup>91</sup> XIX, 273.

<sup>92</sup> XIX, 273.

Voltaire, der in Crébillon immer den persönlichen Widersacher angriff. Er hat sogar am ausführlichsten seine offene Meinung geäußert gegen Voltaire, obwohl er wissen mußte, daß er sich damit in Gegensatz zu jenem stellte, in einer Epoche, wo Voltaire absichtlich die Stoffe Crébillons aufgriff, um mit ihm zu rivalisieren<sup>93</sup>. Leider erstreckte sich seine Kritik nur auf das Spätwerk Crébillons, den schwachen „Catilina“ (1748), so daß es unmöglich scheint, direkt zu begründen, warum Crébillon einer der drei großen Tragiker war. Voltaire begann damals mit seinem eigenen „Catilina“, und Friedrich beabsichtigte sicher durch seine scharfe Kritik Voltaire vor Fehlern zu bewahren. Vor allem wendet sich Friedrich gegen die Verfälschung eines so bekannten Stücks Weltgeschichte in Charakteren und Handlungen. Bekannt ist, daß Voltaire in keinem anderen Stücke so bemüht gewesen ist, Lokalfarbe und historische Treue zu geben, wie in der „Rome sauvée“ um Crébillon auszustecken; die glücklichen Formulierungen Friedrichs können dieses Bestreben nur verstärkt haben<sup>94</sup>. Weiter finden wir, was Aufbau, Spannung angeht, eine Kritik, wie sie sich Voltaire nicht vernichtender wünschen konnte. Doch findet Friedrich auch zu loben, vor allem die „beauté de l'élocution“, die Sprach- und Formgewandtheit, so daß sein Schlußurteil über Crébillons Werk lautet: „ein göttlich gereimter Dialog“. — Im übrigen bewundert er den Verfasser der „Rhadamiste et Zénobie“, „Electre“ und „Sémiramis“, die von vollkommener Schönheit wären. Wäre es nicht seine aufrichtige Meinung gewesen, hätte er sich sicherlich nicht so entschieden geäußert, da er Voltaires Verstimmung darüber ahnen konnte. Die Antwort Voltaires<sup>95</sup> zeigt diese auch recht deutlich. Wenn Friedrich in Zukunft Crébillons Namen gegen Voltaire erwähnt, dann meist geringschätzig, als sichtliche Komplimente für Voltaire, nicht als Urteil über Crébillon<sup>96</sup>.

Nach Friedrichs allgemeinen Ansichten sind es sicherlich nicht die außerordentlich verwickelte Intriguenführung<sup>96</sup> voller untragischer Verkennungen, Zwischenfälle oder die blutigen Furchtbarkeiten seiner Stoffe gewesen<sup>97</sup>, die ihn anzogen, sondern wahrscheinlich einmal Crébillons „sentimentalité attendrie et emphatique“<sup>98</sup>, das starke Hervortreten der gefühlsmäßigen Einstellung, und zum andern die an den klassischen Meistern der Eleganz, an Racine und Quinault, geschulte, geglättete Verssprache. Letztes Kriterium war auch im „Catilina“-Urteil der Stil, seine Meisterung kann allein Crébillon neben Racine und Voltaire in

<sup>93</sup> P. 82, 246.

<sup>94</sup> P. 82, 251 f.

<sup>95</sup> P. 82, 292. P. 86, 238. P. 82, 291.

<sup>96</sup> XXV, 173.

<sup>97</sup> P. 81, 172.

<sup>98</sup> Lanson, „Esquisse d'une histoire de la tragédie . . .“, p. 134.

Friedrichs Achtung gesetzt haben<sup>99</sup>. Für ihn war Crébillon vom Tode Racines bis zum Auftreten Voltaires die einzige Stütze, die den Ruhm des französischen Theaters aufrechthielt<sup>100</sup>.

Mit Voltaire gelangt für Friedrich die französische Bühnenkunst auf einen zweiten Höhepunkt, wenn auch einen nicht ganz so glänzenden wie unter Racine; in ihm sammelten sich noch einmal alle Talente, bevor die Tragödie — nach seinem Tode — endgültig verwaiste, wie Friedrich es nicht mit Unrecht auffaßte, soweit es sich um die klassische Tragödie handelt. In Voltaires unermesslichem Schaffen setzte Friedrich die tragische Gattung an ganz hervorragende Stelle. Auf die „Henriade“ folgen unmittelbar die Haupttragödien. Im Ganzen kann man sagen, daß Versdichtung und Dramatik genügen, Voltaires Leistung für Friedrich zu charakterisieren<sup>101</sup>. Wieder wird klar, wie sich die Betrachtung Voltaires gewandelt hat: was für Friedrich galt, gilt heute fast garnicht; was für jenen erst in zweiter Linie kam, ist inzwischen in den Vordergrund gerückt. Wenn auch nichts über absolute Gültigkeit der Wertungen gesagt werden soll, Friedrichs Betonung der verschiedenen Schöpfungen ist die des Schöpfers selbst. Voltaire fühlte sich mehr als Dramatiker denn als Philosoph, Aufklärer, sonst hätte er nicht von der „Oedipe“-Aufführung 1718 bis zum Triumph der „Irène“ 1778 immer von neuem die tragische Muse versucht. Der Briefwechsel mit Voltaire ist ein schönes Beispiel, wie Friedrich diese Produktion mit steter Anteilnahme verfolgt hat seit den ersten begeisterten Briefen 1736 aus Rheinsberg, wo Friedrich den Theaterhelden im „Oedipe“ spielte<sup>102</sup>, bis zu den Bemühungen bei Voltaires Tode das Manuskript der ungedruckten „Irène“ von den Erben zu erhalten<sup>103</sup>. Jede neuerscheinende Tragödie löst gewöhnlich Besprechungen zwischen Voltaire und Friedrich aus. Dieser liebte es, seine Manuskripte nach Rheinsberg und Sanssouci zu schicken, sobald etwas fertig war. Sehr oft bekommt Friedrich von einer Tragödie nur den ersten Akt und muß bis zur Fertigstellung der anderen lange warten. Friedrich besaß so eine einzigartige Kenntnis aus erster Hand: z. B. hatte er Ende 1737 die „Mérope“ vollständig in Händen und schrieb darüber an

<sup>99</sup> Vgl. XIX, 273.

<sup>100</sup> XIX, 130, wo recht scharfe Kritik an einem „Catilina“ geübt wird, bezieht sich nicht auf Crébillons Werk, sondern auf das Voltaires wie das gleiche Urteil in VII, 60 einwandfrei erweist. Friedrich nannte Voltaires „Rome sauvée“ stets mit dem ursprünglichen Titel. Daher muß sich die Bemerkung Catts: „Er las den Catilina, machte seine Bemerkungen, fand die Verse schlecht und falsch“ (Catt 350) gleichfalls auf Voltaire beziehen. Gegen die Beziehung auf Crébillon (wie sie im Register von Koser angenommen) spricht vor allem auch der Widerspruch zu Friedrichs obigem „Catilina“-Urteil.

<sup>101</sup> VII, 57 f.

<sup>102</sup> XVI, 365.

<sup>103</sup> P. 86, 428.

Voltaire<sup>104</sup>, während dieses Hauptwerk Voltaires erst 1743 gespielt und 1744 gedruckt wurde. Er konnte so das Wesentlichste der Voltaireschen Dramatik noch in den Rheinsberger Jahren aufnehmen. Aus diesem überwältigenden Eindringen auf ihn während der Zeit, da er sich noch bildete, mag sich die Ueberschwänglichkeit der Beurteilung Voltaires als Tragiker in der ersten Zeit erklären. Nur weil Friedrich im ersten Sturm der Begeisterung noch keine strengen Maßstäbe gefunden hatte, konnte er schreiben: „L'Apollon français, devant qui les Racine, les Corneille, les grands hommes ne sauraient se soutenir“<sup>105</sup>, oder noch stärker an die Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth: „On n'a que représenter ses tragédies et celles de Racine pour en voir la différence: celles de Racine ennuiet et celles de Voltaire attachent“<sup>106</sup>. Die Unreife solcher Aussprüche überwindet er jedoch bald. Seine Antworten auf Uebersendung von Voltaire-Tragödien sind bald alles andere als Lobreden: die Kritik nimmt einen überraschend großen Raum ein; Friedrich wagt es, den Aufbau zu bemängeln oder die Durchführung eines Charakters, die Wahrscheinlichkeit von Situationen, sogar die Sprache, einzelne Ausdrücke, Versfüllungen, Unklarheiten. Er wartete begierig auf Voltaires Gegenmeinung; für ihn lag hier das schönste Uebungsfeld, praktisch die Feinheiten der Kunst zu lernen. Dazu kommt — wie er selbst verschiedentlich schreibt —, daß Voltaire die Angewohnheit hatte, die ersten Fassungen, die Friedrich immer kannte, wieder und wieder umzuformen, zu glätten und verschönern, bis das Werk endgültige Form annahm, so daß Friedrich in die Werkstatt eines erstklassigen Meisters der Sprache in die Lehre gehen konnte. Er fahndete deshalb nach jeder neuen, irgendwo erscheinenden Voltaire-Ausgabe, weil ihm jene Varianten unschätzbar waren. Die größte Freude war es für den Lehrling, wenn der Meister seine kritischen Bemerkungen richtig fand und danach umbesserte<sup>107</sup>.

Wieder wird die Betrachtung zeigen, wie gegenüber dem verehrten Voltaire keine blinde Unterwerfung in künstlerischen Fragen bestand, sondern ein selbständiges Abwägen der einzelnen Werke, das, wenn auch nicht absolut, so doch relativ noch heute gilt: in seiner Meinung, ob ein Stück gut oder schlecht sei, wird er wohl niemals auf einem Fehlurteil zu ertappen sein. Auch Voltaires Tragödien scheidet er in gute und schlechte, wobei die weniger guten in der Mehrzahl sind. Aus den 27 Trauerspielen schält sich ein strenger Kanon weniger Namen heraus, der bei allen Aufzählungen in fast derselben Zusammensetzung auftritt. „Oedipe, Brutus, Mérope, Sémiramis, Mahomet, Zaïre, Duc de Foix“

<sup>104</sup> P. 81, 122.

<sup>105</sup> P. 81, 17.

<sup>106</sup> P. 90, 65. Dieser Brief ist überhaupt von einer köstlichen Naivität.

<sup>107</sup> P. 81, 130, 157, 294.

sind die wesentlichsten, die immer Anerkennung verdienen. So unterscheidet sich Voltaires Stellung im Prinzip garnicht von der der bereits besprochenen Dramatiker, wie bei Corneille und sogar bei Racine trifft der schwer zu befriedigende Geschmack Friedrichs eine Auslese der besten Werke der Besten. Mit dieser Auslese steht Voltaire immer weit über Corneille, nahe dem unvergleichlichen Racine. In seinem ganzen Leben hat Friedrich — abgesehen von den erwähnten Jugendergüssen — nie Voltaire und Racine gleichgestellt. Die geniale harmonische Vollendung aller Fähigkeiten macht Racine unübertrefflich. Voltaire ist in einigen Punkten wohl über jenen hinausgekommen, nie im Ganzen<sup>108</sup>. Er muß in den Punkten zurücktreien, in denen Racine Außerordentliches geleistet hatte: das waren vor allem Handlungsführung und Stil. Die Racine-Betrachtung zeigte, wie Friedrich Racines Genie bewunderte, größte Wirkung und Spannung zu erzeugen in einfachster Handlung, die wie von selbst abläuft. Dieses Geheimnis fehlt Voltaire: „La contexture de ses tragédies n'approchait pas du naturel et de la vraisemblance de celles de Racine“<sup>109</sup>. Am Beispiel der „Zaïre“ zeigt Friedrich hier, wie Voltaire ständig die Wahrscheinlichkeit verletzt, wie das Gewebe seiner Stücke, die Intriguenführung nie die Natürlichkeit erreicht, die Friedrichs klassischer Geschmack fordert, klassischer als der seiner Zeitgenossen Voltaire und Crébillon. Er steht ablehnend gegenüber dem Zuge der Zeit in Voltaires Stücken, der die Spannung hervorrufen und steigern will durch Mannigfaltigkeit der Ereignisse, durch Mißverständnisse, Zufälle, Verwickelungen. Indirekt verurteilt er dieses Streben in seinen Voltaire-Briefen: wo die Stücke in diese Richtung weisen, schweigt er höflich; spricht er aber von Stücken, wo es Voltaire gelungen war, der klassischen Linie näher zu bleiben, erscheinen sofort seine lobenden Aeüßerungen über Aufbau, Ablauf des Werkes. (conduite, charpente, économie de la pièce; régularité de l'intrigue; enchaînement des scènes; règles de la vraisemblance“ sind die wiederkehrenden Ausdrücke). Doch nur ganz wenige Trauerspiele erringen sich dieses Lob straffer, konzentrierter Komposition; „Mahomet“<sup>110</sup>, „Sémiramis“<sup>111</sup> und vor allem die ausgezeichnete „Mérope“<sup>112</sup>, die ihren Ruhm als Meisterwerk Voltaires eben hauptsächlich dem klassischen Bau verdankt. (An Dritte äußert er dagegen seine Kritik offener, etwa in seinem vernichtenden Urteil über „Tancrède“<sup>113</sup>.)

<sup>108</sup> VII, 58, 60.

<sup>109</sup> VII, 59; vgl. VII, 60.

<sup>110</sup> P. 81, 336.

<sup>111</sup> P. 82, 284.

<sup>112</sup> P. 81. 122, 128, 130, 187 und P. 82, 213.

<sup>113</sup> XIX, 220.

Die andere Seite, auf der Voltaire vor Racine zurücksteht, ist der Stil. Nur darf nicht übersehen werden, daß die Kritik an Voltaires Stil nur im Hinblick auf Racine geübt wird; denn an sich ist Voltaire ein überragend genialer, vorbildlicher Beherrscher von Vers, Rhythmus und Sprache, das zeigte schon die Beurteilung des Epikers und Lyrikers. (Im ganzen spürt man durch Friedrichs oft recht scharfe Voltaire-Kritiken hindurch das Bewußtsein, Voltaire kann es bei seiner Größe schon vertragen, mit den strengsten Maßstäben geprüft zu werden.) Daher werden wir bei Gelegenheit einzelner Tragödien Friedrich den Stil, die Verse Voltaires fast immer mit Bewunderung loben hören: die Versifikation ist voller Kraft<sup>114</sup>, voller Adel<sup>115</sup>, voller Eleganz<sup>116</sup>, die Verse sind von Meisterhand<sup>117</sup>, von wundervoller Fügung<sup>118</sup>, prächtig<sup>119</sup> und von der schönsten Harmonie, würdig des Verfassers der „Henriade“<sup>119</sup>. Friedrich liebte Voltaires Tragödiensprache nicht minder als die Racines; auch sie wird ihm zum Prüfstein, um den Wert anderer Erzeugnisse zu erkennen<sup>120</sup>. Noch 1775 gesteht er, er habe auf seinen Reisen wieder die schönsten Stellen aus „Mérope“ und „Mahomet“ sich eingepreßt<sup>121</sup>, und launig meint er, im Notfalle könne er sich als Souffleur in den vielen Stücken Voltaires, die er auswendig wisse, sein Geld verdienen<sup>122</sup>. Ausgebildet hatte Voltaire seit seinem ersten Stück sich an dem Vorbilde der „Elégance continue“ Racines<sup>123</sup>, ohne sich dauernd auf ihrer Höhe halten zu können<sup>124</sup>. Diese letzte feine Schranke von Voltaires Kunst wird selten festgestellt; eben nur, wenn Racine und Voltaire verglichen werden, dann aber wird sie auch nie verschwiegen<sup>125</sup>. Die Sicherheit stetigen Gelingens ist Voltaire nicht wie Racine gegeben: Voltaires Schaffen kennt auch reine Fehltreffer wie den „Tancredé“, der ihm „le radotage d'un grand homme“, wirklich „schlecht geschrieben“<sup>126</sup> scheint. Die Beurteilung des Voltaireschen Tragödiensils kann zeigen, wie fein ausgebildet Friedrichs klanglich — rhythmisches Feingefühl war, indem er bei aller Bewunderung zu seinem großen Zeitgenossen dem sprachlich bedeutenderen Racine den Preis zuerkennt.

<sup>114</sup> P. 81, 289. P. 82, 284.

<sup>115</sup> P. 81, 122.

<sup>116</sup> P. 86, 238.

<sup>117</sup> P. 81, 130, 303.

<sup>118</sup> XXVII, a, 51.

<sup>119</sup> P. 82, 234.

<sup>120</sup> P. 86, 249.

<sup>121</sup> P. 86, 365.

<sup>122</sup> P. 86, 359.

<sup>123</sup> VII, 58.

<sup>124</sup> Vgl. VII, 60.

<sup>125</sup> Außer VII, 58, z. B. Catt 491.

<sup>126</sup> XIX, 220 XXIV, 5.

Dagegen ist Voltaire in einer Hinsicht selbst unübertroffen, die von Friedrich als wesentlich auf der tragischen Bühne gefordert wurde, die Gefühlswirkung, das Beteiligtsein der Sensibilité. Voltaire steht hier am Ende einer Entwicklung des klassischen Theaters, die ihren Ausgang mit Racine genommen hat. Es ist gerade „le grand art d'émouvoir“, dessen Geheimnis Voltaire besitzt<sup>127</sup>, das charakteristische Merkmal seiner Kunst überhaupt. Wo Friedrich an den großen Dramatikern Frankreichs einmal ganz scharf ihre hervortretende Eigentümlichkeit heraushebt, wird Voltaire gegenüber Racine, dem die Eleganz der Sprache zufällt, durch das Wort gekennzeichnet: „il émeut davantage“<sup>128</sup>. Dieser Gabe, die tragischen Wirkungen, Furcht und Mitleid zu erregen, den Zuschauer in den Strudel der stärksten Leidenschaften mit hineinzureißen, hat Voltaire den hervorragenden Platz zu verdanken<sup>129</sup>. Von solchen großen Schönheiten gefesselt, vergift man seine kleinen Fehler. Wo Friedrich eine „Voltaire“-Tragödie erwähnt, wird dieses Bestreben, zu den tiefsten Gefühlen der Menschen zu sprechen, durchweg vermerkt und betont, daß es Voltaire gelungen ist<sup>130</sup>. Selbst bei einem sonst heruntergerissenen Stück wie dem „Tancrede“ gesteht Friedrich, es seien ergreifende Situationen darin<sup>131</sup>. Und in den besten Stücken ist Friedrichs Gefühlsrührung und Anteilnahme so stark, daß er verzichtet, sie mit Worten zu schildern, sondern seine Tränen eingesteht: „Mahomet“<sup>132</sup>, „Oedipe“<sup>133</sup>, „Zaïre“<sup>134</sup> und „Électre“<sup>135</sup>. In ihnen sind es nicht nur Situationen, einzelne Strecken, die auf das Gefühl wirken, sondern durch das ganze Stück hindurch gelingt es dem Dichter, die Anteilnahme des Hörers zu fesseln, durch die Gefühlserregung eine Spannung zu erzeugen, die von Szene zu Szene sich steigernd in der Katastrophe als höchstem Punkt gipfelt<sup>136</sup>: „C'est bien là le comble de l'art“ (die Steigerungen des Schreckens in „Mérope“<sup>137</sup>). Friedrich hatte hiermit erkannt, daß Voltaires Dramatik auf einem anderen Wege zum Erfolg führte als die der Klassik. Voltaire handhabt nicht die einfache Handlungsführung mehr wie Racine, seine Stücke sind komplexer, lösen sich in vielgestaltige Aktionen, Situationen auf; was die Klassik in der Seele des Helden spielen ließ, bringt er auf reale Schauplätze.

<sup>127</sup> P. 86, 265.

<sup>128</sup> Catt 491.

<sup>129</sup> VII, 60.

<sup>130</sup> Vgl. P. 81, 2, 130 und P. 82, 284.

<sup>131</sup> XIX, 220.

<sup>132</sup> P. 81, 336, 303.

<sup>133</sup> P. 86, 347.

<sup>134</sup> Ebenda. XXVI, 3.

<sup>135</sup> P. 82, 284.

<sup>136</sup> VII, 60.

<sup>137</sup> P. 81, 122. Vgl. P. 86, 238 (Pelopidas).

In dieser Hinsicht war er nicht mehr klassisch. Doch umfaßte Friedrichs ästhetische Welt nicht allein den Klassizismus des 17. Jahrhunderts, sondern auch dessen Rokoko-Weiterbildung. Durch die Sensibilité, durch die durchgehende Spannung hatte die nachklassische Tragödie eine neue innere Einheit erhalten, die durch ihren Erfolg für Friedrich ihre Berechtigung neben dem Ideal höchster Einfachheit bewies. Er bekennt sich einmal nachdrücklich neben der klassischen Form der Tragödie, deren Inhalt das Boileau'sche „un seul fait accompli“ bildet, zu dieser nachklassischen, bunteren Form:

„Qu'un héros dans une tragédie  
 En cent périls se puisse embarrasser,  
 Qu'à tout moment on tremble pour sa vie,  
 C'est là la règle, il doit intéresser“<sup>138</sup>.

Voltaire's Tragödie war klassisch, insofern sie vom Klassizismus ausging, von ihm ihre Anregung erhielt; aber wie sie diese Anregungen ausgestaltete, ist ihr eigenes Werk. Als Anregung gab Racine schon das Hervortreten der „Action“ selbst, das Wiedereindringen von Bühnenbild und Aufmachung, von Lyrismus und Gefühlsrührung. Dazu der erwähnte starke Einfluß der Oper, besonders Quinaults. Voltaire's Tragödie stand schließlich ihrer ganzen Art nach der Oper näher als der reinen Tragödie des 17. Jahrhundert. (Auf Friedrichs Umarbeitung der „Mérope“ zur Oper wurde hingewiesen.)

Noch eine andere Neuerwerbung der Voltaire-Tragödie vor der klassischen betonte Friedrich sehr stark: die Erweiterung der Themen, das Durchbrechen der Tyrannei der galanten Liebe als notwendiger, konfliktbildender tragischer Leidenschaft. Es ist hier nicht an die Einführung der Philosophie auf der Bühne gedacht, vielmehr an die Substitution der Liebe, wie es z. B. „Mérope“ zeigt durch die Mutterliebe oder durch Freundestreue u. ä. Sicher ist Friedrich hier durch Voltaire's eigene Polemik beeinflusst, der damals gegen die Entartung der Tragödie in „Elégies amoureuses“ Sturm lief<sup>139</sup>. Zum Ausdruck brachte Friedrich seine eigene Meinung, als er „Mérope“ erhielt. „Mérope“ mußte ihm als ein bahnbrechendes Ereignis für das Weiterbestehen der französischen Tragödie erscheinen: die Tragödie hatte sich festgelaufen und erschöpft durch das dauernde Umkreisen galanter Gemeinplätze in der gesamten Klassik<sup>140</sup>. Kaum ein Sujet hatte man ohne die obligate Liebeshandlung schreiben zu können geglaubt. So mußte sich der Geist bei der Aehnlichkeit des Vorwurfs bald abgestoßen fühlen von der fortgesetzten Wiederholung „süßlicher Gefühle“<sup>141</sup>;

<sup>138</sup> XIII, 67.

<sup>139</sup> P. 81, 144.

<sup>140</sup> P. 81, 172.

<sup>141</sup> P. 81, 134.

man kann den seufzenden Liebhaber im ersten Akt noch ertragen, im vierten und fünften macht man sich über seine Einfalt lustig. Eine Leidenschaft dagegen, wie sie „Mérope“ beseelt, scheint ihm ein wirkliches Naturgefühl zu sein, von jedem echten Herz mitzufühlen. Man könnte hier einen der wenigen Fälle sehen, wo ein persönliches Erleben Friedrichs — sein Unempfänglichkeit für die Liebe zur Frau — einmal seine künstlerischen Anschauungen bestimmt; doch lenkt er sofort wieder ein: die Liebe, diese „entzückende Leidenschaft“, dürfte nur ab und zu benutzt werden wie ein Gewürz, das seinen Reiz in der Seltenheit hat<sup>142</sup>; es gibt Stücke, die ohne sie denkbar sind, in denen die Liebe aber tragisch, nicht galant ist, wie „Bérénice“, „Phèdre“ und der „Cid“<sup>143</sup>. Doch bricht immer wieder die Begeisterung für Voltaire durch, der jene ausgefahrene Straße verlassen, eine neue glänzendere eingeschlagen hat<sup>142</sup>, die Darstellung der Liebe in den Hintergrund gedrängt hat. Friedrich steht — 1737/38 — unter den frischen Eindrücken der „Mérope“, des „Tod Cäsars“. (1739 entsteht auch der sicher durch Voltaire beeinflusste erwähnte Plan einer eigenen Tragödie, die nach der Aeneis die treue Freundschaft des Nisus und Euryalus behandeln sollte)<sup>144</sup>. Eine spätere Bemerkung zeigt aber sehr interessant, wie Friedrich sich von solcher Beeinflussung losmachte, wie er künstlerische Dinge nur aus seinem künstlerischen Geschmack heraus beurteilte. 1759 schreibt er an Voltaire<sup>145</sup>, er sei von gewissen Vorurteilen zurückgekommen, die Unterdrückung der Liebe in der Tragödie sei durchaus nicht erforderlich. Dagegen sprächen manche Tragödien Voltaires selbst und als Kronzeuge etwa „Bérénice“, die er niemals lese, ohne in Tränen auszubrechen: „Dites que je pleure mal à propos, pensez-en ce que vous voudrez, mais on ne me persuadera jamais, qu'une pièce qui me remue et qui me touche, soit mauvaïse“. Diese feste Berufung allein auf das eigene Gefühl, ohne Rücksicht auf fremde Meinungen und traditionelle Ansichten, ist überaus charakteristisch für seine Einstellung und Beschäftigung mit der Kunst, die immer den tiefsten Grund seines Wesens ansprach und ansprechen sollte.

Bei der Uebersicht über die Betrachtung einzelner Tragödien muß auffallen, wie hoch die Stücke der ersten Periode (vor „Mérope“, „Mahomet“) eingeschätzt werden. Vor allem „Oedipe“, „Brutus“, „La mort de César“ werden bis ins Alter für Meisterwerke erachtet. Ein Meisterwurf war sogleich das Erstlingswerk, der Voltaire, erfüllt von den Schönheiten der Griechen in der Form und von Racine im Stil, gelungen war<sup>146</sup>. Nicht min-

<sup>142</sup> P. 81, 172.

<sup>143</sup> P. 82, 114.

<sup>144</sup> P. 81, 250.

<sup>145</sup> P. 86, 72.

<sup>146</sup> Näheres s. VII, 58. XXVII, a, 51. P. 86, 347.

der gelungen sind die vollkommenen Römer-Dramen „Brutus“ und der „Tod des Cäsars“, die beide teilweise sogar „Mérope“ übertreffen<sup>147</sup>. Begeistern mußte ihn in beiden die echte Atmosphäre jener Römerwelt, das Ethos und Pathos um Freiheit und Vaterland kämpfender Gestalten<sup>148</sup>. — Erringt die sonst stark abfallende „Alzire“ nur einen Achtungserfolg<sup>149</sup>, so ist die „Zaire“ trotz aller begründeter, harter Kritik<sup>150</sup> doch ein Meisterwerk durch die Wirkung auf die „Sensibilité“, die Furcht und Mitleid erregende Handlung, die dem mitgerissenen Zuschauer Tränen des Ergriffenseins abringt<sup>151</sup>.

Stärksten und nachhaltigsten Einfluß üben erst die großen Tragödien, die Voltaire auf der Höhe seines Schaffens schrieb: „Mérope“, „Mahomet“, „Sémiramis“, von denen „Mérope“ unzweifelhaft als das weitaus stärkste Werk des Dramatikers Voltaire angesehen wird. Sie ist das einzige Bühnenstück Voltaires, das vorbehaltlos immer bejaht wird. (Wie sorgfältig Friedrich seine literarischen Urteile, auch wenn sie begeistert ausgesprochen werden, begründet, zeigt der kurz nach Empfang der ersten Fassungen um die Wende 1737/38 an Voltaire gerichtete Brief betitelt „Remarques sur la tragédie de Mérope“<sup>152</sup>: Unachtsamkeiten, die gegen Wahrscheinlichkeit und konsequente Durchführung der Charaktere fehlen, müssen im Interesse des Stückes beseitigt werden: Voltaire hat sofort geändert<sup>153</sup>. Dazu hatte Friedrich eine Anzahl „Kopistenfehler“ aus seinem Manuskript ausgezogen, die zeigen, wie empfindlich er war gegen jede mögliche Unklarheit einer Wortfügung, die mißverstanden werden könnte, wie scharf sein Ohr auf Richtigkeit der Verse hörte, keine überzählige Silbe durchließ.) Die — verbesserte — „Mérope“ war für Friedrich im Schaffen Voltaires nur der „Henriade“ zur Seite zu stellen. Wiederholt versichert er, daß das kostbare Manuskript nicht aus seinen Händen komme; er mußte sich wirklich in seiner Eigenliebe geschmeichelt fühlen, lange Jahre der einzige „Dépositaire“ dieses Schatzes zu sein<sup>154</sup>. Das Hineinleben in das Stück wird gekennzeichnet, wenn er 1743 nach der ersten Aufführung schreibt, es scheine ihm, er selbst habe es verfaßt und im gelte der Beifall der Öffentlichkeit<sup>155</sup>. — Der überragende Wert liegt ihm nicht — wie bei vielen Stücken Voltaires — in einer besonders gut geglückten Teil-schönheit (etwa Verskunst, Gefühlswirkung, die ihm oft besser

<sup>147</sup> P. 81, 164. P. 82, 213. P. 81, 154.

<sup>148</sup> P. 81, 2. VII, 59.

<sup>149</sup> P. 81, 2. P. 81, 128.

<sup>150</sup> VII, 59.

<sup>151</sup> P. 86, 347; Catt 384.

<sup>152</sup> P. 81, 130/1.

<sup>153</sup> Vgl. P. 81, 156.

<sup>154</sup> P. 81, 154.

<sup>155</sup> P. 82, 165.

gelungen sind<sup>156</sup>), sondern in der selten glücklichen Verbindung aller Wirkungen; er mußte in „Mérope“ eine Nachfolge der ebenmäßigen Schönheit Racines sehen. In allen „Mérope“-Kritiken streicht er jenes charakteristische Merkmal klassischer Tragödie heraus, das Voltaire zum einzigen Male so rein darzustellen gelungen ist: Regelmäßigkeit, Einfachheit und innere Klarheit im Handlungsablauf<sup>157</sup>. Jede Wahrscheinlichkeit ist gewahrt, zwanglos sind Intrigue, Verwicklung und Lösung herbeigeführt<sup>158</sup>. Es ist bemerkenswert, daß diese Tragödie, die alle oben erwähnten Eigenheiten und Neuheiten Voltairescher Bühnenkunst enthält, doch ihren Wert als bestes Stück erhält durch ihre entschiedene Verwandtschaft mit der strengen Tragödie des 17. Jahrhunderts. Trotz aller Weiterentwicklung im einzelnen bleibt die Klassik Grundlage und Ziel des Schaffens. Bei Friedrich sind diese rückwärts gewandten Züge noch stärker ausgeprägt als im allgemeinen bei seinen Zeitgenossen (s. unter „Sémiramis“ und „Comédie larmoyante“), stärker noch als bei Voltaire. Aber es ist nicht mehr die reine Klassik, die er sieht (die Vorliebe für den späten Racine zeigt es), sondern eine modifizierte mit neuen Absichten. Diese leicht übersehbare und oft übersehene organische Weiterentwicklung deutet darauf, daß für das Rokoko die hohe Tragödie noch eine lebende, wachsende Form war, sicher wirklichkeitsnäher als etwa die gegen sie sich erhebende, aus der Theorie geborene Bühnenkunst eines Diderot. Die Doppelartigkeit der Tragödie des frühen 18. Jahrhunderts, das Nebeneinander von Altem und Neuem, spricht sich auch in den „Mérope“-Urteilen aus. Neben jenen klassischen Zügen pulst vielfach ein neues Leben (Thema der Mutterliebe<sup>159</sup>, gefühlsmäßiges Moment<sup>160</sup>, Spannung<sup>161</sup>, lyrischer Einschlag der Sprache, Behandlung von „action, décor, costume“). Man versteht, daß Friedrich in „Mérope“ das vollendete, wenn auch gemäßigte Muster der neuen Tragödie sah, die wir als opernhaft bezeichnet haben; zum Beweis sei nochmals genannt, daß Friedrich den Text als Opern-Libretto benutzte. Während bei den sonstigen Tragödien-Umformungen die Verssprache zerschlagen wurde und ein neuartiger Prosatext als Grundlage entstand, ist hier das Original unangetastet geblieben; man kann nur annehmen, weil es dem Opernstil selbst schon so nahe stand<sup>162</sup>.

<sup>156</sup> Vgl. P. 82, 213.

<sup>157</sup> P. 81, 128, 130 und P. 82, 213.

<sup>158</sup> P. 81, 122, 187.

<sup>159</sup> Vgl. P. 81, 172.

<sup>160</sup> P. 81, 122.

<sup>161</sup> P. 82, 213.

<sup>162</sup> Friedrich hat die wesentlichen Szenen herausgenommen, aus ihnen die wesentlichen Verse, und jeder Szene eine eigene Arie angefügt in kurzversigen, gereimten Strophen. Auffällig ist, daß Voltaire selbst sich nicht dagegen gewehrt hat, was er — zumindest in ironischer Art — getan hätte, wenn es ihm unlieb gewesen wäre. (Vgl. P. 86, 21.)

Gegenüber den Stücken mit radikaleren Neuerungen hat er sich überraschend ablehnend gezeigt. Ansätze dazu zeigt schon „Mahomet“. Da man in diesem Stück mit dem Untertitel „Le fanatisme“ ein rein aufklärerisches Tendenzwerk zu sehen gewohnt ist, erstaunt man, daß Friedrichs Maßstäbe nicht wesentlich anders sind als sonst; er lobt Handlungsführung, Charaktere, Beachtung der vraisemblance, „expression des moeurs“<sup>163</sup>, d. h. mit künstlerischen Begriffen beurteilt er auch hier. Nach ästhetischen Prinzipien tadelt er auch<sup>164</sup>. Die Hauptwirkung liegt bei diesem Stück in seiner Fähigkeit zu erschüttern und mitzureißen: „Die Kunst, die Leidenschaften zu erregen“, läßt die Hand des ausgezeichneten Meisters erkennen<sup>165</sup>; an Kraft und Stärke der Gefühle steht „Mahomet“ sogar noch über „Mérope“<sup>166</sup>; zweimal schreibt Friedrich, daß er durch die bloße Lektüre gerührt worden sei „jusqu'à répandre des larmes“<sup>163</sup>. Bedeutungsvoll setzt er hinzu: Voltaire verstehe als Philosoph den Geist zu überzeugen, als Dichter das Herz zu rühren; er, Friedrich, möchte das letztere Talent dem ersteren vorziehen, „parceque nous sommes tous nés sensibles, mais tous nés peu raisonnables“. Daraus mag hervorgehen, was er an „Mahomet“ schätzte, überhaupt sein ganzes Verhältnis zur Philosophie und Kunst. Es ist nicht das Aufklärerische, was diese Tragödie zum zweitbesten Werk Voltaires macht. Natürlich wird der Kampf gegen den Fanatismus begrüßt, fallen oft einige Verse ab gegen die „bigots“<sup>167</sup>, doch geht solche Assoziation nur vom rein Stofflichen aus; die Hauptstellen bleiben im Künstlerischen<sup>168</sup>. Man möchte als Parallele an „Athalie“ erinnern; auch dort sah er religiösen Haß und Priester-Trug (die Stellen ähneln auffallend), ohne daß er darauf etwa sein ästhetisches Urteil gründete. Und wenn er mit Voltaire und dem 18. Jahrhundert „Mahomet“ den „Tartuffe les armes à la main“ nennt, so weist auch das dahin, daß er selbst im Stofflichen mehr ein Weiterbilden der Tradition sah als eine prinzipielle Neuerung. Eine wertvolle Bestätigung gibt de Catt<sup>169</sup>: Friedrich lobte einmal die „Mérope“ und fand sie „interessanter als ‚Mahomet‘, wo zu viel Politik darin wäre“. Eine überzeugende Äußerung, daß Friedrich auf dem Theater als künstlerisch empfindender Mensch, nicht als denkender Philosoph oder Politiker angesprochen werden wollte.

Aus der zweiten Hauptschaffensperiode des Tragikers Voltaire regt nur noch ein Werk einen regeren Meinungs Austausch an:

<sup>163</sup> Z. B. P. 81, 303, 336.

<sup>164</sup> P. 81, 337, 303, 294.

<sup>165</sup> P. 81, 303.

<sup>166</sup> P. 82, 213.

<sup>167</sup> P. 81, 293, 288. P. 82, 37.

<sup>168</sup> Vgl. P. 81. 336, 294, 289, 303, 313.

<sup>169</sup> Catt 370. Die Äußerung ist nicht aus den Memoiren, sondern dem authentischen Tagebuch!

„Sémiramis“. Auch hier ist sehr aufschlußreich, wie Friedrich eine der radikalen Neuerungen gegenüber der klassischen Tragödie aufnahm. Er nennt immer „Sémiramis“, wenn er die besten Stücke Voltaires nennt; seine zustimmende Kritik rühmt wieder die Vorzüge und Schönheiten, die wir als für Voltaire eigentümlich schon wiederholt genannt haben<sup>170</sup>. Wichtiger ist die Meinungsverschiedenheit über den „springenden Punkt“ des Dramas. Voltaire hatte als kühne Neuerung in den Mittelpunkt des Ganzen die Erscheinung des Geistes des großen Ninus gesetzt und glaubte, hiermit bedeutsam in die Entwicklung des französischen Theaters eingegriffen zu haben. Bereits nach Übersendung der ersten Fassung gibt Friedrich ehrlich seine Ablehnung der realen Darstellung des „Merveilleux“ zu erkennen<sup>171</sup>: die erhoffte pathetische Wirkung werde Voltaire nicht durch Geister und Gespenster erzielen. Die Menge, die kaum noch an Gott glaubt, müsse über regelrecht ihre Theaterrolle herunterspielende Dämonen lachen; der Geist des 18. Jahrhunderts sei dem Wunderbaren geöffnet, wenn es im Bericht erscheint, nicht aber in der Handlung. Letzterer Satz ist vielleicht weniger eine Berufung auf das aufgeklärte Jahrhundert als ein Bekenntnis zum Klassizismus; denn auch das „Wunderbare im Bericht“ verträgt sich schlecht mit Aufklärung. Dagegen klingt Friedrichs Satz wörtlich an das klassische Gesetz über die Behandlung des „Merveilleux“ in „récit“ und „action“ an. Die scharfe Stellungnahme geht in ihrer Bedeutung über den einmaligen Fall hinaus, sie erhellt Friedrichs ganze ästhetische Denkart. Voltairianer wie kein zweiter, sagt er doch dem Vergötterten die Gefolgschaft auf, wenn er sich zu weit von der klassischen Basis entfernt. Friedrich scheint sich selbst bewußt gewesen zu sein, daß es sich um Grundlegendes handelte. Obwohl er wußte, daß er Voltaire mit seiner Kritik hart getroffen hatte (und wohl dadurch die eineinhalbjährige Unterbrechung im Briefwechsel von 1747 bis 48 verursacht hatte), äußert er dieselbe Meinung, als er 1749 die endgültige Fassung erhält<sup>172</sup>. Vergeblich versucht Voltaire zu verbergen, daß der Geist den Knoten der ganzen Tragödie bildet. In geistvoller Weise belegt Friedrich, wie die ganze Handlung wieder und wieder nur durch ihn in Bewegung gesetzt wird, wie das Stück ohne die Träume und Erscheinungen nicht spielbar ist, und scherzt humorvoll, wenn er eine Rolle in diesem Stück zu wählen hätte, würde er die des Gespenstes übernehmen, „il y fait tout“. Trotz aller Bewunderung für die vielen Einzelschönheiten möchte er es nicht auf dem Theater sehen; das lächerliche Gespenst würde ihn

<sup>170</sup> Vgl. P. 82, 234, 284. XIII, 3.

<sup>171</sup> P. 82, 234.

<sup>172</sup> P. 82, 284. Das Gewicht beider Briefe verstärkt sich noch, wenn Friedrich sie in die kleine Briefauswahl im 3. Bande der „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“ von 1750 aufnimmt und drucken läßt (XI, 125 f.).

seine Pflicht verletzen lassen, die genau zu erfüllen er sich vorgenommen: „In der Tragödie zu weinen, zu lachen in der Komödie“. Als letzte Begründung also auch hier ein rein klassischer Zug: die strengste Scheidung der Gattungen. Friedrichs konservativer Charakter zeigt sich hier klar; Voltaire selbst erkennt an, daß er Klassizist ist wie selten einer seiner Zeitgenossen<sup>173</sup>. Friedrichs ganze Stellung zu jenen Neuschöpfungen des 18. Jahrhunderts, der „comédie larmoyante“ oder gar dem „drame bourgeois“ Diderots läßt sich hier schon ahnen.

Mit der „Sémiramis“ hat Voltaire für Friedrich im großen und ganzen seine tragische Sendung erfüllt. In die Reihe der guten Tragödien nimmt Friedrich nur noch den „Duc de Foix“ auf<sup>174</sup>. So finden wir die überraschende Tatsache, daß etwa um das Jahr 1750 Friedrichs Aufnahmefähigkeit gegenüber den Neuschöpfungen Voltaires sehr stark nachläßt. Selbst im Briefwechsel mit Voltaire werden neue Tragödien nur flüchtig genannt; die seltenen Urteile sind kurz, farblos, mehr Kompliment als ästhetische Kritik<sup>175</sup>. Findet sich zufällig eine Beurteilung und Äußerung an dritte Personen, so tritt uns eindeutige Ablehnung entgegen<sup>176</sup>. Es wirft ein bedeutsames, die bisherige Voltaire-Betrachtung ergänzendes Licht, wenn wir suchen, wie Friedrich die Stücke jener dritten und letzten Alters-Epoche Voltaires aufgenommen hat, jener Epoche, die Lanson betitelt „Pièces de propagande et de polémique“<sup>177</sup>, in denen Voltaire kämpft, seine Aufklärungsseiten von der Bühne herab durchzusetzen. Wer in Friedrich als geistiger Erscheinung hauptsächlich den Philosophen gesehen hat, müßte ein begeistertes Mitgehen erwarten mit Stücken wie etwa „Les Guèbres ou la tolérance“. Bei sorgfältigster Prüfung stellt es sich heraus, daß die ganze Reihe spurlos an Friedrich vorüber gegangen ist, daß z. B. so stark philosophische Werke wie eben „Les Guèbres“ oder wie „Olympie“ nicht einmal dem Namen nach auftauchen<sup>178</sup>. Nehmen wir die oben betrachtete Stellung zum „Mahomet“ hinzu, so wird die Vermutung zur Gewißheit, daß Friedrich in Dingen des Dramas die Trennung von Kunst und Philosophie forderte, (womit die eigentliche Aufklärungsphilosophie gemeint ist, die mit ihren betonten Tendenzen Kunstfremdes hereinbrachte, nicht die weltanschauliche Grundlage, die jedes Kunstwerk besitzt).

Die Ablehnung der zuletzt genannten Stücke läßt die wenigen bejahten Werke um so stärker hervortreten. Auch in Voltaires

<sup>173</sup> P. 82, 227.

<sup>174</sup> P. 86, 365. Catt 382.

<sup>175</sup> Vgl. etwa P. 82, 291, 304. P. 86, 135, 142, 265.

<sup>176</sup> XIX, 220, 226 und XXIV, 5.

<sup>177</sup> Lanson, „Esquisse d'une histoire de la tragédie . . .“, p. 140.

<sup>178</sup> Die sonstige Fülle der Äußerungen Friedrichs schließt den Zufall aus; besonders im Briefwechsel mit Voltaire, der gerade in jener Epoche stark um Toleranz, philosophische Probleme überhaupt kreist.

reichhaltigem Schaffen hielt Friedrich eine Auslese; das, was er behielt, gehörte dann aber auch zum Besten. In der Gesamterscheinung Voltaires steht der Tragiker für Friedrich gleich neben dem Epiker und Lyriker. Er allein kann sich mit seinen besten Schauspielen neben Racine stellen. Beider Tragödien las er immer von neuem, sie waren und blieben ihm mehr als Lektüre, treue Wegbegleiter, die er bis zu seinem Ende nie hat missen wollen.

Aus seiner literarischen Anspruchsvollheit verzichtete er fast ganz darauf, neue Tragödien zu lesen, denn er wußte, daß ihm Enttäuschung sicher war<sup>179</sup>. Diese Erfahrung machte er mit Gresset und dessen „Edouard“ (1740). Gressets originale Fähigkeit verleugnet sich zwar nicht darin; das leichte anmutige Vers- und Reimtalent schuf eine glückliche sprachliche Gestalt; doch das, was die Tragödie mehr fordert, die kraftvolle Darstellung der Leidenschaften und Charaktere, die ein tieferes Eindringen in die Natur des Menschen und des menschlichen Herzens verlangen, fehlt Gresset völlig<sup>180</sup>.

Friedrichs Gesamtanschauungen von der französischen Tragödie zusammenfassend ergibt sich uns auch hier, daß alles, was dauernder, wertvoller Besitz für ihn war, bereits in der Rheinsberger Zeit erworben worden ist. Selbst Voltaire erringt später höchstens noch mit „Sémiramis“, dem „Duc de Foix“ einmal Anerkennung (1747, 1750). Wieder bewahrheitet sich Friedrichs eigen tümliches Bildungsgesetz: während er sich in Rheinsberg von der Welle der fortschreitenden Zeit in die erste Reihe seiner Zeitgenossen tragen läßt, beginnt der junge König sich im Strom der Entwicklung zu verankern. Der rein persönliche Anteil dieses Vorgangs ist nicht hoch genug zu veranschlagen<sup>181</sup>. Und doch ist vielleicht die eben behandelte Stellung zur Tragödie der einleuchtendste Hinweis auf die außerpersönlichen Kräfte, die so seltsam mit den persönlichen zusammengreifen, daß sie kaum trennbar sind. Bejaher der klassischen Tragiker und ihrer Erben löst sich Friedrich aus dem Gang der Tragödie in dem Moment, als der letzte bedeutende Hüter des klassischen Hortes, Voltaire, seine besten Stücke geschaffen hat. Ein merkwürdiger Synchronismus von subjektivem Lebensschicksal und objektivem Geschick einer Dichtungsgattung. Die neue Bühnenform der zweiten Jahrhunderthälfte, das „drame bourgeois“, wird für beide eine feindliche Macht. Wenn später noch einzelne versprengte, klassizistische Nachzügler auftreten, wie Latouche, Laharpe, Marmontel, so muß sie Friedrich zwangsläufig ablehnen: dies sind die wirklichen Epigonen, die die alte Form benutzen, aber nicht mehr in den Grundlagen der vergangenen Epoche wurzeln, um den alten Geist zu spüren<sup>182</sup>. Ueber den ein-

<sup>179</sup> Vgl. Catt 23.

<sup>180</sup> P. 81, 354.

<sup>181</sup> Beispiele des Konservatismus auf allen Gebieten s. Teil III.

<sup>182</sup> Vgl. etwa XXIV, 462. Catt 334, 23 u. a.; siehe auch Teil III.

maligen Fall des tragischen Schauspiels hinaus gewahrt man wieder den größeren Kulturzusammenhang, die enge Bindung und Gemeinschaft Friedrichs mit der besonderen Kulturform des 17. und frühen 18. Jahrhunderts. In dem Sinn, daß Friedrich noch ganz in jener Kultur wurzelt, seine Reife gerade zusammenfällt mit ihrer letzten kraftvollen Blüte, deren Werte er fast ein halbes Jahrhundert darüber hinaus am Leben erhält, könnte man ihn auch dem Geschmack nach den letzten Klassizisten, den letzten Rokokomenschen nennen, so wie wir ihn nach seiner eigenen lyrischen Dichtertätigkeit den letzten Rokokodichter nennen können.

### B. Komödie.

Erheblich einfacher stellt sich Friedrichs Verhältnis zur Komödie dar; einmal, weil Friedrichs strenges Ausleseprinzip auf dem Gebiete der komischen Muse nur sehr wenig Ueberragendes finden kann, eigentlich nur den einen Molière; zum andern, weil die meisten der von Friedrich geforderten Grundgesetze der Tragödie auch hier wieder auftreten. Nur aus diesem letzten Grunde ist die Komödie an dieser Stelle der Untersuchung behandelt. Bisher war die Darstellung der Gattungen der Wertskala Friedrichs folgend immer aufwärts gestiegen, mit der Tragödie war die höchste, umfassendste Form erreicht. Die Komödie ist nur deren bescheidenere Schwester: diene jene der Erhebung des Menschen, so begnügt sich diese großenteils mit seiner Unterhaltung, und nur das Genie eines Molière kann mit einigen Stücken sich den großen tragischen Dichtern ebenbürtig an die Seite stellen. Die Gattung charakterisierend ist z. B. die Zusammenstellung: „Bal, opéra, redoute, comédie“<sup>1</sup>. Diesen Vergnügungen sollte der Mensch nur zur Zerstreuung nach der Arbeit nachgehen<sup>2</sup>. Nur der Faule wird ständig leichte Komödien lesen, die ihn erheitern, ohne ihn anzustrengen<sup>3</sup>. Doch muß betont werden, daß Friedrich sich ausdrücklich zu den genannten Vergnügungen, weise beschränkt, bekennt<sup>4</sup>; sehr wahrscheinlich hat die Komödie eine nicht unbedeutende Rolle in seinem Leben gespielt ähnlich wie die Oper, ohne daß sich dies in seinen ästhetischen Anschauungen und Urteilen widerspiegelt. Bei seiner Theaterliebe und seinem Theaterbesuch ist als sicher anzunehmen, daß er die große Fülle der Komödien-Literatur kannte, daß das meiste davon ihm aber nicht wert erschien, zum Reiche der Kunst gezählt zu werden. Nur wenn sich der Komödiant nicht mehr an die Belustigung der niederen Sinne hält, nicht mehr bloßer „saltimbanque“ ist, sondern es versteht, den „Geist und die Seele

<sup>1</sup> XI, 77.

<sup>2</sup> X, 173.

<sup>3</sup> XXVI, 309.

<sup>4</sup> X, 168.

lächeln zu lassen“, in reiner, edler Form und Sprache menschliche Natur sprechen zu lassen, dann erst entsteht ein Werk der Dichtkunst.

Trotzdem wird die Komödie nie vergessen, daß sie Unterhaltung ist; verschiedentlich bezeichnet Friedrich als Endzweck aller Komödie das „Rire“<sup>5</sup>. Scharf wendet er sich gegen jeden Versuch, dem Lustspiel moralisierende Tendenzen aufzwingen zu wollen<sup>6</sup>. Der Schluß der auf heiter-fröhlichen Lebensgenuß gestimmten „Epître sur les plaisirs“<sup>7</sup> besingt die von aller Zweckbestimmung gelöste Komödie: der Schein, daß das heitere Spiel das Lächerliche tadle und das Leben reformiere, trägt; es streift die menschlichen Fehler, ohne sie in ihrem tiefsten Grunde anzugreifen; „on y cherche un bon mot qu'aiguise la satire, ce n'est point un sermon, au théâtre on veut rire“. Von der Richtigkeit seiner Meinung erfüllt, fordert Friedrich scherzend auf, ihm den verderbten unter den Sterblichen zu zeigen, der durch die Komödie tugendhaft geworden wäre. Die Prägnanz solcher Sätze wirkt überraschend, da sie gesprochen sind in dem sonst so moralisierfreudigen 18. Jahrhundert. Nichts kann Friedrich höher angerechnet werden, als diese Reinhaltung des Aesthetischen vom Moralischen, die ihn — wie den mit ihm hierin einigen Voltaire<sup>7</sup> — für modernes Empfinden weit höher stellt als die tugendpredigende Zeit Diderots und Rousseaus. Wie die Tragödie war auch die Komödie nur eine künstlerische, verdichtete Wirklichkeit, ein geformtes Abbild der Natur, nur gesehen zum Unterschied durch ein humoristisches Temperament. Wie wir bei Betrachtung der Tragödie niemals Wertungen nach didaktischen Hinsichten getroffen haben, so hier. Diese Indifferenz des Lustspiels drückt das Gleichnis aus:

„La comédie est comme un grand miroir;  
Quiconque y va, peut tout du long s'y voir“<sup>8</sup>.

Sie spiegelt das Leben, entdeckt die tausendfältigen verborgenen Schwächen und Laster der Menschen<sup>9</sup> und erreicht ihre heiterkeit-erweckende Wirkung, indem sie dem Menschen sein eigenes Ich verzerrt, gleichsam im Hohlspiegel, gegenüberstellt.

Wir sahen, daß nur die „haute comédie“ Beachtung findet, die hinausgekommen über possenreißerische, billig-drastische Effekte, höchstes psychologisches Feingefühl voraussetzt wie die Tragödie, vielleicht noch mehr als die Tragödie. Der klassische Typus der Charakterkomödie wird für den verfeinerten Aristokraten zum In-

<sup>5</sup> X, 173.

<sup>6</sup> IX, 64 ist nicht gültiger Grundsatz, sondern in polemischer Schrift ad hoc geschrieben.

<sup>7</sup> Bes. X, 173.

<sup>8</sup> XI, 77 f.

<sup>9</sup> XIII, 20. XI. 77.

begriff allen Lustspiels. Analog der Ableitung seiner Ansicht über Tragödien von der Kunst Racines her hat er auch für die komische Bühne keine abstrakten, theoretischen Regeln aufgestellt, sondern im genialen Schaffen Molières lagen sie für ihn implicite. Messen läßt sich mit solchen Maßstäben im Grunde nur Molière selbst. Er allein genügt den Anforderungen. Es ist mehr als eine Metapher, es ist wörtlich zu nehmen, wenn Friedrich die Komödie immer wieder nennt „la scène de Molière“. Daher sind seine Äußerungen über Komödien zum größten Teil Äußerungen über Molière. In der ganzen Schriftmasse Friedrichs ist Molières Name der einzige genannte Lustspieldichter des 17., ja noch der ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. Molière ist „l'inimitable“<sup>10</sup>; keiner der großen Franzosen, weder Racine noch Voltaire, hat Friedrich so lange auf seinem Lebenswege begleitet wie er: schon in der Küstriner Zeit zeigt er sich mit ihm vertraut<sup>11</sup>. Bekannt ist sein Wort von Anfang 1732, man solle seine zukünftige Braut die „École des maris“ und „École des femmes“ auswendig lernen lassen. Ihm ist schon damals Molières Lebensweisheit mehr wert als alle religiös-moralischen Erbauungsschriften<sup>12</sup>. Und blicken wir auf den Zielpunkt seines Lebens, so hören wir von seinem Vorleser Dantal, daß er während der letzten Reise- und Revuezeit 1785 noch einmal sämtliche Stücke Molières bis zur „Comtesse d'Escarbagnas“ und dem „Sicilien“ gelesen und nach gewohnter Art kritisiert hat<sup>13</sup>. Im ganzen sind die Urteile wenig differenziert, da in ihnen fast nur die Bewunderung spricht, die meist weniger aufschlußreich ist als die tadelnde Kritik. Nach der bisherigen Darstellung von Friedrichs geistigem Wesen ist verständlich, daß sein Molièrebild das klassische ist, wie es Boileau gezeichnet hat, wie es noch für Voltaire gültig war. Die innerliche Übereinstimmung der Einstellung Boileaus und Friedrichs ist so stark, daß Friedrichs Wendungen unbewußt hier und da an Ausdrücke des „Art poétique“ anklingen. Wie Boileau sieht er in Molière den großen Künstler, weil er immer der „nature“, der Natürlichkeit, gefolgt ist: „Molière voyait la nature, il en faisait de grands tableaux“<sup>14</sup>. Mit seiner „naïve veine“ spürte Molière überall die Bizarrerien der Charaktere und Sitten auf<sup>15</sup> und zeichnete ihr unmißverständliches Bild. Friedrich gefällt sich, die Galerie der Molièreschen Typen wiederholt aufzuzählen, zu umschreiben und in der Zwang des Verses zu beugen<sup>16</sup>. Eins aber stempelt den Künstler

<sup>10</sup> P. 82, 288.

<sup>11</sup> s. P. 72, 29, 72 u. ö.

<sup>12</sup> s. P. 72, 29, 72 u. ö.

<sup>13</sup> D a n t a l, „Délassemens littéraires“.

<sup>14</sup> P. 82, 288.

<sup>15</sup> X, 168.

<sup>16</sup> XI, 77. P. 82, 288.

zum „premier auteur comique de l'univers“<sup>17</sup>: Er fügte zum Lachen die Anmut („il donna des grâces aux ris“). Er veredelte die so oft im Niedrigen und Gemeinen endende Kunst; in seinen großen Stücken ist „nichts Unreines, nichts Obszönes“<sup>18</sup>. Molière gelangt zur letzten Vollendung in seinem Genre<sup>19</sup> — das ist im tiefsten Grunde Friedrichs Ueberzeugung — weil er eben einmündet in die große klassische Kultur Ludwigs XIV. Der ständige Bezug auf das aristokratische Prinzip, die Darstellung der vornehmen Welt, das Streben nach dem Ideal der Vornehmheit, des Adels und des Geschmacks der „honnêtes gens“<sup>20</sup> bringt ihn dem unsterblichen Autor innerlich nahe. Für ihn war die geistig-kulturelle Welt identisch mit der Welt des Adels; sein ganzes Denken und Fühlen bewegt sich in diesen Bahnen. Nichts beleuchtet den geschlossenen Bau der höfisch-adligen Kultur besser als die Tatsache, daß er innerlich zur selben Kritik kommt wie Boileau, wie Voltaire und ihre ganze Zeit, während erst die neue bürgerliche Epoche auch ein neues Molière-Urteil mitbringt (man denke an J. J. Rousseau). So wird erklärlich, daß der Molière, der sich aus dem Bereich des Aristokratischen entfernt, abgelehnt wird. Molière versagt, sobald er versucht „trivial zu denken“<sup>21</sup>, sobald er dem Geschmack des Volkes Konzessionen macht: beispielhaft die fast verächtliche Verurteilung des „George Dandin“, wie sie Dantal erwähnt: „Er betrachtete ihn nur als eine Farce für das Volk“. Noch schärfer an anderer Stelle: „Ceux qui savent admirer le ‚Misanthrope‘ mépriseront d'autant plus le ‚Scapin‘“<sup>21</sup>. Wenn Friedrich das heitere Spiel der Komödie tadelt als „quelquefois trop bouffon“<sup>22</sup>, so sind es vor allem Molières Farcen, die hierunter fallen. — Bedeutsam scheint es, daß die Intriguen-Komödien entweder nicht genannt, oder wie der „Étourdi“ abgelehnt werden<sup>23</sup>. Ebenso mißfiel ihm<sup>23</sup> der „Don Juan“, dessen tragi-komischer Schluß allein schon seiner ganzen Auffassung des Lustspiels widerstrebte. Es bleibt nur ein kleiner Kreis des Auserwählten: die reinen Sitten- und Charakter-Komödien<sup>23</sup>, die beiden „Ecoles“<sup>24</sup>, „L'Avare“, „Le Bourgeois gentilhomme“, „Les femmes savantes“<sup>25</sup> und die beiden Glanzleistungen: der „Misanthrope“<sup>26</sup> und „Tartuffe“, dessen großartige Züge in ungeschwächter Schönheit strahlen und alles entzücken<sup>27</sup>. Es war

<sup>17</sup> P. 82, 383.

<sup>18</sup> XI, 77.

<sup>19</sup> XXVI, 508.

<sup>20</sup> VIII, 265.

<sup>21</sup> VIII, 265.

<sup>22</sup> X, 173.

<sup>23</sup> Vgl. Dantal, a. a. O.

<sup>24</sup> P. 72, 29..

<sup>25</sup> XI, 22.

<sup>26</sup> XI, 77.

<sup>27</sup> P. 82, 288.

nicht allein das Losschlagen gegen die Scheinhelligkeit der „faux dévots“, das rein stofflich im 18. Jahrhundert Begeisterung erwecken mußte; dazu kommt die geniale psychologische Schilderung, die vollendete Handlungsführung und die geglättete Verssprache, die das Stück zum Meisterwerk in seinem Reich erheben, ähnlich wie „Athalie“ in der Tragödie.

Molière hatte als erster das Lustspiel mit Meisterschaft behandelt, es aber gleich zu derartiger Höhe geführt, daß zu fürchten war, er bleibe damit auch der letzte<sup>27</sup>. Noch 1785 sagt Friedrich, als er Beaumarchais kennen lernte, mit Beziehung auf Molières „entzückende Kunst“: „Il y a un point de perfection dans tous les genres, qu'il est difficile à égaler, encore plus de surpasser“<sup>28</sup>; mit anderen Worten: Molière ist ein Genie, das auf seinem Gebiet nicht mehr zu überbieten ist.

Ueberzeugender als aus den theoretischen Urteilen geht Friedrichs inniges Verhältnis zu Molière wieder aus seinem eigenen praktischen Nachschaffen hervor. Er schrieb in den vierziger Jahren zwei Lustspiele, ein kleineres „Le singe de la mode“ und ein „preußisches Lustspiel“: „L'école du monde“<sup>29</sup>. Beide Male nahm er sich zum Vorbild, was die Komödie an Bestem hervorgebracht hatte, eben Molière<sup>30</sup>. Die recht zahlreichen Anklänge an Molière in Ausdrücken und Charakterzeichnung, in wirkungsvollen komischen Bühnennitteln zeigen einmal, daß Friedrich an diesem Künstler einen wirklich inneren, stets bereiten Besitz hatte; (denn alle Zitate, Anlehnungen zeigen, wie Mangold bereits behauptet, und wie überhaupt alle Zitate Friedrichs zeigen, daß er stets aus dem Gedächtnis zitierte und niederschrieb). Durch jahrelange Kenntnis ihm Vertrautgewordenes floß unversehens mit in die Feder. Es ist also nicht bloßes Nachahmen, bloße Kopie, sondern ein Schaffen in ähnlichem, ja gleichem, weil wesensverwandtem Sinne. Zu untersuchen bliebe noch über die genannten Arbeiten, über Feststellung von Parallelen hinaus, wie diese Lustspiele als Ganzes konzipiert sind im Geiste Molières oder besser in dem Geiste, den Friedrich in sich trug und der eine ihm sehr nahe schöpferische Gestaltung bereits in dem Bereich der Komödie gefunden hatte in dem Geiste Molières. Natürlich ist damit nichts über den künstlerischen Wert beider gesagt; wenn Friedrich sich nicht mit jenem

<sup>28</sup> XXVI, 508.

<sup>29</sup> XIV, 277, 303.

<sup>30</sup> Die Rolle Molières für die beiden Stücke ist bereits untersucht worden von Mangold, „Friedrich der Große und Molière“, Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, 1900, Bd. 27; sowie in Peisers Analyse „Die Schule der Welt“, Leipzig 1906, die aufschlußreich insofern ist, als nicht nur Molière-Nachahmungen gegeben sind, sondern als Gegengewicht die Berechtigung des friderizianischen Untertitels „comédie prussienne“ nachgewiesen wird als das persönlich Originale neben dem literarisch Ueberkommenen.

messen kann, so ist bei dem Vergleich mit dem Genie aller Zeiten auch die Niederlage zwar notwendig, aber ehrenvoll. — Auch hier hat die Zugehörigkeit zur selben geistigen Epoche dieselbe Kunstform bedingt. Hinweisend darauf ist das Faktum, daß Friedrich nicht allein das Charakter- und Sittenlustspiel pflegte wie Molière, sondern daß die ganze Masse der Lustspieldichter seit der Klassik bis in seine Zeit in gleicher Richtung geschaffen hat: Regnard, Dancourt, Destouches, Lesage, Gresset, mit der einen Ausnahme Marivaux. Wieder bleibt dahingestellt, ob dieser Befund mit dem vernichtenden Wort Epigonentum abgetan werden kann, oder ob nicht vielmehr tieferliegende Kräfte dazu führen mußten.

Aus Friedrichs Äußerungen wie aus seinem eigenen Schaffen geht hervor, daß ihm Molière der überragende, einzigartige Meister ist. Nicht unerwartet, aber doch überraschend ist die Feststellung, daß alle andere Lustspieldichtung fast grundsätzlich der Ablehnung verfällt und meistens mit Stillschweigen übergangen wird. Aus der klassischen Periode werden weder Racines „Plaideurs“ noch etwa „La Mère coquette“ von Quinault oder die Komödien Corneilles beachtet, obwohl die sonstige Wertschätzung der Autoren zum wenigsten andeutende Erwähnungen erwarten läßt. Keine Silbe über die Generation der um 1700 im Vordergrund stehenden: Regnard, Dancourt, Lesage, obwohl gelegentliche Zitate ihre Kenntnis erweisen. Von den engeren Zeitgenossen taucht *Destouches* in der „Histoire de mon temps“ von 1746 auf, wo Friedrich unter den Vollendern der „poèmes dramatiques“ in der Neuzeit neben Corneille, Racine, Voltaire, Molière noch Destouches nennt. Keine Erläuterung, keine Begründung; in der Redaktion von 1775 fehlt die Stelle. Nirgends sonst die geringste Möglichkeit, über Friedrichs Ansichten von Destouches etwas zu schließen.

Verwunderlich ist weiter das Stillschweigen über den „Méchant“ *Gressets*, der doch eine gewisse Zeitberühmtheit hatte<sup>32</sup>. Die Begeisterung für die lyrische Kunst Gressets ist auch wieder ohne allen Einfluß.

Friedrichs Unbestechlichkeit in literarischen Dingen zeigt auch sein Urteil über die einzige Komödie seines intimen Freundes *d'Argens* „L'Embarras de la cour“. Sie hat — schreibt Friedrich nach der Aufführung am Hofe — „uns alle zum Gähnen gebracht,“ er freue sich nur, es *d'Argens* ausgeredet zu haben, sie in der Comédie française herausbringen zu lassen; dort wäre sie totsicher ausgepiffen worden<sup>33</sup>.

Weitaus am interessantesten ist eine Ablehnung, die zugleich einen weiten Ausblick auf das Verständnis der ganzen Epoche wirft. Die Darstellung hat sich immer zu bemühen versucht,

<sup>31</sup> P. 4, 195.

<sup>32</sup> Die Anekdote, die *Wogue* („Gresset“, S. 211) nach Geoffroy mitteilt über Friedrichs Stellung zum „Méchant“, ist nachweislich erdichtet.

<sup>33</sup> P. 82, 166.

Friedrich hineinzustellen in den eigentümlichen Zusammenhang seiner Zeit, ihn verstehen zu lassen als Menschen des Rokoko. Jetzt finden wir, daß er jenen Dichter vollkommen ablehnt, der bisher allgemein gilt als der Inbegriff des Rokoko überhaupt, der Watteau der Dichtung, *Marivaux*. Abgesehen von seiner abgelehnten Romanschriftstellerei wird der Name *Marivaux* so gut wie keiner Erwähnung wert geachtet. Unzweifelhaft bezieht sich aber die Stelle aus dem „*Singe de la mode*“, wo von den „*Oeuvres de Marivaux*“ die Rede ist<sup>34</sup>, auch auf seine Komödien: der Titelheld, der Modegeck, kauft sich Bücher nach der Elle, um seine Schränke zu füllen; was der Buchhändler ihm hierauf anbietet, ist geradezu als Schund hingestellt, kaum gut genug selbst für solche Atrappenzwecke: 30 Exemplare *Marivaux*, 100 mal die Werke des Abbé de St. Pierre und 100 mal die Philosophie von Deschamps. Diese Namen bilden nicht allein eine boshafte Verhöhnung der geistigen und schriftstellerischen Fähigkeiten der Autoren, sondern sind zugleich Satire auf den Geschmack gewisser Kreise, die wie jener „*Modeaffe*“ fernab vom tätigen Leben und der Fortschritt schaffenden Gegenwart ihr Dasein mit Nichtigkeiten totschiessen. Für sie ist der Berliner Wolffianer Deschamps, der den geistigen Fortschritt in der Gestalt Voltaires verspottet hatte, gerade recht oder der „*gutmütige Narr*“ St. Pierre, wie Friedrich den fanatischen Projektenmacher immer belächelt; zu ihnen kann sich dann auch *Marivaux* gesellen, der seine Hörer nie durch tiefere Probleme und Fragen zu packen versucht, sondern gerade immer wieder mit den Nichtigkeiten des Lebens, tändelnder Liebe, Galanterie unterhält, als ob außer ihnen nichts mehr existiere. So etwa mußte sich inhaltlich das Werk *Marivaux* darstellen. Noch mehr hat ihn sicherlich die Sprachform abgestoßen, die mit ihrer sehr esprit- und pointenvollen Sprache eine neue Preziosität heraufzuführen schien. Der klar, klassisch Denkende und Sprechende wird darum mit Bedacht *Marivaux* bezogen haben auf seinen Gecken, dessen Rede im Lustspiel selbst dem Jargon der *précieux* ähnelt. — Auch an anderer Stelle wendet er sich gegen den „*mauvais goût du siècle*“, gegen den „*faux bel esprit*“. Die Epistel „*La vertu préférable à l'esprit*“<sup>35</sup> ist eine offene Absage gegen die Sucht des Jahrhunderts nach dem „*bel esprit*“, der nicht aus dem Innern eines Menschen oder Werks sich notwendig ergebende Form ist, sondern wahllos aufgeklebte Dekoration. An sich ist der Geist, der *Esprit*, ein „*kostbares Geschenk der Götter*“<sup>35</sup>, doch ist er bei der großen Welt schändlich mißbraucht:

„... Jusqu'au cerveau le plus paralytique  
Chacun de bel esprit au fond du coeur se pique...  
Et s'il ne sait penser, il en affecte l'air“<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> XIV, 282.

<sup>35</sup> XI, 182.

<sup>36</sup> XI, 180.

Aus der ganzen Epistel kann man überall auch das Verwerfen des „Marivaudage“, der — in einer unwirklichen Welt — alle Gestalten der Stücke gleichmäßig überzieht, als künstlich, gezwungen, unecht heraushören. Friedrich wendet sich sehr bestimmt gegen eine besondere Strömung im Rokoko, gegen den *Esprit mondain*, der nur um die beiden Pole „Galanterie“ und „Esprit“ kreist, dessen Exponent im künstlerischen Marivaux ist (wie es ebenso der Watteau der „Fêtes galantes“ ist). Hier mag betont sein, daß wir auch im Rokoko wie in jeder Epoche verschiedene Strömungen haben, die wohl gewisse Grundlagen, manche Erscheinungen gemeinsam haben, deren jede aber — einer einzelnen der allgemeinen zugrundeliegenden Tendenzen folgend — sich nach einer besonderen Seite hin entwickelt hat. Ungerechtfertigte *Pars pro toto* ist es, das Rokoko nur als Zeit der Marivaux und Watteau definieren zu wollen. Friedrich steht in seiner Stellung nicht allein, sondern auch in einer Strömung: er hat Voltaire und d'Alembert, die ästhetisch durchaus zum Rokoko gehören, z. B. für sich<sup>37</sup>. Es meldet sich hier eine ganz bedeutende Richtung des Rokoko, die stark klassizistisch eingestellt ist, im Gegensatz zu jener anderen, die die Fortsetzung genannt werden kann der sich seit der Zeit der *Précieux* entwickelnden mondänen Literatur, die als Unterströmung verhältnismäßig wenig von der Hochklassik beeinflußt ist.

Die zum Klassizismus neigende Richtung verteidigt ihre Stellung auch nach anderer Seite und rückt ab von einer bald auf Marivaux folgenden Erscheinung, der „*comédie larmoyante*“. Gerade hier zeigt sich Friedrich vielleicht als der konsequenteste Vertreter. Oben war erwähnt, wie er Voltaires „*Sémiramis*“ aburteilte mit der Begründung: „Ich habe mir vorgenommen, genau die Pflicht zu erfüllen, in der Tragödie zu weinen, in

---

<sup>37</sup> Die Ausführung ihrer beider Meinung kann Friedrichs mehr erschlossene als belegte Stellung zu Marivaux bewahrheiten, da ein Vergleich der ästhetischen Anschauungen Voltaires, d'Alemberts, Friedrichs zeigt, wie außerordentlich verwandt sie sind. Voltaire hat Marivaux stets rundweg abgelehnt. Als charakteristisch seien einige Verse, die an Friedrich selbst gerichtet sind, zitiert: „Car je préfère la lecture d'un écrivain sage en propos au frelaté de Voiture et plus encore à Marivaux“ (P. 82, 205). Man ermißt Marivaux' Einschätzung, wenn man bedenkt, daß Voiture schon für Voltaire Inbegriff schlimmster Preziosität war. Genau so stellt sich d'Alembert gegen Marivaux; im „*Discours préliminaire de l'Encyclopédie*“ spricht er verächtlich von jener „*Métaphysique du coeur*“, jener „*Anatomie de l'âme*“ (Ausgabe Picavet, Paris 1919, p. 118). Noch schärfer und präziser ist seine Kritik in seinem „*Éloge de Marivaux*“, wo er sowohl gegen den stets galanten Inhalt wie vor allem gegen die affektierte, unnatürliche Sprache zu Felde zieht (ebd. Notes, p. 245). Wenn Picavet feststellt, d'Alembert urteile über Marivaux so wie Voltaire, so können wir hinzufügen, auch so wie Friedrich. Bemerkenswert ist, daß Friedrichs so überaus reichhaltige Bibliotheken nicht einen einzigen Band Marivaux enthalten.

der Komödie zu lachen“<sup>38</sup>. Die klassische, strenge Trennung der Gattungen war ihm selbstverständliche Voraussetzung zur Erzeugung einer einheitlichen Kunstwirkung. Die neue Gattung schloß bei ihm apriori jede Diskussion aus, vom Standpunkt der Klassik mit Recht: denn diese Mischform negierte Grundanschauungen der Klassik wie einheitlichen Aufbau, geschlossene, gradlinige Entwicklung, Eindeutigkeit der Charaktere, Einheit der Handlung und Stimmung. Man hat die Erklärung für das Aufkommen des neuen Genre gesehen in dem starken „besoin de sensibilité“ seit Anfang des 18. Jahrhunderts<sup>39</sup>. Bei Betrachtung der Tragödie fanden wir auch in Friedrich diese Empfindsamkeit, doch blieb sie bei ihm auf die Kunstart beschränkt, in deren Wesen sie von vornherein darin lag. — Es scheint noch ein tieferer Wesenszug zu sein, der Friedrich die comédie larmoyante ablehnen ließ, und der sie zugleich zur Grundlage unseres modernen Dramas gemacht hat: die bürgerliche Einstellung. Lanson weist darauf hin<sup>40</sup>, daß die neue Gattung seltsamerweise nicht mit der Komödie verglichen wird, vielmehr mit der Tragödie. Das Hauktargument der Anhänger ist, sie sei moralischer, wahrer als die alte Tragödie, da sie uns ähnliche Menschen malt in ähnlichen Lagen, wie wir sie alle Tage erleben. Da heißt doch nichts anderes als die Forderung des bürgerlichen Trauerspiels. Es ist — abgesehen von den ersten Anfängen — der Kampf des Bürgertums um die Besitznahme einer der Hauptprovinzen der Kunst. Die Welt der „haute tragédie“, die Welt der Könige, Fürsten, Helden war aber für Friedrich die seinige, er mußte in der neuen Kunstrichtung einen Einbruch in seine geistige, kulturelle Welt fühlen<sup>41</sup>. Letztere Kritik tritt bei ihm wie immer zurück vor der nur künstlerischen, sie ist ihm und seinen Zeitgenossen auch sicherlich nicht so zum Bewußtsein gekommen wie der heutigen, rückblickenden Zeit. Er, der Aristokrat, sah darin nur eine Verirrung, keine Gefahr für seine Welt.

Friedrich hätte wohl das ganze Problem mit Stillschweigen übergangen (wie so vieles auch auf anderen Gebieten, was ihm wesensfremd war), wenn er nicht mit Bedauern gesehen hätte, daß auch sein sonst so klassischer Voltaire von der neuen Mode angesteckt worden war. Ueber La Chaussée, den Begründer der „Sekte“, wie er es nannte, hatte er nur einmal gesagt, als Voltaire jenen gelobt hatte<sup>42</sup>: „Ce qui est sec ou rampant, dégoûte bientôt“<sup>43</sup>. Der Künstler La Chaussée war damit für ihn erledigt. Erst als er 1749 Voltaires neue Komödie „Nanine“ zu

<sup>38</sup> P. 82, 285.

<sup>39</sup> Lanson, „Histoire de la littérature française“, 19. éd., p. 659.

<sup>40</sup> Ebenda p. 660.

<sup>41</sup> Vgl. P. 82, 289, wo er entrüstet ist, daß man Melpomene in die Tracht einer Bürgersfrau stecke.

<sup>42</sup> P. 81, 157.

<sup>43</sup> P. 81, 164.

Gesicht bekommt, glaubt er als Verteidiger der echten alten Kunst auftreten zu müssen und sagt Voltaire in sehr offener Sprache seine Meinung<sup>44</sup>. Der Angriff ist nicht gegen Voltaire als Künstler gerichtet; Friedrich gibt der Dialog-Sprache sogar das wertvolle Beiwort „*élégant*“. Voltaire hat aus „*Nanine*“ gemacht, was möglich war. Leider hat er sich von dem neuen, unechten Geschmack verführen lassen, sich in der neuerfundenen Gattung, diesem „*monstre bâtard et flasque*“ zu versuchen. Auf diesem Gebiet muß er Voltaire seine Gefolgschaft ganz aufsagen. Knapp und scharf zieht er die Trennung gegen die neue Kunst: „Diese Gattung hat mir niemals gefallen“. Sein Klassizismus kann sich nicht besser zeigen als hier: bevor er gegen das Neue zu wettern beginnt, kann er nicht anders, als in begeisterten Versen das Lob Molières zu singen. Seine Kunst setzt er den neuen Auswüchsen entgegen. Dort die kräftigen Gemälde der Natur, in denen die menschlichen Schwächen, schlechten Sitten und Fehler gegeißelt werden mit feiner, aber treffenden „*plaisanterie*“; hier ein nüchterner Dialog voller Süßlichkeiten und Fadheiten, der einem großen Teil der Zuhörer aus guten Gründen angenehmer und bequemer dünkt als die auch den einzelnen aufrüttelnde und angreifende Art Molières. Bei solchem Grundsatz mußte das Theater herabsinken zu einem „*bureau général de fadeurs*“, „wo die Zuhörer lernen können, auf hundert verschiedene Art und Weisen ‚ich liebe Sie‘ zu sagen“. Die tragische Muse auf der komischen Szene dünkt ihm der „Gipfel des Unsinn“; man erkennt gar nicht mehr, daß man überhaupt eine Komödie vor sich hat. Mit einem kräftigen „lieber wolle er sich selbst auf der Bühne auslachen lassen, als seine Stimme jener Ausgeburt des schlechten Geschmacks geben“, schließt er die Auseinandersetzung, um nie wieder auf sie zurückzukommen. Er zeigt, daß er seinen klassizistischen Standpunkt ganz konsequent vertritt, viel konsequenter als Voltaire, der selbst „*comédies larmoyantes*“ schreibt, später aber (im „*Dictionnaire philosophique*“) entschieden dagegen Stellung nimmt. Voltaire, der Verwandlungsfähige, ergriff auch hier nur den augenblicklichen Modegeschmack, um Erfolge zu ernten; kam nach einiger Zeit sein eigentliches klassizistisches Wesen zum Vorschein, verdammt er die Mode wieder (man vergleiche nur seine Stellung zu Shakespeare). Daß Voltaire von Beginn an fühlte, daß er mit seinen Komödien auf etwas zweifelhafter Bahn schritt, läßt die Tatsache vermuten, daß er das Manuskript der „*Nanine*“ nicht wie üblich an Friedrich sandte; als dieser erst durch andere von der Aufführung erfuhr, drückte er seine Verwunderung darüber unumwunden Voltaire aus<sup>45</sup>. Ueber Voltaires übrige Komödien liegen nur spärliche und wenig sagende Äußerungen vor. Selbst wenn

<sup>44</sup> Vgl. hier und zum folgenden P. 82, 288/9.

<sup>45</sup> P. 82, 266.

man ihr Lob nicht auf Konto der Höflichkeit setzen will, ist die kühle Haltung zu diesen Erzeugnissen von Voltaires Muse offensichtlich<sup>46</sup>. Friedrich urteilte in literarischen Dingen frei, ohne Rücksicht auf Autor oder Freund. Er sah das Kunstwerk stets an sich, sozusagen im absoluten Raum. So ergibt sich hiermit nicht nur eine wohl berechtigte, schwache Wertung der Komödien Voltaires, sondern zugleich kann dadurch auch die Hochschätzung der Trauerspiele eine gewichtigere, ernster zu nehmende Bedeutung erhalten.

Auch die Betrachtung der Komödie schließt mit Voltaire; nur daß der, der für Friedrich einer der letzten seines Geistes war, dieses Mal versagt hatte. Für Friedrich hat in der Komödie das Rokoko nicht die Höhe erreicht, die einigermaßen der von der Klassik erreichten verglichen werden könnte. Voltaire war der letzte gewesen, der eine Erfüllung hätte bringen können. Was nach ihm kommt, liegt in einer anderen, neuen Welt. Diderot oder Beaumarchais gehören weder zeitlich noch geistig in unsere Epoche.

---

<sup>46</sup> P. 81, 341, 52, 71. XXVII, a, 55.

---

## III.

## Friedrichs Ablehnung der neuen französischen Literatur.

Die im vorhergehenden Teil dargelegten Anschauungen Friedrichs über die französische Literatur, die ein zusammenhängendes Ganzes bilden und von einem gemeinsamen Mittelpunkt ihr Leben erhalten, haben während der Rheinsberger Jahre bereits ihre endgültige Formung gefunden. In ihren Rahmen sind kaum noch nach 1740 entstandene Werke eingegangen und auch von diesen eigentlich nur solche von bereits vorher schaffenden Schriftstellern, die mehr eine Weiterführung bedeuten als eine Neuerung. Die Urteile über alle jene der gezeichneten literarischen Welt Friedrichs angehörenden Schriftsteller ändern sich ihrerseits bis zu Friedrichs Tode nicht mehr<sup>1</sup>. Die notwendig gewachsene, persönliche Form des friderizianischen Kulturbildes kann sich nicht besser beweisen.

Im Hinblick auf das Thema kommt der nach 1740 liegenden Epoche keine grundlegende Bedeutung mehr zu; es können nur noch einige selbstverständliche Folgerungen, natürliche Ergänzungen aus dem Vorhergehenden gegeben werden.

## 1. Sanssouci und das Ende des Rokoko.

Man kann das Jahrzehnt, das zwischen den ersten Schlesischen Kriegen und der Auflösung der Tafelrunde im Jahre 1753 und dem Beginn des Siebenjährigen Krieges liegt, das durch das eine Wort „Sanssouci“ charakterisiert ist, als den krönenden Abschluß ansehen, der Friedrich auf den Reifepunkt seiner inneren Entwicklung überhaupt führte. Wenn auch mit dem Auszug aus Rheinsberg die Zeit der befruchtenden Aufnahme beendet ist, so tragen diese Jahre die sichtbaren äußeren Früchte. Will man Friedrich den Schriftsteller und Dichter behandeln, muß man auf diese Zeit den Nachdruck legen. Jetzt schafft Friedrich den Hauptteil seiner eigenen Werke, ganz in dem Geiste, in den wir ihn während der Rheinsberger Jahre haben hineinwachsen sehen. Die Herausgabe seiner drei Bände „Oeuvres du philosophe de Sanssouci“ von 1750 ist der symbolische Abschluß jenes Vorganges.

In demselben Jahrzehnt versucht Friedrich jene erworbene französische Kultur auch praktisch werden zu lassen bei der Schaffung seines neuen Preußens. Die regen Bemühungen z. B. um die Reorganisation der Akademie in Berlin, die Blütezeit dieses In-

<sup>1</sup> Eine Tatsache, die gestattete, chronologisch später liegende Urteile schon in Teil II zu verwerten.

stituts, das so ganz ein Ausfluß des französischen Geistes der Zeit ist, fallen gerade in jene Jahre. Auf vielen anderen Gebieten — bildende Künste, Erziehung — zeigen sich ähnliche erfolgreiche Bestrebungen, alle von dem gleichen Geiste getragen.

Aber dieser Geist ist unwandelbar, fertig. Aus diesem Grunde hat man von Friedrichs Entwicklungslosigkeit sprechen können. Sicherlich bietet er ein eigenartig seltenes Phänomen, eine überaus reiche Persönlichkeit entfaltet sich sozusagen über Nacht, formt sich in erstaunlich geringer Zeit und geht unangreifbar durch viele Jahrzehnte bewegten Lebens dahin. — Einen großen Teil der Erklärung trägt Friedrichs Persönlichkeit selbst: schon mehrfach wurde betont, daß er ein wesentlich konservativer Charakter war. Friedrichs „unrektifizierliche Denkkungsart“, wie sie später Goethe beklagte hinsichtlich der „Dissertation sur la littérature allemande“, ist nur ein Ausdruck für das unerschütterliche Festhalten des einmal Erworbenen. Von ganz anderen als literarisch-künstlerischen Gebieten hat man sagen können: „Er beharrte zeitlebens bei wichtigeren Dingen in den Anschauungen, die er als Kronprinz gehabt hatte“<sup>2</sup>. Einige interessante Beispiele erzählt Zimmermann<sup>3</sup> über die Unveränderlichkeit des Königs: z. B. hatten die Kleider seiner Lakaien noch 1786 den altmodischen Schnitt von 1740; oder als der Berliner Akademiker Weguelin zu klagen hatte über die *École militaire*, sagt er: „Mais quand le roi a créé une machine et qu'il l'a mise en mouvement, il croit que c'est imiter le bon Dieu que de ne plus y toucher“<sup>4</sup>. Auf literarischem Gebiet prägt sich dieser allgemeine Zug der Person aus in Friedrichs Wort: „Je lis mes anciens livres, rarement des nouveaux“<sup>5</sup>. So muß man einen Erklärungsgrund für sein Stehenbleiben in dem Laufe der Entwicklung in seiner innersten Veranlagung erblicken. Dieser Zug erfährt aber eine ganz ungeahnte Verstärkung durch die Verhältnisse der Außenwelt, dadurch, daß man in die *Sans-souci*-Jahre allgemein kulturell das Ende des Rokoko in Frankreich verlegen muß.

Bevor jedoch diese Tatsache näher entwickelt wird, sei — gewissermaßen als Exkurs — noch eingegangen auf jene vielleicht letzte, schönste Zusammenfassung des scheidenden Rokoko: die Tafelrunde in *Sans-souci*. Es sei kurz versucht, den Männern, die durch ihre Teilnahme daran eine gewisse Berühmtheit erlangt haben, den ihnen zukommenden Platz in Friedrichs Welt zuzuweisen. Es handelt sich vor allem um jene d'Argens, Maupertuis, Lamettrie, auch Jordan oder den Italiener Algarotti und im ge-

<sup>2</sup> Roscher, „Nationalökonomik“.

<sup>3</sup> „Ueber Friedrich den Großen und meine Unterredungen mit ihm“, 1788, S. 185.

<sup>4</sup> Aehnliches: Catt 235.

<sup>5</sup> Catt 12. — Auch sonst bei Friedrich. Ebenso: Zimmermann, a. a. O., p. 176.

wissen Sinne auch um Voltaire. Wo man sich mit Friedrichs Beziehungen zur französischen Literatur beschäftigt hat, da sind wie von selbst zuerst und vornehmlich jene Namen aufgetaucht. Immer wieder hat man über ihr Verhältnis, ihr Zusammenleben mit Friedrich geschrieben, ohne zu merken, daß man dabei kaum über persönliche Beziehungen hinauskam. Treffendes Beispiel ist Voltaire, dessen Lebenszusammenhänge mit Friedrich auf das sorgfältigste durchforscht wurden, so daß die Zahl der Behandlungen fast Legion ist, während dagegen über das Verhältnis Friedrichs zum Dichter und Schriftsteller Voltaire, was das Primäre sein sollte, fast nichts vorhanden ist. Durch derartige Behandlungsweise ist die Bedeutung jener Freunde und Tischgenossen für Friedrichs Bildung viel zu sehr überschätzt worden. Seit Lessings Tagen hat man ihm Vorwürfe darüber gemacht, daß er sich mit Geistern zweiten Ranges umgeben und ihm gerade deshalb mangelhaften literarischen Geschmack vorgeworfen. Diese Untersuchung hofft gezeigt zu haben, daß jene Geister — mit Ausnahme Voltaires — in Friedrichs literarischem Reich keinen Raum gehabt haben. Die immer wieder geforderte Trennung von Schriftsteller und Mensch in jener Zeit muß auch hier konsequent durchgeführt werden. Was jenen den Zugang in Sanssouci erschloß, waren nicht ihre Eigenschaften als Schriftsteller, sondern ihre Qualitäten als geistreiche, witzige Hofleute und Weltmänner von untadeligem Charakter; denn nur letzteres waren die beiden edlen Schotten Feldmarschall und Mylord Marishal Keith oder Friedrichs zu früh verstorbene intimste Freunde, die Grafen Kayserlingk und Rottenburg. Als Friedrich den in Paris weilenden d'Argens bittet, sich nach Ersatz umzusehen für einen freigewordenen Platz, nennt er selbst die drei Eigenschaften, die er für erforderlich hält: honnête homme, homme d'esprit, homme de société. Das war ganz im Sinne Boileaus:

„Cultivez vos amis, soyez homme de foi:

C'est peu d'être agréable et charmant dans un livre,

Il faut savoir encore et converser et vivre“<sup>6</sup>.

Das Lebensideal des Klassizismus war der Typ des *honnête homme*<sup>7</sup>, das blieb das Ideal des Rokoko<sup>8</sup>, das mußte auch das Ideal Friedrichs sein, des Aristokraten *par excellence*. Dieses Ziel verband Friedrichs Kultur mit der adlig-höfischen des 17. Jahrhunderts, dieses trennte ihn von der neuen Literatur der zweiten Jahrhunderthälfte.

Geht man nach diesem Gesichtspunkte seine Urteile über jene Tischgenossen durch, so klingt ständig die rein persönliche

<sup>6</sup> „Art poétique“, IV, 127 f.

<sup>7</sup> Vgl. z. B. Geißler, „Die ästhetischen Theorien Boileaus“, Leipzig 1907, S. 26 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Rohrmann, „Grundlagen . . . der Rokoko-Lyrik“, Breslau 1930, S. 23.

Schätzung durch. Schon bei Etienne Jordan, dem Jugendfreunde, tritt sie zu Tage: man lese nur Friedrichs Eloge auf den verstorbenen Vertrauten, er rühmt den echten Freund, den ehrenhaften Hofmann, den geistvollen Weltmann; der Schriftsteller, der Jordan doch war, wird kaum erwähnt, kritisiert gar nicht<sup>9</sup>.

Ebensowenig zählt d'Argens, der im 18. Jahrhundert immerhin einen Namen als Schriftsteller hatte, für Friedrich als solcher<sup>10</sup>; er hat seine Schriften nie für literarisch wertvoll gehalten. De Catt gegenüber<sup>11</sup> bemängelt er seine literarischen Qualitäten, nennt ihn dagegen „l'honnêteté même“ und preist seine „qualités morales“. Ganz eindeutig sind sogar die Worte, die er an d'Alembert schreibt, als er von d'Argens' Tode in der Provence erfährt: „Je le regrette véritablement; il était h o n n ê t e h o m m e et vrai philosophe... (folgt die Kritik des Schriftstellers d'Argens) ... mais on peut bavarder et être homme vertueux. Cette dernière qualité l'emporte sur toutes les autres“<sup>12</sup>.

Besonders unzutraglich ist für Friedrichs Ruf die Verbindung mit L a m e t t r i e gewesen. Man hat in seiner Aufnahme des mit Unrecht solange in Verruf gewesenen Materialisten<sup>13</sup> ein Bekenntnis Friedrichs zu dessen Philosophie sehen wollen; man ist entsetzt gewesen, daß Friedrich wagte, seinen eigenhändigen „Eloge de Lamettrie“ nach dessen Tode in der Akademie lesen zu lassen; noch heute wird man geneigt sein, zumindest die Beziehungen zu Lamettrie als Beziehungen zur französischen Literatur aufzufassen. Die Urteile Friedrichs zeigen aber, daß davon keine Rede sein kann. Zwar sagt er: „Le litre de philosophe et de malheureux fut suffisant pour lui procurer un asile en Prusse“<sup>14</sup>, doch war es ihm völlig gleichgültig, ob Lamettrie philosophisch schriftstellerte oder nicht. Dazu waren allein seine Ansichten von Philosophie viel zu anders geartet. Was er an jenem schätzte, war der Arzt und der gute Charakter. Als Maupertuis 1747 Lamettrie nach Preußen ge-

<sup>9</sup> Jordan ist auch ein schlagender Beleg für Sainte-Beuves Wort über Friedrich („Lundis“, III, 190): „Jamais un de ses talents, jamais une de ses passions, ni même de ses manies, ne fit invasion dans un de ses devoirs“. Jordan, der Herzensfreund, erhielt nicht bei der Thronbesteigung, wie man erwartete, ein hohes staatliches Amt; ebensowenig wie Kayserlingk, der andere Intime, Minister wurde. Friedrichs klassisch-klarer Sinn hielt auch hier auf strengste Scheidung der „Gattungen“.

<sup>10</sup> S. die Ausführungen S. 88 und S. 168.

<sup>11</sup> Catt 21.

<sup>12</sup> XXIV, 534. — Bemerkenswert ist, daß Friedrich d'Argens ursprünglich absolut nicht aus literarischen, sondern aus rein politischen Gründen an seinen Hof zog. Ja, er war anfangs „geneigt, jenen für verrückt zu halten“ (s. K o s e r, „Friedrich der Große“, Bd. 2, S. 241).

<sup>13</sup> Vgl. D u b o i s - R e y m o n d, „Lamettrie“, 1875. — L a n g e, „Geschichte des Materialismus“.

<sup>14</sup> Eloge de Lamettrie, VII, 22—27.

bracht hat, bedankt sich Friedrich: „Je vous applaudis beaucoup à l'acquisition de Lamettrie, il a tout l'esprit qu'on peut avoir, et par dessus tout il est bon médecin“<sup>15</sup>. Dasselbe nur mit anderen Worten schreibt er nach Lamettries Tode an seine Schwester Wilhelmine: „Il était gai, bon diable, bon médecin et très mauvais auteur. Mais en ne lisant pas ses livres, il y avait moyen d'en être très content“<sup>16</sup>. Seinen heiteren, unbekümmerten, naiv frischen, sorglosen, sehr uneigennütigen Charakter rühmt er auch de Catt<sup>17</sup>. Nicht der Philosoph, sondern der Weltmann, der etwas naturhaft Frisches in den Kreis von Sanssouci brachte, wurde geliebt<sup>18</sup>. Selbst der vielberufene „Eloge“, wo Friedrich reichlich Gelegenheit hatte vom Philosophen Lamettrie zu sprechen, läßt diesen beiseite liegen. Man glaubt den Nachruf eines reinen Mediziners zu lesen, mit dem bezeichnenden Schluß, nachdem die verschiedensten Fähigkeiten und Talente gerühmt worden sind: „Mais un présent plus précieux . . . fut une âme pure et un coeur véritable“.

Im Grunde ebenso wie bei den Vorhergehenden liegt der Fall bei Maupertuis, nur mit dem Unterschied, daß hier neben dem rein Menschlichen eine Seite war, die Friedrich durchaus hochschätzte. Er war ohne Zweifel von der wissenschaftlichen Begabung Maupertuis' überzeugt<sup>19</sup>; ihretwegen hatte er den damals größten Naturwissenschaftler zum Präsidenten der Berliner Akademie gemacht und auf den Besitz dieser Kapazität war er stolz. Tatsächlich hat Maupertuis den Ruhm der Berliner Akademie begründet und sie auf eine in ganz Europa geachtete Höhe geführt<sup>20</sup>. Er bewunderte so wohl den „Nachfolger Newtons“, aber in seine geistige Welt paßt der Naturwissenschaftler nicht hinein. Daß aber sein Verhältnis zu Maupertuis ein wirklich herzliches, eine Freundschaft wurde, das lag auch hier allein im Persönlichen, im Menschlichen. Wieder zeigen dies alle Urteile unmißverständlich: Als Maupertuis zuerst 1740 nach Berlin kommt, schreibt Friedrich als ersten Eindruck: „joli garçon, aimable en compagnie“<sup>21</sup>, ohne den Wissenschaftler zu erwähnen<sup>22</sup>. Maupertuis' etwas zurückhaltende, aufrichtige, edle Wesensart kam ihm erst allmählich zum Bewußtsein; dann aber schätzte er sie umso höher, besonders als sie sich zu der Voltaires so vorteilhaft in Kontrast setzte: „Son

<sup>15</sup> P. 72, 226.

<sup>16</sup> XXVII, a, 20.

<sup>17</sup> Catt 20, 351.

<sup>18</sup> Vgl. auch Koser, a. a. O., Bd. 2, S. 242.

<sup>19</sup> Vgl. z. B. P. 72; 143, 185, 220, 223, 280, 318. — P. 4, 168. II, 23. XV, 59. XI, 38 u. ö.

<sup>20</sup> Vgl. Harnack, „Geschichte der Akademie . . .“

<sup>21</sup> XVII, 67.

<sup>22</sup> Selbst an Maupertuis schreibt er, er hätte ihn nicht allein wegen seiner Talente zum Präsidenten gemacht, sondern auch wegen seiner Uneigennützigkeit, Gerechtigkeit und Rechtschaffenheit. (P. 72, 291.)

âme était honnête“<sup>23</sup>; „son coeur est honnête et point à comparer à celui de Voltaire“<sup>24</sup>; „un honnête homme qui vaut certainement mieux que tous les faquins qui l'attaquent“<sup>25</sup>; an die Markgräfin schreibt er: „J'aime mieux vivre avec Maupertuis qu'avec Voltaire. Son caractère est sûr et il a plus le ton de la conversation que le poète, qui, si vous y avez pris bien garde, dogmatise toujours“<sup>26</sup>; Maupertuis selbst gesteht er: „On fait plus de cas ici des moindres qualités du coeur que des plus grands talents de l'esprit“<sup>27</sup>. Weil er Maupertuis als Menschen liebgewonnen, seinen inneren Wert erkannt hatte, deswegen ließ er sich auch aus Unbedacht hinreißen zu der „Lettre d'un Académicien de Berlin“<sup>28</sup>, mit der er in die wissenschaftliche Debatte zwischen Maupertuis, König, Voltaire eingriff, ohne die Tragweite des Streites zu überschauen, getrieben allein von der Ueberzeugung: „Nous regardons son caractère comme le modèle de celui d'un honnête homme“<sup>28</sup>.

Die indirekte Bestätigung, daß er von seinen Tischgenossen als erstes und einziges verlangte, daß sie „honnête homme“ seien, das Gegenbeispiel bietet Voltaire. Schon bei der Besprechung der literarischen Erscheinung Voltaire wurde darauf hingewiesen, daß sie streng zu trennen ist von dem Menschen Voltaire, jene wird von Friedrich begeistert aufgenommen, dieser verachtet. Nur die Persönlichkeit Voltaires spielt bei dessen Aufenthalt und seinem Benehmen in Preußen eine Rolle. Der Schriftsteller Voltaire bleibt davon unberührt. Nur so ist es verständlich, daß Friedrichs Wertschätzung des Dichters vor und nach dem Bruch unverändert dieselbe ist, obwohl die moralische Wertung Voltaires sich grundlegend ändert<sup>29</sup>. Die Ereignisse während der Jahre 1750—53 sind endlos oft dargelegt worden; sie scheinen notwendig so haben kommen müssen, wenn man Friedrichs Forderung des Edelmannes von Ehre an seine Gefährten als für seine Lebensweise notwendig ansieht. In diesem Sinne schreibt er 1753 an Wilhelmine: „Quant à Voltaire, ce n'est pas la querelle d'auteur que je reprends en lui, ... c'est son caractère abominable, ses faussetés, ses fourberies et toutes ses méchancetés qui le font détester. Je n'ai jamais pris Voltaire pour un bien honnête homme, mais j'avais cru du moins qu'il le serait pour sauver les apparen-

<sup>23</sup> P. 86, 319.

<sup>24</sup> Catt 20.

<sup>25</sup> P. 72, 280 (an den Prinzen von Preußen).

<sup>26</sup> XXVII, a, 201.

<sup>27</sup> P. 72, 283.

<sup>28</sup> XV, 59 f.

<sup>29</sup> Allerdings war sich Friedrich bereits über Voltaires Charakter vor 1750 klar, er nennt ihn schon damals „singé“ u. ä. Wenn er aber 1749 schreibt: „On peut apprendre de bonnes choses d'un scélérat; que m'importe sa morale“ (XVIII, 66), so mußte er doch bald erkennen, daß die Moral für den Umgang das Entscheidende war.

ces... Je rends grâce à ma bonne fortune de m'en avoir défait<sup>30</sup>. Voltaire war für ihn moralisch erledigt: „Le monde n'a point produit de plus beau génie que Voltaire, mais je le méprise souverainement, parcequ'il n'est pas honnête“<sup>31</sup>; an Voltaire schreibt er unverhüllt: „Si vos ouvrages méritent qu'on vous érige des statues, votre conduite vous mériterait des chaînes“<sup>32</sup>. Er resigniert: „Il n'est bon qu'à lire“<sup>33</sup>. Aus dem persönlichen Freundeskreis mußte Voltaire ausscheiden, weil er die Grundvoraussetzungen eines Edel- und Ehrenmannes verletzt hatte. Gerade das letzte Beispiel zeigt am deutlichsten, daß die Sanssouci-Epoche mit ihren Freundschaften keineswegs in die literarische Betrachtung hinein-zuziehen ist. Von hier aus laufen keine Fäden in Friedrichs ästhetische Welt. Die Untersuchung hat sich diesen außerliterarischen Exkurs nur gestatten dürfen, weil die bisherige Verteilung der Wertakzente ungerechtfertigt schien.

In einer anderen Richtung bedeutsam wird aber der Kreis der Tafelrunde, indem jene Geister ästhetisch durchaus Friedrichs Gesinnungsgenossen sind. Es ist nicht einer unter ihnen, der, was literarischen Geschmack angeht, nicht völlig im Klassizismus aufgeht, ganz wie Friedrich. Friedrich wollte eben Freunde haben, die in den ihm so wichtigen Dingen der Kunst ihn verstanden, mit ihm fühlten. So erklärt es sich, wenn etwa die Urteile eines d'Argens so vollkommen mit den seinigen übereinstimmen. Friedrich hat sich auch hier in Sanssouci in seinem Umgang beschränkt auf die Generation, die noch ganz auf aristokratischem, d. h. in der Kunst auf klassischem Boden stand. Wieder sieht man — wie in Rheinsberg —, daß jene Gefährten durchweg älter waren als der König selbst. Seine Rückwärtsgewandtheit wurde dadurch nur umso stärker betont. Man kann sagen, er gehörte geistig der um 1700 geborenen Generation an. Tatsächlich hat er auch immer jene als seine Zeitgenossen bezeichnet. Es ist nur zu natürlich, daß, als sie vor ihm hinwegstarben — (Jordan, Kayserlingk machten den Anfang schon vor den eigentlichen Sanssouci-Jahren) — Friedrich so frühzeitig vereinsamen mußte. Schon in den ersten Jahren des Siebenjährigen Krieges klagt er: „J'ai perdu tous mes amis, mes proches et mes plus intimes connaissances... On forme difficilement de nouvelles liaisons“<sup>34</sup>. In späteren Jahren häufen sich naturgemäß die Klagen: „Chaque âge a son éducation. Il faut s'en tenir à ses contemporains et quand ceux-là partent, il faut se préparer lestement à les suivre“<sup>35</sup>. Der Generationsgegensatz wird ihm

<sup>30</sup> s. P. 86, 7.

<sup>31</sup> Catt 17.

<sup>32</sup> P. 82, 389. — Aehnlich sehr häufig, z. B. XXIV, 4. XV, 60. Catt 178. P. 82, 394, 399.

<sup>33</sup> XX, 39.

<sup>34</sup> XX, 280.

<sup>35</sup> XXV, 56.

immer deutlicher bewußt: „Autant qu'on est contemporain, les sentiments, les inclinations, les goûts se rencontrent. La génération nouvelle est nuancée différemment de la nôtre“<sup>36</sup>; „la façon de penser, celle d'agir, si différentes, ne s'assimilent point“<sup>37</sup>.

Waren bisher meist subjektive Momente angedeutet worden, die Friedrich zur Verankerung im Strom der Entwicklung trieben, so schließt der Generationsgegensatz zugleich schon die von außen kommenden, bestimmenden Kräfte der Umwelt in sich. Der Unterschied des Alters wird auch ein Unterschied in Denkart und Lebensauffassung. Von der neuen Generation trennt Friedrich eine Kluft; von ihm gilt ganz besonders jenes Wort Goethes: „Ein jeder nur 10 Jahre früher oder später geboren, dürfte, was seine eigene Bildung und die Wirkung nach außen betrifft, ein ganz anderer geworden sein“. Friedrich hatte gerade noch den Höhepunkt der Rokoko-Epoche miterleben dürfen. Nun auf der Höhe des reifen Mannesalters mußte er erleben, wie diese schöne Zeit ihrem Ende entgegenging und ein neues Geschlecht mit anderen Wünschen und Zielen auftauchte, sich an ihre Stelle setzte, unbegreiflich für ihn, unheimlich, fremd. Es ist überaus aufschlußreich, zu verfolgen, wie der große Umschichtungsprozeß, der sich im Laufe des 18. Jahrhunderts vollzieht, von Friedrich konstatiert wird und sich in seinen Äußerungen widerspiegelt, wie zur gleichen Zeit eine ganze Reihe von Gesinnungsgenossen die gleichen Feststellungen macht, wie jenen Menschen des frühen 18. Jahrhunderts ganz deutlich wurde, daß sie an eine Zeitenwende gelangt waren, viel deutlicher als spätere Betrachtung es gesehen hat. Gegen Ende der Sausouci-Jahre beginnen Friedrichs Klagen über den Verfall der Kultur<sup>38</sup>, um nicht wieder aufzuhören, chronologisch zusammenfallend mit den gleichsinnigen Äußerungen seiner Geistes- und Standesgenossen, aber unabhängig voneinander — man kann etwa zitieren Voltaire, d'Argens, die Marquise du Deffand, die Herzogin Luise-Dorothea von Sachsen-Gotha, den Fürsten von Ligne, den Dichter und Kardinal Bernis, und andere Freunde Voltaires wie Hennin usw. Auch für Friedrich kann man den Inhalt der vielen Klagen zusammenfassen — wie Sakmann es für Voltaire getan<sup>39</sup> — in die Worte: „Die Stunde des Untergangs hat geschlagen für die schöne Zeit des Rokoko“. Man fühlte, daß die letzte Phase der großen, glänzenden aristokratischen Kultur abließ, daß eine neue Lebensauffassung sich ausbreitete, von bürgerlichen Kräften ge-

<sup>36</sup> XXV, 70.

<sup>37</sup> XXV, 186 u. ö.

<sup>38</sup> Bemerkenswert erscheint, daß der feinfühligste Voltaire schon 1737 gegen Friedrich eine beginnende Degeneration der Künste beklagt mit ähnlichen Gründen, wie sie später wiederkehren (P. 81, 63). Er fühlte, daß das Rokoko gerade damals eben seinen Höhepunkt überschritten hatte. Friedrich hatte dagegen damals noch protestiert (P. 81, 69).

<sup>39</sup> „Voltaire's Geistesart“, 1910, S. 93).

tragen, gewillt sich an die Spitze des geistigen Lebens zu setzen. Auch vom heutigen Standpunkt wird man die Richtigkeit jener teils klar erkannten, teils nur gefühlten Beobachtungen anerkennen müssen.

Allerdings ist es kein bruchartiges Abwechseln der beiden Kulturströmungen, sondern allmähliche Verlegung des Schwergewichts. Es ist allgemein mit den Künsten, den geistigen Äußerungen, den Lebensformen ähnlich so, wie man es für die Portraitkunst festgestellt hat<sup>40</sup>: hier schuf das Emporsteigen der bürgerlichen Schichten zwei Arten der Bildnismalerei, die nebeneinander ungestört existierten und sich beeinflussten, eine aristokratische und eine bürgerliche, mit verschiedener Problemauffassung und verschiedenen Gesetzen. Ebenso ist das bürgerliche Element schon im frühen 18. Jahrhundert da, fügt sich aber noch der geschlossenen Einheit der höfischen Kultur; erst in der zweiten Jahrhunderthälfte dominiert es und zieht seinerseits jetzt die adeligen Kreise mehr oder weniger an sich. Daneben ziehen sich die Ausläufer der Adelskultur, des Rokoko, noch bis zur Revolution hin — man denke an Friedrich —, ja noch darüber hinaus. Aber die schöpferische Fruchtbarkeit fehlt ihnen, sie bringen keinen bestimmenden Grundton in das Bild der Epoche, weil kein großer Kulturzusammenhang sie mehr trägt. Kurz nach der Jahrhundertmitte wird die sich vollziehende Umlagerung der Werte am offensichtlichsten, so daß Friedrich und ihm Gleichgesinnte sie nicht mehr übersehen können. Deshalb kann man dort das Ende des Rokoko sehen: symptomatisch ist, daß damals die letzten künstlerisch beachtenswerten Rokokobauten in Frankreich gebaut sind, daß damals das „Drame bourgeois“ Lebensmöglichkeit und Lebensfähigkeit erlangt.

Friedrich hat den Gegensatz von Alt und Neu außerordentlich stark empfunden; verschiedentlich hat er von seinem Standpunkt aus treffend die Eigenheiten der neuen Zeit formuliert. Aber er war zu sehr zeitgebunden, als daß er hätte ahnen können, daß jene neuaufsteigende Welt, mit der ihn garnichts verband, der fruchtbare Anfang einer Entwicklung werden sollte, die eine neue Phase der Kultur einleitete. Für ihn, den Adelsmenschen, mußte sich das Ganze als ein Verfall der alten Adelskultur darstellen. Jetzt bei der Berührung mit dem Wesensfremden kam ihm die innere Zusammengehörigkeit der letzten Generationen stärker denn je zum Bewußtsein. Denn was er so häufig nun mit dem Schlagwort „Zeitalter Ludwigs XIV.“ bezeichnet, ist nichts anderes als die Bezeichnung der großen höfisch-adligen Kultur des Barock und Rokoko; es endet keineswegs mit dem Tode des Herrschers. Als einziges Beispiel sei nur Voltaire angeführt, der für Friedrich gänzlich zum Jahrhundert Ludwigs XIV. gehört<sup>41</sup>. Er kam gegen

<sup>40</sup> Osborn, „Die Kunst des Rokoko“, Propyläen-Kunstgeschichte, 1929.

<sup>41</sup> Vgl. z. B. XIII, 93. P. 86, 316.

Ende der Epoche, bildet sozusagen das glänzende Finale in dem Konzert der großen Genies. Mit seiner langen Lebenszeit hat er den Geist des großen Jahrhunderts weitergeführt, fast durch das ganze 18. Jahrhundert. Ein großer Teil von Friedrichs Anhänglichkeit an Voltaire erklärt sich daraus. In der zweiten Jahrhunderthälfte, in der Zeit von Ferney ist er der einzige, der noch den alten Geist, den alten Geschmack, in dem er verwurzelt ist, lebendig zu erhalten weiß<sup>42</sup>. Für Friedrich ist er ohne Übertreibung die einzige Säule, die durch ihre Kraft allein ein morsches Gebäude aufrecht hält, das dem Einsturz nahe ist<sup>43</sup>. Bereits von der Jahrhundertmitte an ist Voltaire der einzige französische Dichter, der noch zählt<sup>44</sup>. Je weiter man in die zweite Hälfte vorrückt, desto häufiger werden Friedrichs Klagen, es werde um Frankreichs Künste und Literatur geschehen sein, wenn Voltaire ihnen entrissen wird<sup>45</sup>. An Voltaire schreibt er: „Je regrette de voir finir avec vous cette pépinière de grands hommes et de beaux génies qui ont signalé le siècle de Louis XIV.“<sup>46</sup>. Dieselbe innere Ueberzeugung formuliert er nach Voltaires Tode d'Alembert gegenüber: „Le tombeau de Voltaire est celui des beaux arts; il fait la clôture du beau siècle de Louis XIV. Nous entrons maintenant dans le siècle des Pline, des Sénèque und des Quintilien“<sup>47</sup>.— Mit den letzten Worten ist bereits das Stichwort gefallen, das die beobachtete Erscheinung einordnet in Friedrichs allgemeine Geschichtsphilosophie. Er sieht in der Adelskultur des 17. und frühen 18. Jahrhunderts die Höchstenfaltung der französischen Kultur. Glücklicherweise schätzt er sich, daß es ihm noch vergönnt war, teilzunehmen an dieser Blütezeit; auch sich selbst sieht er noch als einen letzten Nachkommen des Jahrhunderts Ludwigs XIV. an — eine Feststellung, die seine ästhetischen Anschauungen bestätigt haben: „Je suis venu au monde à la fin de cette époque, où l'esprit humain brillait dans toute sa splendeur“<sup>48</sup>; „je me trouve heureux d'être venu au monde dans un temps où j'ai pu jouir des derniers auteurs qui ont rendu ce beau siècle si fameux“<sup>49</sup>; „j'ai joui du marc du siècle de Louis XIV, je bénis le ciel de m'avoir fait naître dans ce temps“<sup>50</sup>. Er glaubt jetzt das zu erleben, was er philosophierend bei der Betrachtung der griechischen und römischen Kultur hatte feststellen müssen: der Organismus der Kultur wird von einer Art Erschöpfung befallen nach der Zeit höchster Kraftentfaltung. Alle Symptome des bisher

<sup>42</sup> Vgl. P. 86, 319.

<sup>43</sup> P. 86, 181, 209. XXIV, 458.

<sup>44</sup> Vgl. P. 82, 247.

<sup>45</sup> Z. B. XIII, 95. P. 86, 132, 304, 307. XXIV, 598. XXV, 22 u. ö.

<sup>46</sup> P. 86, 116; vgl. P. 86, 148.

<sup>47</sup> XXV, 160.

<sup>48</sup> XXIV, 458.

<sup>49</sup> P. 86, 304.

<sup>50</sup> XXV, 222.

beobachteten Kulturverlaufs<sup>51</sup> kehren wieder: „Die Zeit der Efferescence ist vorbei“, Satttheit und die Sucht nach Neuheiten folgen<sup>52</sup>; „Europa bringt augenblicklich nichts hervor, es scheint, daß es sich ausruht, nachdem es so fruchtbare Ernten getragen hat in den vergangenen Jahrhunderten“<sup>53</sup>. Am zusammenhängendsten hat er diese geschichtsphilosophische Parallelität ausgesprochen in einem Brief an Grimm: „Les beaux arts et les belles lettres éprouvent un destin pareil à celui qu’elles ont éprouvé après le beau siècle d’Auguste, où la médiocrité succéda aux talents. Après avoir poussé la partie des belles lettres à leur perfection, la nation comme rassasiée des chefs — d’oeuvres dont elle jouit, commence à s’en dégoûter. Alors le néologisme commence à détériorer le langage qui a été poussé à une certaine perfection; la sévère âcreté de l’esprit philosophique combat l’effervescence de l’imagination, et le génie resserré dans des bornes trop étroites ne fournit plus que des productions médiocres“<sup>54</sup>. Solche Gegenüberstellungen des Zeitalters der Virgil, Horaz und des der Plinius, Seneca, die Opposition der Dichter und der Wissenschaftler, Philosophen, der Imagination und des philosophischen Geistes, und deren Anwendung auf das 17. und 18. Jahrhundert Frankreichs zeigen, daß Friedrich doch mehr historisches Verständnis besaß, als man gewöhnlich dem 18. Jahrhundert zubilligen möchte. Sie zeigen auch, daß Friedrich weit entfernt war, sein „siècle éclairé“ für das beste aller bisherigen auf allen Gebieten anzusehen; sie zeigen schließlich in der Wendung des Aufklärers gegen den Esprit philosophique die scharfe Trennung, die er zwischen sich und den nach 1750 auftretenden Philosophen fühlte. — Friedrich war überzeugt, von den Nachgeborenen nichts mehr erwarten zu dürfen. Er glaubte, sich den Ring des Weltgeschehens wieder einmal schließen zu sehen. In einigen Jahrhunderten wird man kein Französisch mehr sprechen, man wird die guten Autoren der Zeit Ludwigs XIV. dann übersetzen, wie man heute die der Zeit des Perikles und des Augustus übersetzt<sup>55</sup>. „Europa wird wahrscheinlich in eine Art Barbarei zurücktauchen, aus der eine Menge großer Männer es gezogen hatte“<sup>56</sup>. So weitet sich das Ende des Rokoko für Friedrich zum Ende der französischen Kultur, die sein geistiges Leben gewesen war.

## 2. Literatur und Philosophie der zweiten Jahrhunderthälfte.

Nach dem Vorhergegangenen wird es verständlich, daß man eigentlich von einem Verhältnis Friedrichs zur neuen Literatur

<sup>51</sup> S. oben S. 21.

<sup>52</sup> P. 86, 304.

<sup>53</sup> P. 86, 255.

<sup>54</sup> XXV, 356.

<sup>55</sup> P. 86, 304.

<sup>56</sup> P. 86, 209.

und Philosophie nicht mehr sprechen kann, wofern man nicht die konsequente Ablehnung als solches bezeichnet. Nur muß man sich hier bewußt bleiben, daß keine „Abweichung vom französischen Geist, dessen Schwächen er durchschaut hat“, vorliegt, wie es Dilthey behauptet hat. Französischer Geist war für Friedrich klassischer Geist und der blieb unerschüttert in seiner Vormachtstellung<sup>1</sup>.

Wie vollkommen die neue Zeit aus Friedrichs literarischer Welt herausfällt, zeigt allein die Tatsache, daß mit dem bisherigen Einteilungsprinzip in Gattungen sich die einzelnen Werke und der Gesamtkreis der neuen Literatur nicht mehr fassen lassen. Der Kriegeruf Merciers „Tombez, tombez murailles qui séparez les genres!“ mußte der der neuen Generation werden. Es war durchaus zum Gedeihen der neuen Kunst erforderlich, daß sie die alten Formen, die nicht für ihre Maße geschaffen worden waren, vorher zerbrach; demjenigen aber, für den die alten Kunstformen natürlich und passend waren, mußten die Neuerer tatsächlich als „Ikono-klasten“ und Feinde des guten Geschmacks erscheinen.

Friedrich hat versucht, mit seinen klassischen Maßstäben an die Literatur des späten 18. Jahrhunderts heranzugehen, ein Unternehmen, das notwendig scheitern mußte; denn das wirklich Neue erfaßte er damit nicht, sondern nur die unfruchtbaren klassizistischen Nachahmer zweiter und dritter Ordnung. — In der obersten klassischen Gattung, der Tragödie, mußte er Vertreter wie La-touche<sup>2</sup>, Dorat<sup>3</sup>, La Harpe, Marmontel<sup>4</sup> ablehnen, von obskureren ganz zu schweigen. Für die Versuche gar, ungereimte Tragödien zu schreiben, fehlt ihm jegliches Verständnis<sup>5</sup>. Schon oben wurde auf seine Verurteilung der Zwischengattungen hingewiesen wie der „comédie larmoyante“. Das „drame bourgeois“ vollends mußte den schärfsten Gegensatz zu seinen Anschauungen darstellen als Exponent jener neuen bürgerlichen Welt<sup>6</sup>; ob er Diderot gekannt, ist sehr zweifelhaft<sup>7</sup>. In der reinen Komödie scheint er noch Beau-

<sup>1</sup> Eine gewisse Veränderung in Friedrichs Geschmack tritt im Alter insofern auf, als er stärker auf die Antike zurückgeht, immer aber dabei im Rahmen des französischen 17. Jahrhunderts bleibend, das selbst in der Antike seine Grundlage sah. Man könnte darin eine Parallele erblicken zu seinem festgestellten Zurückgehen in der Baukunst, in der Malerei vom Barock-Rokoko zum Klassizismus. (S. K o s e r, a. a. O., Bd. II, 225/26.)

<sup>2</sup> Catt 23, 334.

<sup>3</sup> P. 86, 325.

<sup>4</sup> XXIV, 598, 433. Voltaire gegenüber lobt er beide vorsichtig-höflich (P. 86, 135, 157). — Ueber Marmontels „Poetik“ muß er verlorengegangene kritische Bemerkungen geschrieben haben. (Vgl. P. 86, 155. XXIV, 419.)

<sup>5</sup> Vgl. XXIV, 526.

<sup>6</sup> Vgl. „Gespräche Friedrichs des Großen“, S. 166.

<sup>7</sup> 1760 kennt er den „Père de famille“ noch nicht! (XIX, 185); in den Bibliotheken ist nichts von Diderot vorhanden.

marchais kennen, aber nicht schätzen gelernt zu haben<sup>8</sup>. Den „Figaro“ soll er gelesen und verurteilt haben; alle neuen Lustspiel-dichter sind im Vergleich zu Molière wertlos<sup>9</sup>. Da es für ihn nur Molières klassische Charakterkomödie gab, mußte jede Intriguen-Komödie fallen. — In der lyrischen Poesie tritt ihm überall gleichfalls wertlose Mittelmäßigkeit entgegen; als einzigen würdigt er den Abbé Delille als eleganten Uebersetzer der *Georgica* Virgils<sup>10</sup>. Von seinem Standpunkt muß man ihm Recht geben: „Es gibt keine dramatischen Dichter mehr in Frankreich, es gibt nicht mehr jene hübschen Gesellschaftsverse, von denen man ehemals so viel sah, nicht mehr jene reizenden Werke, die einst einen Teil des Ruhms der französischen Nation bildeten, es gibt keine berühmten Redner mehr“<sup>11</sup>. Wer mit klassischen Augen sah, konnte von einer Degeneration der Kunst reden<sup>12</sup>.

Friedrich sucht nach den Kräften, die den Verfall bedingen und kommt immer wieder auf ein Nachlassen der beiden Qualitäten, die gerade die überragende, einzigartige Stellung Frankreichs geschaffen hatten in der Vergangenheit, selbst gegenüber der Antike: „bon goût“ und „bon ton“<sup>13</sup>. Die Verderbnis des Geschmacks, hervorgerufen durch Uebersättigung mit erstklassigen Werken<sup>14</sup>, hat die Franzosen sich von diesen Meisterschöpfungen abwenden lassen, sie der Frivolität in die Arme geworfen<sup>15</sup>. Der gute Ton, jenes Erzeugnis des feinsten Gesellschaftslebens, ist verloren gegangen, der einzige, der ihn noch besitzt, ist Voltaire, während alle Schöngeister der Zeit seiner ermangeln<sup>16</sup>. Das gleiche sagt Friedrich in den Memoiren des Fürsten von Ligne, an die tiefsten Gründe des Gegensatzes der beiden Epochen rührend; auch hier räumt er Voltaire allein den Besitz des ausgezeichneten Tones ein, zu dem der der übrigen „gens de lettres“ in einem nicht erfreulichen Gegensatz steht. Als überraschendes Beispiel wählt er seinen Freund d’Alembert: „p. e. d’Alembert que j’estime à bien des égards fait trop de bruit et veut faire trop d’effets dans la société“. Der aristokratische Grundzug seines Charakters, der bei aller Hochschätzung des Schriftstellers doch als primäre Forderung die des „honnête homme“, des vollendeten Welt- und Hofmannes stellt, tritt zu Tage, wenn er fortfährt: „Étaient-ce les gens de lettres qui donnaient de la grâce à la cour de

<sup>8</sup> XXVI, 508.

<sup>9</sup> Thiébauld, „Souvenirs . . .“ I, 63.

<sup>10</sup> P. 86, 255. XXV, 236.

<sup>11</sup> P. 86, 130.

<sup>12</sup> Z. B. XX, 8. P. 86, 120, 122, 250, 307, 319, 135. XXIV, 24, 588/89. XXV, 163.

<sup>13</sup> P. 86, 105, 209.

<sup>14</sup> Z. B. P. 86, 148.

<sup>15</sup> P. 86, 239, 304.

<sup>16</sup> XXIV, 598.

Louis XIV, ou la recevaient-ils de tant de gens aimables qui la composaient?“ Ein Boileau und ein Racine spielten in der Gesellschaft des grands siècle ihre Rolle nicht als Dichter, sondern als untadelige Hofmänner. Daß sich jetzt die vornehme Gesellschaft, die tonangebend sein sollte, beherrschen ließ von den „gens de lettres“, mußte er als ein Zeichen der Schwäche und Unselbständigkeit des Adels ansehen. In dieser Abgabe der Führerstelle erblickte er den sichtbaren Beweis für das Ende der Epoche.

Was an die Stelle jener verlorengelassenen Anmut, Grazie, Geschmacksvollendung tritt, scheint ihm die „ernste Schärfe“ eines kalten philosophischen Geistes zu sein, der sich alle Gebiete unterwirft, sie mit seinem Raisonement bis ins letzte analysiert und wieder pedantisch in ein System preßt, der Tod aller freien Bewegung der Imagination. Als die Schuldigen bezeichnet er in seiner Terminologie gern die Geometrie, die „géomètres“. Jener geometrische Geist, der allmählich von seiner Grundwissenschaft her alle Wissensgebiete erobert hatte oder noch erobern wollte, war ihm, dem alle Systematik ein Greuel war, verhaßt, vor allem, wenn er sich anmaßte, die Dichtkunst nach seinem trockenen Geist zu modeln. „Je crains que la géométrie n'étouffe le peu de germes qui pourrait reproduire les beaux arts“<sup>17</sup>; „un essaim de géomètres mirmidons persécute déjà les belles lettres en leur prescrivant des lois pour les dégrader; les barbares sapent déjà les fondements“<sup>18</sup>; „le dégoût des lettres, la satiété des chefs — d'oeuvres, un esprit de calcul, voilà le goût du temps présent“<sup>19</sup>, ähnlich äußert er sich oft. Trotz der Fülle der „gens de lettres“, die Frankreich überschwemmen, fehlen die wahrhaft schöpferischen Geister, die Genies<sup>20</sup>. „On se plaît à analyser tout. Les français se piquent à présent d'être profonds. Leurs livres semblent faits par de froids raisonneurs; et ces grâces qui leur étaient si naturelles, ils les négligent“<sup>20</sup>. Da man die eigentliche Dichtung geächtet hat, werfen sich die Autoren auf die sterilsten Gebiete, um mit mehr oder weniger Sachkenntnis Werke zu schreiben, die man kaum noch Bücher nennen möchte; Friedrich hat oft weidlich darüber gespottet<sup>21</sup>. Die ganzen Beobachtungen erhalten eine bemerkenswerte Bestätigung, wenn man die anderer Zeitgenossen heranzieht, wie etwa der

<sup>17</sup> P. 86, 120.

<sup>18</sup> P. 86, 181.

<sup>19</sup> P. 86, 148; vgl. IX, 61.

<sup>20</sup> P. 86, 128.

<sup>21</sup> „Voulez-vous que j'entretienne en France un correspondant pour apprendre qu'il paraît un „Art de la raserie“ dédié à Louis XV, des „Essais de tactique“ par de jeunes militaires qui ne savent épeler leur Végèce, des ouvrages sur l'agriculture, dont les auteurs n'ont jamais vu de charrue, des dictionnaires comme s'il en pleuvait, enfin un tas de mauvaises compilations, d'annales d'abrégés, où il semble qu'on ne pense qu'au débit du papier et de l'encre et dont le reste ne vaut rien. (P. 86, 255.) Ebenso P. 86, 130. XXIV, 589.

Marquise du Deffand<sup>22</sup> oder Voltaires Freund Hennin<sup>23</sup>, zu denen Friedrich durchaus keine Beziehungen hatte; von Voltaire ganz zu schweigen. Auch bei ihnen dieselbe Klage über Verfall des „bon goût“, „bon ton“, der „grâces“, Aerger über den finsternen, fanatischen Ernst der Philosophen, der Spott über die ewigen ökonomischen Traktate und Einführungen in den Ackerbau u. s. w.

Die einzige der von Friedrich anerkannten Gattungen, die noch eifrig gepflegt wurde, war die Philosophie. Aber in der neuen Zeit war diese für Friedrich doch sekundäre Gattung fast die ganze Literatur selbst geworden. Die Philosophie mußte für den zurücktreten, der bei seinem obersten Grundsatz „Que sais-je“ die Grenzen der Erkenntnis der Wahrheit für beschränkt und ausgemessen hielt. Jetzt suchte sich die Philosophie in alle Gebiete auszudehnen, weil sie über den sich bescheidenden Skeptizismus Friedrichs und des Rokoko hinausgeschritten war und wieder glaubte, in systematischer Untersuchung den Grund der Wahrheit zu finden. Friedrich konnte in alledem nur Rückschritte sehen. Das System, Feind der Philosophie nach ihm, das die frühe Aufklärung endgültig überwunden zu haben glaubte, kehrte zurück, der Sieg über die Metaphysik, die anscheinend beste Lösung der Beschränkung auf einen einfachsten Deismus, alles ging wieder verloren. An die Stelle der überwundenen Irrtümer setzten sich die neuen der materialistischen, pantheistischen, atheistischen Richtungen. Selbst jenen letzten Triumph, für den man die letzten Jahrzehnte gestritten hatte, die Toleranz, die Gewissensfreiheit des einzelnen gegenüber Kirche und Religion, schienen die neuen Philosophen wieder zu Schande zu machen. Er erkannte, daß für sie Toleranz nur bedeutete Anerkennung ihrer aufgeklärten Ansichten; wer nicht derselben Meinung war, wurde als Feind des Menschengeschlechts geächtet und verfolgt. Der Fanatismus, den man vordem in den Reihen der Orthodoxie bekämpft hatte, erstand im eigenen Lager wieder; und ein fanatischer Philosoph war für Friedrich „le plus grand des monstres possibles et même l'animal le plus inconséquent que la terre ait produit“<sup>24</sup>. Im Briefwechsel selbst mit dem ihm so nahestehenden, gemäßigten d'Alembert sieht man, daß die wahre Toleranz vertreten wurde nur von dem wirklich philosophischen König, der auch die christliche Religion anerkannte, ja sie zu einem gewissen Teil zu verteidigen wagte, während selbst ein d'Alembert dem Christentum gegenüber keine Duldung aufbringen konnte.

Nimmt man hinzu, daß sich die neuen Richtungen weitgehendst nach den Naturwissenschaften zu orientieren suchten, die Friedrich gänzlich ferne lagen, daß mit ihnen die offene Kritik

<sup>22</sup> S a k m a n n, „Voltaire's Geistesart“, S. 78 f. 92.

<sup>23</sup> Ebd. 93.

<sup>24</sup> XXIV, 352.

an den Einrichtungen des Staates begann, die politisch-soziale Agitation gegen die bestehende Staatsform und Regierung, was Friedrich als höchste Anmaßung theoretisierender Philosophen ansah, so ist bereits in einigen Hauptzügen die unüberbrückbare Kluft aufgewiesen, die ihn immerdar trennen mußte von jener späteren Aufklärung.

Alle jene Philosophen Frankreichs seit der Mitte des Jahrhunderts sind von ihm dermaßen verschieden, daß die einzelnen Eigentümlichkeiten, mit denen der eine vom andern sich abhebt, verschwinden. Sie erscheinen als eine ungeschiedene Einheit. Für Friedrich heben sich keine originalen Persönlichkeiten ab — mit Ausnahme des absonderlichen Menschen Rousseau vielleicht. Was er von diesem sagt und an jenem kritisiert, könnte ebensogut auf alle bezogen werden. Das Zusammensehen der ganzen Richtung drückt sich schon darin aus, daß er sie stets bezeichnet als „Encyclopédistes“, gleichgültig, ob sie an der Encyclopédie beteiligt sind oder nicht. An d'Alembert schreibt er: „En Allemagne on met tous les ouvrages que des songe-creux produisent en France sur le compte des encyclopédistes“<sup>25</sup>. Die gewöhnlich als eine Art Spottname gebrauchte Bezeichnung bezieht sich ebenso auf die Holbach, Helvétius, wie auf Diderot und seine Mitarbeiter. Diese Kritik darf nicht ohne weiteres als eine solche des Buches der Encyclopédie selbst aufgefaßt werden. Ueber diese hat Friedrich sich, soweit ersichtlich, nie geäußert; gelesen hat er sie frühestens 1759/60<sup>26</sup>. (Bezeichnend ist aber, daß d'Argens ihm das bestellte Werk schon ankündigt mit den Worten: „Vous voulez donc parcourir un océan immense de mauvaises choses, dans lequel flottent quelques excellents dissertations géométriques de d'Alembert et quelques vallons métaphysiques qui lui ont donné une réputation qu'il a déjà perdue dans tous les pays“<sup>27</sup>. Die im 18. Jahrhundert umlaufende Anekdote<sup>28</sup>, Friedrich habe die Encyclopédie fortlaufend gelesen, seit dem Artikel „Prusse“ aber den Rest nicht mehr angesehen, scheint erfunden; Friedrich hätte sicher nicht auf Grund einer Stelle ein mehr als dreißigbändiges Werk abgelehnt, zumal der besagte Artikel durchaus nicht so unschmeichelhaft ist; richtig daran ist, daß er sie später nicht mehr gelesen hat. Sein philosophisches Arsenal war eben nicht die Encyclopédie, sondern der „Dictionnaire historique et critique“ Bayles.

Es ist erstaunlich, wie selten Friedrich betont, daß letzten Endes die Encyclopaedisten doch wie er Aufklärer sind<sup>29</sup>. Seine

<sup>25</sup> XXV, 134.

<sup>26</sup> XIX, 111, 208.

<sup>27</sup> XIX, 113.

<sup>28</sup> Z. B. bei Thiébauld.

<sup>29</sup> Außer XV, 23—24 kaum. Identifiziert er sich sonst einmal mit ihnen, so steckt irgend ein witziger Spott dahinter (z. B. P. 86, 176, 262, 282. XXV, 334; ähnlich XXIV, 436.

endgültige Meinung hat er am zusammenhängendsten in satirischer Form ausgedrückt in einem seiner „Totengespräche“<sup>30</sup>, in dem er scharf auf der ganzen Linie von den Encyclopédisten abrückt; so scharf, daß er es vorzog, den Text seinem Freunde d'Alembert nicht zu übersenden. Vor allem kritisierte er die außerordentliche Anmaßung, den arroganten Ton der „neuen Sekte“, die sich einbildete, etwas ganz Neues zu sein, das alle großen Leistungen der Antike weit in den Schatten stellt. Ihm, dem das alte „vanitatum vanitas“ so oft in den Mund kam, war der kecke Ton der unbekümmert darauflosphilosophierenden Jugend peinlich: „Ce sont des polissons, dont la vanité voudrait jouer un rôle. On croit que raisonner hardiment de travers, c'est être philosophe; avancer des paradoxes, c'est emporter la palme“. „Les paradoxes“, die Widersinnigkeiten, das ist das Hauptwort, das in allen Kritiken auftaucht. Ständig wirft er ihnen vor, daß sie mit ihren angeblich neu entdeckten Wahrheiten nur verjährrte Irrtümer ans Licht bringen<sup>31</sup>. Sie haben die Tiefe ihres Geistes verloren, weil sie ihn zu sehr ausdehnten in der Oberfläche<sup>32</sup>, sie sind in dem Wahn befangen, die einzigen „Verwalter der Wahrheit“ zu sein, derart, daß sie alles als neu, genial, bewundernswert hinstellen, das ihnen in den Sinn kommt. Mit dieser „Schamlosigkeit“ verbinden sie die Frechheit der Zyniker; sie sagen sich die schlimmsten Grobheiten und würden sich gegenseitig bekriegen, trotz ihres Geschreies vom ewigen Frieden, wenn sie nur Truppen hätten. „Propos de charretiers ivres“ nennt er, was sie als „libertés philosophiques“ bezeichnen; „Sokrates, Aristoteles, Gassendi und Bayle drückten sich nicht so aus.“ Bemängeln zu müssen glaubt er vornehmlich aber ihre merkwürdigen Ansichten über Regierung und Herrscher. Wenn schon ein Voltaire schimpft über die „Lausbuben, die von ihrer Dachkammer mit ihrem Tintenfaß die Welt regieren wollen“<sup>33</sup>, was sollte der durch Jahrzehnte staatsmännischer Arbeit hindurchgegangene Herrscher zu ihren politischen Schwärmereien sagen. Erst spottet er: „Sie reformieren alle Regierungen. Frankreich soll ein republikanischer Staat werden, dessen Gesetzgeber ein Geometer sein wird, und den Geometer beherrschen werden, indem sie alle Operationen der neuen Republik der Infinitesimalrechnung unterwerfen.“ Bald aber bricht sein Unwille durch: „Man sollte ihnen eine Provinz zu regieren geben; sie würden, nachdem sie das Unterste zu oberst gekehrt haben, aus eigener Erfahrung lernen, daß sie Ignoranten sind, daß die Kritik leicht, aber die Kunst schwierig ist, und vor allem, daß man sich der Gefahr aussetzt, viele Dummheiten zu sagen, wenn man sich

<sup>30</sup> XIV, 253—57.

<sup>31</sup> Z. B. XX, 289.

<sup>32</sup> XV, 176.

<sup>3</sup> S a k m a n n, a. a. O., 94.

dareinmengt, von etwas zu reden, was man nicht versteht.“ Ironisch schließt er diese Auseinandersetzung: „Das gegenwärtige Zeitalter ist das der Philosophen.“

Geht man seine Aeufferungen über die einzelnen Philosophen durch, so wird man nur Züge treffen, die bereits der Spott über die Encyclopaedisten enthielt. Eine ganz unbedeutende Rolle spielt *Diderot*. Friedrich hat noch 1760 nachweislich nichts von ihm gekannt<sup>34</sup>. *D'Alembert* hatte gehofft, daß Friedrich *Diderots* Bekanntschaft auf dessen Rückreise von Rußland 1773 machen würde. Friedrich war gespannt auf den persönlichen Eindruck<sup>35</sup>, doch *Diderot* kam nicht<sup>36</sup>. — Von seinen Werken ist in Friedrichs Bibliothek nicht ein einziger Band vorhanden. Wie weit ihm deshalb *Diderots* philosophisches System geläufig war, ist nicht feststellbar. Er selbst behauptet, er könne die Lektüre seiner Bücher nicht ertragen wegen ihres suffisanten Tons und ihrer Arroganz; statt überzeugend zu schließen, entscheide er selbstherrlich; der Leser urteile aber nach den Gründen und mokiere sich über die Emphase<sup>37</sup>. Wenn *d'Alembert* ihn in seinen Briefen von dem Werte *Diderots* überzeugen will, wehrt er stets ab. Es tat Friedrich leid, den geschätzten *d'Alembert* in solcher Gesellschaft erblicken zu müssen. Er hat es nie überwunden, noch 1784 schreibt er seinem Bruder *Heinrich*, man könne *d'Alembert* kaum einen Vorwurf machen, ausgenommen seine zu große Hinneigung und Gefälligkeit zu *Diderot*, „die ihn über die weisen Gesetze, die er sich vorgeschrieben hatte, hinaus fortgerissen hat; die Weisesten lassen sich manchmal fortreißen von denen, welchen sie ihre Gesetze auferlegen sollten“<sup>38</sup>.

Eine etwas greifbarere Gestalt wird *J. J. Rousseau*, vor allem dadurch, daß Friedrich den Flüchtigen, der ihn in Briefen persönlich um Schutz gebeten, in seiner Herrschaft *Neuchâtel* beherbergen ließ<sup>39</sup>. Er sah in dem Philosophen durchweg nur den sonderbaren Heiligen, verschrobene(n) Kauz, wiedererstandenen *Diogenes*, „helvetischen Wilden“, der mit seinen merkwürdigen Ansichten guten Glaubens die Welt bessern wollte, sich mit der ganzen Welt und seinen Freunden überwarf, im Grunde aber

<sup>34</sup> S. XIX, 185. — Obwohl *Diderot* seit 1751 auswärtiges Mitglied der Berliner Akademie war! Uebrigens gehören auch *Condillac*, *Raynal*, *Jaucourt*, *Helvétius*, *Holbach* etc. zu ihr. Friedrich hat sich um diese seine Kollegen anscheinend wenig gekümmert — zumindest in dem Jahrzehnt 1750—60.

<sup>35</sup> XXIV, 620.

<sup>36</sup> XXIV, 630. — Vgl. *Koser*, a. a. O., Bd. 3, 10. Buch, 3. Abschnitt. Ebenso für alle übrigen Philosophen.

<sup>37</sup> XXIV, 617. Vgl. P. 86, 176.

<sup>38</sup> XXVI, 511.

<sup>39</sup> Siehe *Dubois-Reymond*, „Friedrich und Rousseau“, 1879.

uneigennützig wie nur einer war<sup>40</sup>; er nennt ihn stets „le malheureux“<sup>41</sup>, mit dem man Mitleid haben muß. Seine literarischen und philosophischen Werke hat er deshalb als krankhafte Verirrungen angesehen, die man nicht recht ernst nehmen kann; sie blieben ihm unbegreiflich. Ihr zynischer Ton, ihre Paradoxen, die um zu wirken einfach allgemein gültige Wahrheiten auf den Kopf stellen (man denke an Rousseaus ersten Discours) und sich um Wahrheit, Logik, gesunden Menschenverstand nicht kümmern, waren ihm zuwider<sup>42</sup>. Die Ideen etwa über die Rückkehr in einen Naturzustand hält er für gänzlich indiskutabel: „Mes idées sont aussi différentes des siennes qu'est le fini de l'infini“. Sinnlos ist es, alle das Leben verschönernden Kulturgüter von sich zu werfen. „Die wahre Philosophie begnügt sich, den Mißbrauch zu verdammen, ohne den Gebrauch zu untersagen“<sup>43</sup>. Diese Überzeugung trieb ihn, 1772 die Akademie-Rede zu verfassen „Discours de l'utilité des sciences et des arts dans un état“<sup>44</sup>, in dem er begeistert den Sinn, die Notwendigkeit von Künsten und Wissenschaften entwickelt. Der Name Rousseau wird hier nicht genannt; „man schämt sich sagen zu müssen, daß man die Frechheit gehabt hat, überhaupt in Frage zu stellen, ob die Wissenschaften nützlich oder schädlich sind, worüber gar kein Zweifel sein sollte“<sup>44</sup>. — Daß Friedrich den Verfasser des „Discours sur l'inégalité“, des „Contrat social“ für einen gutmütigen Narren ansehen mußte, der vom Leben keine Ahnung hatte<sup>45</sup>, ist kaum verwunderlich. Ebenso mußte ihm, der sich in seinen letzten Lebensjahrzehnten ständig um die Erziehung seines Volkes bemüht hatte und wiederholt seine Ansichten schriftlich fixiert hatte, die Methode des „Emile“ recht absonderlich vorkommen. In einer ausführlichen Kritik des „Emile“ zählt er alle die schon bei den Encyclopaedisten gerügten Mängel wieder auf, die ihm das Buch unerträglich machen<sup>46</sup>. Bedauerlich, daß einige gute Familienväter sich davon haben den Kopf verdrehen lassen<sup>47</sup>. Interessant ist immerhin, daß Rousseau der einzige von sämtlichen neuen Philosophen-Schriftstellern ist, bei dem er einmal eine Bemerkung über die literarischen Qualitäten macht. Er hat den eigentümlichen Stil des ganz Unklassischen nicht übersehen können, er bemerkt dessen Kraft und Feuer und lobt ihn als „ziemlich elegant“<sup>48</sup>.

<sup>40</sup> XX, 289—91.

<sup>41</sup> XX, 288. P. 86, 138.

<sup>42</sup> P. 86, 138, 364. XXIV, 440. XX, 288, 89. XVIII, 216. S. auch Sainte-Beuve, „Causeries du lundi“, III, 200.

<sup>43</sup> XX, 288.

<sup>44</sup> IX, 171.

<sup>45</sup> Z. B. XX, 291.

<sup>46</sup> XVIII, 216.

<sup>47</sup> P. 86, 364.

<sup>48</sup> Siehe Sainte-Beuve, a. a. O., 200 und XVIII, 216.

Zeigten sich schon Friedrichs Beziehungen zu den bedeutenden Führern der neuen Bewegung als gänzlich bedeutungslos, so tritt die Schar der Geister zweiten Ranges erst recht in den Schatten. Eine unverdient hervortretende Rolle spielt nur Holbach dadurch, daß Friedrich, der in seinen Büchern die Quintessenz alles dessen fand, was er bei der ganzen Richtung ablehnte, zweimal zur Feder griff, um sich grundsätzlich mit ihm auseinanderzusetzen: das „Examen de l'Essai sur les Préjugés“<sup>49</sup> und das „Examen critique du système de la Nature“<sup>50</sup> verteidigen seinen alten Standpunkt gegen die neuen Ansichten. In selbst herausgegriffenen vier Punkten hat er noch einmal seine ganze Philosophie entwickelt, er verteidigt Deismus, Fatalität, Toleranz und wendet sich auf der anderen Seite aufs schärfste gegen die neuen „republikanischen“ Ideen. Neues tritt in diesen Auseinandersetzungen nicht hervor; auch sonstige Aeufferungen über Holbach zeigen, daß er ihn kurzweg für einen „Narren mit viel Geist, einen Philosophen, der nie aus seiner Trunkenheit aufwacht“, hielt<sup>51</sup>. Mit seinen beiden gedruckten Kritiken glaubte er endgültig seine Stellung zu den neuen Philosophen klargelegt zu haben; sie interessierten ihn weiterhin nicht mehr. In diesem Sinne konnten Voltaire und d'Alembert gegeneinander klagen, Friedrich habe der Philosophie das „Système de la Nature“ nicht verziehen.

Gerade das „Système de la Nature“ führte auch eine lebhaftere Diskussion zwischen Friedrich und d'Alembert herbei, in der sich zeigt, daß auch die philosophischen Ansichten d'Alemberts zum Teil recht verschieden waren von denen Friedrichs; letzte Schlüsse auf Friedrichs Verhältnis zu dem Philosophen lassen sich aber nicht ziehen, einmal da d'Alembert peinlich darauf achtet, nie seine gewohnte Reserve zu verlassen, Friedrich zum andern konsequente Auseinandersetzungen unmöglich macht mit seinem skeptischen „Wir streiten uns um Dinge, die wir nicht verstehen“. Auch aus allen übrigen Quellen scheint sich kaum feststellen zu lassen, was Friedrich von d'Alembert als Philosophen eigentlich hielt. Zwar bezeichnet er ihn im Briefwechsel in hundertfachen Variationen als großen Philosophen<sup>52</sup>, nennt ihn nach Voltaires Tode den letzten großen Mann, der Frankreichs Ruhm vertritt<sup>53</sup>, den er keinesfalls vermengt mit Diderot, Rousseau und allen sogenannten Philosophen<sup>54</sup>; warum aber, ist nie ausgesprochen. Gezeigt wurde schon, daß er d'Alembert schätzte als reinen Prosaschriftsteller („Eloges“, „Mélanges de littérature“); auch der

<sup>49</sup> IX, 131.

<sup>50</sup> IX, 153.

<sup>51</sup> Z. B. XVIII, 21. XIII, 75. P. 86, 180, 208, 142, XXV, 484/85/89, Dantal.

<sup>52</sup> Z. B. XXIV, 382, 583. XXV, 171, 258.

<sup>53</sup> z. B. XXIV, 572, 615. XXV, 23 usw.

<sup>54</sup> XXIV, 134.

„Discours préliminaire“ war für Friedrich mehr ein literarisches Werk, das die geistige Entwicklung der letzten Jahrhunderte glänzend darstellte, weniger der Ausdruck einer besonders gearteten Philosophie<sup>55</sup>. Denn gerade d'Alemberts Verhältnis zur Encyclopédie, zu der er doch gehörte, war Friedrich ein Dorn im Auge<sup>56</sup>. Will man eine Vermutung wagen, so kann man d'Alembert in Parallele setzen zu Maupertuis. Auch d'Alembert erscheint in seiner Zeit als der größte Naturwissenschaftler, dessen Verdienste Friedrich für sehr bedeutend erachtet, auch d'Alembert ist darum für Friedrich der eigentliche Präsident der Berliner Akademie, auch bei d'Alembert sieht er mehr auf den Weltruf als auf den Inhalt seiner Bücher, auch d'Alembert ist — was das Allerwichtigste scheint — zu Friedrich in intime Beziehungen erst getreten als Persönlichkeit, nicht als Philosoph. Ihr Verhältnis tritt vielleicht in das richtigste Licht, wenn man es aus dem Bereich der Literatur und Philosophie fortrückt und im wesentlichen als eine wahre Freundschaft auffaßt. Das Lob des edlen, uneigennütigen, in solchem Sinne „philosophischen“ Charakters kehrt stets wieder, z. B.: „Ich bin glücklicher gewesen als Diogenes, denn ich habe den Menschen gefunden, den er so lange suchte“<sup>57</sup>; „d'Alembert ist in Gesellschaft noch mehr wert als in seinen Büchern; ich nehme die transzendente Geometrie aus, in der er hervorragend ist. Er hat einen natürlichen, freien, ruhigen Charakter, sehr gutes Gedächtnis und viel Heiterkeit im Geiste“<sup>58</sup>. Trotzdem bleibt Friedrichs Stellung im genaueren noch ungeklärt<sup>59</sup>.

Einen erwähnenswerten Fall für Friedrichs getrennte Bewertung von Schriftsteller und Persönlichkeit bietet Helvétius, dessen Werke durchgehend abgelehnt werden — besonders in pädagogischer Hinsicht<sup>60</sup>. Wie überrascht war er, als er bei dessen Besuch in Sanssouci einen „bewunderungswerten, reinen Charakter“ entdeckte, einen „honnête homme“, den man nur lieben konnte<sup>61</sup>. Genau so wurde sein Verhältnis zu Grimm erst ein freundschaftliches durch persönliche Bekanntschaft<sup>62/63</sup>.

<sup>55</sup> S. oben S. 86.

<sup>56</sup> z. B. XXVI, 511.

<sup>57</sup> XXIV, 381. vgl. XX, 357. XXVII, a, 270.

<sup>58</sup> XVIII, 227.

<sup>59</sup> Die kurze Untersuchung Lübberts: „d'Alembert und Friedrich“ beschränkt sich referierend auf den Briefwechsel.

<sup>60</sup> z. B. XXIV, 616, 620. P. 86, 270, 170, 249.

<sup>61</sup> z. B. XXIV, 557, 563, 569, 616. — Er hätte Voltaires Wort unterschreiben können: „je n'aimais point son livre, mais j'aimais sa personne“ (Moland 48, 19).

<sup>62</sup> Vgl. Krieger, a. a. O. S. 76 — s. auch XVIII, 225, 228, 230. XXIV, 463.

<sup>63</sup> Was sonst noch in seinen Gesichtskreis trat, wurde gleichfalls abgelehnt: z. B. Mably, Duclos (s. Dantal); Delisle (P. 81, 407, 423, XXV,

Friedrich hatte den Eindruck, als ob die französische Literatur und Philosophie mehr und mehr versandete; den Posten seines literarischen Korrespondenten in Paris ließ er später unbesetzt<sup>64</sup>. Frankreich hatte geistig aufgehört für ihn zu existieren. Um wieviel mehr mußte die neu aufsteigende deutsche Kultur, die noch viel fremdartiger war für ihn, ihm unverständlich bleiben. Von hier aus wird man die „Dissertation sur la littérature allemande“, die ihm so übel genommen worden ist, verstehen; ihre Anschauungen muß man von Friedrichs Standpunkt anerkennen, bemängeln kann man nur seine Unbedachtsamkeit, sie haben drucken zu lassen.

Friedrich hatte an seinem Lebensabend alle Brücken zur weiterlaufenden Zeit abgebrochen; er hatte sich zurückgezogen auf seinen eigensten Besitz klassischer Werte, die ihm einst die Zeit seiner Jugend verschönt hatten, die ihm in den Notzeiten des Siebenjährigen Krieges die einzig treuen Freunde und Tröster gewesen waren, mit denen sein Inneres verwachsen war: „Ce seront les hochets de ma vieillesse, avec lesquelles je m’amuserai jusqu’à ce que ma lampe s’éteigne. Quand tous les autres plaisirs passent, celui-là reste. C’est le fidèle compagnon de tous les âges et de toutes les fortunes“<sup>65</sup>.

---

76. Raynal (XXV, 227. Thiébault, a. a. O., II, 11 ff. — „Gespräche Friedrichs des Großen“, S. 301).

<sup>64</sup> Genaueres s. Krieger, a. a. O. S. 38—80.

<sup>65</sup> XIX, 322.

---

[www.books2ebooks.eu](http://www.books2ebooks.eu)