

de Theorie  
Diderot und die Probleme des Realismus

Wie über jeden bedeutenden progressiven oder revolutionären Schriftsteller der bürgerlichen Literaturentwicklung ist auch über Diderot eine Reihe von Legenden verbreitet. Ob diese Legenden ihn angreifen oder "verteidigen", kommt ~~zumeist~~<sup>oft</sup> so ziemlich auf das gleiche hinaus, denn in beiden Fällen wird seine weltgeschichtliche Grösse herabgesetzt. Auf dem Gebiete der Literaturgeschichte und insbesondere auf dem der Literaturtheorie hat sich allmählich eine Diderotlegende stabilisiert, deren Kern man dahin zusammenfassen könnte, dass Diderots Theorie der Kunst nichts weiter als eine mechanische Theorie der photographischen Nachahmung der Natur sei. ~~xx~~ Als Hauptvertreter dieser Theorie lebt Diderot in den meisten bürgerlichen Geschichten der Literatur und der Aesthetik.

Selbstverständlich entsteht keine Literaturlegende bloss aus der blauen Luft. Sie kann gerade dadurch eine weite Verbreitung erlangen, dass sie eine bestimmte, tatsächlich vorhandene Seite eines Schriftstellers einseitig hervorhebt und sie zum "Wesen" dieses Schriftstellers aufbauscht und erstarrten lässt. Die ~~reaktionäre~~ Verleumdung in der Literaturgeschichte des ideologischen Niedergangs der Bourgeoisie arbeitet zumeist nicht mit einer einfachen glatten Lüge, sondern sie hebt die schwachen Seiten der Theorie und Praxis der "unbequemen" Schriftsteller einseitig hervor, systematisiert sie auf dem denkbar niedrigsten Niveau, um dann ein solches "wahrheitsgetreues" und "wissenschaftlich fundiertes" Bild als das wirkliche Bild des Autors auszugeben. MTA FIL. INT.  
Lukács Arch. 1

So steht der Fall auch mit Diderot und der Theorie der mechanischen Nachahmung der Natur. Es liessen sich aus Diderot massenhaft ~~z~~ Zitate anführen, die für eine solche Theorie zu sprechen scheinen. Ja, es ist ein Unglück für das Andenken des Literaturtheoretikers Diderot, dass in den grossen, weiterführenden Polemiken der Weltliteratur seiner Gegenwart und unmittelbaren Nachwelt gerade solche Aeusserungen von ihm verbreitet worden sind, in denen die Ansätze zu einer dialektischen Auffassung des Problems der Nachahmung der Natur am wenigsten zum Ausdruck gekommen sind. Wir meinen dabei den Dialog über die klassische Tragödie

aus "Les bijoux indiscrets", die Lessing in der "Hamburgischen Dramaturgie" abgedruckt und kritisch kommentiert hat, sowie seinen "Essay sur la peinture", den Goethe übersetzt und mit polemischen Kommentaren versehen hat.

In der ersten Abhandlung wird über das Schauspiel folgendes ausgeführt. "Gibt es eine andere ~~Xi~~ Vorschrift als die Nachahmung der Natur?... Ich verstehe mich nicht auf Regeln... aber ich weiss, nur Wahrheit gefällt und rührt. Weiter weiss ich, die Vollkommenheit eines Schauspiels besteht in so genauer Nachahmung einer Handlung, dass der Zuschauer in ununterbrochener Täuschung selbst bei der Handlung gegenwärtig zu sein sich einbildet." Und im Laufe der Dialoge wird die Unnatur des französischen Klassizismus damit entlarvt, dass, wenn man einen naiven Menschen an den Hof führen und ihn von verschiedenen Hofintriguen und Staatsaktionen (von der Vorgeschichte eines klassizistischen Dramas) erzählen und ihn dann ins Theater führen würde, ihm Inhalt und Form der Tragödie unmöglich als die Darstellung dieser Verwicklungen, als Wirklichkeit vorkommen könnte.

MTA FIL. INT.  
Lukács Arch.

In der Abhandlung über die Malerei geht Diderot in paradoxer Zuspitzung dieser Thesen womöglich noch weiter. Er sagt: "Die Natur macht nichts Inkorrektcs. Jede Gestalt, sie mag schön oder hässlich sein, hat ihre Exx Ursache, und unter allen existierenden Wesen ist keins, das nicht wäre, wie es sein soll... Wenn die Ursachen und Wirkungen uns völlig anschaulich wären, so hätten wir nichts besseres zu tun, als die Geschöpfe darzustellen, wie sie sind; je vollkommener die Nachahmung wäre, je gemässer den Urachen, desto zufriedener würden wir sein." Goethe hat mit vollem Recht gegen diese extrem-paradoxe Formulierung der Nachahmung der Natur eingewendet, dass Diderot an dem eigentlichen Problem der Kunst vorbeigeht, dass aus der Anerkennung der kausalen Naturnotwendigkeit einer Erscheinung noch garnichts darüber folgt, ob sie so wie sie ist einen geeigneten Gegenstand für die Kunst bildet. Gerade aus seiner Praxis als Naturforscher und ~~x~~ Künstler sagt Goethe mit Recht: "Die Natur ist niemals korrekt! dürfte man eher sagen... Die Natur arbeitet 2

auf Leben und Dasein, auf Erhaltung und Fortpflanzung ihres Geschöpfes, unbekümmert, ob es schön oder hässlich erscheine... Korrektur setzt Regeln voraus, und zwar Regeln, die der Mensch selbst bestimmt..!"

Freilich findet der Leser schon in diesen beiden Abhandlungen die verschiedensten Aeusserungen Diderots, die sich mit einer solchen starren Theorie der menschlichen Nachahmung der Natur schwer vereinigen lassen. So wird im dramaturgischen Gespräch das Drama der Antike gegen den französischen Klassizismus ausgespielt und über den "Philoktet" von Sophokles gesagt: "und gestehen Sei, dass ihre Stoffe edel, gut gewählt und anziehend sind, dass sich die Handlung gleichsam durch sich selbst entwickelt, dass ihre einfache Sprache der Natur sehr nahe kommt, dass die Auflösung ungezwungen, das Interesse nicht geteilt und die Haupt-handlung nicht mit Nebenhandlungen überladen ist." Und Diderot lässt hier einen seiner Sprecher den französischen Dramatikern zurufen: "Meine Herren, anstatt bei jeder Gelegenheit Eurer Person Geist zu geben, versetzt sie lieber in eine Lage, die ihnen Geist gibt." NTA FIL INT.  
Lukács Arch.

Der Widerspruch der zuletzt zitierten Stellen mit den anfangs angeführten ist offenkundig. Er lässt sich nur aus der historischen Lage Diderots ableiten und verstehen. Diderot war einer der konsequentesten Vorkämpfer der revolutionären Bourgeoisie vor der französischen Revolution. Als solcher betrachtete er Literatur und Kunst als ein Schlachtfeld des Klassenkampfes, auf dem die fortschrittlichen Interessen seiner Klasse theoretisch und praktisch durchgesetzt werden sollten. Als Ideologie der revolutionären Bourgeoisie hat Diderot das ernste bürgerliche Drama in Frankreich begründet, hat kritisch für den englischen Roman, (insbesondere für Richardson) Propaganda gemacht, hat die bürgerliche Malerei seiner Zeit (Greuze, Chardin etc.) als die richtige Malerei auf den Schild gehoben usw. Im Dienst dieser selben Sache hat er theoretisch und kritisch gegen die höfische Rokokomalerei gekämpft und insbesondere die höfische Unnatur der tragédie classique scharf kritisiert. Es ist vollkommen verständlich, dass er dabei, wie die meisten Ideologen der revolutionären Bourgeoisie kunsttheoretisch den Appell an die Natur, die Forderung der Natürlichkeit, der Nachah-

mung der Natur bis zur Paradoxie in den Vordergrund stellen musste.

Aber die besonderen Formen des Klassenkampfes in Frankreich vor der Revolution haben diese Frage ausserordentlich kompliziert. Bei allen Umwegen von feudalen Überresten, bei aller fürchterlichen und X mit Recht gehassten Willkürherrschaft stand der französische Absolutismus den Klasseninteressen der Bourgeoisie, insbesondere denen ihrer höheren Schichten keineswegs hundertprozentig feindlich gegenüber. Auch Kultur und Literatur des französischen Absolutismus haben von Anfang an einen mehr oder weniger starken bürgerlichen Einschlag. Voltaire, der geistige Führer der französischen Aufklärung, steht in vielen Punkten seiner ästhetischen Theorie und Praxis (Epi~~k~~, Tra~~g~~ödie) mit beiden Füßen auf dem Boden des Klassizismus der Periode von Ludwig XIV. Und dies nicht zufällig. In dieser Kontinuität der literarischen Entwicklung Frankreichs widerspiegelt sich ideologisch die Kontinuität der ökonomisch-gesellschaftlichen Entwicklung, jener Charakter des französischen Absolutismus, der klassenmässig ~~zufällig~~ auf dem Gleichgewicht zwischen Bourgeoisie und Feudaladel, auf dem gegenseitigen Gegeneinander ausspielen von Bourgeoisie und Feudaladel beruht. Diderot konnte aus diesem Grunde gegenüber der Kunsttheorie der Periode Ludwig XIV., die sein Kampfgenosse Voltaire und manche andere praktizierten, niemals so prinzipiell und radikal auftreten, wie der deutsche Lessing, für den diese Kunst eben nur die ~~Kantons~~ Detuschland entwürdigende Tyrannei des Kleinstaatsabsolutismus und seiner Karikatur <sup>on</sup> Versailles <sup>z</sup> repräsentierte.

Die Widersprüchlichkeit dieser Klassenlage in ihren Konsequenzen für die Stilfragen der Kunst geht aber noch viel tiefer. Die spezifisch bürgerliche Kunst, die Diderot als revolutionärer Ideologe vor allem propagierte, ist in ihren konsequenten Formen, so wie sie insbesondere von der Bourgeoisie des kapitalistisch entwickelteren Englands ausgebildet wurde, vor allem eine Kunst des privaten Lebens. Das in den Vordergrundstellen des privaten Lebens einfacher Bürger als zentrales Stoffgebiet der Kunst hatte in dieser Periode eine ausserordentliche revolutionäre Bedeutung. Und Diderot hat diese Bedeutung klar erkannt. Die Forderung

dass der einfache Bürger in seinem rein bürgerlichen Privatschicksal Held des grossen Dramas und der grossen Epik werden könne, war die literarische Erscheinungsform für die politischen Forderungen der bürgerlichen Revolution, für "Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit". Literarisch bedeutet diese Forderung die Eroberung eines unermesslich reichen und weiten Stoffgebietes im Gegensatz zur Enge und Dürftigkeit der höfisch-feudalen Poesie, den Kampf um vollständig neue, realistische Ausdrucksmittel, um diesen neuen Stoff künstlerisch adäquat zu bewältigen.

Jedoch die gesellschaftlich und künstlerisch weitblickenden Ideologen der progressiven Bourgeoisie, darunter an erster Stelle Diderot, erkennen zugleich, dass die Beschränkung des Stoffgebietes der Kunst auf rein private Schicksale, die Zuspitzung ihrer Formprobleme auf naturtreue Wiedergabe der kleinen inneren und äusseren Geschehnisse des bürgerlichen Lebens, zugleich auch eine Gefahr bedeutet. Die Gefahr, dass die Kunst ihren allgemeinen und öffentlichen Charakter verliere. Bei aller ~~xxxxxx~~ Aeusserlichkeit und Gekünsteltheit war die tragédie classique eine Kunstform der Öffentlichkeit, und Voltaire versuchte, freilich ohne Erfolg, diese Form für die neuen Inhalte der neuen Klasse auszunutzen. Diese Lage zwang Diderot dazu, über die Aesthetik der Darstellung des privat-bürgerlichen Lebens theoretisch und praktisch hinauszugehen. Er vergleicht, wie wir gesehen haben, wenn auch weniger konsequent und radikal als Lessing, die tragédie classique nicht nur mit der Natur, sondern auch mit der antiken Tragödie. Das Zurückgehen auf die antike Tragödie bedeutet in diesem Fall die Forderung einer monumentalen und öffentlichen dramatischen Kunst zur Darstellung der grossen öffentlichen Probleme der aufstrebenden Bourgeoisie. Darum will Diderot seine neuen Genres, die bürgerliche Tragödie und das "ernste Drama", nicht an die Stelle der hohen Tragödie setzen, sondern er will sie als selbständige Genre neben dieser begründen. Und es ist sehr interessant, dass er einmal bei Behandlung der gesellschaftlichen Möglichkeiten von Tragödien und Komödie zu dem Ausspruch kommt,

dass die Komödie auch in der Monarchie möglich sei, während die Tragödie dem Wesen nach republikanisch ist.

Diese Tendenzen wirken sich aber auch in der Theorie Diderots über die bürgerliche Literatur im engeren (im privaten) Sinne aus. Wenn Diderot seine neuen Genre theoretisch begründen will, so geht er davon aus, dass für das bürgerliche Drama das entscheidende Stilelement nicht die Darstellung der individuellen Charaktere, sondern die Gestaltung des Gattungemässigen, des Standes sein müsse. Damit führt Diderot in die Aesthetik das Problem der Dialektik des Allgemeinen und Besonderen, die Dialektik vom Gattung und Individuum, von Klasse und Einzelmenschen ein. Und mit der blossen Setzung dieser Frage hat Diderot die mechanische Nachahmung der Natur weit hinter sich gelassen. Denn es ist ~~xx~~ klar, dass, wenn das bürgerliche Drama das Klassenmässig-Typische zum Hauptvorwurf hat, dieses Typische in der Natur nirgends in nachahmbarer Reinheit zu finden ist, dass hier ~~xxx~~ etwas "nachgeahmt" werden muss, das sich in der unmittelbaren sinnlich gegebenen Umwelt nirgends rein und einfach "abbildbar" ~~xxxxin~~ vorfindet. Die annäherung an die Theorie und Praxis der Antike muss sich hier auswirken, die Forderung der Nachahmung sich der Nachahmungstheorie des Aristoteles annähern. Jedoch wie die idealistischen Dialektik<sup>er</sup> von ihrer selbständig gemachten, erdachten "Ideen" niemals zu der Wirklichkeit des Besonderen konsequent herabsteigen können, so können die nicht konsequent dialektischen Materialisten unmöglich einen materialistischen Begriff des Allgemeinen finden. Sobald sie mit richtigen erwüchsigenden Tendenzen zur Dialektik über die mechanische Nachahmungstheorie hinausgehen, verwickeln sie sich in ähnlich unlösbare <sup>die</sup> Widersprüche, wie idealistischen Dialektiker. Auch auf dem Gebiet der Aesthetik besteht das Urteil Lenins über den mechanischen Materialismus zurecht, dass: "dessen Hauptübel in der Unfähigkeit besteht, die Dialektik auf die Bildertheorie ...anzuwenden." (XIII.379).

Formell folgt aus der Unlösbarkeit dieser Frage, dass die erwüchsigenden Dialektiker des alten Materialismus, sobald sie den Boden der einfachen Abbildlichkeit verlassen, das Inhaltliche, das materialistische

Kriterium für die künstlerische Formgebung verlieren und in die Gefahr kommen, <sup>dem</sup> ~~sich in~~ Formalismus zu verfallen. So ~~xx~~ sagt Diderot im Paradox ~~sür~~ le comédien": "Überdenken Sie einmal, was man auf dem Theater wahr nennt! heisst das die Dinge zeigen, wie sie in Wahrheit sind? Mit nichts. In diesem Sinne wäre das Wahre nur das Gemeine. Es die Gleichförmigkeit der Aktionen, der Rede, des Gesichtes, der Bewegung, der Geste, mit einem idealen durch die Einbildung des Poeten ersonnenen und oft vom Schauspieler übertriebenen Muster." ~~XXXX~~ Und in der gesellschaftlichen Konkretisierung des Allgemeinen sucht Diderot auch wegebens eine eindeutige, klare und die Widersprüche aufhebende Basis Bestimmung. In einem Brief an Grimm bestimmt er diese Allgemeinheit und Vollkommenheit als dasjenige, was die Menschen "zu allen Verrichtungen des Lebens vorzüglich geschickt" erscheinen lässt. Er fühlt aber selbst den schwankenden und unklaren Charakter dieser Bestimmung und spricht davon, dass "zwischen der Schönheit einer Form und zwischen ihrer ~~Missform~~ Missform nur die Dicke eines Haares liege." Er spricht, stellenweise fast platonisch, von der Wahrheit des Urbildes, des "intellektuellen Bildes", das sich in der unmittelbaren Wirklichkeit nirgends vorfindet.

[Es scheint im ersten Moment, als ob der Stand hier ein Kriterium geben könnte. Das ist aber doch ~~xix~~ nur ein Schein. Lessing, ~~der~~ mit den grundlegenden Tendenzen Diderots vollständig einverstanden war, zeigt in seiner Analyse von Diderots Anschauungen, dass man hier künstlerisch zu einem unlösbar ~~BixxBixxxxx~~ Dilemma gelange. Das Diderotsche Allgemeine könne nämlich entweder die personifizierte Idee oder ein durchschnittlicher, gewöhnlicher Charakter sein. Keine Seite dieses ~~Xixxxx~~ Dilemmas befriedigt Lessing, er bricht aber, sehr bezeichnender ~~Xixxxx~~ Weise seine Analyse nach der Aufzeigung des Widerspruches ebenfalls ab. Denn diese Dialektik war für Lessing ebenso unlösbar wie für Diderot selbst. Solange, wie Marx gegen Feuerbach sagt, die Gattung nur "als innere, stumme, die vielen Individuen bloss natürlich verbindende Allgemeinheit gefasst" wird, kann auch in der Kunsttheorie die dialektische Verbindung von Individuum und Typus, von Mensch und Klasse nicht rich

tig formuliert werden.

Es ist das unsterbliche Verdienst Diderots, dass er in seiner Kunsttheorie die Probleme der Dialektik mit grosser Kühnheit gestellt hat. Dass er sie nicht lösen konnte, ist die unvermeidliche Folge seiner geschichtlichen Lage. Es ist aber eine Verfälschung und Entstellung der geschichtlichen Grösse Diderots, diese Tendenzen zur dialektischen Bewältigung der Wahrnehmungstheorie zu übersehen, auch wenn sie gescheitert sind. Denn erst in diesen Tendenzen kommt die geschichtliche Grösse, der wirklich progressive Charakter seines Denkens deutlich zum Ausdruck. Und diese Tendenz über die undialektische Abbildtheorie hinauszugehen, zeigt sich noch deutlicher, wenn man den Kunsttheoretiker Diderot nicht von seiner eigenen Praxis isoliert. Das Problem, das er theoretisch nicht bewältigen konnte, hat er in manchen seiner Schriften, insbesondere im Meisterwerk "Le neveu de Rameau" praktisch bewältigt. Er ist ein Vorläufer der Dialektik in der Theorie der Kunst.

Georg Lukács