

Georg Lukács

Diderot und die Probleme der Theorie des Realismus

Wie über jeden bedeutenden progressiven oder revolutionären Schriftsteller der bürgerlichen Literaturentwicklung ~~es~~ ist auch über Diderot eine Reihe von Legenden verbreitet. Ob diese Legenden ihn angreifen oder „verteidigen“, kommt oft fast 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. Als Hauptvertreter dieser Theorie lebt Diderot in den meisten \S bürgerlichen Geschichten der Literatur und der Ästhetik.

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

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 oft nicht mit einer einfachen glatten Züge, 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.

So steht der Fall auch mit Diderot und der Theorie der mechanischen Nachahmung der Natur. Es liessen sich aus Diderot massenhaft 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 Äußerungen 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.

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 Ideologe der revolutionären Bourgeoisie hat Diderot das erste bürgerliche Drama in Frankreich begründet, hat kritisch für den englischen Roman (insbesondere für Richardson) Propaganda gemacht, hat die literarische Malerei seiner Zeit (Vernace, Chardin etc) als 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 Tragödie 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 Nachahmung 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 Ummengen von feudalen Überresten, bei aller fürchterlichen und 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 gütige Führer der französischen Aufklärung, steht in vielen Punkten seiner ästhetischen Theorie und Praxis (Epik, Tragödie) 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. Diderot konnte aus diesem Grunde gegenüber der Kunsttheorie der Periode Ludwig XIV., die sein Kampfgegner Voltaire und manche andere praktisierten, niemals so prinzipiell und radikal auftreten, wie der deutsche Lessing, für den diese Kunst eben nur die Deutschland entwürdigende Tyrannei des Kleinstaatsabsolutismus und seiner Versailles Karikatur repräsentierte.

Die Widersprüchlichkeit dieser Klassensituation 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 Konsequenzen Formen, so wie sie insbesondere von der Bourgeoisie des kapitalistisch entwickelten Englands ausgebildet wurde, vor allem eine Kunst des privaten Lebens.

Das in den Vordergrund stellen des privaten Lebens einfacher Bürger als zentrales Stoffgebiet der Kunst hatte in dieser Periode eine unperordentliche revolutionäre Bedeutung. Und Diderot hatte diese Bedeutung klar erkannt. Die Forderung, dass der einfache Bürger in seinem rein bürgerlichen Privatgeschick Held des grossen Dramas und des grossen Epik werden könne, war die literarische Erscheinungsform für die

-5-

politischen Forderungen der bürgerlichen Revolution, für „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“ ~~ist~~ Literarisch bedeutet diese Forderung die Eroberung eines unermesslich reichen und weiten Stoffgebietes, im Gegensatz zur Enge und Dürftigkeit der Hofisch-fudalen Poesie, den Kampf und vollständig neue, realistische Ausdrucksmittel, um diesen neuen Stoff künstlerisch adäquant 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 Äußerlichkeit und gekünsteltheit war die tragédie classique eine Kunstform der Öffentlichkeit und Voltaire versuchte, fröhlich ohne wirklichen Erfolg, diese Form für die neuen Inhalte der neuen Klasse auszunutzen.

Diese Lage zwang Diderot dazu, über die Ästhetik der Darstellung des Privat-bürgerlichen Lebens theoretisch und praktisch hinauszugehen. Er vergleicht, wie wir gesehen haben, wenn auch weniger

radikal und konsequent als Lessing, die Tragedie 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 Genres neben dieser begründen.

Diese Tendenzen wirken sich aber auch in der Theorie Diderot über die bürgerliche Literatur im engeren (im privaten) Sinne aus. Wenn Diderot seine neuen Genres theoretisch begründet will, so geht er davon aus, daß für das bürgerliche Drama das entscheidende Stilelement nicht die Darstellung der individuellen Charaktere, sondern die Gestaltung des Yattungs mäßigen, des Standes, sein müsse. Damit führt Diderot in die Ästhetik das Problem der Dialektik des Allgemeinen und Besonderen, die Dialektik von Yattung und Individuum, von Klasse und Einzelwesen ein. Und mit der bloßen Stellung dieser Frage hat Diderot die mechanische Nachahmung der Natur weit hinter sich gelassen. Denn es ist klar, daß wenn das bürgerliche Drama das Klassenmäßig-Typische zum Hauptvorwurf hat, dieses Typische in der Natur nirgends in unmittelbarer nachahmbarer Reinheit zu finden ist, daß

ATAFILINK
Lukács Archiv

hier etwas „nachgeahmt“ werden muß, daß sich in der unmittelbaren sinnlich gegebenen Umwelt nirgends rein und einfach „abbildbar“ vorfindet. Wie die idealistischen Dialektiker von ihrer selbstständig gemachten irdachten „Ideen“ niemals zu der Wirklichkeit des Besonderen konsequent herabsteigen können, so können die nicht wirklich, nicht konsequent dialektischen Materialisten unmöglich einen materialistischen Begriff des Allgemeinen finden. Sobald sie mit richtigen erwüchsigten Tendenzen zur Dialektik über die mechanische Nachahmungstheorie hinausgehen, verwickeln sie sich in ähnlich unlösbare Widersprüche, wie die idealistischen Theoretiker. Auch auf dem Gebiet der Ästhetik besteht das Urteil Zenins über den mechanischen Materialismus zurecht, daß: „deren Hauptübel in der Unfähigkeit besteht, die Dialektik auf die Bildertheorie ... anzuwenden“ (Zenin, Band XIII, S 379)

MTA FIL. INT.
Lukács Arch.

Es ist das unsterbliche Verdienst Diderot 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 Diderot, diese Tendenzen zur dialektischen Bewältigung der Nachahmungstheorie zu übersehen, auch wenn sie gescheitert sind. Denn erst in diesen Tendenzen kommt die geschichtliche

-8-

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 ~~an~~ nicht von seiner eigenen Praxis isoliert. Das Problem, das er theoretisch nicht bewältigen konnte, hat er in mancher seiner Schriften, insbesondere im Meisterwerk "Le neveu de Rameau" praktisch bewältigt. Er ist ein Vorläufer der Dialektik in der Theorie der Kunst.

"Deutsche Zeit" N 35

5. Oktober 1938.