

Hans-Otto Dill

Einfachheit vs. Komplexität in Literatur, Kunst und Wissenschaft

1. „Einfach“ vs. „vielfach“ – „einfach“ vs. „komplex“

Zur Einfachheit als theoretischem Problem der Ästhetik gibt es wenige Äußerungen in der Literaturwissenschaft. Folgende Ausführungen sind daher nur ein tastender Versuch, diesem Thema näher zu kommen. Dennoch ist es, besonders mit seinen binominalen conversen Begriffen, ein konstitutives inhaltliches Element von Literatur und Kunst als Objektbereichen, wie ich im Folgenden zeigen werde, und nicht nur, wie in Alltag und Wissenschaft, ein deskriptiver metasprachlicher Terminus.

Der zum Term „einfach“ sprachlich-semantisch converse Begriff ist „mehrfach“ bzw. „vielfach“. Es handelt sich hier um Numeralia, Kardinalzahlen, die Zahlenverhältnisse ausdrücken, in denen „Eins“ als das schlechthin „Ein“-fache enthalten ist. Bei Leibniz, Kant u. a. findet sich das „Mehrfache“- und „Vielfache“ oft als das bloß quantitativ zusammengesetzte Einfache, Elementare, Elementhafte, auf das alle Phänomene – gleich ganzen Zahlen in der Mathematik – reduzierbar sind.

Die Reduzierbarkeit der Vielheit auf Einfachheit gilt bei den meisten Erörterungen des Problems als eine Art Axiom. Es geht aber nicht um ihre extensionale Identität, nicht um das „Elementsein“, nicht um bloße Addition gleichartiger Elemente, sondern um das „Enthaltensein“. In diesem Fall resultiert aus der indistinkten Vermischung verschiedener Elemente eine neue Qualität, die nicht „einfach“ auf die sie bildenden einfachen Elemente reduzierbar ist, was in dem volkstümlichen Spruch Ausdruck findet, dass das Ganze mehr als die Summe seiner Teile ist.

Dieser letztere Aggregatzustand wird als „komplex“ bzw. „kompliziert“ bezeichnet. Das Binom „einfach“ mit den conversen Begrifflichkeiten „komplex“ bzw. „kompliziert“ ist nur ein anderer Ausdruck auf der nichtnumeralen, phänomenologischen Ebene für das numerale Gegensatzpaar „einfach“ vs. „vielfach“.

Komplexität *qua* Vielheit ist besonders häufig in den Künsten, ja charakterisiert sie als sinnliches Konkretum, während die Wissenschaft mit Abstraktionen *qua* Vereinfachungen arbeitet bzw. diese reduktionistisch aus der Wirklichkeit herausdestilliert und sodann wieder zusammensetzt.

2. Einfachheit vs. Ambiguität oder Monosemie vs. Polysemie als hermeneutisches Problem

Im Unterschied zur mehr ontologisch und kognitiv orientierten Wissenschaft spielt in der Kunst als exklusiv semiotischem, nur sprachlich existentem Gebilde die Sprache auch die Hauptrolle, zumal Kunst ausschließlich für die Rezeption, also die intellektuelle Konsumtion, bestimmt ist, die nur durch Kommunikation mittels Zeichen zustande kommt.

Insofern stellt sich die Relation „einfach“ vs. „vielfach“ auch als ein semiotisches, vor allem semantisches Problem der *Bedeutungen*. So gilt die materielle Existenz der Werke der Bildenden Künste nur semantisch (in ihrer Funktion als Zeichenträger), syntaktisch als deren Verknüpfungen, sowie pragmatisch-kommunikativ als Bezug zum Rezipienten.

Diese sprachlichen Existenzen, die ontologisch-strukturell das Kunstwerk konstituieren, realisieren gleichzeitig semiotisch die Kommunikation zwischen Künstler und Rezipienten. Es stellt sich hier also nicht das ontologische Problem der Werkstruktur, sondern das ihres *Verstehens* und damit der Hermeneutik, wie sie u.a. von Schleiermacher, Dilthey und Gadamer entwickelt wurde. Hier geht es nicht um die Struktur der Elemente wie auf der Werk(=Produktions-) Ebene, sondern um deren *Bedeutung*, um das *Deuten* der sprachlichen Zeichen durch den Rezipienten.

Die Wissenschaftssprache verlangt Eindeutigkeit, sogar Ein-Eindeutigkeit, also ein reversibles Verhältnis zwischen Zeichen und Bedeutung (bzw. zwischen Signifikant und Signifikat), wo also je ein Zeichen für eine Bedeutung und für jede Bedeutung nur ein Zeichen verwendet wird und Synonymie- und Homonymieverbot herrscht. Ludwig Wittgenstein schreibt unter Berufung auf Frege und Russell: um Äquivokationen – und damit Interpretationsschwierigkeiten – zu vermeiden, müsse eine Zeichensprache her, eine logische Grammatik bzw. logische Syntax, die „nicht das gleiche Zeichen in verschiedenen Symbolen“, und ein System von Zeichen, welche nicht auf verschiedene Art „auf die gleiche Art“ (sic) verwendet werden. (Wittgenstein 1988: 28)

Demgegenüber ist für Literatur und Kunst die semantische Zwei-, Mehr- und Vieldeutigkeit, die Synonymie durch Metapher: Symbol und Hyperbel, und die Homonymie durch Allegorie und Metonymie geradezu wesenseigen. Das bringt stärkere Komplexität und damit Schwierigkeit der Rezeption bei Kunstwerken gegenüber wissenschaftlicher Darstellung mit sich, was andererseits das Prinzip „Einfachheit“ nicht ausschließt. Roman Jakobson, Hauptvertreter des Russischen Formalismus in der Literaturtheorie und ein Urvater des Strukturalismus, hat die Ambiguität geradezu als Merkmal künstlerischer Texte bezeichnet (Vgl. Jakobson 1963). Insofern sind Wittgenstein und Jakobson gewissermaßen kontrapunktische Vertreter der wissenschaftlichen respektive künstlerischen Sprache.

Die ersten Hermeneutiker waren Augustinus und allgemein die Patristik, die für die Bibelexegese die Lehre vom *vierfachen Sinn*, d. h. der vierfachen Bedeutung der Heiligen Schrift mit einer Skalierung von Einfachheit=Eindeutigkeit bis zur Komplexität=Vieldeutigkeit entsprechend hierarchischer Textstrukturen, aufstellten, weil sie wussten, dass in der Mehrdeutigkeit der biblischen Texte eine hermeneutische Schwierigkeit sowie die Möglichkeit häretischer Interpretation steckt:

1. einfache Lektüre: der wörtliche, manifeste Sinn
2. allegorische Lektüre
3. anagogische Lektüre (Ableitung von Lebensverhaltensregeln)
4. Sprache der Gegenstände der Realität

Diese Hermeneutik der Bibelexegese lässt sich auf die Interpretation literarischer Werke transferieren.

3. „Schwierig“ vs. „einfach“

Die verschiedenen Gradierungen von Eindeutigkeit bis Mehrdeutigkeit bedeuten auf der Rezeptionsebene für das Publikum ebenso viele Schwierigkeitsstufen bis hin zur Verunmöglichung des Verstehens. *Schwierigkeit* ist ein semiotisch-kommunikatives Phänomen der Kunst infolge ihrer Ambiguität, die es erfordert, den richtigen Sinn, die richtige Lektüreweise herauszufinden, was im Falle der Einfachheit infolge Eindeutigkeit entfällt. Die Polysemie ist also Ursache der *Schwierigkeit* des Verstehens. Auf dieser Ebene nimmt die Relation *einfach-vielfach* über das Binom *einfach vs. komplex* die Form *„einfach vs. schwierig“* an.

Das *Schwierige* ist in der Geschichte der Ästhetik und Kunst öfter thematisiert: In Platons Dialog *Hippias der Größere* findet Konsens statt zwischen Hippias und Sokrates über die Schwierigkeit, das Schöne zu definieren, wor-

aus Sokrates schließt: *also das Schwierige ist das Schöne*“ (also das Ästhetische, HOD; Platon 1964: 83), und nicht das Leichte, Eingängige, das auf Antrieb Verstehbare, und noch viel weniger das Einfache als das *Banale* als Reservat der Trivialkunst. Das „Schwierige“ ist in der Kunst also nicht ein zu vermeidendes Negativum, sondern kann den – in der für die nur kognitiv orientierte Wissenschaft gleichgültigen – aber kunstspezifischen Genuss verstärken.

Schließlich gilt das Binom *Einfachheit vs. Schwierigkeit* auch für die soziokulturelle Dimension des letzten Gliedes der Rezeption, des Lesers, Zuschauers oder Zuhörers. Der *einfache* Rezipient ist ein einfacher Mensch mit einfacher allgemeiner und literarischer Bildung, die zur Rezeption einfacher Werke in einfacher Sprache genügt. Aber zur Rezeption komplexerer Kunstwerke ist die Kenntnis der im Werk enthaltenen höheren Bildungsgehalte sowie der spezifisch literarischen Interpretamente nötig, wie sie früher in der Schule vermittelt wurden. Laut Brecht muss der Theaterbesucher auch die scheinbar leichte Zuschauerkunst erlernen, will er ein Stück verstehen und genießen. (Brecht drückte übrigens die Dialektik von Einfachheit und Schwierigkeit in einem Gedicht aus, wo er vom Einfachen, das schwierig zu machen ist, spricht).

Am anderen Ende der Skala steht der Elite- bzw. Super-Leser mit hoher Allgemein- und spezifisch literarisch-künstlerischer Bildung, der schwierige Texte zu rezipieren weiß. Entsprechend lassen sich die verschiedenen Rezeptionspotenzen der Werke von der „Höhenkammkunst“ bis zur populären und Trivialkunst skalieren.

4. Zur Typologie „einfach“ vs. „komplex“

Typologisch würde ich nach drei Textsorten hierarchisieren, die vom Einfachen bis zum Komplexen, Vieldeutigen und Schwierigen reichen:

Ad 1) Krimis als einfache Struktur und einfache Lektüre sind in meiner Sicht, die sich an die Krimi- und Kitschanalyse Umberto Ecos (Vgl. Eco 1990; 264-294.) anlehnt, fiktive Erzählungen, *récit*, die eine Geschichte (*histoire*) simulieren, in der konstitutive Elemente wie Täter, Tatmotiv, Tathergang, Komplizen etc. fehlen. Der Detektiv füllt diese Leerstellen, wodurch der erzählte *récit* vervollständigt und somit deckungsgleich identisch wird mit der simulierten *histoire* (ich benutze die postmoderne Unterscheidung *histoire* vs. *récit* nach Genette). So könnte nach Beendigung der Lektüre der Leser die Geschichte *vollständig* nacherzählen. Die Spannung liegt im Widerspruch

zwischen den unbekanntem Leerstellen und den bekannten Erzählelementen, dessen Lösung das Lektürebedürfnis befriedigt, Letzteres verbleibt *innerhalb* der erzählten „Geschichte“, also auf der bloßen Erzählebene, und ist „ein-ebenig“ bzw. eindimensional. Ähnlich verbleibt die Rezeption auch im Liebesroman geschichteintern: die Leerstelle, deren Vorhandensein den Leser auf ihre Ausfüllung gespannt macht, ist ausgefüllt, wenn die Liebenden sich kriegen oder nicht kriegen.

Trivial-, Unterhaltungs- und populäre Literatur ist in diesem Sinne eindimensional als unterste Stufe der Einfachheit, weil innerhalb der Buchstäblichkeit verbleibend. *Notabene* sind auch andere, in ihr vorhandene kognitive, emotionale und Bildungselemente eindimensional und „einebenig“, d. h. auf eine einfache, wörtliche Lektüre zugeschnitten. Das gilt übertragen auch für Rock- und Unterhaltungsmusik und Comics, die von jedermann ohne jedes vorherige Training und Erlernen rezipiert, „verstanden“ und genossen werden können.

Ad 2) Auf eine zweite, höhere Rezeptionsebene führt uns die sogenannte realistische Kunst, die über die bloße Erzählung hinausführend eine soziale, politische, kulturelle, psychologische oder moralische Verallgemeinerung liefert und insofern „typisiert“, bzw. die ein zu verallgemeinerndes „Exempel“ vorführt, wie in den Fabeln Lessings und Gellerts und in der bekannten Engels-Definition bezüglich der Schreibweise Balzacs. Dies erfordert eine höhere, jedoch noch relativ einfache Lektüre: von Balzac, Thackeray, Arnold Zweig, Fontane oder auch Brecht wird man kulturell nicht gerade überfordert. Aber man tritt doch gegenüber der einfachen Trivilliteratur aus der wörtlich genommenen erzählten Handlung heraus in eine implizite zweite, soziale, kulturelle, moralische, politische etc. Ebene, auf der das wörtlich Gesagte zum symbolisch Gemeinten wird. Zweidimensional heißt beileibe noch nicht schwierig, aber man muss diese zweite, verallgemeinernde Bezugsebene überhaupt kennen und erkennen, um eine gelungene Lektüre zu realisieren.

Ein Beispiel: Brecht *Der Rauch*:

Das Haus unter Bäumen am See.

Vom Dach steigt Rauch.

Fehlte er, wie traurig wären

Haus, Bäume und See.

Hier unterliegt dem Text eine autobiographische Situation: Brecht sieht bei der Ankunft in Buckow aus dem Haus Rauch aufsteigen, ein Zeichen dafür,

dass Helene Weigel oder Käthe Reichel für ihn ein Festmahl bereitet. Diesen Sachverhalt evoziert er aber nicht, sondern verfremdet ihn zu einer Verallgemeinerung ins Philosophische, der Rauch als Symbol von Liebe, der Fürsorge für Andere, und für menschliche Anwesenheit überhaupt. Dieser zweite, symbolische Sinn führt über den wörtlichen Sinn, eine Landschaftsidylle zu malen, hinaus. Dies Gedicht verliert durch diese Verallgemeinerungspotenzen die Eindeutigkeit und Eindimensionalität, also die Einfachheit, und gewinnt Mehr- oder Vieldeutigkeit. Von der syntaktischen Einfachheit der Parataxe der ersten drei Zeilen geht es in den letzten beiden zur Hypotaxe über, die *per negationem* eine verallgemeinernde Symbolik realisiert. Hegel bemerkte in seinen Berliner Ästhetik-Vorlesungen in der Rubrik „Die symbolische Kunstform“, ein Symbol sei zweideutig: wenn man von jemand sage, er sei ein Löwe, so wisse man nicht, ob das Raubtier gemeint sei oder ein Mensch, der so mutig ist wie ein Löwe. (Hegel 1955: 313f.)

Ad 3) Eine dritte Struktur- und Bedeutungsebene konstituiert die oben genannte Allegorese. Viele Werke sind von vornherein allegorisch konzipiert und gehen nicht nur über den wörtlichen Sinn, sondern auch über bloße Typik bzw. Verallgemeinerung per Symbolik hinaus.

Als Beispiel der Allegorese ein Gedichtanfang von Don Luis de Góngora (1561–1627), spanischer Barockdichter des 16.-17. Jahrhunderts (die kongeniale Übertragung stammt vom DDR-Lyriker und Nachdichter Erich Arendt):

Es war des Jahrs die blumenreiche Zeit,
 in der, *verkappt*, Europas trüglicher Entführer
 ein Halbmond seiner Stirne Waffen,
 und die *Sonne* all die Strahlen seines Leibes –
 leuchtend des Himmels Ehre,
 auf saphirenen Gefilden Sterne weidet,
 als einer der kredenzen könnte Jupiter
 den Kelch weit besser als vom Idaberg der Jüngling,
 schiffbrüchig, verschmäht und überdies getrennt,
 Tränen der Liebe, süße Klagen,
 Hingab dem Meer, in Mitleid
 Ward den Wogen, ward dem Wind
 Das unglückselige Seufzen
 Eine zweite zarte Leier Arions.

Es geht nicht wörtlich um den Erdteil Europa, sondern allegorisch um die homonyme Europa=Helena, die der Mythe zufolge von Zeus entführt wurde,

der sich trügerisch in Stiergestalt nahte, auf den metonymisch, *Pars pro toto*, dessen Hörner verweisen, die aber nicht bei ihrem Namen, sondern metaphorisch als Halbmond, dem sie ähneln, genannt werden. Es ist aber natürlich nicht der Stier gemeint, sondern ebenfalls metaphorisch das *Sternbild des Stiers*, in das die Sonne zu Beginn des Monats April eintritt. Der ganze Einleitungssatz ist nur eine Riesenallegorese für die Datumsangabe „Anfang April“.

Der Text ist für einen Leser, der an eine einfache oder an eine realistisch verallgemeinernde Lektüre gewohnt ist, schwerverständlich, auch syntaktisch: so tritt das Subjekt des Satzes, „einer“, erst in der 7. (!) Verszeile auf. Dieser nicht namentlich Genannte, was identifikatorische Lektüre erschwert, ist ein überlebender Schiffbrüchiger des Trojanischen Krieges, der seine verlorene Geliebte beweint, gleich Arion, der bekanntlich, von Piraten ins Wasser gestoßen, dort weiter musizierend von Delphinen gerettet wurde. Der „Jüngling vom Idaberg“ ist der aus Gemälden von Rubens oder Böcklin oder dem Gedicht Goethes bekannte Ganymed, den Jupiter per Adler – oder Jupiter selber als Adler verkleidet – als seinen Mundschenk aus diesem Gebirge in den Himmel holt.

Das Gedicht ist eine Kumulierung von Allegorien, Metaphern, Symbolen und Metonymien, die sich einer einfachen, schnellen Lektüre entziehen. Es ist um eine ganze weitere Stufe semantisch komplizierter, schwieriger und mehrdeutiger als das relativ „einfache“ Brechtgedicht. Es verflucht allegorisch die Seefahrt, weil diese der kriegerischen Eroberung dient – eine geharnischte Verurteilung des Trojanischen Krieges und der Conquista Amerikas. Dies Gedicht setzt eingehende Kenntnisse von griechischer Mythologie und Bibel sowie der zeitgenössischen politisch-historischen Zeitläufe voraus, also nicht einen einfachen, sondern einen Eliteleser, das damalige aristokratische Publikum – der zudem genug disponible Zeit hatte, um über die Polysemie dieser allegorischen Verrätselungen nachzugrübeln.¹

1 Ich hätte auch Dantes *Commedia divina* oder Gedichte von Andreas Gryphius, Hoffmann von Hoffmannswaldau und andere schlesische Dichter oder den ihnen nacheifernden Danziger Günter Grass, die italienischen manieristischen Epiker Ariost und Boiardo nehmen können. Wie der guatemalteckische Nobelpreisträger Miguel Angel Asturias verwendet auch der lateinamerikanische neobarocke Nobelpreisträger García Márquez, etwa in *Hundert Jahre Einsamkeit* in starkem Maße Elemente der Bibel wie Sündenfall, Paradies, Sintflut, Genesis, und der griechischen Mythologie wie Sisyphus, Odysseus, Ödipus, Sodom und Gomorra, was die jungen europäischen Leser von heute mangels klassischer Allgemeinbildung oft nicht verstehen und für fremdartige indianische Mythen halten.

Das Gedicht ist zudem, wie ich schon oben andeutete, syntaktisch extrem kompliziert und auch von daher schwierig zu rezipieren infolge der weiten Auseinanderrückung von Subjekt und Prädikat und der unproportionalen, im Verhältnis zu Subjekt und Prädikat geradezu hypertrophierten Umstandsbestimmungen der Zeit und der Art und Weise. Auch die zahlreichen ineinander geschachtelten Einschübe und Parenthesen, die hypotaktisch hierarchisieren, Unter- und Überordnung ausdrücken, erschweren die Lektüre. Das wird besonders deutlich beim Vergleich mit Brechts einfacher, meist parataktischer Syntax.

Ein Beispiel aus der literarischen Moderne wäre der politische, kulturelle und literarische Gegenpol zu Brecht: Thomas Mann. Er ist im Unterschied zum leichtverständlichen, oft bewusst vereinfachenden Brecht ein schwieriger Autor. Diese Gegensätzlichkeit drückt sich auch in ihrer Syntax aus: Mann, den man gewiss nicht dem Barock zurechnen kann, schreibt zumeist in viele Einschübe und Parenthesen enthaltenden Schachtelsätzen: diese (und nicht nur die vielen eruditen Anspielungen und Allegoresen) bedingen seine schwierige Lektüre im Vergleich zu Brechts einfachen Sätzen. Das liegt auch am intendierten Publikum: Mann schreibt für das Bildungsbürgertum, Brecht auch für proletarische Schichten.

Man könnte sagen, die Schwierigkeit liegt bei Mann syntaktisch in seiner hypotaktischen Unübersichtlichkeit, während Brecht durch seine parataktisch vereinfachte Schreibweise seine Textmassen übersichtlich organisiert. Hier ergäbe sich eine Parallele zu dem weltberühmten neobarocken kubanischen Romancier Lezama Lima, dessen Schwerverständlichkeit wie bei Góngora auf der Kombination von barocker Allegorese und unübersichtlicher Syntax beruht.

Der synoptische Vergleich der Syntax beider Autoren verdeutlicht, dass die Übersichtlichkeit auch in der Literatur eine Rolle spielt, eine ästhetische Kategorie darstellt.

5. Der Übergang vom Einfachen zum Komplexen: eine kulturgeschichtliche Entwicklung?

Der kardinalen Numerale Eins, die im Terminus „einfach“ steckt, ist das Ordinalzahlwort „erst“, *idest* „primus“, „primitiv“ zugeordnet, das eine chronologische bzw. historische Aufeinanderfolge beschreibt. In der dichterischen Sprache der Epik und Lyrik des Mittelalters findet sich in der Tat eine meist einfache, parataktische Sprache mit einem additiven bzw. quantifizierenden

Vokabular. Im altfranzösischen Rolandslied wird etwa die Tiefe der Trauer Karls des Großen über den Tod seines Paladins Roland durch die große Menge Tränen veranschaulicht, die er vergießt. In der weiteren Entwicklung zur Renaissance hin erscheint die dichterische Sprache grammatikalisierter, aus der Parataxe wird Hypotaxe, womit kompliziertere logische bzw. psychologische Sachverhalte ausgedrückt werden können.

Ein weiteres Beispiel: Während die frisch importierten Negersklaven in der Karibik im sogenannten Bozal ein parataktisches Spanisch sprachen, was in den Gedichten der mexikanischen Nonne Sor Juana Inés de la Cruz (1648–94) studiert werden kann, bedienen sich ihre späteren, gebildeten Nachfahren wie etwa der kubanische Mulatte Nicolás Guillén, genauso wie die kreolischen Poeten der Hypotaxe mit reichlicher Verwendung differenzierter Grammatikalien wie Präpositionen, Konjunktionen, Konjunktiv, Konditional und mehreren Vergangenheitstempora, zeigen also einen höheren Grad von Grammatikalisierung gegenüber vorgängiger einfacher Vokabelsprache des Bozal.

Die Literaturgeschichtsschreibung stellt auch in den Werkstrukturtypen einen historischen Übergang von einfachen zu komplexen Genres fest. Laut Jolles (1982) sind die ursprünglichen, also primären, in diesem Sinne „primitiven“ *einfachen* Literaturformen wie Legende, Märchen, Rätsel, Sage, Mythe, Spruch, Scherz, Kasus, Witz die Grundformen sprachlichen Gestaltens. Typisch für diese einfachen, oralen, anonymen Formen sind „einfache“ Verknüpfungstechniken, Erzählhaltungen, Topoi und Motive.

Die zusammengesetzten, komplexen Genres (Drama, Erzählung, Roman, Kunstpoesie – Romanze und Sonett) dagegen entstehen historisch erst viel später, in der scripturalen, zunächst handschriftlichen, sodann in der gedruckten Form, bauen aber auf früheren „einfachen“ über eine Zwischenstufe der „Vergegenwärtigung“ und der „geistigen Beschäftigung“ mit ihnen (Jolles 1982: 9) auf. Wenn Jolles von den „einfachen“ oralen literarischen Genres wie Rätsel, Sage und Mythe sagt, sie seien „ursprüngliche“; erste Grundformen, auf welche sich alle Gattungen zurückführen ließen, auch die komplizierten, zusammengesetzten, verschrifteten Genres wie Drama und Roman, so heißt dies einen historischen Entwicklungsprozess, einen Kunstfortschritt vom Einfachen zum Zusammengesetzten wie Hegel vom Mythos über das Epos zum Roman unterstellen, zumal die kompliziertere skripturale Literatur auf die einfache orale zeitlich-historisch folgte, sich aus dieser entwickelte.

Doch das Einfache, die oralen Genres verschwinden nicht, werden nicht ersatzlos durch skripturale Literatur in Buchform substituiert, sondern exi-

stieren oral oder verschriftet weiter neben den oralen Genres, beispielsweise als Grimms Märchen, als Hörspiele oder Hör-CDs, was der These einer historisch notwendigen Transformation widerspricht.

Auch in realgeschichtlichen Prozessen wird wie in der Wissenschaft eine Entwicklung vom Einfachen zum Komplexen konstatiert, Laut Marx entwickelte sich aus der einfachen Ware das komplexe Kapital. Von sich als Wissenschaftler schreibt er, dass „ich analytisch immer mehr auf einfachere Begriffe komme, bis ich bei den einfachsten Bestimmungen angelangt bin“, wonach dann mittels der seiner Ansicht nach richtigen wissenschaftlichen Methode mit diesen einfachen, abstrakten Begriffen die Wirklichkeit dargestellt wird (Marx 1974: 21). Er statuiert damit den Aufstieg vom Einfachen zum Komplexen als Weg der realgeschichtlichen Entwicklung, den umgekehrten, von der Komplexität zur Vereinfachung, d.h. zur Herstellung einfacher, also abstrakter Begriffe, als den der Wissenschaft.

Das ist in Literatur und Kunst entscheidend anders, zumal, wie Marx selber zum Streit der *Anciens et Modernes* zwischen Nicolas Boileau und Charles Perrault im ausgehenden französischen 17. Jahrhundert sagt, dass die Franzosen trotz ihrer Überlegenheit im Maschinenbau und in der Mechanik, also höherer technologischer Komplexität gegenüber den Griechen, keine besseren Epen als jene schrieben: damit meint er nicht nur, dass technischer Fortschritt nicht *per se* literarisch-künstlerischen Progress produziert, sondern zweifelt, ob überhaupt der Fortschrittsbegriff auf die Kunst und Literatur, bei aller Anerkennung ihres historischen Verlaufscharakters, anwendbar sei. Das bezieht er implizit meines Erachtens auch auf die Einfachheit. Wenn er nämlich auf die griechische Antike verweist, in Bezug auf welche er offenbar Johann Joachim Winckelmanns Meinung von deren exemplarischer *Einfachheit* teilt.

Literatur- und Kunstgeschichte zeigen nämlich keinen stetig aufsteigenden Verlauf vom Einfachen zum Komplexen, sondern ständigen Wechsel von Einfachheit und Komplexität: Renaissance gegen Gotik, Aufklärung und Klassik gegen Barock, Romantik gegen Klassik, Neue Sachlichkeit gegen Jugendstil. Surrealismus gegen Realismus.

Während beispielsweise gegenüber den gotischen, relativ komplizierten Maßwerken in der Renaissance eine Vereinfachung auf das Lineare – die Linearität sehe ich auch bei Cartesius als Basiskategorie der vereinfachenden Rationalität – einsetzte, erfolgt im darauffolgenden Barock eine Rückkehr zur unlinearen Volute. Heinrich Wölfflin spricht am Beispiel des Übergangs vom Renaissancekünstler Dürer zum Barockmaler Rubens vom Wandel vom Li-

nearen zum Malerischen (Wölfflin 1984: 27). Das schließt schlicht linearen Kunstfortschritt vom Einfachen zum Komplexen als Königsweg aus. Das betont übrigens explizit Wölfflin, wenn er schreibt:

Die malerische Art ist die spätere und ohne die erste wohl nicht denkbar, aber sie ist nicht die absolut höherstehende. Der lineare Stil hat Werte entwickelt, die der malerische Stil nicht mehr besitzt und nicht mehr besitzen will. (ibd.)

Die abrupten Stilwechsel können auch Übersättigung an der Tradition oder generationensspezifische vatermörderische Innovation sein. Doch dies Gegeneinander verschiedener literarisch-künstlerischer Epochen, Schulen und Stile ist meist kein bloß innerliterarischer Konflikt. Das oben interpretierte allegorische, schwierige Gedicht Góngoras ist ein Spitzenerzeugnis des Barock, das überhaupt komplizierte Formen bevorzugte. Es liebte lange, ineinander verschachtelte Sätze, in denen Góngora durch satzunterbrechende Parenthesen und Einschübe- hypotaktische, schwer durchschaubare Hierarchien aufrichtet. Zentrales Barockelement war die Allegorese, zu der sich übereinander getürmte Metaphern, Oxymora, Hyperbeln, Metonymien in großer Menge gesellten, Parataxe hatte hier Seltenheitswert.

Dem entsprechen in der Architektur und auch den Bildenden Künsten des Barock die ineinander verschlungenen Voluten, Schnörkel und Ornamente, die Pracht des malerischen Details. Die Bildsprache ist schwierig zu verstehen und nur mit klassischer Allgemeinbildung entschlüsselbar. Rezipieren heißt zeitaufwendiges Enträtseln.

Der intendierte Rezipient war der hochgebildete, hochkultivierte Aristokrat. Das Barock wurde von dem vereinfachenden Klassizismus und seiner Vorhut, der Aufklärung, radikal bekämpft und schnell und vollständig erledigt. Aufklärung und Klassik waren literarisch-künstlerischer Ausdruck der aufstrebenden bürgerlichen Gesellschaft, des industriellen Kapitalismus. Der Klassizismus ist nüchtern, streng gegenüber dem heiteren Barock und Rokoko: er ist ernst, nicht verspielt wie jener; er ist besonders in der Aufklärung oft betont unliterarisch, auf bürgerliche Belehrung, Aufklärung, Nützlichkeit und Sparsamkeit orientiert und orientierend, bekämpft die unproduktive, auch materiell verschwenderische, der Gebrauchswertproduktion zuwiderlaufende barocke Luxuskunst als Teil der parasitären Aristokratenkultur. Man denke an den rechten Flügel von Sanssouci, den Friedrich Wilhelm II, sofort nach dem Tod von Friedrich II. entbarockisierte, er hätte sämtliche friderizianischen Interieurs des Schlosses diesem epochalen Geschmackswechsel unterworfen und zerstört, wäre er nicht auf die glückliche Idee gekommen,

ersatzweise mit dem Marmorpalais ein klassizistisch-antibarockes Gebäude in Potsdam zu errichten. Darauf folgte die Zeit der neogotisierenden Entbarockisierung der Kirchen.

Der Stendaler Winckelmann wurde mit seiner Rückorientierung auf die griechische (nicht: römische) Antike zum ästhetischen Gesetzgeber der deutschen Klassik. Entsprechend definierte er die griechische Kultur in seiner Kehrtwendung gegen den Barock als „Edle Einfachheit und stille Größe“, wobei Einfachheit gleich Einfachheit, „einmal gefaltet“ bedeutet, Einfachheit als Konterbegriff zum Barock wurde zum ästhetischen Ideal der deutschen Klassik.

Man war auf Ökonomie der Zeit aus, auf schnelle Lektüre, und konnte nicht viel Zeit auf umständliches Herumrätseln verwenden: statt der spielerisch umweghaften, materialverschwenderischen *Volute*, des Lieblingsornaments des Barock, findet sich in der klassizistischen Architektur die Direktheit und Ökonomie der *Gerade*, der „Linie“, ihres Lieblingselements, die Lieblingsmetapher der klassischen Kunst und Literatur wurde. Die von Winckelmann apostrophierte „edle Einfachheit“ reproduzierte sich in den eckigen, rechtwinkligen, linear-geraden Bauten Erdmannsdorfs in Dessau und Schinkels in Berlin, als polemische Negation der barocken Schnörkel und Voluten der Permoser, Pöppelmann und Bähr in Dresden.

Der Kampf gegen den Barock begann meiner Ansicht nach in Frankreich mit dem *Discours de la méthode* von René Descartes, der zur einfachsten Elementaraussage über den Menschen als denkendem Wesen zurückgriff, zum *Cogito ergo sum* (ich denke also bin ich). Damit räumte er mit dem philosophischen Irrationalismus der Scholastik definitiv auf, nachdem der Sprachrationalismus des Klassizisten Maeshherbes mit dem regellos-alogischen barocken Französisch von Rabelais' *Gargantua et Pantagruel* Schluss gemacht hatte.

Während die Welt-Barocklyrik in den oben analysierten *Einsamkeiten* (Soledades) des Spaniers Luis de Góngora (1561–1627) kulminierte, die um 1613/14 entstanden, begann Descartes seine epochale Entbarockisierung, Rationalisierung und Verwissenschaftlichung des menschlichen Denkens – als Vorleistung für den nachfolgenden Klassizismus und seine Weiterführung in der Aufklärung von Racines bis Voltaire – genau in der nachfolgenden Generation – er lebte von 1596 bis 1650 –, und sein Hauptwerk, der *Discours de la méthode*, entstand 1637, just ein Vierteljahrhundert nach Góngoras barockem Meisterwerk, als wäre es ein Gegenentwurf zu diesem.

Nicht zufällig begründet Descartes' die Einfachheit als Grundprinzip seines Rationalismus unter Berufung auf Mathematik und Geometrie. Gegen die

Volute setzt er – ohne natürlich den Barock zu nennen bzw. mitzudenken – unter Verweis auf die Einfachheit und logische Folgerichtigkeit der Mathematik die Linie, die *Gerade* (was in der bisherigen Forschung nicht in dieser Relevanz erkannt wurde). Zur Erklärung der Weltphänomene, zum Stimmigmachen ihrer Beziehungen und Proportionen als Ensemble einfacher Erscheinungen schreibt er,

dachte ich, müsste ich sie mir als Linien (Geraden) vorstellen, weil ich nichts einfacheres als diese finden konnte (...), wobei, um sie zu verstehen, ich sie durch ein paar Zahlen ausdrückte, und zwar die möglichst einfachen, und dass ich damit alles Beste der geometrischen Analyse und der Algebra entnahm (...) wobei ich bei den einfachen und allgemeinsten begonnen hatte, (...) so dass jede Wahrheit, die ich fand, dazu diente, andere aufzufinden, und ich nicht nur diese fand, sondern auch solche, die ich anfangs für sehr schwierig hielt...² (Descartes 1995: 34)

In seinen Erörterungen kehren Mathematik, Algebra, Geometrie, gerade Linie, das Einfache und das Schwierige als Grundbegriffe immer wieder.

Ähnlich verschwand das *merry old England* mitsamt dem barocken Shakespearetum auf Nimmerwiedersehen mit moderner Naturwissenschaft, Newton, Behaviorismus, Positivismus und Pragmatismus. Das rationalistische Einfachheitsprinzip predigten auch spätere, mit der Industrialisierung und der bürgerlichen, antifeudalen Sparsamkeitsgesellschaft verbundene Kunstbewegungen wie Realismus, Naturalismus, Bauhaus und Neue Sachlichkeit.

In diesem Zusammenhang fällt die regional-religiöse Verteilung von Barock und Klassizismus im Sinne von Max Webers Religionsgeographie auf: der Barock blühte vor allem in katholischen, wenig bürgerlich kapitalistisch entwickelten Ländern wie Italien, Spanien, Lateinamerika, Österreich, Süddeutschland im Zusammenhang mit Trientiner Konzil und Gegenreformation, während der Klassizismus in den der kapitalistischen Manufaktur- und Industriegesellschaft zustrebenden, lutheranischen oder calvinistisch beeinflussten Regionen Frankreich, England, Skandinavien, Schweiz und den Niederlanden triumphierte, wo die rationalistische Ideologie und Philosophie –

2 Je pensais que ...je les devais supposer en des lignes, à cause que je ne trouvais rien de plus simple (et) que pour les ...comprendre plusieurs ensemble, il fallait que je les expliquasse par quelques chiffres le plus courtes qu'il serait possible: et que par ce moyen j'emprunterais tout le meilleur de l'analyse géométrique et de l'algèbre,. ...ayant commencé par les plus simples et plus générales, et chaque vérité que je trouvais étant une règle que me servait après à en trouver d'autres, non seulement je vins à bout de plusieurs que j'avais jugé autrefois très difficiles.... (Descartes 1995 : 35).

man denke an den französisch-flämischen antipapistischen Jansenismus des Pariser Port-Royal, dem Racine und Pascal entstammten – sich selbst der christlichen Religion bemächtigte.

Dieser religiös-weltanschaulichen Regionalisierung Europas entspricht vollkommen die Tatsache, dass der Barockdichter Góngora ein Spanier, der rationalistische Philosoph Descartes ein Franzose war.

6. Nanophilologie oder Kürze als Einfachheit

Kürze der Darstellung wird oft mit Einfachheit gleichgesetzt. Das obige Brechtgedicht *Der Rauch* scheint in seinem Gesamtduktus relativ einfach und parataktisch zu sein, besticht aber auch durch die Kürze der Sätze. Das oben genannte Werk von Andreas Jolles *Einfache Formen* müsste eigentlich „Kurze Formen“ heißen, insofern der Verfasser neben Legenden, Heiligenviten, Sagen usw. kurze Genres wie Scherz, Spruch, Märchen und Witz analysiert, allerdings die auf der Hand liegende Beziehung Einfachheit-Kürze nicht thematisiert.

Doch kann es sich bei der Kurzform meiner Ansicht nach auch um eine Pseudoeinfachheit handeln. Schon der klassizistische französische Poet und Ästhetiker Nicolas Boileau sagte: *Je cherche d'être bref et je deviens obscure*: Ich suche kurz zu sein und werde dunkel. Extrem verkürzte Texte arbeiten notwendigerweise hauptsächlich mit Allusionen, Andeutungen und Implikationen, die der Leser zu explizieren hat, was Assoziationsvermögen und Kombinatorik erfordert und die Lektüre verkompliziert, was Boileau mit „obscure“ = dunkel meinte. Eine vollständige und daher lange verbale Explikation erbringt größere Einfachheit und leichteres Verständnis als eine Kurz- oder Kürzestform.

Die heutige Minimalkunst ist nicht nur ein quantitativer, sondern auch ein qualitativer Reduktionismus mit großen Vereinfachungen. Ihr neuester Trend ist die *Nanoliteratur* mit ihrer Metatheorie, der in terminologischer Anlehnung an die Nanotechnologie entstandenen *Nanophilologie*. Dafür sei eine Nano-Erzählung des Argentiniers David Lagmanovich im vollen Wortlaut zitiert:

ICH WEISS NICHT

Ich weiß nicht, ob ich tot bin. Das Fehlen körperlichen Schmerzes nach dem furchtbaren Verkehrsunfall würde dafür sprechen. Aber warum spüre ich

dann weiterhin den Schmerz der Seele, warum dauert die Erinnerung an das, was ich erlitt, bevor ich in Stücke zerfiel?

Diese Mini-Erzählung ist die Rückkehr zu den oben genannten „einfachen“ Genres. Hier wird wörtlich das Lyotardsche postmoderne Verbot der „großen Erzählungen“, des komplexen Denkens in großen Zusammenhängen, befolgt. Immerhin gelingt damit ein Beitrag zur Vielfalt der Genres wider den aktuellen Trend zu ihrer synkretischen bzw. hybriden Vermischung.

Zusammenfassend lässt sich sagen: Das semiotische Binom *Einfachheit vs. Vielfachheit, Komplexität und Schwierigkeit* konstituiert in der Kunst nicht wie in der Wissenschaft eine nur denkrational-operative bzw. deskriptive, sondern vor allem ein ästhetisches, das Wesen der Werke determinierenden Oppositionspaar. Meine Ausführungen konnten nur ein erster tastender Entwurf zu künftiger Forschung zu diesem bisher praktisch unbearbeiteten Thema der Literaturwissenschaft sein.

Bibliographie

- Descartes, René (1995): *Le discours de la méthode. Les passions de l'âme* Paris: Bookking International
- Eco, Umberto (1990): „Ästhetik der Massenkultur“, insonderheit „Die Struktur des schlechten Geschmacks“. In: *Im Labyrinth der Vernunft Texte über Kunst und Zeichen*. Leipzig: Reclam, S. 264- 324
- Ette, Ottmar (Hrg.) (2008): *Nanophilologie. Literarische Kurz- und Kürzestformen in der Romania*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag
- Ette, Ottmar (2009): „Perspectivas de la nanofilología“, in: *IBEROAMERICANA*, Año IX, No. 36, S. 109-125
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1955): *Ästhetik*, Berlin: Aufbau Verlag
- Jakobson, Roman (1963): *Essais de linguistique générale*. Paris: Presses Universitaires de la France
- Jolles, Andreas (1982): *Einfache Formen*. Tübingen: Max Niemeyer (6. Aufl.)
- Marx, Karl (1974): *Grundrisse der Kritik der Politischen Ökonomie* (Einleitung). Berlin: Dietz Verlag
- Platon (1964): „Hippias der Größere“, in: *Ästhetik der Antike*. Berlin und Weimar: Aufbau Verlag, S. 50-83
- Wittgenstein, Ludwig (1988): *Tractatus logicophilosophicus*. Gütersloh und Wien: Bertelsmann – Donauland
- Wölfflin, Heinrich (1984): *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Dresden: Verlag der Kunst