

1. Zeichen und Erkenntnis

Der Name der Rose – Das ist der deutsche Titel eines der wohl berühmtesten Historienromane der jüngeren europäischen Gegenwartsliteratur. Verfasst von einem damals noch unbekanntem Autor – dem Professor für Semiotik an der Universität Bologna, Umberto Eco (05.01.1932–19.02.2016), – und 1980 erstmalig im italienischen Original veröffentlicht (*Il nome della rosa*), zeichnet der Roman eine vielgestaltige und bildgewaltige Kulturgeschichte des Mittelalters. Sie ist gekleidet – oder besser gesagt: *verkleidet* – in die Rahmenhandlung einer Detektiv- und Kriminalgeschichte – einer Geschichte um die Aufklärung einer rätselhaften Mordserie in einem Benediktinerkloster im Apennin. Der Roman spielt während einer Woche des Jahres 1327; ein Pro- und ein Epilog des Erzählers ergänzen die Handlung.

Dass es aber in diesem Roman nur *vordergründig* um die besagte Kriminalgeschichte geht, sondern es sich *hinter-* und *untergründig* um ein kulturhistorisches Panorama der mittelalterlichen Welt handelt, erschließt sich erst bei aufmerksamer Lektüre. Die geschlossen wirkende Erzählstruktur, die bewusst entsprechend der biblischen Schöpfungserzählung (vgl. Gen 1,1–2,4a) den Zeitraum von sieben Tagen umfasst und zusätzlich durch den Tagesablauf der monastischen Tagzeitenliturgie bestimmt wird, löst sich unter der Hand nämlich in eine Vielzahl an Erzählfragmenten auf. Die Beschreibungen über die weltliche und geistliche Machtpolitik des Mittelalters, die Erläuterungen zu den Entwicklungen der Profan- und der Kirchengeschichte, die Betrachtungen der philosophischen und der theologischen Strömungen, die Schilderungen des Alltags der mittelalterlichen Welt und nicht zuletzt die Darstellungen des vielfach gebrochen wirkenden Denkens, Sprechens und Handelns der Romanfiguren fügen sich wie die Glassteinchen in einem Kaleidoskop zu einem bunt schillernden, aber zugleich durchaus verwirrenden Ganzen zusammen. Eco zitiert und paraphrasiert historische, philosophische, theologische und literarische Quellen, er erfindet und erweitert dabei Figuren, Motive, Themen und Stoffe, und er mischt fremde Gedanken unter eigene und eigene unter fremde. Der gesamte Roman ist also ein einziges großes Rätsel, das dem Leser vom Autor aufgegeben wird, so wie sich den beiden Protagonisten des Romans – den Benediktinermönchen Adson aus dem Stift Melk und William von Baskerville – die Suche nach dem Mörder ihrer Mitbrüder als Rätselspiel erweist. Der Roman war ein weltweiter Erfolg, er wurde in viele Sprachen übersetzt und ist in zahlreichen Auflagen erschienen. Er löste die bis heute anhaltende Welle der Historienromane aus

und machte Eco mit einem Schlag berühmt. Zugleich markiert dieses Werk den Anfang von Ecos zweiter Karriere als Schriftsteller einer großen Reihe an ähnlichen historischen Romanen, die er in der Folgezeit publizierte.

Der Name der Rose ist ein buchstäblich „spektakulärer“ Roman. Man kann sich als Leser in ihm mit dem sprichwörtlichen „geistigen Auge“ „umblicken“ und vieles „sehen“. Wenn man sich – um in der Sprache der Kriminalistik zu bleiben – „auf die Spur“ nach den verschiedenen, im Buch verarbeiteten Quellen begibt, wird man so manches entdecken und erfahren können.¹ Wer das tatsächlich tut, wird einiges finden, anderes zu seiner Überraschung aber auch nicht. Das sind dann die vom Autor selbst erdachten Quellen – also schlicht Fälschungen. Dazu zählt ausgerechnet das für die Handlung entscheidendste Dokument – nämlich die angebliche zweite poetologische Schrift des Aristoteles über die Komödie und damit über das Lachen.² Doch auch diese Fälschungen machen nichts, denn schließlich handelt es sich trotz des vorgespiegelten Scheins an Authentizität immer noch um eine fiktive Welt, und der Leser, der sich auf Ecos spielerisch-rätselhafte Erzählweise bewusst einlässt, wird sich daran auch nicht groß stören. Der Reiz des Romans liegt ja gerade in diesem Spiel wechselseitiger sprachlicher Verweisungen und rätselhafter inhaltlicher Verwicklungen. Aber nicht nur ein mit der mittelalterlichen Kultur vertrauter Leser fühlt sich durch diesen Roman angesprochen, auch ein weniger kenntnisreicher, aber dafür umso neugierigerer Leser findet Gefallen an dem Stoff. Selbst wenn man die *textexternen* Verweise nicht nachvollziehen kann, bereitet es doch schon große Freude, die *textinternen* Bezüge zu verfolgen. Ecos Montage- oder Collagetechnik verwebt nämlich die Erzählelemente in ein Netz von Bedeutungsbeziehungen, die sich wechselseitig konstituieren und gegenseitig interpretieren. Diese komplexe *Intertextualität*³ – die *textexternen* Bezüge – und die dazugehörige *Intratextualität* – die *textinternen* Bezüge – bilden das wesentliche Strukturprinzip des Romans. Es findet sein erzählerisches Abbild in der

1 Eine kurze Auflistung wesentlicher im Roman zitierter mittelalterlicher Autoren und ihrer Werke findet sich bei FUHRMANN 1988, 13f. – Ausführliche Angaben zur komplexen Verweisungsstruktur gibt STAUDER 1988, 78–142.

2 Die Romanhandlung gipfelt darin, dass die zwei Hauptpersonen William von Baskerville und Adson von Melk diese Quelle in der Bibliothek der Benediktinerabtei auffinden (vgl. ECO 1998, 609–614, 619–628). – Die Tatsache, dass es sich um eine „bloß“ (vgl. hierzu den lateinischen Schlusssatz!) fiktive Handschrift handelt, stellt die Pointe des Romans dar! Denn es zeigt sich darin gerade das nach Umberto Ecos Auskunft wesentliche Charakteristikum des Postmodernismus bzw. der postmodernen Ästhetik: die ironische Brechung. – Vgl. dazu die Ausführungen im folgenden Fließtext mit den entsprechenden Anmerkungen.

3 Vgl. dazu zur Einführung STAUDER 1988, 78–142. – Die Stilfigur der „Intertextualität“ (und der „Intratextualität“) verwendet Eco nicht nur im erwähnten Debütroman, sondern setzt sie konsequent auch in seinen Folgeromanen ein.

als Labyrinth aufgebauten Klosterbibliothek mit ihren zahlreichen Kammern, Räumen, Gängen und Treppen.

Ist die Form des Romans schon ein Rätsel, so ist es der Inhalt noch viel mehr. Das zeigt sich erstmalig beim Romantitel *Der Name der Rose* und schließlich beim letzten Satz des Romans, der aus zwei Sätzen besteht und lateinisch verfasst ist: „*Stat rosa pristina nomine, nomine nuda tenemus.*“⁴ Der Titel bildet sozusagen den ersten Satz des Romans und stellt die Rätselfrage, während der Abschlusssatz die Lösung gibt – auch wenn er in der damaligen Wissenschaftssprache Latein steht, die für viele Leser wiederum geheimnisvoll wirkt. In beiden Sätzen ist von einer „Rose“ die Rede. Diese „Rose“ sucht der Leser im gesamten Roman aber vergebens. Was soll das Ganze also? Welche „Rose“ ist gemeint, und was hat es mit dem Begriff „Name“ auf sich? Genau wie die Hintergründe der Mordfälle erst gegen Ende des Romans – im vorletzten und im letzten Kapitel – aufgedeckt werden, so muss sich auch der Leser in großer Geduld üben, wenn er das Rätsel um den „Namen“ der „Rose“ gelüftet haben will. Er muss bis zur letzten Zeile des mehrere hundert Seiten langen Werkes warten, bis es Eco doch noch gefällt, seinen Erzähler und Romanhelden Adson von Melk Licht ins Dunkel bringen zu lassen – vergleichbar dem Schein der Lampen, mit denen sich William und Adson am Schluss des Romans bei Nacht den Weg durch das Labyrinth der Bibliothek bahnen und das Rätsel der Mordserie lösen. Wie er im Prolog und im Epilog schreibt, blickt Adson als alter Mann auf sein Leben zurück und erinnert sich der geheimnisvollen Morde in besagter Benediktinerabtei. Er selbst hat seinen Mentor William von Baskerville bei der Aufklärung dieser Verbrechen unterstützt. Die beiden finden während ihrer Ermittlungen zahlreiche und widersprüchliche Hinweise zu Motiven und Tätern, die schließlich – mehr zufällig als beabsichtigt – zur Klärung der Mordfälle beitragen. Dass die Bedeutung der Indizien beiden Mönchen leider nicht immer – zumindest sofort – einsichtig wird, muss selbst der mit hohem detektivischen Spürsinn begabte William von Baskerville – der Sherlock Holmes in Ecos Roman⁵ – eingestehen.⁶ So gibt es

4 Vgl. Eco 1998, 655 [Kursivdruck im Original]. – Selbst dieser Satz ist ein wörtliches Zitat! Allerdings verwendet Eco es in einem anderen Kontext: vgl. Eco 2012a, [9–14] 9.

5 Der Nachname Williams ist natürlich dem bekannten Sherlock-Holmes-Fall *Der Hund der Baskervilles* entlehnt. Adson nimmt demzufolge die Rolle des Dr. Henry Watson ein: Wie dieser ist er Begleiter, Berater und Chronist der ermittelnden Hauptperson im Roman. Hier wie dort gibt es ein gewisses Lehrer-Schüler-Verhältnis, das durch eine Beziehung der Über- und Unterordnung gekennzeichnet ist, bei dem der brillante Ermittler seinem Gehilfen Belehrungen über die logisch-kriminalistische Deduktion erteilt. – Vgl. ebenso FÜHRMANN 1988, [1–20] 2f.

6 Vgl. Eco 1998, 643 f. – Ecos Bezeichnung der Kriminalgeschichte als „*Konjunktur-Geschichte im Reinzustand*“ – vgl. Eco 2012h, [63–66] 63 [Kursivdruck im Original] – begründet die Wahl dieses literarischen Genres für die Rahmenhandlung eines postmodernen Ro-

aber für den Leser immer wieder überraschende und spannende Wendungen in der Geschichte.⁷

Was bedeutet die Bezeichnung „Name der Rose“ nun? Die Kriminal- oder Detektivgeschichte ist buchstäblich das „Tatindiz“, das die „Spur“ zum „Beweis“ legt. Der lateinische Schlusssatz liefert dann das entscheidende „Beweismittel“, das zur „Aufklärung“ des „Falles“ führt. Der „Name“ ist des Rätsels Lösung! Ist der Leser an das Ende des Romans gelangt, dann muss er keine Mühe mehr aufwenden, „kriminalistisch zu kombinieren“, denn die „Indizien“ sprechen für sich. Der erste Teilsatz – „Stat rosa pristina nomine“ – spielt auf den in der Philosophie und Theologie der Hochscholastik bedeutsamen sogenannten „Universalienstreit“ an und dabei besonders auf den „Nominalismus“ in seiner gemäßigten Ausprägung des „Konzeptualismus“, den William von Ockham vertrat.⁸ Seine Spiegelfigur im Roman – „nomen est omen“ – ist William von Baskerville. Die reale wie die fiktive Person tragen denselben Vornamen, sie haben dieselbe Nationalität und vor allem teilen sie die gleiche philosophische Erkenntnistheorie. Der in dem Satz „Stat rosa pristina nomine“ angesprochene „Name“ – das „nomen“ – bedeutet nichts anderes als „Zeichen“. Was „zeichnet“ ein solches „Zeichen“ aber nun „aus“? Ein Zeichen ist ein stellvertretend für einen Gegenstand stehender Bedeutungsträger. Hier ist es das intellektuell-logisch gebildete Sprach- und Wortzeichen „Rose“ – ein Abstraktum – für die empirisch-sensuell erfasste Pflanze – ein Konkretum. So vermittelt der „Name“ „Rose“ eine buchstäblich „sinnvolle“ gedankliche Vorstellung und kann sie selbst dann noch bewahren, wenn das von ihm benannte Objekt gar nicht mehr vorhanden ist, wenn also – wie es im Zitat weiter heißt – die zarte und empfindliche, wirkliche Rose „von einst“ (vgl. „pristina“) längst verblüht und verwelkt ist. Es entsteht beim Sprecher wie beim Hörer des Sprach- und Wortzeichens „Rose“ somit ein bleibender gedanklicher Eindruck. Der „Name“ „Rose“ hat eben eine Bedeutung, und er hat damit zugleich Bedeutung. Zeichen bilden also Bedeutungen aus, und sie bilden folglich Erkenntnis. William von Baskerville als Alter Ego Williams von Ockham beschreibt diesen Begriffsbildungsprozess mit der Metapher der „Leiter“,⁹ die der Mensch zum Erkenntnisaufstieg unbedingt benötige.

Sein Schüler Adson hingegen radikalisiert diese epistemologische Position, wie der zweite Teilsatz des Schlusssatzes belegt: „Nomine nuda tenemus.“ Die-

mans. Es geht darin eben um Möglichkeiten, Annahmen und manchmal auch Zufälle – das heißt um das *Spiel mit Zeichen und ihren (möglichen) Bedeutungen*.

7 Vgl. Eco 1998, 615. 644f.

8 Vgl. zum Nominalismus HOFFMANN 1984, Spp. 874–884; vgl. zum Konzeptualismus HÜBENER 1976, Spp. 1086–1091.

9 Vgl. Eco 1998, 645.

ser Satz verweist auf einen tiefen Erkenntnisskeptizismus, ja eher schon einen grundsätzlichen Erkenntnispessimismus. Bezeichnungen sind für Adson im doppelten Wortsinn „bloße“ Zeichen. Sie sind nichts anderes als „bloße“ – also „nackte“ („nuda“) – „Namen“ und daher auch nur „bloß“ „Namen“. Sie sind dann „gleich bedeutend“ und somit auch „gleichbedeutend“. Dadurch verlieren sich die Zeichen im „sprachlichen Irgendwo“ des „logischen Nirgendwo“ wie ein Suchender in einem Labyrinth. So verirren sich auch Adson und William – im übertragenen Sinne – erst beinahe im „Labyrinth“ der Mordgeschichte und danach – im wörtlichen Sinne – fast noch im Labyrinth der Abteibibliothek. Die mit den Zeichen bezeichneten Bedeutungen haben dann eben keine eindeutige Bedeutung mehr. Die Bedeutung wird arbiträr. Daher spielt die „Rose“ außer im Titel wie am Schluss des Romans überhaupt keine Rolle, so dass der Leser während der Lektüre zu Spekulationen verleitet wird – und diese Wirkung ist vom Autor genau so beabsichtigt.¹⁰ Eco lässt seinen Adson damit aus der Zeit herausfallen. Er ist kein Mensch des Mittelalters mehr, sondern ein Vertreter des philosophischen Postmodernismus unserer Tage. Für ihn gilt das postmoderne Postulat des Wahrheitspluralismus und – in seiner Konsequenz – des Wahrheitsrelativismus. Die Dominanz einer einzigen Wahrheit oder gar eines einzigen Wahrheitssystems hat danach endgültig ausgedient. Was die Wahrheit anbelangt, so kann es jetzt nur noch um Heterogenität anstelle von Homogenität, um Multiperspektivität anstatt Monoperspektivität und um Alterität statt Uniformität gehen.¹¹ Dieses postmodernistische Axiom von der notwendigen Auflösung der Hegemonie einer einzigen Wahrheit schlägt sich deutlich auch in der Handlung des Romans nieder. Galt in der mittelalterlichen Welt die Kirche als alleinige Hüterin von Glaube und Wissen, so lässt Eco sie im Roman an diesem Selbstanspruch scheitern, indem er diesen in der Figur des Inquisitors Bernard Gui ad absurdum führt. Wer Zwang und Gewalt zum „Schutz“ der Wahrheit anwendet, der begeht ersichtlich Unrecht, und der befindet sich daher im Unrecht. Wahrheit braucht schließlich keine Gewalt, denn sie setzt sich aus eigener Kraft durch.¹²

Wer so redet wie Adson, nimmt gravierende Konsequenzen in Kauf. Der Wahrheitszweifel muss, wenn man ihn denn in aller Strenge bedenkt und anwendet, in den Gotteszweifel führen. Wenn sich schon über die Welt nichts mehr Endgültiges aussagen lässt, dann erst recht nicht über Gott. Gott ist nur

10 Vgl. Eco 2012a, [9–14] 11: Hier stellt Eco einige mögliche Lesarten für das Lexem „Rose“ zusammen.

11 Vgl. zu den Kennzeichen des Postmodernismus beispielsweise MEIER 1989, Spp. 1141–1145; WELSCH 1996, 30–50; WELSCH 2008, 79–85. 263–275.

12 Hinter diesem erzählerischen Einfall steckt natürlich auch ein gehöriges Maß an Feindseligkeit des – ironisch gesprochen – „gläubigen“ Atheisten Eco gegenüber der Kirche!

noch eine denkerische Möglichkeit, eine mögliche Realität, vergleichbar der möglichen Realität eines fiktionalen Textes wie dem Roman – eben „bloß“ ein „Name“.¹³ Auch die Gottesvorstellung wird so untergraben. Der Gotteszweifel führt zum Glaubenzweifel und dann auch zum Lebenszweifel. Zweifel wird zur Verzweiflung, denn „Sinn“ wird buchstäblich zum „Irr-Sinn“, weil jede „Wahrheit“ wegen des ständigen Verdikts des Irrtums nur eine vermeintliche Wahrheit sein kann. So wird die Sinnsuche zwangsläufig zu einer Sinnsuche ad infinitum – also zur ständig irrenden und darüber irrewerdenden Sinnsuche. Das bedeutet für den Menschen nicht nur „ein Ende mit Schrecken“, sondern sogar wirklich „ein Schrecken ohne Ende“ – sozusagen die wahre „Hölle auf Erden“! Dass der Figur des Adson von Melk diese fatalen Zusammenhänge völlig klar sind, beweist ein Zitat aus dem Epilog des Romans. Darin ist Adson die Verzweiflung darüber deutlich anzumerken:¹⁴ „Und ausgelöscht sein werden die Unterschiede, ich werde eingehen in den einfältigen Grund, in die stille Wüste, in jenes Innerste, da niemand heimisch ist. Ich werde eintauchen in die wüste und öde Gottheit, darinnen ist weder Werk noch Bild [...]“¹⁵ Ein Verlöschen im Nichts – das ist das düstere Schicksal, das Adson nach seinem Tod für sich erwartet. Postmodernismus bedeutet eben zwangsläufig Agnostizismus, wenn nicht sogar Atheismus. Dass ausgerechnet ein Mönch, der zudem noch am Ende seines Lebens steht, zu dieser resignativ-pessimistischen Erkenntnis kommt, ist bittere Ironie! Und Ironie – das Lachen – ist dann auch nach den von Eco seiner Figur William von Baskerville in den Mund gelegten Worten die scharfe Waffe, gegen die Wahrheit der fanatischen „Wahrheitspropheten“¹⁶ wirksam anzukämpfen. Das freimütige Lachen soll den heiligen Ernst der Wahrheit besiegen. Das Lachen wird zum Verlachen des Wahrheitsoptimismus der philosophischen Tradition.¹⁷ Ironie bilde – so Eco in seiner *Nachschrift zur „Name der*

13 Vgl. dazu Adsons Bemerkung: „Aber wie kann ein notwendiges Wesen existieren, das ganz aus Möglichkeiten besteht? Was ist dann der Unterschied zwischen Gott und dem ursprünglichen Chaos? Zu behaupten, daß [sic!] Gott absolut allmächtig ist und seinen eigenen Entscheidungen gegenüber absolut frei, heißt das nicht zu beweisen, daß [sic!] Gott nicht existiert?“ (vgl. ebd. 645). – Angespielt – wenn auch postmodern umgedeutet – ist hier auf die sogenannte „nominalistische Allmachtsthese“ – vgl. dazu BECKMANN 2009, [Spp. 894–896] Sp. 895.

14 Vgl. Eco 1998, 654.

15 Vgl. ebd. 654f.

16 Vgl. ebd. 643.

17 Vgl. ebd. 643 [Kursivdruck im Original]: „Vielleicht gibt es am Ende nur eins zu tun, wenn man die Menschen liebt: sie über die Wahrheit zum Lachen bringen, *die Wahrheit zum Lachen bringen*, denn die einzige Wahrheit heißt: lernen, sich von der krankhaften Leidenschaft für die Wahrheit zu befreien.“ – William – der Vertreter des Nominalismus bzw. des Konzeptualismus – redet an dieser Stelle zum ersten Mal dezidiert der postmodernen Wahrheitsskepsis das Wort. Das kann kein Zufall sein. Diese Bemerkung ist ein bewusst

Rose“– die Ästhetik des Postmodernismus.¹⁸ Postmoderner Stil ist also Gegenrede zur Rede.

Der Name der Rose ist damit ein postmoderner Roman.¹⁹ So verbindet Eco die äußere Heterogenität – die Kompilation von Texten – mit der inneren Heterogenität – der Ironie. Die erzählte Welt des Romans *entwickelt* sich durch die minutiöse Stoffrecherche, durch die Auswahl geeigneter Quellen²⁰ und die gelungene Komposition der Zitate und Allusionen, durch die Sprachgestaltung²¹ und den allwissenden Ich-Erzähler²², durch die Kernhandlung der Detektiv- und Kriminalgeschichte²³ sowie nicht zuletzt durch die Anfügung der Deutungen

gesetztes Textsignal für den Leser – verstärkt noch durch das kursiv gedruckte Syntagma „die Wahrheit zum Lachen bringen“ (ein zweiter „Hauptsatz“ neben dem schon behandelten lateinischen Schlusssatz; er ist allerdings nicht für die Romanfigur und den Erzähler Adson von Melk gedacht, sondern eben als prägnant formulierte Lehre für die Leserschaft: Der Roman verweist damit aus der fiktiven Welt in die reale Welt, aus dem Mittelalter in die Gegenwart hinein): Der Leser soll auf die philosophische Haltung des Autors aufmerksam werden und sich diese – sozusagen als postmoderner Zeitgenosse Ecos – als einzig sinnvoll verbliebene Weltdeutung und Weltanschauung möglichst zu eigen machen. – Vgl. zur Deutung dieser Passage auch FUHRMANN 1988, 18–20 (vgl. seine originelle Kapitelüberschrift: „Mit dem Lachen meint es Eco ernst!“ – vgl. ebd. 18).

18 Vgl. Eco 2012j, 76–82 [Kursivdruck im Original]: „Ich glaube indessen, daß [sic!] ‚postmodern‘ keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*“. Man könnte geradezu sagen, daß [sic!] jede Epoche ihre eigene Postmoderne hat, so wie man gesagt hat, jede Epoche habe ihren eigenen Manierismus (und vielleicht, ich frage es mich, ist postmodern überhaupt der moderne Name für Manierismus als metahistorische Kategorie)“ (77). „[...] Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß [sic!] die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt [sic!] werden muß [sic!]: mit Ironie, ohne Unschuld“ (78). „[...] Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei. Weshalb es dann – wenn beim Modernen, wer das Spiel nicht verstand, es nur ablehnen konnte – beim Postmodernem auch möglich ist, das Spiel nicht zu verstehen und die Sache ernst zu nehmen. Das ist ja das Schöne (und die Gefahr) an der Ironie: Immer gibt es jemanden, der das ironisch Gesagte ernst nimmt“ (79).

19 Ein aktuelles Beispiel für eine literarische Rezeption semiotischer Strömungen ist der vor Kurzem auf Deutsch erschienene Roman *Die siebte Sprachfunktion* des Franzosen Laurent Binet (im französischen Original: *La septième fonction du langage*): vgl. BINET 2016. – Binets Roman lässt sich auch als postmodern-ironisches Zitat von Ecos *Der Name der Rose* verstehen, denn es geht auch hier um ein kriminalistisches wie semiotisches Verwirrspiel – und Eco selbst tritt sogar als handlungsrelevante Figur auf!

20 Vgl. Eco 2012b, 21–24.

21 Vgl. Eco 2012f, 44–46; Eco 2012g, 49–52; Eco 2012i, 69–75.

22 Vgl. Eco 2012c, 27f.; Eco 2012e, 38–43.

23 Vgl. Eco 2012b, [21–24] 21 [Kursivdruck im Original]: „Ich habe einen Roman geschrieben, weil ich Lust dazu hatte. Ich halte das für einen hinreichenden Grund, sich ans Erzählen zu machen. Der Mensch ist von Natur aus ein *animal fabulator*. Begonnen habe ich im März 1978, getrieben von einer vagen Idee: Ich hatte den Drang, einen Mönch zu

des Autors, die sich in den Reden seiner Romanhelden verbergen. Gleichzeitig verwickelt diese kompositorische wie konzeptionelle Struktur den Leser in das Geheimnis um den Sinn des Romans. Es entsteht dadurch zudem ohne Zweifel etwas Neues. Auch wenn der Autor die Originalität leugnet,²⁴ so gehört auch diese Äußerung zum bewusst-provokanten, postmodernen Rätselspiel um die Relativität und daher Arbitrarität von Bedeutungen und Sinn. Man sagt einfach das genaue Gegenteil von dem, was man sagen will, das heißt man ist im wahrsten Sinne des Wortes „ironisch“. Ecos Bemerkung in der *Nachschrift*, das Schreiben gleiche einem Schöpfungsakt, mit dem man einen zweiten Kosmos erschaffe,²⁵ bestätigt den Eindruck des Originellen und widerspricht in eklatanter Weise der vorher geäußerten These des Autors. Diese entlarvt sich somit als postmoderne „Verpuppung“²⁶ und damit als ironische Brechung. An den Roman und an die erwähnten Deutungen – oder besser: an die *Andeutungen* – seines Autors können und sollen sich die Interpretationen der Leser anschließen. Die Welt des Romans verknüpft sich mit der Welt des Schriftstellers und der seiner Leser, und die Fiktionalität verbindet sich mit der Faktizität. Damit vermehrt sich die Diversität und die Komplexität, und zwar ad infinitum, denn jede Interpretation gibt immer wieder neu den Anstoß für eine weitere Interpretation. So will der Roman strenggenommen auch zu keinem literarischen Genre ganz genau passen; die gewählte Bezeichnung „Historienroman“ ist nur eine Verlegenheitslösung, da sie dem Inhalt noch am nächsten zu kommen scheint. *Der Name der Rose* ist weder ein reiner Historienroman noch ein wirklicher Detektiv- oder Kriminalroman, keine reine Kulturgeschichte und auch keine echte Philosophiegeschichte, sondern von allem etwas.

Dieser multiperspektivische Roman ist zugleich ein semiotischer Roman des (ehemaligen) Semiotik-Professors Eco, denn die Semiotik ist Epistemologie und damit auch Fundament des philosophischen Postmodernismus. Eco verknüpft in seinem lateinischen Schlusssatz, der die Essenz seines Romans²⁷ darstellt,

vergiften. Ich glaube, Romane entstehen aus solchen Ideen-Keimen, der Rest ist Fruchtfleisch, das man nach und nach ansetzt.“

24 Vgl. FUHRMANN 1988, [1–20] 13.

25 Vgl. ECO 2012d, [31–37] 31: „Wer erzählen will, muß [sic!] zunächst eine Welt erschaffen, eine möglichst reich ausgestaffierte bis hin zu den letzten Details.“

26 Vgl. ECO 2012c, [27f.] 28.

27 Ein berühmtes Vorbild für Ecos erzählerische Methode des Zusammenfassens der Haupterkenntnis in einem Satz wäre in Thomas Manns *Der Zauberberg* zu finden. Dort lässt der Erzähler seinen Protagonisten Hans Castorp während eines Ausflugs im schweizerischen Hochgebirge in einen Schneesturm geraten, der ihn in höchste Lebensgefahr bringt. Die Kälte löst bei Hans einen Tagtraum aus, der ihn zu folgender Erkenntnis führt: „Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken“ (vgl. MANN 1967, 523). – Genau die in diesem „Hauptsatz“ erwähnten Themen „Liebe“ (Clawdia Chauchat) – ergänzt um Freundschaft (Ludovico Settembri-

die philosophischen Strömungen des Nominalismus und des Postmodernismus und somit – wie an den Figuren Adson und William deutlich zu sehen ist – die Zeitebenen von Vergangenheit und Gegenwart. Der Postmodernismus erscheint daher als Erbe der mittelalterlichen Denkrichtung. Nun ist es aber ein weiter Weg vom Mittelalter bis zur Neuzeit, und die philosophisch-theologischen Deutungsmuster wandeln sich nicht von heute auf morgen. Sie sind nicht mit einem einfachen „geistigen Sprung“ vom semiotisch-erkenntnistheoretischen Nominalismus zum semiotisch-erkenntnistheoretischen Nihilismus zu überwinden, wie das dem Mönch Adson von Melk in der fiktiven Welt des Romans möglich ist. Um zur radikalen epistemologischen Position Adson von Melks – Ecos Alter Ego – zu gelangen, benötigt es daher einer geistesgeschichtlich-philosophiegeschichtlichen Vermittlung. Im Gegensatz zu den mehr oder weniger explizit vor- und dargestellten Theorien der mittelalterlichen Semiotik des Konzeptualismus („William von Baskerville“ – William von Ockham) und der postmodernen Semiotik des Relativismus („Adson von Melk“ – Umberto Eco), tritt diese vermittelnde Instanz nur implizit auf. Gemeint ist die Semiotik des US-amerikanischen Chemikers, Mathematikers und Philosophen Charles Sanders („Santiago“) Peirce (1839–1914), der als Gründervater der modernen Semiotik gilt. Auf ihn beruft sich daher auch Eco. Die Grundvorstellung, dass der gesamte menschliche Erkenntnisprozess ein über den Gebrauch von Zeichen aller Art erfolgender Bedeutungsbildungsprozess ist, verbindet die doch so unterschiedlichen Konzepte Ockhams, Peirces und Ecos miteinander. Mit anderen Worten gesagt: Menschliche Erkenntnis besteht *aus* Zeichen, und sie geschieht *in* Zeichen. Menschliches Denken ist notwendig an Zeichen gebunden. Dazu heißt es bei Peirce apodiktisch: „All thought being performed by means of signs, [...]“.²⁸ An anderer Stelle wird er noch etwas präziser, dort heißt es: „[...] and the life of thought and science is the life inherent in symbols.“²⁹ Zeichen bilden die Welt ab, und sie bilden auf diese Weise Erkenntnis der Welt. Erkenntnis geschieht in einer ausschließlich durch Zeichen vermittelten Beziehung – also in Relationalität. Als Darstellungsmittel für einen Gegenstand kann ein Zeichen alles sein – etwa ein Gegenstand, eine Handlung, eine Geste, ein Bild, ein Wort, eine Regel. Letztlich ist ein Zeichen aber bereits jeder Gedanke, wie

ni) – und „Tod“ (Joachim Ziemßen, Leo Naphta, Pieter Peepkorn, Erster Weltkrieg) und den darin wirkenden gegensätzlichen Kräften des Apollinisch-Konstruktiven (Kosmos) und des Dionysisch-Destruktiven (Chaos) behandelt der Roman (die Antithese „Kosmos vs. Chaos“ bietet im Übrigen wieder eine Parallele zu Ecos *Der Name der Rose*...).

28 Vgl. CP 1.191.

29 Vgl. CP 2.220. – Mit dem Lexem „symbols“ ist in diesem Kontext das Zeichen gemeint (vgl. zur Semantik etwa WALTHER 1989, 69). – Vgl. auch HARDWICK / COOK 1977, 32: „[...] all our thought & knowledge is by signs“ [Brief von Peirce an Victoria Lady Welby vom 12.10.1904].

das obige Zitat darlegt. Peirce definiert diese Sinnerschließung im Einzelnen als triadischen Zeichenprozess – er nennt es „Semiose“ oder „Zeichenprozess“ bzw. „Zeichenwirkung“ („*semeiosis*“)³⁰ –, und zwar genauer als untrennbares Beziehungsgefüge von „Objekt“, „Zeichen“ und „Interpretant“. Das „Zeichen“ – in Ecos Roman der „Name“ oder das „nomen“ – wird zum Grundbegriff der semiotischen Zeichenlehre, die nach Peirce zugleich Erkenntnislehre ist. Die genannte Universalität des Zeichens bedingt die damit verknüpfte Universalität der Bedeutung. Aufgrund der Universalität der Zeichenstruktur ist der Zeichenprozess nur als *infiniter Regress* vorstellbar. Wenn alles zum Zeichen werden kann, dann wird auch alles zum Zeichen. Daher kann man sich den Anfang der Semiose nicht denken, denn jedes Zeichen, das etwas bezeichnet, löst eine Bedeutung aus, die wiederum zum Zeichen für etwas anderes werden kann und wird, und so fort. So entsteht ein stetig wachsendes Netz an Bedeutungen. Den Aspekt der Netzstruktur von Zeichenprozessen teilt auch Eco. Der beschriebene Bedeutungsbildungsprozess zeigt sich auf der individuellen wie auf der kollektiven Ebene. Das heißt, dass jeder Mensch einerseits eigenständig Bedeutungen generiert, er aber andererseits als gesellschaftliches Wesen zugleich in Verbindung mit anderen Menschen steht, die ebenfalls Bedeutungen produzieren. Sowohl die Einzelperson wie die Personengruppe übernehmen somit wechselseitig Zeichen und Bedeutungen.

Der philosophisch-semiotische Postmodernismus, wie ihn Eco literarisch verarbeitet und darbietet, radikalisiert jedoch das Zeichensystem Peirce'scher Prägung. Uneindeutigkeit statt Eindeutigkeit wird zum bestimmenden Grundzug der postmodernen Auffassung über die Welt. Dabei löst der literarische Postmodernismus aus dem triadischen Zeichensystem das Zeichen heraus. Es wird zur „bloßen“ „Maske“, die ohne bestimmbare und somit bestimmte Bedeutung³¹

30 Vgl. zum Beispiel CP 5.473.

31 Vgl. zur unendlichen Verweisungsstruktur Eco 1987, 105 [Kursivdruck im Original]: „Grade der Reichtum dieser Kategorie [des Interpretanten – S. E.] macht sie fruchtbar, denn er zeigt uns, wie Signifikation (und Kommunikation) mittels kontinuierlicher Verschiebungen, die von einem Zeichen auf ein anderes Zeichen oder eine Kette von Zeichen zurückverweisen, kulturelle Einheiten in asymptotischer Form umschreiben, ohne sie jemals direkt zu berühren, obwohl sie sie vermittels anderer Einheiten zugänglich macht. So zwingt einen eine kulturelle Einheit nie, sie durch etwas anderes zu ersetzen, das keine semiotische Entität ist, und sie braucht nie durch eine platonische, psychische oder gegenständliche Entität erklärt zu werden. *Semiose erklärt sich durch sich selbst*; diese kontinuierliche Zirkularität ist die normale Bedingung der Signifikation, und sie erlaubt es der Kommunikation sogar, Zeichen zu verwenden, um auf Dinge hinzuweisen.“ – Es öffnet sich ein „semantische[s] Feld als die Struktur, die Zeichen miteinander verbindet und zueinander korreliert“ (vgl. ebd. 103) im Gegensatz zum hypothetischen, teleologisch-korrelierend gedachten Beziehungsgeflecht, von dem noch Peirce ausgegangen ist: „[...] and proceeding in the same way, we shall, or we should, ultimately reach a Sign of

eben nur noch der „Maskerade“ – der „Verpuppung“³² – dient. Das Aufbrechen der klassisch-semiotischen Zeichenstruktur der Moderne in der Postmoderne geschieht in der Stilfigur der ironischen Brechung. Zugleich wird das Zeichen im Postmodernismus zum einzig verbleibenden, allgemeingültigen Begriff, es wird zum Selbstzweck. Daher entfaltet Eco in seinem Roman ein Verwirrspiel von Zeichen und Bedeutungen. Es gibt viele Zeichen und viele Bedeutungen, die jedoch kein festes Bedeutungssystem mehr ausbilden. In der Rahmenhandlung der Kriminalgeschichte wird dieser Zusammenhang manifest. Die „Indizien“ oder „Spuren“ lassen sich nicht mehr einem einzigen Täter zuordnen – im Gegensatz etwa zu den berühmten Fällen des Sherlock Holmes. Wie sich am Ende des Romans nämlich herausstellt, sind dem Haupttäter – dem Bibliothekar Jorge von Burgos – die Fäden seines perfiden Mordplans aus den Händen gegliitten, so dass auch die Ermittler lange im Dunkeln tappen müssen. Die Wege zur Wahrheit zeigen sich daher oft als Irrwege. Alles ist ein Zeichen, aber alles wirkt äquivok. Nichts ist so, wie es scheint; nichts ist mehr klar erkennbar. Für die postmoderne Position wird der Sinn fraglich. Namen sind in der Tat „Schall und Rauch“; es sind eben „bloß(e)“ „Namen“, wie es im Roman lapidar heißt.

Diese ins Extrem gewendete postmoderne Deutung des Zeichenprozesses würde Peirce aufs Schärfste ablehnen.³³ Seine Zeichenlehre ist dezidiert eine Erkenntnislehre. Den Zeichen entsprechen Gegenstände in der Wirklichkeit, auf die mit den Zeichen hingewiesen und die mit den zugehörigen Bedeutungen eindeutig bestimmt werden. Sie sind das, was die Zeichen von ihnen darstellen (Korrespondenztheorie). Es gibt also eine univoke Relation zwischen Zeichen und Objekten, keine äquivoke wie in der postmodernistischen Variante der Semiotik. Mit Zeichen kann man deswegen wahre Aussagen treffen. Folglich gibt es auch einen Erkenntnisfortschritt, so dass sich der Erkenntnisprozess linear-teleologisch gestaltet. Semiotik ist Logik, ist Erkenntnis. Dass mit Zeichen Erkenntnis entsteht – Sinn erzeugt wird –, steht für Peirce also außer Frage. Dieser Zusammenhang ist für ihn grundlegend, nicht grundstürzend wie im Postmodernismus. Eco in seinem Roman und Peirce vertreten in diesem entscheidenden Punkt grundverschiedene Positionen.³⁴ Zeichen als formale Ka-

itself, containing its own explanation and those of all its significant parts; and according to this explanation each such part has some other part as its Object“ (vgl. CP 2.230).

32 Vgl. ECO 2012c, [27 f.] 28.

33 Vgl. PAPE 2004, 118: „Peirce ist in seiner Semiotik Realist und setzt seine objektiv-idealistische Konzeption von Wirklichkeit um, indem er für jedes Zeichen die Orientierung an einem (zeichenexternen) Objekt fordert. Das Objekt hat deshalb sowohl eine teleologische Funktion im Zeichen als auch die ontologische Funktion, jenes unabhängige Element zu präsentieren, das allein den Zusammenhang der Zeichen bedeutsam macht.“

34 Eco hat die in seinem Roman *Der Name der Rose* literarisch verarbeitete postmoderne, semiotisch-poststrukturalistische Konzeption für seine eigene philosophisch-semioti-