

Umberto Eco: Il nome della rosa / Der Name der Rose

Analog zur prästabilierten Harmonie von Roman und Postmoderne steht auch die Dominanz des angelsächsischen Sprachraums außer Frage. Gewiss lassen sich postmoderne Schreibverfahren in mehr oder wenigen allen Hochliteraturen aufzeigen, doch reagieren sie in unterschiedlicher Deutlichkeit auf Vorbilder, die in den USA zuerst prominent geworden sind. Dieser Hegemonie zum Trotz ist es kein amerikanischer, sondern ein italienischer Roman, der die Eigenarten postmodernen Erzählens derart idealtypisch bündelt, dass sich das weltweite Verständnis von postmoderner Kunst seitdem darauf beruft.

Umberto Ecos Welterfolg *Il nome della rosa* von 1980 (1982 als *Der Name der Rose* eingedeutscht) hat in seiner glücklichen Verbindung von formaler Raffinesse und packender Kriminalgeschichte von Anfang an als Inbegriff literarischer Postmoderne gegolten.²⁸¹ Wie bei jedem Idealtyp handelt es sich zwar auch in diesem Fall – genau besehen – um den einzigen seiner Art, von dem alle anderen Texte, die ihm nahestehen, mehr oder weniger deutlich abweichen; umso mehr aber bietet sich der erste Roman des italienischen Mediävisten und Semiotikers zum Richtmaß an, um im Bezug darauf die Möglichkeitsbedingungen postmodernen Schreibens auszuloten.

Verglichen mit den hochliterarisch angestregten Romanen der 1950-70er Jahre, die wie Samuel Becketts *L'Innommable/The Unnamable* (1953), Peter Handkes *Die Hornissen* (1966) oder Claude Simons *Les corps conducteurs* (1971) auf unterschiedlichste Art ›experimentell‹ sein wollen und jedes ›natürliche‹ Erzählen folgerichtig scheuen, scheint Eco auf den vormodernen Standard zurückzufallen, d. h. seinen Lesern eine übersichtliche Handlung mit Anfang, Mitte und Ende zu bieten: In einer großen, reichen Benediktiner-Abtei irgendwo in Norditalien kommt es während der letzten Novemberwoche 1327 zu einer Serie von Todesfällen, die William von Baskerville, ein englischer Franziskaner auf diplomatischer Mission, aufklären soll; als Jorge von Burgos, der blinde Bibliothekar, als Mörder entlarvt ist, wirft er Feuer in die Bibliothek und das Kloster brennt bis auf die Grundmauern ab. Dabei geht auch das einzige Exemplar des legendären Zweiten Buches der aristotelischen *Poetik* zugrunde, das von der Komödie gehandelt haben soll und insofern Tatmotiv war, als der fanatisch fromme Bibliothekar alle Heiterkeit als Ursünde fürchtete (ob es von Aristoteles tatsächlich je eine Abhandlung zur Komödie gegeben hat, weiß in Wahrheit niemand).

²⁸¹ Zur Bedeutung von Ecos *Der Name der Rose* für die deutsche Literatur vgl. Schilling: *Der historische Roman*.

Mitgeteilt wird dieses streng in sieben Tage gegliederte Geschehen, dessen Episoden sich an den liturgischen Stunden orientieren (z. B. ›Komplet‹ = Nachtgebet oder ›Mette‹/›Matutina‹ = Nachtgottesdienst), als Erinnerung des einstigen Benediktiner-Novizen Adson, der am Abend seines Lebens in Kloster Melk niederschreibt, was er als Williams Begleiter in früher Jugend miterlebt hat. Damit ist erneut eine Rahmung gegeben, wie sie die meisten der ›historischen Romane‹ im Gefolge Walter Scotts aufweisen, wofür in der italienischen Literaturgeschichte als Klassiker schlechthin Alessandro Manzoni's *I promessi sposi* (*Die Verlobten*, 1840/42) steht: Ein aus alter Zeit stammendes ›Manuskript‹ wird in der Gegenwart aufgefunden und publiziert. An diese Tradition schließt Eco mit *Der Name der Rose* an, dessen frei erfundene Mordgeschichte kirchengeschichtlich dennoch präzise fundiert ist und ebenso zuverlässig über spätmittelalterliche Klostersitten wie über scholastische Glaubensdebatten informiert. Eco bedient sich dieses vor allem im 19. Jahrhundert erfolgreichen Schemas und markiert sein Vorgehen durch die vorangestellte Generalklausel »Naturalmente, un manoscritto«, deren Doppeldeutigkeit das Deutsche kaum wiederzugeben vermag (›Eine Handschrift natürlich‹ / ›Seiner Natur nach ein Manuskript‹). Damit verschafft er sich das Recht, im Bewusstsein der Moderne wieder altmodisch-kunstlos zu schreiben: »Kann einer, der erzählen will, heute noch sagen: ›Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen gegen Ende November‹, ohne sich dabei wie Snoopy zu fühlen? Was aber, wenn ich Snoopy das sagen ließe? Wenn also die Worte ›Es war ein klarer spätherbstlicher Morgen...‹ jemand sagte, der dazu berechtigt war, weil man zu seiner Zeit noch so anheben konnte? Eine Maske, das war's, was ich brauchte.«²⁸²

Mit dieser Manuskript-Fiktion, die einem spätmittelalterlichen Mönch die Verantwortung für den Text zuschiebt, ist es jedoch nicht getan. In einer auf den 5. Januar 1980 datierten Vorbemerkung lässt Eco vielmehr ein in manchem biografischen Detail mit ihm übereinstimmendes ›Ich‹ berichten, wie Adsons Text auf die Gegenwart gekommen sein soll: Am 16. August 1968 (kurz vor der Niederschlagung des ›Prager Frühlings‹ durch Truppen des Warschauer Pakts) sei ihm in Prag als Werk eines Abbé Vallet *Le manuscrit de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon* (Aux Presses de l'Abbaye de la Source, Paris 1842) in die Hände geraten; nach dem sowjetischen Einmarsch habe er sich über Linz nach Wien begeben, von wo aus er mit einer schon in Prag erwarteten ›lieben Person‹ donauaufwärts gereist sei, ohne im Kloster Melk einen Hinweis auf Adson zu ermitteln zu können. Währenddessen will das Ich der Vorbemerkung handschriftlich eine

²⁸² Eco: *Nachschrift*, S. 27: »Si può dire ›Era una bella mattina di fine novembre‹ senza sentirsi Snoopy? Ma se lo avessi fatto dire a Snoopy? Se cioè ›era una bella mattina...‹ lo avesse detto qualcuno che era autorizzato a dirlo, perché così si poteva fare ai suoi tempi? Una maschera, ecco cosa mi occorreva« (Eco: *Postille*, S. 15).

Übersetzung angefertigt haben, die ihm schließlich als einziges Dokument geblieben sei, weil seine Begleitung am Mondsee verschwand und das Buch des Abbé Vallet mitnahm. Nachdem spätere Nachforschungen im Sand verliefen und allein in Buenos Aires (der Wirkungsstätte von Jorge Luis Borges) Spuren von Adsons Werk zu finden waren, bringt Ecos *alter ego* Adsons Bericht nun in der »italienischen Fassung einer obskuren neugotisch-französischen Version einer im 17. Jh. gedruckten Ausgabe eines im 14. Jh. von einem deutschen Mönch auf Lateinisch verfassten Textes«²⁸³ zum Druck. Die *Postille* erklärt diese Konstruktion mit der Notwendigkeit, das Schema des historischen Romans zu überbieten: »Ergo konnte meine Geschichte nur mit der wiedergefundenen Handschrift beginnen, und auch das wäre dann (natürlich) nur ein Zitat. So schrieb ich zunächst das Vorwort, indem ich meine Erzählung, verpackt in drei andere Erzählungen, in den vierten Grad der Verpuppung setzte: Ich sage, daß Vallet sagte, daß Mabillon sagte, daß Adson sagte...«²⁸⁴

Nimmt man die Vorbemerkung beim Wort, dann schildert sie Roland Barthes' Theorem vom ›Tod des Autors‹ (vgl. S. 56-58) als persönliches Erlebnis. Die Herkunft des Text entzieht sich; kein Weg führt zum eigentlichen Ursprung zurück und nichts steht zu lesen als eine höchst unzuverlässige Wiedergabe aus bestenfalls vierter Hand. Ecos fiktionale Vorbemerkung beglaubigt insofern die elementarste Einsicht postmoderner Poetik, dass alle Geschichten schon mehrfach erzählt worden sind (vgl. S. 20), und dementsprechend ist *Il nome della rosa* ein Roman, der in jeder Hinsicht von Zitaten bzw. Anspielungen lebt, seine Quellen mehr oder weniger deutlich durchscheinen lässt und mit ausgeklügelten Morden unterhält, aber auch zur reflektierten Beschäftigung einlädt. Das ist das literarische Pendant zu dem, was Charles Jencks für die Architektur als ›Doppelkodierung‹ bezeichnet hat (vgl. S. 18): die Verbindung von Trivialität und Artistik zum Zweck einer zweigleisigen Rezeption. Dieser ironischen, sich selbst überall relativierenden Grundierung wegen ist es geradezu zwingend, die seit 1968 erstarkte Verpflichtung der Literatur auf soziale Relevanz zu widerrufen, um dem Schreiben wie dem Lesen die verdienten Freiräume zu sichern. In solcher Verabschiedung des Politischen zugunsten des Genusses, zu dem sich der Übersetzungsübersetzer von Adsons Manuskript freimütig bekennt, darf die konkreteste Manifestation eines neuen Schreibens gesehen werden, das sich in der postmodernen Ästhetik durchsetzt:

²⁸³ Eco: *Der Name der Rose*, S. 10: »[...] la mia versione italiana di una oscura versione neogotica francese di una edizione latina secentesca di un'opera scritta in latino da un monaco tedesco sul finire del trecento« (Eco: *Il nome della rosa*, S. 13f.).

²⁸⁴ Eco: *Nachschrift*, S. 28: »[...] la mia storia non poteva che iniziare col manoscritto ritrovato, e anche quella sarebbe stata una citazione (naturalmente). Così scrissi subito l'introduzione, ponendo la mia narrazione a un quarto livello di incassamento, dentro a altre tre narrazioni: io dico che Vallet diceva che Mabillon ha detto che Adso disse ...« (Eco: *Postille*, S. 15).

»In den Jahren, da ich den Text des Abbé Vallet entdeckte, herrschte die Überzeugung, dass man nur schreiben dürfe aus Engagement für die Gegenwart und im Bestreben, die Welt zu verändern. Heute, mehr als zehn Jahre danach, ist es der Trost des homme de lettres (der damit seine höchste Würde zurückerlangt), wieder schreiben zu dürfen aus reiner Liebe zum Schreiben«.²⁸⁵

Die eigentliche Binnengeschichte um Todesfälle unter Mönchen erinnert in wesentlichen Zügen an das Schema des ›Schauerromans‹ (*gothic novel*), eines im späten 18. Jahrhundert namentlich von Horace Walpole und Ann Radcliffe entwickelten Typs kultiviert-reißerischer Trivilliteratur, der sich nicht selten um finstere Machenschaften in mittelalterlichen Klöstern Italiens dreht. Die kriminalistischen Bemühungen von Bruder William sind hingegen nach dem Muster von Arthur Conan Doyles ›Sherlock Holmes‹-Geschichten gestrickt, die selbst wiederum an Edgar Allan Poes Erzählungen um einen Pariser Detektiv namens C. Auguste Dupin Maß genommen haben. Wie seine französischen bzw. englischen Kollegen arbeitet auch Bruder William (als ›von Baskerville‹ deutlich auf den berühmtesten aller ›Sherlock Holmes‹-Fälle bezogen: *The Hound of the Baskervilles*, 1902) mit dem logisch freilich unsicheren Prinzip der Abduktion: Aus genauestens beobachteten ›Spuren‹ eines Verbrechens wird in scharfsinniger Rekonstruktion auf den Täter geschlossen. Dieses kriminalistisch unverzichtbare Vorgehen entspricht im Kern dem Verfahren der herkömmlichen Literaturwissenschaft, aus Spuren im Text das Handeln des Autors zu rekonstruieren, um seine Mitteilungsabsicht dingfest zu machen. So wie Roland Barthes dieses Verfahren unter dem Schlagwort ›Tod des Autors‹ bestritten hat (vgl. S. 56-58), so dementiert es auch Umberto Ecos Roman: Abduzierend bildet Bruder William seine Theorie, die Morde im Kloster würden dem Schema der Apokalypse folgen, wird darin zunächst bestätigt und muss zuletzt doch einsehen, dass der so geistreich entwickelte Master-Plan nur subjektive Einbildung war. Die ersten Todesfällen erklären sich als Selbstmord bzw. Unfall, und erst Williams irrige Vermutung hat den blinden Klosterbibliothekar Jorge von Burgos (eine deutliche Referenz auf Jorge Luis Borges) auf die Idee gebracht, seine Morde dieser Hypothese anzupassen (Umberto Eco übernimmt hier ein Motiv aus Jorge Luis Borges' Erzählung *La muerte y la brújula* / *Der Tod und der Kompaß*).

²⁸⁵ Eco: *Der Name der Rose*, S. 12: »Negli anni in cui scoprivo il testo dell' abate Vallet circolava la persuasione che si dovesse scrivere solo impegnandosi sul presente, e per cambiare il mondo. A dieci e più anni di distanza è ora consolazione dell' uomo di lettere (restituito alla sua altissima dignità) che si possa scrivere per puro amore di scrittura« (Eco: *Il nome della rosa*, S. 15).

William von Baskervilles Absicht, aus den ›Spuren‹ des ›Täters‹ eine in sich schlüssige Theorie über das tatsächliche Geschehen abzuleiten, hat ihn auf einen Holzweg führen müssen, weil er die *différance* nicht in Rechnung stellt. Auf dieser Reflexionsebene gelesen, zeigt sich *Der Name der Rose* nicht bloß als Historischer Roman, als Kriminalroman oder als klösterlicher Schauerroman, sondern als erzählerische Umsetzung der dekonstruktivistischen Zeichentheorie. In einem abschließenden Gespräch mit dem Novizen Adson (vermutlich ein Anklang an Dr. Watson, den Assistenten von Sherlock Holmes) bringt Bruder William seinen Fehler zur Sprache:

›Ich habe nie an der Wahrheit der Zeichen gezweifelt, Adson, sie sind das einzige, was der Mensch hat, um sich in der Welt zurechtzufinden. Was ich nicht verstanden hatte, war die Wechselbeziehung zwischen den Zeichen. [...] Ich bin wie ein Besessener hinter einem Anschein von Ordnung hergelaufen, während ich doch hätte wissen müssen, daß es in der Welt keine Ordnung gibt.‹

›Aber indem Ihr Euch falsche Ordnungen vorgestellt habt, habt Ihr schließlich etwas gefunden...‹

›Da hast du etwas sehr Schönes gesagt, Adson, ich danke dir. Die Ordnung, die unser Geist sich vorstellt, ist wie ein Netz oder eine Leiter, die er sich zusammenbastelt, um irgendwo hinaufzugelangen. Aber wenn er dann hinaufgelangt ist, muß er sie wegwerfen, denn es zeigt sich, daß sie zwar nützlich, aber unsinnig war.‹²⁸⁶

In diesem Zusammenhang erklärt sich auch der ansonsten rätselhafte Titel des Romans als Nachklang der grammatologischen Schrifttheorie bzw. Sprachphilosophie, da Adson seine Erzählung mit einem – freilich manipulierten - Vers des Benediktiners Bernhard von Cluny schließt,²⁸⁷ der in *De contemptu mundi* (›Von der Verachtung/Nichtswürdigkeit der Welt‹) bereits die Differenz von Wirklichkeit und Sprache benannt hat: ›Stat Roma [bei Eco: rosa] pristina nomine, nomina nuda tenemus‹ (›Was einst Rom [Rose] war, gibt es nur noch im Namen; nichts besitzen wir als bloße Namen‹).

Hat sich der angebliche Entdecker des Textes in seiner Vorbemerkung von 1980 ganz entschieden gegen die Politisierung von Literatur verwahrt, bleibt die tödliche Geschichte um den Verlust der Komödien-Poetik des Aristoteles doch kein bloßes Spiel. Jorge von Burgos will das Lachen aus der Welt schaffen, weil er es als mächtigste Bedrohung seines Fanatismus begreift; zuletzt aber führt sich Jorge von Burgos selbst *ad absurdum*, als er in der Gewissheit,

²⁸⁶ Eco: *Der Name der Rose*, S. 625: »Non ho mai dubitato della verità dei segni, Adso, sono la sola cosa di cui l'uomo dispone per orientarsi nel mondo. Ciò che io non ho capito è stata la relazione tra i segni. [...] Mi sono comportato da ostinato, inseguendo una parvenza di ordine, quando dovevo sapere bene che non vi è un ordine nell'universo.‹ | ›Ma immaginando degli ordini errati avete pur trovato qualcosa...‹ | ›Hai detto una cosa molto bella. Adso, ti ringrazio. L'ordine che la nostra mente immagina è come una rete, o una scala, che si costruisce per raggiungere qualcosa. Ma dopo si deve gettare la scala, perché si scopre che, se pure serviva, era priva di senso.« (Eco: *Il nome della rosa*, S. 495).

²⁸⁷ Vgl. Eco: *Nachschrift*, S. 9 / Eco: *Postille*, S. 7.

die einzige noch überlieferte Niederschrift der aristotelischen Theorie zu vernichten, selber auflacht.²⁸⁸ An dieser Stelle wird *Der Name der Rose* geradezu bekenntnishaft, indem William von Baskerville sein Plädoyer für die postmoderne Ethik der Pluralität wie ein »engagierter« Autor vorträgt: »Der Antichrist entspringt [...] aus der Frömmigkeit selbst, aus der fanatischen Liebe zu Gott oder zur Wahrheit, so wie der Häretiker aus dem Heiligen und der Besessene aus dem Seher entspringen. Fürchte die Wahrheitspropheten, Adson, und fürchte vor allem jene, die bereit sind, für die Wahrheit zu sterben: Gewöhnlich lassen sie viele andere mit sich sterben, oft bereits vor sich, manchmal für sich.«²⁸⁹ Umso wichtiger wäre das Lachen als der beste Schutz vor allen Versuchungen eines des Fundamentalismus: »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.«²⁹⁰

Streng genommen verfängt sich Umberto Ecos Roman damit in einem Selbstwiderspruch, da er die postmoderne Einsicht, dass es Eindeutigkeit resp. Unmittelbarkeit nicht geben kann, zurücknimmt und eine Botschaft formuliert, die den »Autor« bzw. dessen »Intention« eben doch voraussetzt.²⁹¹ Nicht minder prekär ist in dieser Hinsicht schon der einleitende Bericht vom Auffinden des Textes in Prag, dem Verschwinden der ohnehin nicht originalen Quelle und der ergebnislosen Recherche nach dem ersten Urheber. Diese fiktionale Vorbemerkung stimmt mit Roland Barthes' grammatologisch inspirierter Dekonstruktion der »Autor«-Idee vollkommen überein und unterläuft sie doch gerade dieser Übereinstimmung wegen. Wer so die Absenz eines Autors erzählt, der muss als Erzähler am Leben sein und keinem Leser steht es frei, die Geschichte anders zu lesen. Dem christlichen Mythos von Ostern entsprechend, ist der Tod des Autors daher mit dessen Auferstehung verbunden. Oder anders gesagt: Seitdem das Theorem von seinem Tod in der Welt ist, geht es dem Autor besser denn je.

²⁸⁸ Vgl. Eco: *Der Name der Rose*, S. 611 / Eco: *Il nome della rosa*, S. 483f.

²⁸⁹ Eco: *Der Name der Rose*, S. 624: »L'Antichristo può nascere dalla stessa pietà, dall' eccessivo amor di Dio o della verità [...]. Temi, Adso, i profeti e coloro disposti a morire per la verità, ché di solito fan morire moltissimi con loro, spesso prima di loro, talvolta al posto loro« (Eco: *Il nome della rosa*, S. 494).

²⁹⁰ Eco: *Der Name der Rose*, S. 624: »Forse il compito di chi ama gli uomini è di far ridere della verità, *fare ridere la verità*, perché l'unica verità è imparare a liberarci dalla passione insana per la verità« (Eco: *Il nome della rosa*, S. 494).

²⁹¹ Vgl. Schilling: *Der historische Roman*, S. 102.