

dtv

»Ich habe einen Roman geschrieben, weil ich Lust dazu hatte«, behauptet Umberto Eco, Professor für Semiotik an der Universität zu Bologna. Aber als Kenner des Mittelalters wie der modernen Erzähltheorie, der Massenmedien wie der Eliten wollte Eco nicht bloß »einen«, sondern »den idealen postmodernen Roman« schlechthin schreiben, der nicht nur bei den Kritikerkollegen, sondern auch beim Publikum »ankam«. Der Erfolg, aber nicht nur der, gab ihm recht. Seine Nachschrift zum ›Namen der Rose‹ beweist darüber hinaus, daß die Entstehungsgeschichte und die Prämissen eines großen Romans mindestens genauso amüsant sein können wie das Werk selbst. Es ist die Begegnung mit der witzigen, lebendigen Intelligenz dieses Autors, was die Eco-Lektüre zu einem Genuß macht.

Umberto Eco, 1932 in Alessandria (Piemont) geboren, lebt in Mailand und unterrichtet seit 1971 Semiotik an der Universität Bologna. 1988 wurde er zum Ehrendoktor der Pariser Sorbonne ernannt. Neben seinen in viele Sprachen übersetzten Romanen verfaßte er zahlreiche Schriften zur Theorie und Praxis der Zeichen, der Literatur, der Kunst und nicht zuletzt der Ästhetik des Mittelalters.

Umberto Eco

Nachschrift zum ›Namen der Rose‹

Aus dem Italienischen von
Burkhard Kroeber

Deutscher Taschenbuch Verlag

Ungekürzte Ausgabe

1. Auflage April 1986

10. Auflage April 2007

Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,

München

www.dtv.de

© 1983 Umberto Eco, Mailand

Titel der italienischen Originalausgabe:

›Postille a ‚Il nome della rosa‘

© 1984 der deutschsprachigen Ausgabe:

Carl Hanser Verlag, München · Wien

Gesamtherstellung: Druckerei C. H. Beck, Nördlingen

Gedruckt auf säurefreiem, chlorfrei gebleichtem Papier

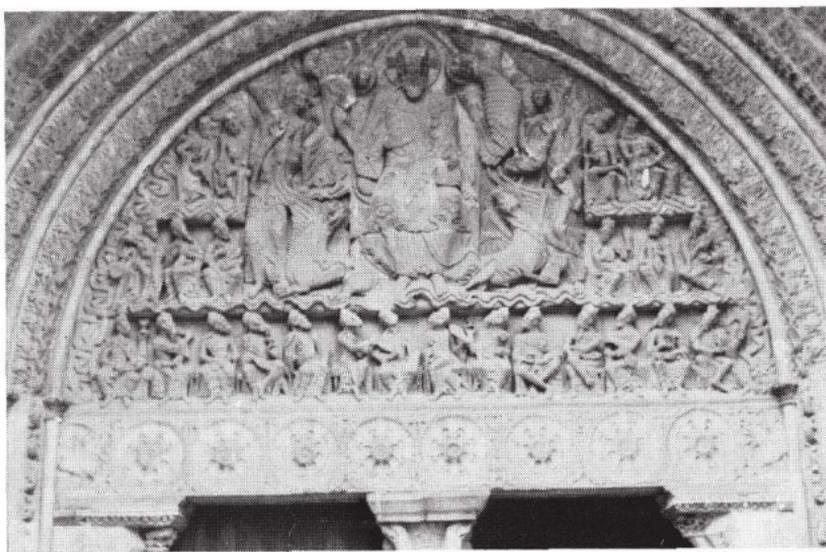
Printed in Germany · ISBN 978-3-423-10552-1

Inhalt

Titel und Sinn	9
Den Arbeitsprozeß erzählen	17
Natürlich, das Mittelalter	21
Die Maske	27
Der Roman als kosmologischer Akt	31
Wer spricht?	38
Die Paralipse	44
Der Atem	49
Den Leser schaffen	55
Die Metaphysik des Kriminalromans	63
Die Unterhaltung	69
Postmodernismus, Ironie und Vergnügen	76
Der historische Roman	85
Zum Schluß	90
Anmerkungen für den deutschen Leser	93
Zu den Abbildungen	96

Rosa que al prado, encarnada,
te ostentas presuntuosa
de grana y carmin bañada:
campa lozana y gustosa;
pero no, que siendo hermosa
también serás desdichada.

sor Juana Inés de la Cruz¹



1 »Ich sah einen Thron, der gesetzt war im Himmel, und auf dem Thron saß Einer, und Der Da Saß, war streng und erhaben anzusehen, die weitgeöffneten Augen blickten funkelnd auf eine ans Ende ihrer irdischen Tage gelangte Menschheit.. .« (Adson von Melk in *Der Name der Rose*, S. 57ff.)

Titel und Sinn

Seit ich den *Namen deu Rose* geschrieben habe, bekomme ich häufig Briefe von Lesern, die wissen möchten, was der lateinische Schlußsatz bedeute und warum das Buch gerade ihm seinen Titel verdanke. Ich antworte hiermit: Es handelt sich um einen Hexameter aus *De contemptu mundi*² von Bernardus Morlanensis, einem Benediktiner des 12. Jahrhunderts, der über das Thema »*Ubi sunt*« variiert, wobei er den geläufigen Topos – »Wo sind sie, die Großen von einst, die ruhmreichen Städte, die schönen Damen? Alles schwindet dahin...« (oder wie es später Villon formulierte: »*Mais où sont les neiges d'antan?*«³) – lediglich um den Gedanken erweitert, daß uns von all den verflossenen Herrlichkeiten nur nackte Namen bleiben. Ich erinnere daran, daß Abaelard den Satz »*Nulla rosa est*«⁴ als Beispiel benutzte, um zu zeigen, wie die Sprache sowohl von vergangenen Dingen als auch von inexistenten sprechen kann. Damit überlasse ich es dem Leser, seine Schlüsse zu ziehen.

Ein Erzähler darf das eigene Werk nicht interpretieren, andernfalls hätte er keinen Roman geschrieben, denn ein Roman ist eine Maschine zur Erzeugung von

Interpretationen. Doch eins der Haupthindernisse bei der Verwirklichung dieses noblen Vorsatzes ist gerade der Umstand, daß ein Roman einen Titel braucht.

Ein Titel ist leider bereits ein Schlüssel zu einem Sinn. Niemand kann sich den Suggestionen entziehen, die von Titeln wie *Rot und Schwarz* oder *Krieg und Frieden* ausgehen. Am meisten Respekt vor dem Leser bezeugen Titel, die sich auf den Namen des Helden beschränken, wie *David Coppeyfield* oder *Robinson Crusoe*, aber auch der Verweis auf die Hauptfigur kann eine ungebührliche Einmischung seitens des Autors sein, etwa wenn Balzac mit *Vater Goviot* die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Person des Alten lenkt, obgleich der Roman auch das Epos von Rastignac und von Vautrin alias Colliri ist. Vielleicht sollte man ehrlich unehrlich sein, wie Dumas Père, der kein Hehl daraus macht, daß sein Roman *Die drei Musketiere* in Wahrheit die Geschichte des vierten erzählt. Aber dergleichen ist rarer Luxus, den sich ein Autor wohl nur aus Versehen erlauben kann.

Mein Roman trug zunächst den Arbeitstitel *Die Abtei des Vevbvechens*. Ich habe ihn verworfen, denn er fixierte die Aufmerksamkeit des Lesers allein auf die Kriminalhandlung und war geeignet, bedauernswerte, ausschließlich auf harte Reißer erpichte Käufer zum Erwerb eines Buches zu verführen, das sie enttäuscht hätte. Mein Traum war, das Buch einfach *Adson von Melk* zu nennen. Ein sehr neutraler Titel, denn Adson war ja immerhin das Erzähler-Ich. Aber Eigennamen als Titel sind bei unseren Verlegern nicht sehr beliebt,

sogar *Fermo e Lucia* ist umbenannt worden⁵, und sonst gibt es in der italienischen Literatur nur sehr wenige Beispiele wie *Lemmonio Boreo*, *Rubè* oder *Metello*⁶ – verschwindend wenige gegenüber den Scharen von Leuten, die als Tante Lisbeth, Madame Bovary, Wilhelm Meister, Barry Lyndon, Tom Jones oder Tonio Kröger andere Literaturen bevölkern.

Die Idee zu dem Titel *Der Name der Rose* kam mir wie zufällig und gefiel mir, denn die Rose ist eine Symbolfigur von so vielfältiger Bedeutung, daß sie fast keine mehr hat: rosa mystica, Krieg der Rosen, Roman de la Rose, die Rosenkreuzer, die Anmut der herrlichen Rosen, und Rose lebte das Rosenleben, la vie en rrose, eine Rose ist eine Rose ist eine Rose, Röslein, Röslein, Röslein rot. . . Der Leser wird regelrecht irregeleitet, in alle möglichen Richtungen (also in keine) gewiesen, er kann dem Titel keine bestimmte Deutung entnehmen, und selbst wenn er die im lateinischen Schlußsatz angelegten nominalistischen Lesarten voll erfaßt, kommt er doch eben erst ganz am Ende darauf, nachdem er bereits wer weiß wie oft eine andere Wahl getroffen hat. Ein Titel soll die Ideen verwirren, nicht ordnen.

Nichts ist erfreulicher für den Autor eines Romans, als Lesarten zu entdecken, an die er selbst nicht gedacht hatte und die ihm von Lesern nahegelegt werden. Als ich theoretische Werke schrieb, war meine Haltung gegenüber den Rezensenten die eines Richters: Ich prüfte, ob sie mich verstanden hatten, und beurteilte sie danach. Mit einem Roman ist das ganz anders. Nicht daß man als Romanautor keine Lesarten finden könnte, die

einem abwegig erscheinen, aber man muß in jedem Fall schweigen und es anderen überlassen, sie anhand des Textes zu widerlegen. Die große Mehrheit der Lesarten bringt jedoch überraschende Sinnzusammenhänge ans Licht, an die man beim Schreiben nicht gedacht hatte. Was heißt das?

Eine französische Philologin, Mireille Calle Gruber, hat subtile Schreibspiele (Paragramme) entdeckt, in denen die *simplices* (im Sinne der einfachen Leute) mit den *simplices* im Sinne der Heilkräuter assoziiert werden, und nun findet sie, daß ich vom »bösen Gewächs« (oder »Unkraut«) der Häresie spreche. Ich könnte erwidern, daß der Terminus »simplices« in beiden Fällen die Literatur der Epoche durchzieht, desgleichen der Ausdruck »böses Gewächs«. Andererseits kannte ich sehr wohl das Beispiel von Greimas über die doppelte Isotopie, die sich ergibt, wenn man den Kräuterkundigen als einen »Freund der simplices« definiert. Wußte ich, daß ich mit Paragrammen spielte? Es zählt nicht, was ich im nachhinein sage, der Text ist da und produziert seine eigenen Sinnverbindungen.

Als ich die Rezensionen las, machte es mir besondere Freude, wenn ein Kritiker (die ersten waren Ginevra Bompiani und Lars Gustafsson) eine knappe Bemerkung hervorhob, die William gegen Ende des Inquisitionsprozesses macht (Seite 492 der deutschen Ausgabe). »Was schreckt Euch am meisten an der Reinheit?« fragt Adson, und William antwortet: »Die Eile.« Ich mochte diese zwei Zeilen sehr und mag sie noch heute. Dann aber wies mich ein Leser darauf hin, daß

auf der folgenden Seite Bernard Gui, während er dem Cellerar mit der Folter droht, sagt: »Die Gerechtigkeit hat keine Eile, wie die Pseudo-Apostel meinten, und Gottes Gerechtigkeit kann sich Jahrhunderte Zeit lassen.« Und der Leser stellte mir die berechnete Frage, welche Beziehung ich zwischen der von William gefürchteten Eile und dem von Bernard gefeierten Mangel an Eile herstellen wollen. Da ging mir auf, daß hier etwas Beunruhigendes geschehen war. Der kurze Wortwechsel zwischen Adson und William hatte im Manuskript noch gar nicht gestanden, ich hatte ihn erst beim Korrigieren der Druckfahnen eingefügt: Aus Gründen der rhythmischen Harmonie (*concinntas*) brauchte ich noch einen trennenden Takt, bevor ich dem Inquisitor von neuem das Wort erteilte. Und während ich William die Eile verabscheuen ließ (aus tiefer Überzeugung, weshalb mir seine Antwort so gut gefallt), war mir natürlich ganz entfallen, daß wenig später auch Bernard Gui von der Eile spricht. Für sich genommen ist Bernards Bemerkung nichts als eine Redensart, die man von einem Richter erwartet, eine Phrase wie »vor dem Gesetz sind alle gleich«. Konfrontiert mit der von William angesprochenen Eile bewirkt jedoch die von Bernard angesprochene Eile einen hintergründigen Sinn, und der Leser fragt sich mit Recht, ob die beiden Personen das gleiche sagen, oder ob der von William geäußerte Haß auf die Eile nicht doch etwas anderes ist als der von Bernard geäußerte Haß auf die Eile. Der Text ist da und produziert seine eigenen Sinnverbindungen. Ob ich es beim Schreiben

gewollt hatte oder nicht, man steht jetzt vor einer Frage, einer mehrdeutigen Provokation, und ich selbst habe Schwierigkeiten, den Gegensatz zu interpretieren, obwohl ich begreife, daß er einen Sinn enthält (vielleicht viele).

Der Autor müßte das Zeitliche segnen, nachdem er geschrieben hat. Damit er die Eigenbewegung des Textes nicht stört.

2 » Was sah ich da, welche symbolische Botschaft überbrachten mir jene drei kreuzförmig mit- und übereinander verschänkten Löwenpaare, aufsteigend in Bögen . . . « (Adson von Melk in *Der Name der Rose*, S. 60)



Den Arbeitsprozeß erzählen

Der Autor darf nicht interpretieren. Aber er kann erzählen, wie und warum er geschrieben hat. Die sogenannten poetologischen Schriften oder Poetiken dienen nicht immer zum besseren Verständnis des Werkes, von dem sie angeregt worden sind, aber sie dienen zur Einsicht in die Verfahrensweise bei der Lösung des technischen Arbeitsproblems, das die Hervorbringung (Produktion) eines Werkes immer auch ist.

Edgar Allan Poe erzählt in seinem Essay *Die Methode der Komposition*, wie er sein Gedicht *Der Rabe* geschrieben hat. Er sagt uns nicht, wie wir es lesen sollen, sondern welche Probleme er sich gestellt hat, um eine »poetische Wirkung« zu erzielen. Und definieren würde ich die poetische Wirkung als die Fähigkeit eines Textes, immer neue und andere Lesarten zu erzeugen, ohne sich jemals ganz zu verbrauchen.

Wer schreibt (oder malt oder bildhauert oder komponiert), weiß stets, was er tut und was es ihn kostet. Er weiß, daß er ein Problem lösen muß. Die Ausgangsdaten mögen obskur sein, triebhafte, obsessive Motive, kaum mehr als ein Gelüst oder eine Erinnerung. Dann aber muß er das Problem am Arbeitstisch

lösen, in Auseinandersetzung mit dem Stoff, den er bearbeitet, das heißt mit einer Materie, die eigene Naturgesetze aufweist, aber zugleich die Last der bereits in sie eingegangenen Kultur (das Echo der Intertextualität) mitschleppt.

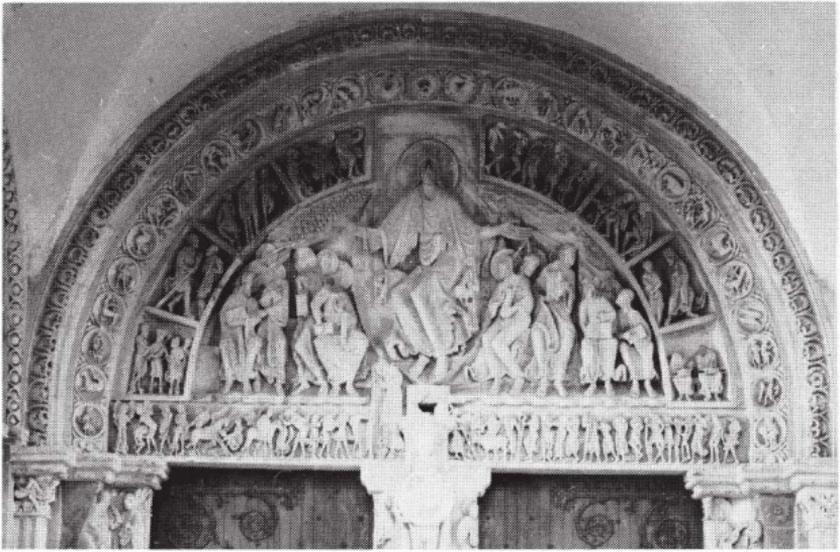
Wenn ein Autor behauptet, er habe im Rausch der Inspiration geschrieben, lügt er. Genie ist zehn Prozent Inspiration und neunzig Prozent Transpiration.

Lamartine schrieb einmal, ich weiß nicht mehr, über welches seiner Gedichte, es sei ihm spontan eingefallen, urplötzlich in einer stürmischen Nacht im Walde. Als er gestorben war, fand man seine Manuskripte mit zahlreichen Korrekturen und Varianten, und besagtes Gedicht erwies sich als das vielleicht am meisten »bearbeitete« der gesamten französischen Literatur.

Wenn ein Schriftsteller (oder Künstler im allgemeinen) sagt, er habe gearbeitet, ohne an die Verfahrensregeln zu denken, meint er damit nur, daß er gearbeitet hat, ohne zu wissen, daß er die Regeln kannte. Ein Kind weiß seine Muttersprache gut zu gebrauchen, aber es könnte nicht ihre Grammatik schreiben. Dennoch ist der Grammatiker nicht der einzige, der die Regeln der Sprache kennt, denn unbewußt kennt sie auch das Kind. Der Grammatiker ist nur der einzige, der weiß, wie und warum das Kind mit der Sprache umgehen kann.

Erzählen, wie man geschrieben hat, heißt nicht behaupten, man habe »gut« geschrieben. »Eines ist die Wirkung des Werkes«, sagte Poe, »ein anderes die Erkenntnis des Verfahrens.« Wenn Kandinsky oder Klee

uns erzählen, wie sie malen, so sagen sie uns damit nicht, ob einer der beiden besser ist als der andere. Wenn Michelangelo sagt, skulptieren heiÙe, die dem Stein bereits »einbeschriebene« Figur von ihrem »ÜberschuÙ« zu befreien, so sagt er damit nicht, ob die vatikanische Pietà besser ist als die Pietà Rondanini. Manche der klarsten Seiten über künstlerische Prozesse stammen gerade von kleineren Künstlern, die nur bescheidene Werke hervorgebracht haben, aber sehr gut über ihre Verfahrensweisen zu reflektieren vermochten: Vasari, Horatio Greenough, Aaron Copland...



3 »Über dem Haupt des Erlösers, angeordnet in einem Bogen, der sich in zwölf Paneele teilte, sowie unter seinen Füßen in einer ununterbrochenen Prozession von Figuren, waren die Völker der Welt dargestellt, denen die Frohe Botschaft gebracht werden sollte, und ich erkannte an ihren Kostümen die Juden, die Kappadozier, die Araber und die Inder, die Phrygier, die Byzantiner.. .« (Adson von Melk in *Der Name der Rose*, S. 430)