

Umberto Eco;  
Nachschrift zum  
>Namen der Rose<



dtv

#### Das Buch

»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« Roman, 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.

#### Der Autor

Umberto Eco, geboren am 5. Januar 1932 in Alessandria (Piemont), ist Verfasser zahlreicher Schriften zur Theorie und Praxis der Zeichen, der Literatur und der Kunst sowie der Ästhetik des Mittelalters. Sein Roman >Der Name der Rose< (1980) erreichte eine Millionenaufage. In deutscher Übersetzung sind weiter erschienen: >Einführung in die Semiotik< (1972), >Das offene Kunstwerk< (1973), >Zeichen< (1977), >Apokalyptiker und Integrierte< (1984), >Über Gott und die Welt< (1985).

Umberto Eco:  
Nachschrift zum >Namen der Rose«

Deutsch von Burkhard Kroeber

Deutscher  
Taschenbuch  
Verlag

Von Umberto Eco  
ist im Deutschen Taschenbuch Verlag erschienen:  
Der Name der Rose (10551)

Ungekürzte Ausgabe  
1. Auflage April 1986  
8. Auflage Februar 1987: 203. bis 252. Tausend  
Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG,  
München  
Lizenzausgabe mit freundlicher Genehmigung  
des Carl Hanser Verlags, München Wien  
©1983 Umberto Eco, Mailand  
Titel der italienischen Originalausgabe:  
>Postille a „Il nome della rosa“<  
©1984 der deutschsprachigen Ausgabe:  
Carl Hanser Verlag, München • Wien  
ISBN 3-446-14037-9  
Umschlaggestaltung: Celestino Piatti  
Umschlagbild: Rotraut Susanne Berner  
Gesamtherstellung: C. H. Beck'sche Buchdruckerei,  
Nördlingen  
Printed in Germany • ISBN 3-423-10552-6

## 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
Zum Schluß	90

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

sor Juana Inés de la Cruz'



I »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. 57 ff.)

## Titel und Sinn

Seit ich den *Namen der 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*<sup>2</sup> 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?*«<sup>3</sup>) — 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*«<sup>4</sup> 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 Copperfield* oder *Robinson Crusoe*, aber auch der Verweis auf die Hauptfigur kann eine ungebührliche Einmischung seitens des Autors sein, etwa wenn Balzac mit *Vater Goriot* die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Person des Alten lenkt, obgleich der Roman auch das Epos von Rastignac und von Vautrin alias Collin 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 Verbrechens*. 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 worden<sup>5</sup>, und sonst gibt es in der italienischen Literatur nur sehr wenige Beispiele wie *Lemmonio Boreo*, *Rubé* oder *Metello*<sup>6</sup> -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 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?

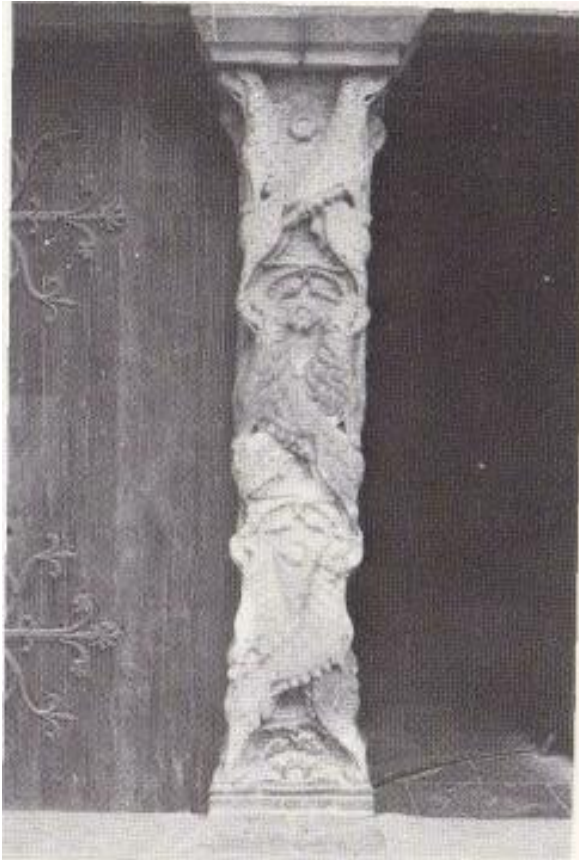
Eine französische Philologin, Mireille Calle Gruber, hat subtile Schreibspiele (Paragramme) entdeckt, in denen die *simplices* (im Sinne der einfachen Leute) mit den *simplices* im Sinne der Heilkräuter assoziiert werden, und nun findet sie, daß ich vom »bösen Gewächs« (oder »Unkraut«) der Häresie spreche. 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 (*cpncinnitas*) 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 gefällt), 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 verschränkten 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 heiße, die dem Stein bereits »einbeschriebene« Figur von ihrem »Überschuß« 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)

## Natürlich, das Mittelalter

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 vergiften. Ich glaube, Romane entstehen aus solchen Ideen-Keimen, der Rest ist Fruchtfleisch, das man nach und nach ansetzt. Es muß eine alte Idee gewesen sein: Ich fand später ein Notizheft aus dem Jahr 1975, in welchem ich mir eine Liste von Mönchen eines unbestimmten Klosters angelegt hatte. Nichts weiter. Als erstes machte ich mich daran, den *Traité des poisons* von Orfila zu studieren - den ich zwanzig Jahre zuvor bei einem Bouquinisten am Seineufer erstanden hatte, aus reiner Treue zu Huysmans (*Là-bas*). Da keins der behandelten Gifte mich befriedigte, bat ich einen befreundeten Biologen, mir ein Pharmakon mit bestimmten Eigenschaften (Absorbierbarkeit über die Haut bei Berührung von zweckmäßig präparierten Gegenständen) zu empfehlen. Seinen Antwortbrief, in dem er mir schrieb, er kenne leider kein Gift, das meinen Wünschen entspreche, habe

ich unverzüglich vernichtet: Schriftstücke solcher Art bringen ihren Besitzer, liest man sie in einem anderen Kontext, leicht an den Galgen.

Ursprünglich sollten meine Mönche in einem, zeitgenössischen Kloster leben (ich dachte an einen Mönchs-Detektiv, der *II Manifesto*<sup>7</sup> las). Aber da Klöster oder Abteien noch immer von allerlei mittelalterlichen Erinnerungen zehren, stöberte ich in meinen Archiven aus mediävistischen Studientagen (1956 ein Buch über die mittelalterliche Ästhetik, 1959 weitere hundert Seiten zum Thema, ein paar Aufsätze hier und da, 1962 erneute Rückkehr zur mittelalterlichen Tradition für meine Arbeiten über Joyce, 1972 dann eine längere Studie über die Apokalypse und über die Miniaturen des Kommentars von Beatus Liébanensis - ich war also nie ganz aus der Übung gekommen). Mir fiel ein breitgefächertes Material in die Hände: Textauszüge, Fotokopien, Notizen, die sich seit 1952 angesammelt hatten, um anderen gänzlich vagen Zwecken zu dienen - einer Geschichte der Monster, einer Studie über die mittelalterlichen Enzyklopädien, einer Theorie der Aufzählung... Nach einer Weile sagte ich mir, wenn das Mittelalter ohnehin mein tägliches Imaginarium ist, könnte ich ebenso gut auch einen Roman schreiben, der unmittelbar in jener Epoche spielt. Denn wie ich einmal in einem Interview sagte, die Gegenwart kenne ich nur aus dem Fernsehen, über das Mittelalter habe ich Kenntnis aus erster Hand. Bei einem Familienausflug, als wir einmal ein Feuer im Freien machten, warf meine Frau mir vor, ich hätte gar keinen Blick für die

Funken, die zwischen den Bäumen aufflogen und als Leuchtstreifen durch die Abendluft segelten. Als sie dann das Kapitel über den Brand der Abtei las, rief sie erstaunt: »Also hast du doch die Funken gesehen!« Worauf ich erwiderte: »Nein, aber ich wußte, wie ein mittelalterlicher Mönch sie gesehen hätte.«

Vor zehn Jahren, in einem Brief an den Verleger Franco Maria Ricci, geschrieben als Nachwort zu meinem Kommentar über den Apokalypsenkommentar des Abtes Beatus von Liébana, gestand ich:

»Wie man's auch dreht und wendet, ich gelangte zur Forschung, indem ich symbolische Wälder durchstreifte, darinnen es Greife und Einhörner gab, indem ich die spitzzinnigen und quadratischen Bauformen der Kathedralen mit den exegetischen Spitzfindigkeiten in den Vierkantformeln der *Summulae* verglich, indem ich zwischen Notre Dame und zisterziensischen Kirchen vagabundierte, freundlich plaudernd mit gebildeten und gespreizten Cluniazensermönchen, beargwöhnt von einem schwerfälligen und rationalistischen Aquinaten, in Versuchung geführt von Honorius Augustoduniensis mit seinen phantastischen Geographien, aus denen man nicht nur erfährt, *quare in pueritia coitus non contingat*<sup>8</sup>, sondern auch, wie man zur Verlorenen Insel gelangt und wie man einen Basilisken fängt, ausgerüstet nur mit einem Taschenspiegel und einem unerschütterlichen Glauben an das Bestiarium... Diese Vorlieben und Leidenschaften haben mich nie verlassen, auch nicht, als ich später aus geistigen und materiellen Gründen andere Wege beschritt

(wer Mediävistik betreiben will, muß oft beträchtliche Mittel aufwenden, um in ferne Bibliotheken reisen und seltene Handschriften mikrofilmen zu können). So ist das Mittelalter zwar nicht mein Beruf, wohl aber mein Hobby geblieben - und meine stete Versuchung, denn ich sehe es überall durchscheinen in den Dingen, mit denen ich mich beschäftige, die nicht mittelalterlich erscheinen und es doch sind... Heimliche Ferien unter den Säulen und Rundbögen von Autun, wo heute der Abt Grivot Manuale über den Teufel schreibt mit schwefelgetränktem Einband, sommerliche Ekstasen vor den Portalen von Conques und Moissac, betört von den vierundzwanzig Greisen der Apokalypse oder von Teufeln, welche die armen verdammten Seelen in kochende Kessel pferchen; zugleich Regenerationen des Geistes durch Lektüre des Aufklärer-Mönches Beda, Tröstungen der Vernunft durch das Studium Ockhams, um die Geheimnisse der Zeichen auch dort zu verstehen, wo Saussure noch dunkel geblieben ist. Und so weiter, mit fortdauernder Nostalgie nach der *Peregrinatio Sancti Brendani*, mit Überprüfungen unseres Denkens am altirischen *Book of Kells*, mit Borges, wiedergefunden in den keltischen *Kenningar*, mit Kontrolluntersuchungen zum Verhältnis von überredeten Massen und Macht anhand der Tagebücher des Abt-Bischofs Suger...«



4 »Ich sah eine Lüsterne, nackt und entfleischt, rot von ekligen Schwären, Schlangen fraßen an ihrem Leib, daneben ein trommel-bäuchiger Satyr...« (Adson von Melk in *Der Name der Rose*, S. 60 f.)

## Die Maske

In Wahrheit beschloß ich nicht nur, *vom* Mittelalter zu erzählen, sondern *im* Mittelalter, nämlich durch den Mund eines mittelalterlichen Chronisten. Ich war als Erzähler Debütant, ich hatte bisher die Erzähler stets nur von außen betrachtet, von der anderen Seite der Barrikade. Ich schämte mich zu erzählen. Ich kam mir vor wie ein Theaterkritiker, der sich plötzlich im Rampenlicht exponiert, auf offener Bühne vor den Augen all derer, mit denen er bisher Komplizenhaft im Parkett gehockt hatte.

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.

Ich setzte mich also hin und las (erneut) die mittelalterlichen Chronisten, um mir den Rhythmus und die Unschuld ihrer Erzählweise anzueignen. *Sie* sollten für mich sprechen, dann war ich frei von jedem Verdacht.



Von jedem Verdacht, aber nicht vom Gewicht der Vergangenheit, von den Echos der Intertextualität;

Denn nun entdeckte ich, was die Dichter seit jeher wußten (und schon so oft gesagt haben): Alle Bücher sprechen immer von anderen Büchern, und jede Geschichte erzählt eine längst schon erzählte Geschichte. Das wußte Homer, das wußte Ariost, zu schweigen von Rabelais und Cervantes... 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...

Nun war ich von allen Ängsten frei. Und an diesem Punkt hörte ich wieder auf zu schreiben. Ich hörte auf für ein ganzes Jahr, weil ich noch etwas anderes entdeckte, was ich zwar schon wußte (alle wußten es), aber erst beim Arbeiten richtig verstand.

Ich entdeckte nämlich, daß ein Roman zunächst einmal gar nichts mit Worten und Sprache zu tun hat. Das »Schreiben« eines Romans ist ein kosmologischer Akt — wie der, von welchem die Genesis handelt (irgendein Vorbild muß man sich schließlich nehmen, sagte Woody Allen).



5 *Templum apertum — Ubi bestia descendet de abisso*: Das Tier aus dem Abgrund, darüber der Tempel mit der Bundeslade (Apokalypse II, 7, und 19) - »Das Tier geht um in der Abtei... Das große Tier, das aus dem Meer steigt..., der Antichrist... Er wird bald kommen. Das Jahrtausend ist um, wir erwarten ihn...« (Alinardus von Grottaferrata in *Der Name der Rose*, S. 200-202)



5 *Templum apertum - Übt bestia descendet de abisso*: Das Tier aus dem Abgrund, darüber der Tempel mit der Bundeslade (Apokalypse n, ;7 und 19) — »Das Tier geht um in der Abtei... Das große Tier, das aus dem Meer steigt..., der Antichrist... Er wird bald kommen. Das Jahrtausend ist um, wir erwarten ihn...« (Alinardus von Grottaferrata in *Der Name der Rose*, S. 200-202)

## Der Roman als kosmologischer Akt

Wer erzählen will, muß sich zunächst eine Welt erschaffen, eine möglichst reich ausgestaffierte bis hin zu den letzten Details. Angenommen, ich schaffe mir einen Fluß, zwei Ufer, auf deren linkes ich einen Angler setze, ausgestattet mit einem jähzornigen Charakter und einem nicht ganz sauberen Strafregister, so könnte ich schon zu schreiben beginnen, indem ich in Worte fasse, was unvermeidlich geschehen muß. Was tut ein Angler? Er angelt (schon habe ich eine Reihe von mehr oder minder unausweichlichen Begriffen, Gesten, Bewegungen). Und was geschieht dann? Entweder gibt es in meinem Fluß Fische, die anbeißen, oder es gibt keine. Gibt es welche, so wird sie der Angler angeln und zufrieden nach Hause gehen. Gibt es keine, so wird er, jähzornig wie er ist, vielleicht wütend werden und seine Angelrute zerbrechen. Nicht eben viel, aber schon ein Ansatz. Nun gibt es jedoch ein indianisches Sprichwort, das heißt: »Setz dich ans Ufer des Flusses und warte, bald wird deines Feindes Leiche vorbeischwimmen.« Was, wenn nun eine Leiche den Fluß heruntergeschwommen käme (ist doch

die Möglichkeit einer Wasserleiche dem intertextuellen Bezugsfeld des Flusses prinzipiell inhärent)? Vergessen wir nicht, daß mein Angler ein nicht ganz sauberes Strafregister hat. Wird er die Polizei holen und riskieren, daß er Ärger bekommt? Wird er davonlaufen? Wird er so tun, als ob er die Leiche nicht sieht? Wird er vor Angst vergehen, weil die Leiche am Ende tatsächlich die seines Feindes ist? Wird er vor lauter Wut platzen, weil er die langersehnte Rache nun nicht mehr vollziehen kann? Wie man sieht, genügt es, die eigene Welt mit wenigem auszustaffieren, und schon hat man den Ansatz zu einer Geschichte. Auch schon den Ansatz zu einem Stil, denn ein Angler, der angelt, verlangt von meiner Erzählung einen ruhigen, fließenden Rhythmus, skandiert nach dem Muster seiner Erwartung, die geduldig sein muß, aber auch nach dem Muster seiner jähren Wutausbrüche. Das Problem ist, die Welt zu errichten, die Worte kommen dann fast wie von selbst. *Rem tene, verba sequuntur*. Das Gegenteil dessen, was, glaube ich, in der Lyrik geschieht: *Verba tene, res sequuntur*.<sup>9</sup>

Das erste Jahr der Arbeit an meinem Roman verging mit dem Aufbau der Welt; Lange Listen der Bücher, die in einer mittelalterlichen Bibliothek stehen konnten. Namen- und Datenregister für viele Personen, viele mehr, als am Ende in die Geschichte hineinkamen. Denn ich mußte ja schließlich auch wissen, wer die anderen Mönche waren, die nicht im Buch auftreten; es war nicht nötig, daß der Leser ihre Bekanntschaft machte, aber ich mußte sie kennen. Wer hat ge-

sagt, die Epik müsse dem Einwohnermeldeamt Konkurrenz machen? Aber vielleicht muß sie auch dem Bauamt Konkurrenz machen. Also ausgedehnte architektonische Studien, anhand von Bildern, Fotos und Grundrissen in der Enzyklopädie der Architektur, um den Plan der Abtei festzulegen, die Entfernungen, ja selbst die Anzahl der Stufen einer Wendeltreppe. Marco Ferreri hat mir später gesagt, daß meine Dialoge filmgerecht seien, da sie die richtige Länge hätten. Kein Wunder: Wenn zwei meiner Personen miteinander redeten, während sie vom Refektorium zum Kapitelsaal gingen, schrieb ich mit dem Plan der Abtei vor Augen, und wenn sie angelangt waren, hörten sie auf zu reden.

Um frei erfinden zu können, muß man sich Beschränkungen auferlegen. In der Lyrik kann die Beschränkung durch das Versmaß gegeben sein, durch den Reim oder auch durch das, was Zeitgenossen den Atem nach dem Gehör genannt haben. In der Epik wird die Beschränkung durch die zugrundeliegende Welt gegeben. Das ist keine Frage des Realismus (obwohl es *sogar* den Realismus erklärt): Man kann sich auch eine ganz irrealer Welt errichten, in der die Esel fliegen und die Prinzessinnen durch einen Kuß geweckt werden, aber auch diese rein phantastische und »bloß mögliche« Welt muß nach Regeln existieren, die vorher festgelegt worden sind (zum Beispiel muß man wissen, ob es eine Welt ist, in der Prinzessinnen nur durch den Kuß von Prinzen geweckt werden können oder auch durch den Kuß einer Hexe, und ob der Kuß

einer Prinzessin nur Kröten in Prinzen zurückverwandelt oder auch, sagen wir, Gürteltiere).

Zu meiner Welt gehörte *auch* die Realgeschichte, und darum studierte ich so viele Chroniken der Epoche; und während ich sie studierte, wurde mir klar, daß in meinen Roman auch Dinge eingehen mußten, an die ich anfangs nicht einmal im Traum gedacht hätte, wie der Armutsstreit oder die Verfolgung der Fratizellen.

Ein Beispiel: Wie sind die Fratizellen des 14. Jahrhunderts in mein Buch gekommen? Eigentlich hätte ich, wenn ich nun schon eine mittelalterliche Geschichte erzählen sollte, sie lieber im 13. oder 12. Jahrhundert angesiedelt, wo ich viel besser zu Hause war. Aber ich brauchte einen Detektiv, nach Möglichkeit einen Engländer (intertextuelles Zitat), der eine gute Beobachtungsgabe und einen ausgeprägten Sinn für die Interpretation von Indizien haben mußte. Und diese Eigenschaften fanden sich, wenn überhaupt, nur im Umkreis der Franziskaner *nach* Roger Bacon; außerdem gab es eine entwickelte Zeichentheorie erst bei den Ockhamisten, beziehungsweise es gab sie auch vorher schon, aber vor Ockham wurden die Zeichen entweder symbolisch gedeutet, oder man sah in ihnen vorwiegend die Ideen und Universalien. Erst zwischen Bacon und Ockham wurden die Zeichen als Mittel zur Erkenntnis der Individuen benutzt. Folglich mußte ich meine Geschichte ins 14. Jahrhundert verlegen, zu meiner großen Irritation, weil ich mich dort viel schlechter auskannte. Also erneute Studien - und die

Entdeckung, daß ein Franziskaner im 14. Jahrhundert, auch ein englischer, unmöglich den Armutsstreit ignorieren konnte, zumal wenn er ein Freund oder Anhänger oder Kenner Ockhams war (nebenbei: ursprünglich sollte Ockham selber mein Detektiv sein, aber dann habe ich darauf verzichtet, denn als Mensch ist mir der Inceptor Venerabilis nicht besonders sympathisch).

Warum spielt nun das Ganze ausgerechnet Ende November 1327? Weil im Dezember Michael von Cesena bereits in Avignon ist (und dies eben heißt in einem *historischen* Roman eine Welt ausstaffieren: einige Elemente, wie die Anzahl der Stufen, beruhen auf einer Entscheidung des Autors; andere, wie die Bewegungen Michaels von Cesena, sind abhängig von der wirklichen Welt, die in dieser Art von Romanen zufällig mit der möglichen Welt der Erzählung koinzidiert).

November war aber eigentlich noch zu früh. Denn ich mußte ja auch ein Schwein schlachten. Warum? Ganz einfach: um eine Leiche kopfüber in einen Schweineblutbottich stürzen zu können. Und warum das? Weil die zweite Posaune der Apokalypse verkündet... Und die Apokalypse konnte ich schließlich nicht ändern, sie gehörte zu meiner Welt. Nun trifft es sich aber (ich habe mich informiert), daß Schweine erst bei Kälte geschlachtet werden, und dafür konnte November noch zu früh sein, jedenfalls in Italien. Es sei denn, ich versetzte meine Abtei in die Berge, um so bereits ersten Schnee zu haben... Andernfalls hätte



sich meine Geschichte durchaus in der Ebene abspielen können, in Pomposa oder in Conques.

Wie es dann weitergeht, sagt uns die einmal geschaffene Welt. Alle fragen mich immer, warum mein Jorge in seinem Namen an Borges erinnert und warum denn Borges so böse ist. Ich weiß es nicht. Ich wollte einen Blinden als Hüter der Bibliothek (das hielt ich für eine gute erzählerische Idee), und Bibliothek plus Blinder ergibt eben zwangsläufig Borges, auch weil die Schulden bezahlt werden müssen. Außerdem waren es spanische Kommentare und Miniaturen, durch welche die Apokalypse das ganze Mittelalter beeinflußt hatte. Doch als ich Jorge in die Bibliothek setzte, wußte ich noch nicht, daß er der Mörder war. Er hat das Ganze sozusagen auf eigene Faust getan. Und man halte das nicht für einen »Idealismus« wie die Behauptung, Romanpersonen hätten ein Eigenleben und der Autor lasse sich, wie in Trance, ihr Handeln von ihnen eingeben. Dummheiten für Abituraufsatzthemen. Nein, die Personen sind gezwungen, nach den Gesetzen der Welt zu handeln, in der sie leben. Anders gesagt, der Erzähler ist der Gefangene seiner eigenen Prämissen.

Eine andere schöne Geschichte war auch die Sache mit dem Labyrinth. Sämtliche Labyrinth, die ich kannte (und ich hatte die schöne Untersuchung von Santarcangeli durchgesehen), waren Labyrinth im Freien. Sie konnten sehr kompliziert sein, voller verschlungener Windungen. Aber ich brauchte ein geschlossenes Labyrinth (hat man je eine Bibliothek im Freien gesehen?), und wenn es zu kompliziert wurde,

mit zu vielen Gängen und Innenräumen, hätte es Schwierigkeiten mit der Belüftung gegeben. Eine gute Belüftung war aber nötig, um den Brand zu entfachen (und *dieser* Punkt, daß mein Aedificium am Ende in Flammen aufgehen mußte, war mir von Anfang an klar gewesen, aber auch diesmal aus kosmologisch-historischen Gründen, denn im Mittelalter brannten Kathedralen und Klöster wie Zunder ab, und eine mittelalterliche Geschichte ohne Feuersbrunst wäre geradezu wie ein Kriegsfilm aus dem Pazifik ohne brennend vom Himmel stürzende Flugzeuge). So bastelte ich denn zwei bis drei Monate lang an der Konstruktion eines passenden Labyrinths, und am Ende mußte ich es mit Mauerschlitzen versehen, sonst wäre noch immer zu wenig Luftzug gewesen.

## Wer spricht?

Ich hatte viele Probleme. Ich wollte einen geschlossenen Ort, ein allseits abgedichtetes Universum, und zur besseren Abdichtung war es ratsam, außer der Einheit des Ortes auch die Einheit der Zeit einzuführen (wenn schon die Einheit der Handlung zweifelhaft war). Also eine Benediktinerabtei mit ihrem geregelten Tagesablauf im Rhythmus der kanonischen Stunden (vielleicht war der *Ulysses* das unbewußte Vorbild für den starren Aufbau nach Tageszeiten; aber es war auch der *Zauberberg* für den hochgelegenen und fast klinisch weltabgeschiedenen Ort, an dem so viele lange Gespräche stattfinden sollten).

Die Gespräche stellten mir allerhand Probleme, aber die löste ich erst beim Schreiben. Zum Beispiel die heikle und in den Theorien über die Kunst des Erzählens wenig behandelte Frage der *turn ancillaries*, das heißt der Mittel, durch welche der Autor seinen Personen das Wort erteilt. Achten wir auf die Unterschiede zwischen folgenden fünf Dialogen:

- 1 »Wie geht es dir?«  
    »Nicht schlecht, und dir?«

- 2 »Wie geht es dir?« sagte Hans.  
»Nicht schlecht, und dir?« sagte Peter.
- 3 »Wie«, sagte Hans, »geht es dir?«  
Darauf Peter sogleich: »Nicht schlecht, und dir?«
- 4 »Wie geht es dir?« fragte Hans besorgt.  
»Nicht schlecht, und dir?« gab Peter strahlend zurück.
- 5 Da fragte Hans: »Wie geht es dir?«  
»Nicht schlecht«, erwiderte Peter mit tonloser Stimme,  
und fügte mit undefinierbarem Lächeln hinzu: »Und dir?«

Außer in den zwei ersten Fällen haben wir unverkennbar die sogenannte »Enunziationsinstanz«: Der Autor interveniert mit einem persönlichen Kommentar, um dem Leser zu suggerieren, welchen Sinn die Worte der beiden annehmen können. Aber fehlt diese Absicht wirklich in den scheinbar neutralen Lösungen der beiden ersten Fälle? Und ist der Leser freier in den beiden neutralen Fällen, wo ihm eine Gefühlslage untergeschoben werden kann, ohne daß er es merkt (man denke nur an die Schein-Neutralität der Dialoge bei Hemingway), oder ist er freier in den drei anderen Fällen, wo er zumindest weiß, welches Spiel der Autor da mit ihm treibt?

Eine Stilfrage, eine Gewissensfrage, eine Frage der ideologischen Haltung und eine Frage der »Poesie«, nicht weniger als die Wahl eines Binnenreims oder

einer Assonanz oder auch die Einführung eines Paragramms. In jedem Falle muß man versuchen, eine gewisse Kohärenz zu erreichen. Vielleicht kam mir in meinem Falle der Umstand zu Hilfe, daß alle Dialoge von Adson wiedergegeben werden, der ja nun wirklich unverkennbar die ganze Geschichte aus seiner Sicht erzählt.

Die Dialoge stellten mir noch ein anderes Problem: Inwieweit konnten sie »mittelalterlich« sein? Mit anderen Worten, ich merkte beim Schreiben, daß mein Buch die Struktur einer Opera buffa annahm, eines tragikomischen Melodrams mit langen Rezitativen und großen Arien. Die Arien (zum Beispiel die Beschreibung des Kirchenportals) imitierten die große Rhetorik des Mittelalters, und da fehlte es nicht an Modellen. Aber die Dialoge? An einem bestimmten Punkt begann ich zu fürchten, daß meine Dialoge sozusagen Agatha Christie würden, während die Arien Suger oder Sankt Bernhard waren. Ich machte mich also erneut daran, die mittelalterlichen Romane zu lesen, will sagen die höfischen Rittersagen, und entdeckte schließlich, daß ich — mit ein paar Freiheiten meinerseits — im großen und ganzen doch einen dem Mittelalter nicht unbekannten erzählerischen und poetischen Usus wahrte. Aber das Problem hat mir lange zu schaffen gemacht, und ich bin mir nicht sicher, ob ich den Registerwechsel vom Rezipiativ zur Arie immer bewältigt habe.

Ein weiteres Problem war das verschachtelte Ineinander der Erzählerinstanzen, die Verpuppung dessen,

der spricht. Ich wußte zwar, daß ich eine Geschichte mit den Worten eines anderen erzählte, und ich hatte ja auch im Vorwort darauf verwiesen, daß die Worte dieses anderen durch mindestens noch zwei weitere Instanzen gefiltert waren, nämlich durch Mabillon und Vallet, wenn man auch annehmen konnte, daß diese beiden den Text nur philologisch bearbeitet hatten, ohne ihn zu manipulieren (doch wer glaubte das schon?). Indessen stellte sich das Problem von neuem innerhalb der Erzählung, die Adson in der ersten Person vorträgt. Adson erzählt als achtzigjähriger Greis, "was er als achtzehnjähriger Jüngling erlebt hat. Wer also spricht nun, Adson der Jüngling oder Adson der Greis? Beide natürlich, und das war gewollt. Das Spiel bestand darin, immer wieder den greisen Adson einzubringen, der über das, was er als Jüngling erlebt und empfunden hat, rätsoniert. Das Vorbild dafür war (ohne daß ich den Roman noch einmal gelesen hätte, mir genügten vage Erinnerungen) der Serenus Zeitblom im *Doktor Faustus*. Dieses Wechselspiel mit zwei Erzählerstimmen hat mich sehr fasziniert und gepackt. Auch weil ich, um noch einmal auf die Frage der Maske zurückzukommen, durch diese Verdoppelung Adsons die Reihe der schützenden Trennwände zwischen mir als realer Person, als erzählendem Autor, erzählendem Ich, und den erzählten Romanpersonen samt dem fiktiven Erzähler-Ich noch einmal verdoppeln konnte. Ich fühlte mich immer geborgener, und die ganze Situation erinnerte mich (ich möchte fast sagen sinnlich, mit der Evidenz eines Geschmacks von in

Lindenblütentee aufgeweichten Madeleines) an gewisse kindliche Spiele unter der Bettdecke, wenn ich mir vorkam wie in einem Unterseeboot, aus dem ich Botschaften an meine Schwester sandte, sie unter der Decke in einem anderen Kinderbett, wir beide isoliert von der Außenwelt und vollkommen frei, uns Fahrten ins Weite auszudenken, lange Erkundungsreisen auf den Grund schweigender Meere.

Adson war mir sehr wichtig. Von Anfang an wollte ich die gesamte Geschichte (samt ihren mysteriösen Vorfällen, ihren politischen und theologischen Ereignissen, ihren Ambiguitäten) mit der Stimme eines Chronisten erzählen, der durch das Geschehen wandert und alles mit der fotografischen Treue eines Heranwachsenden registriert, aber nichts begreift (und auch als Greis noch nicht voll begriffen hat, so daß er am Ende eine Flucht ins göttliche Nichts antritt, die *nicht* das ist, was ihn sein Meister gelehrt hatte). Alles begreiflich machen durch einen, der nichts begreift.

Beim Lesen der Rezensionen merke ich nun, daß dies ein Aspekt des Romans ist, der die »gebildeten« Leser wenig beeindruckt hat, jedenfalls hat ihn kaum einer hervorgehoben. Aber ich frage mich heute, ob es nicht eines der Elemente ist, die zur Lesbarkeit des Romans für »naive« Leser geführt haben. Sie können sich mit der Unschuld des Erzählers identifizieren und sich gerechtfertigt fühlen, auch wenn sie nicht alles verstanden haben. Sie dürfen zugleich ihre Ängste wieder ausleben, ihr Zittern vor der Sexualität, vor den fremden Sprachen, den Schwierigkeiten des Denkens, den Ge-

heimnissen des politischen Lebens... Diese Dinge begreife ich heute, im nachhinein, aber vielleicht übertrug ich damals auf Adson vieles von meinen eigenen pubertären Ängsten, mit Sicherheit in seinen Liebeskrämpfen (aber stets auch mit der Gewähr, durch Mittelspersonen handeln zu können: faktisch empfindet und äußert Adson sein Liebesleid nur durch die Worte, mit denen die Kirchenväter von Liebe sprachen). Kunst ist Flucht aus der persönlichen Emotion, das hatten mich sowohl Joyce wie Eliot gelehrt.

Der Kampf gegen die Emotion war manchmal sehr hart. Ich hatte ein schönes Gebet geschrieben, modelliert nach dem *Lob der Natur* von Alain de Lilie, um es William in einem Augenblick starker Gefühlsregung in den Mund zu legen. Aber dann wurde mir klar, daß wir uns beide sehr erregt hätten, ich als Autor und er als Romanperson. Ich als Autor durfte es nicht, aus poetologischen Gründen. Er als Romanperson konnte es nicht, da er aus anderem Holz geschnitzt war und seine Emotionen entweder ganz »im Kopf« auslebte oder verdrängte. So habe ich jene Seite gestrichen. Nach der Lektüre des Buches sagte mir eine Freundin: »Mein einziger Einwand ist, daß William nie eine Regung von Mitleid zeigt.« Ich erzählte das einem anderen Freund, der mir antwortete: »Sie hat recht, das ist der Stil seiner *pietas*.« So mag es gewesen sein. Und so sei es.



## Die Paralipse

Adson verhalf mir auch zur Lösung eines anderen Problems. Ich hätte die ganze Geschichte in einem Mittelalter ansiedeln können, in welchem alle Beteiligten immer wußten, wovon die Rede war. Wie in einer Geschichte von heute: Wenn in einer Geschichte von heute jemand sagt, daß der Vatikan seine Scheidung nicht billigen würde, braucht er nicht groß zu erklären, was der Vatikan ist und warum er die Scheidung nicht billigt. In einem historischen Roman, also einer Geschichte aus ferner Vergangenheit, kann man so nicht verfahren, denn man erzählt sie ja auch, um uns Heutigen besser begreiflich zu machen, was damals geschehen ist und inwiefern das damals Geschehene uns noch heute betrifft.

Die Gefahr ist dabei der »Salgarismus«<sup>10</sup>: Salgaris Personen fliehen, gehetzt von Feinden, in einen tropischen Urwald, stolpern über eine Baobabwurzel - und schon suspendiert der Autor die Handlung, um uns einen Vortrag über Affenbrotbäume zu halten. Heute ist diese Methode zum Stereotyp geworden, liebenswert wie die Schwächen derer, die wir sehr lieben, aber kaum nachahmenswert.

Ich habe Hunderte von Seiten umgeschrieben, um dieser Gefahr zu entgehen, aber ich kann mich nicht entsinnen, mir jemals beim Schreiben bewußt geworden zu sein, wie ich das Problem im Einzelfall löste. Erst zwei Jahre später bin ich darauf gekommen, und zwar genau als ich mir zu erklären versuchte, warum das Buch auch von Leuten gelesen wird, die eigentlich derart »anspruchsvolle« Bücher kaum mögen können. Adsons Erzählstil beruht unter anderem auf jener Denkfigur, die in der Rhetorik Paralipse oder Präterition (»Auslassung«) genannt wird. Illustres Beispiel: »Ich schweige davon, daß Cäsar an allen Gestaden ...«<sup>11</sup> Man sagt, man wolle von etwas nicht weiter sprechen, und tut es dann doch (wodurch es sich um so besser einprägt). Dies ungefähr ist Adsons Methode, wenn er auf Personen oder Ereignisse anspielt, als ob sie dem Leser bestens bekannt wären, und sie dennoch erklärt. Anderes, was seinem Leser (als einem Deutschen am Ende des 14. Jahrhunderts) nicht so bekannt sein konnte, weil es zu Anfang des Jahrhunderts in Italien geschehen ist, erklärt er dagegen ungehemmt, und zwar in belehrendem Ton, denn dies war der Stil des mittelalterlichen Chronisten, der enzyklopädische Kenntnisse einbringen wollte, wann immer er etwas benannte. Nach der Lektüre des Buches sagte mir eine Freundin (nicht dieselbe wie oben), sie hätte sich über den »journalistischen« Ton der Erzählung gewundert, der weniger einem Roman entspreche als einer Reportage, einem *Espresso*-Artikel.<sup>12</sup> Ich war zunächst betroffen, dann ging mir allmählich auf, was sie erfaßt

hatte, ohne es zu begreifen: So nämlich erzählten die Chronisten jener Epoche, und daß wir heute bei Reportagen noch gern von Chroniken sprechen<sup>13</sup>, liegt daran, daß man damals so viele Chroniken schrieb.



6 »Auf dem Tisch neben dem glimmenden Fäßchen lag aufgeschlagen ein großes farbig bemaltes Buch. Ich trat näher und entdeckte vier Streifen von verschiedener Farbe: gelb, zinnober, türkis und hellbraun. Darauf ein schrecklich anzusehendes Untier, ein Drache mit zehn Köpfen, der mit dem Schweif die Sterne am Himmel erfaßte und niederwarf auf die Erde. Und plötzlich vervielfachte sich der Drache...«  
(Adson von Melk in *Der Name der Rose*, S. 221)

## Der Atem

Die langen erläuternden Einschübe hatten indessen noch einen anderen Grund. Nach der Lektüre des Manuskriptes meinten die Freunde im Verlag, ich sollte die ersten hundert Seiten ein wenig kürzen, sie seien zu anspruchsvoll und ermüdend. Ich hatte keinerlei Zweifel, ich lehnte ab mit dem Argument: Wer die Abtei betreten und darin sieben Tage verbringen will, muß ihren Rhythmus akzeptieren. Wenn ihm das nicht gelingt, wird er niemals imstande sein, das Buch bis zu Ende zu lesen. Die ersten hundert Seiten haben daher die Funktion einer Abbuße oder Initiation, und wer sie nicht mag, hat Pech gehabt und bleibt draußen, zu Füßen des Berges.

Der Eintritt in einen Roman ist wie der Aufbruch zu einer Bergtour: Man muß sich an einen Atem gewöhnen, an eine bestimmte Gangart, sonst kommt man bald aus der Puste und bleibt zurück. Das gleiche geschieht in der Poesie. Man denke nur an die Unerträglichkeit jener Gedichtvorträge von Schauspielern, die, um zu »interpretieren«, das Metrum mißachten, mit rezipitativen *enjambements* die Versenden überspringen, als ob sie Prosa vortrügen, und den Inhalt wichtiger

nehmen als den Rhythmus. Wer ein Gedicht in elfsilbigen Terzinen vortragen will, muß den singenden Rhythmus annehmen, den der Dichter gewollt hat. Lieber Dante aufsagen, als ob es Kinderreime von Annodazumal wären, als auf Biegen und Brechen hinter dem Sinn herlaufen.

In Prosaerzählungen wird der Atem nicht den Satzgliedern anvertraut, sondern größeren Einheiten, Szenen oder Ereignissequenzen. Manche Romane atmen wie Gazellen, andere wie Wale oder Elefanten. Die Harmonie liegt nicht in der Länge der Atemzüge, sondern in ihrem Gleichmaß; auch weil und damit dann - wenn der Atem an einem bestimmten Punkt (aber nicht zu oft) stockt und ein Abschnitt oder Kapitel endet, bevor ganz »ausgeatmet« worden ist - dies eine wichtige Rolle in der Ökonomie des Erzählens gewinnen, einen Abbruch oder Szenenwechsel markieren kann. So jedenfalls sehen wir es bei den Großen: Ein Satz wie »*la sventurata rispose*« - Punkt und Neubeginn — hat nicht den gleichen Rhythmus wie ein »*Addio monti*«<sup>14</sup>, aber wenn er kommt, ist es, als würde der schöne lombardische Himmel blutrot. Ein großer Roman ist einer, in dem der Autor stets weiß, wann er beschleunigen und wann er bremsen muß und wie er diese Pedaltritte bei konstantem Grundrhythmus zu dosieren hat. Auch in der Musik gibt es solche Pedaltritte, man kann die Tempi »raffen« (*rubare*), doch wer zuviel rafft, wird einer von jenen schlechten Pianisten, die meinen, um Chopin zu spielen, genüge ein exzessives Rubato. Ich spreche hier nicht davon, wie ich meine Probleme

gelöst habe, sondern wie ich sie mir gestellt habe. Und wenn ich sagen würde, ich hätte sie mir bewußt gestellt, wäre das eine Lüge. Es gibt ein kompositorisches Denken, das auch durch den Rhythmus der Finger auf den Tasten der Schreibmaschine denkt.

Ein Beispiel mag zeigen, wie das Erzählen ein Denken mit den Fingern sein kann. Es ist klar, daß die Szene mit Adsons Liebeserlebnis in der nächtlichen Küche aus lauter religiösen Zitaten zusammenmontiert ist, vom Lied der Lieder bis zu Bernhard von Clairvaux, Jean de Fecamp und Hildegard von Bingen. Auch wer keine Erfahrung mit hochmittelalterlicher Mystik hat, aber ein bißchen Ohr, wird das gemerkt haben. Doch wenn ich heute gefragt werde, von wem die Zitate im einzelnen sind und wo das eine aufhört und das andere beginnt, kann ich es nicht mehr sagen.

Ich hatte mir nämlich Dutzende von Zetteln mit Auszügen aus allen möglichen Texten, mehrere Bücher und einen Haufen Fotokopien bereitgelegt, viel mehr, als ich dann wirklich benutzte. Aber als ich ans Schreiben ging, schrieb ich die Szene in einem Zug nieder (erst später habe ich sie gefeilt und gleichsam mit einer Glasur überzogen, um die Nahtstellen noch etwas besser zu tarnen). Und während ich schrieb, die Texte kunterbunt um mich her, fuhr ich mit den Augen ständig von einem zum anderen, holte mir da ein Zitat und dort ein Zitat und verschweißte jedes sofort mit dem nächsten. Kein anderes Kapitel des Buches habe ich in der ersten Fassung so rasch heruntergeschrieben wie dieses. Später begriff ich, daß ich versucht hat-

te, mit den Fingern dem Rhythmus des Liebesaktes zu folgen, weshalb ich nicht anhalten konnte, um mir das »richtige« Zitat herauszusuchen. Was ein Zitat an einer gegebenen Stelle richtig machte, war der Rhythmus, in dem ich es einmontierte, ich schied mit den Augen aus, was den Rhythmus der Finger gestört hätte... .Es wäre zuviel gesagt, wenn ich behaupten würde, daß die Niederschrift des Geschehens nicht länger gedauert hatte als das Geschehen selbst (obwohl es ja Liebesakte von beträchtlicher Dauer gibt), aber ich war bestrebt; die Differenz zwischen der Dauer des Aktes und der des Schreibens so weit wie möglich zu verringern. Und ich meine hier nicht das Schreiben im Barthes'schen Sinne der *écriture*, sondern im praktischen Sinne dessen, der tippt, ich spreche vom Schreiben als einem materiellen, physischen Akt. Und ich spreche von Rhythmen des Körpers, nicht von Emotionen. Die Emotion, längst gefiltert, war vorher gewesen, in der Entscheidung zur Assimilation von mystischer und erotischer Ekstase, als ich die zu benutzenden Texte gelesen und ausgewählt hatte. Danach war keinerlei Emotion mehr im Spiel, Adson war es, der Liebe machte, nicht ich, und mir blieb nur noch die Aufgabe, *seine* Emotion in ein Augen- und Fingerspiel umzusetzen, als wollte ich eine Liebesgeschichte nicht mit Worten auf dem Papier erzählen, sondern mit Schlägen auf einer Trommel.





7 *Ubi mons magnus ardens missus est in mare:* »Und der andere. Engel posaunte: und es fuhr wie ein großer Berg mit Feuer brennend ins Meer; und der dritte Teil des Meeres ward Blut.« (Apokalypse 8,8)-»Starb nicht der zweite Junge in einem Meer von Blut? Paß auf, wenn die dritte Posaune ertönt!« (Alinardus von Grottaferrata in *Der Name der Rose*, S. 202)

## Den Leser schaffen

Rhythmus, Atem, Initiation... Für wen, für mich? Nein, für den Leser. Wer schreibt, denkt an einen Leser. So wie der Maler, wenn er malt, an einen Betrachter denkt: Kaum hat er einen Pinselstrich angebracht, tritt er ein paar Schritte zurück und prüft die Wirkung; das heißt, er betrachtet das Bild mit den Augen dessen, der es künftig betrachten soll. Ist die Arbeit getan, so entspinnt sich ein Dialog zwischen dem fertigen Text und seinen Lesern (in den der Autor nicht eingreifen darf). Während der Arbeit laufen zwei Dialoge: einer zwischen dem entstehenden Text und allen zuvor geschriebenen Texten (*jedes* Buch wird aus anderen und über andere Bücher gemacht) und einer zwischen dem Autor und seinem gedachten Wunsch-, Modell- oder Musterleser. Ich habe das in theoretischen Schriften dargelegt, insbesondere in meinen Studien über die »Rolle des Lesers«, aber auch schon in denen über das »Offene Kunstwerk«<sup>15</sup>, und es ist keine Erfindung von mir.

Es kann sein, daß der Autor beim Schreiben an ein empirisch vorhandenes Publikum denkt, wie es die Begründer des neuzeitlichen Romans taten, Richard-

son, Fielding oder Defoe, die für Kaufleute und deren Gattinnen schrieben, doch für ein Publikum schrieb auch Joyce, der sich einen Idealleser mit einer idealen Schlaflosigkeit vorstellte. In beiden Fällen heißt schreiben - ob nun der Schreibende glaubt, ein vorhandenes Publikum anzusprechen, das mit dem Geld in der Hand vor der Tür steht, oder ob er sich vornimmt, für einen künftigen Leser zu schreiben - sich mit Hilfe des eigenen Textes den gewünschten Lesertyp schaffen.

Was heißt es für einen Autor, an einen Leser zu denken, der die initiatorische Klippe der ersten hundert Seiten zu überwinden vermag? Es heißt nichts anderes, als hundert Seiten zu schreiben mit dem Ziel, durch sie einen Leser zu schaffen, der den folgenden Seiten gewachsen ist.

Gibt es einen Autor, der nur »für die Nachwelt« schreibt? Nein, nicht einmal wenn er es selbst behauptet, denn da er nicht Nostradamus ist, kann er sich die künftigen Leser nur nach dem Muster dessen vorstellen, was er von den gegenwärtigen weiß. Gibt es einen Autor, der nur für wenige schreibt? Ja, wenn damit gemeint ist, daß sein Leserideal aller Voraussicht nach wenig Chancen hat, von vielen verkörpert zu werden. Doch auch in diesem Fall schreibt der Autor in der (gar nicht einmal so heimlichen) Hoffnung, daß gerade *sein* Buch viele neue Vertreter jenes Lesertyps schaffen werde, den er gewollt und durch seinen Text mit soviel handwerklicher Akribie verfolgt, postuliert, ermuntert hat.

Der Unterschied liegt allenfalls zwischen dem Text,

der einen neuen Leser erzeugen will, und dem, der den Leserwünschen, so wie sie sind, entgegenzukommen versucht. Im zweiten Fall haben wir das »gemachte« Buch, geschrieben nach einer erprobten Formel für Serienprodukte: Der Autor macht eine Art Marktanalyse und paßt sich an. Daß er nach einer Formel arbeitet, sieht man aus der Distanz, wenn man seine Romane analysiert und feststellt, daß er in allen, bei wechselnden Namen, Orten und Physiognomien, immer dieselbe Geschichte erzählt. Immer die, nach der das Publikum schon verlangte.

Doch wenn der Autor Neues plant und einen anderen Leser im Sinn hat, will er kein Marktforscher sein, der bloß die geäußerte Nachfrage registriert, sondern ein Philosoph, der dem »Zeitgeist«\* auf die Schliche zu kommen sucht. Er will seinen Lesern aufdecken, was sie verlangen *müßten*, auch wenn sie es selbst noch nicht wissen. Er will seinen Lesern aufdecken, wer sie sind.

Hätte Manzoni, als er *Die Verlobten* schrieb, auf die geäußerten Wünsche des Publikums hören wollen, er hätte sich's leicht machen können, die Formel war da: der historische Schinken in mittelalterlichem Milieu mit Heroengestalten wie in der antiken Tragödie, Königen und Prinzessinnen, großen und edlen Leidenschaften, Schlachtengetümmel und Verherrlichungen der Größe Italiens zu einer Zeit, als Italien noch Herrenland war. So hatte er es ja noch in seinem *Adelchi-*

\* im Original deutsch (A. d. Ü.)

Drama getan, so haben es vor ihm, mit ihm und nach ihm zahlreiche mehr oder minder vergessene Geschichtsromanschreiber getan, von dem Kunstgewerbler d'Azeglio über den glühenden und blutrünstigen Guerrazzi bis zu dem unlesbaren Cantù.<sup>16</sup> Was aber tut Manzoni? Er nimmt das 17. Jahrhundert, eine Zeit der Versklavung Italiens, und lauter niederträchtige Typen, der einzige Haudegen ist ein Schuft, und Schlachten kommen nicht vor, und er traut sich sogar, die Geschichte noch zu belasten mit Zeitdokumenten und Schreien... Und das gefällt den Leuten, es gefällt einfach allen, Gebildeten wie Ungebildeten, Großen wie Kleinen, Frömmeln wie Pfaffenfressern! Warum? Weil Manzoni intuitiv erfaßt hatte, daß *genau dies* es war, was die Leser seiner Zeit brauchten, auch wenn sie's nicht wußten, auch wenn sie nicht danach verlangten, auch wenn sie nicht glaubten, daß es verdaulich sei. Anpassung? Haschen nach Publikumsgunst? Leicht gemacht? Ach je... Gearbeitet hat er, und wie! Mit Feile, Säge und Hammer, und mit dem Poliertuch, um sein Produkt genießbar zu machen. Um die empirisch vorhandenen Leser zu zwingen, sich in den Idealleser zu verwandeln, der ihm vorgeschwebt hatte.

Manzoni schrieb nicht, um dem vorgegebenen Publikum zu gefallen, sondern um ein Publikum zu erschaffen, dem sein Roman ganz einfach gefallen *mußte*. Und wehe, er hätte nicht gefallen, man sehe nur, mit welcher Scheinheiligkeit und Seelenruhe er von seinen »fünfundzwanzig Lesern« spricht. Fünfundzwanzig Millionen, das wollte er.

Was für einen Idealleser wünschte ich mir, als ich schrieb? Einen Komplizen, gewiß, der mein Spiel mitmachte. Ich wollte ganz und gar mittelalterlich werden und im Mittelalter leben, als wäre es meine Zeit (und umgekehrt). Aber gleichzeitig wollte ich auch mit allen Kräften, daß ein Leser Gestalt annähme, der nach überstandener Initiation meine Beute würde, beziehungsweise die Beute des Textes, und dann nichts anderes mehr zu verlangen glaubte als das, was der Text ihm. bot. Ein Text will für seinen Leser zu einem Erlebnis der Selbstveränderung werden. Du glaubst, du willst Sex und Crime und viel Action, eine spannende Krimistory, bei der am Ende herauskommt, wer der Schuldige ist, aber du würdest dich schämen, einen ehrwürdigen Schauerschinken mit schwarzen Händen des Todes und finsternen Ränkeschmieden im Klostergemäuer zu akzeptieren. Na schön, ich gebe dir einen Haufen Latein und wenig Frauen und Theologie in Hülle und Fülle und Blut in Strömen wie weiland im Grand Guignol, bis du protestierst: »Nein, alles falsch, da mach ich nicht mit!« Und an diesem Punkt mußt du soweit sein, daß ich dich habe, daß du den Schauer der unendlichen Allmacht Gottes verspürst, die jede Ordnung der Welt zunichte macht. Und wenn du dann gut bist, erkennst du sogar, *wie* ich dich in die Falle gelockt habe, schließlich hatte ich's dir bei jedem Schritt deutlich gesagt, ich hatte dich unüberhörbar gewarnt, daß ich dabei war, dich ins Verderben zu ziehen! Aber das Schöne an Teufelspakten ist ja gerade, daß man sie

klarsichtig unterschreibt, wissend, mit wem man sich einläßt.  
Wofür käme man sonst zum Lohn in die Hölle?

Und da ich bei alledem wollte, daß als vergnüglich genommen werde, was uns als einziges wirklich zittern macht, nämlich der metaphysische Schauer, blieb mir nichts anderes übrig, als unter den Handlungsmustern das metaphysischste und philosophischste auszuwählen, nämlich den Kriminalroman.

8 *Hec locustae ubi angelus perditionis super eas imperat — Ubi locustae ledunt homines:* Die fünfte Posaune ertönt, und aus dem Brunnen des Abgrunds kommen Heuschrecken, »und die Heuschrecken sind gleich den Rossen, die zum Kriege bereit sind... und hatten Schwänze gleich den Skorpionen, und es waren Stachel an ihren Schwänzen; und ihre Macht war, zu beschädigen die Menschen fünf Monate lang...« (Apokalypse 9,1-II)



»Er hatte mich gewarnt... es hatte wirklich... die Kraft von tausend Skorpionen...« (Malachias von Hildesheim in *Der Name der Rose*, S. 527)



## Die Metaphysik des Kriminalromans

Nicht zufällig fängt das Buch an, als ob es ein Krimi wäre (und täuscht den naiven Leser auch weiterhin, bis zum Schluß, weshalb er womöglich gar nicht merkt, daß es sich hier um einen Krimi handelt, in dem recht wenig aufgeklärt wird und der Detektiv am Ende scheitert). Ich glaube, daß Krimis den Leuten nicht darum gefallen, weil es in ihnen Mord und Totschlag gibt; auch nicht darum, weil sie den Triumph der (intellektuellen, sozialen, rechtlichen und moralischen) Ordnung über die Unordnung feiern. Sondern weil der Kriminalroman eine *Konjektur*-Geschichte im Reinzustand darstellt. Eine Geschichte, in der es um das Vermuten geht, um das Abenteuer der Mutmaßung, um das Wagnis der Aufstellung von Hypothesen angesichts eines scheinbar unerklärlichen Tatbestandes, eines dunklen Sachverhalts oder mysteriösen Befundes - wie in einer ärztlichen Diagnose, einer wissenschaftlichen Forschung oder auch einer metaphysischen Fragestellung. Denn wie der ermittelnde Detektiv gehen auch der Arzt, der Forscher, der Physiker und der Metaphysiker durch Konjekturen vor, das

heißt durch Mutmaßungen und Vermutungen über den Grund der Sache, durch mehr oder minder kühne Annahmen, die sie dann schrittweise prüfen.<sup>17</sup> Letzten Endes ist die Grundfrage aller Philosophie (und jeder Psychoanalyse) die gleiche wie die Grundfrage des Kriminalromans: Wer ist der Schuldige? Um es zu wissen (um zu glauben, man wisse es), muß man annehmen, daß alle Tatsachen eine Logik haben, nämlich die Logik, die ihnen der Schuldige auferlegt hat. Jede Ermittlungs- und Konjekturgeschichte, jede Story von Aufklärung und Vermutung erzählt uns etwas, dem wir seit jeher beiwohnen (pseudo-heideggerisches Zitat). Damit ist klar, warum sich der Hauptstrang meiner Geschichte (wer ist der Mörder?) in so viele Nebenstränge verzweigt: in lauter Geschichten von anderen Konjekturen, die alle um die Struktur der Vermutung als solcher kreisen.

Ein abstraktes Modell der Vermutung ist das Labyrinth. Allerdings gibt es drei Arten von Labyrinthen. Erstens das klassisch-griechische, das des Theseus. In diesem Labyrinth kann sich niemand verirren: Man tritt ein und gelangt irgendwann ins Zentrum und vom Zentrum wieder zum Ausgang. Darum sitzt im Zentrum der Minotaurus, andernfalls hätte die Sache gar keinen Reiz und wäre ein simpler Spaziergang. Spannend wird sie, wenn überhaupt, nur dadurch, daß man nicht weiß, wohin man gelangt und was der Minotaurus dann tut. Aber wenn man das klassische Labyrinth auseinanderzieht, hat man

einen Faden in der Hand, den Faden der Ariadne. Das klassische Labyrinth ist der Ariadne-Faden seiner selbst.

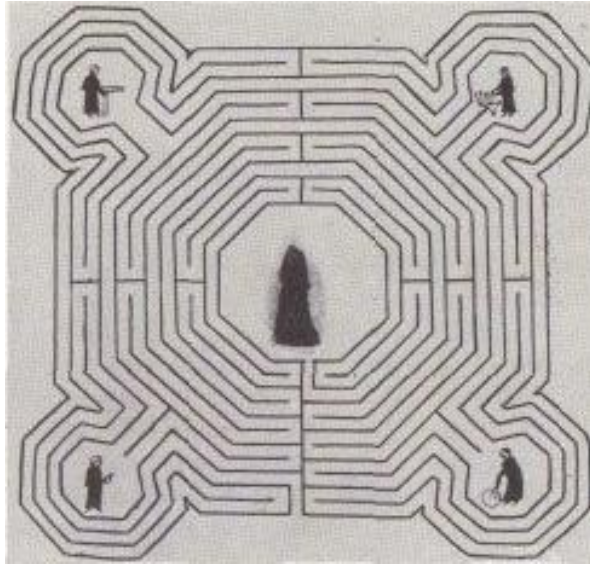
Zweitens gibt es das barock-manieristische Labyrinth, den Irrgarten. Wenn man es auseinanderzieht, erhält man eine Art Baum, ein Gebilde mit zahlreichen Ästen und Zweigen aus toten Seitengängen. Es hat einen Ausgang, aber der ist nicht leicht zu finden. Man braucht einen Faden der Ariadne, um sich nicht zu verirren. Dieses Labyrinth ist ein Modell des *trial-and-error*-Verfahrens.

Drittens schließlich gibt es das Labyrinth als Netzwerk oder, um den Begriff von Deleuze und Guattari aufzunehmen, als Rhizom. Das Rhizom-Labyrinth ist so vieldimensional vernetzt, daß jeder Gang sich unmittelbar mit jedem anderen verbinden kann. Es hat weder ein Zentrum noch eine Peripherie, auch keinen Ausgang mehr, da es potentiell unendlich ist. Der Raum der Mutmaßung ist ein Raum in Rhizomform. Das Labyrinth meiner Bibliothek ist zwar noch ein manieristisches, aber die Welt, in der zu leben William begreift, ist schon rhizomförmig strukturiert - oder jedenfalls strukturierbar, wenn auch nie definitiv strukturiert.

Ein achtzehnjähriger Junge sagte mir nach Lektüre des Buches, er habe nichts von den theologischen Diskussionen begriffen, aber sie wirkten im Buch wie Verlängerungen des räumlichen Labyrinths (wie *thrilling music* in einem Hitchcock-Film). Ich glaube, es ist wohl tatsächlich so etwas geschehen: Auch der naivste

Leser hat instinktiv gespürt, daß er vor einer Geschichte von Labyrinthen stand - und nicht nur von räumlichen Labyrinthen. Man könnte geradezu sagen, daß die naivsten Lesarten eigenartigerweise die »strukturellsten« waren: Der Leser ist unmittelbar, ohne Vermittlung durch die Inhalte, mit der Tatsache in Berührung gekommen, daß es unmöglich ist, nur *eine* Geschichte zu haben.

9 »*Hunc mundum tipice laberinthus denotat ille ... Intranti largus, redeunt sed nimis artus.* Die Bibliothek ist ein großes Labyrinth, Zeichen des Labyrinthes der Welt. Trittst du ein, weißt du nicht, wie du wieder herauskommst. Man soll die Säulen des Herkules nicht antasten...« (Alinardus von Grottaferrata in *Der Name der Rose*, S. 201)



Skizze des einstigen Labyrinths auf dem Boden der Kathedrale zu Reims: ein Achteck mit vier eckturmartigen Achtecken, in denen die Baumeister mit ihren Symbolen dargestellt sind; in der Mitte angeblich der Kathedralengründer Erzbischof Aubri de Humbert. »Das Labyrinth wurde im 18. Jahrhundert von dem Kanonikus Jacquemart zerstört, weil ihn das Spiel der Kinder verdroß, die während der Gottesdienste den verschlungenen Gängen zu folgen versuchten, zu offenkundig perversen Zwecken.« (Text auf der hinteren Umschlagseite der italienischen Originalausgabe von *Il nome della rosa*)

## Die Unterhaltung

Ich wollte den Leser unterhalten, er sollte Spaß an der Sache haben. Zumindest soviel, wie ich daran hatte. Dies ist ein sehr wichtiger Punkt, der scheinbar im Gegensatz zu den reflektiertesten Ansichten steht, die wir vom Roman zu haben meinen.

Unterhalten heißt nicht zerstreuen, ablenken von den Problemen. *Robinson Crusoe* will seinen Idealleser unterhalten, indem er von Buchhalteroperationen erzählt, von Alltagsverrichtungen eines braven *homo oeconomicus*, der diesem Leser sehr ähnelt. Doch der Robinson-Ähnliche soll, während er sich an der Lektüre seiner selbst in *Robinson Crusoe* ergötzt, auch etwas mehr über sich selbst begreifen und damit ein anderer werden. Er soll, während er sich unterhält, etwas lernen. Ob der Leser etwas über die Welt oder etwas über die Sprache lernen soll, ist eine Frage, in der die Poetiken der erzählenden Kunst divergieren, aber das ändert nichts an der Grundidee. Der Idealleser von *Finnegans Wake* soll sich am Ende genausogut unterhalten wie der Leser von *Winnetou*. Zumindest genausogut. Allerdings auf andere Weise.

Nun ist jedoch der Begriff Unterhaltung historisch.

Es gibt verschiedene Arten von Unterhaltung für jede »Saison« des Romans. Unbestreitbar hat der moderne Roman versucht, die Unterhaltung durch den dramatischen Handlungsverlauf (den »Plot« oder das, was man früher »Intrige« nannte) abzubauen, um dafür andere Arten von Unterhaltung zu privilegieren. Ich als großer Bewunderer der Poetik des Aristoteles bin trotz allem immer der Ansicht gewesen, daß ein Roman auch und vor allem durch seine Handlung unterhalten soll.

Zweifellos findet ein Roman, wenn er unterhaltsam ist. Anklang beim Publikum. Nun hat man jedoch eine Zeitlang geglaubt, daß Anklang beim Publikum (also Konsens und damit »Erfolg«) ein Zeichen für Minderwertigkeit sei. Wenn ein Roman beim Publikum Anklang finde, liege das daran, daß er nichts Neues bringe und den Lesern nur gebe, was sie bereits erwartet hätten.

Ich glaube indessen nicht, daß es dasselbe ist, ob man sagt: »Wenn ein Roman den Lesern gibt, was sie erwartet haben, findet er Anklang«, oder ob man sagt: »Wenn ein Roman Anklang findet, liegt das daran, daß er den Lesern gibt, was sie erwartet haben.«

Die zweite Behauptung ist nicht immer richtig. Man braucht nur an Defoe oder Balzac zu denken, um schließlich bei der *Blechtrommel* oder bei *Hundert Jahre Einsamkeit* anzukommen.

Mancher wird nun hier einwenden, daß die Gleichsetzung von Konsens und Minderwertigkeit doch gerade bestärkt worden sei durch gewisse polemische

Thesen, die wir seinerzeit in der »Gruppe 63« vertraten<sup>18</sup>, auch schon vor 1963, als wir den Erfolgsroman mit dem »versöhnlerischen« Roman gleichsetzten und den »versöhnlerischen« Roman mit dem traditionellen »Handlungsroman«, wogegen wir die experimentelle Literatur verherrlichten, das avantgardistische Werk, das Empörung hervorruft und vom großen Publikum abgelehnt wird. Es stimmt, diese Thesen sind damals vertreten worden und hatten durchaus einen Sinn, es waren genau die Thesen, die am meisten Empörung bei den konformistischen Literaten hervorriefen und im Gedächtnis der Chronisten bis heute haften geblieben sind - zu Recht, denn sie waren vertreten worden, um genau diesen Effekt zu erzielen, und waren gemünzt auf traditionelle, fundamental versöhnlerisch eingestimmte Romane ohne erwähnenswerte Innovationen gegenüber der Problematik des 19. Jahrhunderts. Daß sich dann starre Fronten bildeten und nicht selten aus jeder Mücke ein Elefant gemacht wurde, oft aus Gründen des Bandenkrieges, ist fatal. Ich erinnere mich, daß unsere Gegner damals Lampedusa, Bassani und Cassola waren<sup>19</sup> - drei Autoren, die ich heute nicht mehr in einen Topf werfen würde. Lampedusa hatte einen guten Roman zur Unzeit geschrieben, und wir polemisierten gegen den Kult, der um ihn gemacht wurde, als habe er der italienischen Literatur einen neuen Weg gewiesen, während er ganz im Gegenteil einen anderen glanzvoll abschloß. Über Cassola habe ich meine Meinung nicht geändert. Über Bassani dagegen würde ich heute sehr, wirklich sehr viel behutsamer



reden, und wären wir noch im Jahr '63, würde ich ihn als Weggefährten akzeptieren. Aber es geht mir hier um ein anderes Problem.

Niemand erinnert sich nämlich mehr, was dann 1965 geschah, als die Gruppe erneut in Palermo zusammenkam, um über den experimentellen Roman zu diskutieren (und der Band mit den Tagungsbeiträgen, erschienen 1966 bei Feltrinelli unter dem Titel *Il romanzo sperimentale*, ist sogar immer noch lieferbar).

Dabei war im Verlauf jener Tagung allerhand Interessantes zu hören. Vor allem das Eröffnungsreferat von Renato Barilli, dem einstigen Theoretiker sämtlicher Experimente des Nouveau Roman, der sich nun mit dem neuen Robbe-Grillet auseinandersetzte, und mit Grass und mit Pynchon (vergessen wir nicht, daß Thomas Pynchon heute zu den Begründern der literarischen »Postmoderne« gezählt wird - aber damals gab es diesen Begriff noch nicht, jedenfalls nicht in Italien, und John Barth in Amerika fing gerade erst an). Barilli zitierte den wiederentdeckten Roussel, der Jules Verne geliebt hatte, und er zitierte Borges nur darum nicht, weil dessen Neubewertung damals bei uns noch nicht eingesetzt hatte. Und was sagte Barilli? Daß man bisher die »Abkehr von der Intrige« privilegiert habe und den »Stillstand der Handlung im Aufschein und Rausch der Materie« (exemplarisch in Robbe-Grillet's *La Jalousie*). Aber daß nun eine »neue Phase der erzählenden Kunst« beginne mit einer »Wiederwertung der Handlung«, wenn auch einer strukturell anderen (einer »*action autre*«).

Ich analysierte danach die Eindrücke, die wir am Vorabend bei einem Kinobesuch gehabt hatten, als wir eine kuriose Filmcollage von Baruchello und Grifi sahen, *Verifica incerta*, eine Geschichte aus lauter Fetzen von anderen Geschichten, aus Standardsituationen, Klischees und Stereotypen des kommerziellen Kinos. Wobei ich hervorhob, daß die Stellen, an denen das Publikum sichtlich am meisten Vergnügen gehabt hatte, immer genau die Stellen waren, an denen es wenige Jahre zuvor noch Empörung gezeigt hätte, nämlich jedesmal dann, wenn die logischen und die zeitlichen Folgen des traditionellen Handlungsablaufs übersprungen und die Erwartungen der Zuschauer heftig frustriert wurden. Die Avantgarde war im Begriff, Tradition zu werden; was ein paar Jahre zuvor noch dissonant geklungen hatte, wurde zum Ohrenschmaus (oder zur Augenweide). Daraus gab es, folgerte ich, nur einen Schluß zu ziehen: Die »Inakzeptabilität der Botschaft« sei nicht mehr länger das Hauptkriterium für experimentelles Erzählen (oder für jede beliebige andere experimentelle Kunst), da nun das Inakzeptable als vergnüglich kodifiziert worden war. Was sich abzeichne, sei ein versöhntes Zurück zu neuen Formen von Akzeptablem und Vergnüglichem. Wenn es zu Zeiten von Marinetti und seinen futuristischen Abenden noch unverzichtbar war, daß die Zuhörer vor Empörung aufheulten, sei es heute, sagte ich, »unproduktive und dumme Polemik, wenn jemand ein Experiment für gescheitert erklärt, weil es als normal akzeptiert worden ist«; dergleichen sei »stures Festhal-

ten an den Wertmustern der historischen Avantgarde, und in diesem Moment ist der eventuelle Avantgardekritiker bloß noch ein verspäteter Marinettianer. Bedenken wir, daß die Inakzeptabilität der Botschaft für den Empfänger nur in einem ganz bestimmten historischen Augenblick eine Wertgarantie war... Ich fürchte, wir müssen allmählich auf jenen Hintergedanken verzichten, der immer noch unsere Debatten beherrscht, daß nämlich der äußere Skandal ein Prüfstein für den Wert einer Arbeit sei. Vielleicht muß sogar die fundamentale Dichotomie zwischen Ordnung und Unordnung, zwischen konsumorientiertem und provokatorischem Werk in einer anderen Perspektive Neubestimmt werden, ohne daß sie damit an Gültigkeit zu verlieren braucht: Ich glaube nämlich, daß es möglich sein wird, Elemente von Bruch und Infragestellung auch in Werken zu finden, die sich scheinbar zu leichtem Konsum anbieten, und demgegenüber festzustellen, daß manche provokatorisch erscheinenden Werke, die das Publikum immer noch von den Sitzen reißen, in Wahrheit gar nichts in Frage stellen... Ich stoße noch immer auf Leute, die den Wert eines Werkes bezweifeln, weil es ihnen *zu gut gefallen hat*...« Und so weiter.

Das war, wie gesagt, 1965. Die Zeit, als die Pop Art aufkam und damit die traditionellen Unterscheidungen zwischen experimenteller Kunst (als nicht-figurativer) und Massenkunst (als narrativer und figurativer) hinfällig wurden. Die Zeit, als man über die Beatles sprach und Pousseur mir sagte: »Sie arbeiten für uns« -

ohne sich allerdings klarzumachen, daß er auch für sie arbeitete (und es mußte erst eine Cathy Berberian kommen, um uns zu zeigen, daß die Beatles, richtig zurückgeführt auf ihren Stammvater Henry Purcell, im Konzertsaal neben Monteverdi und Erik Satie aufgeführt werden konnten).

## Postmodernismus, Ironie und Vergnügen

In der Zeit von 1965 bis heute ließen sich zwei Gedanken endgültig klären. Erstens, daß man die Handlung auch in Gestalt von Zitaten anderer Handlungen wiederentdecken konnte, und zweitens, daß ein Zitat dann womöglich weniger brav und versöhnlicher sein würde als die zitierte Handlung selbst (es war 1972, als ich bei Bompiani ein Sammelbändchen herausgab, das unter dem. programmatischen Titel *Ritorno dell'intreccio* eben die »Wiederkehr der Intrige« beschwor, wenn auch vorerst nur durch ironische, aber zugleich bewundernde Rückbesinnungen auf Autoren wie Ponson du Terrail und Eugène Sue — sowie durch kaum ironisch verbräunte Bewunderung einiger großer Seiten von Dumas Père). Gab es damit die Möglichkeit zu einem neuen, nicht versöhnlichen, hinreichend problemhaltigen und dabei amüsanten Roman?

Diese Kombination, verbunden mit der Wiederentdeckung nicht nur der Handlung, sondern auch des Vergnügens, mußte erst noch von den amerikanischen Theoretikern des Postmodernismus besorgt werden.

Unglücklicherweise ist »postmodern« heute ein Passe-partoutbegriff, mit dem man fast alles machen kann. Ich habe den Eindruck, daß ihn inzwischen jeder auf das anwendet, was ihm gerade gefällt. Außerdem gibt es, wie mir scheint, eine Tendenz, ihn historisch immer weiter nach hinten zu schieben: Erst schien er auf einige Schriftsteller oder Künstler der letzten zwanzig Jahre zu passen, dann gelangte er, rückwärts durch die Jahrzehnte wandernd, allmählich bis zum Beginn des Jahrhunderts, dann ging er noch weiter zurück, und er ist immer noch unterwegs; bald wird die Kategorie des Postmodernen bei Homer angelangt sein.

Ich glaube indessen, daß »postmodern« keine zeitlich begrenzbare Strömung ist, sondern eine Geisteshaltung oder, genauer gesagt, eine Vorgehensweise, ein *Kunstwollen*\*. Man könnte geradezu sagen, daß 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). Ich glaube, daß man in jeder Epoche an Krisenmomente gelangt, wie sie Nietzsche im Zweiten Stück der *Unzeitgemäßen Betrachtungen*, über den »Nachteil der Historie für das Leben«, beschrieben hat. Die Vergangenheit konditioniert, belastet, erpreßt uns. Die sogenannte »historische« Avantgarde (aber auch hier würde ich Avantgarde als metahistorische Kategorie verstehen) will mit der

\* im Original deutsch (A. d. Ü.)

Vergangenheit abrechnen, sie erledigen. »Nieder mit dem Mondschein!«, die Kampfparole der Futuristen, ist ein typisches Programm jeder Avantgarde, man muß nur etwas Passendes an die Stelle des Mondscheins setzen. Die Avantgarde zerstört, entstellt die Vergangenheit: Picassos *Demoiselles d'Avignon* sind die typische Auftrittsgebärde der Avantgarde; dann geht die Avantgarde weiter, zerstört die Figur, annulliert sie, gelangt zum Abstrakten, zum Informellen, zur weißen Leinwand, zur zerrissenen Leinwand, zur verbrannten Leinwand; in der Architektur ist das Ende die Minimalbedingung des Curtain Wall, das Bauwerk als glatte Stele, das reine Parallelepiped, in der Literatur die Zerstörung des Redeflusses bis hin zur Collage à la Burroughs, bis hin zum Verstummen oder zur leeren Seite, in der Musik der Übergang von der Atonalität zum Lärm, zum bloßen Geräusch oder zum totalen Schweigen (in diesem Sinne ist der frühe Cage ein Moderner).

Es kommt jedoch der Moment, da die Avantgarde (also die Moderne) nicht mehr weitergehen kann, weil sie inzwischen eine Metasprache hervorgebracht hat, die von ihren unmöglichen Texten spricht (die Concept Art). Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, daß die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefaßt werden muß: mit Ironie, ohne Unschuld. Die postmoderne Haltung erscheint mir wie die eines Mannes, der eine kluge und

sehr belesene Frau liebt und daher weiß, daß er ihr nicht sagen kann: »Ich liebe dich inniglich«, weil er weiß, daß sie weiß (und daß sie weiß, daß er weiß), daß genau diese Worte schon, sagen wir, von Liala geschrieben worden sind. Es gibt jedoch eine Lösung. Er kann ihr sagen: »Wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich.« In diesem Moment, nachdem er die falsche Unschuld vermieden hat, nachdem er klar zum Ausdruck gebracht hat, daß man nicht mehr unschuldig reden kann, hat er gleichwohl der Frau gesagt, was er ihr sagen wollte, nämlich daß er sie liebt, aber daß er sie in einer Zeit der verlorenen Unschuld liebt. Wenn sie das Spiel mitmacht, hat sie in gleicher Weise eine Liebeserklärung entgegengenommen. Keiner der beiden Gesprächspartner braucht sich naiv zu fühlen, beide akzeptieren die Herausforderung der Vergangenheit, des längst schon Gesagten, das man nicht einfach wegwischen kann, beide spielen bewußt und mit Vergnügen das Spiel der Ironie... Aber beiden ist es gelungen, noch einmal von Liebe zu reden.

Ironie, metasprachliches Spiel, Maskerade hoch zwei. Weshalb es dann - wenn beim Modernen, wer das Spiel nicht verstand, es nur ablehnen konnte - beim Postmodernen 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. Ich denke, die Collagen von Braque, Juan Gris und Picasso waren »modern«: Deswegen wurden sie vom normalen Publikum abgelehnt. Dagegen waren die Collagen,



die Max Ernst aus alten Stichen montierte, »postmodern«: Man konnte und kann sie auch wie phantastische Traum- oder Abenteuergeschichten lesen, ohne zu merken, daß sie einen Diskurs über alte Stiche darstellen und vielleicht auch einen über das Collagieren selbst. Wenn dies aber postmodern ist, dann liegt auf der Hand, warum Sterne oder Rabelais postmoderne Autoren waren, warum Borges gewiß einer ist und warum in ein und demselben Künstler moderne und postmoderne Elemente koexistieren, einander kurzfristig ablösen oder auch alternieren können. Man denke zum Beispiel an Joyce: Das *Portrait* ist die Geschichte eines modernen Versuchs. Die *Dubliners* sind, obwohl früher, moderner als das *Portrait*. *Ulysses* steht auf der Grenze. *Finnegans Wake* ist schon postmodern oder eröffnet zumindest den postmodernen Diskurs, denn er verlangt, um verstanden zu werden, nicht die Negation des bereits Gesagten, sondern dessen ironische Neureflexion.

Über den Postmodernismus ist schon fast alles gleich am Anfang gesagt worden (namentlich in Aufsätzen wie »Die Literatur der Erschöpfung« von John Barth aus dem Jahr 1967).<sup>20</sup> Nicht daß ich immer mit allem einverstanden wäre, was die Theoretiker des Postmodernismus (Barth inklusive) über Autoren und andere Künstler schreiben, um jeweils festzulegen, wer schon postmodern ist und wer noch nicht. Aber mich interessiert das Theorem, das die Theoretiker dieser Richtung aus ihren Prämissen ableiten: »Mein idealer postmoderner Schriftsteller imitiert nicht und

negiert auch nicht seine Eltern im zwanzigsten noch seine Großeltern im neunzehnten Jahrhundert. Er hat die Moderne verdaut, aber er trägt sie nicht als bedrückende Bürde mit sich herum... Dieser Schriftsteller kann vielleicht nicht hoffen, die Verehrer von James Michener und Irving Wallace zu erreichen, um nicht von den durch die Massenmedien lobotomisierten Analphabeten zu reden, aber er *müßte* hoffen, wenigstens hin und wieder ein breiteres Publikum zu erreichen als nur die Zirkel derer, die Thomas Mann die Urchristen, die Jünger der Kunst nannte. Der ideale postmoderne Roman müßte den Streit zwischen Realismus und Irrealismus, Formalismus und >Inhaltismus<, reiner und engagierter Literatur, Eliten- und Massenprosa überwinden. .. Die Analogie, die ich vorziehe, ist eher die zu gutem Jazz oder klassischer Musik: Beim Wiederhören und Analysieren der Partitur entdeckt man vieles, was einem beim ersten Mal noch entgangen war, aber beim ersten Mal muß einen das Stück so gepackt haben, daß man Lust bekommt, es wiederzuhören, und das gilt sowohl für die Spezialisten wie für die Nichtspezialisten...« So Barth 1980, als er das Thema erneut behandelte, diesmal aber unter dem Titel »Die Literatur der Fülle«.

Natürlich kann man das alles auch pointierter, polemischer und mit größerer Lust am scharfen Paradox sagen, wie es zum Beispiel Leslie Fiedler tut (in einer kürzlich auch bei uns veröffentlichten Diskussion zwischen ihm und anderen amerikanischen Autoren).<sup>21</sup> Fiedler will provozieren, das ist evident: Er lobt den

*Letzten der Mohikaner*, die populären Abenteuerromane, die Gothic Novel, den ganzen von den Kritikern stets verachteten Plunder, der es gleichwohl verstanden hat, Mythen zu schaffen und die Bilderwelten von mehr als einer Generation zu bevölkern. Er fragt sich, ob je noch einmal so etwas erscheinen werde wie *Onkel Toms Hütte*, ein Buch, das mit gleicher Leidenschaft in Küche, Salon und Kinderzimmer gelesen werden kann. Er tut Shakespeare auf die Seite der guten Entertainer, zusammen mit *Vom Winde verweht*... Wir wissen, daß er ein viel zu subtiler Kritiker ist, um das alles wirklich zu glauben. Er will ganz einfach die Schranke niederreißen, die zwischen Kunst und Vergnügen errichtet worden ist. Er ahnt, daß ein breites Publikum zu erreichen und seine Träume zu bevölkern heute womöglich heißen kann, Avantgarde zu bilden; und er läßt uns dabei noch die Freiheit zu sagen, daß die Träume der Leser zu bevölkern nicht unbedingt heißen muß, sie zu besänftigen, mit versöhnlichen Bildern zu trösten. Es kann auch heißen, sie aufzuschrecken: mit Alpträumen, Obsessionen.



10 »Auf einen huldvollen Wink des Abtes erschien nun die Prozession der Jungfrauen. Es war ein prachtvoller Zug reich geschmückter Damen, in deren Mitte ich zuerst meine Mutter zu erkennen glaubte, doch bald bemerkte ich meinen Irrtum, denn es war ohne Zweifel das Mädchen, schrecklich wie eine waffenstarrende Heerschar; Nur daß sie auf dem Haupte ein Diadem aus zwei Reihen weißer Perlen trug, und je zwei weitere Perlenketten fielen ihr rechts und links die Wangen hinunter...« (Adsons Traum in *Der Name der Rose*, S. 544f.)

## Der historische Roman

Seit zwei Jahren weigere ich mich, auf sinnlose Fragen zu antworten. Etwa die Frage, ob mein Werk nun ein »offenes« sei oder nicht. Wie soll ich das wissen, das ist doch nicht *mein* Problem! Mir genügt, was Harald Weinrich darauf geantwortet hat (im *Merkur*, Heft 1/1983). Oder die Frage, mit welcher von meinen Personen ich mich identifiziere. Mein Gott, womit identifiziert sich ein Autor? Mit den Adverbien, das ist doch klar.

Die sinnloseste aller sinnlosen Fragen war die jener Leute, die meinen, wenn einer aus alten Zeiten erzählt, wolle er aus seiner Gegenwart fliehen. Ob das richtig sei, fragen sie mich. Aber ja, gewiß doch, antworte ich. Manzoni erzählt vom 17. Jahrhundert, weil ihn sein eigenes nicht interessiert. Karl May berichtet von den Indianern seiner ureigensten Zeit, während Hebbel sich zu den Nibelungen davonmacht. Erich Segal engagiert sich in *Love Story* voll für die amerikanische Gegenwartsrealität, während Stendhal in seiner *Kartause* bloß alten Kram von vor zwanzig Jahren aufwärmt ...

Müßig zu sagen, daß alle Probleme des modernen

Europa, wie wir sie heute kennen, im Mittelalter entstanden sind, von der kommunalen Demokratie bis zum Bankwesen, von den Städten bis zu den Nationalstaaten, von den neuen Technologien bis zu den Revolten der Armen: Das Mittelalter ist unsere Kindheit, zu der wir immer wieder zurückkehren müssen, um unsere Anamnese zu machen. Aber man kann vom Mittelalter auch im Stil von *Excalibur* sprechen. Also ist das Problem ein anderes und bedarf der Klärung: Was kennzeichnet einen historischen Roman?

Ich glaube, man kann aus alten Zeiten auf dreierlei Weise erzählen. Eine ist die Romanze, im Sinne von englisch *romance*. Sie reicht von den keltischen Artusromanen bis zu den Geschichten von Tolkien und umfaßt auch die Gothic Novel, die gerade nicht *novel* ist, sondern eben *romance*. Geschichte als Bühnenbild, als Vorwand und phantastische Konstruktion, um der Einbildung freien Lauf zu lassen. Darum braucht die Romanze auch gar nicht in der Vergangenheit zu spielen, es genügt, daß sie nicht im Hier und Jetzt spielt, daß sie nicht vom Hier und Jetzt redet, nicht einmal allegorisch. Viele Science-Fiction-Romane sind reine Romanzen. Die Romanze ist die Geschichte eines *Woanders*.

Dann gibt es den Mantel-und-Degen-Roman, Beispiel Dumas. Der Mantel-und-Degen-Roman nimmt einen »realen« und erkennbaren Abschnitt aus der Geschichte, bevölkert ihn, um ihn erkennbar zu machen, mit Persönlichkeiten, die in den Geschichtsbüchern stehen (Richelieu, Mazarin), und läßt sie ein paar Din-

ge tun, die nicht in den Geschichtsbüchern stehen (daß sie Mylady treffen, daß sie Kontakte zu einer gewissen Bonacieux haben), die aber den Geschichtsbüchern auch nicht widersprechen. Natürlich müssen diese Persönlichkeiten, um den Eindruck der historischen Realität zu bekräftigen, dann auch das tun, was sie (den Historikern zufolge) wirklich getan haben (La Rochelle belagern, intime Beziehungen zu Anna von Österreich unterhalten, mit der Fronde zu tun bekommen). In dieses »wahrheitsgemäße« Tableau werden alsdann Phantasiegestalten eingefügt, die aber Gefühle und Reaktionen bezeugen, wie man sie auch Gestalten aus anderen Epochen zuschreiben könnte. Was d'Artagnan tut, während er in London den Schmuck der Königin wiederbeschafft, hätte er auch im 15. oder 18. Jahrhundert tun können. Man braucht nicht im 17. Jahrhundert zu leben, um die Psychologie d'Artagnans zu haben.

Im wahren historischen Roman, dem dritten Typus, brauchen dagegen keine »bekannten Persönlichkeiten« aus den Geschichtsbüchern aufzutreten. Man denke nur an *Die Verlobten*. Die bekannteste Persönlichkeit ist der Kardinal Federigo, den vor Manzoni nur wenige kannten (viel bekannter war der andere Borromeo, San Carlo). Doch alles, was Renzo, Lucia oder Fra Cristoforo tun, konnte nur in der Lombardei des 17. Jahrhunderts getan werden. Das Handeln und Denken der Romanpersonen dient zum besseren Verständnis der Geschichte. Ereignisse und Personen sind erfunden, doch sie sagen uns über das Italien jener Zeit Dinge, die uns

von den Geschichtsbüchern niemals so klar gesagt worden waren.

In diesem Sinne wollte ich einen historischen Roman schreiben: »historisch« nicht, weil Uberrin von Casale und Michael von Cesena (oder Bernard Gui und Kardinal del Poggetto) wirklich existiert haben und mehr oder weniger das sagen sollten, was sie wirklich gesagt haben, sondern weil alles, was fiktive Personen wie William sagen, in jener Epoche *sagbar* sein sollte.

Ich weiß nicht, wie treu ich diesem Vorsatz geblieben bin. Ich glaube nicht, daß ich ihn mißachtet habe, wenn ich Zitate von späteren Autoren (wie Wittgenstein) als Zitate aus der Epoche maskierte. In solchen Fällen wußte ich schließlich sehr genau, daß es nicht meine Mittelalterlichen waren, die da modern redeten, sondern daß allenfalls die Modernen da ein bißchen mittelalterlich dachten. Ich frage mich eher, ob ich meinen Personen nicht manchmal ein etwas zu weitgreifendes Kombinationsvermögen verliehen habe, das heißt eine Fähigkeit, aus den *disiecta membra* ganz und gar mittelalterlicher Gedanken ein paar begriffliche Hirngespinnste zusammenzufügen, die das Mittelalter *so* nicht als die seinen anerkannt hätte. Doch ich glaube, daß ein historischer Roman auch dies tun muß: nicht nur in der Vergangenheit die Ursachen dessen aufspüren, was in der Folge entstanden ist, sondern auch den Prozeßverlauf angeben, durch den jene Ursachen dann allmählich begannen, ihre Wirkungen zu zeitigen.



Wenn einer von meinen Mönchen durch den Vergleich zweier mittelalterlicher Ideen auf eine dritte modernere kommt, so tut er genau das, was »die Kultur« in der Folge getan hat — und mag auch damals nie jemand geschrieben haben, was er da sagt, so ist doch sicher, daß es jemand, wie konfus auch immer, zu denken begonnen haben mußte (womöglich ohne es auszusprechen, aus wer weiß wieviel Ängsten und Schamgefühlen).

In jedem Fall hat mich eines sehr amüsiert: Wann immer mir ein Kritiker oder ein Leser schrieb oder sagte, da oder dort vertrete einer von meinen Mönchen zu moderne Gedanken, waren die inkriminierten Stellen genau und ausschließlich jene Passagen, die ich wortwörtlich aus Texten des 14. Jahrhunderts abgeschrieben hatte.

Daneben gibt es andere Passagen, in denen die Leser gewisse Haltungen als erlesen »mittelalterlich« goutierten, die ich beim Schreiben als ungebührlich modern empfand. Es hat eben jeder seine eigene (meist verdorbene) Idee vom Mittelalter. Nur wir Mönche von damals wissen die Wahrheit, doch wer sie sagt, kommt bisweilen dafür auf den Scheiterhaufen.

## Zum Schluß

Zwei Jahre nachdem ich das Buch geschrieben hatte, fand ich ein altes Blatt aus dem Jahr 1953, auf dem ich mir, damals noch Student, notiert hatte:

»Horatio und der Freund rufen Graf P. zur Lösung des mystery of the ghost. Graf P.: ein exzentrischer und phlegmatischer Aristokrat. Dagegen: ein junger Hauptmann der dänischen Wache mit amerikanischen Methoden. Normaler Ablauf der Handlung nach den Grundlinien der Tragödie. Im letzten Akt, vor versammelter Sippschaft, erklärt Graf P. das Geheimnis: Der Mörder ist Hamlet. Zu spät, Hamlet stirbt.«

Jahre später entdeckte ich, daß Chesterton schon eine solche Idee gehabt hatte. Kürzlich soll das Pariser OuLiPo (»Ouvroir de Littérature Potentielle«) ein Pattern aller möglichen Krimikonstellationen aufgestellt haben (der Mörder ist der Butler, der Mörder ist der Erzähler, der Mörder ist der Detektiv, usw. usw.), wobei herauskam: Es bleibt noch ein Buch zu schreiben, in dem der Mörder der *Leser* ist.

Moral: Es gibt obsessive Ideen, sie sind niemals privat, die Bücher sprechen direkt miteinander, und eine wahre detektivische Untersuchung muß beweisen, daß immer *wir* die Schuldigen sind.



II »So höre nun, was die Stimme sagt, bevor der siebente Engel posaunt:  
 >Versiegle, was die sieben Donner gesprochen haben, schreib es nicht auf.  
 Nimm das Buch und verschling es, es wird dich im Bauche grimmen, aber  
 in deinem Munde wird's süß sein wie Honig!< Siehst du, William? Ich  
 versiegle, was dem Willen des Herrn zufolge nicht aufgeschrieben, werden  
 sollte, ich begrabe es in dem Grab, das ich werde!« (Jorge von Burgos in  
*Der Name der Rose*, S. 61of.)

## Anmerkungen für den deutschen Leser

- 1 Mexikanische Lyrikerin (1651—1695). Zu deutsch etwa: »Rose, die rot auf dem Anger / stolz du dich spreizest / gebadet in Purpur und Karmesin: / Prunke üppig und duftend. / Doch nein, denn schön seiend / wirst du bald unglücklich sein.«
- 2 »Über die Weltverachtung«: beliebter Titel hoch- und spätmittelalterlicher Traktate, vgl. Johan Huizinga, *Herbst des Mittelalters*, Stuttgart 1975 (Kröners Taschenausgabe 204), Kapitel XI und XVI.
- 3 »Doch wo ist der Schnee vom vorigen Jahr?«: Refrain der um 1460 entstandenen *Ballade des dames du temps jadis*.
- 4 »Es ist keine Rose (vorhanden).«
- 5 *Fermo e Lucia* hieß die Urfassung von Alessandro Manzonis Roman *I promessi sposi* (dt. *Die Verlobten*), der 1827 in Mailand erschien.
- 6 Romane von Ardengo Soffici (1879—1964), Giuseppe Antonio Borgese (1882-1952) und Vasco Pratolini (geb. 1913), z. T. auch ins Deutsche übersetzt: *Rubè* (Heidelberg 1928) und *Metello, der Maurer* (Zürich 1957).
- 7 Unabhängige linkskommunistische Tageszeitung, für die Eco von 1971 bis 1974 geschrieben hat.
- 8 »Warum im Knabenalter der Koitus nicht gelingt«
- 9 »Hast du die Dinge, so folgen die Worte«, bzw. »Hast du die Worte, so folgen die Dinge« (Cicero).
- 10 Emilio Salgari (1863-1911), Verfasser von über hundert populären, noch heute vielgelesenen Abenteuerromanen (*La tigre della Malesia*, 1963 verfilmt als *Sandokan, la tigre di Monpracem*), gilt als der »Karl May Italiens«.

- 11 Schulbeispiel aus Petrarca (*Rime CXXVIII*, 49).
- 12 Für das römische Nachrichtenmagazin *L'Espresso* (vergleichbar dem Hamburger *Spiegel*) schreibt Eco häufig Beiträge.
- 13 Die Zeitungsrubrik »Verschiedenes« heißt in Italien *cronaca*.
- 14 Schulbeispiele aus Manzoni's *Verlobten*.
- 15 Der Band *Die Rolle des Lesers* (ital. *Lector in fabula*, Mailand 1979, engl. *The Role of the Reader*, Bloomington, Ind. 1979) ist bei Hanser in Vorbereitung; der Band *Das offene Kunstwerk* (ital. *Opera aperta*, Mailand 1962, 1967) erschien 1973 in Frankfurt am Main bei Suhrkamp (1977 als stw 222).
- 16 In *Adelchi* (erschienen 1822; dt. *Adelgis*, Berlin 1827), einer historischen Tragödie in fünf Akten, behandelt Manzoni den Untergang des Langobardenreiches in den Jahren 772-774. — Massimo Taparelli d'Azeglio (1798—1866), Francesco Domenico Guerrazzi (1804-1873) und Cesare Cantù (1804-1895) waren typische Vertreter des romantischen Historismus, die sich mit ihren damals vielgelesenen Werken (von denen einige auch ins Deutsche übersetzt worden sind, z. B. d'Azeglios *Hector Fieramosca oder der Zweikampf zu Barletta*, Leipzig 1842, Guerrazzis *Die Belagerung von Florenz*, Stuttgart 1850, und *Die Schlacht von Benevent*, Stuttgart 1853, Cantùs *Margherita Pusterla*, Stuttgart 1841, von letzterem auch eine 17bändige *Allgemeine Weltgeschichte*, Schaffhausen/Regensburg 1849—1880) in den Dienst der nationalen Einigung Italiens stellen wollten; vgl. im deutschen Sprachraum Autoren wie Joseph Viktor von Scheffel (*Ekkehard*, *Der Trompeter von Säkkingen*).
- 17 Zu diesen erstmals von dem amerikanischen Logiker Charles Sanders Peirce (1839—1914), einem der Stammväter der modernen Semiotik, entdeckten Zusammenhängen zwischen wissenschaftlicher und detektivischer Schlußfolgerung (»Abduktion«) vgl. Thomas A. Sebeok / Jean Umiker Sebeok, »Du kennst meine Methode«: *Charles S. Peirce und Sherlock Holmes*, Frankfurt am Main 1982 (Suhrkamp, es 1121), sowie jetzt Umberto Eco, »Die Abduktion in Uqbar«, Nachwort zu J. L. Borges / A. Bioy Casares. *Gemeinsame Werke 1: Sechs Aufgaben für Don Isidro Parodi und andere Erzählungen*. München 1983 (Hanser).

- 18 Zur »Gruppe 63«, so genannt in Anlehnung an die »Gruppe 47«, hatte sich 1963 eine Anzahl progressiver italienischer Kritiker und Autoren zusammengeschlossen, neben Eco u. a. Alberto Arbasino, Nanni Balestrini, Giorgio Manganelli, Edoardo Sanguineti.
- 19 Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1896—1957) war der Autor des posthum erschienenen und bald weltberühmten Romans *Der Leopard* (dt. 1959), von Giorgio Bassani (geb. 1916) erschienen auf deutsch die *Ferrareser Geschichten* (1964), *Die Gärten der Finzi-Contini* (1963), *Hinter der Tür* (1967); *Der Reiher* (1970), von Carlo Cassola (geb. 1917) die Romane *Mara* (1961) und *Ein sprödes Herz* (1963, alle in München bei Piper).
- 20 Hier zitiert nach der italienischen Übersetzung in der Zeitschrift *Calibano* Nr. 7/1983.
- 21 Zitiert nach der italienischen Übersetzung in der Zeitschrift *Linea d'ombra* Nr. 1/1983.

## Zu den Abbildungen

- 1 Tympanon am Portal der Abteikirche zu Moissac (Gascogne), frühes 12. Jahrhundert, Illustration zu Apokalypse 4, 1—11 (Foto: Günther Fetzter)
- 2 Mittelpfeiler am Portal der Abteikirche zu Moissac (Foto: Günther Fetzter)
- 3 Tympanon am Mittelportal der Basilika Sainte-Madeleine zu Vézelay (Burgund), Mitte 12. Jahrhundert (Foto: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin)
- 4 Relief an der linken Seitenwand des Portals der Abteikirche zu Moissac (Foto: Günther Fetzter)
- 5 Illustration zum Apokalypsenkommentar des Beatus von Liébana, angefertigt um 1047 von dem Miniaturenmaler Facundus, Blatt 184 v. der Beatus-Handschrift San Isidoro de León, jetzt Madrid, Bibl. Nat. Vitr. 14-2
- 6 Illustration zu Apokalypse 12, 1—6 (Das sonnenbekleidete Weib und der Drache) nach Beatus von Liébana, Doppelblatt 186 v. bis 187 der gen. Handschrift San Isidoro de León
- 7 Illustration zu Apokalypse 8,8—9, Blatt 166 der gen. Hs.
- 8 Illustration zu Apokalypse 9,7—12, Blatt 171 v. der gen. Hs.
- 9 Zeichnung aus: *Recherches de plusieurs singularités*, par François Merlin, contrôleur général de la maison de feu madame Marie-Elizabeth, fille unique de feu roy Charles dernier... portraictes et ecrites par Jacques Cellier, demourant à Reims. Bibliothèque Nationale, Paris, ms. français 9152, Blatt 77
- 10 Kaiserin Theodora und ihr Hofstaat, Mosaik in der Kirche San Vitale zu Ravenna, Mitte 6. Jahrhundert (Foto: Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin)
- 11 Illustration zu Apokalypse 10,8-11 (Johannes verschlingt das Buch; man beachte die zweifache Darstellung, wie in einem Comic: erst ist es ihm süß im Munde, dann grimmt's ihn im Bauch), Prachthandschrift der Königin Eleonore, um 1240 angefertigt, heute im Trinity College, Cambridge, Blatt 10 v.