

UMBERTO ECO – THEORIE UND ANWENDUNG EINES KONZEPTS

Michèle Mattusch

In seinem Artikel *Quanto costa un capolavoro*¹ gibt uns der Semiotiker Eco auf ironische Weise das Rezept für einen postmodernen Bestseller: dem Modell des gotischen Romans müsse man folgen, der phantastisch, aristokratisch, hyperrealistisch sei; weder Kosten noch Aufwand dürfe man scheuen, um zu rekonstruieren, was literarisch vorgeprägt sei. Das ganze artifizielle Konstrukt an Requisite und Inszenierung müsse dem Leser ironisierend in seiner Künstlichkeit vor Augen geführt werden. Durch das bewußte Darbieten der Mittel müßte es gelingen, erneut Wirklichkeit erfahrbar zu machen und das Erlebnis der Selbstveränderung beim Leser zu realisieren.²

Ecos Roman *Il nome della rosa*, auf diese Weise zum Bestseller bestimmt und zum Bestseller geworden, scheint dem Semiotiker recht zu geben, der in der Auseinandersetzung mit aktuellen Kulturprozessen den Nerv seiner Zeit getroffen hat. Es ist die Erfahrung der Kommunikation, der audiovisuellen Medien und Manipulationsmechanismen, der Verlust an Information aus erster Hand, der Übergang zur Konserve und deren Reaktivierung als Vermittler im Massenkommunikationsprozeß, die die Distanz zwischen dem realen Fakt und der Information darüber prägt. Es ist dieser hohe Grad an Vermitteltheit, der ein Durchschaubarmachen kommunikativer Praktiken auf die Tagesordnung stellt, will man zu einer unmittelbaren und spontanen Weltaneignung zurückfinden.

So versucht die Semiotik Ecos, den Prozeß kommunikativer Vermitteltheit zu durchleuchten, Sprache als Mittler und die Funktionalisierung dieses Mittels – seine Instrumentalisierung – aufzudecken und Institutionen als Zeichen produzierende Instanzen erkennbar zu machen. Kulturelle Emanzipation wird hier als die Erfahrung der Kommunikation begriffen, als ein Senden von Botschaften auf der Basis eines verbindlichen Codes, wobei diese Botschaften dadurch zirkulieren können, daß sie sich von ihrem kausalen Referenten gelöst haben und durch einen ständigen Symbolisierungsprozeß wieder Zeichen von Zeichen werden können und einen Prozeß der unendlichen Semiose in Gang setzen. In der Verselbständigung des Mittels liegt die Möglichkeit seiner universellen Nutzung, gerade

¹ U. Eco, *Quanto costa un capolavoro*, in: *Sette anni di desiderio* (cronache 1977–1983), Milano 1983, S. 293f.

² U. Eco, *Nachschrift zum „Namen der Rose“*, München 1984, S. 59f.

hier aber sieht Eco auch die Gefahr einer Funktionalisierung manipulativer Art, der er die Semiotik als eine Methode entgegensetzt, mit der der Prozeß der unendlichen Semiose sichtbar gemacht werden kann, eine Methode, die das Wissen „über“ das Zeichen und damit die Art seiner Einfunktionalisierung verbreitet.

Versteht man Artifizialität in diesem Sinne, wird Ecos Roman zur Anwendung eines theoretischen Konzepts, mit dessen Hilfe der Autor seine Methode ausprobiert und proklamiert. Bewußt werden Versatzstücke und Schemata jeglicher Art genutzt, dient der Akt des „künstlichen“ Produzierens als Modell zur Veranschaulichung der Metasemiose – des Namens der Rose –, stellt sich der Autor offen als Konstrukteur dar, der alle Register zieht, um den Leser zu verführen, ihm gleichzeitig aber auch die hierfür genutzten Mittel bewußt zu machen.

Das Konstruieren einer fiktionalen Welt und das Offenbaren der hierzu genutzten Mittel stehen deshalb im Roman Ecos gleichberechtigt nebeneinander. Der Roman lebt von der Spannung zwischen der unmittelbar sinnlich faßbaren Fiktion und ihrer rational konstruierten Vermitteltheit. Er wird somit gleichzeitig zum Metaroman, der seine eigene Poetik veranschaulicht, und kann dessen ungeachtet als historischer, erotischer oder als Kriminalroman gelesen werden, denn die Evidenz der Mittel erlaubt auch ihre Eliminierung.

Wir haben es also mit einem postmodernen Bestseller zu tun, der seine Botschaft auf den verschiedensten Ebenen transportiert, da jeder Fakt der fiktionalen Welt als bewußt intentioniertes Zeichen begriffen werden kann. Das Verfügbarmachen der Zeichen für den Künstler veranschaulicht den Prozeß der Funktionalisierung von Sprache und durchleuchtet damit in letzter Instanz gesellschaftliche Konstellationen. Denn, um bei einem Beispiel Ecos zu bleiben, selbst die erstaunte Alice im Wunderland, die sich mit Humpty-Dumpty über die Vieldeutigkeit der Wörter unterhält – „Die Frage ist, ob du machen kannst, daß die Wörter so viele verschiedene Dinge bedeuten“ –, muß von diesem erfahren: „Die Frage ist, wer der Herr sein soll“.³

Das Bewußtmachen des Zeichencharakters von Botschaften endet für Eco demzufolge keineswegs auf der Ebene der Sprache, sondern – und hieraus schöpft er wohl auch seinen fast aufklärerischen Optimismus – greift tief in die Kräftekonstellationen und politischen Machtkämpfe der jeweiligen Zeit.

Im Roman *Il nome della rosa* ist es der Kampf der „großen Welt“, der Kampf zwischen den weltlichen und den religiösen Kräftegruppierungen und die Auseinandersetzungen innerhalb letzterer, die in den entsprechenden Argumenten um die Armut oder den Reichtum des Heilands, um das Erlaubtsein oder das Verbot des Lachens zum Ausdruck gebracht werden. Es ist das gärende Universum des ausgehenden Mittelalters, in dem die verschiedensten Kräftegruppierungen ihren Machtanspruch zu rechtfertigen haben. Ihm untergeordnet begegnet dem Leser dasselbe Kräftemessen in der „kleinen Welt“, in der Welt der Abtei, wo der Kampf der Mönche um das Buch des Aristoteles entbrennt, das die Rechtfertigung der alles veräußernden Komik in sich bergen soll.⁴ Der Kampf wird von den beiden Hauptakteuren, dem blinden Jorge von Burgos und dem angelsächsischen Franziskanermönch William von Baskerville ausgefochten. Beide veranschaulichen dabei eine

³ U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1985, S. 440. Vgl. auch L. Carroll, *Alice im Wunderland*, Leipzig 1987, S. 193.

⁴ vgl. M. M. Bachtin, *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, Berlin und Weimar 1986, S. 487f.

Art des Umgangs mit den Zeichen. Sie erstellen gleichsam zwei Möglichkeiten der „Textinterpretation“, des Umgangs mit der Semiose als emanzipatorische, kulturisierende Kraft im Vergesellschaftungsprozeß der Menschheit.

Textinterpretation heißt für das Mittelalter vor allem Bibelexegese, und diese, so zeigt Eco auf, war von Anfang an die Geschichte des Kampfes um die „richtige“ Interpretation der Schrift, wobei der Exeget ständig auf der Suche nach vorangegangenen Autoritäten war, mit denen er die eigene Interpretation stützen konnte.⁵ Von der tradierten Interpretation leitet sich für ihn das Recht auf die Kontrolle und die Neuinterpretation des Bibelzitats her. Durch seine Innovationen aktualisierte und reformierte er ständig den Code, führte ihn letztlich immer wieder zum allgemeinverbindlichen Konsens und stabilisierte ihn. Macht bestand für Eco demzufolge darin, „den Schlüssel für die richtige Interpretation zu besitzen“ oder (was dasselbe ist) von der Gemeinschaft als derjenige anerkannt zu werden, der den Schlüssel besitzt“.⁶ Die Notwendigkeit des Konsens, d. h. der Anspruch, als Vertreter allgemeinverbindlicher Interessen zu gelten, zeigt schon hier die Gefahr der Manipulation des Zeichens auf, die nach Eco darin begründet liegt, daß Verbindlichkeit letztlich nur noch bestärkt werden muß, indem man nur noch reproduziert, d. h. das sagt, was der Norm auch entspricht. So kann man sich in der Politik der Mehrheit des Volkes versichern, in der Reklamebotschaft der Mehrheit der Käufer und in der Literatur der Mehrheit des Publikums. Ohnmacht, so würden wir hinzufügen, würde daher bedeuten, die eigene Interpretation nicht durchsetzen zu können und widerrufen zu müssen.

Dieser Interpretationsmodus, den Eco selbst als den Ursprung jeglicher hermeneutischer Praxis begreift und der seine Existenz einem interpretatorischen Zirkelschluß verdankt, kann jedoch gestört werden. Mit der Thomistischen Theologie, so zeigt Eco, hatte im 14. Jahrhundert nunmehr ein Code die Oberhand gewonnen, der theologische Diskurs war auf die vier allegorischen Möglichkeiten reduziert worden. Interpretation wurde damit zur Auslegung gemäß der vorhandenen Regel, was einerseits eine religiöse Identifikation des einzelnen und seine Integration erleichterte, andererseits aber Innovationen und Codeverstöße zunehmend erschwerte. Ein Exeget wie Jorge beugt sich bewußt der Autorität, stärkt damit ihre Verbindlichkeit und Macht, wobei er zum Lohn auch an der Macht beteiligt wird. Der theologische Diskurs aber, so zeigt sich deutlich im Roman, verliert sein auf der Basis der Analogie funktionierendes weltaneignendes Vermögen⁷ und folglich seine emanzipatorische und kulturisierende Kraft. So wird der Exeget zum Bewahrer des Wissens, ein Vertreter der intellektuellen Elite, Integrierter und Apokalyptiker zugleich, um mit den Worten Ecos zu sprechen. Er verschließt die Bibliothek und erlaubt den Büchern nicht mehr zu zirkulieren. Die verhinderte Wirkung der Bücher aber – ihre verhinderte Neuinterpretation – kommt dem Abbruch des Prozesses der unendlichen Semiose gleich, dem Abbruch des Austauschs „über“ das Zeichen und der historisch notwendigen kritischen Sichtung. Das wiederum schließt ein, daß die Produktionsumstände von Zeichen nicht mehr öffentlich gemacht werden, daß die Interpretationen und Funktionen des Produzenten verschleiert werden, er selbst im Hintergrund verbleibt und seine Absichten verheimlicht.

⁵ U. Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985, S. 224f.

⁶ U. Eco, ebenda, S. 225.

⁷ U. Eco, ebenda, S. 156.

Die emanzipatorische, kulturisierende Kraft der Klöster endet so in der Katastrophe des dogmatischen, angepaßten Codes.⁸ Dabei fürchtet Jorge aber weder die Häretiker, die die Armut des Heilands verfechten und danach leben, noch diejenigen, die nur Enthaltbarkeit und Selbstkasteiung predigen, und letztlich auch nicht die sich auf dem Marktplatz abspielenden Komödien und Farcen des Volkes. Er erkennt die spontane Karnevaleske zwar als ein veräußerndes, Tabu durchbrechendes Prinzip – um M. Bachtin zu zitieren⁹ –, er weiß jedoch auch, daß die Komik, solange sie Ausdruck spontaner Revolte bleibt, immer vor dem Hintergrund eines anerkannten Wertesystems funktioniert, sich im Chaos selbst diskriminiert und niemals zur allgemeinen Verbindlichkeit erhoben werden kann, weil sie niemals einen neuen Code initiiert.¹⁰ Deshalb geht Jorges Bestreben eben dahin, das Buch des Aristoteles „über“ die Komik zu verschließen. Er will den Prozeß der Semiose als eine kritische Durchleuchtung der Komik – und damit ihre theoretische Rechtfertigung – unterbinden, auf dessen Grundlage eine neue Verständigung und Konsensfindung möglich wäre. Indem er aber die kritische Sichtung der Funktionalisierung des Zeichens verhindert, kann er sich selbst des Zeichens bedienen; die Menschen können von ihm wie Marionetten bewegt werden, er kann morden und Brände legen. Den Kommunikationsprozeß verschleiern agiert er wie ein allwissender Erzähler, der die Mittel seines Konstrukts nicht preiszugeben bereit ist, Fiktion für Wirklichkeit ausgibt, Zeichen für Realität, und sein bewußtes Eingreifen verschweigt. An diesem Punkt wird das Eingreifen des Menschen zur gottgewollten Mission. Von hier an kann man sich seiner Verantwortung entledigen und das Verbrechen mit Hilfe der Apokalypse zur Strafe Gottes für die Sünder deklarieren.¹¹

Dem Apokalyptiker und Verschleierer Jorge von Burgos setzt Eco mit der Figur Williams von Baskerville seine eigene Methode, die des Offensichtlichmachens der Inszenierung, entgegen. Es ist die Methode des Aufzeigens und Beförderns der Metasemiose durch die kreative Abduktion – ein Begriff, den Eco von C. H. Peirce übernimmt. Das Zeichen wird hier nicht mehr in seinem Analogieverhältnis gefaßt, sondern im Prozeß der kommunikativen Praxis als eine Art von undefinierter Größe (X), die auf ein (Y) verweist. Das Zeichen wird zu einer Art von Rätsel, dessen Lösung es zu finden gilt, indem man die Äquivalenzregel im kommunikativen Akt selbst findet. Es ist, wie Eco sagt, „das versuchsweise und risikoreiche Aufspüren eines Systems von Signifikationsregeln, die es dem Zeichen erlauben, seine Bedeutung zu erlangen“.¹² Die Interpretation beruht demzufolge nicht mehr auf vorgegebenen Regeln, sondern muß diese selbst mitkonstruieren. In seinen theoretischen Schriften schlägt U. Eco diese Methode bezeichnenderweise für semiotische Sachverhalte vor, die nur teilweise auf der Grundlage von Regeln bestehender Codes funktionieren, diese ständig verletzen und verändern. Auf metaphorische Weise setzt er hier auch das Lösen von Kriminalfällen mit der Interpretation ästhetischer Botschaften gleich¹³, was es uns ermöglicht, in seinem Roman eines durch das andere anschaulich zu machen.

Der Kriminalroman (in Form der Detektivstory) beruht auf einem festgeschriebenen Muster, dem der Ecosche Roman sein methodisches Modell verdankt: dem anfangs darge-

⁸ U. Eco, ebenda, S. 56.

⁹ vgl. M. M. Bachtin, ebenda, S. 487 f.

¹⁰ U. Eco, *Il comico e la regola*, in: *Sette anni di desiderio* (cronache 1977–1983), Milano 1983, S. 256.

¹¹ U. Eco, *Der Name der Rose*, Berlin 1985, S. 572.

¹² U. Eco, *Semiotik und Philosophie der Sprache*, München 1985, S. 69.

¹³ U. Eco, ebenda, S. 71–72.

stellten Verbrechen folgt der logisch-rationale Nachvollzug desselben durch den Detektiv, der versucht, der Logik des Täters zu folgen. Anhand dieses Nachvollzugs versucht er dann, eine voraussehende Serie zu konstruieren, mit deren Hilfe er dem Wiederholungstäter irgendwann einmal zuvorkommen kann, um ihn zu stellen. Die Künstlichkeit dieses Konstrukts bleibt versteckt, solange man wirklich voraussetzt, daß der Täter einer inneren Logik folgt. Schon Dürrenmatt polemisierte gegen eine solche Annahme, weil sie jegliche Art von Zufall und jeglichen Störfaktor einfach ausschließt und letztlich wohl nur im hermetisch abgeschlossenen Raum einer Agatha Christie funktionieren dürfte.¹⁴

Und sogar hier erweist sich das nachahmende Vorausschauen letztendlich eben als ein auktoriales Konstrukt. Diesem wiederum kann der Leser nicht mit der inneren Logik des Täters beikommen, sondern nur von der übergeordneten Ebene aus, die sich zwischen dem Romancier als Autor und der von ihm konstruierten literarischen Figur erstellt. Die einzige Konstante bleibt die vom Autor eingebrachte Spielregel, sein subjektives Vermögen des Formens und Gestaltens, die dem Roman seinen persönlichen Stempel aufdrückt. Und diesen auktorialen Eingriff gilt es zu erkennen, in seiner Gesellschaftlichkeit, d. h. in der Respektierung von Regeln und Normen, und in seiner Einmaligkeit, d. h. in den jeweils individuellen Abweichungen von der Regel. Leser und Detektiv müssen deshalb beide von einer Metaebene aus handeln.

Williams Aufgabe im Roman ist es somit, die Regel zu finden, die sich in der scheinbar zufälligen Verkettung der Umstände und Indizien ausdrückt. Sie wird ihn zum gesuchten Buch und zum Täter führen. Als Detektiv ist er damit gleichsam der Gegenpol zum hermeneutischen Interpretanten, der auf der Basis einer Äquivalenzregel, die zwischen Text und Wirklichkeit bestehen soll, ausdeutet. William muß sich aus der Vielzahl der vorhandenen Zeichen eine solche Regel erst konstruieren.

Diese Methode macht Eco in seinem Roman an einer Vielzahl von Beispielen immer wieder deutlich. So erklärt Williams seinem perplexen Gehilfen, dem Novizen Adson, gleich zu Anfang: „Die Ideen, mit deren Hilfe ich mir bis zu diesem Moment ein Pferd vorgestellt hatte, das ich noch niemals zuvor gesehen, waren mithin reine Zeichen, wie die Spuren im Schnee nur Zeichen der allgemeinen Idee des Pferdes waren – und Zeichen von Zeichen benutzen wir nur, solange wir keinen Zugang zu den Dingen haben.“¹⁵

Auf ironische Weise eröffnet der Autor dem Leser das ungeheuer vielfältige Arsenal solcher Zeichen, die an allgemeinen Ideen gemessen Aufschluß über reale Phänomene erlauben sollen. Immer wieder spielt er sie William zu und läßt ihn rasonnieren. So suggeriert das „Penitenziagite“ Salvatores Zugehörigkeit zu der Gruppe um Fra Dolcino, sind die schwarzen Finger und die schwarze Zunge Indizien für einen Giftmord.

Eco läßt den Leser aber auch erkennen, daß der einfache ursächliche Verweis nicht genügt, um die Mordfälle aufzuklären. Zeichen, so bemerkt Williams, verweisen erneut auf Zeichen. Ein unendlicher Vermittlungsprozeß ist in Gang gekommen, der die Bedeutung der Zeichen verändert, der aus der irreversiblen Kausalität eine reversible Wechselbeziehung macht. Die Schleifspuren im Schnee führen noch lange nicht zum Täter, die dechiffrierte Geheimschrift des Venantius stellt sich wiederum als ein verschlüsselter Text dar, dessen Bedeutung – „primum et septimum de quatuor“ – eben nicht als der Erste und der Siebente der Vier, sondern als der Erste und der Siebente des Wortes „quatuor“ erkannt

¹⁴ vgl. G. Ebert, *Männer, die im Keller husten*, Berlin 1987, S. 26–27.

¹⁵ U. Eco, *Der Name der Rose*, S. 36.

werden muß, damit man schließlich hinter den Spiegel in das Allerheiligste der Bibliothek, ihr bedeutungsgeladenes Zentrum vordringen kann.

Immer wieder veranschaulicht Eco seine Theorie von der unendlichen Semiose. So läßt er seinen Protagonisten am Bild des Einhorns erklären: „Manchmal reproduziert er (der Abdruck, d. Verf.) nur den Eindruck, den ein Körper im Geist hinterlassen hat, dann ist er der Abdruck einer Idee. Die Idee ist ein Zeichen eines Zeichens. Aber aus dem Bild rekonstruiere ich, wenn nicht den Körper, so doch die Idee, die andere von ihm hatten“.¹⁶

Allerdings ist die Idee als Vor-Stellung für Eco nicht Ausdruck einer substantiellen Struktur. Sie ist kein Prototyp im Sinne von Lévy-Strauß, gegen dessen „ontologischen“ Strukturalismus er immer wieder zu Felde zieht, sondern ein historisches Produkt, das sich auf der Grundlage jeweils herrschender Regeln formiert. Aus dem Bewußtsein dieses „Formiertseins“ heraus kann man sie dann als Verfahrenshypothese nutzen.

So muß denn William die Denk- und Verhaltensweisen, die die mittelalterliche Scholastik hervorbringt, ihren gesamten Interpretations- und Verhaltenskodex erforschen, um schließlich zur Idee der Apokalypse zu kommen, die sich scheinbar als Urmuster für die Mordserie in der Abtei anbietet. Dieser von Jorge manipulierte Zusammenhang zwischen den Morden und ihren Zeichen, der, wie Jorge zugibt, anfangs zufällig entstanden war, dann aber konsequent von ihm ausgebaut wurde, muß William nunmehr so lange in die Irre führen, bis er erkennt, daß hier kein realer kausaler Zusammenhang vorliegt, sondern ein künstlich erzeugter. Dabei spielt Eco mit dem Schema des Kriminalromans, verwendet dieses jedoch, um den manipulativen Eingriff des Täters – des Autors – offensichtlich zu machen. Denn der Täter Jorge und der Autor von fiktionaler Literatur haben die Gemeinsamkeit, Zeichensysteme „künstlich“ als Systeme von Wirklichkeit ausgeben zu wollen. Der spurensuchende Leser soll dem Schein unterliegen.

Aber William wäre nicht Detektiv, würde er nicht letztendlich diese Manipulation durchschauen, und Eco wäre nicht Semiotiker, wenn er nicht seiner Methode zum Sieg verhelfen würde, indem er sie offen darlegt. Angelangt im Allerheiligsten der Bibliothek läßt er seinen Protagonisten dann auch darüber Auskunft erteilen, wie ihn gerade das falsche Schema der Apokalypse zum Mörder geführt hat: „Heutzutage sind alle vom Buch des Johannes besessen (...) am meisten du (...) Und genau dieses falsche Muster hat mich schließlich auf deine Spur gebracht“, so gesteht er im Schlußdialog.¹⁷

„Die Semiotik“, so Eco, „muß darangehen, verbundene Strukturen zu identifizieren, als ob es eine definitive allgemeine Struktur gäbe, aber um das tun zu können, muß sie annehmen, daß diese Struktur nur eine regulative Hypothese ist und daß, jedesmal wenn eine Struktur beschrieben wird, sich etwas im Universum ereignet hat, das diese Struktur nicht mehr völlig glaubwürdig macht.“¹⁸

Als prozessuale Verfahrenskonzeption wird die Semiotik also dort ihre Potenzen ausschöpfen können, wo ein „künstliches“ Produkt nicht nur nach den Regeln vorgegebener Codes funktioniert, sondern eine Verselbständigung innerhalb einer Ziel-Mittel-Dialektik erfolgt, die eine ständige Neufunktionalisierung ermöglicht.

Das literarische Werk in seiner Vermitteltheit, die Medien in ihrer Instrumentalisierbarkeit und auch der den Detektiv irreführende Mörder produzieren solche Artefakten. Ihre

¹⁶ U. Eco, ebenda, S. 389.

¹⁷ U. Eco, ebenda, S. 571.

¹⁸ U. Eco, *Einführung in die Semiotik*, München 1985, S. 132.

Untersuchung muß deshalb primäre von der jeweiligen kommunikativen Gerichtetheit ausgehen, Konvention und Innovation gegeneinander absetzen und zur Regel *ex novo* vordringen. Diese widerspiegelt sich in einem System von Signifikanten, in welchen sich der jeweilige Anteil von kommunizierter Subjektivität ausweist.

Das „falsche Schema“, die Struktur, ist nur ein Hilfsmittel, eine vor-gestellte Ordnung, „ein Netz“, „eine Leiter“, wie William sagt, die der Geist benötigt, um irgendwo hinaufzugelangen. „Aber wenn er dann hinaufgelangt ist, muß er sie wegwerfen, denn es zeigt sich, daß sie zwar nützlich, aber unsinnig war“.¹⁹

Die sogenannte Unerkennbarkeit der Welt²⁰ in Ecos Roman löst sich damit in dem Anspruch des Erkennbarmachens auf, durch welchen uns der Autor zum Durchdringen von kommunikativen Prozessen als Möglichkeit von Sinnerfahrung auffordert.

Auch in der Künstlichkeit seines eigenen Romans liegt deshalb eine wichtige semantische Komponente, denn der Autor versteht sich als Propagandist, der seine Mittel offen darlegt. Dabei exemplifiziert er den Prozeß der Semiose, um beim Leser semiotisches Bewußtsein zu erzeugen und ihm ein Mittel zur Durchdringung einfunktionalisierter Sprache in die Hand zu geben. Denn in der bewußt gemachten Metasemiose liegt für ihn die Möglichkeit neuer Codes, in der Poetik der Komödie scheint sich ihm der Ausweg aus der Ohnmacht des Lachens aufzuzeigen, der Weg zur menschlichen Emanzipation über die geistige Selbstbestimmung.

Diesem Anliegen ist die Artifizialität des dargestellten Mittelalters bei Eco untergeordnet. In ihr liegen deshalb sowohl die aufklärerischen Potenzen, als auch die Möglichkeit, sich an der Ironie des Konstrukts erneut zu erfreuen. Möglichkeiten, die sich nicht mehr an einen naiven, sondern an einen „wissenden“ Leser wenden, der den Spaß des Verführtwerdens genießt, die Ohnmacht des Verführtseins aber ablehnt. So wird Ecos Roman zu einem gelungenen Beispiel der Theorie und Anwendung eines Konzepts.

¹⁹ U. Eco, *Der Name der Rose*, S. 598.

²⁰ vgl. Heidi Urbahn de Jauregui: *Stat rosa*, in: *Sinn und Form*, 1987/6, S. 1325.