

Helge Schalk

# Umberto Eco: eine intellektuelle Biografie

## Biografie

Umberto Eco wird 1932 in einem kleinbürgerlichen Umfeld in Alessandria, Italien, geboren. Biografisch entscheidend ist in diesen Jahren eine unvermeidliche faschistische Sozialisation, die beim jungen Italiener Kritik und Ablehnung provoziert. Mussolini, Krieg und Hunger, später die Resistenza, einsetzendes kommunistisches Gedankengut und Katholizismus sind gesellschaftliche Einflussfaktoren, die bereits beim Jungen und Jugendlichen politisches Bewusstsein und Engagement prägen. Literarische Interessen werden durch den Großvater väterlicherseits geweckt, der zwar bereits 1938 stirbt, jedoch als Buchdrucker und -binder dem Jungen die Faszination Buch mitteilt. Später entdeckt der 10-Jährige im Keller eine Bücherkiste, die Auslöser einer mehrjährigen Abenteuerlektüre ist.<sup>1</sup>

Musikalisches und theatrales Interesse lebt der 12-Jährige im Umfeld der Salesianermönche in Nizza Monferrato aus, wohin sich die Familie aus den Wirren des Kriegs zurückzieht. Nach Kriegsende schließt sich Eco als 14-Jähriger dem Jugendclub des Kapuzinerklosters in Alessandria an. Hier übernimmt er auch Verantwortung in der Leitung von Jugendgruppen, koordiniert später den Jugendbereich insgesamt und steigt weiter in der kirchlichen Hierarchie auf. 1950 nimmt Eco ein Studium der Philosophie und Literatur am Collegio Universitario von Turin auf. Neben Luigi Pareyson sind Augusto Guzzo, der das Interesse an Kant weckt, und Nicola Abbagnano, der als Vordenker eines italienischen Existentialismus eine philosophische Skepsis vermittelt, als akademische Lehrer prägend. Pareyson freilich prägt das Interesse Ecos an Problemen der Interpretation, also auch für grundlegend erkenntniskritische Fragen, die insbesondere seine semiotischen Publikationen bis heute bestimmen.<sup>2</sup> 1954 erfolgt nicht nur der Bruch mit dem Katholizismus, Eco vollendet auch seine Promotion mit einer Doktorarbeit über *Il problema estetico in San Tommaso d'Aquino*. Mit der Ästhetik und dem Mittelalter sind hier bereits zwei entscheidend wichtige Themen des Autors Eco grundgelegt.

Nach dem Studium nimmt Eco 22-jährig eine Stellung beim Fernsehsender RAI an. Fünf Jahre lang studiert er nicht nur die Strukturen des Massenmediums in der Praxis, sondern knüpft auch zahlreiche Kontakte zu Intellektuellen und Künstlern. Neben Brecht,

---

1 Vgl. hierzu und auch zu den folgenden biografischen Details Thomas Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco*. Münster 2004, S. 115 ff. Die literarische Sozialisation hat Eco in seinem Roman *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana* dargestellt.

2 Vgl. Helge Schalk: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation*. Würzburg 2000, insbes. S. 46 f.

Strawinsky, Boulez und Stockhausen lernt Eco insbesondere Luciano Berio kennen, in dessen Zeitschrift *Incontri musicali* er Aufsätze publiziert, die 1962 in sein Buch *Opera aperta (Das offene Kunstwerk)* einfließen. Durch Berio lernt Eco Italo Calvino kennen, aber auch Roland Barthes und Roman Jakobson, wodurch sein Interesse an der Semiotik weiter gefördert wird. Das für die eigene Romanproduktion wichtige postmoderne Montageprinzip kennt Eco ebenfalls bereits von Berio; 1958 erproben beide und weitere Intellektuelle dies in dem Radio-Experiment *Omaggio a Joyce*.

Zwischen 1959 und 1975 arbeitet Eco beim Mailänder Verlagshaus Bompiani und lernt in dem Familienunternehmen alle Teilschritte der Buchproduktion und -vermarktung kennen. Gleichzeitig treibt er seine akademische Karriere voran und wird 1961 Privatdozent für Ästhetik an der Universität von Turin. Im Bunde mit zahlreichen bedeutenden Intellektuellen, Autoren und Künstlern wirkt Eco Anfang der 60er Jahre an dem »Gruppo 63« mit – eine neoavantgardistische Institution, die politische und Kulturkritik durch vielfältige Experimente und Provokationen äußert. Durchaus in Anlehnung an die deutsche »Gruppe 47« soll das kulturelle Establishment angegriffen und aufgerüttelt werden; dazu gründet die Gruppe Anfang 1967 die Zeitschrift *Quindici*, in der wichtige Artikel Ecos publiziert sind.

Nach langjähriger Tätigkeit als Lehrbeauftragter an unterschiedlichen Universitäten erhält Eco 1975 in Bologna die weltweit erste Lehrstuhl-Professur für Semiotik. Gleichzeitig ist er der Universität von San Marino verbunden, wo er Ende der 80er Jahre ein *Centro Internazionale di Studi Semiotici* einrichtet.

Vor dem Hintergrund seiner vielfältigen und langjährigen Kultur- und Medienarbeit hat Eco 1964 eine Theorie der Massenmedien und der Massenkultur entwickelt, die dem Postmoderne-Diktum Leslie Fiedlers, »cross the boarder, close the gap«, Rechnung trägt und versucht, den Hiatus zwischen Unterhaltung und Bildung zu überwinden.<sup>3</sup>

Eco lebt und arbeitet heute – überwiegend – in Bologna. Hier leitet er die *Scuola Superiore di Studi Umanistici* in der Via Marsala am Rande des Universitätsviertels und betreut Postdoktorandenprogramme. Über 30 Ehrendokortitel, 17 Literaturpreise und sonstige Auszeichnungen seit 1981 sowie zahlreiche Gastprofessuren und Lectures weltweit sind Beleg für die internationale Anerkennung Ecos als Romancier und Semiotiker, dessen Bücher zum Teil in über 20 Sprachen übersetzt sind. Darüber hinaus ist Eco Intellektueller in einem typischen Sinne, also auch eine deutlich vernehmbare politische Stimme in der italienischen Öffentlichkeit, die insbesondere gegen die Verflechtung von Politik und Wirtschaft in der Regierung Berlusconi Stellung bezogen hat.

---

3 Umberto Eco: *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Aus dem Italienischen von Max Looser. Frankfurt am Main 1984.

## Postmoderne

In seinem 1984 erschienenen »Nachwort zum Namen der Rose« thematisiert Eco den Begriff der Postmoderne kritisch und sehr präzise.<sup>4</sup> Da es sich um einen »Passepartoutbegriff« handele, würde, wie Eco augenzwinkernd versichert, zur Postmoderne gewiss bald auch Homer gezählt werden. Folgerichtig schlägt Eco vor, die inflationäre Begriffsexension in eine Definition mit einzubeziehen, ohne aber jede beliebige Überdehnung des Begriffs zu akzeptieren: Postmoderne sei ein »Kunstwollen«, das nahezu jeder Epoche eignet, das sich – die Geschichte ironisch zitierend – gegen reinen Manierismus stellt, weil es, auch aus Altem, Neues schaffen will: Vergnügen, Fokus auf die Handlung, ironisches Spiel mit der Geschichte, Montage und Vielfalt von Elementen und Stilrichtungen – so konturiert sich für Eco das euphemistisch verstandene Bild einer Postmoderne, die Kultur vorantreibt und anverwandelt, ohne sie wie die Avantgarde zu destruieren. Der postmoderne Roman, für den Eco mit *Der Name der Rose* selbst ein Musterbeispiel liefert, sei als Metaroman durch den »Gebrauch metanarrativer Strategien« gekennzeichnet, die eines bewerkstelligen sollen: »die zitierende Anverwandlung der erzählerischen Tradition, um auf diesem Weg etwas Neues zu schaffen«.<sup>5</sup> Ob Eco zu Recht eine Kontinuität von avantgardistischer hin zu postmoderner Literatur ausmacht, sei dahingestellt. Dem »Gruppo 63« jedenfalls erschien *Der Name der Rose* als Abkehr vom Prinzip literarischer Provokation mit gesellschaftlich-sozialem Impetus und damit als Abkehr von der Avantgarde insgesamt. Vielleicht hat Eco diese Kritik ernst genommen, wenn er in *Das Foucaultsche Pendel* seine Kritik an poststrukturalistischer Text- und Interpretationstheorie dergestalt literarisch inszeniert, dass die praktischen Folgen letztlich tödlich erscheinen.

## Ästhetik

Mit *Opera aperta (Das offene Kunstwerk)* veröffentlichte Eco 1962 eine der wohl einflussreichsten Arbeiten zur modernen Ästhetik.<sup>6</sup> Sein Konzept von »Offenheit« als Chiffre für die Beteiligung des Rezipienten an der Generierung des Kunstwerks nimmt bereits Einsichten der später durch Jaus und Iser in den Rang einer eigenständigen Literatur- und Kunsttheorie erhobenen Rezeptionsästhetik vorweg. »Offenheit« wird als zentrale ästhetische Kategorie der modernen Kunst ausgewiesen. Moderne Kunstwerke transportieren keinen eindeutigen »Sinn«, der vom Rezipienten lediglich passiv aufgenommen

4 Vgl., auch im Folgenden, Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. 8. Aufl. München 1987, insb. S. 76–83: »Postmodernismus, Ironie und Vergnügen«.

5 So Umberto Eco im Interview mit Thomas Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco*, a. a. O., S. 148.

6 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1993.

wird, sondern gewinnen in jeder Interpretation eine je eigene »Bedeutung«. In der Kunst verwirklicht sich, was Valéry für die Literatur konstatiert: »il n'y a pas de vrai sens d'un texte«. Dies freilich ist auch für eine postmoderne Ästhetik entscheidend, da die Kunst ihre Rezeption in unterschiedlichen Rezeptionssituationen nicht nur strukturell internalisiert, sondern dessen bewusste Reflexion sogar zum eigenen Gestaltungsprinzip erhebt. Grundlegend für alle weiteren theoretischen Arbeiten arbeitet Eco in *Opera aperta* auch einen erkenntniskritischen Grundgedanken aus, den er gelegentlich als »Dialektik« bezeichnet.<sup>7</sup> So gebe es zwei Arten von Offenheit, Offenheit ersten und zweiten Grades.<sup>8</sup> Offenheit ersten Grades bezeichnet grundsätzlich die Tatsache, dass jedes Kunstwerk stets unterschiedlichen Interpretationen offensteht. Mit Offenheit zweiten Grades will Eco jene modernen Kunstwerke bezeichnen, die derart gestaltet sind, dass sie sich bewusst unterschiedlichen, auch divergierenden Interpretationen aussetzen. Dialektisch nun soll genannt werden, dass Eco den Sinn der Kunst weder ausschließlich in der strukturellen Anlage von Kunstwerken noch ausschließlich im performativen Umgang mit Kunst sehen möchte. Sowohl Struktur als auch Performanz sind für Eco sinnstiftende Faktoren.

Die frühe Arbeit zu Thomas von Aquin, seine Dissertationsschrift, arbeitet Eco 1987 zu der ästhetischen bzw. kunsthistorischen Studie »Kunst und Schönheit im Mittelalter« aus, die »zu einem Nachdenken auch über unsere Zeit« führen soll.<sup>9</sup> Dass unsere in obigen Sinne postmodern zu nennende Zeit in gewisser Weise ein neues Mittelalter darstellt, macht Eco verschiedentlich deutlich, und diese Analogie motiviert wohl auch das nachhaltige Interesse für dieses historische Thema. Eine motivgeschichtlich und durchaus für ein breites Publikum bestimmte illustrierte *Geschichte der Schönheit*, die ästhetische Verbindungslinien bis in die Gegenwart aufzeigt, legt Eco 2004 vor.<sup>10</sup> 2007 folgt das Pendant, *Die Geschichte der Häßlichkeit*.

## Textpragmatik

Die frühen Gedanken zur Ästhetik baut Eco konsequent zu einer semiotischen Textpragmatik aus, die er über die Jahre auch neu akzentuiert hat. Zur Textpragmatik hat er vor allem Stellung genommen in *Lector in fabula*, seiner *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, in *Die Grenzen der Interpretation, Streit der Interpretationen* sowie in dem Sammelband *Zwischen Autor und Text*. Bereits in den 1970er Jahren konturiert Eco eine Modellrol-

---

7 Umberto Eco: *Das offene Kunstwerk*, a. a. O., S. 185.

8 Ebd., S. 88 f.

9 Umberto Eco: *Kunst und Schönheit im Mittelalter*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München, Wien 1991, S. 222.

10 Umberto Eco: *Geschichte der Schönheit*. Aus dem Italienischen von Friederike Hausmann und Martin Pfeiffer. München, Wien 2004.

lenkonzeption, die das Zusammenspiel von Text und Rezipient erläutern soll. Texte und Leser entwerfen sich wechselseitig auf der Basis von Vermutungen über ihr jeweiliges Gegenüber, die sich in Modellrollen von Autor und Leser manifestieren. Wichtig ist Eco, dass der Autor im Prozess der Interpretation nur noch als interpretierend entworfene Modellrolle existiert, nicht also als empirische Person, die womöglich noch den Prozess des Interpretierens sanktionierte. Als Korrektiv möglicher Interpretationen fungiert ausschließlich der Text: »Der Autor müsste das Zeitliche segnen, nachdem er geschrieben hat. Damit er die Eigenbewegung des Textes nicht stört.«<sup>11</sup>

Eco untersucht den Prozess literarischer Kommunikation, für den kennzeichnend ist, dass weder der Leser für den Autor, noch der Autor für den Leser präsent ist; Sender und Empfänger literarischer Kommunikation sind mithin »vielmehr in der *Aktantenrolle* des Ausgesagten«, wie Eco mit Hinweis auf Roman Jakobson schreibt, also im Text als Strategie und Stil präsent.<sup>12</sup> Texte postulieren daher »ideale Leser«, deren Interpretationsmöglichkeiten sanktioniert werden, je nachdem ob es sich um einen »offenen« oder einen »geschlossenen« Text handelt.<sup>13</sup> Daher erscheint die ästhetische Kategorie der Offenheit auch als qualitativer Begriff, der anspruchsvolle von Unterhaltungsliteratur unterscheidet. Viele, auch divergierende Interpretationen zu eröffnen, ist ein literarisches Qualitätsmerkmal. Als Musterbeispiel dient hier Joyces zweiter großer Roman *Finnegan's Wake*. Korrektiv zulässiger Interpretationen ist der jeweilige Text als semiotisches Gefüge, als vom Autor entworfene, selbstregulierende mögliche Welt mit je eigener Ontologie.<sup>14</sup>

Eco versucht mithin, die Interpretation literarischer Texte gegen den Widerstand poststrukturalistischer Theorieansätze an ihren eigentlichen Gegenstand zu binden, den Text. Dieser wird als eine Rezeptionsprozesse regulierende und partiell kontrollierende »Maschine zur Erzeugung von Interpretationen« gedacht.<sup>15</sup> Texte benötigen ihre Rezeption, um zu funktionieren, werden aber gleichzeitig nur dann als gestaltete Strukturen verwirklicht, wenn auch den Rechten der Texte Geltung verschafft wird.<sup>16</sup> Selbst offene Kunstwerke, die vielfältige, ja sogar einander widersprechende Interpretationen zulassen, sanktionieren ihre eigene Interpretation und erlauben also keine banale, eindimensiona-

---

11 Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München, Wien, 1984, S. 14.

12 Umberto Eco: *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. München 1987, S. 75.

13 Ebd., S. 71–74.

14 Vgl. Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*. Aus dem Italienischen von Günter Memmert. München, Wien 1992, S. 267.

15 Umberto Eco: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*, a. a. O., S. 9.

16 Vgl. Umberto Eco: *Zwischen Autor und Text*. In: ders.: *Zwischen Autor und Text. Interpretation und Überinterpretation*. Mit Einwüfen von Richard Rorty, Jonathan Culler, Christine Brooke-Rose und Stefan Collini. Aus dem Englischen von Hans Günter Holl. München, Wien, 1994, S. 75–98, hier S. 93.

le Lektüre. Einem solchen Missverständnis würde erliegen, wer etwa Ecos Rosenroman allein als Detektivgeschichte läse. So wird Derridas Insistieren auf einer Theorie der Fehlinterpretation, des »*misreading*«, mit der Überlegung konfrontiert, dass man eine zumindest vage Vorstellung davon benötige, was ein Text sei, wenn man sagen wolle, was er nicht sei.<sup>17</sup> Und Eco zeigt auch, dass es Texte gibt, die auf eine eindeutige Interpretation dringen, unmissverständlich sein wollen. Dies sind nicht nur die ästhetisch entwerteten Texte, die man oft als Trivilliteratur bezeichnet, sondern eben auch pragmatische Texte wie eben jene literatursemiotischen, in denen Eco diese Texttheorie eindeutig nachvollziehbar entfaltet.

Daher insistiert Eco Ende der 1980er und Anfang der 1990er Jahre auf eine »*intentio operis*«, eine Textintention, die es in der Lektüre und Interpretation zu beachten gelte. Denn ein Text sei kein »Picknick, zu dem der Autor die Wörter beisteuert und die Leser den Sinn«. <sup>18</sup> Der Semiotiker müsse in der Frage der Textinterpretation eine Zwischenposition beziehen, die sowohl die Suche nach einer Autorintention als auch nach beliebigen Leserintentionen (für letzteres stehen exemplarisch Jacques Derrida und Stanley Fish) ausschließt. Daher »sucht eine Semiotik der Interpretation (Theorien vom Modell-Leser und von der Lektüre als einem Akt der Mitarbeit) gewöhnlich im Text nach der Gestalt des konstituierenden Lesers, und das heißt, daß auch sie in der *intentio operis* das Kriterium zur Bewertung der Manifestationen der *intentio lectoris* finden möchte.«<sup>19</sup> Die Interpretationen der Leser müssen durch den Text belegbar sein. Dabei kennt Eco zwei unterschiedliche Interpretationshaltungen, die sich modellhaft in einem »semantischen« (»naiven«) und einem »kritischen« Leser manifestieren.<sup>20</sup> Während der semantische Leser das Spiel des Textes spielt, deckt der kritische Leser die Spielregeln des Textes auf, indem er ihn als semiotisches Gefüge analysiert und beschreibt. Beide Aktivitäten stehen dann in striktem Gegensatz zum »*misreading*« bzw. zum »Gebrauch«, ein Begriff, der in striktem Gegensatz zu dem der Interpretation steht. Wichtig erscheint, dass Eco seine bereits in den späten 1960er Jahren konturierte Textpragmatik später neu akzentuiert, indem er weniger von der Freiheit der Interpretation als vielmehr von den Rechten des Textes spricht. Dazu Eco rückblickend 1987: »Wenn es einen grundsätzlichen Unterschied zwischen *Opera aperta* (1962) und *Lector in fabula* (1979; deutsch 1987) gibt, dann liegt er in dem Umstand, daß ich in meinem zweiten Buch [also in *Opera aperta*; HS] die Wurzeln der künstlerischen ›Offenheit‹ ebenso in der Eigenheit eines jeden kommunikativen Prozesses wie in der Ei-

17 Vgl. Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, a. a. O., S. 432 ff.

18 Ebd., S. 77.

19 Ebd., S. 39.

20 Ebd., S. 43 ff. sowie Umberto Eco: *Streit der Interpretationen*. Mit einem Vorwort von Hans Robert Jauss. Aus dem Englischen von Rolf Eichler. Konstanz 1987, S. 41 ff.

genheit eines jeden Systems der Bedeutungen zu finden suche.«<sup>21</sup> Die epistemologische Schwierigkeit einer erkenntnistheoretischen Begründung der Textpragmatik mittels einer dialektischen Argumentation, die sowohl den Text als auch den performativen Prozess literarischer Kommunikation für die Genese von Sinn verantwortlich macht, versucht Eco mithin später durch die Fokussierung auf den Text als semiotisches Gewebe zu entschärfen.

## Semiotik

Nach *Opera aperta* hat Eco die in seiner frühen Ästhetik bereits latent vorhandenen semiotischen Theoriegrundlagen immer weiter ausgebaut und sich insbesondere mit der Semiotik von Charles Sanders Peirce intensiv auseinandergesetzt. In seinen Studien *Einführung in die Semiotik* (1968), *Zeichen* (1973), *Semiotik* (1975), *Semiotik und Philosophie der Sprache* (1984) sowie in *Kant und das Schnabeltier* (1997) konturiert Eco eine semiotische Kulturtheorie. Im Anschluss an Peirce, aber auch an Morris, Hjelmslev, Jakobson und Mukařovský sowie viele andere gilt sein Interesse einem Theoriegebäude, das alle psychischen und sozialen Aktivitäten des Menschen als Signifikations- und Kommunikationsprozesse im Sinne einer universalen Kulturtheorie durch Zeichenprozesse und -systeme beschreiben kann. Ähnlich wie Peirce und später Cassirer begründet Eco die kulturwissenschaftliche Forschung also zeichentheoretisch: »Der Mensch, so hat man gesagt, ist ein symbolisches Wesen, und in diesem Sinne sind nicht nur die Wortsprache, sondern die Kultur insgesamt, die Riten, die Institutionen, die sozialen Beziehungen, die Bräuche usw. nichts anderes als symbolische Formen.«<sup>22</sup> Cassirers »Kritik der Kultur« wird bei Eco zur »Logik der Kultur«. Cassirers Versuch, in Anlehnung an Leibniz' »*characteristica universalis*« eine umfassende »Grammatik der symbolischen Formen« aufzuweisen, wird bei Eco zum Versuch, ein universales Zeichenmodell zu skizzieren. Darauf aufbauend müsse es dann spezielle angewandte Semiotiken geben, die die Zeichenprozesse und Codes bestimmter kultureller Felder genau analysieren.<sup>23</sup>

Grundlage der Semiotik ist die unbegrenzte Semiose, mithin ein kultureller Zeichenprozess, der mit Peirce als dreiwertiges Relationsgeflecht von Zeichen und Interpretationen verstanden wird und der teleologisch auf die Ausprägung von »*habits*« gerichtet ist, in denen sich kulturelles Wissen manifestiert. In seinem semiotischen Hauptwerk von

---

21 Umberto Eco: *Streit der Interpretationen*, a. a. O., S. 35.

22 Umberto Eco: *Einführung in die Semiotik*. Aus dem Italienischen von Jürgen Trabant. München 1972, S. 108.

23 Vgl. Umberto Eco: *Semiotik. Entwurf einer Theorie der Zeichen*. Aus dem Englischen von Günter Memmert. 2. korr. Aufl. München 1991, S. 29–35 sowie Helge Schalk: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation*, a. a. O., S. 95–98.

1975 teilt Eco die Semiotik in zwei Großbereiche ein, eine »Theorie der Codes« und eine »Theorie der Zeichenerzeugung«, die er wiederum einander dialektisch korreliert wissen will.<sup>24</sup> Die Aufgabe der Semiotik bestimmt Eco als eine doppelte: Zum einen müssen die kulturellen Codes analysiert werden, auf deren Basis erst Zeichenaustausch möglich ist, zum anderen muss auch die Art und Weise beschrieben werden, wie Menschen Zeichen verwenden. So ergeben sich die beiden genannten Großbereiche. Diese Differenzierung entspricht der Unterscheidung zwischen Signifikation und Kommunikation.<sup>25</sup> Codes sind für Eco Signifikationssysteme, die eine notwendige Voraussetzung für Kommunikationsprozesse darstellen. Eine Semiotik der Signifikation untersucht die Codes, die als gesellschaftlich oder kulturell konventionalisierte Systeme die Entropie von Informationen reduzieren und dadurch Zeichenprozesse erst ermöglichen: »Codes are the abstract patterns of cultural knowledge.«<sup>26</sup> Für die Bewertung der Eco'schen Theoriekonzeption ist entscheidend, dass diese beiden systematischen Großbereiche der allgemeinen Semiotik nur in methodologischer Hinsicht getrennte Untersuchungsgebiete markieren. In real ablaufenden Semioseprozessen sind Signifikation und Kommunikation, immer miteinander verschränkt und werden »in der Instanz der *Zeichenfunktion* zusammengeführt«.<sup>27</sup> Daher auch wird die traditionelle, von Morris eingeführte Differenzierung der Semiotik in die Disziplinen Semantik, Syntaktik und Pragmatik neu überdacht.<sup>28</sup> Der Prozeß der Interpretation und die Genese bedeutungskonstituierender, kulturelle Einheiten ausprägender Signifikationssysteme sind nur zirkulär, im wechselseitigen Rekurs aufeinander zu erklären, und Ecos skizziert damit ein dynamisches Kulturmodell von sich verändernden Codes und stets neuen Regeln. Semiose ist ein Prozess, der nur vorläufig endgültig zum Stillstand kommt, Zeichen werden beständig neu und anders interpretiert.

In diesem Zusammenhang weist Eco auch die Peirce'sche Zeichentrias von »icon«, »index« und »symbol« zurück, denn alle Zeichen seien durchweg symbolischer Natur, da sie nur qua konventioneller Übereinkunft als Zeichen gelten. In *Kant und das Schnabeltier* untersucht Eco erneut die Reichweite der semiotischen Theorie und bedenkt einen Bereich des Präsemiotischen, der eine Untersuchungsgrenze markiert. Gleichwohl akzeptiert er wie Peirce keine strikte Trennung von Sinnlichkeit und Intelligibilität, sondern

---

24 Umberto Eco: *Semiotik*, a. a. O., insbes. S. 15.

25 Vgl. ebd., insbes. S. 23.

26 Virginia H. Fry, Donald L. Fry: Reconceptualizing the Encoding and Decoding »Moments« of the Mass Communication Process. In: *Research on Language and Society Interaction* 20 (1987), S. 221–242, hier S. 225; vgl. ferner: Umberto Eco: *Semiotik*, a. a. O., S. 93.

27 Gotthard Lerchner: Fundamental vergleichend: Eine Wissenschaft, welche das Leben der Zeichen im Rahmen des sozialen Lebens untersucht. In: *Zeitschrift für Germanistik* 10 (1989), S. 703–709, hier S. 705.

28 Vgl. Umberto Eco: *Die Grenzen der Interpretation*, a. a. O., S. 340.



geht von einer »Wahrnehmungsemiose« aus, die er durch Rückgriff auf Peirces Begriff des »dynamischen Objekts« begründet.

## Erzählprosa

1980 erreicht Eco mit *Der Name der Rose* international den Durchbruch auch als Romancier. Dieses Musterwerk eines postmodernen Romans arbeitet mit dem Prinzip der Montage und verknüpft semiotische Theorie mit einer Kriminalerzählung in mittelalterlichem Setting. *Das Foucaultsche Pendel* (1988) befasst sich mit der Tradition des abendländischen Irrationalismus. Eco setzt sich hier, wiederum narrativ, kritisch mit poststrukturalistischen Theorien der Fehlinterpretation auseinander. Dieses Thema greift Eco 1993 in seiner Studie *Die Suche nach der vollkommenen Sprache* wieder auf, wenn er Bemühungen um eine Universalsprache historisch nachzeichnet. In *Die Insel des vorigen Tages* (1994) werden die Identitätskrise und die aussichtslosen Bemühungen des Protagonisten Roberto, das ihn gefangenhaltende Schiff zu verlassen, zum Spiegel einer Welt im Umbruch. Der vergebliche Versuch, die rettende Insel zu erreichen, kann als Metapher für eine sich verlierende Erkenntnisgewissheit durch philosophischen und wissenschaftlichen Fortschritt gedeutet werden. Das Verfahren der Text-Montage legt Eco auch seinem Roman *Baudolino* (2000) zugrunde. *Baudolino* ist wiederum mehr als ein historischer Roman ein Meta-Text, dessen Gegenstand der Text, das Schreiben ist. Konsequenterweise verwandelt der Romanheld Baudolino im Romanverlauf Geschichte in Geschichten; Geschichten, die historische Ereignisse erfinden, umdeuten und verfälschen. In *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana* (2004) erzählt Eco die Geschichte des Antiquars Giambattista Bodoni, der als Folge eines Schlaganfalls sein autobiografisches Gedächtnis verliert. Der Protagonist versucht, das eigene Leben über Lektüren wiederzugewinnen. Wiederum überschreitet Eco Grenzen, indem er einen illustrierten Roman vorlegt und nun Collagen aus unterschiedlichen Medienprodukten gestaltet. Dieser Roman trägt weitreichende autobiografische Züge.

## Kulturkritik, Zeitgeschichte

Nicht nur als Romancier und Theoretiker der Semiotik beansprucht Eco Weltrang; er ist auch ein begnadeter Essayist und demonstriert in seiner seit Jahren im italienischen Magazin *L'Espresso* erscheinenden Kolumne »La bustina di Minerva«, dass er auch das leichte, humorvolle Schreiben beherrscht. Seine Parodien und Travestien sind auch auf Deutsch erschienen und hierzulande als »Streichholzbriefe« bekannt. »Platon im Striptease-Lokal«, »Wie man mit einem Lachs verweist und andere nützliche Ratschläge«, »Derrick oder die Leidenschaft für das Mittelmaß«, »Mein verrücktes Italien«, »Schüsse mit Empfangs-

bescheinigung« – allesamt von Burkhard Kroeber, Ecos kongenialen Übersetzer, ins Deutsche übertragen – versammeln diese amüsanten und unterhaltsamen Glossen.

Dass ein Intellektueller sich auch politisch engagieren sollte, trifft ebenfalls auf Eco zu. In zahlreichen Essaybänden rechnet er nicht nur mit dem System Berlusconi ab, sondern nimmt auch Stellung zu Fragen der Religion und der Weltpolitik. Sein Werk »Im Krebsgang voran. Heiße Kriege und medialer Populismus« ist 2006 in der Übersetzung von Burkhard Kroeber im Hanser-Verlag erschienen. Apropos Übersetzen: 2007 sind Ecos, gemeinsam mit Kroeber verfasste, theoretische und praktische Reflexionen *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen* erschienen.

Stand: Oktober 2007

## Literaturempfehlungen

Rocco Capozzi (Hg.): *Reading Eco. An Anthology*. Bloomington, Indianapolis/Ind.: Indiana University Press, 1997.

Burkhard Kroeber (Hg.): *Zeichen in Umberto Ecos ›Der Name der Rose‹*.

Dieter Mersch: *Umberto Eco zur Einführung*. Hamburg 1993.

Helge Schalk: *Umberto Eco und das Problem der Interpretation*. Würzburg 2000.

Thomas Stauder: *Gespräche mit Umberto Eco*. Münster 2004.