

Umberto Eco: Religion als poetisches Konzept der Weltdeutung

Birgit Weyel

1. Romancier – Philosoph – Feuilletonist

Einer breiten Öffentlichkeit bekannt ist Umberto Eco durch seinen Roman *Der Name der Rose* (1980), der nicht nur ein literarischer Erfolg war, sondern auch als Verfilmung, prominent besetzt mit Sean Connery in der Hauptrolle, populär geworden ist. Wenn auch die nachfolgenden Romane *Das Foucaultsche Pendel* (1988), *Baudolino* (2001) und *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana* (2004) bislang nicht dieselbe aufsehenerregende Wirkung erlangen konnten, ist dennoch über Werk und Leben Ecos nicht zu reden, ohne sein erzählerisches Werk in die Darstellung einzubeziehen.

Neben das erzählerische Werk treten bei Eco eine Fülle von Feuilletons, die über ihre Erstveröffentlichung in italienischen Tageszeitungen hinaus als launige Loseblattsammlungen publiziert sind.¹ Es ist wiederum kein Zufall, dass Eco diese journalistische Stilform gewählt hat, um sich zu Fragen und Themen der Kultur gelegentlich und kommentarhaft zu äußern. Denn über den systematischen Entwurf hinaus, in der Form der Einwürfe und Bemerkungen findet seine Philosophie ihren alltagspraktischen und unterhaltsamen Ausdruck.

Dennoch steht das philosophische Denken im Zentrum. Dessen Komplexität und Differenzierungsgrad wird außerhalb der Fachdiskurse bisweilen unterschätzt, weil man meint, sich mit wenigen Schlagworten über Ecos Werk verständigen zu können. Dass sich die Bedeutung eines

¹ Vgl. z.B. ECO, UMBERTO: *Wie man mit einem Lachs verweist und andere nützliche Ratschläge*, München 1993; DERS.: *Derrick oder die Leidenschaft für das Mittelmaß. Streichholzbriefe 1990–2000*, München 2000.

Kunstwerks erst im Prozess der Rezeption erschließe, der Rezipient mit-hin aktiv an der Interpretation beteiligt sei und das Kunstwerk für eine solche rezeptionsästhetische Zugangsweise ‚offen‘ sei, ist schon beinahe ebenso intellektuelle Selbstverständlichkeit geworden, wie dass der Begriff des Zeichens eine hervorgehobene Rolle spiele. Tiefenschärfe gewinnt das Oeuvre Ecos freilich erst dann, wenn es gelingt, Ecos Verständnis dessen, was Interpretation ist,² in seinem Zusammenhang und in der Auseinandersetzung mit anderen Theorieansätzen darzustellen.

Eco wurde am 5. Januar 1932 in Alessandrina-Piemont geboren. Das Studium der Philosophie schloss er 1955 an der Universität Turin mit einer Dissertation über das Problem des Ästhetischen bei Thomas von Aquin ab. Er nahm verschiedene Dozenturen und Gastdozenturen in Turin (seit 1961), Sao Paulo (1966), New York (1969), Buenos Aires (1970), Chicago (1972) wahr. Neben seinen Veröffentlichungen gründete er zwei literarisch-künstlerische Zirkel mit: die avantgardistische „gruppo 63“ (1963) und „Quindici“ (1967). Seit 1975 ist Eco Professor für Semiotik und Direktor des Instituts für Kommunikations- und Theaterwissenschaften der Universität Bologna.

2. Offenheit als ästhetische Kategorie

Die zentrale Fragestellung, auf die Ecos vielschichtiges theoretisches Werk eine Antwort zu geben versucht, ist die nach dem Wesen und Verfahren ästhetischer Kommunikation. Wie lässt sich der Vermittlungs- und Aneignungsprozess von Kunstwerken durch den Rezipienten sachgemäß erfassen? Eco hegt ein Unbehagen gegenüber zwei Alternativen, die einander auszuschließen scheinen. Zum einen lehnt er im Strukturalismus, wie ihn etwa Claude Lévi-Strauss vertritt, eine ausschließlich werkbezogene Analyse ab, die Objektivität suggeriert und den Rezipienten nur als Empfänger einer Botschaft versteht. Diese rein werkimmanente Verfahrensweise sei darum unzulässig, weil sie die interpretative

2 Zum Problem der Interpretation als zentralem Thema in Ecos theoretischem Gesamtwerk siehe SCHALK, HELGE: Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik, Würzburg 2000.

Beteiligung des Rezipienten nicht mit erfasse. Ecos Kritik bezieht sich insbesondere auf eine Aussage von Lévi-Strauss, bei einem Kunstwerk handle es sich um einen „Gegenstand, der nachdem er einmal vom Autor geschaffen worden war – gewissermaßen die Strenge und die Konsistenz eines Kristalls aufwies; weshalb sich auch unsere Funktion [als Interpreten] darauf reduzierte, diese Eigenschaften ins Licht zu setzen“. Dies, so Eco, sei abzuweisen, wenn es so zu verstehen sei, dass „der Inhalt [...] sich definitiv an der signifikanten Oberfläche des Kunstwerks so manifestiere wie die molekulare Struktur eines Kristalls in der Analyse, die von einem Computer durchgeführt und bei der das analysierende Auge überhaupt nicht an der Formierung der Struktur beteiligt wäre“.³

Auf der anderen Seite will Eco das Missverständnis abgewiesen wissen, das Verstehen von Kunst sei voll und ganz in das subjektive Belieben des Rezipienten gestellt, als wenn „ein Kunstwerk alles das enthalte, was – wer auch immer – dort hineinlegen könne“⁴. Eco will vielmehr eine sorgfältige, am Werk orientierte Analyse verbinden mit der Aufmerksamkeit für die Erfahrungshintergründe und individuellen Anteile, die der Rezipient bei der Rezeption mit ins Spiel bringt. Mehr noch: beide Pole des Interpretationsprozesses, so Eco, sind miteinander verknüpft, indem etwa die Mitarbeit des Lesers bei der Interpretation einer Erzählung durch den Text beabsichtigt und gezielt gesteuert wird. „Der Leser – als aktives Prinzip der Interpretation – gehört zum generativen Rahmen ein und desselben Textes.“⁵ Der Ort des Lesers ist somit nicht außertextuell zu erfassen, sondern sachgemäß als *in fabula*, als einem sich zwischen Text und Interpret entspinneenden Interpretationsgewebe zu beschreiben, freilich so, dass die Mitarbeit des Interpreten durch den Text selbst provoziert wird. Es handelt sich dabei um „das Moment einer Dialektik zwischen der Struktur des Objekts, als einem festen System von Relationen, und der Antwort des Konsumenten als einem freien Sicheinfügen und aktiven Rekapitulieren dieses nämlichen Systems“.⁶

3 ECO, UMBERTO: *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1979, 6f.

4 ECO: *Lector in fabula*, 6.

5 ECO: *Lector in fabula*, 8.

6 ECO, UMBERTO: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1962, 13.

Um diesen Dialog zwischen Kunstwerk und Interpret näher zu kennzeichnen, hat Eco den Begriff der Offenheit verwendet.⁷ Offenheit wird dabei dem Kunstwerk selbst zugeschrieben. Die Offenheit stellt sicher, dass erst durch eine Interpretation, eine Lektüre, eine Aufführung, eine ästhetische Erfahrung, das Kunstwerk zum Kunstwerk wird. In dieser ersten, prinzipiellen Bedeutung ist Offenheit ein Strukturmerkmal, das jedem Kunstwerk zuzuordnen ist. In einer zweiten, differenzierteren Bedeutung ist Offenheit eine Kategorie, die einem Kunstwerk mehr oder weniger, also graduell abgestuft, zuzuerkennen ist. Offenheit oder auch Ambiguität in diesem Sinne bezeichnet den intendierten Grad der Beteiligung an der Interpretation durch den Rezipienten. Zwar ist jedes Kunstwerk „eine grundsätzlich mehrdeutige Botschaft“. Darüber hinaus aber ist es so, „daß diese Mehrdeutigkeit in den modernen Poetiken eines der ausdrücklichen Ziele des Werkes wird, ein vor anderen zu realisierender Wert“.⁸ Offenheit ist damit – wie Eco das an verschiedenen Kunstwerken, beispielsweise an der *Ulysses* von James Joyce konkret aufzuzeigen versteht⁹ – das in der modernen Kunst realisierte und für diese charakteristische ästhetische Konzept. Es handelt sich somit um das erklärte Kunstwollen des Künstlers selbst und stellt somit keinen Akt der Beliebigkeit des Rezipienten dar.

„Das Kunstwerk in Bewegung [...] bietet die Möglichkeit für eine Vielzahl persönlicher Eingriffe, ist aber keine amorphe Aufforderung zu einem beliebigen Eingreifen: es ist [...] die Einladung, sich frei in eine Welt einzufügen, die gleichwohl noch immer die vom Künstler gewollte ist“.¹⁰

Es bleibt zu beachten, dass Offenheit keine präskriptive oder normative Kategorie ist.¹¹ Offenheit und Geschlossenheit bezeichnen lediglich eine gewisse Bandbreite,

7 So schon 1963 in: *Das offene Kunstwerk. Zum Begriff und seinen Herkünften* vgl. SCHALK: Umberto Eco, 17–58.

8 ECO: *Das offene Kunstwerk*, 8.

9 ECO: *Das offene Kunstwerk*, 343ff.

10 ECO: *Das offene Kunstwerk*, 54f.

11 Dieses Missverständnis hat sich partiell in die Rezeption Ecos im Rahmen der Homiletik eingetragen. Vgl. dazu korrigierend BEUTEL, ALBRECHT: *Offene Predigt. Homiletische Bemerkungen zu Sprache und Sache*, PTh 77 (1988), 518–537: 522.

„innerhalb derer dem Rezipienten Möglichkeiten zur Konstruktion einer Werkbedeutung gegeben sind: geschlossene Kunstwerke sind dann diejenigen Werke, die den Rezeptionsprozess von sich aus stärker strukturieren, d. h. bei deren Rezeption im Prozeß der Bedeutungskonstitution die syntaktische Dimension ein stärkeres Gewicht beansprucht.“¹²

Eine Stärke von Ecos Theorie der ästhetischen Kommunikation liegt darin, dass er diese kulturtheoretisch fundiert. Die Rezeption eines Kunstwerks findet nicht in einem separaten Raum statt, sondern in einer umfassenden und in der Moderne prinzipiell pluralistisch verfassten Kulturumgebung, auf die sie stets bezogen bleibt. Nicht als Systembezirk innerhalb einer Gesellschaft versteht Eco Kunst und Kultur, sondern sein Kulturbegriff ist denkbar weit gespannt. Die Kultur umfasst „alle tatsächlichen oder möglichen gesellschaftlichen Kommunikationsprozesse“¹³. Daher lässt die Interpretierbarkeit eines Kunstwerks nach einer Grundlagentheorie fragen, die alle kulturellen Vorgänge als Kommunikationsvorgänge zu untersuchen versteht. Diese Grundlagentheorie stellt für Eco die Zeichentheorie (Semiotik) dar, die er im Anschluss an Charles Sanders Peirce,¹⁴ aber auch unter reger Bezugnahme auf Ernst Cassirers Symboltheorie zu gewinnen sucht.

3. Semiotik als Kulturtheorie

Ausgangspunkt der semiotischen Theoriebildung ist das Zeichen als Medium kommunikativer Prozesse. Kommunikation ist nicht ohne Zeichen denkbar. Alles, was als Zeichen – tatsächlich oder potenziell – in einem kommunikativen Zusammenhang verwendet wird oder werden kann, ist ein Zeichen im Sinne der Zeichentheorie. Mit diesem kulturphilosophischen Ansatz schließt sich Eco an Cassirer an, der mit seiner *Philosophie der symbolischen Formen* (1923–1929) alle gesellschaftlich-kulturellen Prozesse als Zeichenprozesse und die kulturelle Welt als Konglomerat

12 FISCHER-LICHTE, ERIKA: *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*, München 1979, 150.

13 SCHALK: Umberto Eco, 89.

14 Seine Hauptschriften sind zugänglich als *Semiotische Schriften*, hg. v. Christian Kloeel, 3 Bd., Frankfurt am Main 1986–1993.

von Signifikationssystemen verstanden hat. Bei Peirce gewinnt Eco darüber hinaus das methodische Instrumentarium, um „die rezeptionsorientierten Grundgedanken, die er in das ‚Das offene Kunstwerk‘ formuliert hat, auf eine universale Theorie der Kommunikation hin auszuweiten“¹⁵. Peirce' Einsicht besteht in der Überwindung eines bloßen dyadischen Repräsentanzmodells zugunsten der prinzipiell triadischen Struktur von Kommunikation. Nicht ein Zeichen (sign) steht für einen eindeutig fixierbaren Bedeutungsgehalt (object), sondern die Funktion, die das Zeichen in seinem jeweiligen konkreten Verwendungszusammenhang hat (interpretant), bestimmt maßgeblich seine Bedeutung mit. Das triadische Modell impliziert, dass sich ein Zeichen nicht technisch decodieren lässt, sondern dass es eines aktiven Rezeptionsprozesses bedarf, um ihm Bedeutung zuzuweisen. Was Eco für die Bestimmung des Kunstwerks als Kunstwerks betont hatte, dass nämlich das Kunstwerk erst durch Interpretation zum Kunstwerk wird, kann mit Hilfe der Zeichentheorie auf alle kommunikativen Phänomene ausgedehnt werden. Erst durch Interpretation wird ein Zeichen zum Zeichen. Erst durch Interpretation wächst einem Zeichen Bedeutung zu.

„[D]as Zeichen bezeichnet nicht das, was es ‚zeigt‘; vielmehr kann es grundsätzlich vielerlei Möglichkeiten ausdrücken. Es ist daher keine Frage der Erkenntnis, sondern des Verstehens und nicht seine schlichte Zuordnung zu einem Gegenstand ist maßgebend, sondern seine Bedeutung. Um demnach zu sein, was es ist, muß es interpretiert werden.“¹⁶

Die Interpretationsbedürftigkeit von Zeichen hat Eco in seinem Roman *Der Name der Rose* vielfältig demonstriert. Im Genus des mittelalterlichen Detektivromans illustriert er die Notwendigkeit, Zeichen (Inschriften, Fußspuren etc.) zu entschlüsseln, ihnen vor dem Hintergrund kultureller Systeme Bedeutungen versuchsweise zuzuordnen. Dabei wird deutlich, dass die Entschlüsselungsversuche, die dem Leser nicht nur vorgeführt werden, sondern an denen er sich zu beteiligen angeregt wird, immer wieder neuen Interpretationsmöglichkeiten offen stehen und nie zu einem endgültigen, eindeutigen Schlusspunkt führen. Eco hat dies als

15 SCHALK: Umberto Eco, 72.

16 MERSCH, DIETER: Umberto Eco zur Einführung, Zur Einführung 90, Hamburg 1993, 89.

die „poetische Wirkung eines Textes, immer neue und andere Lesarten zu erzeugen, ohne sich jemals ganz zu verbrauchen“¹⁷ bezeichnet.

Damit ist neben der strukturellen Offenheit des Kunstwerks in Bewegung auch der dynamische Effekt der triadisch zu entschlüsselnden Kommunikationsprozesse angesprochen. Wenn sich ein Zeichen nicht decodieren lässt, indem es auf eine fixe Bedeutung referiert, sondern wenn es vielmehr im Rückbezug auf seinen Verwendungszusammenhang interpretationsbedürftig ist, dann kommt eine Interpretation nicht in einem einlinigen Verfahren zum Schluss, sondern ist die Gewinnung von Bedeutung prinzipiell unabschließbar. Diesen Prozess der prinzipiell unabschließbaren prozesshaften Bedeutungsgenerierung bezeichnet man in der Zeichentheorie als Semiose.

Faktisch ist es freilich so, dass vorläufige Schlusspunkte in der Interpretation gesetzt werden. Das ist auch notwendig, da ansonsten eine sinnvolle und alltagstaugliche Kommunikation kaum möglich wäre. Vorläufige Schlusspunkte, die die Unendlichkeit der Semiose unterbrechen, sind so genannte abduktive Vermutungsschlüsse. Im Anschluss an Peirce versteht Eco unter einer Abduktion einen Schluss, der über die Anwendung einer Regel bzw. eines Codes auf einen gegebenen Sachverhalt qua Vermutung entscheidet. Schließt die Induktion von einer Mehrzahl von Einzelfällen auf eine allgemeine Regel und leitet die Deduktion von einer allgemeinen Regel einen konkreten Fall automatisch und notwendig ab, so unterscheidet sich die Abduktion signifikant von diesen beiden Verfahren. „Die Abduktion ist daher das versuchsweise und risikoreiche Aufspüren eines Systems von Signifikationsregeln, die es den Zeichen erlauben, seine Bedeutung zu erlangen.“¹⁸

Abduktionen haben daher stets kreative, produktive, innovative Anteile, allerdings auch einen unsichereren Status als etwa Deduktionen. Kreativität und Unsicherheit variieren allerdings stark. Dies hängt vom Grad der Codierung einer Botschaft ab. Codes sind innerhalb einer kulturellen Welt konventionalisierte Systeme, die eine notwendige Voraussetzung für Kommunikationsprozesse darstellen, weil sie gewisse Bedeu-

17 ECO, UMBERTO: Nachschrift zum „Namen der Rose“, München 1986, 17.

18 ECO, UMBERTO: Semiotik und Philosophie der Sprache, München 1985 (original 1984), 68.

tungswahrscheinlichkeiten präfigurieren und die Interpretationen steuern. Über- oder Untercodiertheit einer Botschaft zeigt den Grad der Vorinterpretiertheit dieser Botschaft durch kulturelle Codes an. Während sich die Bedeutungen übercodierter Botschaften (zum Beispiel Höflichkeitsformeln) auf der Grundlage der Kenntnis von sprachlichen und kulturellen Konventionen leicht erschließen lassen, erfordern untercodierte Zeichen „risikoreiche individuelle Deutungen mit hohem Innovationscharakter“¹⁹. Kreative Abduktionen sind dann herausgefordert, wenn neue wissenschaftliche Theorie aufgestellt werden, wenn wir gegebenen Sprachzeichen selbst eine Bedeutung geben müssen, weil wir wissen, dass keine uns bekannte Bedeutung im vorliegenden Kontext relevant sein kann oder wenn Symbole decodiert werden, die unsere „bestehende Weltsicht herausfordern“²⁰.

Baudolino, der Protagonist in dem gleichnamigen Roman, stellt einen Geschichtenerzähler im 12. Jh. dar, der sich an den Schauplätzen der Weltgeschichte tummelt, den Untergang Konstantinopels miterlebt, bei der Heiligsprechung Karls des Großen eine Rolle spielt und bei der Bildung religiöser Legenden mitwirkt. Historische Fakten, fantasievolle Ausschmückungen und offensichtliche Lügengeschichten mischen sich – nachdem ihm seine Aufzeichnungen verloren gegangen sind – in einem mündlichen Lebensbericht in einer Weise, die den Leser permanent über den Wahrheitsgehalt des Erzählten im Unklaren lässt. Niketas, der in einer schmalen Rahmenhandlung der Adressat der Lebensgeschichte Baudolinos ist, weist dem Leser die ihm von Eco zuge dachte Rolle zu. Baudolinos Hinweis „Was ich sagen wollte, bei jener Flucht habe ich meine Aufzeichnungen verloren. Es war, als hätte ich mein Leben selbst verloren.“ kommentiert Niketas so:

„Erzähl mir, woran du dich erinnerst. Ich sammle Bruchstücke von Geschichten, Splitter von Begebenheiten und gewinne daraus eine Geschichte, die sich anhört, als sei sie durchwirkt von einem Plan der Vorsehung. [...] Keine Geschichte ist sinnlos. Und ich bin einer von denen, die den Sinn auch dort zu finden wissen, wo die anderen ihn übersehen.“²¹

19 SCHALK: Umberto Eco, 131.

20 ECO: Semiotik und Philosophie der Sprache, 72.

21 ECO, UMBERTO: Baudolino. Roman, München 2001 (original 2000), 23f.

Die Romane zeigen anschaulich, dass Eco eine doppelte Zielsetzung verfolgt. Zum einen birgt sein poetisches Konzept eine aufklärerische Intention, indem es auf den hohen potenziellen Unsicherheitsgrad von Verstehen in kommunikativen Prozessen aufmerksam macht. Was dem Leser eben noch als gesicherte Überlieferung galt, wird im nächsten Augenblick als ironische Lüge enttarnt. Zum anderen aber ermutigt Eco ausdrücklich dazu, die Fantasie spielen zu lassen und als Leser seine eigene Geschichte zu erfinden. „Denn meiner Meinung nach muß,/wer etwas finden will,/die Phantasie anstrengen.//Und mit der Erfindung spielen und raten,/und kannst du nicht geradeaus gehen,/so können dir tausend andere Wege helfen.“²²

Als das negative, abschreckende Gegenbeispiel wäre Jorge, der blinde Mönch in *Der Name der Rose* anzuführen, der zum mehrfachen Mörder wird, weil er ein Buch unter Verschluss halten und somit Wissen aus der Welt heraus zu verbannen sucht. Sein antiaufklärerisches Wesen ist nicht nur durch die Morde und die von ihm ausgelöste Bücherverbrennung, dem Brand in der labyrinthischen Bibliothek als Sinnbild für die Enzyklopädie des Wissens, dokumentiert, sondern auch in seiner Art und Weise, mit Wissen umzugehen: sowohl seine völlige Humorlosigkeit, sind doch Humor und Ironie Mittel, sich selbst und seine Weltdeutungen relativieren zu können, als auch sein geistiger Habitus, Wissen nur so zu rezipieren, dass er es ausgiebig zitiert, aber nicht auch interpretiert.

„Das ihm zugeschriebene Attribut der Blindheit versinnbildlicht den Status des klugen Lesers, der längst im Besitz aller Texte, aufgehört hat zu lesen, zu deuten. Er rezitiert fortdauernd, ohne je die durch ihn mit Perfektion wiedergegebenen Texte neu zu interpretieren. Die Blindheit Jorges [. . .] symbolisiert den Stillstand jeder Interpretation.“²³

22 ECO: Baudolino, Vorbemerkung.

23 HARDENDARSKI, ULF/GLOY, KLAUS (Hg.): Vom Zeichenlesen. Eco sprachwissenschaftlich dokumentiert, Hochschulschriften zur Philosophie und Sprachtheorie Bd. 2, Aachen 1995, 167.

4. Religion und Interpretation

Eine ausdrückliche Religionstheorie oder einen ausgearbeiteten Religionsbegriff sucht man in dem umfangreichen Werk *Ecos* vergeblich. *Ecos* kulturphilosophische Orientierung, die alle kommunikativen Phänomene einschließt, umfasst auch die Religion. In zeichentheoretischer Sicht ist dabei Religion nicht phänomenal da aufzuspüren, wo explizite religiöse Bilder und Symbole auszumachen sind, sondern, da ja stets nach der Funktion von Zeichen, dem Interpretanten, zu fragen ist, wäre Religion primär da namhaft zu machen, wo Zeichen eine religiöse Funktion übernehmen.

Der Interpretationsbegriff spielt daher auch für die Religionsthematik eine wichtige Rolle. Interpretieren ist nach Eco eine anthropologische Grundbestimmung. Er schließt sich darin eng an Cassirers Verständnis vom Menschen als *animal symbolicum* an. In-der-Welt-Sein bedeutet Interpretieren, Bedeutung generieren, Zeichen lesen, sich einen Reim auf die Dinge zu machen versuchen, Bezüge selbsttätig herzustellen, Geschichten zu erzählen, Erfahrungen und kulturelle Codes aufeinander zu beziehen. Bis zu seinem 22. Lebensjahr war Eco „sehr stark vom Katholizismus geprägt“²⁴. Diese Prägungen, so Eco, bestimmen nach wie vor seine „moralischen Überzeugungen“ und seine „weltliche Religiosität“²⁵, die er als „Sinn für das Heilige, für die Grenze, für die Infragestellung und die Erwartung, für die Kommunion mit etwas, das uns übertrifft“²⁶ beschreibt.

Als Geschichten, die der Mensch mit „enormer theogoner Energie“ aus sich herausgesetzt hat, faszinieren ihn die großen christlichen Erzählungen. Wenn man, unter der Voraussetzung, es gebe keinen Gott, sondern der Mensch wäre „nicht nur seiner Sterblichkeit ausgeliefert, sondern auch dazu verurteilt, ein Bewußtsein zu haben, mithin als das unvollkommenste aller Wesen. Dieser Mensch würde nun, um den Mut zu finden, auf den Tod zu warten, notgedrungen ein religiöses Wesen werden, er würde sich bemühen, Erzählungen zu ersinnen, die ihm eine Erklärung und ein Modell liefern können [...]. Und unter den vielen, die

24 ECO, UMBERTO: Wenn der andere ins Spiel kommt, beginnt die Ethik, in: Ders., Vier moralische Schriften, München/Wien 1997, 82.

25 ECO: Ethik, 83 (im Original hervorgehoben).

26 ECO: Ethik, 83.

er sich ausdenken könnte [...] hätte er in einem bestimmten Moment, wenn er zur Erfüllung der Zeit gelangt ist, die religiöse, moralische und poetische Kraft, das Modell des Christus zu konzipieren, das Modell der universalen Liebe, der Vergebung für die Feinde und des zur Rettung des anderen geopfertem Leben. Wenn ich ein Reisender aus einer anderen Galaxie wäre und vor einer Spezies stünde, die sich dieses Modell zu geben gewußt hat, würde ich überwältigt [...] diese jämmerliche und niederträchtige Spezies, die so viele Greuel begangen hat, allein dadurch als erlöst, daß sie es geschafft hat, sich zu wünschen und zu glauben, dies alles sei *Wahrheit*.²⁷

Die Interpretation ist keine rein intellektuelle, lebensaparte Gedanken-spielerei, sondern der poetischen Kraft wächst eine existenzielle Bedeutung zu, die den Menschen als religiöses Wesen charakterisiert, der die Welt zu transzendieren versucht und dabei an die Zeichen seiner Kulturwelt verwiesen bleibt. „Untercodierte Abduktionen – von den kreativen ganz zu schweigen – sind Mittel der Weltschöpfung.“²⁸ Erlesenes und Erlebtes, kulturelle Zeichen und individuelle Erfahrungen müssen in einen produktiven Zusammenhang gebracht werden. Nur in dem, durch jeden Menschen unvertretbar selbst zu bildenden Zusammenhang von Erzählung und Erinnerung²⁹ realisiert der Mensch sein transzendenzoffenes Wesen.

5. Literatur

a) Quellen

ECO, UMBERTO: *Der Name der Rose*. Roman, München/Wien 1980

DERS.: *Baudolino*. Roman, München 2001 (original 2000)

DERS.: *Das offene Kunstwerk*, Frankfurt am Main 1973 (original 1962)

DERS.: *Lector in fabula*. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten, München 1987 (original 1979)

DERS.: *Semiotik*. Entwurf einer Theorie der Zeichen, München (original 1975)

27 ECO: *Ethik*, 92.

28 ECO, UMBERTO: *Die Grenzen der Interpretation*, München 1995 (original 1990), 324.

29 Ecos Roman *Die geheimnisvolle Flamme der Loana*, München 2004, hat diesen gefährdeten Zusammenhang zum Thema.

b) Sekundärliteratur

MERSCH, DIETER: Umberto Eco zur Einführung, Zur Einführung 90, Hamburg 1993

SCHALK, HELGE: Umberto Eco und das Problem der Interpretation. Ästhetik, Semiotik, Textpragmatik, Würzburg 2000

CAPOZZI, ROCCO (Hg.): Reading Eco. An Anthology, Indianapolis 1997

Eine ausführliche Bibliografie findet man unter <http://eco-online.de> sowie über die Homepage Umberto Ecos: <http://umberto-eco.de>.