

## Umberto Eco – Autor der Postmoderne

Notizen zu dem Roman »Der Name der Rose«

Von Curt Hohoff

1980 erschien bei Bompiani in Mailand der sechshundert Seiten starke Roman »Der Name der Rose« (Il nome della rosa) von Umberto Eco. Der Verleger hatte dem Schmöcker mit mehrsprachigen Zitaten keine Chance gegeben. Was allenfalls einen Erfolg erwarten ließ, war die skandalöse Story: In einer reichen Benediktiner-Abtei des nördlichen Italien, nicht genau lokalisiert, ereignen sich im Herbst des Jahres 1327 innerhalb einer Woche Mord- und Selbstmordfälle der Mönche, die detektivisch aufgeklärt werden sollen.

Autor und Verlag erlebten eine Überraschung. Das Buch wurde ein Bestseller, der alle Rekorde überholte: In Italien 500 000 Exemplare, in Deutschland, Frankreich, England und USA jeweils die doppelten und dreifachen Zahlen. Die Gesamtauflage dürfte inzwischen bei sechs oder sieben Millionen liegen. Spanische und portugiesische Übertragungen sind angekündigt, eine japanische wird vorbereitet. Schon sind Raubdrucke erschienen. Film, Fernsehen und Hörfunk befassen sich mit Eco, und dieser selbst hat, um die Verwirrung zu erhöhen – oder sich zu amüsieren –, Nachschriften zum Roman verfaßt, die letzte (1987) heißt *Lector in fabula*. Laufend gibt er Statements und Interviews.

Wie ist der Erfolg eines Buches zu erklären, das im Mittelalter spielt, zahlreiche Zitate von Kirchenvätern, Philosophen aus ganz Europa und lateinischer Poesie bringt und in seinen geistreichen Lehr- und Streitgesprächen die scholastische Methode benützt – als Schlüsselroman im Dienst eines antiklerikalen Affekts? Äußerlich betrachtet ist »Der Name der Rose« eine Rahmenerzählung und gibt sich, bei aller schematischen Anlehnung an bekannte Beispiele, überaus gelehrt und verschachtelt. Der erste Satz lautet: »Am 16. August 1968 fiel mir ein Buch aus der Feder eines gewissen Abbé Vallet in die Hände: Le manuscript de Dom Adson de Melk, traduit en français d'après l'édition de Dom J. Mabillon . . .« Von diesem Werk ausgehend fertigt das Ich der Rahmenerzählung, also Eco, eine Rohübersetzung aus dem Latein an, die ihrerseits eine Handschrift aus dem 14. Jahrhundert wiedergibt.

In der Benediktinerabtei Melk an der Donau hat der Mönch Adson (französische und deutsche Form des Namens, italienisch heißt er Adso) als alter Mann aufgeschrieben, was er in der letzten Novemberwoche 1327, als Novize in der norditalienischen Benediktinerabtei, erlebt hat. Der Chronist beschreibt aus ferner Erinnerung die Ereignisse einer einzigen Woche, Morde und Selbstmorde von sieben Mönchen. Eigentlich sind William (Guglielmo) von Baskerville und sein Schreiber, der junge Adson, zu einem kirchendiplomatischen Treffen in die Abtei gekommen. Sie sollen an einer Verhandlung zwischen Abgesandten des Papstes Johannes XXII. in Avignon

und des deutschen Kaisers, Ludwig der Bayer, teilnehmen. Der Kaiser ist Beschützer einer neuen theologischen Richtung, die von den Franziskanern vertreten wird. Der Papst begünstigt die ältere benediktinische Richtung. Hinter den jeweiligen Idealen – franziskanische Armut gegen die reiche Kirche, beide mit theologischen Argumenten – stehen machtpolitische Interessen des damals französisch bestimmten Papsttums und deutsche Positionen in Italien. Die Auseinandersetzung wird durch einen geistesgeschichtlichen Streit genährt, der weit hinausgeht über kirchen- und machtpolitische Querellen, den Universalienstreit. In ihm vertreten die Franziskaner den Nominalismus. Ihr geistiges Haupt, Wilhelm von Ockham, der Oxforder Lehrer Williams von Baskerville, floh zum deutschen Kaiser in München, wo er auch gestorben ist. Der Realismus (*universalia sunt realia ante rem*) herrscht in Paris. Sein größter Vertreter ist Thomas von Aquin. Da der Nominalismus den Vorrang der Ideen, letztlich der Glaubensdogmen leugnet, wird von den franziskanischen Fratizellen die Herrschaft des Papstes und der Kirche in weltlichen Dingen bestritten.

Die Lage soll nach dem Muster moderner Diplomatenreffen in Verhandlungen geklärt werden. Sie bleiben erfolglos, zumal sie durch die Mordfälle gestört werden. Da William von Baskerville Inquisitor war, wird ihm vom Abt die Klärung der Fälle angetragen. Sie hat ebensowenig Erfolg wie das Diplomatenreffen, im Gegenteil: Der Hauptmann der französisch-päpstlichen Bogenschützen zieht einen Teil des Verfahrens an sich und überstellt zwei Verdächtige der französischen Inquisition.

Erst auf kunstvoll verzögerten Umwegen werden die Morde geklärt. Der historisch-theologische Roman und der Krimi werden nämlich überlagert oder durchdrungen von der Suche nach einer verlorenen Handschrift, des zweiten Buches der Poetik des Aristoteles. Es soll von der Komödie und dem Lachen handeln; das ist umso brisanter, als die Regel des hl. Benedikt den Mönch vor törichtem Lachen warnt. Die These wird im Roman quasi-theologisch durch die Frage unterbaut, warum Jesus in den Evangelien nie gelacht habe. Die Suche nach diesem Buch und seine Kenntnis, das stellt sich allmählich heraus, wird den Mönchen zum Verhängnis. Alle Todesfälle hängen mit dem Versuch zusammen, dies Buch buchstäblich »in die Finger« zu bekommen: Es ist vergiftet und bringt jedem, der es berührt, den Tod. Als es gefunden wird, schlingt der einzige, der es kennt und hütet, es hinunter und verbrennt den Rest am Feuer des Lichts. Daraus entsteht ein Brand, und in ihm geht die ganze Abtei zugrunde.

Das Ende ist apokalyptisch. Damit nähern wir uns nach der historischen, scholastischen und kriminalistischen der vierten Schicht des Romans, der biblischen oder biblisch-parodistischen. Sie tränkt den Roman mit Zitaten und Kommentaren. Wie das Motiv vom Verschlingen des Buches zeigt, handelt es sich um eine Variante der Geheimen Offenbarung, wo das Büchlein mit den Endprophezeiungen gegessen wird (Off X,10). Den ganzen Roman prägt die Verbum-Metapher: Das Wort (Gottes) hat die Welt in sechs Tagen erschaffen. Der Roman ist in sechs Tage und die Endnacht gegliedert. Er ist ein Buch über Bücher und parodiert in der Buchgelehrsamkeit des Mittelalters die sterile Gelehrsamkeit unserer Zeit. Das Universum wird als Buch gedeutet. William sagt: »Ich lehre dich, die Zeichen zu lesen, mit denen die Welt zu uns spricht wie ein großes Buch. Meister Alanus ab Insulis sagte:

Omnis mundi creatura  
quasi liber et pictura  
nobis est et speculum.« (S. 34.)

Das italienische Original bringt keine Übersetzungen, während die deutsche Fassung uns diesen Gefallen erweist: »Jedes Geschöpf der Welt ist für uns gleichsam ein Buch und Gemälde und Spiegel«. Auf dies Zitat wird immer wieder angespielt, und zwar in italienischer, lateinischer und deutscher Fassung. Gelegentlich wird das Zitat abgewandelt. Das entspricht der scholastischen Übung des ungenauen Zitats. Sie soll zeigen, daß das Motiv stets gegenwärtig ist. Adson murmelt: *Omnis mundi creatura quasi liber et scriptura*. Hier wird das Wort *Scriptura* eingeschmuggelt, um den Buch-Charakter der Schöpfung noch einmal zu betonen. Man könnte die letzte Zeile auch anders variieren: *Nobis est spectaculum*, wodurch die im Mittelalter beliebte Schauspielmetapher für die Welt ins Spiel käme.

Der Roman wimmelt von Anspielungen. Die heilige Siebenzahl kehrt wieder in den sieben Posaunen des Gerichts, in den sieben Siegeln der Geheimen Offenbarung, den sieben Engeln mit den sieben Schalen. Beim Ton der siebten Posaune verschlingt der Engel das Buch. Der Untergang der Abtei ist eine Metapher für das Ende unserer, wie mehrfach gesagt wird, in den letzten Zügen liegenden Welt. Die Rahmenerzählung wird am Schluß wieder aufgenommen, allerdings nicht ganz folgerichtig, in der Spekulation Adsons über seinen Tod: »Ich werde versinken in der göttlichen Finsternis, in sein Stillschweigen und unaussprechliches Einswerden, und in diesem Versinken wird verloren sein alles Gleich und Ungleich, und in diesem Abgrund wird auch mein Geist sich verlieren und nichts mehr wissen von Gott noch von sich selbst ... Und ausgelöscht werden alle Unterschiede. Ich werde eingehen in den einfältigen Grund, in die stille Wüste, in jenes Innerste, da niemand heimisch ist. Ich werde eintauchen in die wüste und öde Gottheit, darinnen ist weder Werk noch Bild . . .« Es ist ein Zitat, nicht als solches bezeichnet, aus Dionysios Areopagitas *De divinis nominibus*.

Der Roman setzt beim Leser theologische Kenntnis und Scharfsinn voraus; er soll und muß mitarbeiten, um zu verstehen. Darin besteht das intellektuelle Vergnügen an der Lektüre. Ob allerdings fünf bis acht Millionen Leser sich dies Vergnügen machen (können), ist die Frage nach dem sensationellen Erfolg des Buches. Es ist anzunehmen, es ist so gut wie sicher, daß die meisten Käufer den Roman nicht zu Ende lesen. So spannend die Story ist, so raffiniert die Anlage und so labyrinthisch seine Welt sind, so stellen die Elemente des gelehrten Romans ebensoviele Hindernisse dar für sein Verständnis. Der Roman ist auf mehrfache Lektüre angelegt; seine Figuren, Szenen und Absichten stehen in einer Art von gegenseitigem Spiegeleffekt; zwei einander gegenübergestellte Spiegel reflektieren das Bild bis ins Unendliche. Die Spiegelmetapher ist eine der wichtigsten des Romans, wie auch die Metapher von der Welt als Labyrinth immer wieder auftaucht. Erst nach mehrfacher Lektüre erschließt sich die Fülle der Motive, und doch bleibt ein Rest, und er *soll* bleiben, entsprechend der These des Autors vom einmaligen Wort-Charakter des Romans, der Literatur, des menschlichen Denkens, des Seins, der Schöpfung überhaupt, wobei immer wieder betont wird, Gott habe die Welt aus dem Wort erschaffen.

Sind das nun Ecosche Nebelwürfe, zu rechtfertigen durch die Theorie des Autors, er erschaffe sein Werk aus Worten, oder sind es Hinweise auf Ecos eigene Wissenschaft, die Semiotik (von griechisch *sema*/Zeichen)? Die Welt ist Zeichenapparatur, sie besteht aus Worten und wird in Wortzeichen gedacht. Dies Spiel durchzieht den Roman und seine kriminalistische Methode. Erst vom Ende her fällt Licht auf den

Anfang. Wie bei einem guten Krimi wird der Leser absichtlich in die Irre geführt, bis der Schluß die Überraschung bringt.

Umberto Eco hat 1966 einen Sammelband herausgegeben mit dem Titel »Der Fall James Bond 007 – ein Phänomen unserer Zeit«. Dort zählt er die Elemente eines modernen Krimis auf: Liebesgeschichte mit Sex-Effekten, politische Schocks (Drohung mit Atom oder chemisch-medizinischer Vernichtung der Welt), technische Gags und Mißbrauch der Wissenschaft zu Verbrechen. Dazu kommen ungewohntes (exotisches) Milieu, unterschwellige Schuldzuschiebung (Rassenfrage) und Jagd nach dem Übeltäter durch einen Superman. Aus Conan Doyles Werkstatt kommt der Name des Helden, Baskerville (Der Hund von Baskerville, 1902), und wohl auch der des Erzählers Adson: Dr. (W) Atson. Durch Ecos Roman ziehen sich Ketten von wirklichen und fingierten Namen. Nur der historisch und theologisch gebildete Leser kann auseinanderhalten, was Fiktion oder Wirklichkeit ist: Marsilius von Padua ist wirklich, Remigius von Varagine ist erfunden. Ann Radcliffe bot in ihrem Roman »Die Italienerin oder der Beichtstuhl der schwarzen Büßenden« (1797) eine Vorlage für Ecos Figur des Malachias. Die Stelle wird von Mario Praz in seinem Standardwerk über die schwarze Romantik zitiert. Das zweite Buch der Poetik des Aristoteles, um das die Suche in Ecos Roman geht, hat nie existiert. Und so in Hunderten von Fällen.

Eco spielt jedoch nicht nur mit dem gewöhnlichen, sondern auch mit dem literarisch gebildeten Leser. Er kokettiert mit thematisch verwandten Büchern. Der deutsche Leser denkt natürlich an Gustav Freytags »Verlorene Handschrift«, doch sie scheint Eco nicht zu kennen, dagegen gibt es Bezüge zu Jan Potockis »Handschrift von Saragossa«, die vor einigen Jahrzehnten Aufsehen erregte. Aus Gerard Nervals »Angélique«<sup>1</sup> hat Eco das Motiv der Bibliothek, die ihre Bücher lieber verbirgt als zur Verfügung stellt, übernommen – obwohl das Motiv auch für moderne Bibliotheken stimmt, wie jedermann weiß. In der Rahmenerzählung verstecken sich Fingerzeige: »Als ich im Jahre 1970, während eines Aufenthalts in Buenos Aires, die Regale eines kleinen Antiquariats . . . durchstöberte, fiel mir die kastilianische Version eines Buches von Milo Temesvar in die Hände ›Vom Gebrauch der Spiegel beim Schachspiel‹, das zu zitieren (aus zweiter Hand) ich bereits in meiner Studie ›Apokalyptiker und Integrierte‹ Gelegenheit hatte . . .«

In diesem Satz stecken mehrere Quellenhinweise. Erstens deutet der Ort, Buenos Aires, auf den argentinischen Autor Jorge Luis Borges hin, den »wahren Ahnherrn des Romans« (Ickert/Schick)<sup>1</sup> mit den Motiven des Labyrinths, der auf ein Zentralbuch reduzierten Bibliothek und dem Titelmotiv der Rose. Der blinde Bibliothekar des Romans trägt, Borges zu Ehren, den Namen Jorge von Burgos. Zweitens beruft sich Eco auf Milo Temesvar von Tiflis – einen Autor, den er erfunden hat, dem er aber eine georgische Fassung des unauffindbaren Originals zuschreibt. Halb verschollene Autoren tauchen in diesem Zusammenhang auf, etwa Athanasius Kircher SJ und der Benediktiner Johannes Mabillon. Drittens nennt Eco sein eigenes Werk »Apokalyptiker und Integrierte«. Das Buch ist 1984 in deutscher Sprache erschienen und hat den Untertitel »Der Verdacht des Kulturzerfalls und die Sprachen

---

1 Eine große Hilfe für den Leser ist das Buch von Klaus Ickert und Ursula Schick »Das Geheimnis der Rose, entschlüsselt«. München 1986. Leider ist es fast so verschlüsselt wie der Roman, hat aber genaue Namen-, Sach- und Literaturverzeichnisse.

der Alltagsphantasie«. Hier findet sich die im Roman vertretene These von der vergeisten und zerfallenden Kultur. Der Leser soll meinen, das Buch existiere *nicht*, während der Witz darin besteht, daß es tatsächlich existiert.

All das könnten geistreiche Spiele mit Philologen, Historikern und Theologen sein, wie sie unter Autoren und Professoren der Antike, Renaissance und Gegenwart üblich waren; man braucht nur an Lukians »Gespräche der Götter, Toten und Hetären« oder an die Geschichten unseres Lügenbarons Münchhausen zu denken. Ecos Roman steht freilich nicht in einer so eleganten Überlieferung, sondern in einer politischen – wie Montesquieus Persische Briefe oder Swifts Reisen Gullivers. Heute werden sie als Phantasiegeschichten und Kinderbücher gelesen. Zu ihrer Zeit enthielten sie Zündstoff für Politik und Religion, Staat und Dynastie. Hinter dem Vorhang mittelalterlicher Stoffe und Motive ist Ecos Roman politisch und kritisch inspiriert. So heißt es etwa über den Reliquienkult: »Seht hier, sagte er (der Abt des Klosters) ergriffen, dies ist die Lanzenspitze, die unserm Erlöser in die Seite drang.« In einem aus Aquamarin gefertigten Schrein liegt ein Nagel vom Kreuz des Herrn. Es gibt einen Streifen vom Purpurgewand des Evangelisten Johannes, eine Rippe der heiligen Sophia und ein Stück Spitze vom Hochzeitskleid der Muttergottes. Die Fülle der Reliquien und ihr Kult dienen nicht der Andacht, sondern unserm Lachen. Ähnlich steht es mit der mittelalterlichen Zahlenmystik. Die Abtei hat drei Stockwerke gemäß dem Goldenen Schnitt; sie folgt dem Bau der Arche Noahs: »Drei Stockwerke übereinander, denn Drei ist die Zahl der Dreifaltigkeit, drei Engel besuchten Abraham, drei Tage verbrachte Jonas im Bauche des Wals, drei Tage lag Jesus im Grabe, desgleichen auch Lazarus...« Die mystische Bedeutung der Edelsteine wird durch groteske Symbolik ironisiert: »Jaspis für den Glauben, Chalzedon für die Caritas, Smaragd für die Reinheit, Sardonyx für die Stille des jungfräulichen Lebens, Rubin für das blutende Herz auf dem Kalvarienberg.« Die Aufzählung schließt: »Merke, mein Sohn: Nichts ist dem Teufel so verhaßt wie die Sprache der Edelsteine, die heilige Hildegard hat es bezeugt.« Die mittelalterliche Medizin und der Glaube an Gifte und Heilkräfte der Pflanzen werden mit Kennerschaft parodiert: »Sieh mal, hier zum Beispiel ... gestoßenes Alghalingho, kommt aus Kathai (China), ich erhielt es von einem arabischen Gelehrten. Aloesaft aus Indien, gibt einen sehr guten Wundverband. Quecksilber macht Tote wieder lebendig, oder sagen wir lieber: macht Ohnmächtige wieder munter. Arsenik: sehr gefährlich, ein tödliches Gift, wenn man es schluckt...«

Noch weiter zurück gehen Zaubersprüche aus heidnischer Zeit. Der Germanist kann Überraschungen erleben. Wenn der Hauptmann der Bogenschützen vor dem Abt salutiert, hört Adson ihn sagen: »Sose benrenki, sose bloutrenki, sose lidirenki, ben zi bena, bluot zi bluoda, lid zi geliden, sose gelimida sin!« Es ist der Merseburger Zauberspruch. Am Schluß des Romans wird ein mittelhochdeutscher Satz mit der Metapher der Leiter zitiert: »Er muoz gelichesame die leiter abewerfen, so er an ihr ufgestigen.« Das ist nicht aus der deutschen Mystik, wo man ähnliches findet, sondern ein ins Mittelhochdeutsche versetztes Zitat aus Ludwig Wittgensteins »Tractatus logico-philosophicus« von 1921. Dort heißt es nämlich: »Meine Sätze erläutern dadurch, daß sie der, welcher mich versteht, am Ende als unsinnig erkennt, wenn er durch sie – auf ihnen – über sie hinausstiegen ist. (Er muß sozusagen die Leiter wegwerfen, nachdem er auf ihr hinaufgestiegen ist.)« Wittgenstein ist eins der sprachphilosophischen Idole Umberto Ecos.

Die Gestalt Guglielmos von Baskerville, des Helden, zeigt Ecos Menschenbild in mehreren Brechungen. Das Interesse des Lesers wird nicht nur durch seine Identität als Detektiv mit dem Namen aus dem »Hund von Baskerville« geweckt. Für den Mediaevisten Eco dürfte die Namensidentität mit Roger Aubrey Baskerville Mynors, den Beda Venerabilis-Forscher des Mittelalters, wichtiger sein. Daneben führen Ickert/Schick eine dritte Anspielung an, den Namen des Buchdruckers John Baskerville, nach dem eine Drucktype benannt wird. Bei einem vom gedruckten Wort so besessenen Autor wie Eco ist das sicher Absicht. Guglielmo hat in Oxford, nachdem er den Beruf des Inquisitors aus humanitären Gründen aufgegeben hatte, Marsilius von Padua kennengelernt. Marsilius war Ghibelline und verfaßte kirchenpolitische Streitschriften für Ludwig den Bayern gegen das Papsttum und lebte, wie Ockham, in München. Er vertrat die Freiheit des Staates von der Kirche, forderte Unabhängigkeit der Laien in weltlichen Dingen, bestritt den Primat des Papstes – zugunsten gleicher Rechte aller Bischöfe – und erklärte, die Staatsgewalt gehe vom Volke aus. Der dritte Lehrer Williams, nach Ockham und Marsilius, war Roger Bacon, Franziskaner und Naturwissenschaftler. Er bestritt den Vorrang der Theologie und wollte Mathematik und Erfahrungswissenschaften in ihre damals nicht anerkannten Rechte einsetzen. Nach einem umständlichen Verfahren wurde er zu Klosterhaft in Oxford verurteilt. Williams Brille, deren Schliß bei den Mönchen Aufsehen erregt, ist eine Baconsche Erfindung. Während sich seine Lehrer aber nicht von den theologischen Voraussetzungen lösten, hat William diesen Schritt längst getan: Er ist ein moderner Mensch. Seine detektivische Fähigkeit beruht auf logisch angewandter Erfahrung: Alle Wirkungen haben natürliche Ursachen und können durch richtiges Denken erschlossen werden. Daher kann er das entflohene Pferd des Abtes, das er nie gesehen hat, nach den Spuren genau beschreiben. Sehr bezeichnend ist die Erklärung: »Gewiß geben mir jene Spuren (des Pferdes) für sich genommen nur das Pferd als *verbum mentis* in den Sinn, und als solches hätten sie es mir überall in den Sinn gegeben. Doch an diesem Ort und zu dieser Stunde des Tages lehren sie mich, daß zumindest eines von allen denkbaren Pferden dort vorbeigekommen sein mußte. Also befand ich mich bereits auf halbem Wege zwischen der Vorstellung des Begriffs ›Pferd‹ und der Erkenntnis eines einzelnen Pferdes . . .« Es ist eine Parodie der scholastischen Methode. Von allgemeinen Ideen (*universalia*) spricht William mit Skepsis, jedoch »mit großem Respekt von einzelnen Dingen«. Er ist ein radikaler Nominalist. Der fiktive Schreiber, Adson, meint, daß diese Neigung mit seiner britannischen Herkunft und der franziskanischen Schule zusammenhängt. Diese Methode führt sie zur Entdeckung der architektonischen Besonderheit des Klosterturms und des Scriptoriums: Durch Schließen nach Erfahrungsdaten finden sie den Ort, wo der geheimnisvolle Kodex versteckt liegt.

Es gibt auch gröbere Details. So wird die Trias des Wahren-Guten-Schönen der antiken und scholastischen Überlieferung ohne jede Erklärung verwandelt in eine Trias des Friedens mit dem Schönen und Guten: Das höchste Ziel der Erkenntnissuche ist nicht das Wahre, sondern die politische Qualität des Friedens. Die Fratizellen des Romans sind die revolutionären Aktivisten der von den Franziskanerspiritualen ausgelösten Bewegung. Sie wenden sich gegen kirchliche Mißstände, vor allem gegen die reiche Kirche, berufen sich auf die Armut Christi und bestreiten die Bedeutung des Lehramts. Hier wird die Tendenz deutlich: Mit dem Mittelalter ist die Gegenwart

gemeint. Die Fratizellen beriefen sich auf biblische und charismatische Gewißheiten; sie infizierten die Theologie der Hochschulen und setzten – nach Eco – eine Bewegung in Gang, die zum II. Vaticanum jenes Papstes führte, der den Namen Johannes angenommen hat. Daneben gibt es die radikale Form des Widerstands in der Gestalt des Fra Dolcino, einer historischen Figur. Er verschanzte sich mit seinen Horden im Gebirge. Sie mußten mit Feuer und Schwert verfolgt werden, nachdem sie außer den Chaoten jener Zeit auch Ahnungslose mit rhetorischer Demagogie zu Verbrechen verführt hatten.

Es gibt zahlreiche Anspielungen auf die Lehre des Joachim von Fiore, wenn sein Name auch nicht genannt wird. Von ihm stammt die geschichtsmetaphysische Berufung auf die Apokalypse und die Weissagung von einem trinitarischen Zeitalter des Heiligen Geistes. Die Franziskanischen Spiritualen des vierzehnten Jahrhunderts haben sich auf ihn berufen; er galt als Prophet eines dritten Reiches nach dem des Vaters und des Sohnes. Die prophetischen Träume mehrerer Romangestalten nähren sich mit dieser gefährlichen Speise. Geradezu peinlich sind die den Mönchen des Romans zugeschriebenen homosexuellen und erotischen Lüste sowie das hohe Alter und der damit verbundene, aber nicht als Krankheit erkannte, Wahnsinn. Gewiß hat es dergleichen im Mittelalter gegeben. Von den gegen diese und andere Übel gerichteten Ideen und Idealen – Askese, Konzentration auf geistige Arbeit, Meditation und individuelle Bekehrung durch Nachfolge Christi – hat oder nimmt Eco keine Kenntnis.

Der naive Glaube des ersten christlichen Jahrtausends reichte bis in diese Zeit. Jetzt aber setzen neue Formen der Andacht und des geistlichen Lebens ein. Die Frömmigkeit der Ecoschen Benediktiner lebt noch von schematischer Profillosigkeit. Wohl nehmen die meisten Mönche an den gemeinsamen Gebeten teil, sie folgen ihnen jedoch teils dösend, teils schlafend, teils befangen in Halbträumen – als ob der akustische Singsang des gregorianischen Psalmengebets dazu führe. Von Andacht der Person ist nie die Rede, übrigens auch nicht von der Messe und dem Empfang der Sakramente, wenn man von einer höhnisch wirkenden Schnellbeichte des sexuell gefallenen Adson absieht. Ecos Bild von Mönchtum und Klosterleben unterliegt dem Verdikt der Banalaufklärung der Neuzeit. Da wird, in lateinischer Sprache, ein Dominikaner Humbert von Romans, den es kaum gegeben hat, mit einer Weiberpredigt zitiert, deren Witz für den Semiotiker Eco in den absurden Steigerungsformen des Adverbs »tödlich« liegt; der Komparativ und Superlativ von tödlich sind rhetorisch leere Effekte. Das wird dann belegt durch die Warnung vor einem heidnischen Mittagsdämon mit seinen Versuchungen, »daß einige Mönche – Gott behüte! – eventuell einige Mädchen zu unkeuschem Treiben verführt haben könnten.« Das ist eine etwas billige Belustigung des Autors und eher ein Bumerang, denn Eco scheint durchaus nicht frei von Einflüsterungen jener Dämonen zu sein.

Der Roman beginnt mit weitläufigen Ausführungen über den Papst Johannes XXII., 1316-1334, eine der schillerndsten Gestalten der Kirchengeschichte. Er eignet sich besonders für das antiklerikale Schema. Seine Finanzwirtschaft wurde schon zu Lebzeiten angegriffen und bietet bis in unsere Zeit immer wieder Gelegenheit, die mittelalterlich bedingten Techniken der Pfründenwirtschaft zu kritisieren. Im Sextakapitel des vierten Tages berichtet der Roman in einem langen Gespräch mit den Minoriten »allerhand Trauriges« über Johannes XXII. Am Ende seiner Regierung

geriet er mit der Universität Paris in Streit wegen seiner Behauptung, die Seligen kämen erst nach der Auferstehung zur Anschauung Gottes. Einer Anklage wegen Ketzerei entging er durch den Tod. Eco versteigt sich zu dem Satz: »Gebe der Himmel, daß niemals wieder ein Pontifex Maximus darauf ver falle, sich einen so grenzenlos diskreditierten Namen zu wählen.« Mit den historischen Hintergründen von Ecos Roman, besonders dem Streit zwischen Papst und Kaiser, befaßt sich kein Geringerer als Horst Fuhrmann, Präsident der *Monumenta Germaniae Historica*, in einem Essay zur Einführung in die Hörspielfassung des Romans. Fuhrmann wundert sich über den überwältigenden Erfolg und stellt augenzwinkernd fest: »Unter Mittelalter-Historikern wird ernsthaft die Frage diskutiert, ob der Erfolg dieses Buches nicht Veranlassung geben müsse, methodische Ansätze und Ziele der Mittelalter-Forschung zu verändern.«

Tatsächlich ist der Welterfolg des Romans das eigentlich Überraschende. Er ist allerdings, was die historische Dimension angeht, nicht beispiellos. Es sei an Bulwers »Letzte Tage von Pompeji« und Sienkiewicz's »Quo vadis«, auch an Lewis Wallace's »Ben Hur« erinnert, quasi-historische, eigentlich legendäre Romane mit der Tendenz, den Sieg des Christentums in der heidnischen Welt zu verherrlichen. Sie sind in unserer Zeit noch verfilmt worden. Ihr Erfolg hing eng mit der historischen Begeisterung des 19. Jahrhunderts zusammen. In den historischen Romanen des 20. Jahrhunderts ließ sich der Erfolg nicht wiederholen, obwohl das erzählerische und geistige Niveau durchaus höher lag. Die Erfolge von Thomas Mann Josephsroman, Marguerite Yourcenars Hadriansmemoiren (Ich zähmte die Wölfin) oder Ranke-Graves' »Ich, Claudius, Kaiser und Gott«, blieben auf respektable Achtung beschränkt. Der einzige Mittelalter-Roman von hohem Niveau, thematisch mit Eco verwandt, war Helen Waddells »Peter Abälard« von 1934; er fand ein zeit- und geistesgeschichtlich interessiertes Publikum in England und Deutschland. Eco hätte von diesem Buch lernen können, wie man eine unserm Denken und Empfinden fremd gewordene Welt in eine moderne Sprache überträgt.

Ecos Methode ist anders: Er nimmt biblische und mittelalterliche Texte leicht verändert, der Situation angepaßt, in den Duktus seiner Erzählung auf, und zwar als Zitate, in vielen Fällen ohne die Zitate als solche zu kennzeichnen. Auch der deutsche Übersetzer, Burkhard Kroeber, der für seine Übersetzung einen Preis bekommen hat, scheint nicht alle Zitate erkannt zu haben. Für Ecos Methode der Adaption fremder Texte drei Beispiele, auf die Ickert/Schick hingewiesen haben: Apokalypse, Hohes Lied und *Cena Cypriani*. Adson bewundert das Kirchenportal der Abtei und beschreibt das Tympanon. Ecos Vorbild war das Tympanon am Mittelpotal der Abteikirche von Moissac, Tarn-et-Garonne. Der in Stein gehauene Weltenchristus ist durch Lichtstrahlen mit den Aposteln verbunden. Es handelt sich um die Geheime Offenbarung 4, 2-11. Adson schreibt: »Ich sah einen Thron, der gesetzt war im Himmel, und auf dem Thron saß Einer, und Der Da Saß, war streng und erhaben anzusehen.« Der Text umschreibt das Bild, und dann geht es weiter: »Und vor dem Thron, zu Füßen des Der Da Saß, war ein gläsernes Meer wie aus Kristall, und um den Sitzenden, um seinen Thron und darüber, sah ich vier schreckliche Tiere – schrecklich für mich, der ich sie hingerissen betrachtete, aber lieblich und süß für den Sitzenden, dessen Lob sie sangen ohn' Unterlaß ...« So geht es fünf Seiten lang weiter – eine Variation der Geheimen Offenbarung. Die Erweiterungen beziehen sich auf Empfin-

dungen des Betrachters, sind also subjektiv, und stören mehr als sie erhellen.

Die Liebesmetaphorik des Hohen Lieds wird für das Liebeserlebnis Adsons mit der Bauernmagd in der Küche benützt. Die Szene ist umso peinlicher als der jugendliche Sünder kurz vorher auf die Statue der Unbefleckten Empfängnis hingewiesen wird, die »schön ist wie die Geliebte im Canticum Canticorum.«

Das dritte Beispiel ist die sogenannte *Cena Cypriani*, eine der im Mittelalter nicht seltenen Parodien auf Bibel und Heilsgeschichte. Adson träumt in der Kirche beim Hören des *Dies irae*. Szenen und Gestalten der Bibel erscheinen in einem surrealen Zerrspiegel: »Als dann kam Jorge, nahm sich seine vitra ad legendum (Lesebrille) von der Nase und entzündete einen brennenden Dornbusch, wobei ihm Sarah das Anmachholz reichte, das Jephtha gesammelt, Isaak herbeigeschleppt und Joseph fachmännisch zerkleinert hatte, und während Jakob den Brunnen öffnete und Daniel am See stand, brachten Küchendiener Wasser herbei und Noah Wein und Hagar einen Schlauch und Judas Silberlinge, und Abraham führte ein Kalb herein, und Rahab band es an einen Pfahl, Jesus reichte den Strick und Elias band ihm die Füße zusammen, Absalom packte es an den Haaren...«. In diesem Stil geht es zehn Seiten weiter. Als Adson seinem Meister den Traum erzählt, antwortet William: »Du hast Personen und Erlebnisse dieser Tage in einen Rahmen eingefügt, den du schon kanntest, denn das Grundmuster deines Traumes, die zugrundeliegende Fabel, hast du schon irgendwann einmal gelesen, oder jemand hat sie dir als Kind im Kloster erzählt. Es ist die Coena Cypriani.«

Die *Cena Cypriani* hat mit dem karthagischen Bischof, nach dem sie benannt wurde, nichts zu tun. Sie gehört in das Schema der Verkehrten Welt, das aus der Antike überliefert und im lateinischen Mittelalter überaus beliebt war: Der lautenschlagende Esel, der singende Schwan, der Ochs wird hinter den Wagen gespannt, die Schildkröte fliegt, das Lamm jagt den Wolf, und der Löwe ist ängstlich wie ein Hase. Das Schema wird auf Schule und Klosterleben angewandt: Der Dummkopf wird Prior, Sankt Benedikt sitzt in der Kneipe, Blinde führen Blinde, die Studenten bummeln, Kleriker streiten mit den Laienbrüdern. In diesem Stil vergriff man sich auch an den *sacra scriptura*. So entstand eine Bibelparodie, zum Teil in Versen. Motive des Widerstands dringen ans Licht, die gewöhnlich verdrängt werden. Die *Cena Cypriani* ist ein Höhepunkt solcher Verzerrung. Für die Kleriker des Mittelalters waren Travestien dieser Art zugleich der Hohn auf eine lernunwillige, faule Jugend; sie will nichts lernen und versteht alles falsch. Die pädagogische Absicht ist klar: Jede Entartung ist indirekte Bestätigung der Norm. Für Eco entspricht das Sich-Vergreifen am sakrosankten Lehrstoff dem revolutionären Übermut der Fratizellen. Banalisierung des Erhabenen und Herunterzerren des Heiligen passen zur Klage über die »Vergreisung« der Kultur. Vergreisung ist eine Vokabel unseres Johann Gottfried Herder, um die Schwäche der Gegenwart zu geißeln.

Für das Mittelalter finden sich die Parodiestücke über die Vergänglichkeit des Irdischen in Ernst Robert Curtius' Standardwerk »Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter«. Mehr noch als Borges ist Curtius eine der Quellen des Romans. Hier stehen jene Strophen der *Carmina Burana*, welche Eco zitiert. Hier gibt es ein Kapitel über den mittelalterlichen Rosenroman, eine Minne-Allegorie in Versen, zuerst 1236. Sie steht in Kontrast zum verklärten Minnebild der Hochscholastik. Der Leser soll in pikanter Form über das Wesen der Liebe aufgeklärt werden – und dazu

benützen die Verfasser so wie Eco einen gelehrten Apparat. Die frauenfeindliche Literatur der Zeit wird aufgeboten, um die Gefahr der Liebe und die Nichtswürdigkeit der Weiber zu zeigen. Dazwischen gibt es Exkurse über Freundschaft, Schönheitspflege, Erwerb, Fortuna, Prädestination, Sodomie, Spekulationen über die Gerechtigkeit und erotischen Kommunismus; nicht das geistig-geistliche Leben, sondern der Trieb der Natur beherrscht die Welt. Vergil wird bemüht: *Amor vincit omnia*.

Eine der Hauptquellen des Rosenromans war Alanus ab Insulis, der in Ecos Roman mehrfach genannt und oft zitiert wird. In der christlichen Mystik ist die Rose Sinnbild der Liebe, der Jungfräulichkeit, der Christussonne, der ewigen Stadt – und der Vergänglichkeit des Lebens. Das Universum, heißt es bei Eco, sei noch viel »gesprächiger«, als Magister Alanus ahnte. Ecos Roman schließt mit dem Satz: »Ich gehe und hinterlasse dies Schreiben, ich weiß nicht für wen, ich weiß auch nicht mehr, worüber: Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.« (Die Rose von einst steht nur als Name, wir haben nichts als Namen. Der Vers stammt von Bernhard von Morlay.) Alanus sagt: *Nostrum statum pingit rosa*. Das Wort (*verbum*) Rose ist Titel und Name (*nomen*) des Buches: Den Inhalt des Romans bildet die Vergänglichkeit. Erst im letzten Satz kommt das zum Ausdruck. –

Umberto Eco ist am 5. Januar 1932 in Alessandria (Piemont) geboren. 1954 promovierte er in Philosophie an seiner Heimat-Universität Turin. Er arbeitete für Fernsehen und Zeitschriften und betreute ab 1959 eine philosophisch-soziologisch-semiotische Schriftenreihe bei dem Mailänder Verlag Bompiani. 1963 hielt er in Turin Vorlesungen über Ästhetik, 1966 erhielt er in Florenz eine Professur für visuelle Kommunikation (Fernsehen). Er gründete mit Freunden mehrere Zeitschriften, arbeitete für Zeitungen und hielt Gastvorlesungen an nord- und südamerikanischen Universitäten. 1971 wurde er als Professor der von Ferdinand Saussure begründeten Semiotik nach Bologna berufen, erhielt 1975 einen Lehrstuhl und wurde Direktor des Instituts für Fernsehen und Theater. Er redigiert die erste internationale Zeitschrift für Semiotik (»Versus«) und wurde Generalsekretär seiner 1969 in Paris gegründeten internationalen Gesellschaft für semiotische Studien. 1974 organisierte er einen internationalen Semiotikerkongreß in Mailand. Unter dem Pseudonym Dedalus arbeitete er 1971-74 für die kommunistische Zeitung »Il Manifesto«. Außerdem schrieb er für das *Times Literary Supplement*, die Wochenzeitung »L'Espresso«, für »Degrees« in Brüssel, »Poetics Today« in Tel Aviv und andere links-liberale Blätter. Seine semiotischen Bücher wurden in mehrere Sprachen übersetzt. Die deutschen Ausgaben sind bei Fink, Suhrkamp, S. Fischer, Carl Hanser und dtv erschienen.

Im Jahre 1984 veröffentlichte Eco eine »Nachschrift zum »Namen der Rose««. Dort kann man lesen: »Begonnen (mit dem Roman) 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 sich nach und nach ansetzt.« Eco gibt an, er habe den Roten Brigaden nahegestanden und ließ in seinen Interviews durchblicken, der Roman sei eine verschlüsselte Aussage über die politischen Verhältnisse Italiens in den sechziger Jahren. Auch hat er behauptet, er habe den Roman unter dem Schock der Aldo Moro-Affäre geschrieben: Die Ohnmacht der Intellektuellen sei ihm klar geworden und er habe sich vom Irrationalismus gelöst. Die Mordbanden der Roten Brigaden Italiens nennen sich »Kämpfende kommunistische Partei«. Sie haben Politiker ermordet und finanzieren ihre Aktionen

durch Bankraub. Es ist bezeichnend, daß diese Banden aus dem Milieu der Universitäten, aus einer revolutionär gestimmten intellektuellen Jugend hervorgingen. Sie wurden im Milieu eines von den Eltern ererbten Wohlstands groß und agitierten mit »Namen« wie Frieden und Freiheit und dem Versprechen einer heilen Welt.

In diesen Zusammenhängen ist Ecos Buch ein politischer Schlüsselroman. Er stößt überall da auf Leser, wo offen oder versteckt auf »Veränderung« (das Hegelsche Stichwort für Revolution) gedrungen wird. Aber diese Deutung genügt nicht, denn die Form des scholastischen Diskussionsromans muß die naiven Romantiker des Terrors eher abschrecken. (Sie wären kaum fähig, den Text zu entschlüsseln.) Etwas anderes ist die allgemein verbreitete Stimmung der Eliten in ihrer Mischung aus Angst, Zweifel, Orientierungslosigkeit und Hilflosigkeit gegenüber den nichtliterarischen Inhabern der Macht. Ecos mäandrische Laufbahn, seine Unstetheit, die Kongreß-Betriebsamkeit, die Gründung immer neuer Zeitschriften, die Star-Interviews und das Interesse für Randgebiete, etwa die Ästhetik Thomas von Aquins, die Architektur des Mittelalters, die Strukturanalyse des Kriminalromans oder von James Joyce, über dessen Poetik er ein Buch geschrieben hat. Seine Berufung auf Quintilian und Aristoteles, die Fülle von literarischen, historischen und theologischen Anspielungen und der Eifer für seine Semiotik erlauben die Frage: Ist er ein Scharlatan oder ein Genie? Nach literarischen Plänen befragt, hat er die Antwort gegeben: »Es müßte ein Buch geschrieben werden, wo der *Leser* der Mörder ist. Es gibt nämlich obsessive Ideen, die sind nie privat: die Bücher sprechen direkt miteinander, und eine richtige detektivische Untersuchung muß beweisen, daß *wir* die Schuldigen sind.« Das sind Ideen, die sich bei Pirandello finden und in Deutschland in Franz Werfels Erzählung »Nicht der Mörder, der Ermordete ist schuldig« einen erregenden Ausdruck fanden.

In einem der vielen Interviews und in Randglossen der »Postille zum Namen der Rose« von 1983, zuerst in der Zeitschrift »Alfabet«, dann in den italienischen Taschenbuchausgaben des Romans, antwortet Eco auf die Frage nach dem Titel; und das bietet Gelegenheit, über Buchtitel Bemerkungen zu machen. Er holt sehr weit aus, vom Mittelalter bis zur Neuzeit. da fallen Hunderte von Namen nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus den bildenden Künsten, von Michelangelo bis Kandinsky und Paul Klee und über Darstellungen der Apokalypse in alten und modernen Klöstern. Für die Erzähltechnik der Verzögerung (»Eine Geschichte geht aus der andern hervor«) beruft Eco sich auf Edgar Allan Poe, auf die musikalische Technik des Rhythmus und der Harmonie von Hildegard von Bingen bis Chopin: Es ist die moderne Werbetechnik der Überwältigung des Lesers durch Massen von Namen, Ideen und Begriffen. Als Erklärung und Entschuldigung, weshalb er einen historischen Roman geschrieben habe, führt Eco Manzoni ins Feld. Auch der lasse seine »Verlobten« in einer Zeit spielen, wo Italien politisch dem Terror großer Herren und ihrer Banden ausgesetzt war; in der Welt des Schreckens stehen unschuldig fromm und rein die Gestalten aus dem einfachen Volk. Eco kommt auf die labyrinthische Manie zu sprechen, beginnend mit dem Minotaurus und endend bei – Hitchcock. Schließlich läuft es auf eine Art *name dropping* hinaus: Feltrinelli (»Der experimentelle Roman«), Chesterton, Wittgenstein und Heidegger werden genannt.

Am interessantesten ist das Motto des Essays. Es stammt aus einem Gedicht der Dichterin Juana Inés de la Cruz, 1651-1695, der zehnten Muse von Mexiko. In ihren dunklen Dichtungen verbinden sich weltliche und geistliche Liebe zum Widerhall ihres

Lebens mit Krisen und Bekehrungen, mit antiken und scholastischen Motiven. Die verdrängte Sexualität wird zur Gelehrtheit sublimiert. Vermutlich hat Eco sein eigenes Erlebnis hier gespiegelt gesehen, die Zerstörung des religiösen Glaubens durch intellektuelle Gelehrsamkeit. Jedenfalls hat er Juanas Gedicht im Roman nie genannt, seit 1983 aber der italienischen Ausgabe beigelegt – und zwar ohne Übertragung des schwierigen Spanisch:

Rosa que al prado, encarnada,  
te ostentas presuntuosa  
de grana y carmín barnada . . .

In freier, exakt kaum möglicher Übersetzung:

Rose, purpurne,  
die du auf der Wiese  
dich prahlerisch zur Schau stellst,  
in Scharlach und Karmin gebadet,  
auf taufrisch lustvollem Pfühl;  
doch nein, in all deiner Schönheit wirst du  
auch unglücklich sein. –

Wie kann ein schwieriger Roman aus einem fremden Milieu beim großen Publikum des zwanzigsten Jahrhunderts Erfolg haben, zumal der für die Kritik wichtige literarische Rang kaum beansprucht wird? Die Faszination hängt nicht mit künstlerischen Werten zusammen, sondern mit einer bestimmten Art von Modernität. Dafür gibt es in der bildenden Kunst und Architektur Parallelen. Unsere Draht- und Abfallkünstler, Konstruktivisten, Zitatmaler, Farbensprüher, Tellerscherven- und Buchstabenkleber haben Massenwirkung, obwohl oder weil sie sich von der überkommenen Ästhetik lösen und diese verneinen. Handel, Sammler und Publikum, nicht der Kunstverstand von Kennern und Liebhabern, bestimmen den Erfolg. Man braucht nur an Joseph Beuys, unsern Eulenspiegel, zu denken.

Zu den Künsten gibt es bei Eco erstaunliche Parallelen. Der Roman ist komponiert aus klassischen Versatzstücken, fremdartigem Kostüm, genüßlich ausgebreiteten »Fällen«, Rückgriffen auf Ursprünge, dem koketten Spiel mit einst weltbestimmenden Gegensätzen (Papst und Kaiser) oder sublimen scholastischen Problemen (Universalienstreit). Moralische und religiöse Tabus werden gebrochen. Christliche Figuren und Symbole haben keine Bindungskraft und werden nur aus Konvention geduldet. Der Roman besteht aus raffiniert übereinandergeschobenen zeitlichen und räumlichen Schichten, die wie Palimpseste gelesen werden müssen. Es geht nicht um Stil, sondern um Fülle. Die Freude an der Kombinatorik überträgt sich auf den Leser als Suche nach der »richtigen« Lösung, die es nicht gibt und schließlich im Symbol der Rose umspielt wird.

Seit einigen Jahren gibt es dafür den nicht sehr glücklichen Begriff der Postmoderne. Alle Kulturen, alle Formen durchdringen einander zu einem ästhetisch nicht befriedigenden Gemisch. Alles scheint Spiel zu sein. Architekten, Maler und Schriftsteller bedienen sich aller zivilisatorischen Errungenschaften, einschließlich der fragwürdigen, und zwar mit der Neigung – oder Absicht – zu travestieren. Es ist das Ende einer Moderne, die vom Fortschrittsglauben lebte.

Das Lachen wird zur Haupttendenz; man amüsiert sich über Religion und Ketzerei. Die Substanz der Realität ist lächerlich. Alles wird auswechselbar, Häresie und Orthodoxie heben sich gegenseitig auf. Die Wahrheit ist eher auf seiten der Häresie, und diese wird Außenseitern, den Armen, den einfachen Leuten, welche von der Macht ausgeschlossen sind, zugutegehalten. So wird es im Streitgespräch Ubertins mit William dargestellt. Als Einziges bleibt der erotisch-sexuelle Trieb zum Leben, identisch mit dem von Sigmund Freud ausgemachten Todestrieb. Darum kann William erklären, die absolute Wahrheit habe den Geschmack des Todes. Das ist die eigentliche, die »wahre« Wahrheit der nominalistischen Untersuchung, während die falsche Wahrheit die der Inquisition der Kirche ist. Die Philosophie des Lachens, dem hl. Franz zugeschrieben, soll die Welt überwinden. Die Idee stammt jedoch von Schopenhauer und Nietzsche. Die Rückkehr zur Vergangenheit des Mittelalters hat nichts zu tun mit der romantischen Sehnsucht nach einem christlichen Gestern. Der Code kann nicht geknackt werden, da es keine Grundziffer mehr gibt. Die Literatur wird zur Collage.

## Der Einfluß der Medien auf die politische Kultur

*Von Heinrich Oberreuter*

### *1. Vorklärungen*

Die klassische These, daß von Medien keine politischen Wirkungen ausgingen, ist sicher überholt. Mit einigen Belegen und Beispielen möchte ich zeigen, wie sehr sich durch Medien die Annäherung an die Politik, ihr Verständnis und ihre öffentliche Darbietung gewandelt haben.

Zum zweiten muß ich vorweg bemerken, daß politische Kultur als Begriff keineswegs so unverbindlich ist, wie er in der generellen öffentlichen Diskussion gebraucht wird – in aller Regel zur Kennzeichnung des politischen Umgangsstils. Das mag ein Teil der Sache sein, aber nicht schon die Sache selbst. Unter dem Begriff politische Kultur verstehen wir zum einen die in einer Gesellschaft vorherrschenden politisch wichtigen Einstellungen und Werthaltungen; zum anderen sollten wir auch die politischen Institutionen mit einschließen, deren Gestalt ja keineswegs unabhängig von grundlegenden Wertorientierungen gedacht werden kann: Die Institutionen repräsentieren gleichsam historisch geronnenen Sinn. Zwischen diesen beiden Dimensionen gibt es Verflechtungen und Abhängigkeiten. Ich möchte eine dritte Dimension hinzufügen: Zur Analyse politischer Kultur gehört stets auch ein Blick auf die historische Herkunft, den aktuellen Zustand und den zukunftsbezogenen Wandel von Wertorientierungen und Institutionen. Politische Kultur ist also ein historischer Prozeß. Daher geht es grundsätzlich nicht nur um die gegenwärtige politische Identität einer Gesellschaft, sondern immer auch um ihre Herausbildung und ihre Tradierung im Wandel. Hier setzt der Einfluß der Medien ein.

Wenn es zutrifft, daß Kommunikation der Kitt ist, der Gesellschaften zusammen-