

Umberto Eco: *Il nome della rosa* (Der Name der Rose)

Mit dem in viele Sprachen übersetzten Welterfolg *Il nome della rosa* (1980) wurde Umberto Eco (vgl. Folien 1-3, im Folgenden lediglich Foliennummern in Klammern) – Journalist, Kulturkritiker, Mediävist und Professor für Semiotik in Bologna – mit einem Schlage auch außerhalb Italiens als Romanautor berühmt.

1. Erzählebenen und Inhalt

Der Roman gliedert sich in drei verschiedene Erzählebenen (4): In einem ›**Vorwort**‹ mit dem Titel *Naturalmente, un manoscritto* berichtet ein Ich-Erzähler in der Gegenwart vom Auffinden und späteren Verlust einer alten Handschrift, von der er jedoch zuvor eine Übersetzung angefertigt hatte, die als Vorlage für die folgende Geschichte dient. Diese wiederum beginnt mit einem **Prolog**, in dem ein Ich-Erzähler zweiter Stufe, der mittelalterliche Mönch Adso von Melk, auftritt. Adso kündigt – als alter Greis – den Bericht von denkwürdigen Ereignissen an, die er in seiner Jugend – im Jahre 1327 – als Begleiter des Franziskanermönches William von Baskerville in einer Abtei in Oberitalien erlebte. Der **Hauptteil** des Buches, Adsos Bericht, ist in sieben Tage und weiterhin die kanonischen Stunden eines jeden Tages aufgeteilt. Merkwürdige Todesfälle in der Abtei, die scheinbar dem Schema der Apokalypse folgen (vgl. 5, 6), fordern den detektivischen Spürsinn von William heraus, wobei besonders die Bibliothek der Abtei und ein Buch in den Mittelpunkt der Nachforschungen geraten: Das Buch stellt sich letztlich als der – tatsächlich seit der Antike verloren gegangene – zweite Teil der Poetik des Aristoteles über die Komödie heraus. Es wurde von dem alten Mönch Jorge von Burgos in Gift getränkt, da Jorge in der von Aristoteles vorgenommenen Legitimation des Lachens eine Bedrohung der Autorität der Kirche sieht. Im ›showdown‹ zwischen Jorge und William verschlingt Jorge das Buch und folgt hiermit einem Motiv der Apokalypse (7), die Bibliothek geht in Flammen auf und die Abtei verbrennt. Ein **Epilog**, ein *ultimo folio*, beschließt den Roman, in dem nochmals der alte, greise Mönch Adso von einer späteren Reise zu den Ruinen der Abtei berichtet und den Tod erwartet.

Die Suche nach dem todbringenden Buch bildet jedoch nicht den einzigen Handlungsstrang der fast unübersichtlich erscheinenden *histoire* (der Geschichte) im Hauptteil des Buches, die auf der Ebene des *discours* – der Präsentation der Geschichte im Text – so übersichtlich in der chronologischen Ordnung der sieben Tage erzählt wird. So sterben nicht alle der letztlich sieben Toten durch das Buch, und ein Treffen zwischen einer Delegation von Franziskanermönchen und Vertretern des Papstes, die über die Armut Christi und den Reichtum der Kirche diskutieren wollen, nimmt einen breiten Raum der Erzählung ein – ebenso wie Exkurse über das Ketzertum oder aber Reflexionen Williams über Spurensuche und Indizien, die im weitesten Sinne als zeichentheoretische Erörterungen verstanden werden können.

2. Pluralität der Lesarten, Zersetzung der Grenze zwischen E- und U-Literatur: *Der Name der Rose* als postmoderner Roman

Der Name der Rose lässt sich also als Detektivroman ebenso lesen wie als Panorama des Mittelalters oder aber als Roman eines Semiotikprofessors, der Zeichentheorie spielerisch-fiktional aufarbeitet. Es ist zunächst diese Überwindung der Kluft zwischen ›bloßer‹ Unterhaltungs- und anspruchsvoller ›ernster‹ Literatur – erstmals gefordert von Leslie Fiedler

in dem Vortrag *Cross the Border – Close the Gap* von 1968 – die den Roman so erfolgreich und zugleich zu einem Paradigma postmodernen Schreibens macht.

Auf einer ersten Ebene begegnen dem Leser alt vertraute Erzählschemata: Schon der Einsatz der eigentlichen Romanhandlung ist ein literarisches Klischee (vgl. 8). Eco verwendet allerdings nicht nur tradierte Erzählelemente – v.a. des Schauerromans und des Kriminalromans –, er zitiert sie (vgl. 9) und spielt mit ihnen, so dass der Roman selbstreflexiv auf seine eigenen Verfahrensweisen aufmerksam macht und eine ›naive‹ Lektüre durchbrochen wird. Ein solch ironischer, spielerischer Umgang mit tradierten Erzählverfahren lässt sich als typisch für die Postmoderne bezeichnen, und *Der Name der Rose* soll im Folgenden in erster Linie als postmoderner Roman vorgestellt werden (vgl. 10). Der Umgang mit bekannten Schemata und Motiven des Kriminalromans wird zunächst im Mittelpunkt stehen (s.u. Punkt 3), bevor die intertextuelle Verfahrensweise des Romans und das daraus resultierende postmoderne Spiel mit Fakt und Fiktion in den Blick genommen wird (s.u. Punkt 4). Und nicht zuletzt verhandelt der Streit über das Lachen, wie er von Jorge und William geführt wird, das zentrale postmoderne Theorem von der Pluralität verschiedener Wahrheiten und der Verabschiedung des einen, dogmatischen Wahrheitsbegriffes (s.u. Punkt 5).

3. Das Spiel mit Motiven und Erzählschemata des Kriminalromans (11)

Dass William von Baskerville ein zweiter Sherlock Holmes ist, der zusammen mit Adso – in der deutschen Übersetzung gar Adson als seinem persönlichen Watson – Indizien folgt und seine kombinatorischen Fähigkeiten unter Beweis stellt, ist offensichtlich. Die Methode, mit der William ebenso wie Sherlock Holmes den Dingen auf den Grund geht, lässt sich mit dem amerikanischen Philosophen Charles S. **Peirce** (12), der als Begründer der modernen Semiotik gilt, als Abduktion beschreiben (vgl. hierzu Burkhardt 1991): Im Gegensatz zur streng logischen Induktion und Deduktion baut die Abduktion auf Intuition – sie stellt zwischen einem besonderen, vorliegenden ›Ergebnis‹ und einem allgemeinen, bekannten Gesetz eine Verbindung her, indem das fehlende Mittelglied zwischen Gesetz und Ergebnis, der sog. ›Fall‹, als Hypothese erfunden wird.

Schon vor der Ankunft in der Abtei schließt William aus Indizien und allgemeinen Gesetzen darauf, dass das Pferd des Abtes entlaufen sei, das er auch detailliert beschreiben kann (13). Mit dieser Szene zitiert Eco zugleich einen jahrhundertealten literarischen Topos, denn das Kunststück, ein Tier zu beschreiben, dass man gar nicht gesehen hat, geht auf eine Novellensammlung des 14. Jh. zurück und wurde durch **Voltaire's** *Zadig* berühmt (vgl. Wyss 1987). Auch **Conan-Doyle** verwendet dieses Motiv gleich zu Beginn seines Romans *The Hound of the Baskervilles* (!), wenn Sherlock Holmes anhand eines Spazierstockes eine exakte Beschreibung von Dr. Mortimer mitsamt seines Hundes zu liefern imstande ist.

Eine Abduktion wird von William weiterhin aufgestellt – und im Gespräch zugleich reflektiert – als die Wasserleiche von Berengar untersucht und dessen schwarze Fingerspitzen mit einer todbringenden Substanz in Verbindung gebracht wird (14). Auch die These, die Morde folgten dem Schema der Apokalypse, stellt eine Abduktion dar (15). Hiermit ruft Eco ein bekanntes Motiv des Kriminalromans auf: das der Mordserie auf der Folie eines Textes, wie es sich etwa in Agatha **Christies** Roman *Zehn kleine Negerlein* finden lässt (16). Dieses Motiv wird zugleich jedoch auch wieder unterlaufen, da William sich hiermit auf einer falschen Spur befindet. Und auch die schwarzen Fingerspitzen, die auf die giftige Substanz verweisen, mit der das Buch getränkt wurde, und die beim Umblättern mittels Befeuchten der Finger zum langsamen, aber sicheren Tod des Lesenden führt, greifen ein modernes Motiv von Kriminalerzählungen auf – den Fingerabdruck –, führen es aber zugleich ad absurdum, denn Eco erfindet den ›tödlichen Fingerabdruck‹, und bei ihm ist es nicht der Verbrecher, sondern der Detektiv, der sich Handschuhe anziehen muss (Wyss 1987). Im Ganzen unterläuft

der Roman also gängige Erzählkonventionen und Motive des Kriminalromans, nachdem er sie zunächst aufgerufen hat: Dies ist ein spielerisch-ironischer Umgang mit dem Genre, das als postmodern bezeichnet werden kann.

4. Das Spiel mit Fakt und Fiktion und die Intertextualität (17)

Sieben Jahre vor Erscheinen des Namens der Rose gab Eco eine echte mittelalterliche Handschrift heraus (18): einen der in zahlreichen Codices erhaltenen **Beatus-Kommentare** der Apokalypse. Die Beziehungen zwischen dieser Beatus-Ausgabe und dem *Namen der Rose* sind vielfältig: Erstens finden sich die Beatus-Codices in der Bibliothek der Abtei wieder, und sie spielen im Roman keine geringe Rolle, denn sie helfen William dabei, Jorge von Burgos – aus Burgos stammt tatsächlich ein Beatus-Codex – als den Bibliothekar zu identifizieren, der nicht nur diese Apokalypsen-Kommentare, sondern auch den geheimnisumwitterten Aristoteles-Text aus seinem Heimatland Spanien in die Abtei gebracht hatte. Miniaturen aus Beatus-Codices (19) werden im Roman beschrieben, und nicht zuletzt klingt die im ›Vorwort‹ des Romans (*Naturalmente, un manoscritto*) für Adsos nachfolgenden Bericht in Anschlag gebrachte Textstufenabfolge wie ein Echo der von Eco in seiner Beatus-Ausgabe beschriebenen Textstufenabfolge der Beatus-Handschrift (vgl. 20). Doch im Gegensatz zur Textgeschichte der Beatus-Handschrift, die der Wahrheit entspricht, ist die im Roman entworfene Textstufenabfolge nichts als eine Fiktion – und das hier verwendete Motiv einer Manuskriptvorlage hat weiterhin eine lange literarische Tradition (vgl. etwa **Cervantes'** *Don Quichote* von 1605 oder **Manzonis** *I Promessi Sposi* von 1827). Der Erzähler entzieht sich hier einer eindeutigen Text-Herrschaft, indem verschiedene Textstufen zwischengeschaltet werden: Ein erster Hinweis darauf, das alles Folgende so authentisch nicht sein kann. Dieses Spiel mit Fakt und Fiktion, mit Wahrheit und Schein wird im Vorwort insgesamt weitergeführt, indem einige Angaben stimmen bzw. wahr sein könnten, andere jedoch eine reine Erfindung darstellen (vgl. 21 und Schick 1987 sowie Rutger-Hausmann 1987).

Im Vorwort werden weiterhin wesentliche Motive der Haupthandlung schon vorweg genommen (vgl. 22), und in Adsos Bericht wird das Spiel mit Fakt und Fiktion über die intertextuelle Verfahrensweise des Textes beibehalten. Zunächst lässt sich **Jorge Luis Borges** (23) als einer der wichtigsten Bezugspunkte des *Namens der Rose* herausstellen, auch wenn keiner seiner Texte im Roman direkt zitiert wird: Der phantastische Schriftsteller und Leiter der argentinischen Nationalbibliothek, der gegen Ende seines Lebens erblindete, lässt sich unschwer in der zentralen Figur Jorge von Burgos wiederentdecken, mit der Borges von Eco gewissermaßen gewürdigt wird. Es sind vor allem die Motive des Spiegels, des Labyrinths und der Rose, die Eco Borges schuldet (vgl. u.a. Borges' Erzählungen *Die Bibliothek von Babel* und *Der Tod und der Kompass*).

Auch weitere Texte wurden in der Forschung als Vorlagen für Ecos Roman herausgestellt (vgl. 24), was Eco selbst jedoch amüsiert abwehrte (25). Interessanter als solch indirekte Vorlagen scheint da die Suche nach den Quellen zu sein, die im Namen der Rose ›direkt‹ auftauchen: von leichter Paraphrasierung bis hin zu wörtlichen Übernahmen. Die Reihe der zitierten Autoren und Bücher ist lang (vgl. 26 und in der Forschung praktisch alle Aufsätze in den unter 7.2. angegebenen Sammelbänden). Doch wie genau geht Eco mit den Quellen um? Dass der Romanfigur Bernard Gui während des Ketzerprozesses in der Abtei Worte der historischen Person Bernard Gui aus dessen Schrift über das Ketzertum in den Mund gelegt werden, erstaunt nicht weiter – doch auch Bernards Gegenspieler Ubertin von Casale spricht im Roman Passagen aus Guis echter Ketzerschrift, wie Jörn Gruber nachgewiesen hat (Gruber 1987). Zudem scheint die Einarbeitung von Zitaten der chronologischen Wahrscheinlichkeit zu widersprechen, zitiert Adso doch, als er sich im Jahre 1327 an eine Ketzerverbrennung erinnert, aus einer Chronik über den Ketzer Fra Michele, die nach dessen Tod im Jahre 1389

erschien. Fiktionsintern ließe sich jedoch in Anlehnung an Gruber argumentieren, dass Adso die Chronik als alter Greis gelesen hat und sich Spuren dieser Lektüre mit seiner Erinnerung an eine in der Jugend miterlebte Ketzerverbrennung vermischten – so sagt Adso selbst im Prolog, dass er die Ereignisse so schildert, wie sie ihm »heute, ergänzt um später Gehörtes, im Rückblick erschein[en]« (vgl. 27). Adsos eigener Erfahrungshorizont vermischt sich mit kanonischen Texten: So kann er auch seine Liebesnacht mit der namenlosen Schönen nur in den Worten des Hohenlieds der Bibel sowie mystischer Text von Bernards von Clairvaux und Hildegards von Bingen beschreiben, wobei es allerdings zu signifikanten Verschiebungen kommt (vgl. 28 und wiederum Gruber 1987).

Das massive Zitieren mittelalterlicher Quellen ruft also zunächst das Mittelalter auf, weil es direkt zu Wort kommt: Und insofern kann *Der Name der Rose* durchaus als »mediävistisches Sachbuch« (so Wyss 1987) verstanden werden, denn es zeichnet (unter anderem) auch ein Panorama des Mittelalters. Die Ungenauigkeiten in den Quellenübernahmen können dabei als Mittel verstanden werden, den greisen Adso als mittelalterlichen Chronisten zu charakterisieren, der auf der Basis von Angelesenem seine eigene Deutung und sein eigenes Verständnis der Geschehnisse aufschreibt.

Doch das Mittelalter des Romans ist damit nicht automatisch das authentische Mittelalter: So zitiert William z.B. Wittgensteins *Tractatus logico-philosophicus* – allerdings auf Mittelhochdeutsch. Denkbar wäre im Mittelalter schon so einiges nicht: Zwar ist die äußere Form des Aedificiums samt Bibliothek dem authentischen mittelalterlichen Bodenmosaik der Kathedrale zu Reims angelehnt (das sich auch auf dem Schutzumschlag der italienischen Originalausgabe befindet: vgl. 3, 29). Dass sich die Bibliothek allerdings später als Irrgarten herausstellt (30), sprengt den mittelalterlichen Rahmen gewaltig: Irrgärten, die viele verschiedene Wege anbieten, sind in der Literatur zwar seit der Antike bekannt, architektonisch jedoch erst seit dem 17. Jahrhundert belegt; sämtliche im Mittelalter graphisch festgehaltenen oder architektonisch in Form von Bodenmosaiken realisierten Labyrinth sind hingegen eben Labyrinth: mit einem einzigen Weg, der von außen zur Mitte und wieder zurück führt (so auch das der Kathedrale zu Reims). Und obgleich das Aedificium von Ferne an andere mittelalterliche Bauten erinnert (vgl. 31), ist auch die Zusammenstellung von Küche, Skriptorium und Bibliothek im Mittelalter nirgendwo belegt, da verdächtig brandgefährlich (vgl. hierzu Köhn 1987).

Im Irrgarten der Bibliothek (32) treffen sich weiterhin genuin mittelalterliche und postmoderne Motive: Dass die Anordnung der Räume den Erdkreis der Schöpfung imitiert, verweist auf das mittelalterliche Motiv von der ›Welt als Buch‹, das im Roman auch durch ein Zitat von **Alanus ab Insulis** aufgerufen wird (33). Zugleich erinnert die vernetzte Struktur der Bibliothek jedoch auch an die postmoderne Idee der Intertextualität – der Vernetzung aller Texte mit anderen Texten –, die wesentlich von Julia **Kristeva** geprägt wurde: Jeder Text nimmt – ob vom Autor gewollt oder nicht – immer schon Bezug auf andere Texte, denn er entsteht nicht in einem schriftlosen Raum, sondern in einer Kultur, die sich als Summe alles Vorhergehenden verstehen lässt. Dieses postmoderne Verständnis von Intertextualität wird im Roman auch von Adso direkt formuliert (vgl. 34), die Verfahrensweise des Romans also im Roman selbstreflexiv thematisiert. Im Epilog geht dies sogar noch einen Schritt weiter: Adso verliert hier die Gewissheit, dass er selbst der Schöpfer des vorhergehenden Berichts ist, er ist sich nicht mehr sicher, ob nicht vielmehr die Pergamentreste, die er bei seinem späteren Besuch der abgebrannten Abtei gesammelt hatte, *durch ihn hindurch* sprechen (35). Eco lässt seinen mittelalterlichen Chronisten hier die postmoderne Idee vom ›Tod des Autors‹ aussprechen, die quasi die logische Folge einer konsequent weitergedachten Intertextualität darstellt (vgl. hierzu Roland **Barthes**: 36).

Der Name der Rose offenbart sich also als ein Gewebe aus Zitaten und stellt seine eigene Verfahrensweise deutlich heraus, wodurch sie zugleich ironisiert wird: Und auch diese Ironie, dieses Spiel mit dem Spiel mit Fakt und Fiktion, mit Quellen und Zitaten ist postmodern.

5. Der Karnevalismus und die postmoderne Pluralität (37)

William von Baskerville heißt nicht nur von Baskerville, sondern auch William: In seinen zeichentheoretischen Reflexionen lässt sich unschwer ein Echo der Thesen Williams von Ockham (38) wiederfinden, der im mittelalterlichen Universalienstreit die Seite der Nominalisten vertrat (vgl. hierzu auch Schreiber 1991). In diesem Streit ging es um die Frage, ob Allgemeinbegriffe – die sog. Universalien – wie etwa ›Pferd‹ oder ›Rose‹ unabhängig von den Dingen in der Wirklichkeit, also jedem einzelnen Pferd und jeder einzelnen Rose, Bestand hätten. Die Anhänger des Begriffsrealismus vertraten die Auffassung, dass Begriffe unabhängig von den Dingen eine Realität besäßen – als eine Art transzendentes Ur-Bild des Dinges –, die Nominalisten sahen die Allgemeinbegriffe hingegen als bloße, vom Verstand gesetzte Worte an (vgl. 39). Dies führte bei William von Ockham zu einem Verständnis von Worten, nach dem Worte bloße Zeichen für etwas anderes sind. Indem William von Baskervilles zeichentheoretische Ausführungen hier ihre Wurzeln haben, sind sie im Mittelalter angesiedelt – doch auch in diesem Punkt führt der Roman weit über das Mittelalter hinaus. Zunächst kehrt William das Zitat von Alanus ab Insulis, nach dem alle Dinge der Welt Zeichen sind, in denen Gott zu den Menschen spricht, gleichsam um (40): Denn William findet den Verweis der Dinge auf Gott ›dunkel‹ und liest lieber irdische Zeichen als Indizien, die auf irdische Dinge verweisen – die moderne Sichtweise eines modernen Detektivs. Weiterhin beginnt William aufgrund der Zeichenhaftigkeit aller Dinge an einer letzten Wahrheit zu zweifeln, die den Prozess einer unbegrenzten Semiose i.S. von Peirce, des unbegrenzten Verweisens von Zeichen auf andere Zeichen, abschließen würde. So möchte William auch die Bücher in der Bibliothek nicht versteckt wissen, denn Bücher verweisen auf andere Bücher und diese wiederum auf weitere Bücher, und man sollte diese Bewegung nicht aufhalten. Damit wird für ihn aber auch eine letzte Wahrheit, die die unbegrenzte Semiose zu einem Abschluss bringen und deren Unbegrenztheit damit aufheben würde, zweifelhaft. Für Jorge liegt diese letzte Wahrheit in der heiligen Schrift, deren Autorität er durch weitere Schriften – z.B. die Bibelparodie *Coena Cypriani* oder die Aristoteles-Schrift über das Lachen – untergraben sieht. William hingegen sieht gerade im Lachen die einzige Möglichkeit, ein System – die mittelalterliche Gesellschaft mit der starken Autorität der Kirche – von innen heraus zu verändern.

Williams und Jorges Streit über das Lachen liegen am Ende des Romans keine mittelalterlichen Quellen mehr zu Grunde, sondern die von dem russischen Literaturtheoretiker Michail **Bachtin** aufgebrachte These vom **Karnevalismus** als einer subversiven Strömung der Kultur, die bestehende Ordnungen von innen heraus aufbricht und alles auf den Kopf stellt. Bachtin entwickelte sein Konzept des Karnevalismus im Zuge seiner Studien zu **Rabelais**, und so verwundert es auch nicht, dass in dem zentralen Traum Adsos, der die *Coena Cypriani* wiederholt, auch Rabelais-Zitate stehen. Adso träumt von einer verkehrten Welt, und der Karneval als *mundus inversus* war schon im Mittelalter die Zeitspanne, in der das einfache Volk die Grenzen zwischen Gut und Böse, Heiligem und Profanem, Edelmann und Bauer aufhob. Eine befreiende Kraft bildete hierbei das Lachen (vgl. Bachtin: 42). Jorges Ausführungen über das Lachen (43), das durch Aristoteles Schrift über die Komödie eine philosophische Legitimation bekäme, lesen sich wie ein Anti-Bachtin, wobei Jorge sich mit William (und Bachtin) über die gesellschaftsverändernde Kraft des Lachens einig ist: Eben deshalb gilt es für ihn, das Lachen zu verhindern. Williams Erwiderung (44) verdeutlicht, dass eine solche Position ihm absolutistisch anmutet und dass das Lachen hingegen die Kraft besäße, den Allgemeinheitsanspruch absoluter Wahrheiten zu unterlaufen. Es ist dieses postmoderne Theorem von einer Pluralität von Weltanschauungen, Denkweisen und Lebensformen, das damit im Roman zum Thema wird – verbunden mit der Idee einer unbegrenzten Semiose als unbegrenzter Austausch von Zeichen mit Zeichen, die in ihrem Verweisungscharakter ebenfalls nirgendwo halt machen.

6. Wie lautet der Name der Rose?

Auf den zeichenhaften Charakter der Welt verweist auch der Titel, für den in einer unbegrenzten Semiose viele Deutungsmöglichkeiten angeführt werden können. Eine wird im Roman an prominenter Stelle gegeben: Adso beendet den Epilog und damit das ganze Buch mit einem Zitat Bernards von Morlay: »Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus.« / »Die Rose von einst steht nur noch als Name, uns bleiben nur nackte Namen« (45). Verbunden mit einer Karikatur Ecos (46), die den Universalienstreit aufgreift, ließe sich sagen: Die Rose hat keinen Vornamen, sondern nur einen Nachnamen: den Allgemeinbegriff, mit dem wir nicht in der Lage sind, eine individuelle Rose in ihrer individuellen Schönheit zu bezeichnen. Namen sind nichts, und sie sind – als Zeichen – dennoch alles, was von der Welt bleibt: Und dies ist, so lebendig das Mittelalter im *Namen der Rose* auch geschildert wird, die selbstreflexive Thematisierung des Zeichencharakters eines Textes, der eben auch der Roman eines Semiotikers ist.

7. Literaturhinweise

7.1. Primärtexte

Eco, Umberto: *Il nome della rosa*. Mailand 1980.

Ders.: *Der Name der Rose*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München 1982.

Ders.: *Postille a »Il nome della rosa«*. Mailand 1983.

Ders.: *Nachschrift zum »Namen der Rose«*. Aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber. München, Wien 1984.

7.2. Sekundärtexte

Bachorski, Hans-Jürgen (Hg.): *Lektüre. Aufsätze zu Umberto Ecos »Der Name der Rose«*. Göttingen 1985 (Sammelband mit Aufsätzen).

Burkhardt, Armin; Rohse, Eberhard (Hg.): *Umberto Eco. Zwischen Literatur und Semiotik*. Braunschweig 1991 (Sammelband mit Aufsätzen).

Burkhardt, Armin: Die Semiotik des Umberto »von Baskerville«, in: Burkhardt/Rohse (Hg.): *Umberto Eco, a.a.O.*, S. 29-89 (= Burkhardt 1991).

Gruber, Jörn: Spiel-Arten der Intertextualität im *Namen der Rose*. Aus der Werkstatt eines literarischen Fälschmünzers oder Über die Kunst, aus fremden Texten neue Bücher zu machen, in: Haverkamp/Heit (Hg.): *Ecos Rosenroman, a.a.O.*, S. 60-96 (= Gruber 1987).

Haverkamp, Alfred; Heit, Alfred (Hg.): *Ecos Rosenroman. Ein Kolloquium*. München 1987 (Sammelband mit Aufsätzen).

Kerner, Max (Hg.): »...eine finstere und fast unglaubliche Geschichte?« Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman *Der Name der Rose*. Darmstadt 1987 (Sammelband mit Aufsätzen).

- Köhn, Rolf: »Unsere Bibliothek ist nicht wie die anderen ...« Historisches, Anachronistisches und Fiktives in einer imaginären Bücherwelt, in: Kerner (Hg.): »... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte?«, a.a.O., S. 81-114 (= Köhn 1987).
- Kroeber, Burkhard (Hg.): Zeichen in Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*. Aufsätze aus Europa und Amerika. München, Wien 1987 (Sammelband mit Aufsätzen).
- Rutger-Hausmann, Frank: Umberto Ecos *Il nome della rosa* – ein mittelalterlicher Kriminalroman?, in: Kerner (Hg.): »... eine finstere und fast unglaubliche Geschichte?«, a.a.O., S. 21-52 (= Rutger-Hausmann 1987).
- Schick, Ursula: Erzählte Semiotik oder intertextuelles Verwirrspiel?, in: Kroeber (Hg.): Zeichen in Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*, a.a.O., S. 107-133 (= Schick 1987).
- Schreiber, Karl Roland: Est ubi nunc ordo mundi? Zum philosophiegeschichtlichen Hintergrund von Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose* in: Burkhardt/Rohse (Hg.): Umberto Eco, a.a.O., S. 123-168 (= Schreiber 1991).
- Wyss, Ulrich: Die Urgeschichte der Intellektualität und das Gelächter, in: Kroeber (Hg.): Zeichen in Umberto Ecos Roman *Der Name der Rose*, a.a.O., S. 85-106 (= Wyss 1987).