

Thomas Stauder (Erlangen)

Einführende Überlegungen zu *Ecos Isola* und zu den hier versammelten Beiträgen

Umberto Ecos dritter, im Oktober 1994 erschienener¹ Roman *L'isola del giorno prima* wirkt bei einer ersten Lektüre häufig spröde und unnahbar, ist für die meisten Leser keine „Liebe auf den ersten Blick“ wie noch die Vorgänger *Il nome della rosa*² und *Il pendolo di Foucault*.³

Je länger man sich jedoch mit diesem Werk beschäftigt, um so stärker fällt man in seinen Bann. Nahezu alles, was dem oberflächlichen Betrachter zunächst nur als inkongruente Anhäufung heterogenen Wissensgutes erscheint, besitzt eine präzise bestimmbare Funktion innerhalb der Gesamtstruktur des Romans.

Dem Leser diese verborgenen Intentionen des Autors entschlüsseln zu helfen, möchte der vorliegende Sammelband einen Beitrag leisten. Die Verfasser der hier vereinten, eigens für diesen Anlaß geschriebenen⁴ Aufsätze haben sich in der Mehrzahl bereits in der Vergangenheit mit dem Werk Umberto Ecos befaßt,⁵ sind durch zahlreiche Veröffentlichungen ausgewiesene Kenner der Materie.⁶

1. Zu *Ecos Isola*

Ein Roman aus der Feder⁷ Umberto Ecos – hierin unterscheidet sich der dritte nicht von den vorhergehenden – bietet wegen seines inneren Reichtums immer die Möglichkeit zur Anwendung sehr verschiedenartiger Interpretationsmethoden; vor allem pflegt er nicht nur Literaturwissenschaftler, sondern auch Historiker und Philosophen zur Beschäftigung mit ihm anzuregen.⁸ Ich möchte an dieser Stelle gar nicht erst den Versuch unternehmen, die wichtigsten Zugangswege zur *Isola del giorno prima* zusammenfassend darzulegen,⁹ denn diese Vielzahl von Ansätzen – die

sich fruchtbar ergänzen können, ohne deshalb gleich der Beliebigkeit zu verfallen – findet der Leser ja schon in den Beiträgen des vorliegenden Bandes dokumentiert. Was mir sinnvoller – und, wie ich hoffe, für den Leser auch reizvoller – erscheint, ist die Vertiefung eines bestimmten Ansatzes, dem ich besondere Bedeutung zumesse. Dies soll der biographische Ansatz sein.

Ecos Romane werden üblicherweise als bloße Ausgeburten der Erudition ihres Verfassers interpretiert,¹⁰ als professorales Spiel mit Angelesenem; der Versuch, mittels Rückgriff auf die Biographie des Autors zu einem besseren Verständnis der *Isola del giorno prima* zu gelangen, mag deshalb zunächst reichlich gewagt erscheinen. Ob diese Art des Zugangs die entsprechenden Früchte trägt, muß jeder nach Lektüre dieser Einführung für sich selbst beurteilen.

Bereits 1991 hatte ich in einem Aufsatz zum *Pendolo di Foucault* versucht, das autobiographische Substrat im Romanwerk Umberto Ecos sichtbar zu machen, schon damals verknüpft mit dem Aufzeigen einer den Autor offenbar beschäftigenden religiös-existentialen Fragestellung.¹¹ In Italien legte 1995 Roberto Cotroneo mit *La diffidenza come sistema*¹² den bis heute wohl international gründlichsten Versuch vor, das Werk des Romanciers Eco aus dessen Person (und nicht nur dessen Gelehrsamkeit) zu erklären; ich las dieses schmale, aber sehr gehaltvolle Büchlein mit Begeisterung, fand ich doch darin meinen eigenen Standpunkt bestätigt. In derselben Richtung wie Cotroneo möchte ich hier fortfahren, einiges von seinen Erkenntnissen aufgreifend und anderes – wie ich hoffe – noch vertiefend.

Vorab erscheint mir jedoch noch ein kurzer methodologischer Exkurs nötig zwecks Klärung der Frage, ob sich die Literaturwissenschaft denn heute noch guten Gewissens mit dem *empirischen* Autor beschäftigen kann. Gerade Eco selbst hat ja mehrfach brillant dargelegt, daß die Interpretation eines Textes, sobald dieser einmal niedergeschrieben ist, sich nur noch zwischen diesem und dem Leser abspielt, genauer: daß der Text für einen (abstrakten) „idealen“ Leser geschrieben ist, dessen Kompetenz zur Interpretation dieses Textes ausreicht. Dieser „ideale“ Leser kann mittels der Lektüre dann wieder auf einen (abstrakten) „idealen“ Autor zurück-schließen, der aber keineswegs mit dem empirischen Autor identisch ist. In *I limiti dell'interpretazione* schrieb Eco hierzu im Jahre 1990:

„Quando un testo viene messo in bottiglia – e questo non accade soltanto con la poesia o con la narrativa, ma anche con la *Critica della ragion pura* – cioè quando un testo viene prodotto non per un singolo destinatario ma per una comunità di lettori, l'autore sa che esso verrà interpretato non secondo le sue intenzioni ma secondo una complessa

strategia di interazioni che coinvolge anche i lettori, assieme alla loro competenza della lingua come patrimonio sociale [...], cioè le convenzioni culturali che quella lingua ha prodotto [...]. [...] Così, ogni atto di lettura è una transazione difficile fra la competenza del lettore (la conoscenza del mondo condivisa dal lettore) e il tipo di competenza che un dato testo postula per essere letto in maniera economica.“¹³

„Wenn ein Text in einer Flasche ins Meer geworfen wird – und dies geschieht nicht nur mit lyrischen oder erzählerischen Werken, sondern auch mit der *Kritik der reinen Vernunft* –, d.h., wenn ein Text nicht nur für einen einzelnen Empfänger, sondern für eine Gemeinschaft von Lesern verfaßt wird, dann weiß der Autor, daß dieser nicht gemäß seiner eigenen Absicht bei der Niederschrift, sondern nach Maßgabe eines komplizierten Geflechts von Beziehungen interpretiert werden wird. Diese Beziehungen hängen auch von den Lesern ab, von deren Sprachkompetenz im Sinne der ihnen zugänglichen gesellschaftlichen Überlieferung, d.h. der kulturellen Konventionen, die aus dieser Sprache hervorgegangen sind. Jeder Leseakt beruht deshalb auf einer schwierigen Balance zwischen der [realen] Kompetenz des Lesers (seiner Weltkenntnis) und der [idealen] Kompetenz, die ein bestimmter Text fordert, um auf ökonomische Weise gelesen werden zu können.“¹⁴

Dieses Verhältnis zwischen Text und Leser im Sinne Ecos kann zweifellos auch mit großem Nutzen zur Grundlage der Interpretation seines neuesten Romans gemacht werden; Claudia Miranda führt dies in diesem Band auf überzeugende Weise vor. Was mich persönlich hier aber interessiert, ist all das, was sich *vor* dem Verkorken der Flaschenpost abgespielt hat, d.h., welche persönlichen Gründe der empirische Autor Eco dafür gehabt hat, eine derart formulierte Botschaft in die Flasche zu stecken. Daß dies kein illegitimes Unterfangen ist, wird uns vom Theoretiker Eco bestätigt:

„Benché in tutto questo libro si insista sul rapporto fra interprete e testo, a scapito dell'autore empirico, non per questo ritengo che lo studio della psicologia dell'autore sia indegno di attenzione.“¹⁵

„Obgleich in diesem Buch viel Wert gelegt wird auf die Beziehung zwischen Interpret und Text, und zwar zu Lasten des empirischen Autors, bin ich dennoch keineswegs der Ansicht, die Beschäftigung mit der Psyche des Autors sei unserer Aufmerksamkeit nicht würdig.“

Freilich verläßt man dabei den Bereich der immanenten Werkanalyse, das Erkenntnisinteresse verlagert sich, wie Eco in *I limiti dell'interpretazione* weiter darlegt, von der *intentio operis* zur *intentio auctoris*. Sofern man sich dieser Konsequenz nur bewußt ist, ist gegen diese Vorgehensweise auch aus semiotischer Sicht nichts einzuwenden. Insofern läßt es sich ohne weiteres rechtfertigen, die eine oder andere Äußerung des empirischen Autors Eco zur Stützung von anhand seiner Texte entwickelten

Hypothesen heranzuziehen, was im folgenden auch geschehen soll – u.a. weil ich selbst zweimal die Gelegenheit hatte, ein längeres Gespräch mit Eco über sein Romanschaffen zu führen.

Nach dieser methodologischen Prämisse wollen wir uns nun aber endlich der Interpretation der *Isola del giorno prima* zuwenden; gerade beim biographischen Ansatz ist dies nur möglich unter Einbeziehung der beiden vorhergehenden Romane.

Als ich Eco 1989 in Bologna traf, um ihn zum *Pendolo di Foucault* zu befragen, sagte ich ihm, sein zweiter Roman wirke auf mich weitaus autobiographischer als sein erster. Seine Antwort kam für mich überraschend:

„Be', nel *Nome della rosa* lo si vede meno, perché la gente è in costume. Cioè, mentre scrivevo *Il nome della rosa* avevo la sensazione di mettere in molte cose elementi autobiografici. Ma non si vedevano, perché la vicenda si svolgeva in un'epoca troppo lontana. Forse adesso l'elemento autobiografico si sente di più, perché la storia è moderna.“¹⁶

„Nun, im *Namen der Rose* ist das bloß weniger auffällig, weil die Figuren in historischen Kostümen stecken. Das heißt, während ich *Der Name der Rose* schrieb, glaubte ich schon, häufig autobiographische Elemente zu verarbeiten. Das war dann bloß deswegen nicht sichtbar, weil die Handlung in ferner Vergangenheit spielt. Diesmal ist das autobiographische Element vielleicht leichter wahrnehmbar, denn die Geschichte findet nun in unserer eigenen Zeit statt.“

Dies brachte mich zum Nachdenken, und ich glaube, seitdem verstanden zu haben, worin die autobiographische Dimension des *Namens der Rose* besteht. Jedenfalls nicht in einem etwaigen Zusammenhang zwischen dem Leben des Autors und dem äußeren Verlauf der Fabel, selbst wenn Eco in seiner Jugend eine Weile in einer Abtei gelebt hat.¹⁷ Wichtiger ist hierfür die innere Entwicklung des Protagonisten des Romans, des Franziskaners William von Baskerville, die Ecos eigener Persönlichkeitsentwicklung vergleichbar ist. William war in der Vergangenheit selbst ein Inquisitor wie Bernard Gui gewesen, ein intoleranter Dogmatiker, der die Abweichler von der katholischen Lehre verfolgte. Als William jedoch in der Abtei als dem Schauplatz des Romans ankommt, ist er bereits zum Skeptiker geworden, ihn plagen Zweifel bezüglich der Existenz Gottes und der Ordnung der Welt. Hierzu muß man wissen,¹⁸ daß Eco in seiner Jugend mit großem religiösem Eifer in einer bedeutenden katholischen Organisation, der *Gioventù Italiana di Azione Cattolica*, mitgewirkt hat; ja er stieg während seines Studiums sogar bis in die Führungszirkel dieser Bewegung auf. Das damals dort herrschende Geistesklima war durchaus vergleichbar der Aufbruchstimmung im mittelalterlichen Franziskanerorden:

„E noi, giovani dirigenti, crescevamo sempre più in una posizione che si potrebbe definire di sinistra, di riforme sociali, di aiuto agli oppressi, e quindi, curiosamente, si leggevano San Tommaso e Gramsci.“¹⁹

„Und wir, die jungen Vordenker der Organisation, bewegten uns immer stärker auf eine Position zu, die man im politischen Sinne als links bezeichnen könnte. Wir forderten gesellschaftliche Reformen, mehr Hilfe für die Armen und lasen dabei kurioserweise sowohl Thomas von Aquin als auch Antonio Gramsci.“

Die nach dem Armutsgebot lebenden Franziskaner des 14. Jahrhunderts hatten jedoch schwere Konflikte mit dem damaligen Papst (was im *Namen der Rose* ausführlich geschildert wird), und in den fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts hatte die *Gioventù Italiana di Azione Cattolica* ganz ähnliche Probleme:

„Per cui nel 1954 c'è stata una rottura. Il papa – che allora era Pio XII – cacciò via il presidente della Gioventù Italiana di Azione Cattolica, considerandolo troppo di sinistra, e tutti noi giovani dirigenti centrali e regionali ci dimettemmo.“²⁰

„Aus diesem Grunde kam es im Jahre 1954 zu einem Bruch. Der Papst – zum damaligen Zeitpunkt Pius XII. – ließ den Vorsitzenden der *Gioventù Italiana di Azione Cattolica* wegen angeblich zu linker Einstellung seines Amtes entheben; mit ihm gingen freiwillig auch alle übrigen Führungskräfte der Organisation, darunter ich selbst.“

Unter diesen Umständen nahm Umberto Eco's private religiös-existentielle Krise ihren Ausgang, wie er mir erzählte:

„Per molti dei miei amici si era trattato di una crisi soltanto politico-disciplinare, per me invece era maturata contemporaneamente anche come crisi filosofica e religiosa. [...] Lo stesso anno io finivo la tesi, poi mi spostavo a lavorare a Milano. E lentamente maturavo questo cambiamento. Che è stato molto sofferto.“²¹

„Für viele meiner Freunde war dies bloß eine politisch-disziplinrechtliche Krise gewesen, ich selbst hatte sie freilich gleichzeitig auch als philosophische und religiöse Krise erlebt. Im selben Jahr noch beendete ich meine Doktorarbeit, dann zog ich nach Mailand um, um dort zu arbeiten. Und in meinem Inneren vollzog sich langsam dieser Wandel – der für mich sehr schmerzhaft war.“

Als seine in Turin unter der Betreuung von Luigi Pareyson angefertigte Doktorarbeit 1956 erstmals veröffentlicht wird, trägt sie noch den Titel *Il problema estetico in San Tommaso*; 1970 erscheint die zweite Auflage dann schon mit dem veränderten Titel *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*. Dies ist ein klares Indiz für die zwischenzeitlich zutagegetretene Distanzierung Eco's vom Katholizismus. In seinem Vorwort zur Ausgabe von 1970 schrieb Eco:

„Avevo iniziato questa ricerca nel 1952 in uno spirito di adesione all'universo religioso di Tommaso d'Aquino e mi ritrovo ora ad aver regolato i miei conti da gran tempo con la metafisica tomista e la prospettiva religiosa.“²²

„Dieses Forschungsprojekt [für die Dissertation] hatte ich im Jahre 1952 in völliger Übereinstimmung mit den religiösen Überzeugungen des Thomas von Aquin begonnen; heute habe ich innerlich schon längst abgeschlossen mit der thomistischen Metaphysik und jedwedem religiös bestimmten Weltbild.“

Im *Namen der Rose* finden wir denselben Vertrauensverlust gegenüber dem althergebrachten Gott der Katholiken bei William von Baskerville wieder, auch wenn dieser – wir sind ja immerhin am Anfang des 14. Jahrhunderts – seinen Skeptizismus nicht völlig offen bekennen kann. Betrachten wir diesen Dialog zwischen William und Adson:

„«E' difficile accettare l'idea che non vi può essere un ordine nell'universo, perché offenderebbe la libera volontà di Dio e la sua onnipotenza. [...]»

Ardii, per la prima e l'ultima volta in vita mia, una conclusione teologica: «Ma come può esistere un essere necessario totalmente intessuto di possibile? Che differenza c'è allora tra Dio e il caos primigenio? [...]»

Guglielmo mi guardò senza che alcun sentimento trasparisse dai tratti del suo viso, e disse: «Come potrebbe un sapiente continuare a comunicare il suo sapere se rispondesse di sì alla tua domanda?»²³

„«Es fällt schwer, den Gedanken zu akzeptieren, daß es in der Welt keine Ordnung geben kann, da sie den freien Willen Gottes und seine Allmacht einschränken würde. [...]»

Zum ersten und letzten Male in meinem Leben wagte ich eine theologische Konklusion: «Aber wie kann ein notwendiges Wesen existieren, das ganz aus Möglichkeiten besteht? Was ist dann der Unterschied zwischen Gott und dem ursprünglichen Chaos? [...]»

William sah mich an, ohne daß seine Züge irgendein Gefühl verrieten, und sagte: «Wie könnte ein Wissender sein Wissen weiterhin mitteilen, wenn er deine Frage mit einem Ja beantworten würde?»²⁴

Im Gespräch mit der Zeitschrift *Jesus* hat Eco 1982 die zentrale Bedeutung dieses religiösen Problems für seinen ersten Roman noch unterstrichen:

„L'assoluta onnipotenza di Dio: ecco la tesi centrale di *Il nome della rosa*. Qui è, paradossalmente, la radice dell'ateismo: un Dio che può giungere sino a violare il principio di non-contraddizione, a far sì che ciò che è avvenuto non sia mai avvenuto, finisce coll'esplosione nel Caos, nel panteismo; nel nichilismo appunto. A differenza di Tommaso d'Aquino, Occam toglie a Dio ogni limite: con questo si dissolve non solo la scolastica, ma la possibilità stessa di un Dio conoscibile, razionale.“²⁵

„Die unbeschränkte Allmacht Gottes: das ist das eigentliche Thema des *Namens der Rose*. Dies kann paradoxerweise Menschen auch zum Atheismus bekehren: Ein Gott, der selbst das Prinzip der Eindeutigkeit der Fakten verletzen kann, der bereits geschehene Ereignisse ungeschehen machen kann, führt unweigerlich zum Chaos, zum Pantheismus, ja sogar zum Nihilismus. Im Unterschied zu Thomas von Aquin nimmt Wilhelm von Ockham Gott jegliche Begrenzung: dies führt nicht nur zur Auflösung der Scholastik, sondern raubt dem Menschen auch die Möglichkeit eines rational erfassbaren Gottes.“

Das Symbol dieser Welt ohne Ordnung, dieser Welt der Neuzeit, die Eco am Ende des Mittelalters heraufdämmern sieht, ist das Labyrinth der Bibliothek. Wie der alte Alinardus so schön sagt:

„Hunc mundum tipice laberinthus denotat ille. [...] La biblioteca è un gran labirinto, segno del labirinto del mondo.“²⁶

„Hunc mundum tipice laberinthus denotat ille. [...] Die Bibliothek ist ein großes Labyrinth, Zeichen des Labyrinthes der Welt.“²⁷

Zur Zeit der Veröffentlichung seines ersten Romans schrieb Eco auch eine Reihe von Artikeln über Labyrinth. In einem davon, betitelt „Dall'albero al labirinto“, erläutert er, daß die heutige Strukturierung unseres Wissens einem Labyrinth oder Rhizom vergleichbar ist:

„E' possibile fornire una rappresentazione strutturale di una enciclopedia semiotica di questo tipo, e [...] si può accettare come buona la metafora proposta da Deleuze e Guattari in *Rhizome*. [...] Essa assume pertanto non la forma di un albero gerarchizzato, ma di una rete o di un labirinto. [...] Questa nozione di enciclopedia non nega l'esistenza di un sapere: nega la sua organizzabilità in modo definitivo e permanente.“²⁸

„Die Struktur einer derartigen semiotischen Enzyklopädie²⁹ läßt sich auch bildlich darstellen, und hierfür kann man die von Deleuze und Guattari in *Rhizome* vorgeschlagene Metapher verwenden. Besagte Struktur nimmt dabei nicht die Form eines Baumdiagramms an, sondern die eines Netzes oder Labyrinths. Dieses Enzyklopädie-Konzept leugnet keineswegs die Existenz von Wissen; es leugnet bloß dessen Organisierbarkeit in fester und endgültiger Form.“

Es sollte hinreichend deutlich geworden sein, daß das Bibliothekslabyrinth in Ecos erstem Roman dieselbe symbolische Funktion erfüllt wie die Suche nach dem „punto fisso“ zum Aufhängen des Pendels in seinem zweiten Roman und die Suche nach dem „punto fijo“³⁰ zum Bestimmen der Längengrade in seinem dritten Roman. All dies hängt mit der inneren Biographie unseres Autors zusammen.

Wenn wir unsere Aufmerksamkeit nun dem *Foucaultschen Pendel* zuwenden, so können wir sofort feststellen, daß hier die autobiographischen Elemente auch im äußeren Fabelverlauf eine wichtige Rolle spielen. Daß

einer der drei Protagonisten dieses Romans „Belbo“ heißt, hat nicht nur einen literarischen, sondern auch einen persönlichen Grund. Der literarische Bezug meint Cesare Pavese,³¹ der im piemontesischen Santo Stefano Belbo geboren wurde und der in einem Teil seines Werks (zum Beispiel in *La luna e i falò*) vom Partisanenkrieg in jener Region erzählt. Ecos Figur Belbo im *Foucaultschen Pendel* berichtet ebenfalls von seinen (Jugend-) Erlebnissen während der letzten Kriegsjahre im Piemont. Wenn man nun noch hinzunimmt, daß Belbo wie Eco im Jahre 1932 geboren wurde³² und wie dieser im Jahre 1943 aufgrund von Bombardierungen aus Alessandria evakuiert wird,³³ so ist klar, daß zwischen dem Lebensverlauf dieser Figur und jenem ihres Schöpfers eine Parallele besteht. Eco hat damals tatsächlich in der Nähe des Geburtsorts von Pavese und des gleichnamigen Flusses Belbo gelebt; viele der Abenteuer des fiktiven Belbo im *Foucaultschen Pendel* – so etwa dessen Beziehung zum Mädchen Cecilia und zum Priester Don Tico – gehen auf eigene Erlebnisse Ecos zurück.³⁴

Freilich finden sich in diesem Roman andererseits auch Hinweise darauf, daß der Autor Scham dabei empfindet, Elemente seiner eigenen Biographie zu verarbeiten – selbst wenn dies wie hier sehr diskret und noch dazu erzähltechnisch mehrfach verschachtelt geschieht (die Figur Casaubon findet die Computerdateien Belbos, in denen dieser seine Jugenderinnerungen festgehalten hat). Diese Hinweise werden vor allem in den ironischen Kommentaren Belbos gegeben:

„Aveva adottato d’istinto un tono aulico per dichiarare il suo intento ironico, conscio di essersi lasciato trasportare dai languori innocenti della memoria.“³⁵ „La letteratura di memoria, lo sapeva anche lui che era l’ultimo rifugio delle canaglie.“³⁶

„Er hatte instinktiv einen feierlichen Ton angenommen, um seine ironische Absicht auszudrücken, wissend, daß er sich von den unschuldigen Sehnsüchten der Erinnerung hatte forttragen lassen.“³⁷ „Memoirenliteratur, das wußte auch er, ist die letzte Zuflucht der Canaillen.“³⁸

Der Autor, so können wir von Belbo auf seinen Schöpfer zurückschließen, ist sich dieser memorialistischen Komponente also sehr wohl bewußt, fühlt sich aber nicht wohl dabei, von sich selbst zu sprechen.

Um die Omnipräsenz des autobiographischen Elements in der Fabel von Ecos zweitem Roman abschließend noch etwas zu illustrieren, sei zusätzlich noch erwähnt, daß dieses nicht nur in der Figur Belbos seine Spuren hinterlassen hat. Die Redakteurstätigkeit der drei Protagonisten in einem Mailänder Verlagshaus basiert natürlich auf Ecos eigener Berufserfahrung bei Bompiani. Die Recherche Casaubons für das Buch *La meravigliosa avventura dei metalli*, die ihn u.a. in das Pariser Musée des Arts et Métiers führt, ist inspiriert von Ecos eigener Recherche für *La storia illustra-*

ta delle invenzioni,³⁹ anlässlich derer er tatsächlich in besagtem Museum⁴⁰ war. Casaubons Aufenthalt in Brasilien geht in mancherlei Detail auf Ecos eigenen (Gastdozenten-)Aufenthalt in jenem Lande im Jahre 1966 zurück. Weitere Beispiele spare ich mir hier.

Welchen Erkenntnisgewinn ziehen wir nun aus der Tatsache, daß Eco nachweislich derart viele Bestandteile seiner Biographie in diesem Roman verarbeitet hat? Meines Erachtens verstärkt dies die Wahrscheinlichkeit der Hypothese, daß auch das religiös-existentielle Problem Belbos weitgehend des Autors eigenem Dilemma entspricht. Wie schon William von Baskerville im *Namen der Rose* leidet nämlich auch Belbo im *Foucault-schen Pendel* unter Glaubensverlust:

„Quel suo depresso libertinismo intellettuale celava una disperata sete di assoluto. [...] E vederlo così entusiasticamente loquace nel costruire la sua Sorbona rabelaisiana impediva di capire come egli soffrisse il suo esilio dalla facoltà di teologia, quella vera.“⁴¹

„Sein respektloser intellektueller Libertinismus verbarg ein verzweifelt Streben nach Absolutheit. [...] Und wenn man ihn dann so enthusiastisch und eloquent beim Bau seiner Sorbonne à la Rabelais sah, konnte man nicht ahnen, wie tief er unter seinem Exil aus der theologischen Fakultät, der wirklichen, litt.“⁴²

Der Fixpunkt zum Aufhängen des Pendels, welches dem Roman seinen Namen gibt, wird zum ersehnten metaphysischen Halt für den Protagonisten:

„L'idea che tutto scorra e solo là in alto esista l'unico punto fermo dell'universo ... Per chi non ha fede è un modo di ritrovare Dio, e senza mettere in questione la propria miscredenza, perché si tratta di un Polo Nulla.“⁴³

„Der Gedanke, daß alles fließt und nur dort oben der einzige feste Punkt des Universums existiert ... Für einen, der keinen Glauben hat, ist das eine Art, zu Gott zurückzufinden, ohne dabei die eigene Ungläubigkeit in Frage zu stellen, denn es handelt sich um einen Nullpol.“⁴⁴

Jedoch kann das Pendel an jedem beliebigen Punkt aufgehängt werden, ohne daß sich dadurch etwas verändern würde; es kann Belbo somit keine wirkliche Orientierung bieten. Die Parallele zur inneren Krise des Autors scheint mir evident.

Als ich Eco 1989 angeregt durch diesen Roman nach seiner eigenen Glaubenssituation fragte, bestätigte er mir, daß ihn selbst nach seiner Distanzierung vom Katholizismus die religiöse Frage weiter beschäftigte:

„Chi ha vissuto l'esperienza religiosa, può perdere Dio, ma non perde la dimensione religiosa. Quando si è assaggiata la metafisica, ci si rimane legati, su questo non c'è dubbio.“⁴⁵

„Wer einmal intensiv in Kontakt mit der Religion gekommen ist, kann zwar Gott verlieren, aber niemals völlig das Bewußtsein der Dimension des Religiösen. Wenn man erst einmal an der Metaphysik gekostet hat, kommt man nie mehr ganz davon los, das steht außer Zweifel.“

Wird in Ecos zweitem Roman eine Lösung für diese metaphysische Sinn-suche geboten? Es gibt dort mehrere verdeckte Hinweise auf die Philosophie des Existentialismus,⁴⁶ wichtiger jedoch scheinen mir im *Foucault-schen Pendel* die zwei Epiphanien im Leben Belbos. Was unter dem ursprünglich der Sphäre des Religiösen entstammenden Begriff der Epiphanie im allgemeinen Sinne zu verstehen ist, hat Eco in *Le poetiche di Joyce* folgendermaßen erklärt:

„Qualche stato di passione o di visione o di eccitazione intellettuale è irresistibilmente reale ed attraente per noi – per quel momento solo. [...] Dopo, il momento è già svanito, ma per quel momento solo la vita ha assunto un valore, una realtà, una ragione.“⁴⁷

„Ein Zustand der Leidenschaft oder geistigen Schau oder auch intellektuellen Erregung ist für uns von unwiderstehlicher Gegenwärtigkeit und Anziehungskraft – nur für die Dauer eines Augenblicks. [...] Kurz danach ist schon wieder alles vorbei, aber dieser kurze Augenblick hat unserem Leben einen Wert gegeben, ihm Wirklichkeit und Berechtigung verliehen.“

Der erste von zwei derartigen Glücksmomenten im Leben Belbos ereignet sich in seiner Jugend, als er beim Begräbnis eines Partisanen die Trompete bläst. Belbo scheint sich der Bedeutung dieses Augenblicks jedoch niemals gänzlich bewußt gewesen zu sein, weder damals noch später im Rückblick – ein Hinweis des Autors Eco, daß man Epiphanien nicht nur *erleben*, sondern auch *erkennen* muß:

„Jacopo continuava a emettere quella illusione di nota perché sentiva che in quel momento egli stava sgomitando un filo che teneva il sole a freno. L'astro si era bloccato nel suo corso, si era fissato in un mezzogiorno che avrebbe potuto durare un'eternità. E tutto dipendeva da Jacopo, bastava che egli avesse interrotto quel contatto, mollato il filo, e il sole sarebbe balzato via, come un palloncino, e con lui il giorno, e l'evento di quel giorno, quella azione senza fasi, quella sequenza senza prima e dopo, che si svolgeva immobile solo perché così era in suo potere di volere e di fare. [...]

E' che Belbo allora non poteva aver capito [...] che egli stava celebrando una volta per tutte le sue nozze chimiche, con Cecilia, con Lorenza, con Sophia, con la terra e con il cielo. Unico forse tra i mortali egli stava portando a termine la Grande Opera. [...]

Come si può passare una vita cercando l'Occasione, senza accorgersi che il momento decisivo, quello che giustifica la nascita e la morte, è già passato? Non ritorna, ma è stato, irreversibilmente, pieno, sfolgorante, generoso come ogni rivelazione.“⁴⁸

„Und Jacopo fuhr fort, diesen Hauch von Ton zu blasen, da er spürte, daß er in diesem Augenblick einen Faden ausspann, der die Sonne festhielt. Das Gestirn war stehengeblieben in seinem Lauf, fixiert in einem Mittag, der eine Ewigkeit hätte andauern können. Und alles hing von Jacopo ab, er brauchte nur abzusetzen, den Faden zu lockern, und die Sonne wäre davongesprungen wie ein Ball, und mit ihr der Tag und das Ereignis dieses Tages, diese phasenlose Aktion, diese Abfolge ohne Vorher und Nachher, die bewegungslos ablief, nur weil er die Macht hatte, es so zu wollen und so zu tun. [...]

Ich meine, daß Jacopo Belbo damals noch nicht begriffen haben konnte [...], daß er in jenem Augenblick ein für allemal seine chymische Hochzeit feierte – mit Cecilia, mit Lorenza, mit Sophia, mit der Erde und mit dem Himmel. Als einziger vielleicht unter den Sterblichen war er im Begriff, endlich das Große Werk zu vollenden. [...]

Wie kann man ein Leben lang nach der GELEGENHEIT suchen, ohne zu merken, daß der entscheidende Augenblick, derjenige, der Geburt und Tod rechtfertigt, schon vorbei ist? Er kommt nicht wieder, aber er ist da gewesen, unaustilgbar, rund und voll, glänzend und generös wie jede Offenbarung.⁴⁹

Die Bildlichkeit des vorletzten Absatzes entstammt der Sphäre der Esoterik, auf welcher die Fabel dieses Romans basiert; dennoch scheint es mir evident zu sein, daß hier ein Glücksgefühl gemeint ist, das prinzipiell im Leben aller Menschen möglich ist, ganz unabhängig von dubiosen Geheimlehren.

Die zweite Epiphanie im Leben Belbos ereignet sich kurz vor seinem Tod, als ihn die Okkultisten – um ihn für seine Weigerung, das vermeintlich in seinem Besitz befindliche Geheimnis zu verraten, zu bestrafen – am Seil des Pendels erhängen:

„Poi, mentre l'oscillatore continuava a incoraggiare quella funebre altalena, per un atroce comporsi di forze, una migrazione di energie, il corpo di Belbo era divenuto immobile, e il filo con la sfera si muovevano a pendolo soltanto dal suo corpo verso terra, il resto – che collegava Belbo con la volta – rimanendo ormai a piombo. Così Belbo, sfuggito all'errore del mondo e dei suoi moti, era divenuto lui, ora, il punto di sospensione, il Perno Fisso, il Luogo a cui si sostiene la volta del mondo [...].

[...] Se Hod è la Sefirah della Gloria, Belbo aveva avuto la gloria. Un solo gesto impavido lo aveva riconciliato con l'Assoluto.⁵⁰

„Dann, während der Mandrake fortfuhr, diese Totenschaukel in Gang zu halten, kam durch ein schauriges Zusammenspiel von Kräften, eine Wanderung von Energien, Belbos Leib zum Stillstand. Er hörte auf zu pendeln, das Seil mit der metallenen Kugel pendelte nur noch unter ihm, während er selbst und der Rest des Seils bis hinauf zum Schlußstein reglos verharrten. So war Belbo, dem Irrtum der Welt und ihrer Bewegung entronnen, nun selbst zum Aufhängepunkt geworden, zum Fixpunkt im Universum, dem Ort, an dem das Gewölbe der Welt sich festhält [...].

[...] Wenn Hod die Sefirah der Größe ist, hatte Belbo seine Größe gehabt. Eine einzige unerschrockene Geste hatte ihn mit dem Absoluten veröhnt.⁵¹

Eco, den ich fragte, ob er bei den Abenteuern Belbos tatsächlich an die Epiphanien dachte, die er selbst zuvor am Beispiel von Joyce analysiert hatte, bestätigte mir diesen Zusammenhang:

„Sì, certo. Ma tutta la poetica contemporanea, da Joyce a Eliot in avanti, è basata sulla centralità di questi momenti epifanici.“⁵²

„Ja, sicher. Aber die ganze zeitgenössische Literaturphilosophie seit Joyce und Eliot fußt ja auf der zentralen Rolle dieser Epiphanien.“

Wenn Eco hier den Begriff der Epiphanie nur über den Gegenstandsreich der Kunst definiert, so liegt dies meines Erachtens an seiner – mittlerweile schon allgemein bekannten – Zurückhaltung hinsichtlich der Interpretation seiner eigenen Romane. Manche Details am Rande verrät er zwar ganz gerne, aber wenn man sich dem Kern der Interpretation nähert, weicht er absichtlich aus. Aus diesem Grunde halte ich auch an der meines Erachtens evidenten religiös-existentialen Bedeutung der Epiphanien im *Foucaultschen Pendel* fest, selbst wenn der Autor hierzu schweigt.

Nach einer langen Vorbereitung durch die Analyse von Ecos ersten beiden Romanen kommen wir nun endlich zum autobiographischen Aspekt in der *Isola del giorno prima*. Der Leser wird jedoch sogleich – so hoffe ich zumindest – die Nützlichkeit dieses Präludiums erkennen, denn die Kontinuität des inneren Anliegens der drei Romane läßt sich unschwer nachweisen.

Beginnen wir zunächst wieder mit den autobiographischen Elementen im äußeren Fabelverlauf. Der Protagonist des dritten Romans, Roberto della Griva⁵³ Pozzo di San Patrizio, wurde geboren „ai confini dell’Alessandrino“⁵⁴, d.h. in der Nähe des piemontesischen Alessandria, dem Geburtsort Umberto Ecos. In seinem Familiennamen findet sich möglicherweise eine Anspielung auf den „Palazzo del Pozzo“⁵⁵, eine der bekanntesten Sehenswürdigkeiten von Alessandria. Autobiographischen Ursprungs ist eindeutig der Gebrauch des Alessandriner Dialekts durch den Vater Robertos, als dieser mit einem spanischen Offizier spricht:

„«Fisti orb d’an fisti secc,» mormorò tra i denti il Pozzo, che nella lingua delle sue terre è ancor oggi un’espressione ottativa, con la quale si auspica, a un dipresso, che l’interlocutore sia dapprima orbato della vista e subito dopo preso da uno stranguglione.“⁵⁶

„«Fisti orb d’an fisti secc», knurrte Pozzo zwischen den Zähnen, was in der Sprache seines Landes noch heute eine Wunschformel ist, die in etwa besagt, der Angesprochene möge erst seines Augenlichts beraubt werden und gleich danach einen Schluckauf bekommen.“⁵⁷

Es gibt Zeugen,⁵⁸ die diesen deftigen Dialektausspruch bereits aus dem Munde Umberto Ecos vernommen haben. In diesem Zusammenhang sei auch an die freche Bemerkung Belbos im *Foucaultschen Pendel* erinnert, zwar nicht im Dialekt von Alessandria, aber immerhin im Dialekt des nahegelegenen Turin: „Ma gavte la nata ...“⁵⁹ Beide Sätze beweisen in der jeweiligen Situation den trockenen Humor des Sprechers, seine Uner-schütterlichkeit in einer gefährvollen Situation. Was in unserem Zusammen-hang noch wichtiger ist: Man kann sie auch als Manifestation des spezifischen Charakters des Menschenschlags jener Region interpretieren. Umberto Eco jedenfalls glaubt an diese Besonderheit seiner Heimatpro-vinz und schrieb darüber bereits 1965 in dem Artikel „Pochi clamori tra la Bormida e il Tanaro“:

„Alle basi del mio scetticismo, della mia indifferenza per i Valori astratti, della mia diffidenza per il Noumeno, non stavano ascendenze culturali o scelte ideologiche, ma solo il fatto che ero nato ad Alessandria.“⁶⁰

„Auslöser meines Skeptizismus, meiner Gleichgültigkeit hinsichtlich der ewigen Werte, meines Mißtrauens gegenüber dem Numinosen, waren nicht etwa kulturelle Einflüsse oder weltanschauliche Entscheidungen, sondern einzig und allein die Tatsache, daß ich in Alessandria geboren wurde.“

Eco hat noch einen weiteren Aufsatz über den Charakter der Menschen seiner Heimatstadt Alessandria veröffentlicht, in welchem er indirekt auch über sich selbst spricht. Dieser erschien erstmals im Jahre 1981 und trägt den Titel „Il miracolo di San Baudolino“⁶¹ (aufmerksam darauf gemacht hat mich Roberto Cotroneo⁶²). Eco unterstreicht hier nochmals den Skep-tizismus der Alessandriner:

„Gli alessandrini non si sono mai entusiasmati per nessuna Virtù Eroica [...]. [...] Sapeste come ci si sente fieri nel riscoprirsi figli di una città senza retorica e senza miti, senza missioni e senza verità.“⁶³

„Die Einwohner Alessandrias konnten sich noch nie für irgendwelche heroischen Tugenden begeistern [...]. [...] Wenn ihr wüßtet, wie stolz man darauf sein kann, sich Sohn einer Stadt ohne Rhetorik noch Mythen, ohne Sendungsbewußtsein noch Botschaft zu fühlen!“

Wir kennen jedoch Ecos innere Biographie mittlerweile gut genug, um anhand der Jahreszahlen mit Sicherheit sagen zu können, daß beide Artikel erst *nach* seiner Distanzierung vom katholischen Glauben verfaßt wurden. Das heißt – und das ist jetzt schon eine Interpretation der beiden Artikel, keine bloße Feststellung mehr –, daß sich Eco hier *post festum* auf den Skeptizismus der Menschen seiner Heimat beruft, um damit seinen eigenen (ihm in Wirklichkeit keineswegs in die Wiege gelegten) Skeptizismus in Glaubensdingen zu rechtfertigen.

Wenn wir unsere Analyse des autobiographischen Aspekts in der *Isola del giorno prima* nun weiter fortsetzen, so entdecken wir dabei, daß die Persönlichkeitsentwicklung der Figur Roberto in weiten Zügen jener des Autors Umberto Eco vergleichbar ist. Roberto Cotroneo gebührt das Verdienst, als erster diese Parallele im Detail nachgezeichnet zu haben:

„Forse è facile [...], probabilmente non è del tutto sbagliato identificare i capitoli dell'assedio di Casale Monferrato con quelli universitari torinesi. Il periodo parigino con gli anni del trasferimento a Milano. E il viaggio sull'*Amarilli*, e il naufragio sulla *Daphne* come la solitudine e la meditazione di un uomo che giunto all'età giusta, riconsidera e ripensa alla sua vita, simboleggiata da quell'isola, dall'isola del giorno prima, del passato per l'appunto.“⁶⁴

„Es mag zwar vorschnell erscheinen, ist aber dennoch wahrscheinlich nicht ganz unberechtigt, Robertos Erlebnisse während der Belagerung von Casale mit Ecos Studienzeit in Turin gleichzusetzen, genauso wie Robertos Paris-Aufenthalt mit Ecos ersten Jahren in Mailand. Und Robertos Reise auf der *Amarilli* und sein Stranden auf der *Daphne* zu interpretieren als die literarische Entsprechung zur Einsamkeit und Nachdenklichkeit eines Mannes im reifen Alter – der Eco mittlerweile ist. Dieser Mann denkt zurück an sein früheres Leben, welches von der Insel des vorigen Tages symbolisiert wird, der Verkörperung der unerreichbaren Vergangenheit.“⁶⁵

Robertos Ortsveränderung von Casale nach Paris, auf die Cotroneo hier anspielt, steht natürlich für den Verlust seiner kindlichen Naivität und seines Kindheitsglaubens, die er zusammen mit seinem toten Vater⁶⁶ in Casale zurückläßt; in Paris bewegt er sich dann inmitten freidenkerischer Philosophen, die den herkömmlichen Gottesbegriff in Frage stellen. Nach allem, was wir inzwischen über Eco wissen, ist hinreichend klar, daß die Reifung Robertos in der Tat als verschlüsselte Analogie zu Ecos Abfall vom Katholizismus gelesen werden kann.

Ich halte diese Art des Zugangs zur *Isola del giorno prima* für sehr ergiebig und möchte sie deshalb hier noch etwas vertiefen. Die Hypothese, Eco habe seine privaten Glaubensprobleme zum heimlichen Zentralthema auch seines dritten Romans gemacht, wird gestützt durch die Beobachtung, daß Eco auch hier wie schon im *Namen der Rose* am Ende des Romans seine Figuren mit einer Welt ohne Ordnung konfrontiert:

„Se il creatore accettava di mutar d'avviso, esisteva ancora un ordine che Egli avesse imposto all'universo? Forse ne aveva imposti molti, sin da principio, forse era disposto a cambiarli giorno per giorno, forse esisteva un ordine segreto che presiedeva a quel mutare di ordini e di prospettive, ma noi eravamo destinati a non scoprirlo mai [...].“⁶⁷

„Wenn aber der Schöpfer zu einem Sinneswandel bereit war, gab es dann noch eine Ordnung, die Er dem Universum auferlegt hatte? Viel-

leicht hatte Er ihm seit Anbeginn vielerlei Ordnungen auferlegt, vielleicht war Er bereit, sie Tag für Tag zu verändern, vielleicht gab es eine geheime Ordnung, die diesem unaufhörlichen Wandel der Ordnungen und Perspektiven unterlag, aber es war uns nicht bestimmt, sie je zu entdecken [...].⁶⁸

Wie William von Baskerville, der in jüngeren Jahren ein rechtgläubiger Katholik gewesen war, zur Zeit der Romanhandlung jedoch ein Skeptiker ohne metaphysische Gewißheiten ist, tut Roberto della Griva den Schritt von einer in jeder Hinsicht, also auch in Glaubensdingen, behüteten Jugend zu einem Mannesalter voll geistiger und geistlicher Desorientierung:

„Vedendo il cielo antipode, Roberto si rendeva conto che alla Griva, in un paesaggio circondato da ogni lato dalle colline, la volta celeste gli appariva come la cupola dell'oratorio, ben delimitata dal breve cerchio dell'orizzonte, con una o due costellazioni che egli era capace di riconoscere [...]. A Casale, al centro di una pianura, aveva capito che il cielo era più vasto di quello che egli credeva [...]. Ora, spettatore antipode dall'infinita distesa di un oceano, scorgeva un orizzonte sconfinato. [...] Roberto non guardava le costellazioni: era condannato a istituirle.“⁶⁹

„Beim Anblick des Himmels der Antipoden machte Roberto sich nun bewußt, daß ihm auf La Griva, in einer ringsum von Hügeln umschlossenen Landschaft, das Himmelsgewölbe immer wie die Kuppel jenes Gebetsraums erschienen war, klar begrenzt durch das enge Rund des Horizonts und besetzt mit ein oder zwei Sternbildern, die er sich merken konnte [...]. In Casale, inmitten einer Ebene, hatte er dann begriffen, daß der Himmel viel weiter war, als er gedacht hatte [...]. Jetzt, als antipodischer Zuschauer aus der unendlichen Weite eines Ozeans, entdeckte er einen grenzenlosen Horizont. [...] Roberto konnte die Sternbilder nicht betrachten, er war dazu verurteilt, sie einzurichten.“⁷⁰

Daß die innere Entwicklung der Figur Roberto jener ihres Schöpfers Umberto Eco vergleichbar ist, wurde ja oben schon angedeutet und wird durch die eben zitierte Passage nochmals bestätigt. Fahren wir in dieser Richtung fort.

Was mich bei der Lektüre der *Isola del giorno prima* kurz nach ihrem Erscheinen mit am meisten frappiert hat, ist der Raum, der hier dem Nachdenken über den Tod eingeräumt wird – dies war in den beiden vorhergehenden Romanen noch nicht so ausgeprägt gewesen. Eco, den ich daraufhin fragte, ob er dieser Beobachtung zustimmen könne, bejahte dies und stellte gleichzeitig die Verbindung zu seiner eigenen Person her:

„Se lei rilegge i miei tre romanzi, si accorgerà che questa riflessione sulla morte aumenta progressivamente, anche perché divento sempre più vecchio.“⁷¹

„Bei einer erneuten Lektüre meiner drei Romane werden Sie feststellen, daß darin die Beschäftigung mit dem Tod ständig zunimmt, was auch daran liegt, daß ich selbst immer älter werde.“

Die Verbindung zwischen dem Todesgedanken und der (versteckten) Thematisierung der religiösen Seinsfrage in den drei Romanen ist evident.

Wenn man daraufhin die Überlegungen der Figur Roberto zur Frage des Todes noch einmal genauer untersucht, so wird man rasch feststellen, daß diese nicht nur für den Fabelverlauf des Romans weitgehend überflüssig sind, sondern auch den geistigen Horizont der fiktiven Figur klar übersteigen (also auf die „innere Autobiographie“ des Autors zurückverweisen):

„Solo il filosofo sa pensare alla morte come a un dovere, da compiere di buon grado, e senza timore: sinché noi ci siamo, la morte non c'è ancora, e quando vien la morte, noi non ci siamo più. Perché avrei speso tanto tempo a conversare di filosofia se ora non fossi capace a far della mia morte il capolavoro della mia vita?

[...] Possiamo disinteressarci dell'eternità che ci seguirà, ma non possiamo sottrarci all'angosciosa domanda su quale eternità ci abbia preceduti: l'eternità della materia o l'eternità di Dio?“⁷²

„Nur der Philosoph weiß an den Tod wie an eine Pflicht zu denken, die man gern und furchtlos erfüllt: Solange wir da sind, ist der Tod noch nicht da, und wenn der Tod kommt, sind wir nicht mehr da. Wozu hätte ich soviel Zeit mit Gesprächen über Philosophie verbracht, wenn ich jetzt nicht mehr imstande wäre, meinen Tod zum Meisterwerk meines Lebens zu machen?

[...] Es kann uns gleichgültig sein, welche Ewigkeit nach uns kommt, aber wir können uns nicht der bangen Frage entziehen, welche Ewigkeit vor uns war: die Ewigkeit der Materie oder die Ewigkeit Gottes?“⁷³

Roberto della Griva ist weder ein Philosoph, noch steht er altersmäßig an der Schwelle des Todes; von der Romanfiktion her lassen sich diese Gedanken also keineswegs begründen. Eco aber hat sich mir gegenüber dazu bekannt, daß ihn diese Frage ganz privat stark beschäftigt:

„Per me la riflessione sulla morte è sempre stato un punto fermo del mio essere filosofo e certamente essere umano. Forse perché ho avuto un'educazione cattolica molto intensa fino a vent'anni; e uno degli elementi fondamentali di una buona educazione cattolica – non superficiale, da «Democrazia cristiana» – è la riflessione sulla morte. Esiste – non so se lo praticano ancora – l'«Esercizio della buona morte», che ai miei tempi i ragazzini dovevano recitare; contiene una dettagliata descrizione dell'irrigidimento del cadavere. Sono cose che ti segnano sin da piccolo. C'è della gente che non vuole sentir parlare della morte; io invece dico: guardala in faccia e medita sulla morte.“⁷⁴

„Für mich war das Nachdenken über den Tod seit jeher ein unverzichtbarer Bestandteil meines Daseins als Philosoph und auch als Mensch überhaupt. Vielleicht liegt dies daran, daß ich bis zum Alter von zwanzig Jahren eine sehr intensive katholische Erziehung erfahren habe; und einer der wichtigsten Bestandteile einer guten katholischen Erziehung – die nichts

mit dem oberflächlichen Katholizismus der italienischen Christdemokraten zu tun hat – ist das Nachdenken über den Tod. Dazu gehört – ich weiß nicht, ob sie heute noch praktiziert wird – auch die «Einübung in das richtige Sterben», die zu meiner Zeit die kleinen Kinder nachsprechen mußten; darin wird das allmähliche Steifwerden des Leichnams ausführlich geschildert. Mich hat das schon sehr früh geprägt. Manche Leute vermeiden das Thema des Todes lieber; ich hingegen sage: schau' ihm in die Augen und denke über ihn nach.“

Bevor wir Robertos (und Umbertos) Gedanken über den Tod weiterverfolgen, sei *en passant* darauf hingewiesen, daß sich auch die Präsenz der zahlreichen Uhren an Bord der *Daphne* von dieser Thematik her erklären läßt. Auf der Ebene der Fabel sollen die Uhren bei der Bestimmung der Längengrade auf See helfen; ihre symbolische Funktion – die im Roman niemals direkt angesprochen wird – ist jedoch eindeutig, an das Verstreichen der Lebenszeit zu erinnern. Eco hat in früheren Publikationen⁷⁵ die Bedeutung der Uhr als *memento mori* im Zeitalter des Barock ausführlich analysiert; jeder Geisteswissenschaftler ist ohnehin mit der Prädominanz des *vanitas*-Gedankens im 17. Jahrhundert vertraut.

Die Überlegungen Robertos in Kapitel 37 der *Isola del giorno prima*, „Esercitazioni Paradossali su come pensino le Pietre“, basieren auf den *Exercitationum paradoxicarum adversus Aristotelus libri septem* von Pierre Gassendi (1592-1655). Der oberflächliche Leser jenes Kapitels könnte meinen, dort würden nur Fragen des Atomismus erörtert – eine Disziplin, zu der Gassendi als Fortsetzer Epikurs in der Tat viel beigetragen hat. Wenn man in besagtem Werk des französischen Naturforschers und Philosophen jedoch nur sorgfältig genug sucht, so wird man feststellen, daß schon dort die Frage, ob die Materie zum Denken fähig sei, mit dem Mysterium des menschlichen Todes verknüpft ist. Ich zitiere Gassendi in der italienischen Übersetzung, welche auf der unter Leitung von Umberto Eco produzierten CD-ROM *Il Seicento* enthalten ist:

„Quanto sarebbe utile conoscere la storia delle pietre, dei metalli, delle piante, degli animali, e di tutte le altre cose di questo genere, la cui varietà è così piacevole a conoscersi! [...] Se esista la forma della corporeità; se e quali proprietà abbia quella che vien detta forma del cadavere [...].“⁷⁶

„Wie nützlich wäre es doch, die Geschichte der Steine, der Metalle, der Pflanzen und Tiere sowie aller anderen Dinge dieser Art zu kennen, wieviel Vergnügen würde uns die Kenntnis ihrer Vielfalt bereiten! [Genauso wichtig ist die Frage,] ob es eine von der Wissenschaft bestimmbare Körperlichkeit gibt, welche Eigenschaften der menschliche Leichnam in seiner Körperlichkeit besitzt.“

Nach allem, was wir mittlerweile über Eco wissen, kann – so meine ich zumindest – kein Zweifel daran bestehen, daß Robertos auf Gassendi

fußende Reflektionen über die Denkfähigkeit der Steine in Wirklichkeit darauf zurückzuführen sind, daß der Autor dieses Romans sich die Frage stellt, ob er nach seinem Tod nur noch unbelebte Materie sein wird. Wenn aber die Materie zu irgendeiner Form von Gedanken fähig wäre – und sei dieser noch so rudimentär –, so würde dies bedeuten, daß auch das Leben des Menschen nach seinem offiziellen Tod noch nicht völlig beendet wäre. Die Figur Roberto in der *Isola del giorno prima* kommt jedoch zu dem Schluß, daß diese Art von Weiterexistieren für den Menschen wenig tröstlich wäre, da er selbst als denkende Materie die Erinnerung an seine frühere Persönlichkeit völlig verloren hätte:

„Cosa accadrebbe se io morissi e tutti i miei atomi si ricomponessero, dopo che le mie carni si sono ben distribuite nella terra e son filtrate lungo le radici, nella bella forma di una palma? Direi *io palma*? Lo direbbe la palma, non meno pensante di una pietra. Ma quando la palma dicesse *io*, intenderebbe *io Roberto*? Sarebbe male sottrarle il diritto di dire *io palma*. E che palma sarebbe se dicesse *io Roberto sono Palma*? Quel composto che poteva dire *io Roberto*, perché si percepiva come quel composto, non c'è più. E se non c'è più, con la percezione avrà anche perso la memoria di sé. Non potrei neppure dire *io palma ero Roberto*.“⁷⁷

„Was geschähe, wenn ich stürbe und, nachdem meine sterblichen Reste sich gut in die Erde verteilt hätten und längs der Wurzeln eingesickert wären, alle meine Atome sich neu zusammensetzten zu der schönen Gestalt einer Palme? Würde ich sagen *ich Palme*? Das würde die Palme sagen, nicht weniger denkend als ein Stein. Aber wenn die Palme *ich* sagen würde, würde sie dann *ich Roberto* meinen? Man kann ihr nicht gut das Recht entziehen, *ich Palme* zu sagen. Und was wäre sie für eine Palme, wenn sie *ich Roberto bin Palme* sagen würde? Jene besondere Atomverbindung, die *ich Roberto* sagen konnte, weil sie sich als ebenjene Verbindung fühlte, existiert nicht mehr. Und wenn sie nicht mehr existiert, hat sie mit der Wahrnehmung ihrer selbst sicher auch die Erinnerung an sich verloren. Ich könnte nicht einmal mehr sagen *ich Palme war Roberto*.“⁷⁸

Das Kapitel endet damit, daß der Romanprotagonist (und vielleicht auch sein Schöpfer) sich mit der Endgültigkeit des Todes abfindet, angelehnt an Formulierungen Spinozas⁷⁹ und Pascals⁸⁰:

„Dunque non sono io che penso, ma sono il vuoto, o l'estensione, che pensano me. [...] In questo grande vuoto del vuoto, l'unica cosa che veramente c'è, è la vicenda di questo divenire in innumerevoli composti transitori... Composti di che cosa? Dell'unico grande nulla, che è la Sostanza del tutto.

[...] Se quella accetto, se questa Necessità riesco ad amare, tornare a essa, e piegarmi ai suoi futuri voleri, questo è la condizione della Felicità. Solo accettando la sua legge troverò la mia libertà. Rifluire in Essa sarà la Salvezza, la fuga dalle passioni nell'unica passione, l'Amore Intellettuale di Dio.

Se questo riuscissi davvero a comprendere, sarei davvero l'unico uomo che ha trovato la Vera Filosofia, e saprei tutto del Dio che si nasconde.⁸¹

„Also bin nicht ich es, der denkt, sondern die Leere oder die Ausdehnung sind es, die mich denken. [...] In dieser großen Leere des Leeren ist das einzige, was es wirklich gibt, die Geschichte dieses Werdens in unzähligen vorübergehenden Verbindungen... Zusammengesetzt aus was? Aus dem einzigen großen Nichts, das die Substanz des Ganzen ist.

[...] Wenn ich diese Notwendigkeit akzeptiere, wenn es mir gelingt, sie zu lieben, zu ihr zurückzukehren und mich ihrem Willen zu fügen, wird dies der vollkommene Glückszustand sein. Nur indem ich ihr Gesetz akzeptiere, werde ich meine Freiheit finden. Zurückzufließen in diese Notwendigkeit wird das Heil und die Rettung sein, die Flucht vor den Leidenschaften in die einzige Große Passion, die Geistige Liebe zu Gott.

Wenn ich dies wirklich begreifen könnte, wäre ich wirklich der einzige Mensch, der die Wahre Philosophie gefunden hat, und wüßte alles über den sich verbergenden Gott.⁸²

Dieses weise Sich-Fügen in die Notwendigkeit des Todes wird hier als endgültige Lösung für den metaphysische Gewißheiten suchenden Menschen präsentiert, und nach allem, was wir weiter oben zu den Glücksmomenten Belbos im *Foucaultschen Pendel* herausfinden konnten, verwundert es uns nicht im geringsten, wenn der Erzähler der *Insel des vorigen Tages* unmittelbar im Anschluß an die zitierte Passage bemerkt, Roberto sei zu einer Epiphanie gelangt („arrivato a questa Epifania“⁸³). Diese Verbindung zwischen Ecos zweitem und drittem Roman im Zeichen der den Autor beschäftigenden religiösen Sinnsuche läßt sich noch weiter erhärten, denn am Ende des *Foucaultschen Pendels* gelangt Casaubon zu einer ähnlichen Einsicht wie in der *Insel des vorigen Tages* Roberto:

„Dovrei essere in pace. Ho capito. Non dicevano alcuni di coloro che la salvezza giunge quando si è realizzato la pienezza della conoscenza? [...] Si capisce tutto quando non c'è più nulla da capire. [...] Il proprio mistero sta nel non essere, se non per un momento, che è l'ultimo. [...] Ho capito. La certezza che non vi era nulla da capire, questo dovrebbe essere la mia pace e il mio trionfo.“⁸⁴

„Ich müßte zufrieden sein. Ich habe begriffen. Sagten nicht einige von ihnen, die Rettung komme, wenn man die volle Einsicht erreicht hat? [...] Man begreift alles, wenn es nichts mehr zu begreifen gibt. [...] Das Geheimnis [der Weisheit] liegt im Nicht-Sein, im Nicht-Existieren außer für einen einzigen Augenblick, nämlich den letzten. [...] Ich habe alles begriffen. Und die Gewißheit, daß es da nichts zu begreifen gab, müßte meine Zufriedenheit und mein Triumph sein.“⁸⁵

Schon 1991 hatte ich vorgeschlagen,⁸⁶ die am Ende des *Foucaultschen Pendels* gebotene metaphysische Lösung mit der Philosophie des Existentialismus zu identifizieren, auf die es in Ecos zweitem Roman mehrere konkrete Hinweise gibt.⁸⁷ Meines Erachtens sind auch die Gedanken des

Protagonisten der *Insel des vorigen Tages* stellenweise eindeutig vom Existentialismus beeinflusst, selbst wenn der Autor dies wegen der im 17. Jahrhundert angesiedelten Fabel nicht offen zur Schau stellen konnte. In jedem Fall kann der Existentialismus jemandem Halt geben, der nicht mehr an den traditionellen Gott des Christentums zu glauben vermag, was, wie oben mehrfach dargelegt, für Umberto Eco gilt. Und hier mag uns wieder die Bestätigung aus dem Munde des Autors zeigen, daß diese am Text gewonnene Hypothese nicht ohne Berechtigung ist: Auf der seinem Gesamtwerk gewidmeten Tagung in Cerisy im Juli 1996,⁸⁸ auf der ich ihn erstmals mit dieser Interpretation konfrontierte, vertraute Eco mir an, während seines Studiums in Turin – also zu jener Zeit, als er sich langsam vom Katholizismus zu lösen begann – tatsächlich Werke existentialistischer Philosophen wie Nicola Abbagnano gelesen zu haben.⁸⁹

Finden sich also in der *Isola del giorno prima* keine Spuren von Ecos katholischer Jugend mehr, wird die Sinnfrage einzig und allein nach Art des Existentialismus beantwortet, jener „philosophie sans Dieu“? Hier gilt es zu differenzieren. Das wohl wichtigste religiöse Symbol in Ecos drittem Roman habe ich mir nämlich für den Schluß aufgespart, der Leser wird sich vielleicht schon denken, worauf ich hinauswill: die Rede ist von der mysteriösen „Flammenfarbenen Taube“⁹⁰ (im Original „la Colomba Color Arancio“). Sie ist das letzte, was Roberto noch sieht, als er am Ende des Romans entlang dem 180. Meridian im Meer treibt, in der verzweifelten Hoffnung, die Insel vielleicht doch noch zu erreichen:

„Prima ancora che il destino, e le acque, avessero deciso per lui, vorrei che, sostando ogni tanto per prendere sospiro, avesse lasciato scorrere lo sguardo dalla *Daphne*, che salutava, sino all'Isola.

Laggiù, al di sopra della linea tracciata dalla cima degli alberi, con occhi ormai acutissimi, dovrebbe aver visto levarsi a volo – come un dardo che volesse colpire il sole – la Colomba Color Arancio.“⁹¹

„Bevor das Schicksal und das Meer die Wette für ihn entschieden hatten, wünschte ich mir, daß er, während er ab und zu innehielt, um zu verschlafen, den Blick von der *Daphne*, die er zum Abschied grüßte, zur Insel hinübergleitete ließ.

Dort, über der Linie, die von den Wipfeln der Bäume gezogen wurde, müßte er mit nunmehr überscharfen Augen gesehen haben, wie sich – gleich einem Speer, der auf die Sonne zielte – die Flammenfarbene Taube erhob.“⁹²

Wie Roberto Cotroneo richtig beobachtet hat,⁹³ ist die Formulierung „gleich einem Speer, der auf die Sonne zielte“ von bestechender Ähnlichkeit zu einer Stelle im *Foucaultschen Pendel* während des Partisanenbegrabnisses am Ende des Romans:

„Nessuno gli aveva detto ancora che il Graal è una coppa ma è anche una lancia, e la sua tromba levata a calice era al tempo stesso un'arma, uno strumento di dolcissimo dominio, che *saettava verso il cielo* e collegava la terra con il Polo Mistico.“⁹⁴

„Niemand hatte ihm bisher gesagt, daß der Gral ein Kelch, aber auch ein Speer ist, und doch war seine als Kelch erhobene Trompete zugleich eine Waffe, ein Instrument der zartesten Herrschaft, *ein Pfeil, der zum Himmel flog* und die Erde mit dem Mystischen Pol verband.“⁹⁵

Es sei daran erinnert, daß diese Szene in Ecos zweitem Roman weiter oben als Epiphanie im Leben des Protagonisten Belbo interpretiert wurde; für *Die Insel des vorigen Tages* läßt sich daraus schließen, daß auch die Flammenfarbene Taube die Funktion einer Epiphanie im Leben Robertos erfüllt.

Daß diese Übereinstimmung kein Zufall ist, läßt sich an einer weiteren Passage aus der *Insel des vorigen Tages* zeigen, wo der Flug der Taube nun mit exakt denselben Worten beschrieben wird wie die Epiphanie im *Foucaultschen Pendel*. Man achte besonders auf die – von mir hinzugefügte – Kursivierung:

„Spiegava padre Caspar che era difficile descrivere la bellezza di questo uccello [...]. [...] Da lontano era come vedere una sfera d'oro infuocato, o di fuoco aurato, che dalla cima degli alberi più alti *saettava verso il cielo*.“⁹⁶

„Pater Caspar erklärte, daß es sehr schwierig sei, die Schönheit dieser Taube zu beschreiben [...]. [...] Und von weitem sei es gewesen, wie wenn man eine feurige Kugel aus Gold sehe, oder aus güldenem Feuer, die vom Wipfel der höchsten Bäume *zum Himmel auffliege wie ein Pfeil*.“⁹⁷

Am Ende des den vielfältigen Bedeutungen der Taube gewidmeten Kapitels 26 weist der Erzähler noch einmal ausdrücklich auf deren Rolle als metaphysisches Symbol hin:

„Voglio dire, la colomba è un segno importante, e possiamo capire perché un uomo perduto negli antipodi decidesse che doveva puntare bene gli occhi per capire che cosa significasse per lui.

Irraggiungibile l'Isola, perduta Lilia, flagellata ogni sua speranza, perché non doveva l'invisibile Colomba Color Arancio trasformarsi nella medulla aurea, nella pietra filosofale, nel fine dei fini, volatile come ogni cosa che passionatamente si vuole?“⁹⁸

„Soll heißen, die Taube ist ein wichtiges Zeichen, und wir können verstehen, warum einer, der sich an die Antipoden verirrt hat, genau hinzusehen beschließt, um zu begreifen, was sie für ihn bedeutet.

Unerreichbar die Insel, Lilia verloren, all seine Hoffnungen gezeißelt – warum sollte sich da die unsichtbare⁹⁹ Flammenfarbene Taube nicht in die *medulla aurea* verwandeln, in den Stein der Weisen, das Ziel aller Ziele, flüchtig wie alle Dinge, die man leidenschaftlich begehrt?“¹⁰⁰

Die Wichtigkeit dieses im Rahmen der Oberflächenfabel eher irrelevanten Vogels für die im Roman angedeutete Sinnsuche wird fernerhin durch die paratextuelle Tatsache unterstrichen, daß Umberto Eco seinen dritten Roman nachweislich statt *L'isola del giorno prima* zuerst *La Colomba Color Arancio* nennen wollte.¹⁰¹

Aber was bedeutet dieses Symbol nun genau? Unter Berücksichtigung all dessen, was wir über die Person des Autors und dessen „innere Biographie“ wissen, drängt sich der Schluß auf, daß trotz Ecos manifester Neigung zum Existentialismus die am Schluß der *Insel des vorigen Tages* von Roberto erblickte Taube die Hoffnung auf das Walten eines christlichen Gottes repräsentiert.

Zur Stützung dieser Hypothese ließe sich einerseits auf die traditionelle christliche Ikonographie verweisen, in der die Taube eine nicht unbedeutende Rolle spielt; andererseits aber auch – zum letzten Mal – auf eine Aussage des empirischen Autors. Auf bereits erwähnter Tagung in Cerisy gab Eco nämlich – sehr vorsichtig, wie immer, wenn es um die Interpretation seiner eigenen Romane geht – zu erkennen, daß er selbst durchaus an eine christlich-religiöse Bedeutung der Taube gedacht hatte.

Wie lassen sich nun Existentialismus und Christentum als in der *Insel des vorigen Tages* angebotene „Lösungen“ miteinander in Einklang bringen? Dies ist relativ einfach, wenn man sich den Text noch einmal genau anschaut.

In der bereits zitierten Passage am Ende des 39. Kapitels ist nämlich nicht die Rede davon, daß Roberto die Taube *tatsächlich* sieht; dies bleibt ein bloßer *Wunsch* des Erzählers: „vorrei che“, „wünschte ich mir“, sagt dieser, bevor er Roberto die Taube erblicken läßt.

Wenn wir davon wieder auf den Autor Eco zurückschließen – und daß tatsächlich eine Beziehung zwischen der Thematik seiner Romane und seiner privaten religiösen Problematik besteht, sollte ausreichend deutlich geworden sein –, so bedeutet dies, daß der Verfasser der *Insel des vorigen Tages* zwar einerseits vom Vorhandensein eines christlichen Gottes nicht überzeugt ist, ihm derzeit der Glaube an diesen fehlt (und er insofern auf die Philosophie des Existentialismus angewiesen ist), er andererseits aber auch für sich diese Möglichkeit nicht völlig ausschließen will: Die Flammenfarbene Taube symbolisiert die gegen alle Vernunftgründe noch nicht aufgegebene, heimliche Hoffnung Umberto Ecos auf Erlösung.

2. Zu den hier versammelten Beiträgen

Im Beitrag von Luigi Bauco und Francesco Millocca (Rom) kommt wohl mehr als an irgendeiner anderen Stelle in diesem Band noch eine anfängliche Perplexität gegenüber Ecos drittem Roman zum Ausdruck, vor allem im zweiten, von Millocca verfaßten Teil, der sprachlich elegant um den Text kreist, ohne zu konkreten Ergebnissen zu gelangen. Weitaus ergiebiger ist meines Erachtens die von Bauco verfaßte erste Hälfte, wo zu Recht auf die hinter dem Romangeschehen hervorscheinende existentielle Problematik verwiesen wird.

Luciano Berio (Siena) beleuchtet aus Komponistenperspektive die musikalische Dimension des Romans; besonders anregend wirken auf mich seine Hinweise zur Zeitstruktur sowie zur musikalischen Gattung der „Variation“. (Wobei man wissen muß, daß Eco 1962 seine Theorie vom „offenen Kunstwerk“ u.a. am Beispiel von Kompositionen Berios entwickelte.)

Werner vom Busch (Suva, Fidschi) besaß als einziger Autor dieses Bandes das Privileg, bei der Niederschrift seines Beitrags am Schauplatz von Ecos Roman zu weilen. Insofern war es naheliegend, Ecos Naturbeschreibung mit den eigenen Beobachtungen vor Ort zu vergleichen; sehr erhellend sind dabei u.a. vom Buschs historische Erläuterungen zu der einstmals durch die Insel verlaufenden Datumsgrenze.

Rocco Capozzi (Toronto) konzentriert sich bei seiner brillanten Analyse vor allem auf zwei Aspekte der *Isola*: die barocke Materialgrundlage (sprachlich und gedanklich) und Ecos damit verknüpfte postmoderne Romanauffassung. Demgegenüber treten etwas in den Hintergrund Capozzis nicht weniger interessante, aber hier aus Platzgründen nicht näher ausgeführte Hinweise zur semiotischen Dimension des Werks, insbesondere zur Rolle des Lesers (die Eco bekanntlich mehrfach theoretisierte, u.a. 1979 in *Lector in fabula*).

Furio Colombo (New York) beschäftigt sich in seinem in mehrerlei Hinsicht bestechenden Beitrag u.a. mit Ecos Naturschilderungen, freilich aus einer ganz anderen Perspektive als vom Busch: Die Natur wird hier als „Idealprojekt“ interpretiert, als Ausdruck spiritueller Sehnsüchte der Figur Roberto und dahinter des Autors Eco. Diese Funktion wird insbesondere von jenen Aufsätzen dieses Bandes bestätigt, welche die Rolle der geheimnisumwitterten „Flammenfarbenen Taube“ analysieren.

Joseph P. Consoli (New Brunswick) zeigt schon im Titel seines Essays an, daß er Ecos *Isola* vor dem Hintergrund von dessen eigenem erzähltheoretischem Werk *Sei passeggiate nei boschi narrativi* lesen will; er

kommt dabei zu wichtigen Erkenntnissen u.a. hinsichtlich des Verhältnisses von Erzählzeit und erzählter Zeit.

Roberto Cotroneo (Rom) verblüfft durch seinen für die internationale Eco-Kritik recht ungewöhnlichen biographischen Ansatz, der das Klischeebild vom „Buch aus Büchern“ durchbricht. Anhand von Übereinstimmungen zwischen der Romanfabel und wenig bekannten Details aus Ecos Leben kann er die Berechtigung dieses Ansatzes jedoch überzeugend nachweisen.

Sigrid Gätjens (Hamburg) spürt den verschiedenen Arten von Bildreferenzen in der *Isola* nach, d.h. konkreten Bezügen auf Werke der bildenden Kunst, mentalen Bildern, bilderreichen Motivkomplexen und Emblemen. Sie kommt zu dem Ergebnis, daß diese im Dienste einer autoreflexiven Destruktivität stehen, die in literarischer und philosophischer Hinsicht zur Aporie führt (und damit das Fehlen eines „punto fijo“ bestätigt).

Der sprachlich und gedanklich gleichermaßen brillante Beitrag von Enzo Golino (Rom) nähert sich der *Isola* aus einer ganzen Reihe von Richtungen; am beeindruckendsten fand ich seinen Hinweis auf den durch die Verwirrung der Ebenen von Zeit und Raum angedeuteten „faustischen Pakt“ zwischen Mensch und Natur mit dem Ziel der Unsterblichkeit. Hier könnte der Leser – wie an vielen weiteren Stellen dieses Bandes – eine Verbindung herstellen zu einem anderen Beitrag: in diesem konkreten Fall zu der biographischen Interpretation Cotroneos.

Jules Gritti (Paris) ordnet die *Isola* u.a. in den Kontext von Ecos theoretischen Werken der letzten Jahre ein (*I limiti dell'interpretazione* und *La ricerca della lingua perfetta*); hervorhebenswert auch die von ihm aufgezeigte Parallele zwischen der neuzeitlichen Geburt des Individuums und der Einsamkeit des Protagonisten Roberto.

Eine hervorragende Analyse des geschichtlichen Substrats in Ecos Roman legt Susanne Kleinert (Saarbrücken) vor, wobei sie u.a. auch die Bezüge zum wichtigsten italienischen Vertreter der Gattung, den *Promessi sposi* Alessandro Manzonis erörtert. Was die *Isola* freilich vom historischen Roman des 19. Jahrhunderts unterscheidet, ist nicht nur der Wandel von der Ereignis- zur Mentalitätsgeschichte, sondern vor allem das postmodern metanarrative Thema der „möglichen Welten“.

Burkhard Kroeber (München), der alle drei Eco-Romane ins Deutsche übertragen hat, befaßt sich naturgemäß auch bei seinem Beitrag über die *Isola* hauptsächlich mit Übersetzungsfragen. Dabei ist seine Darstellung nie technisch-trocken, sondern überaus anregend zu lesen, und man erfährt nebenbei auch noch viel zur Interpretation des Romans (besonders wichtig erscheint mir sein Hinweis auf die ursprünglich sogar als Buchtitel

vorgesehene „Flammenfarbene Taube“, was deren Bedeutung als zentrales Symbol unterstreicht).

Obwohl zweifellos gleich mehrere Beiträge dieses Bandes von bestechender Brillanz sind und obwohl sich der Herausgeber jeder Parteilichkeit enthalten sollte, möchte ich doch gestehen, daß wenn ich einen Lieblingsbeitrag benennen sollte, dies jener von Claudia Miranda (Toronto) sein müßte. Dies ist insofern nicht schwer zu erklären, als die Autorin davon profitiert, jahrelang bei Ecos semiotischen Forschungen in Bologna mitgearbeitet zu haben; Eco hat auch ihre Dissertation betreut. So fällt es ihr leichter als anderen, die wahren Intentionen des Verfassers der *Isola* zu ermitteln; ihre Darlegungen zum Leser als „impliziten Protagonisten“ und zur musikalischen Struktur des Romans sind in jeder Hinsicht überzeugend.

Hervorragend ist freilich auch der Beitrag von Michael Nerlich (Berlin), was um so beeindruckender ist, als dieser bereits kurz nach Erscheinen der italienischen Erstausgabe der *Isola* verfaßt wurde (und damit eher als alle anderen Aufsätze in diesem Band). Aus der Fülle der darin erörterten Aspekte fällt es schwer, einen einzigen hervorzuheben; am verblüffendsten vielleicht die aufgezeigte Parallele in der Werkkonzeption von Eco und Dante.

Was dem Beitrag von Giovanni Piazza und Isamu Taniguchi (Tokio) seine besondere Würze gibt, ist die Tatsache, daß der Erstgenannte wie Eco im piemontesischen Alessandria aufwuchs. So finden wir darin nicht nur die eine oder andere Anekdote über Ecos Familie, sondern beispielsweise auch erhellende Hinweise zum Gebrauch des heimatlichen Dialekts in Ecos Romanen.

Ulrich Prill (Chemnitz) ist vermutlich der Autor, der Ecos dritten Roman am stärksten wegen des mangelnden Unterhaltungswerts kritisiert, wegen seines Charakters als „nur leicht fikionalisierte Enzyklopädie“. Dies ist freilich keine Fundamentalkritik, denn Prill erklärt diese Eigenheit der *Isola* durch ihre metahistorisch manieristische (also postmoderne) Konzeption. Erwähnenswert auch Prills Auswertung von Ecos CD-ROM über das *Seicento*: es gelingt ihm auf diese Weise, die meisten Kapitelüberschriften des Romans auf Buchtitel des 17. Jahrhunderts zurückzuführen.

Francisco Javier Rodríguez Pequeño (Madrid) geht von einem fiktionstheoretischen Ansatz aus und kommt dabei zu interessanten Ergebnissen; auch hier wäre die Herstellung einer Verbindung zur biographischen Interpretation der *Isola* möglich, insbesondere da er unter Berufung auf Frank Kermode den geordneten Aufbau literarischer Fiktionen aus dem menschlichen Grundbedürfnis nach existentieller Sinnhaftigkeit erklärt.

Wie Susanne Kleinert beleuchtet auch Michael Rössner (München) die *Isola* vor dem Hintergrund der Gattung des historischen Romans: Wenn er von „Diskurs-Archäologie“ spricht, so ist dies vergleichbar mit Kleinerts Einordnung der *Isola* als „Mentalitätsgeschichte“; beide stimmen darin überein, daß Eco sich von den Modellen des 19. Jahrhunderts gelöst hat (wobei Kleinert hauptsächlich an Manzoni dachte, Rössner sich aber vor allem auf Walter Scott beruft).

Dörte Schultze-Seehof (Berlin) nähert sich dem Roman aus der Perspektive der Semiotikerin; sie weist die Bedeutung von Ecos Konzept der „hermetischen Semiose“, welches schon dem *Foucaultschen Pendel* zugrunde gelegen hatte, auch für *Die Insel des vorigen Tages* nach.

Manlio Talamo (Neapel) schließlich geht insbesondere den barocken Liebestheorien nach, anhand derer Eco die Beziehung zwischen Roberto und Lilia gestaltet hat. Kein Zufall ist es, daß auch Talamo am Ende seines Beitrags auf die ominöse „Flammenfarbene Taube“ als Sinnstifter und Hoffnungssymbol verweist; er bestätigt damit die Hinweise mehrerer anderer Interpreten dieses Bandes.

Was mir als Herausgeber vielleicht am stärksten bei der Lektüre dieser Aufsätze aufgefallen ist, ist die Tatsache, daß von diesen zwanzig hochqualifizierten Autoren, die alle nicht leicht zu blenden sind und es auch nicht nötig haben, dem Verfasser dieses Romans wider besseres Wissen zu schmeicheln, doch die allermeisten der *Isola del giorno prima* ihre Bewunderung nicht versagen, ja häufig sogar in Superlativen schwelgen (was von der Behauptung, dies sei Ecos bester Roman, bis hin zur Bewertung als „genial“ geht). Angesichts der häufig ablehnenden Feuilleton-Kritik nach Erscheinen des Romans (was sowohl für Italien als auch Deutschland gilt) mag dies überraschen; meines Erachtens liegt dies jedoch daran, daß es eben einigen interpretatorischen Aufwand kostet, in das Innere dieses Werks vorzudringen. Möge dieser Sammelband also zur verdienten „Ehrenrettung“ von Ecos drittem Roman beitragen.

Die ausländischen Aufsätze wurden in den jeweiligen Landessprachen verfaßt und von mir dann alle ins Deutsche übertragen, wobei ich mir Mühe gab, die unterschiedlichen Darbietungsstile nicht zu verwischen. Bisweilen habe ich in den Anmerkungen zu diesen Artikeln auch einige eigene Erläuterungen beigefügt, soweit mir dies nötig und für den Leser hilfreich erschien; diese Zusätze sind als vom Herausgeber stammend markiert.

Danksagungen

Erleichtert bzw. überhaupt erst ermöglicht wurde mir die Arbeit an diesem Sammelband durch Herrn Prof. Dr. Titus Heydenreich, der mich als seinen Assistenten während des Vorbereitungszeitraums des *Isola*-Bandes kaum für andere Tätigkeiten heranzog. Dafür, wie auch für seine langjährige vorhergehende Förderung meiner verschiedenen literaturwissenschaftlichen Projekte, möchte ich ihm an dieser Stelle sehr herzlich danken.

Die zügige Verwirklichung des Sammelbandes wäre in dieser Form keinesfalls möglich gewesen ohne die gute Zusammenarbeit mit Frau Petra Glockner, der zuständigen Lektorin bei der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft. Sie war es vor allem auch, welche am Schluß die rettende Idee zur Änderung des Herstellungsmodus hatte, ohne die eine schmerzhaft Kürzung der Beiträge unumgänglich gewesen wäre; für ihr Engagement sei ihr an dieser Stelle herzlich gedankt.

Last but not least: Für sorgfältiges Korrekturlesen danke ich Frau Agnes Mangartz (Erlangen) und Herrn Peter Tschierschke von der WBG.

Anmerkungen

¹ Aus dieser Erstausgabe stammen die italienischen Zitate in allen Beiträgen. Die jeweils beigefügte Übersetzung stammt aus der von Burkhard Kroeber angefertigten, im März 1995 im Hanser Verlag erschienenen deutschen Version.

² Zu Ecos erstem Roman vgl.: Th. Stauder, *Umberto Ecos «Der Name der Rose»: Forschungsbericht und Interpretation*. Mit einer kommentierten Bibliographie der ersten sechs Jahre internationaler Kritik. (Erlanger Studien, Bd. 77) Erlangen 1988 (21989). Eine Zusammenfassung davon bietet der Aufsatz: „Nell'anno ottavo della pubblicazione del *Nome della Rosa*: proposta per la soluzione di alcuni problemi interpretativi ancora rimanenti“, in: *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), Heft 3/4 1988 (S. 422-448).

³ Zu Ecos zweitem Roman vgl.: Th. Stauder, „Un colloquio con Umberto Eco su *Il pendolo di Foucault*“, in: *Il lettore di provincia* (Ravenna), anno XXI, fasc. 75, settembre 1989 (S. 3-11); deutsche Fassung in: *Zibaldone / Zeitschrift für italienische Kultur der Gegenwart* (München), Nr. 8, November 1989 (S. 111-124). Eine Vertiefung der in diesem Gespräch bereits angedeuteten Interpretation bietet der Aufsatz: „*Il pendolo di Foucault*: l'autobiografia segreta di Umberto Eco“, in: *Il lettore di provincia* (Ravenna), anno XXIII, fasc. 80, aprile 1991 (S. 3-21); auch erschienen in der *Romanistischen Zeitschrift für Literaturgeschichte* (Heidelberg), Heft 1/2 1991 (S. 143-163, leider mit vielen Druckfehlern). Eine leicht überarbeitete deutsche Fassung dieses Aufsatzes ist enthalten in: Max Kerner / Beate Wunsch (Hrsg.), *Welt als Rätsel und Geheimnis? Studien und Materialien zu Umberto Ecos «Foucaultschem Pendel»*, Frankfurt/M. 1996 (S. 127-155).

⁴ Nur der hier veröffentlichte Beitrag von Michael Nerlich ist lediglich eine überarbeitete Fassung eines bereits im Frühjahr 1995 erschienenen Zeitschriftenbeitrags; wegen

seiner außergewöhnlichen Qualität und wegen des geringen Verbreitungsgrades jener Zeitschrift schien jedoch die Aufnahme in den vorliegenden Sammelband trotz des sonst geltenden Originalitätsprinzips gerechtfertigt.

⁵ Zur bisherigen literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit Ecos beiden ersten Romanen vgl.: Th. Stauder, „*Il pendolo della rosa*: 14 Jahre internationale Kritik zum Romanwerk Umberto Eco“, in: *Grenzgänge / Beiträge zu einer modernen Romanistik* (Leipzig), Heft 4, 2. Jg. 1995, S. 133-154.

⁶ Vgl. dazu den Anhang „Zu den Autoren dieses Bandes“, wo einschlägige Publikationen meist erwähnt sind.

⁷ Mir sei diese poetische Lizenz verziehen; natürlich weiß ich, daß Eco seine Romane mit dem Computer schreibt. Zur Zeit des *Namens der Rose* war er noch einer der ersten Autoren im Bereich der Belletristik, die dies taten, so daß dies damals noch Aufsehen erregte; heute hat sich dies ohnehin allgemein eingebürgert. (Die lange Zeit beliebte Polemik über Ecos angeblich „maschinell“ erzeugte „Romane aus dem Computer“ war zweifellos nur eine Phantomdiskussion, ja meines Erachtens sogar ausgesprochen albern; wie wir heute alle wissen, ist der Computer ein bloßes Schreibwerkzeug, das gewisse Arbeitsabläufe erleichtert, aber dem Autor das Denken natürlich nicht abnimmt.)

⁸ Vgl. z.B. die von Historikern herausgegebenen Aufsatzsammlungen zu Ecos erstem Roman: Alfred Haverkamp und Alfred Heit (Hrsg.), *Ecos Rosenroman*, München 1987; Max Kerner (Hrsg.), „...eine finstere und fast ungläubliche Geschichte?“ *Mediävistische Notizen zu Umberto Ecos Mönchsroman «Der Name der Rose»*, Darmstadt 1987.

⁹ Einen diese Vielfalt zumindest ansatzweise aufgreifenden ersten Zugang zum Roman findet der Leser in: Th. Stauder, „Un colloquio con Umberto Eco su *L'isola del giorno prima*“, in: *Il lettore di provincia* (Ravenna), anno XXVI, fasc. 93, settembre 1995 (S. 39-48); auch erschienen in: *Italienisch / Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* (Frankfurt/M.), Nr. 35, Mai 1996 (S. 2-13).

¹⁰ Vgl. z.B. diese Behauptung von Renzo Paris: „Dietro la narrativa di Umberto Eco, non scopro altro che la sua intelligenza saggistica, enciclopedica, [...] ma nulla di lui, dei suoi gusti personali, della sua vita, delle sue passioni.“ Zitiert nach: Francesca Pansa & Anna Vinci, *Effetto Eco*, Roma 1990, S. 165.

¹¹ Vgl.: Th. Stauder, „*Il pendolo di Foucault*: l'autobiografia segreta di Umberto Eco“, a.a.O. (Anmerkung Nr. 3).

¹² Milano [Edizioni Anabasi].

¹³ Umberto Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990, S. 110.

¹⁴ Die eckigen Klammern markieren erläuternde Zusätze von mir.

¹⁵ *I limiti dell'interpretazione*, a.a.O., hier S. 122.

¹⁶ Th. Stauder, „Un colloquio con Umberto Eco su *Il pendolo di Foucault*“, a.a.O. (Anm. 3), hier S. 3.

¹⁷ Eco erzählte dies in einem Interview mit George Christian im Jahre 1984 (*The Houston Chronicle*, 17. Juni 1984, S. 14-19).

¹⁸ Diese biographischen Informationen sind enthalten in meinem Gespräch mit Eco über *Das Foucaultsche Pendel* (a.a.O.).

¹⁹ Ebenda, S. 10.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd.

- ²² U. Eco, *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Milano 1970, S. 6.
- ²³ *Il nome della rosa*, XII edizione Milano 1983, S. 495f.
- ²⁴ *Der Name der Rose*, 25. Auflage München-Wien 1984, S. 626.
- ²⁵ Umberto Eco in der italienischen Zeitschrift *Jesus*, anno 4, numero 4, aprile 1982 (S. 55-57).
- ²⁶ *Il nome della rosa*, S. 163.
- ²⁷ *Der Name der Rose*, S. 201.
- ²⁸ Umberto Eco, in: Achille Bonito Oliva (a cura di), *Luoghi del silenzio imparziale / Labirinto contemporaneo*, Milano 1981, S. 48-50.
- ²⁹ „Enzyklopädie“ natürlich hier im abstrakten Sinne als eine Summe von Wissen.
- ³⁰ Eco hat mir erklärt, was genau er unter dem „punto fijo“ versteht, und wieso dieser auf spanisch bezeichnet wird: „Ho visto che tutti i recensori hanno creduto che il «punto fijo» sia il centottantesimo meridiano. Il «punto fijo» in verità è il modo di fare il punto sulla longitudine, non importa dove. L'ho usato in spagnolo perché così lo cita Cervantes nel *Coloquio de los perros*.“ In: Th. Stauder, „Un colloquio con Umberto Eco su *L'isola del giorno prima*“, a.a.O., hier S. 44.
- ³¹ Auf Pavese verweisen im *Foucaultschen Pendel* u.a. die für diesen so typischen „colline in forma di mammella“ (*Il pendolo di Foucault*, Milano 1988 [I edizione], S. 94).
- ³² Im Roman lesen wir, daß Belbo „avrà avuto cinque o sei anni“ im Jahre 1938 (*Il pendolo di Foucault*, S. 54).
- ³³ Im Roman erzählt Belbo: „noi abitavamo in città, ma nel 1943 si erano infittiti i bombardamenti e mia madre aveva deciso che dovevamo sfollare“ (a.a.O., S. 233).
- ³⁴ Auf der seinem Gesamtwerk gewidmeten Tagung in Cerisy-la-Salle („Au Nom du Sens“, 29.6. - 9.7.1996) hat mir Eco noch zusätzlich bestätigt, auch das im Roman beschriebene Partisanenbegräbnis habe er persönlich genau so erlebt. (Die Akten dieser von Paolo Fabbri und Jean Petitot organisierten, in jeder Hinsicht außergewöhnlichen Tagung werden in Frankreich bei Grasset und in Italien bei Bompiani erscheinen.)
- ³⁵ *Il pendolo di Foucault*, S. 388.
- ³⁶ Ebenda, S. 495.
- ³⁷ *Das Foucaultsche Pendel*, München-Wien 1989, S. 579.
- ³⁸ Ebenda, S. 734.
- ³⁹ In Italien veröffentlicht im Jahre 1961 (mit G.B. Zorzoli als Co-Autor). Ich konnte nur die englische Übersetzung von 1962 einsehen (*A pictorial history of inventions*).
- ⁴⁰ Dort sah er in den fünfziger Jahren auch zum ersten Mal das real existierende Foucaultsche Pendel.
- ⁴¹ *Il pendolo di Foucault*, S. 51f.
- ⁴² *Das Foucaultsche Pendel*, S. 68f.
- ⁴³ *Il pendolo di Foucault*, S. 189.
- ⁴⁴ *Das Foucaultsche Pendel*, S. 277f.
- ⁴⁵ „Un colloquio con Umberto Eco su *Il pendolo di Foucault*“, a.a.O., S. 10.
- ⁴⁶ Zum Existentialismus im *Foucaultschen Pendel* siehe weiter unten Anmerkung 87.
- ⁴⁷ U. Eco, *Le poetiche di Joyce*, erstmals veröffentlicht 1962 als Teil von *Opera aperta*, zitiert nach der Ausgabe Milano 1982, hier S. 44.
- ⁴⁸ *Il pendolo di Foucault*, S. 500f.
- ⁴⁹ *Das Foucaultsche Pendel*, S. 743f.
- ⁵⁰ *Il pendolo di Foucault*, S. 473.
- ⁵¹ *Das Foucaultsche Pendel*, S. 701f.

- ⁵² „Un colloquio con Umberto Eco su *Il pendolo di Foucault*“, a.a.O., S. 6.
- ⁵³ Über die Namensbestandteile des Protagonisten haben sich viele Interpreten den Kopf zerbrochen, u.a. auch einige Beitragsautoren des vorliegenden Bandes. Deswegen mag vielleicht interessant sein, was mir Eco auf der Tagung in Cerisy (siehe oben Anmerkung 34) dazu sagte. Er verneint die von vielen vermutete Zusammensetzung von „Roberto“ aus „Rob(inson)“ und „(Umb)erto“: daran habe er nicht gedacht. Dagegen bestätigt er, daß „Grive“, die im Roman mehrfach belegte französische Variante des Namensteils „Griva“, dem Nachnamen des Jesuitenpaters Caspar, nämlich „Wanderdrossel“, entsprechen soll (was u.a. von Michael Nerlich vermutet worden war).
- ⁵⁴ *L'isola del giorno prima*, S. 22.
- ⁵⁵ Der „Palazzo del Pozzo“ wird erwähnt in Pansa/Vinci (a.a.O., S. 14). Da dies ein bereits 1990 veröffentlichtes Buch ist, wird darin natürlich noch keine Verbindung zur *Insel des vorigen Tages* hergestellt.
- ⁵⁶ *L'isola del giorno prima*, S. 32.
- ⁵⁷ *Die Insel des vorigen Tages*, S. 37.
- ⁵⁸ Siehe den Beitrag von Giovanni Piazza und Isamu Taniguchi in diesem Band.
- ⁵⁹ *Il pendolo di Foucault*, S. 471. Die präzise Angabe zur dialektalen Herkunft dieses Ausspruchs verdanke ich Eco persönlich (auf besagter Tagung in Cerisy).
- ⁶⁰ „Pochi clamori tra la Bormida e il Tanaro“ (1965); zitiert nach: U. Eco, *Il costume di casa*. Milano 1973, S. 9-11, hier S. 9.
- ⁶¹ Als Einleitung Ecos zu dem Band *Strutture ed eventi dell'economia alessandrina*, AAVV. Alessandria 1981; danach wurde dieser Artikel wiederveröffentlicht in: U. Eco, *Secondo diario minimo*, Milano 1992 (S. 331-339).
- ⁶² In seinem bereits erwähnten Buch *La diffidenza come sistema*.
- ⁶³ Zitiert nach dem *Secondo diario minimo*, a.a.O., S. 337f.
- ⁶⁴ Cotroneo in *La diffidenza come sistema*, a.a.O., S. 73.
- ⁶⁵ Ich habe hier etwas freier übersetzt, um durch einige erläuternde Einschübe den Gedankengang Cotroneos besser verständlich zu machen.
- ⁶⁶ Cotroneo stellt zusätzlich noch eine Verbindung her zwischen dem Tod von Robertos Vater und dem Tod von Umberto Ecos Doktorvater Luigi Pareyson. Dies findet der geneigte Leser jedoch weiter hinten in diesem Band ausführlich dargestellt, eben in Cotroneos (auf *La diffidenza come sistema* fußendem) Beitrag, weshalb ich mir hier eigene Ausführungen zu diesem Punkt erspare.
- ⁶⁷ *L'isola del giorno prima*, S. 472.
- ⁶⁸ *Die Insel des vorigen Tages*, S. 508.
- ⁶⁹ *L'isola del giorno prima*, S. 470f.
- ⁷⁰ *Die Insel des vorigen Tages*, S. 506f.
- ⁷¹ „Un colloquio con Umberto Eco su *L'isola del giorno prima*“, a.a.O., S. 46.
- ⁷² *L'isola del giorno prima*, S. 433.
- ⁷³ *Die Insel des vorigen Tages*, S. 463f.
- ⁷⁴ „Un colloquio con Umberto Eco su *L'isola del giorno prima*“, a.a.O., S. 46.
- ⁷⁵ Etwa in *A Pictorial History of Inventions*, a.a.O., S. 123-132; in unserem Zusammenhang besonders interessant S. 126 und S. 130.
- ⁷⁶ Umberto Eco (a cura di), *Il Seicento - Guida multimediale alla storia della civiltà europea*. Milano 1995 (CD-ROM).
- ⁷⁷ *L'isola del giorno prima*, S. 444.
- ⁷⁸ *Die Insel des vorigen Tages*, S. 476.

- ⁷⁹ Unmittelbar nach der hier zitierten Passage spricht der Erzähler von „la severità con cui l'ottico polisce la sua lente“, eine Anspielung auf das von Baruch Spinoza ausgeübte Handwerk des Schleifens optischer Gläser. (Vgl.: Hans Joachim Störig, *Kleine Weltgeschichte der Philosophie*, Frankfurt/M. 1984, Bd. 1, S. 328.)
- ⁸⁰ „Il Dio che si nasconde“, „der sich verbergende Gott“, ist Pascals „le Dieu caché“.
- ⁸¹ *L'isola del giorno prima*, S. 445.
- ⁸² *Die Insel des vorigen Tages*, S. 477.
- ⁸³ Ebenda.
- ⁸⁴ *Il pendolo di Foucault*, S. 507f.
- ⁸⁵ *Das Foucaultsche Pendel*, S. 751ff.
- ⁸⁶ In meinem Aufsatz „*Il pendolo di Foucault: l'autobiografia segreta di Umberto Eco*“, a.a.O.; hierzu besonders S. 20f.
- ⁸⁷ So ist im Roman u.a. von Belbos „abituale male di vivere“ die Rede (S. 27); Eco kommentiert in seinen (unveröffentlichten) „Istruzioni per i traduttori de *Il pendolo di Foucault*“: „Il male di vivere è citazione da Montale [...]. Ma può andare bene una espressione analoga dalla tradizione esistenzialista.“ – Das Gedicht Eugenio Montales, auf das sich Eco hier bezieht, ist natürlich das (nach seinem ersten Vers benannte) „Spesso il male di vivere ho incontrato“ aus *Ossi di seppia*.
- ⁸⁸ Siehe oben Anmerkung 34.
- ⁸⁹ Abbagnano veröffentlichte 1942 eine *Introduzione all'esistenzialismo*, die in Italien lange Zeit als Standardwerk galt.
- ⁹⁰ Burkhardt Kroeber hat hier nicht ganz wörtlich übersetzt; dies geschah aber nach reiflicher Überlegung und in Absprache mit dem Autor.
- ⁹¹ *L'isola del giorno prima*, S. 465.
- ⁹² *Die Insel des vorigen Tages*, S. 499.
- ⁹³ In *La diffidenza come sistema*, a.a.O., S. 69-72.
- ⁹⁴ *Il pendolo di Foucault*, S. 501 (Kursivierung von mir).
- ⁹⁵ *Das Foucaultsche Pendel*, S. 744 (Kursivierung von mir).
- ⁹⁶ *L'isola del giorno prima*, S. 257 (Kursivierung von mir). – Durch Roberto Cotroneo (*La diffidenza come sistema*, S. 69) wurde ich auf diese Stelle aufmerksam.
- ⁹⁷ *Die Insel des vorigen Tages*, S. 278 (Kursivierung von mir).
- ⁹⁸ *L'isola del giorno prima*, S. 331.
- ⁹⁹ Zu diesem Zeitpunkt (vor dem Ende des Romans) hält Roberto noch vergeblich nach der Taube Ausschau.
- ¹⁰⁰ *Die Insel des vorigen Tages*, S. 357.
- ¹⁰¹ Daß *La Colomba Color Arancio* Ecos ursprüngliche Idee für den Titel seines dritten Romans war, wird uns von denjenigen seiner Freunde bestätigt, mit denen er dies vor der Veröffentlichung diskutierte. (Einer dieser Freunde ist Furio Colombo, der die Titelfrage in seinem Beitrag für den vorliegenden Band auch kurz erwähnt.)

Inhaltsverzeichnis

Grußwort von UMBERTO ECO.....	VII
THOMAS STAUDER (Erlangen): „Einführende Überlegungen zu <i>Ecos Isola</i> und zu den hier versammelten Beiträgen“	1
LUIGI BAUCO / FRANCESCO MILLOCCA (Rom): „Die Metapher der Melancholie“	32
LUCIANO BERIO (Siena): „Die Zeit der Insel“	44
WERNER VOM BUSCH (Suva, Fidschi): „Die Insel Taveuni – literarische Fiktion und geographische Realität“	48
ROCCO CAPOZZI (Toronto): „Neobarocker Postmodernismus und Intertextualität in <i>Ecos L'isola del giorno prima</i> “	57
FURIO COLOMBO (New York): „Umberto Eco: Kultur und Natur“	78
JOSEPH P. CONSOLI (New Brunswick): „Ein Spaziergang mit Roberto durch die Wälder der Fiktion“	94
ROBERTO COTRONEO (Rom): „Die Rose, das Pendel, die Insel“	114
SIGRID GÄTJENS (Hamburg): „Erzählen, wie der Roman <i>nicht</i> entsteht. Vom Abbild, Spiegelbild und Sinnbild in <i>Ecos L'isola del giorno prima</i> “	132
ENZO GOLINO (Rom): „Ec(h)ographie eines Zeitreisenden“	149

JULES GRITTI (Paris): „Text, Prätext und Kontext“	169
SUSANNE KLEINERT (Saarbrücken): „Geschichte und Möglichkeitsdimension in <i>L'isola del giorno prima</i> “	181
BURKHART KROEBER (München): „Ach, das Übersetzen ... Zur deutschen Fassung von Ecos drittem Roman“	207
CLAUDIA MIRANDA (Toronto): „Das Schiff der Theorie im Meer der Schrift“	218
MICHAEL NERLICH (Berlin): „Aufstieg zum Inferno. Zu Umberto Ecos <i>Isola del giorno prima</i> “	253
GIOVANNI PIAZZA / ISAMU TANIGUCHI (Tokio): „Von Horoskopern, Triptychen und Dummköpfen“	276
ULRICH PRILL (Chemnitz): „Umberto Ecos <i>L'isola del giorno prima</i> : Intertextualität und Manierismus“	287
FRANCISCO JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO (Madrid): „Die Notwendigkeit der Fiktion in <i>L'isola del giorno prima</i> “	302
MICHAEL RÖSSNER (München): „Die Geschichte vom Ausstieg aus der Geschichte, oder: Ist Ecos <i>Insel des vorigen Tages</i> ein historischer Roman?“	316
DÖRTE SCHULTZE-SEEHOF (Berlin): „Eine Insel fern der Semiotik? Zur Beziehung von wissenschaftlichem und narrativem Diskurs in Umberto Ecos <i>Die Insel des vorigen Tages</i> “	332
MANLIO TALAMO (Neapel): „Warten auf die Taube“	344
Zu den Autoren dieses Bandes	359