

Roberto Di Bella

Zwischen Mickey Mouse und Mussolini.
Die Medien der Populärkultur und das kulturelle Gedächtnis
in Umberto Ecos „Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana“

Acheronta Movebo

I.

Das Stichwort ‚Gedächtnis‘ hat in den Kultur- und Medienwissenschaften seit Mitte der 1990er Jahre zunehmend an Bedeutung gewonnen, ja ist zum diskursiven Leitbegriff geworden. Mythen, Traditionen, historisches Bewusstsein, Archiv, Kanon, Denkmäler, offizielle Erinnerungsrituale sowie innerfamiliäre Prozesse des Erinnerungstransfers: all diese Begriffe und Diskurse werden in der aktuellen Forschung unter dem Begriff des (kollektiven/kulturellen) Gedächtnisses erfasst.¹ Was sich an diesem Forschungsansatz, trotz einer anhaltenden Flut von Veröffentlichungen, Kolloquien und Konferenzen, weiterhin zu bewähren scheint, „ist der neue Blick auf Übersehenes oder Altbekanntes, den er eröffnet, sowie sein integratives, Disziplinen übergreifendes Potential“,² durch den auch die Literaturwissenschaft neue Impulse erfährt. Denn in der Frage nach dem Gedächtnis berühren und kreuzen sich neurowissenschaftliche, psychologische, soziale, historische und literarische Forschungsansätze, was das Gedächtnis zu einem genuin transdisziplinären und kulturwissenschaftlichen Problem macht.

Welches sind die nun die Kanäle, auf denen wir unsere Traditionen und unser Wissen kommunizieren und übermitteln? Diese Frage muss für jede Generation neu verhandelt werden. Umberto Eco macht darauf aufmerksam, dass dies nicht allein über den Weg der Hochkultur geschieht. In seinem jüngsten Roman „Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana“ (2004)³ beschreibt er am

1 Astrid Erll: Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses. In: Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin, New York: de Gruyter 2005, S. 249–276, hier S. 250.

2 Aleida Assmann: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften. In: Kulturwissenschaften. Forschung, Praxis, Positionen. Hrsg. von Lutz Musner und Gotthart Wunberg. Wien: WUV 2002, S. 27–45, hier S. 27.

3 Umberto Eco: *La misteriosa fiamma della regina Loana*. Mailand: Bompiani 2004. – Falls nicht anders angegeben zitiere ich nach der deutschen Ausgabe (Umberto Eco: *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana*. Illustrierter Roman. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser 2004). „Die geheimnisvolle Flamme der Kö-

Beispiel seines Protagonisten Yambo Bodoni die *éducation sentimentale* seiner Generation, aufgewachsen und sozialisiert im Zeichen des italienischen Faschismus, aber auch einer insbesondere aus den USA stammenden Gegenkultur. Hierfür be- und hinterfragt Eco – und dies ist ein Novum für die italienische Literatur – insbesondere die Populärkultur der Zeit, die er in Form von Comics, Fotos, Plakaten und sogar Schlagern und Propagandaliedern als originale Bild- und Textzitate in die Romanhandlung integriert.

Zwei Grundgedanken liegen dem Roman dabei zugrunde: einerseits Ecos Überzeugung (als Semiotiker) vom Einfluss der Populärkultur auf die Identitätsbildung und somit die Einsicht in die Notwendigkeit, auch diesen Teil der soziokulturellen Überlieferung *diskursiv* wahr zu nehmen, andererseits sein analytischer Blick (als Essayist und Romanautor) auf das kulturelle Klima zur Zeit des italienischen Faschismus im Fokus seiner Populärkultur. „Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana“ ist deshalb ein sehr italienischer Roman, der sich zunächst auch an die Leserschaft im eigenen Land richten sollte.⁴ So beschäftigte den Autor nicht zuletzt die Frage, wie sich die offizielle italienische Erinnerungskultur nach 1945 im Konflikt zwischen der Verdrängung der faschistischen Prägungen und einer Überhöhung der italienischen Widerstandsbewegung darstellt. Eco sieht hierin – dies sei bereits vorausgeschickt – die Grundlage eines generationsübergreifenden Traumas.

Doch zunächst einige nähere Bemerkungen zur Handlung: Nach einem Unfall fällt der ca. 60jährige Mailänder Antiquar Giambattista Bodoni, von allen nur Yambo genannt, ins Koma. Als er aus diesem am 25. April 1991 wieder erwacht, hat er jedoch das Gedächtnis verloren. Genau gesehen ist es eine besondere Spielart der Amnesie, von der er betroffen ist. Denn zwar hat der Patient die Erinnerungen an alles, was ihn persönlich betrifft, sein sogenanntes ‚*episodisches Gedächtnis*‘, verloren, hingegen ist das ‚*semantische Gedächtnis*‘ unversehrt geblieben, in welchem der Mensch sein Weltwissen abspeichert, wozu historische Daten ebenso gehören wie die Fähigkeit, eine Zahntube auszudrücken.⁵ Im Fall von Giambattista Bodoni umfasst es zudem seine sämtlichen Lektüren. Pointiert gesagt: Der Held in Ecos Roman erkennt auf Abbildungen Napoleon und Mussolini wieder und kann Dante und Leopardi zitieren, hat jedoch sein eigenes Geburtsdatum vergessen und steht seiner Familie als Fremder gegenüber.

nigin Loana“ ist sein fünfter Roman, nach „Der Name der Rose“ (1980, dt. 1982), „Das Foucaultsche Pendel“ (1988, dt. 1989), „Die Insel des vorigen Tages“ (1994, dt. 1995) sowie „Baudolino“ (2000, dt. 2001).

4 Henning Klüver: ‚Weil ich sonst verrückt geworden wäre‘. Interview mit Umberto Eco. In: Profil, Nr. 41 vom 10. April 2004, S. 136, 138-39, hier S. 138.

5 Die Unterscheidung zwischen episodischem und semantischem Gedächtnis wurde Anfang der 1970er Jahre von Endel Tulving eingeführt; vgl. Endel Tulving und W. Donaldson (Hrsg.): *Organization of memory*. New York u.a.: Acad. Press 1972. Siehe auch Endel Tulving und Fergus I. M. Craik: *The Oxford handbook of memory*. Oxford: Oxford University Press 2005.

Auf Anraten seiner Ehefrau, einer Diplompsychologin, und des behandelnden Arztes führt ihn deshalb die Suche nach seinem ‚episodischen Gedächtnis‘ ins Landhaus der Großeltern, nach Solara. In jenem Dorf in der Nähe von Mailand verbrachte er große Teile seiner Kindheit und Jugend, unter anderem auch die kompletten Kriegsjahre 1943–45, nachdem die ersten Bombardierungen der lombardischen Metropole die Familie zur Evakuierung zwangen.

Yambos Großvater war Trödler und sammelte, aus geschäftlichem Interesse wie privater Leidenschaft, im Grunde alles: Zeitschriften, Bücher, Schallplatten und Briefmarken, aber auch Comics, Fotografien und historische Werbematerialien. All dies wurde jedoch nach seinem Tod von der Generation der Kinder auf den riesigen Dachboden des Familienanwesens ausgelagert und damit buchstäblich auch verdrängt. In dieses Labyrinth, sein „kindliches Pompeji“,⁶ versenkt sich Yambo für mehrere Wochen als Archäologe der eigenen, oft angstbesetzten, kindlichen Erinnerungen. Die Hoffnung ist, sich mittels der sich an den Objekten entzündenden Assoziationen wieder seiner Identität zu gewiss zu werden. „Jedenfalls war nicht zu bezweifeln, daß hier in Solara jedes Wort ein anderes Wort heraufrief. Würde ich auf dieser Kette bis zum letzten gelangen? Zu welchem? Zu dem Wort *ich*?“⁷

Natürlich liegt hier bei einer solchen Thematik die Assoziation an Marcel Prousts „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ nahe, wenn sich auch Ecos Roman nicht mit der psychologischen Komplexität und Musikalität des proustschen Romanzyklus messen kann.⁸ Gleichwohl ist ein kontrastierender Blick auf die ‚Rekonstruktionsverfahren‘ in beiden Werken aufschlussreich. Denn während Proust das subjektive (auch körperliche) Erleben als literarisches Material nutzt, greift Eco auf das ‚objektive‘ Material der Comics, Zeitungen und Schlagzeilen zurück, um die verlorene Erinnerung wieder zu erlangen. Das Performative dieser Erinnerungsarbeit – und dies ist ganz im Sinne aktueller Positionen kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung – wird hierbei vom Icherzähler ebenso mitreflektiert wie die notwendige Lückenhaftigkeit seines Vorgehens.

Wurde nämlich das Gedächtnis traditionellerweise vom ganzheitlichen Konzept des Archivbegriffs her bestimmt, so wird es – bedingt insbesondere durch die Erfahrungen im Umgang mit den neuen Medien theoretisch zunehmend von der Tilgung, der Zerstörung, der Lücke und dem Vergessen her begriffen. Damit

6 Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 136.

7 Ebd., S. 125f.

8 Dem ebenso unvermeidlichen wie durchaus kalkulierten Vergleich versucht Eco deshalb mit gelegentlichen ironischen Anspielungen zu begegnen (siehe z.B. ebd., S. 84f.). So endet eine ausführliche Meditation bei der Betrachtung des – nach Ansicht des Erzählers – Allerpersönlichsten, was der Mensch besitze, der eigenen Exkremte nämlich, mit dem Satz: „Die Kacke war noch nicht mein Lindenblütentee – und ich hätte mich sehen wollen, wie ich mich anheischig machte, meine Recherche mit dem Schließmuskel zu betreiben“ (ebd., S. 99).

kommt es zu einer folgenreichen Akzentverschiebung: von Texten hin zu *Spuren* als Medien eines kulturellen Gedächtnisses:

Während man bei Buchstaben und Texten von der vollständigen Reaktivierbarkeit einer vergangenen Mitteilung ausging, kann an Spuren immer nur ein Bruchteil vergangenen Sinns restituert werden. Spuren sind in dem Sinn Doppelzeichen, dass sie Erinnern unauflösbar an das Vergessen knüpfen.⁹

Prousts Konzept einer ‚*mémoire involontaire*‘, einer unwillkürlich sich herstellenden Erinnerung, zielte letztlich auf die Wiederherstellung besonderer, ‚epiphaner‘ Momente und die mystische Konvergenz von Vergangenheit und Gegenwart, die den zeitlichen Abstand zwischen den Ereignissen und den auf sie gerichteten Erinnerungsakt zu nivellieren suchte. Dies lässt sich heute als Veto gegen die zeitgleich von dem Soziologen Maurice Halbwachs entwickelte Theorie einer re-konstruktiven Erinnerung lesen, die nichts Identisches *zurückholt*, sondern unter neuen Bedingungen der jeweiligen Gegenwart immer wieder etwas Neues *schafft*.

Der performative Neuansatz des Bergson-Schüler Halbwachs, bereits in den 1920er und 1930er Jahren entwickelt, jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg einer breiteren französischen Leserschaft zugänglich, wurde ab Mitte der 1960er Jahre auch in Deutschland verstärkt rezipiert. Halbwachs' Texte wurden somit zu einer wichtigen Orientierungsmarke der späteren kulturtheoretisch orientierten Gedächtnisforschung.¹⁰

So auch bei Aleida Assmann, die zu denjenigen Kulturwissenschaftlern gehört, die sich vielleicht am intensivsten mit Gedächtnistheoremen auseinandergesetzt haben. Ausgehend von Forschungen ihres Mannes, des Ägyptologen Jan Assmann und gemeinsam mit ihm, hat sie seit Beginn der 90er Jahre insbesondere den Begriff des kulturellen Gedächtnisses in zahlreichen Aufsätzen und Einzelstudien zum Fluchtpunkt eines gemeinsamen Begriffssystems entwickelt, das auf interdisziplinäre Anwendbarkeit zielt. Aleida Assmann differenziert dabei in ihrem theoretischen Ansatz, wie er u.a. in dem Buch „Erinnerungsräume“ (1999) formuliert wird, drei Ebenen des Gedächtnisses: das kommunikative, das kollektive sowie das kulturelle Gedächtnis. Diese werden von ihr als Elemente

9 Aleida Assmann: Texte, Spuren, Abfall. Die wechselnden Medien des kulturellen Gedächtnisses. In: Literatur und Kulturwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle. Hrsg. von Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 96–111, hier S. 106.

10 Maurice Halbwachs: Les cadres sociaux de la mémoire [1925]. Paris: Michel 2001 (dt.: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1985); ders.: La mémoire collective [1939], Nouv. éd. rev. et augmentée. Paris: Michel 2002 (dt.: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a.M.: Fischer 1991). Siehe auch Stephan Egger (Hrsg.): Maurice Halbwachs – Aspekte des Werks. Konstanz: UVK 2003.

eines kulturellen Transferprozesses begriffen, dessen Ablauf im Folgenden näher betrachtet werden soll.¹¹

Assmann verwendet zunächst den Begriff *kommunikatives Gedächtnis*, um das individuelle Gedächtnis in der sozialen Interaktion zu bezeichnen. Ein absolut einsamer Mensch, so zitiert sie Maurice Halbwachs, könne gar kein Gedächtnis ausbilden. Erinnerungen werden stets als Kommunikation, im Austausch mit Mitmenschen aufgebaut und verfestigt. Das Gedächtnis wachse ähnlich wie die Sprache von außen in den Menschen hinein.¹² Der Begriff ‚kommunikatives Gedächtnis‘ betont deshalb die unabdingbare Einbettung des individuellen Gedächtnisses als Medium subjektiver Erfahrungsverarbeitung in seinen sozialen, kommunikativen Kontext.

Nach ca. vierzig Jahren jedoch erfolgt durch den Generationenwechsel ein erster Einschnitt in der kulturellen Überlieferung, nach 80-100 Jahren ein zweiter, größerer. Danach verliert die Erfahrungs-, Erinnerungs- und Erzählgemeinschaft ihre Bindung, zerfällt eine homogene Konstruktion von ‚Geschichte‘ nach drei bis fünf Generationen in eine Vielzahl bruchstückhafter und widersprüchlicher Erfahrungen. Dies sei, so Assmann, so etwas wie das ‚Kurzzeitgedächtnis‘ einer Gesellschaft bzw. Kultur, das notwendigerweise nur in einem bestimmten sozialen Milieu wie auch einem spezifischen Zeithorizont existieren kann. Die expliziten subjektiven Erinnerungen seien somit laut Assmann stets an ein explizites Generationsgedächtnis gebunden.¹³ Dies wird auch dem Protagonisten in *Ecos Roman* nach einer mehrwöchigen Rechercheperiode deutlich, wenn auch als Scheitern seiner ursprünglichen Intention:

In jedem Fall hatte mir Solara bis dahin so gut wie nichts zurückerstattet, was wirklich mir und nur mir allein gehörte. Was ich entdeckt hatte, waren die Sachen, die ich gelesen hatte, aber so, wie sie auch viele andere gelesen hatten. Darauf reduzierte

- 11 Vgl. hierzu Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3. Aufl. München: Beck 2006. Siehe auch dies.: *Zur Mediengeschichte des kulturellen Gedächtnisses*. In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität*. Hrsg. von Astrid Erll und Ansgar Nünning. Berlin, New York: de Gruyter 2004, S. 45–60 sowie dies.: *Das kulturelle Gedächtnis an der Millenniumschwelle. Krise und Zukunft der Bildung*. Konstanz: UVK 2004 (Konstanzer Universitätsreden. 216). Für die Positionen von Jan Assmann siehe u.a. das Standardwerk: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. 4. Aufl. München: Beck 1999; und ders.: *Religion und kulturelles Gedächtnis*. 2. Aufl. München: Beck 2000. Siehe auch Aleida Assmann und Jan Assmann: *The Present in the Past. Dynamics and Dimensions of Cultural Memory*. Cambridge/Mass.: Harvard University Press 2006.
- 12 Vgl. Aleida Assmann: *Geschichte im Gedächtnis*. In: *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*. Hrsg. von Martin Huber und Gerhard Lauer. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 15–28, hier S. 19.
- 13 Vgl. ebd., S. 20.

sich meine ganze Archäologie. [...] [Ich hatte] mir nicht meine Kindheit vergegenwärtigt, sondern die einer Generation.¹⁴

Die im Assmanschen Begriffssystem unterschiedenen Gedächtnisebenen sind nicht allein funktionelle Distinktionen, sondern markieren, wie bereits erwähnt, auch die Etappen eines Prozesses, bei dem die Erinnerungsgehalte auf die jeweils nächste Ebene transferiert und dort integriert werden. So verschränken sich im kommunikativen Gedächtnis individueller und kollektiver Kontext mit Blick auf den übergreifenden Bezugspunkt eines Generationengedächtnisses.

Im Gegensatz zum diffusen kommunikativen Gedächtnis, das sich von selbst herstellt und wieder auflöst, ist auf der folgenden Stufe das *kollektive Gedächtnis* außengesteuert und durch eine starke Vereinheitlichung gekennzeichnet. Voraussetzung für die Entstehung dieses „generationenübergreifenden sozialen Langzeitgedächtnisses“¹⁵ ist die Einbindung der individuellen und generationellen Erinnerungen in ein politisches Kollektiv bzw. eine kulturelle Solidargemeinschaft, die sich oft über ein gemeinsames schicksalhaftes Ereignis oder identitätsstiftende Symbolfiguren definieren. Erfahrungsraum und Erfahrungshorizont werden in diesem Zuge „auf eine Weise paßgerecht aufeinander bezogen, die keinen Platz für alternative Erfahrungen beläßt“,¹⁶ wobei dies Formen von Sieger- wie Verlierer bzw. Opfergedächtnis gleichermaßen betrifft.

Die von Aleida Assmann hier hervorgehobenen Faktoren von Außensteuerung und Vereinheitlichung greifen deshalb für die diktatorischen Regime im 20. Jahrhundert natürlich umso stärker. So studiert Yambo die von seinem Großvater sorgfältig aufbewahrten faschistischen Propagandaschriften wie die Tageszeitungen der Zeit, spürt den Formen ideologischer Beeinflussung in seinen eigenen Schulbüchern, Schulaufsätzen und Gedichten nach, wie er die damaligen Erfolgsschläger daraufhin durchleuchtet. Obwohl die Zusammenstellung dieser Materialien keinem nach Objektivität strebendem archivarischen Prinzip folgt, sondern sich allein den Interessen ihres Sammlers verdankt, können diese Materialien, ihr historisches Wissen vielleicht umso authentischer zu vermitteln, denn sie werden zu Trägern einer unwillkürlichen, nicht gesteuerten Erinnerung. Wie in Walter Benjamins „Passagen-Werk“ werden die Trümmer der Massenkultur, „die Lumpen und der Abfall“, so auch bei Eco in ihr Recht gesetzt und nicht allein als Quelle einer biographischen Wahrheit, sondern darüber hinaus auch als historische Belege begriffen.¹⁷

14 Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 301.

15 Assmann: Geschichte im Gedächtnis (wie Anm. 12), S. 22.

16 Ebd., S. 23.

17 Vgl. die berühmte Stelle bei Benjamin: „Methode diese Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall: die will ich nicht inventarisieren, sondern sie auf die einzig mögliche Weise zu ihrem Rechte kommen lassen: sie verwenden“ (Walter Benjamin: Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Bd. V·1–2. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg.

Kommen wir nun zum *kulturellen Gedächtnis*, der dritten und obersten Ebene im Assmannschen Begriffssystem. Wie das kollektive Gedächtnis wird das kulturelle Gedächtnis gebraucht, um Erfahrungen und Wissen über die Generationenschwellen zu transportieren und damit ein soziales Langzeitgedächtnis auszubilden. Während jedoch diese Stabilisierung beim kollektiven Gedächtnis von ‚innen‘ erfolgt, durch eine radikale inhaltliche Engführung und eine starke Appellstruktur auf der psychologischen Ebene, stützt sich das kulturelle Gedächtnis auf *externe* Medien und Institutionen wie Bibliotheken, Archive oder Museen. Seine Bestände bleiben folglich im Gegensatz zu denen des kollektiven Gedächtnisses wesentlich deutungsoffener.

Ecos Umgang mit den Erinnerungsmaterialien der Populärkultur lässt sich auch so beschreiben, dass der Protagonist seines Romans im Laufe seiner Identitätssuche alle drei Phasen des Assmannschen Dreiebenen-Modells im Zeitraffer durchläuft. So finden die Medienreferenzen ihre Bedeutung zunächst im autobiographischen Zusammenhang. Doch die Substanz des eigenen Ichs, das Giambattista Bodoni alias Yambo aus den Materialien des Speichers herauszufiltern hofft, erweist sich bald untrennbar gebunden an den generationellen Kontext des kommunikativen Gedächtnisses. Dieses wiederum ist starken ideologischen Implikationen unterworfen und so werden die Erinnerungsmedien, vermittelt über den privaten Kontext, als Funktionsträger des kollektiven Gedächtnisses kenntlich.

Doch durch die von Eco praktizierte Collagestruktur und kontrastive Gegenüberstellung vollzieht sich eine zunehmende Loslösung der Materialien von ihren referentiellen Bedeutungen. Im Gegenzug erfolgt eine Stärkung bzw. Neubildung der poetischen Funktion, die (im Sinne Jakobsons) als „Hervorhebung der Botschaft durch sich selbst“ gekennzeichnet und von einer „fundamentalen Mehrdeutigkeit“¹⁸ geprägt ist. So werden auch die Elemente der Populär- und Trivialkultur über die narrative Einbindung zur poetischen Botschaft und damit deutungsoffen im Sinne des *kulturellen Gedächtnisses*. Die poetische Botschaft erweist sich somit nicht nur „als System von Signifikaten, das durch ein System von Signifikanten bezeichnet wird, sondern auch als System der sinnlichen Reaktionen und der Phantasiereaktionen, die vom Material, aus dem die Signifikanten bestehen, ausgelöst werden.“¹⁹

von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 574 [N 1a, 8]).

- 18 Vgl. Umberto Eco: Die Struktur des schlechten Geschmacks. In: ders.: Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur. Übers. von Max Looser. Frankfurt a.M.: Fischer 1992 (ital.: Umberto Eco: Apocalittici e integrati [1964]. Mailand: Bompiani 2003), S. 59–116, hier S. 78.
- 19 Umberto Eco: Im Labyrinth der Vernunft. Texte über Kunst und Zeichen. Hrsg. von Michael Franz und Stefan Richter. 4. Aufl. Leipzig: Reclam 1999, S. 271. Der zuerst 1990 erschienene Reader bietet auf fast 500 Seiten einen ausgezeichneten Überblick über Ecos Positionen in Erkenntnistheorie, Semiotik und Kulturgeschichte. Siehe auch Dieter Mersch: Umberto Eco zur Einführung. Hamburg: Junius 1993.

II.

Wir wollen nun einen näheren Blick auf Ecos Umgang mit der Populärkultur tun und zeigen, wie Eco im spielerischen Verweben und Konfrontieren der italienischen mit der zeitgleichen us-amerikanischen Alltagskultur diese als moralische Gegenkultur begreift, die im entscheidenden Moment der politischen Bewusstseinsbildung des jugendlichen Protagonisten ‚immunisierend‘ gegen die Helden- und Todesrhetorik des Faschismus gewirkt hat. Deutlich wird dies u.a. an der Rolle des Comics für die Persönlichkeitsentwicklung des Romanhelden.

In der höhlen- und labyrinthartigen Architektur des Speichers von Solara, der mit seinen zahllosen einzelnen Kammern und Verschlügen ebenso eine Gehirnstruktur repräsentieren könnte, wie er ein modernes Gegenmodell zur Klosterbibliothek aus Ecos erstem Roman ist, sind die Kisten und Pakete mit der Comicsammlung des jungen Yambo Bodoni an einem besonderen Ort gelandet: in der Hauskapelle. Diese war während des Zweiten Weltkrieges vom Großvater zugemauert worden, um den örtlichen Mitgliedern der Resistenza, des bewaffneten italienischen Widerstandes, als Unterschlupf zu dienen. An diesen, im kollektiven Gedächtnis der Familie auch nach dem Krieg weiterhin tabuisierten Ort, wird die Comicsammlung des jungen Yambo ausgelagert (ähnlich wie im „Namen der Rose“ das verlorene zweite Buch der „Poetik“ des Aristoteles in einem geheimen Raum der Bibliothek verwahrt wurde) und damit ebenfalls tabuisiert wie zugleich mystifiziert. In der Kapelle nun, diesem „Tempel der Tempel, das Allerheiligste“²⁰, hält sich Yambo nach ihrer ‚Wiederentdeckung‘ mehrere Tage lang auf, in der Hoffnung, so endlich der eigenen Identität auf die Spur zu kommen.



Abb. 1 (links): Mickey Maus als Journalist,
Abb. 2 (rechts): Dick Tracy, aus: Die mysteriöse Flamme
der Königin Loana, S. 268f.

20 Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 252.

Das faschistische Regime hatte ein ambivalentes Verhältnis zum Comic. Einerseits boten Comics die Möglichkeit, der Jugend die eigenen Propagandainhalte in modernisierter Darstellungsweise näher zu bringen, andererseits wurde eben diese Modernität misstrauisch beäugt, die im Gegensatz zur italienischen Kulturtradition stand, wie sie auch als Vehikel demokratischer Werte aus dem angloamerikanischen Raum gesehen wurden.²¹ Waren somit die meisten italienischen Comics und Bilderbögen in dieser Zeit als Sprachrohr einer faschistischen Jugend konzipiert, deren Leitbegriff der todesbereite Held sein sollte, agierten hingegen in den insbesondere amerikanischen Comicserien wie „Das Phantom“, „Flash Gordon“ oder „Dick Tracy“ freiheitsliebende Individuen, die nicht darauf aus waren, sich bei nächster Gelegenheit widerspruchslos und freudig einem Führer zu opfern. Ihre Abenteuer wurden damit für den jungen Yambo zu einer moralischen Gegeninstanz, ja ethischen Vorschule.

Insbesondere die Lektüre einer Geschichte über „Micky Maus als Journalist“ wird vom Ich Erzähler als Schlüsselerslebnis geschildert. Denn „Topolino“, so der Name der Figur im Italienischen (zu deutsch ‚Mäuschen‘), kämpft in diesem Heft gegen korrupte Politiker und skrupellose Gangster, im Namen der Pressefreiheit. Man befand von offizieller Seite diese Comics wohl als zu banal, als dass man in ihnen sozialen Sprengstoff und kritische Energie vermutet und sie zum Objekt einer politischen Zensur gemacht hätte (dies sollte sich in Kriegszeiten allerdings ändern). Auf den jungen Yambo hinterließen sie indes einen tiefgehenden Eindruck.

In diesen Heften voller Grammatikfehler bin ich anderen Helden als denen begegnet, die mir von der offiziellen Kultur vorgesetzt wurden, und vielleicht haben mich diese Zeichnungen in vulgären Farben (die aber so hypnotisch waren!) zu einer anderen Sicht von Gut und Böse gebracht. [...] Wer hatte es mir je zuvor von einer freien Presse erzählt, die es schafft, sich jeder Zensur zu entziehen? Ich las die Schullesebücher *und* die Comics, und es waren vermutlich die Comics, durch die ich mir mühsam ein politisches Bewusstsein erwarb.²²

In solchen Passagen seines Romans erhält Eco's Beschäftigung mit den Traditionen der Populärkultur eine über das Biographische hinausgehende, zusätzliche politische Dimension. Dabei ist sein kontinuierliches Plädoyer für eine kritische, jedoch offene Auseinandersetzung mit den Ausdrucksformen der medialen Massenkultur eine der Konstanten seiner Semiotik.

Bereits in der berühmten Essaysammlung „Apokalyptiker und Integrierte“ von 1964 setzte er sich mit diesem Thema auseinander, indem er die Intellektuel-

21 Siehe zu diesem Thema den Ausstellungskatalog „Dux strip“, der die Darstellung Mussolinis in zeitgenössischen Comics und Karikaturen dokumentiert. (Dux strip: Mussolini a fumetti. Hrsg. von Giulio Cesare Cuccolini und Claudio Dell'Orso. Florenz: Il Penny 2002.). Zur Geschichte des italienischen Comics insgesamt siehe Claudio Gallo und Giuseppe Bonomi (Hrsg.): Tutto cominciò con Bilbolbul. Per una storia del fumetto italiano. Verona: Perosini Editore 2006.

22 Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 267 und 268f.

len anhand ihrer Einstellungen zur Massenkultur in zwei Typen unterschied: Während die ‚Integrierten‘ optimistisch die triviale Kultur akzeptierten, verachteten die ‚Apokalyptiker‘ – zu denen Eco damals insbesondere die Vertreter der Kritischen Theorie zählt – sie als Antikultur oder das Ende der Kultur. Und wenn erstere den Zerfall der humanistischen Kultur und die Degradierung des Menschen zu einem Anhängsel der industrialisierten Massenkultur beklagten, so würden die ‚Integrierten‘ dieselben Phänomene vor allem als Demokratisierung der Kultursphäre begreifen.

Pointiert gesagt ist es die Frontlinie Adorno vs. McLuhan, die Eco hier aufzieht. Er selbst fühlt(e) sich deshalb jedoch nicht automatisch der Fraktion der Befürworter der ‚Kulturindustrie‘ zugehörig. Sein Zugang versteht sich als ein unideologischer bzw. pragmatisch motivierter. Eco will sich mit den Medien der Massenkommunikation nicht zuletzt einfach deshalb beschäftigen, weil sie *da* sind: „Ob wir es anerkennen oder nicht, das Universum der Massenkommunikation ist unser Universum. [...] Diesen Bedingungen entkommt niemand.“²³ So hat er wiederholt sein Bedauern darüber ausgedrückt, wie sehr offizielle Kulturkanons triviale ‚Poperfahrungen‘ ausklammern: „Jeder liest in seiner Kindheit populäre Dinge wie Comics oder so genannte Schundromane. Aber viele versuchen dann später, diese Erfahrungen zu löschen, obwohl sie wichtig waren.“²⁴

Bei den Griechen sei die *paideia*, von den Römern als *humanitas* übersetzt, über den philosophischen Dialog und die homoerotische Beziehung vermittelt worden. In der Moderne sei dies wesentlich über die Institutionen von Schule und Universität bzw. das Medium Buch geschehen. Doch mittlerweile sei die *paideia* auch eine Angelegenheit der Massenmedien geworden, so dass sich heute ein jeder aus der Fülle des Angebots seinen persönlichen *Bildungs*-Weg zusammenstellen könne. In seinem Fall, so Eco augenzwinkernd (oder vielleicht doch ganz unironisch?), gehörten deshalb hierzu z.B. Dostojewski und Donald Duck, nicht jedoch Nietzsche und Elvis Presley.²⁵

Bevor Eco sich auf seine wissenschaftliche Karriere konzentrierte, arbeitete er Ende der 50er Jahre zunächst beim staatlichen italienischen Radio und Fernsehen RAI. Diese Jahre im Medienbetrieb haben ihn geprägt und seine gesamte weitere Entwicklung mit beeinflusst.²⁶ Eco hat insofern nie den Kontakt zu Massenmedien und Trivialkultur gescheut, sie im Gegenteil immer auch bewusst als Plattform der eigenen theoretischen oder politischen Ansichten mit einbezogen

23 Umberto Eco: Apokalyptiker und Integrierte (wie Anm. 18), S. 18.

24 Claus Philipp: ‚Ich brauche keinen Psychoanalytiker‘. Interview mit Umberto Eco. In: Der Standard, 10. April 2004, S. 26.

25 Umberto Eco: Il mito americano di tre generazioni antiamericane. In: ders.: Sulla letteratura. Mailand: Bompiani 2002, S. 274–292, hier S. 277. Zuerst erschienen in der Zeitschrift *Comunicazione di massa* 3 (1980).

26 Für die biographischen Angaben siehe Michael Nerlich: Umberto Eco. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003 (rororo Monographien 562).

(so auch in seinen Glossen für das bekannte italienische Nachrichtenmagazin „L'Espresso“).²⁷

Die „Koordinaten der Bildung“, so Aleida Assmann, werden in jeder Generation neu festgelegt, „durch Einschluss und Ausschluss von Werten, Daten, Theorien, sozialen Interaktionsregeln“.²⁸ Ecos Roman ist der Versuch, eben diesen Prozess, unter Einschluss der Spiel- und Imaginationsräume der Populärkultur seiner Generation weiterzuführen.



Abb. 3, aus: Die mysteriöse Flamme der Königin Loana, S. 279.

An dieser Stelle sei ein Exkurs zum „Titelapparat“ des Buches eingebracht. Dieser Apparat, zu dem nicht nur der Titel, sondern auch evtl. Untertitel und Gattungsangaben gehören, ist – wie bereits Gérard Genette in „Paratexte. Vom Beiwerk des Buches“ (1987) feststellt – nicht einfach ein verlegerisches Element, sondern stellt oftmals eine sehr komplexe Aussage dar.²⁹ In unserem Fall enthält er zunächst einen direkten intertextuellen bzw. intermedialen Verweis, nämlich auf ein gleichnamiges Heft der us-amerikanischen Comicreihe „Tim Tyler’s Luck“ aus den 1930er und 1940er Jahren.³⁰

27 Siehe hierzu die verschiedenen Sammlungen wie „Platon im Stripteaselokal“, „Derrick oder die Leidenschaft für das Mittelmaß“ oder „Wie man mit einem Lachs verreist“ (gesammelt in Umberto Eco: Sämtliche Glossen und Parodien. 1963–2000. Übers. von Burkhard Kroeber und Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins 2001); siehe jüngst auch Umberto Eco: Schüsse mit Empfangsbestätigung. Neue Streichholzbriefe. Übers. von Burkhard Kroeber. München, Wien: Hanser 2006.

28 Assmann: Geschichte im Gedächtnis (wie Anm. 12), S. 28.

29 Vgl. Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches [1987]. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1510), S. 58–102, hier S. 58.

30 In besagtem Heft gerät der Protagonist des Comics mit seinen Freunden in Zentralafrika „in ein geheimnisvolles Reich, in dem eine geheimnisvolle Königin Loana eine supergeheimnisvolle Flamme hütet, die langes Leben schenkt, vielleicht sogar Unsterblichkeit“, Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 278f. Darüber hi-

Außer der Tatsache, dass der Romanheld diese Comics (Titel der italienischen Ausgabe war „La ventura di Cino“) als Kind verschlungen hat, bleibt der Titel von *Ecos Roman* im Sinne eines „thematischen Titels“,³¹ der über die Handlungsstruktur des Textes informieren soll, eine Leerstelle. Doch selbst wenn, wie der Autor selbst formuliert, ein Titel „die Ideen verwirren, aber nicht ordnen“ soll,³² so rückt er doch, einmal entschlüsselt, die Bedeutung des Mediums Comic bzw. der Medien der Populärkultur in den Blick. Sie sind im Grunde die eigentlichen Protagonisten des Romans, wie auch der verkitscht anmutende Titel jene atmosphärische Mischung aus Spannung und Exotik mit einbringt, die insgesamt für viele der Bücher, die der junge Yambo liest, charakteristisch ist. Der methodische Kniff besteht nun darin, dass der Titel, als „Zuhälter des Buches“ (Genette),³³ natürlich beim Adressaten bestimmte Erwartungshaltungen wecken soll, die Eco im Buch zwar teilweise aufgreift, jedoch nur, um sie dialektisch aufzuheben.

Dies gilt auch für die sich an den Titel anschließende erweiterte Gattungsangabe ‚romanzo illustrato‘ (‚illustrierter Roman‘), deren Verweispotential sich als noch subtiler erweist. So soll diese Angabe meiner Ansicht nach nur vordergründig auf die Tatsache verweisen, dass die Identitätssuche Yambos von über 200 Abbildungen begleitet wird. Sie ist zugleich als historische Gattungsreferenz zu lesen und damit als impliziter Verweis Ecos auf die (insbesondere im 19. Jahrhundert) beliebte Bebilderung beliebter Jugendbücher und literarischer Klassiker von Jules Verne, Alexandre Dumas, Jack London, Arthur Conan Doyle u.a. Durch einen solchen Zusatz ordnet Eco den eigenen Roman in diese Tradition ein, die er damit zugleich aktualisiert.³⁴ Zugleich führt er, im Zusammenspiel mit der Medienreferenz des Titels, die literarische Tradition des Romans mit der des Comics zusammen, und damit hoch- und populärkulturelle Überlieferungstraditionen, wie es ja implizites Ziel des gesamten Romans ist.

naus ist die ‚Flamme‘ ein zentrales Leitmotiv des Romans. Sie ist zum einen Anspielung auf die erste Liebe des Protagonisten, eine Art shakespearescher ‚Dark Lady‘, derer er sich zu erinnern sucht, wie auch Synonym für die einzelnen ‚wiederaufflammenden‘ Erinnerungen im Laufe der Identitätssuche (vgl. ebd., S. 143). Dem kontrapunktisch entgegengesetzt ist der Nebel als Metapher des Vergessens, des Irrationalen, aber auch der begrifflichen Unschärfe (vgl. ebd., S. 68ff.), wobei beides sicherlich nicht die innovativsten Metaphern sind.

31 Genette: Paratexte (wie Anm. 30), S. 82.

32 Zitiert nach ebd., S. 92

33 Ebd., S. 94.

34 Hierzu Eco: „Die Idee eines ‚illustrierten Romans‘ gefiel mir, weil all die Bücher, die ich als junger Mann gelesen hatte, illustriert waren. Auch Alessandro Manzoni hatte für die zweite und endgültige Ausgabe seiner ‚Promessi Sposi‘, der ‚Brautleute‘, an der Auswahl der Illustrationen mitgearbeitet [...]. Heute würde er das Internet benutzen, um neue Ausdrucksmöglichkeiten zur Illustrierung des Comer Sees oder Mailands zu finden“ vgl. Henning Klüver: Interview mit U. Eco (wie Anm. 4), S. 136.

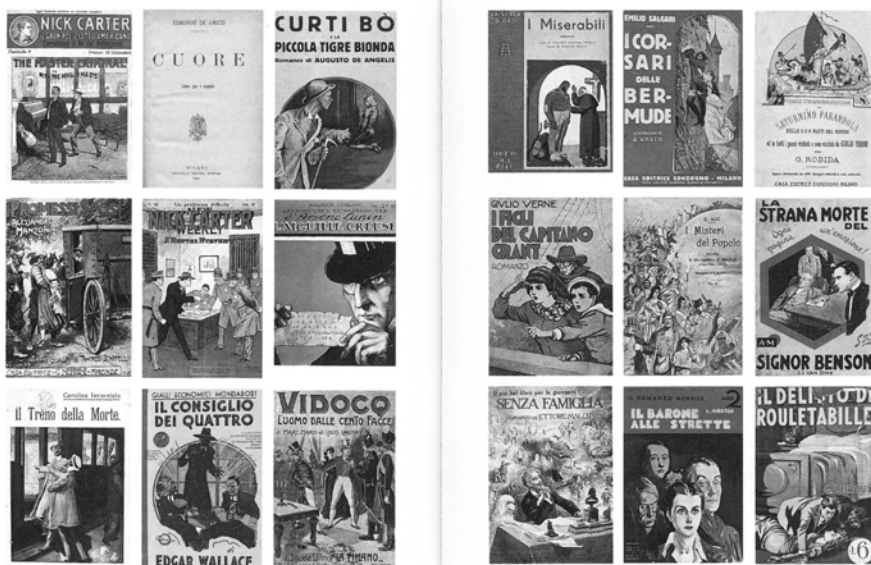


Abb. 4, aus: Die mysteriöse Flamme der Königin Loana, S. 144ff.

Doch indem sie sich gegenseitig beleuchten, ironisieren sich diese Ebenen auch gegenseitig. Dies wird besonders augenfällig am Beispiel einer Doppelseite, auf der Eco achtzehn Buchcover zu einem Mosaik zusammengestellt hat (siehe Abb. 4), das heterogener nicht sein könnte. Hier stehen Werke der Hochliteratur wie Victor Hugos „Die Elenden“ oder Alessandro Manzonis „Die Brautleute“³⁵ neben Ausgaben der Detektivgeschichten mit Nick Carter und Arsène Lupin, finden sich Klassiker der italienischen Jugendliteratur wie Edmondo D’Amicis „Cuore“ oder Emilio Salgaris „I Corsari delle Bermude“ in Nachbarschaft zu Groschenromanen mit solch reißerischen Titeln wie „Il treno della morte“ (‚Der Todeszug‘). Dabei spiegelt diese Zusammenstellung nicht nur die Spannweite der Lektüreerfahrungen des Protagonisten des Romans wider, sondern ebenso, und das scheint mir die Meta-Funktion dieser Zusammenstellung zu sein, das Interessenspektrum des Autors.

Indem Eco dem Leser diese Bücher in Form der Titelseiten präsentiert, schafft er zudem aus den einzelnen *icons* ein einziges ‚Superzeichen‘, das die Grenzen zwischen Massenkunst und Hochkultur zugunsten einer Hybridisierung der Elemente bzw. Akzentuierung der strukturellen Gemeinsamkeiten verwischt. So wird nicht zuletzt deutlich, dass, rein ‚oberflächlich‘ betrachtet, die Titelseiten der ‚Volksausgaben‘ der Romane oftmals mit ähnlichen Signalen von

35 So der deutsche Titel des Romans „I promessi sposi“ in der Neuübersetzung von Burkhardt Kroeber (München, Wien: Hanser 2000).

sex & crime wie die der Groschenromane aufwarten, so dass beide letztlich einer übergreifenden massenmedialen Funktionalisierung unterliegen.

III.

Das faschistische Italien sei, so Eco, was den Umgang insbesondere mit amerikanischer Populärkultur betraf, bei weitem nicht so restriktiv wie das nationalsozialistische Deutschland gewesen, wie bereits am Beispiel des Comics zu sehen war. Überhaupt wehrt sich Eco dagegen, italienischen Faschismus, deutschen Nationalsozialismus und sowjetischen Stalinismus in denselben Totalitarismus-Topf zu werfen. Der Faschismus sei, so der Autor in seinem Essay „Der immerwährende Faschismus“ (1997), zwar zweifellos eine Diktatur gewesen, jedoch nicht durchgehend totalitär, da ideologisch inkonsistent. Er habe nur über eine Rhetorik, doch keine eigene Philosophie verfügt: „Es war ein verschwommener Totalitarismus [...], ein Bienenkorb voller Widersprüche“.³⁶

In dieser diffusen Mischung aus Repression und Nachlässigkeit konnten deshalb – trotz eines offiziellen Antiamerikanismus – z.B. Bücher, Musik und Filme aus den USA weiterhin in Italien vertrieben, übersetzt und aufgeführt werden, zumindest bis zum Kriegseintritt der Vereinigten Staaten zur Jahreswende 1941/42. Dies war nicht zuletzt deshalb so, weil die Begeisterung der italienischen Bevölkerung für die amerikanische Populärkultur, insbesondere die kinematographische, so groß war, dass jede restriktivere Politik letztlich ins Leere gegriffen hätte.

So fand auch die amerikanische literarische Produktion der 30er und 40er Jahre, anders als im Dritten Reich, weiterhin fast ungehindert ihren Weg nach Italien. Autoren wie Caldwell, Steinbeck, Saroyan oder der späte Lewis wurden für die kritischen Intellektuellen jener Zeit zur Verkörperung einer vielfach oberflächlichen, aber lebendigen und demokratischen Kultur.³⁷ Amerika war für sie Gegenbild und Utopie zugleich, ein riesiges soziales Laboratorium und „eine wirre Synthese all dessen, was der Faschismus vorgab zu verneinen und auszuschließen“, wie Eco eine Aussage Italo Calvinos von 1953 zitiert, „una incomposta sintesi di tutto ciò che il fascismo pretendeva di negare, di escludere“.³⁸

36 Umberto Eco: Der immerwährende Faschismus. In: ders.: Vier moralische Schriften. Übers. von Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser 1998, S. 37-70, hier S. 47. Anlass des Vortrags war ein Symposium der Columbia University zum 50. Jahrestag der Befreiung Europas vom Faschismus. Der Text erschien dann erstmals in der „New York Review of Books“ (Nr. 42/11 vom 22. Juni 1995), kurz darauf in italienischer Übersetzung unter dem Titel „Totalitarismo fuzzy e Ur-Faschisco“ in der „Rivista dei Libri“ (Juli/August 1995).

37 Eco: Il mito americano di tre generazioni antiamericane (wie Anm. 29), S. 274f.

38 Ebd., S. 275. – Eine wichtige Rolle spielte hierbei die von Elio Vittorini herausgegebene und mehr als tausend Seiten umfassende Prosaanthologie „Americana“, auf die auch Eco mehrfach eingeht. Die Erstausgabe von 1941 wurde allerdings von der faschistischen

Das offizielle Italien jener Zeit hingegen stand für eine Kulturpolitik, die sich an den monumentalen Ewigkeitswerten einer italischen Vergangenheit und einer todessüchtigen Heldenrhetorik berauschte.

In dieser Perspektive *werden alle zum Heldentum erzogen*. In jeder Mythologie ist der Held ein Ausnahmewesen, aber in der Ideologie des Ur-Faschismus ist Heroismus die Norm. Dieser Kult des Heroismus ist eng mit dem *Kult des Todes* verbunden [...]. Der urfaschistische Held wartet mit Ungeduld auf den Tod. In seiner Ungeduld gelingt es ihm dann nicht selten, andere in den Tod zu schicken.³⁹

Dass das Regime hierbei bereits auf eine in Jahrhunderten gewachsene ungebrochene Tradition des nationalen Pathos zurückgreifen konnte, muss auch der Romanheld feststellen. Waren nicht bereits seine Eltern

in einem nationalistischen Klima aufgewachsen, in dem der Erste Weltkrieg als reinigendes Gewitter *besungen* wurde, hatten die Futuristen nicht gepredigt, Krieg sei die einzige Hygiene der Welt? [...] Und hatte nicht übrigens schon hundert Jahre zuvor unser sanftester Dichter [*i.e. Giacomo Leopardi*, R. D. B.] gesungen: *O venturose, care e benedette / le antiche età, che a morte / per la Patria correa le genti a squadre* – „O glückliche, teure und gesegnete / alte Zeiten, da zum Tod / fürs Vaterland die Leute in Scharen strömten“⁴⁰

Dabei vollzieht sich in seiner Recherche ein wichtiger methodischer Wechsel. Denn als es im nächsten Schritt darum geht, die eigenen Schulbücher und Schulhefte zu untersuchen, überlässt er es nicht mehr dem Zufall seiner Assoziationen zu zufällig herausgegriffenen Objekten. Um seine faschistische Alphabetisierung schrittweise zu durchleuchten (und er fängt dabei buchstäblich beim ABC an, dessen Merkwörter bereits durchideologisiert waren)⁴¹, aber auch der zunehmenden Ernüchterung nachzuspüren, die sich im Charakter des jungen Yambo unter dem Eindruck der ersten Bombardierungen Mailands vollzogen hatte, nimmt er sich nunmehr vor,

methodisch wie ein Historiker vorzugehen, das heißt, die Dokumente zu prüfen, indem ich sie einander gegenüberstellte und verglich. Also wenn ich Bücher und Hefte der vierten Grundschulklasse las, 1940-41 [*das erste Kriegsjahr für Italien*, R. D. B.], sah ich die Zeitungen der derselben Jahre durch und legte, soweit irgend möglich, Schlager derselben Jahre auf.⁴²

Zensur eingezogen. Die Neuauflage von 1942 erschien dann ohne die Texte und Kommentare Vittorinis und mit einem neuen, parteikonformen Vorwort von Emilio Cecchi (Vgl. für die ursprüngliche Fassung Elio Vittorini: *Americana. Raccolta di narratori*. Mailand: Bompiani 1968).

39 Eco: *Der immerwährende Faschismus* (wie Anm. 37), S. 63.

40 Eco: *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana* (wie Anm. 3), S. 231.

41 Ebd., S. 181.

42 Ebd., S. 199. – Yambo geht hier im Grunde wie ein Vertreter des *New Historicism* vor, zu dessen Grundmomenten bekanntlich zunächst die Erweiterung des zu bearbeitenden Textkorpus kanonischer literarischer (und philosophischer) Texte um möglichst viele

Er macht aus dem Labyrinth eine Enzyklopädie, indem er die Bereiche aufteilt und nach Kategorien vorgeht. Für den Romanhelden manifestiert sich so immer deutlicher eine Art nationaler Schizophrenie. Insbesondere die Musik der Zeit, der sich der Protagonist gemeinsam mit der Analyse von Tageszeitungen und Propagandaschriften in zwei eigenen Kapiteln widmet, erweist sich in dieser Hinsicht als aufschlussreich.⁴³ So stellt er fest (was kaum verwundern dürfte), dass je schwieriger es für das Regime wurde, die sich häufenden Kriegsniederlagen in der Heimat propagandistisch als Siege zu vermitteln, im Radio umso mehr auf musikalisch verordnete Sorglosigkeit gesetzt wurde:

[B]eim Hören der Schlager konnte man meinen, daß unser Leben auf zwei verschiedenen Gleisen abliefe: einerseits die Kriegsberichte, andererseits die Dauerlektion in Optimismus und Fröhlichkeit, die mit vollen Händen von unseren Orchestern verbreitet wurde.⁴⁴

Yambo bezieht auch die Propagandalieder der Zeit mit in seine Recherche ein, von denen sich ebenfalls zahlreiche Beispiele in der Plattensammlung seines Großvaters finden. Deren Texte werden von Eco teils als Zitatcollage im laufenden Text, teils als vollständiger Text einmontiert. Eco stellt Schlagertexte und Propagandalieder in *einen* diskursiven und strukturellen Zusammenhang, indem er oftmals z.B. zwei Lieder spaltenweise einander gegenüberstellt. Eine durchaus brisante Konfrontation, zumal er auch bei den politischen Liedern sehr populäre Beispiele auswählt, die gerade den Lesern seiner Generation buchstäblich noch in den Ohren klingen dürften.⁴⁵ So stellt Eco in einem besonders schlagenden Beispiel der berühmten „Hymne der jungen Faschisten“ („Inno dei giovani fascisti“), mit ihrem pathetischen Aufforderung an die italische Jugend, den Heldentod zu sterben, auf der gleichen Seite eine beliebte Foxtrott/Charleston-

andere Texte und kulturelle *representations* (wie Bilder, Karten, Musik, Architektur, Fotografien etc.) der jeweiligen Kultur gehört. „Einen Text, wie es der New Historicism verspricht“, und *Text* wäre in unserem Fall mit dem *Erinnerungstext* des Yambo Bodoni bzw. seiner Generation gleichzusetzen, „mit jener kulturellen Energie wieder aufzuladen, die ihm im Verlauf seiner Überlieferungsgeschichte abhanden gekommen ist, bedeutet methodisch zunächst nichts anderes, als seine intertextuellen Verbindungen im synchronen Textkorpus zu reinstallieren“, Moritz Baßler (Hrsg.), *New Historicism*. 2. Aufl. Tübingen: Francke 2002, S. 299.

43 Siehe die Kapitel „Wenn das Radio spielt“ und „Aber Pippo weiß es nicht“, Eco: *Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana* (wie Anm. 3), S. 176–238.

44 Ebd., S. 226.

45 Nicht-italienischen bzw. mit dem italienischen Kontext nicht vertrauten Lesern fehlt diese akustische Rezeptionsebene natürlich. Der Vorschlag z.B. des amerikanischen Verlegers, dem Buch deshalb eine CD mit allen zitierten Liedern beizufügen, wurde jedoch nicht umgesetzt, was aufgrund der faschistischen Stücke natürlich problematisch gewesen wäre. Gleichwohl ist es in einigen Fällen aufschlussreich, auch die Melodie zum Text zu kennen. Hier hilft eine entsprechende Recherche im Netz. So sind viele der von Eco genannten bzw. zitierten Propagandalieder und Schlager der Zeit auf der „Nostalgie“-Seite www.ilduce.net/mp3.htm archiviert.

Nummer mit dem Titel „Aber Pippo weiß es nicht“ („Ma Pippo non lo sa“) von 1940 gegenüber.⁴⁶

Mit der Frage „Wußte Pippo wirklich nichts?“ projiziert Yambo zunächst die eigene Unwissenheit auf die humoristische Figur aus dem Schlager. Doch wird diese schnell zur Chiffre für die italienische Öffentlichkeit, zum einfältigen italienischen Michel bzw. Seppel („Pippo“ ist sowohl die Kurzform von „Giuseppe“, „Josef“ wie auch der italienische Name der Disneyfigur Goofy), der die Grausamkeit der Kriegshandlungen und später die näher rückende Niederlage nicht wahrhaben will, wohl aber die immer neuen Schlager, die sie übertönen sollen:

Wußte Pippo wirklich nichts? Wie viele Seelen hatte das Regime? Unter der afrikanischen Sonne tobte die Schlacht von El Alamein, und das Radio spielte *Voglio vivere così col sole in fronte e felice canto, beatamente* – Ich will so leben, mit der Sonne vor mir, und singe glücklich und froh. [...] Es begann die alliierte Landung in Sizilien, und das Radio erinnerte uns daran, daß *l'amore, no, l'amore non si può disperdere con l'oro dei capelli* – die Liebe verliert sich nicht mit dem Goldglanz der Haare. [...] es kam das Massaker in den Ardeatinischen Höhlen, und das Radio hielt uns bei Laune mit *Crapapelata* und *Dove sta Zazà*, Mailand wurde bombardiert, und Radio Milano spielte *La gagarella del Biffi Scala...* Und ich, wie hatte ich dieses schizophrene Italien erlebt? Glaubte ich an den Sieg, liebte ich den Duce, wollte ich für ihn sterben? [...] Glaubte ich wirklich daran oder wiederholte ich vorgestanzte Phrasen?⁴⁷

Der Romanheld erwacht, wie eingangs erwähnt, aus seinem Koma an einem 25. April. Es ist ein Datum mit für italienische Leser hochpolitischem Konnotationsgehalt und von Eco natürlich gezielt gewählt, denn es handelt sich hierbei um den „giorno della liberazione“, den Jahrestag der Befreiung vom faschistischen Regime und damit den wichtigsten Nationalfeiertag Italiens. Am 25. April des Jahres 1945 befreite nämlich die (vor allem von den Kommunisten getragene Resistenza) in einer konzertierten Aktion Mailand und weite Teile Norditaliens vom faschistischen Regime wie auch der deutschen Besatzung. Obwohl die Kämpfe auf italienischem Boden noch einige Wochen weitergehen, wurde dieser Tag gewählt, um der demokratischen Wiedergeburt der Republik Italien symbolischen Ausdruck zu verleihen.

Dass Yambo an diesem Tag aus seinem Koma erwacht, dabei ohne jede Erinnerung an die historischen Ereignisse, ist eine provokante Konstruktion Ecos, die jedoch nicht unvermittelt kommt. So heißt es bereits in „Der immerwährende Faschismus“:

46 Auf www.galleriadellacanzone.it/canzoni/anni40/schede/pippononlosa/pippo.htm ist das Stück ausschnittsweise zu hören.

47 Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 228ff.

Heute gibt es in Italien Leute, die sagen, der Mythos der Resistenza sei eine kommunistische Lüge gewesen. Wahr ist, daß die Kommunisten die Resistenza wie ein persönliches Eigentum ausgebeutet haben, da sie eine führende Rolle in ihr spielten.⁴⁸

Und weiter:

Heute gibt es in Italien Leute, die sagen, der Befreiungskrieg sei eine tragische Zeit der Spaltung gewesen und was wir jetzt brauchten, sei eine nationale Versöhnung. Die Erinnerung an jene schrecklichen Jahre müsse verdrängt werden. Aber Verdrängung erzeugt Neurosen.⁴⁹

Ecos Roman ist nicht zuletzt die erzählerische Umsetzung dieser letzten Hypothese. Was Aleida Assmann insbesondere mit Blick auf das deutsche 19. Jahrhundert untersuchte, wo die romantische Konstruktion des Germanenmythos u.a. die Funktion hatte, konfessionelle, dynastische und regionale Traditionen mithilfe der Erfindung einer einheitlichen Ursprungslegende zu überwölben⁵⁰, lässt sich somit durchaus auf die italienische Situation nach 1945 übertragen, bei der versucht wurde, die für die demokratischen Neuaufbau notwendige Integration der unterschiedlichen politischen Gruppierungen in einem Mythos des antifaschistischen Widerstandes zu vollziehen.⁵¹

Wenn die im dritten Teil des Romans erinnerte tragische Episode aus dem Widerstandskampf, in den der jugendliche Bodoni involviert wird, sich der Rekonstruktionsarbeit des gealterten Protagonisten erst dann erschließt, nachdem dieser wiederum ins Koma fällt, erscheint dies aus der Sicht der narrativen Konstruktion zunächst wenig überzeugend. Im Sinne der oben zitier-

48 Eco: Der immerwährende Faschismus (wie Anm. 37), S. 42.

49 Ebd., S. 43f. – In der historischen Forschung nach dem Zweiten Weltkrieg galt die Aufmerksamkeit insbesondere dem Antifaschismus. Hauptvertreter der dann ab den 1960er Jahren verstärkt auftretenden revisionistischen Positionen in der italienischen Variante des ‚Historikerstreites‘ war Renzo De Felice (1929–1996), auf dessen Thesen Eco höchstwahrscheinlich anspielt. Durch zahlreiche Publikationen, u.a. eine monumentale Mussolini-Biographie, gilt er bis heute vielen als maßgeblicher Experte zur Epoche des italienischen Faschismus; vgl. Wolfgang Schneider: Zeitgeschichtliche Verschränkungen. Über Ernst Nolte und Renzo De Felice. In: Jahrbuch des italienisch-deutschen historischen Instituts in Trient 17 (1991), S. 359–376; vgl. auch Jens Renner: Rehabilitierter Faschismus. Mussolinis ‚Marsch auf Rom‘ vor 80 Jahren. In: Freitag, 18. Oktober 2002 – www.freitag.de/2002/43/02430801.php.

50 Assmann: Gedächtnis als Leitbegriff der Kulturwissenschaften (wie Anm. 2), S. 36.

51 Dabei schreibt Alessandro Campi, mit besonderem Blick auf die Person Mussolinis, dass das italienische Volk in der Zeit unmittelbar nach dem Sturz des Regimes „vielleicht zu unbekümmert, d.h. ohne angemessene kollektive Gewissensprüfung von der Idolatrie zum Ikonoklasmus, von der Huldigung zum Ruf nach dem Galgen übergegangen“ sei. – Alessandro Campi: Mussolini und die italienische Nachkriegsgesellschaft. Italien zwischen Erinnern und Vergessen. In: Erinnerungskulturen. Deutschland, Italien und Japan seit 1945. Hrsg. von Christoph Cornelißen, Lutz Klinkhammer und Wolfgang Schwentker. Frankfurt a.M.: Fischer 2003, S. 108–122, hier S. 114. Siehe auch Hans Woller: Der Rohstoff des kollektiven Gedächtnisses. Die Abrechnung mit dem Faschismus in Italien und ihre erfahrungsgeschichtliche Dimension. In: ebd., S. 67–76.

ten Vorgabe Eco bzw. der historischen Hintergründe ist es nur konsequent. Dem eigentlichen Trauma (der Resistenza) – so ließe sich die implizite Botschaft Ecos übersetzen – kann man sich nur im komatösen Zustand, als selbst traumatisiertes Subjekt nähern.

IV.

„Das Trauma ist ein Erlebnis, dass sich der bewussten Verarbeitung entzieht und seine Spuren daher im Unbewussten hinterlässt“⁵², schreibt Jan Assmann in einem aktuellen Aufsatz über Freuds Kulturtheorie. Die Konzeption dieses Prozesses erzwingt die Ansetzung eines Unbewussten, die Aufspaltung der Psyche in einen vom Bewusstsein erhellten und einem dem Bewusstsein unzulänglichen Bereich, in Oberfläche und Tiefe, Ober- und Unterwelt, ganz gemäß des Mottos aus Freuds „Traumdeutung“ „Acheronta Movebo“: es gehe darum, die Unterwelt in Bewegung zu bringen. Doch sei dies, so Assmann weiter, ein Prozess, der sich nicht nur auf der individualpsychologischen Ebene vollziehe, sondern über die einzelnen Subjekte hinweg auch die kulturelle Überlieferung einer Nation oder Volksgemeinschaft beeinflusse.

Dabei können verdrängte Traditionen natürlich nicht bewusst überliefert, „das heißt in der Schule gelernt, von Autoren niedergeschrieben, von Auslegern gedeutet, von Lesern verstanden und diskutiert werden“.⁵³ Die Übertragung von einer Generation zur anderen müsse unbewusst, unterhalb der Bewusstseinschwelle erfolgt sein. An die Stelle der bewussten „Überlieferung“ trete die unbewusste „Übertragung“. Dieses Problem des „kulturellen Unbewussten“⁵⁴ habe Freud in seiner Theorie ausgeblendet. Statt die Kultur als ein Medium, eine vermittelnde Instanz zwischen Gruppe und Individuum in den Blick zu fassen, habe er einen übergroßen Abstand zwischen Massenpsychologie und Individualpsychologie geschaffen. Zur Erfassung dieser verdrängten Traditionen schlägt Jan Assmann deshalb vor, den Begriff der Tradition um die Dimension des Unbewussten zu erweitern und für diesen so geschaffenen Raum „transgenerationaler Übertragungen und Prägungen“⁵⁵ den Begriff des kulturellen Gedächtnisses zu verwenden, den er somit, mehr noch als seine Frau Aleida Assmann, von der psychoanalytischen Seite statt aus Sicht der Hermeneutik betrachtet.

52 Jan Assmann: Phylogenetisches oder kulturelles Gedächtnis? Sigmund Freud und das Problem unbewusster Erinnerungsspuren. In: *Erinnern*. Hrsg. von Wolfram Mauer und Joachim Pfeiffer. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (Freiburger literaturpsychologische Gespräche. Jahrbuch für Literatur und Psychoanalyse. 23), S. 67–80, hier S. 70.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 72.

55 Ebd., S. 75.

Mit einer solchen Ersetzung des phylogenetischen – also an evolutionären Rahmenbedingungen orientierten – Gedächtnisses durch das kulturelle Gedächtnis werde man, so Jan Assmann, zwar „kaum die Kluft zwischen Individual- und Massenpsychologie überbrücken und die Völker behandeln wie den einzelnen Neurotiker“. ⁵⁶ Doch es sei zumindest die Möglichkeit, die Kluft zwischen Kulturwissenschaften und Psychoanalyse entscheidend zu verringern. Überhaupt müsse die Psychoanalyse in Zukunft stärker mit kulturellen Prägungen und weniger mit anthropologischen Universalien rechnen. Entsprechend sollte sich auch die Kulturwissenschaften nicht nur mit kulturellen Artefakten, sondern auch mit deren psychohistorischen Auswirkungen, mit der „Interaktion von Kultur und Psyche“ ⁵⁷ beschäftigen.

Was die Populärkultur in Ecos Roman in den ersten beiden Teilen des Romans bereits war, Projektionsfläche des eigenen Unterbewussten nämlich, wird sie im dritten und letzten in noch gesteigerter Form. Denn nachdem Yambo wiederum ins Koma verfällt, sind es die traumhaft verfremdeten Abbildungen aus Flash-Gordon-Comics, die ihn auf dieser Reise begleiten, die zu seiner letzten werden wird. ⁵⁸ Im Zwischenreich zwischen Leben und Tod, Bewusstsein und Traumwelt werden sie zum quasi *okkulten* Medium, indem sie den Kontakt zu einer im doppelten Sinn transzendenten Welt herstellen und aufrechterhalten: jener einer bewusst gelebten Gegenwart wie der eigenen Vergangenheit, die für den Romanhelden beide unerreichbar bleiben.

So unterliegen hier die medialen Gedächtnisträger der Populärkultur insgesamt einem komplexen Prozess der Mythisierung und Re-Ästhetisierung unter neuen Vorzeichen, „als unbewusste Symbolisierung, als Identifikation des Objekts mit einer Gesamtheit von nicht immer bewußten Zielen, als bildliche Projektion von Neigungen, Hoffnungen und Ängsten“. ⁵⁹ Der von Assmann eingeforderten interdisziplinären Dialektik, so könnte man sagen, wird somit in Ecos Roman bereits im fiktionalen Modus vorgegriffen. Das Projekt des Protagonisten, der Vorstoß zum mutmaßlichen Kern des eigenen Ichs, scheitert jedoch. So wird seine *recherche*, was vielleicht jeder Erinnerungsprozess zwangsläufig ist: eine Fiktion im doppelten Sinn, Illusion und Narration einer Biographie, „die Quintessenz einer Collage“.

Ich habe verstreute Dokumente zusammengeklebt, geschnitten und verbunden, teils nach der natürlichen Abfolge der Gedanken und Gefühle, teils nach dem Kontrastprinzip. Was mir geblieben ist, ist nicht mehr das, was ich in diesen Tagen gelesen und gehört hatte, und auch nicht das, was ich als Kind gelesen und gehört haben konnte, sondern die Fiktion, die als Sechzigjähriger ausgearbeitete Hypothese dessen, was ich als Zehnjähriger gedacht haben könnte. Zuwenig, um sagen zu können:

56 Ebd., S. 77.

57 Ebd.

58 Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 448ff.

59 Umberto Eco: Der Mythos von Superman. In: ders.: Apokalyptiker und Integrierte (wie Anm. 18), S. 187–222, hier S. 187.

„Ich weiß, daß es so war“, aber genug, um auf Papierbögen zu resümieren, was ich damals wahrscheinlich empfunden haben konnte.“⁶⁰

Gedächtnis und Geschichte stehen, so ließe sich Ecos narrativer Zugriff auf die italienische Geschichte und Populärkultur abschließend resümieren, in einem mehrfach reziproken Bezug: Gedächtnis als individueller Vergangenheitsbezug, Stoff sozialer Gruppenbindung und kultureller Identitätsbildung sowie Gedächtnis als Form der Bearbeitung *und* Bewahrung transgenerationaler traumatischer Geschichtserfahrungen.

Die Spuren der Populär- und Massenkultur als unwillkürliches Gedächtnis der Gesellschaft und Kultur einer Epoche speichern dabei Informationen, die als ein wichtiges Pendant und Korrektiv zur tradierten Archivkultur ernst zu nehmen sind. Eco macht sie gewissermaßen zu den medialen Traumresten ihrer Epoche, denen vielleicht grade auf Grund ihrer Lückenhaftigkeit und Heterogenität ein zumindest gleicher Grad an Authentizität zugesprochen werden muss, deren wissenschaftliche Entschlüsselung in diesem Sinn jedoch vielleicht erst am Anfang steht.

60 Eco: Die geheimnisvolle Flamme der Königin Loana (wie Anm. 3), S. 198.