Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 42 (1990)
Heft: 20

Artikel: Kino : eine Folge von Bildern [Fortsetzung]
Autor: Derendinger, Franz
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-931438

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Kino: eine Folge von Bildern

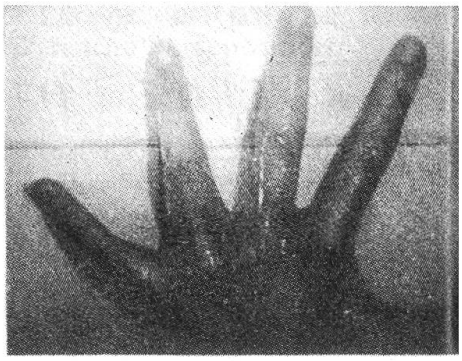
FRANZ DERENDINGER

Roger Rabbit sitzt im Stuhl seines Chefs und geht verstört die Fotos durch, die der Detektiv von seiner Frau und Marvin Acme geschossen hat. Immer verzweifelter, immer schneller blättert er die Bilder um – bis schliesslich gegen Ende der Sequenz ein Fingerkinoeffekt entsteht, der das Backe-backe-Kuchen-Spiel animiert zeigt. Ausgehend von dieser Szene hat der erste Teil dieses Artikels die Paradoxie zu entwickeln versucht, die darin besteht, dass über eine Kette von statischen Bildern Bewegung erzeugt werden kann. Dieser zweite Teil verfolgt jene Paradoxie nun auf hierarchisch höheren Ebenen der Filmsprache und versucht zum Schluss eine Parallele zwischen der Filmsemiotik und der postmodernen Zeichentheorie zu ziehen.

Die Einstellung, Element der filmischen Syntax

Begeben wir uns jetzt also auf die Ebene der Einstellung. Hier scheint zunächst der filmische Signifikant auch als filmischer über eine bestimmte Positivität zu verfügen; die Einstellung, also das Segment zwischen zwei Schnitten, stellt unzweifelhaft ein Stück Film dar, ist somit als filmische Sequenz positiv gegeben – ganz im Gegensatz zu dem, was wir als filmischen Buchstaben bezeichnet haben. Aber selbst diese Positivität wird sich wieder als eine scheinbare herausstellen, denn letztlich ist auch sie nichts Ursprüngliches, sondern selbst wieder das *Resultat* eines selektiven Prozesses. In der Regel findet die Einstellung ja nicht so, wie sie durch die Kamera aufgenommen wird, Eingang in den montierten Streifen: Im mindesten wird sie verkürzt, sie kann aber auch im Richtungssinn manipuliert oder in mehrere kurze Einstellungen unterteilt werden, letzteres beispielsweise dann, wenn der Regisseur eine Szene durch hektischen Schnitt dramatisch aufladen will. Mag der Zeichenkörper der Einstellung auch in gewisser Weise positiv gegeben sein, diese Positivität verhält sich insofern negativ gegenüber der ursprünglicheren der Aufnahme, als sie meist durch Auslassungen – durch den *Schnitt* eben – gewonnen wird. Auch auf der Ebene des Signifikats scheint die Einstellung zuerst eine gewisse Geschlossenheit aufzuweisen. Immerhin bilden diese Segmente die *Elemente der Montage* und müssen als solche ja irgend einen vorhandenen Sinn tragen; nur bleibt auch die Bedeutung der Einstellung in gewisser Weise wieder auf weitere Interpretation durch den Kontext offen, ähnlich wie es sich schon beim filmischen Einzelbild gezeigt hat. Auch auf dieser Ebene präsentiert sich Bedeutung im Film als differentielle; so wächst auch der Einstellung durch die Beziehung zu ihren Nachbarn stets ein Mehr an Bedeutung zu. Belegen können wir diese Behauptung mit einem bekannten Experiment aus der Frühzeit des Kinos: Der russische Regisseur Kuleschow (vgl. Zoom 18/90) montierte ein und dieselbe Aufnahme des damals berühmten Schauspielers Mosiukin einmal mit dem Bild einer toten Frau, einmal mit der Aufnahme eines spielenden Kindes und einmal mit dem Bild einer dampfenden Suppe. Darauf führte er die drei verschiedenen Streifen mehreren Personengruppen vor, und die Zuschauer waren insgesamt begeistert von der Schauspielkunst Mosiukins; nur gingen die Meinungen darüber, was er denn da gemimt haben sollte, beträchtlich auseinander. Je nachdem, welchen Film sie zu sehen bekamen, hatten die Versuchspersonen Trauer, Hunger oder väterliche Zuneigung vom Gesicht abgelesen.

Vergleichbar dem Einzelbild, dessen filmische Bedeutung ja erst durch den differentiellen Übergang zum nächsten entsteht, bildet sich auch der volle Sinn der Einstellung erst aus dem Wechselspiel mit andern Einstellungen. Sofern man wie Kuleschow in seinem Versuch ein ernstes Gesicht



mit dem Bild einer toten Frau montiert, werden im Ausdruck unweigerlich Züge der Trauer aktualisiert. Wenn man hingegen das gleiche Gesicht mit etwas Essbarem verbindet, dann werden darauf gleichsam Spuren des Hungers projiziert; dem jeweils ersten Signifikanten fallen je Merkmale zu, die nicht in ihm selbst, wohl aber in den folgenden Elementen angelegt sind.

Die Achsen der Similarität und der Kontiguität

Bei einer Montage, wie Kuleschow sie vorgenommen hat, zeigt sich die Diskontinuität noch verschärft, welche die filmische Zeichenkette insgesamt kennzeichnet; denn zwischen den verschiedenen Einstellungen besteht da nicht mehr die geringste Übereinstimmung. Worin, so ist zu fragen, gründet nun die Gemeinsamkeit, die auch solch völlig differente Elemente noch zu verknüpfen erlaubt? – In der Tat müssen wir auf der Ebene der Einstellungen eine *Syntax des Films* formulieren, die allgemeine Regeln für die Verkettung von Ungleichem festhält: Grundsätzlich lassen Einstellungen sich über jene zwei Achsen verbinden, die Jakobson in seinem bekannten Aphasie-Aufsatz als die grundlegenden Dimensionen des Sprachzeichens eingeführt hat[1].

Zum einen ist eine *Beziehung der Similarität* möglich, eine Beziehung unmittelbarer Ähnlichkeit der Zeichen, wie sie sich beispielsweise beim Schnitt ergibt, der von einem grösseren Bildausschnitt auf eine Nahaufnahme überleitet. In diesem Fall besteht das Verbindende in der ausreichenden Ähnlichkeit zwischen den verknüpften Segmenten; der Sinneffekt der Montag läuft auf die *Betonung* eines bestimmten Bildelements hinaus. – Zum andern ist die Montage zweier Einstellungen aber auch dann erlaubt, wenn zwischen ihnen das viel offenere Verhältnis der *Kontiguität* besteht, wo die Signifikanten von der Gestalt her nichts mehr miteinander zu tun haben. Hier werden sie dafür über räumliche, zeitliche oder logische Schemata zueinander in Beziehung gesetzt – wie etwa beim Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren, das bei einem Dialog wechselweise die beiden Partner zeigt. Die Verbindung wird in solchen Fällen also durch ein bloss *virtuelles* Verhältnis hergestellt, in das die Elemente grundsätzlich eintreten *könnten.* Findet sich ein solches Verhältnis auf der Ebene des Raums, der Zeit oder der Kausalität, so können wir die entsprechende Montage als zulässig betrachten. «Ungrammatisch» wäre dann einzig die Verbindung von Elementen, welche sich an der betreffenden Stelle des Films zu keiner möglichen Konfiguration zusammenfinden. So ist es beispielsweise untersagt, im Schnitt-Gegenschnitt-Verfahren ein Gesicht mit etwas zu montieren, was der entsprechende Akteur im Moment weder sehen noch sich vorstellen kann.

Der Effekt einer *Kontiguitäts-Montage* besteht aber nicht mehr in der Betonung eines bestimmte Bildelements, sondern gewissermassen in einer *Sinnerweiterung,* und zwar insofern, als eine solche Montage das Gesamte einer Situation projiziert, die weder in der einen noch in der andern Einstellung positiv gegeben ist. Eine vermummte Gestalt, die zusticht – das schmerzverzerrte Gesicht des Opfers – Wasser, das vermischt mit Blut in den Abfluss strudelt; diese Einstellungen aus Hitchcocks berühmter Duschszene in *«Psycho»* stehen in verschiedenen Entsprechungen der Kontiguität: Nach dem Schema räumlicher Gegenüberstellung verweisen die Attacke mit dem Messer und das Entsetzen im Gesicht der Frau aufeinander; nach dem Schema von Ursache und Wirkung bezieht sich das Blut auf die vorangegangenen Einstellungen. Aus der Kombination dieser – und anderer – Elemente ergibt sich für den Zuschauer das Ganze einer Bluttat, die er im ganzen gar nicht zu sehen bekommt.

Nehmen wir noch ein zweites Beispiel: Am Ende des ersten Teils von Kubricks *«Space Odyssey 2001»* schleudert ein Vormensch triumphie-

[1] Roman Jakobson: Aufsätze zur Linguistik und Poetik, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1974, S. 117–141.

Mord in der Dusche – die berühmte Schnittsequenz aus Hitchcock's «Psycho».

rend den Tierknochen in die Luft, den er eben erfolgreich als Waffe eingesetzt hat. Die Kamera folgt dem Knochen, welcher vorläufig keine andere Bedeutung hat, bis durch einen Schnitt unvermittelt – in der gleichen Position und Grösse – eine Raumfähre an seine Stelle gesetzt wird. Die Übereinstimmung bildet sich hier auf der ikonographischen Ebene durch die strukturelle Entsprechung der beiden Bilder, während er auf der logisch-semantischen Ebene im Werkzeugcharakter der beiden Gegenstände besteht. Aber der Effekt der Montage erschöpft sich in diesem Fall nicht darin, jene Übereinstimmung zu betonen: Dem Knochen – dem primitiven Werkzeug – fallen durch den Schnitt die Merkmale der entwickeltsten Technik zu; indem sie den Signifikanten zugleich mit der Kennzeichnung eines Anfangs und eines Endes ausstattet, akzentuiert die Montage einen historischen Prozess: den Aufstieg der instrumentellen Vernunft.

Damit dürfte gezeigt sein, dass der filmische Signifikant auch auf der Ebene der Einstellung wesentlich *differentiell* und entsprechend *negativ* bleibt; und zwar gilt das sowohl in bezug auf den Zeichenkörper, der je im Hinblick auf eine bestimmte differentielle Funktion konstituiert wird, als auch hinsichtlich des Signifikats, das zu wesentlichen Teilen erst aus dem Zusammenspiel der verketteten Elemente entsteht.

Der gestückte Aktant

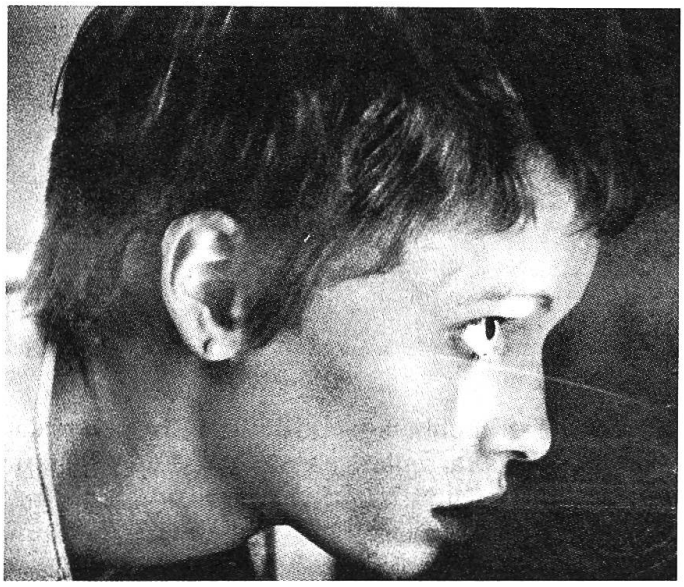
Bisher haben wir – auf den Ebenen des Einzelbildes sowie der Einstellung – den filmischen Signifikanten nur unter dem Aspekt der syntagmatischen Verkettung betrachtet; es ging dabei darum, zu zeigen, unter welchen Bedingungen solche Signifikanten zu Kontexten zusammentreten können und wie aus diesem Zusammenschluss das spezifisch Filmische – die Bewegung auf der Ebene des Buchstabens und die Kontextabhängigkeit auf der höheren der Einstellung – entsteht. Nun gibt es aber auch im Film den Aspekt der Rekurrenz, der wiederholten Aufnahme von bestimmten Signifikanten; während das besondere Einzelbild oder die einzelne Einstellung im Film in der Regel nur ein singuläres Vorkommen hat, treten die Elemente, welche die *Gegenständlichkeit* des Films ausmachen, an verschiedenen Stellen des filmischen Syntagmas auf. Diese Signifikanten – die Objekte, die Räume und die Figuren, durch die sich überhaupt erst eine Filmhandlung konstituiert – sind bei ihren verschiedenen Auftritten stets als identische erkennbar; insofern stehen also ihre Bilder in einem paradigmatischen Bezug bzw. im Verhältnis der Substitution. Dieser Umstand kann nun hinsichtlich dieser Signifikanten – nennen wir sie *Aktanten* – zu einem *referentiellen Missverständnis* führen: Das Objekt, das wir auf der Leinwand als identisches zu erkennen glauben, könnten wir für das Abbild eines realen Gegenstandes halten, und dieses ausserhalb des Films existierende Objekt wäre es dann, was die Identität der verschiedenen in den Film eingestreuten Abbilder garantierte.

Nun ist diese Betrachtensweise im Rahmen einer Semiotik des Films allerdings naiv; das heisst, sie entspricht der besonderen Wirklichkeit dieses Mediums in keiner Weise. Hier formieren sich auch die Aktanten nicht vermittels eines substantiellen Urbildes als identische, sondern ausschliesslich über den differentiellen Verweis; was uns nämlich bei der Projektion als gleiche Figur oder als gleiches Objekt erscheint, kann bei der Aufnahme durchaus Verschiedenes gewesen sein. Bekannt etwa sind ja die Techniken des *Stunts* oder des *Body Double:* Es ist in aller Regel eben nicht der hochbezahlte und -versicherte Hauptdarsteller, der aus einem brennenden Auto in einen Abgrund springt; das nimmt ihm ein Spezialist ab, der eigens für solche Einsätze trainiert ist. Ebensowenig ist es die renommierte Schauspielerin, die wir im Film ausgezogen zu Gesicht bekommen, auch wenn es ganz so den Anschein macht; doch auch sie wird, weil sonst ihr Renommee Schaden

nehmen könnte, in solchen Fällen durch eine unbekannten Actrice substituiert.

Das Zusammenstücken der Aktanten von ganz verschiedenen Vorlagen her ist vor allem in jenen Filmen gebräuchlich, welche irreale Vorgänge zeigen und entsprechend mit Tricks arbeiten müssen: Für den *«King Kong»* beispielsweise hat man verschiedene Gliederpuppen, in andern Einstellungen wieder verkleidete Darsteller verwendet. In der Szene von Hitchcocks *«Birds»,* wo Krähen die Dorfschule angreifen, werden die Vögel zum Teil durch zappelige schwarze Flecken «dargestellt», die nachträglich in den Film kopiert wurden. Doch dies ist nicht durchwegs der Fall: Bei den Nahaufnahmen hacken reale – nämlich eigens darauf dressierte Raben – auf den Kindern herum. Im Film verschmelzen jedoch die realen mit den Trickraben derart, dass die Tierchen dem Zuschauer im ganzen recht lebendig erscheinen – so lebendig wie die Modelle, welche zu beträchtlichen Teilen den Part des *«King Kong»* «spielen». Es stellt sich nun aber die Frage, wodurch diese Identität der Aktanten denn begründet wird, wenn sie schon nicht auf der Einheit der gefilmten Objekte basiert. Tatsächlich nimmt der Zuschauer im Kino das für ein Gleiches, was eine dafür ausreichende Ähnlichkeit aufweist; es liegt also auch hier wieder ein Akt differentieller Verweisung vor. Wir nehmen die Bilder von *real Verschiedenem* genau dann als Erscheinungsformen des *gleichen Aktanten,* wenn eine zureichende Übereinstimmung vorliegt. Nun könnte man vielleicht meinen, dass also die derart zu Einheiten zusammengelegten Bilder eine Ähnlichkeit im engeren Sinn, eine *Similaritätsbeziehung,* aufweisen müssten; aber dem ist nicht so, auch über eine hinreichende Beziehung der *Kontiguität* – also der bloss äusseren Berührung – lassen sich durchaus mehrere Bilder zu einem einzigen Aktanten verkoppeln.

Dazu zwei Beispiele: In Polanskis *«Rosemary's Baby»* hat die Protagonistin einmal einen fürchterlichen Alptraum; zu Beginn dieses Traums, wo Rosemary sich auf einem Schiffsdeck befindet, kommt eine Abfolge von Einstellungen vor, die etwa illustrieren kann, wie die Einheit des Aktanten sich über die Similarität der je abgebildeten Objekte konstituiert. Wir sehen – erstes Bild – in Grossaufnahme das Gesicht Rosemarys, dann – im Gegenschnitt – die Nahaufnahme eines schwarzen Matrosen, der Rosemary in die Kajüte schickt, und schliesslich sehen wir – von hinten – Rosemary nackt über das Deck gehen. Die erste Einstellung, das ist klar, zeigt uns Mia Farrow, die dritte, das ist nicht weniger klar, ein unbekanntes *Body Double.* Wodurch wird jetzt in dieser Schnittfolge die Substitution überspielt? – Durch



Mia Farrow in «Rosemary's Baby» von Roman Polanski.

nichts anderes eben als durch die relativ oberflächliche Similaritätsbeziehung zwischen den beiden Darstellerinnen, die sich, weil wir die zweite nur von hinten sehen, im wesentlichen auf die Übereinstimmung von Frisur, Haarfarbe und ungefährem Alter beschränkt.

Etwas später im gleichen Traum liegt Rosemary auf einer Art von Altar, und der Anführer der Satanisten präpariert sie für das bevorstehende Ritual, indem er ihr merkwürdige Zeichen auf Brust und Bauch malt. Eine erste Einstellung zeigt wiederum Rosemarys Gesicht in Grossaufnahme, dazu einen Pinsel, der etwa beim Kehlkopf ansetzt und einen Strich abwärts gegen die Brust zieht; kaum hat der Pinsel am unteren Bildrand den Halsansatz erreicht, folgt der Schnitt. Die zweite Einstellung präsentiert uns dann aus einer ausgesuchten Perspektive, die den Kopf nicht mehr sehen lässt, einen weiblichen Oberkörper, über welchen der Sektenführer einen senkrechten Pinselstrich zieht. Wir dürfen auch hier davon ausgehen, dass für die zweite Aufnahme nicht Mia Farrow zur Verfügung gestanden hat. Wodurch aber konstituiert sich denn jetzt noch die Einheit der Figur? Es liegt nun ja, was Rosemary als Aktanten betrifft, praktisch keine Similarität mehr vor, weil wir im zweiten Bild noch nicht einmal den Kopf, geschweige denn das Gesicht der Frau sehen. Hier tritt jedoch die andere Form der Ähnlichkeit – die *Kontiguität* – in Funktion; tatsächlich sind es hier nicht innere, sondern äussere Entsprechungen, welche die Einheit der Figur gewährleisten: Da haben wir einmal den Altar, der in beiden Einstellungen deutlich zu erkennen ist; da haben wir weiter die logische Kontiguitätsbeziehung, in der

Kopf und Rumpf als Körperteile einmal an sich stehen, und da ist letztlich der Pinselstrich, welcher nicht nur den Schnitt insgesamt weich erscheinen lässt, sondern eben auch die isolierten Körperteile zu Elementen ein und desselben Aktanten verbindet.

Nicht nur die syntagmatische, sondern genauso die paradigmatische Verkettung kann also sowohl über die Achse der Similarität als auch über die der Kontiguität vermittelt werden, und es kommt auch hier keinesfalls der ersteren ein Vorrang zu, wie man vielleicht meinen könnte. Ein letztes Beispiel soll Gewicht und Bedeutung der Kontiguitätsbeziehungen für die Konstitution von Aktanten deutlich machen: In seinem Film *«Cet obscur objet du désir»* hat Luis Buñuel die Rolle der Concita gleich doppelt besetzt, und zwar mit zwei Schauspielerinnen, die nicht die mindeste Ähnlichkeit aufweisen. Die eine – Carole Bouquet – spielt die Concita dort, wo sie sich als das aufgeschlossene junge Mädchen von heute gibt; die andere – Angela Molina – tritt dann auf den Plan, wenn die Hauptfigur jeweils in die traditionelle spanische Frauenrolle zurückfällt. Interessant nun der Effekt, den dieses Doppelspiel auf den unvorbereiteten Zuschauer ausübt: Der registriert nämlich recht lange nicht, was eigentlich los ist, obwohl natürlich die meisten bald spüren, dass etwas nicht stimmen kann. Wir haben hier den Fall vor uns, dass sich über die Achse der Similarität eine eindeutige Ungleichheit ergibt, während zugleich über die Achse der Kontiguität ein identischer Aktant erzeugt wird. Auf dieser Achse konstituiert sich der Aktant ja ausschliesslich über seine äusseren Beziehungen zu andern Aktanten; so erscheint «Concita» hier primär als die Leerstelle, um die herum sich eine bigotte Mutter, verschiedene jugendliche Kollegen sowie ein ältlicher Verehrer gruppieren. Und offensichtlich täuscht die Identität, die sich durch das Beziehungsgeflecht ergibt, über die Nichtidentität ein Stück weit hinweg, die auf der Achse der Similarität offen zutage liegt.

Gerade dieses Beispiel kann zeigen, wie wenig Gewicht bei der Bildung von Aktanten den gefilmten Referenzobjekten zukommt. Entgegen dem ersten Anschein verweist auch der Aktant nicht repräsentierend auf ein vorhandenes Objekt; vielmehr hat er keinen Ort, keinen Grund ausserhalb jener Zeichenkette, welche über eine *differentiell* zu verstehende Selektion Verschiedenes als ein Identisches *präsentiert.* Sowenig wie die syntagmatischen Einheiten des filmischen Buchstabens oder der Einstellung ist der Aktant als paradigmatische Einheit des Films umstandslos positiv gegeben; auch die Aktanten formieren sich wesentlich über assoziative Beziehungen und bleiben so in ihrem Sein auf Montage verwiesen: im letzten eben negativ.

Das Ende der Totalen

Am Ende von Umberto Ecos Roman *«Der Name der Rose»* wühlt Adson von Melk in den Trümmern der abgebrannten Klosterbibliothek. Er sucht nach den Resten jenes grossen, einheitlich geordneten Wissens, dem die Bibliothek Raum bot; was aber allein übrig ist, sind Fetzen und Fragmente, sind zufällige Relikte der zerstörten Werke[2]. Adson bleibt nur, diese Überbleibsel zu ungesicherten Zusammenhängen zu montieren, an denen der Glanz des verlorenen grossen Zusammenhangs nur mehr schwach aufscheint. Eco fasst in diesem Bild Adsons, des Suchers im textuellen Trümmerhaufen, eine spezifisch *postmoderne* Befindlichkeit. Dieser gilt einzig das als gesichert, dass die Ganzheit zerbrochen ist, hinausgefallen in die Diskontinuität einer Scherbenwelt. Kontinuität, sofern sie überhaupt noch auftritt, erweist sich darum stets als hergestellt und verdankt sich so unabdingbar subjektiven Vorgaben.

Genau da liegt denn auch die Parallele zur Filmsemiotik: Auch der Film setzt Verschiedenartiges zusammen zu bislang ungesehenen Konstellationen, schafft also *scheinhafte* Kontinuität aus Diskontinuierlichem. Adsons Rekonstruktionsversuche teilen mit der filmischen Montage das Ungesicherte; beide gründen sie in Ähnlichkeiten, deren genaues Mass offenbleibt und die sich oft genug nur vor dem Hintergrund einer bestimmten Situation ergeben. Die *schwachen* – nämlich je vom Subjekt entworfenen – Zusammenhänge, für die das postmoderne Denken optiert, können in der Tat ihr Modell finden in jenen zusammengestückten Syntagmen und Paradigmen des Films, welche Sinn nicht so sehr wiedergeben als vielmehr generieren. Die Filmsemiotik vermag so vielleicht ein Exempel abzugeben, von dem her sich ein Zugang zum originen philosophischen Denken der Gegenwart öffnen lässt. Zumindest ist die Beschäftigung damit all jenen zu empfehlen, denen jener Zugang noch durch die Befangenheit in traditionellen semiotischen Modellen verstellt bleibt: Sie ist zu empfehlen als ein elementares Exerzitium, das es in der Tat erlaubt, die Grundzüge des postmodernen Spiels einzuüben. ▮▮▮

[2] Umberto Eco: Der Name der Rose, Hanser Verlag, München 1982, S. 633.