

Eszter Propsz (Szeged)

Frauen, Zimmer – zur Verankerung von semiotischen Praktiken in Zsuzsa Bánks *Schlafen werden wir später*

Abstract

To find a place of peace and calm where you can explore yourself in a fast-moving world, the two main female characters in Zsuzsa Bánk's novel *We'll Sleep Later* succeed both in reading and writing. I interpret the exchange of emails between the two protagonists (a writer and a literature teacher and researcher) as relationship-related sign-work. In my paper I build on Jurij Lotman's semiosphere- and autocommunication-concept, with which the code-creation of the two persons can be examined as self-creation. Lotman's approach also allows to include the spatial implications of the sign-work into the interpretation.

Warum schreiben sich zwei Freundinnen beinahe täglich kunstvolle, scharfsinnige, tiefe, wohldurchdachte E-Mails? Dieser Frage gehe ich in Zsuzsa Bánks Roman *Schlafen werden wir später* (2017) nach, der als E-Mail-Wechsel von Márta Horváth und Johanna Messner zwischen dem 27. März 2009 und dem 21. Juni 2012 vorliegt. Meine Annahme, die im Folgenden durch eine Interpretation gerechtfertigt werden soll, ist, dass ihr Schreiben die fortdauernde Konstruktion einer persönlichkeitsformenden und identitätssichernden und deshalb tragenden Bedeutungsordnung darstellt. Für meine Interpretation verwende ich semiotische Denkmuster von Jurij M. Lotman¹, das Applizierte wird bei den einzelnen analytischen Schritten dargelegt.

Das Geflecht der Bedeutungen, das jede E-Mail weiterwebt, ist seit der frühen Kindheit der zwei Frauen in Gestaltung; Márta und Johanna verbindet eine innige Freundschaft, seitdem sie sich als kleine Mädchen in der Helene-Lange-Schule in Frankfurt-Höchst kennen gelernt haben. Mit den E-Mails bestärken sie ihren Zeichen-Bund immer wieder aufs Neue, nicht zuletzt um gemeinsam Codes zu schaffen, die Schwierigkeiten in ihrem Leben über Zuweisung von befriedigenden, annehmbaren oder zumindest leidlichen Bedeutungen bewältigen sollten. Ihre Lebenswelten sind unterschiedlich, aber gleich voll von Ereignissen, die ihre Codes herausfordern. Márta ist die Tochter ungarischer Eltern, die 1956 in den Westen geflohen sind; sie ist Schriftstellerin und lebt mit ihren drei Kindern und deren Vater Simon in Frankfurt. Johanna, die Tochter des berühmten Frankfurter Schauspielerehepaares Messner, ist Lehrerin für Deutsch, Kunst und Sport und lebt kinder- und partnerlos in einem Dorf im Schwarzwald. Márta hat, von dem Alltag mit den drei Kindern überbelastet, kaum freie Zeit und kaum freie Gedanken, zu schreiben; sie und der ebenfalls freiberuflich tätige Simon stecken in permanenten Geldsorgen. Die Beziehung der beiden ist getrübt; dass sie und die Kinder von Simon verlassen werden, hängt eine Zeit lang als drohender Schatten über Márta, bis Simon eines Tages tatsächlich geht. An Johanna nagt der Schulalltag, die Interesselosigkeit ihrer Schüler, aber sie muss auch Gewichtigeres verarbeiten: ihre Krebserkrankung und Trennung von dem Langzeitpartner Markus sowie ihre Beziehung zu den früh verlorenen Eltern, zu ihrem drogensüchtigen Vater und zu ihrer unberechenbaren Mutter. Herausforderungen kann also der Einbruch einer aufwühlenden Botschaft in die

¹ Zu Lotmans Aktualität siehe Frank u. a. (2012). Bánks *Schlafen werden wir später* wird im Folgenden SC abgekürzt.

Code-Struktur ebenso darstellen wie das zähe Bestehen nicht zufriedenstellender Codes.

Für die Interpretation der gemeinsamen Arbeit an den Codes bietet sich Jurij M. Lotmans Semiosphäre-Konzept (Lotman 1990; Lotman 2010: 160–290)² als Ausgangspunkt an, mit dem Entwicklung und Erhaltung von gemeinsamen Zeichensystemen erfasst werden können. Mit dem Modell der Semiosphäre postuliert Lotman einen abstrakten Raum, in dem auf der Grundlage kommunikativer bzw. dialogischer Prozesse Bedeutung entsteht. Bedeutung wird mit dem Modell als ein Prozess (also nicht als eine statische Relation) dargestellt, in dem differente, aber auch Invarianz aufweisende Codes interagieren und in ihrer Interaktion Bedeutung generieren. Der Raum der Semiosphäre modelliert somit Denkprozesse, im Dialog (für Lotman der elementare Akt des Denkens) treten Bedeutungsstrukturen miteinander "ins Gespräch", sie decken sich im Dialog auf, formen einander und dadurch auch sich selbst.

Wie bereits der obigen kurzen Problemdarstellung zu entnehmen ist, entsteht und besteht auch der semiotische Raum um Márta und Johanna in Wechselwirkung mit den Codes anderer semiotischer Räume; es ist der Ort des Dialogs, den sie mit anderen Bedeutungsstrukturen führen. Es wird zu zeigen sein, dass die Erschaffung der Semiosphäre, die Márta und Johanna in ihrem Dialog gelingt, eine semiotische Selbstplatzierung darstellt; die beiden verorten sich mit diesem Dialog, verankern sich in einer Sinnordnung.

In einem ersten analytischen Schritt erörtere ich die Praxis der Zeichen-Arbeit der zwei Freundinnen, ihre Reaktionen auf Code-Herausforderungen. Die Stabilisierung der erschütterten Code-Struktur durch den bedeutungsgenerierenden Dialog veranschauliche ich an Mártas Krise. In der allerersten E-Mail des Romans berichtet Márta: "[...] heute Morgen hat Simon beim ersten frühen, viel zu frühen Kaffee gesagt, wäre er zehn Jahre jünger und hätte drei Kinder weniger, hätte er mich schon verlassen." (SC: 7). Alleine kommt sie mit der Verunsicherung ihres Simon-und-Márta-Codes nicht zurecht, Simons Äußerung, das Eindringen einer unverträglichen Botschaft, blockiert ihre Deutungsarbeit. Sie erzählt Johanna, wie sie "Simons Satz [...] aufscheucht und rastlos, ruhelos wie eine Gefangene in ihrer Zelle umherschickt" (SC: 7), und diese öffnet die "Zelle", erweitert den Deutungsraum, indem sie – in tiefer Empathie mit Simon, ihr ist ja gerade auch "danach, alles hinzuwerfen" (SC: 10) – antwortet:

Simon wird seine Koffer und Taschen nicht packen. Mit all den Dingen, mit denen sein Leben gefüllt ist. [...] Er wird weiter solche Sätze denken und sie Dir auch sagen. Noch gemeinere Dinge wird er denken und Dir vielleicht nicht sagen. Aber er wird nicht alles zurücklassen und an einem anderen Ort, in einem anderen Leben neu beginnen. So viele andere Leben warten schließlich nicht auf ihn. Auf uns ja auch nicht, Márta. (SC: 10).

Johanna liest Simons Satz, anders als Márta, nicht als eine Botschaft, die an Márta gerichtet ist, sondern als Code einer gemeinsamen Erfahrung, der ihren Code-Bestand (in Lotmans Terminologie *Komplex*) erweitern kann. Die dialogische Neubildung lange bestehender Bedeutungen demonstriere ich am Beispiel von Johannas Mutter-Code, der ihr intensive Arbeit abverlangt. Johanna teilt Márta ihr Bild über einen Sommerurlaub in Spanien mit, den sie als Kinder gemeinsam erlebten, da ihre Eltern Márta mitreisen ließen. "Wellen aus blauem Wasser hätten meine Erinnerung sein sollen. Eine Mischung aus Sand und Salz, Licht und Sonne. [...] Aber immer

² Ich orientiere mich auch an der gründlichen Überblicksdarstellung von Tünde Szabó (2003).

wieder läuft durch dieses Bild ein Junge. Er flieht vor seiner eigenen Mutter. Er rennt mit seinen kleinen Schritten über ein Segelboot. Er schreit und sucht nach seiner Schwimmweste." (SC: 67). Johanna erinnert sich an einen Wutausbruch ihrer Mutter, in dem sie sie, die Kinder, auch Márta, eins nach dem anderen "[w]ie ein rasender Zyklop" (SC: 67) auf dem offenen Meer ins Wasser warf. Márta versucht, die Aggressivität, die im Code enthalten ist, zu mildern, und schreibt: "trotzdem wird sie Euch auf ihre verrücktverquere Art geliebt haben" (SC: 68). Neben die Deutung, die an Johannas Kindsperspektive gebunden ist, stellt sie damit eine andere, die eine reife, den Eltern auf erwachsener Ebene begegnende Deutungsposition vertritt, und trägt damit zur Aktivierung oder Realisierung von Bedeutungen bei, die auch in Johannas Code-Struktur als Möglichkeit vorliegen. Aus der Erwachsenenperspektive heraus ist eine Versöhnung mit dem inneren Bild der Eltern möglich (und außerdem auch die Versöhnung mit dem inneren Bild des Kindheits-selbst).

Die Arbeit der Freundinnen an den Codes ist stark literarisch bestimmt. In ihrer Kommunikation, in ihrem Dialog werden Codes des Alltags literarisch bearbeitet und literarische Codes für den Alltag funktionalisiert. Für die literarische Bearbeitung von Alltagscodes, die dann, elaboriert, in die Alltagspraxis reintegriert werden, führe ich als Beispiel Johannas Vater-Code an. Die starre Struktur zu überwinden, die der Code abgibt, gelingt Johanna nur schwer. Márta bietet verschiedene Deutungspositionen an:

[...] mir zuliebe könntest Du es versuchen, nein, nicht ihm zuliebe, mir zuliebe, mir, Deiner alten Márta zuliebe, weil ich so vieles an ihm mochte [...]. Deine Wortverknalltheit, das Wörtersammeln, die Liebe zu den Sätzen, Johanna, Du musst sie von ihm haben. [...] Vergib ihm, denn er hat in Dir die Liebe zu den Sätzen entfacht, so viel ist sicher – vielleicht sogar in mir. (SC: 340–341).

Jedoch erst die Fiktionalisierung der Vater-Figur bringt den Code in Bewegung. Márta lässt in ihrem Band *Das andere Zimmer* einen Uli Messner auftreten, den Johanna zuerst nicht als fiktive Figur lesen kann: "[...] dass Du diese Geschichte von meinem Vater erzählen musstest. Nicht einmal seinen Namen geändert hast. Denn dass er auch dort Uli Messner heißt, darüber bin ich erschrocken." (SC: 461). Sie ist Márta für sein "mildes Ende" (SC: 461) dankbar – "[n]icht an der Nadel[,] [n]icht auf einem kaltschmutzigen Kachelboden zwischen den Hausschuhen seiner Kinder[,] [s]ondern taugenichtsgleich entschlummernd am Langener Waldsee" (SC: 461–462) –, aber es dauert, bis sie die Figur aus den realweltlichen Bedeutungszusammenhängen (zumindest teilweise) lösen kann, und berichtet: "Ich habe begonnen, alle in Deinem Buch zu lieben, Márta. [...] Sogar den Vater liebe ich. Den Vater, der Hand an sich legt. Der meinem so unverzeihlich ähnlich ist." (SC: 544). Eine Dynamisierung des ursprünglichen Vater-Codes ist anzunehmen, die Integration des mit der Fiktion Erfahrenen in die Deutungspraxis des Alltags.

Die Funktionalisierung literarischer Codes für den Alltag lege ich mit Johannas Knabe-im-Moor-Code dar. Johanna, die an ihrer Doktorarbeit über Annette von Droste-Hülshoff werkelt, erinnert das Leseerlebnis, mit dem Droste-Zeichenstrukturen in ihre Weltdeutung Eingang gefunden haben:

Seit ich als Schulmädchen das Reclam-Heft aus unserem Bücherschrank gefischt und aufgeschlagen habe, wusste ich, diese Annette von Droste-Hülshoff und ich, wir gehen einen Weg. Wir haben eine Richtung. [...] Die Droste hatte mit ihrem Friedrich etwas über uns geschrieben. Über Georg und mich. Die Mutter zwischen irre, hart und fromm. Der Vater ein Säufer. Ein Süchtiger. [...] Neben Georg sah ich meine verrückten Eltern darin. (SC: 146–147).

Die Figur Friedrich Mergels aus *Die Judenbuche* erfährt dann eine paradigmatische Expansion in ihrer Deutungspraxis, wie sie auch selbst reflektiert: "Da findest Du meinen roten Faden, Márta. [...] Der Knabe Friedrich. Mein Bruder Georg. Jetzt mein Schüler Jan. Lauter Knaben im Moor." (SC: 147). Das Paradigma bilden bzw. vertreten Jungenfiguren, die in einer Umgebung ihren Weg finden müssen, die durch physische, soziale oder emotionale Versorgungsmängel gekennzeichnet ist. In dem Romantext wird das Paradigma, aus der Figur des Schülers Jan ausgehend, allmählich entfaltet. Die Begegnung mit Jan aktualisiert das dominante Zeichenmuster aus Johannas Kindheit: "Einen Jungen gibt es in meiner Klasse – der reinste *Knabe im Moor*. Er zeichnet. [...] Überall Schattengeister und Nebel. [...] Mein altes Thema, mein Ich, mein Mir. Das mich mit Jan wieder antippen und einen nächsten Kreis öffnen will" (SC: 38–39), schreibt sie an Márta am 21. Mai 2009. Der Knabe im Moor, der "springt wie ein wundes Reh", wird in der Beschreibung über das Bild des scheuen und schreckhaften Tieres mit Friedrich Mergel verbunden, der "ein Junge wie'n Reh" ist. Johanna erkennt das Muster, bevor es Einzelheiten aus Jans Familiensituation bestätigen, lange bevor Jan vor ihrer Tür steht, weil seine Mutter verschwunden und sein Vater in einer Kotzlache eingeschlafen ist, bevor sie begreift, woher der Junge die "Räume und Abgründe" (SC: 423) seiner Zeichnungen nimmt. In die Erzählung des Vorfalls, fast zwei Jahre nach der ersten Erwähnung Jans, am 25. Januar 2011, fügt Johanna Knabe-im-Moor-Zeilen ein. Der Lauf im Regen zu dem Haus der Familie von Jan erscheint als Rennen durchs Moor ("*Der Knabe rennt [...]*" (SC: 419)³), und im Bild des eingeschlafenen Jungen verbindet sie die "farbverschmierten Finger, die sich ins Kissen gekrallt hatten" (SC: 421) mit der die Fibel haltenden Hand des Knaben im Moor ("*Fest hält die Fibel das zitternde Kind und rennt [...]*" (SC: 421)). Als sie in Jans Räume eintritt, versteht sie Jans Fenster-Bild, das nur die Gardinen seines Zimmers zeigte und drei Buchen vor dem Fenster. Sie sieht die Zeichnung auf einmal als Fenster "zu einer mir unbekanntem, was rede ich da, zu einer mir durch und durch bekannten Welt" (SC: 420) und versteht, dass Jan, der "Gesichter verstehen und zeigen kann, was sie zu verbergen haben" (SC: 39), mit seinem Fenster-Bild das Geheimnis seiner Familie wahren, verstecken und gleichzeitig auch zeigen wollte. Sie erkennt das Darstellungsprinzip, dem sich Jan bedient: "Auch wenn ich die Gesichter seiner Eltern nie in seinen Bildern gefunden habe. Sie sind gut versteckt. Tausendfach übersetzt und übertragen. Auf ein Tier, einen Busch, einen Himmel." (SC: 423–424).⁴ Um Jan darin zu unterstützen, durch diese Zeichentransformation das auf ihm Lastende zu verarbeiten, kauft ihm Johanna Tuschestifte und legt sie heimlich vor die Haustür.

Ihre literatur- und kunstgeprägte Beziehung zu Jan formt auch Johannas Zeichen-Beziehung zu ihrem Bruder Georg: "Der Judenbuchenfriedrich mein Georg. Georg mein Judenbuchenfriedrich. Jetzt entdecke ich meinen Schüler Jan darin. Und ja, vielleicht sehe ich sogar meinen Bruder Georg in diesem Schüler Jan. Meinen kleinen Bruder Georg. [...] Georg, für den ich damals nichts tun konnte." (SC: 427). Damals lag Johanna viel daran, Georgs Unschuld zu beteuern – dass er "unschuldig ins Böse gerät und sich darin verstrickt" (SC: 147), ist in ihrer Wahrnehmung im

³Aus literarischen Texten Geliehenes bzw. Eingewobenes ist im Romantext durchgehend kursiv gesetzt.

⁴Mit Lotman (2010) kann das als Übersetzung betrachtet werden (160–290): "Übersetzung ist ein Grundmechanismus des Bewusstseins. Einen Gedanken mit den Mitteln einer anderen Sprache auszudrücken ist eine (sic!) grundlegender Schritt zum Verständnis diesen Gedankens." (Ebd.: 169).

"Judenbuchenfriedrich" bedeutend. Was Georgs Schuld war, ob es vielleicht zu Verhaltensauffälligkeiten in der vernachlässigenden Umgebung kam, führt der Roman nicht aus. Es ist aber durchaus denkbar, dass Johanna ihre Schuldgefühle zu bewältigen bemüht ist, wenn sie sich für ihren Bruder einsetzt, ihre Schuldgefühle, die sich daraus ergeben könnten, dass sie vergeblich das Unmögliche versucht, nämlich die Sorgeverantwortung für Georg (und sich selbst) von den eigentlichen Verantwortlichen, von ihren Eltern zu übernehmen. Johanna erkennt nun auch die Möglichkeit, Jan die Unterstützung zu bieten, die sie Georg als Kind nicht erteilen konnte: "Schickt mir der Himmel diese Gelegenheit? Und will ich es fünfunddreißig Jahre später nachholen und gutmachen?" (SC: 427). Erst durch diese Erfahrungen wird es ihr möglich, in der Reihe der Moorknaben auch sich selbst zu erblicken, den Code autokommunikativ zu benutzen: "Márta, vielleicht entdecke ich nur mich selbst in Jan. Nicht meinen Bruder. Sondern mich." (SC: 427).

Dass Johanna die Knaben im Moor hier als Kinder festlegt, "[d]ie alles allein verhandeln und ausmachen[,] [m]it sich und der nicht fassbaren, sie umgebenden Welt" (SC: 428), und Márta neben der kleinen Johanna als den Schutzengel des Gedichts, der sie "auffängt und rettet" (SC: 428), ist auch für die Interpretation der Zeichenpraxis der zwei Freundinnen wesentlich. Johannas Code-Reflexion bietet sich auch für die Reflexion ihrer Zeichen-Gemeinschaft mit Márta an und kann meine Annahme bestätigen, dass ihre Zeichenpraxis die gemeinsame, gegenseitig verbundene "Verhandlung" und "Ausmachung" von Bedeutungen bezweckt, vor allem, wenn – wie die Beispiele erkennen ließen – sich die Welt akut oder chronisch als unfassbar zeigt. Die Bedeutsamkeit dieser trauten Gemeinsamkeit wird in ihrem Kontrast zu gebrochenen Zeichen-Bündnissen oder zu lähmenden Zeichen-Beziehungen besonders erkennbar, nun sind auch die kontrastschaffenden Zeichen-Zugehörigkeiten der zwei Frauen zu behandeln; der folgende analytische Schritt gilt der Beziehungsebene der Zeichen-Arbeit.

Die mit Markus ausgehandelten Bedeutungen von Johanna verlieren ihre Gültigkeit nach der Trennung, sind aber deswegen nicht leichter aufzugeben. Die Bedeutungszuordnungen der Frau sind durch Markus' Deutungsmacht gefährdet, Markus begleitet sie weiterhin auf ihren Zeichen-Wegen, sie schreibt immer wieder über den "Dämon" oder den "alten Dämon" Markus. Die Zeichen-Beziehung zu Markus überlagert dabei Johannas Zeichen-Beziehung zu ihrem Vater, es überdecken sich die Bilder zweier Männer, die die Zeichen-Gemeinschaft mit ihr leichtfertig gekündigt haben, ihren Deutungseinfluss aber beharrlich wahren: "Vielleicht geht es nicht mehr um Markus. Längst nicht mehr. Sondern immer nur um meinen halbtoten, halblebendigen Vater. Der das Leben so achtlos wegwarf. Zu dem doch auch ich gehörte. Zu dem meine Mutter, Georg und ich gehörten. [...] Vielleicht geht es nicht um Markus. Vielleicht ist es nie um Markus gegangen" (SC: 391), stellt Johanna fest. Auf ihren Zeichen-Wegen sind auch mütterliche Bedeutungen verstreut, die sich oft als Hindernisse erweisen. Der semiotische Akt ihrer Namensgebung kommt Johanna als eine Verwünschung, eine Zeichenaufbürdung vor: "Die Johanna war ihre erste große Rolle. Deshalb sollte das mein Name sein. Hätte es nicht kleiner ausfallen können? [...] Jungfrau bleiben und keinen Mann lieben dürfen. Das hätte ihr so gepasst. Vielleicht noch ins Kloster gehen?" (SC: 413–414). Oder der Satz, den ihr die Mutter als "Lebensmotto" (SC: 342) mitgegeben hat und der es ihr verbietet, Glücksmomente entspannt zu genießen:

Jedes Wunder dauert drei Tage. Das war einer ihrer *Klingklangsätze*, wie Du sagen würdest. Die mich begleitet haben. Heute noch Fäden ziehen, wenn ich sie zu lösen versuche. [...] Das gesammelte Misstrauen ins Leben? Alles nur da, um uns zu

enttäuschen? Erfunden und in die Welt gesetzt, um sich nach drei Tagen zu entziehen?
[...] Stellt sich ein Wunder ein, muss ich diesen Satz mitdenken. Achtung! Es dauert
nur drei Tage! (SC: 342).

Dass für Márta ihre Zeichen-Gemeinschaft und die gemeinsame Aushandlung der Bedeutungen genauso wichtig wie für Johanna ist, bezeugt wiederum ein literarischer Code, dem Märchen *Brüderchen und Schwesterchen* entliehen. Márta aktualisiert ihn, indem sie Johanna fragt: "Wann hast Du bloß aufgehört, das Reh in mir zu sehen, das früher so artig an Deinem Bündlein sprang und nie aus dem Fluss trank, wenn Du es verboten hattest?" (SC: 415). Johanna spielt zwar in ihrer Antwort ihre eigene Rolle herunter, verweigert aber die Schwesterchen-Rolle⁵ keineswegs:

[...] das Bündlein hast Du selbst getrennt. [...] Gott sei Dank, sonst würde ich heute noch daran ziehen. Im Haus Horváth warst Du das Reh, neben Deinen großen Schwesterkós. Also bot es sich an, Dich an diesem Bündchen hinaus aus Euren Zimmern durch die Jahre der Kindheit zu führen. Aber nichts hast Du versäumt oder ausgelassen. Aus den Bächen hast Du trotzdem getrunken, jedes Mal wenn Du Durst hattest. (SC: 415).

Die strukturellen-funktionalen Ähnlichkeiten – Moorknabe (Reh) und Schutzengel einerseits, Brüderchen (Reh) und Schwesterchen andererseits – sind augenfällig. Die Funktionalität des E-Mail-Wechsels ist weiter in Hinblick auf die angedeutete Autokommunikativität auszuführen. In der Form der Autokommunikation geht es nach Lotman (1986) nicht um eine im Voraus gegebene Information, die ein Mensch einem anderen weitergibt, und einen innerhalb des ganzen Kommunikationsaktes konstanten Code, sondern "um eine Zunahme der Information, ihrer Transformation und Umformulierung in andere Kategorien, wobei nicht neue Mitteilungen, sondern neue Codes eingeführt werden [...]" (920). Lotman (1986) behauptet, dass in dieser Kommunikationsform die Umgestaltung der Person (also der Persönlichkeit) erfolgt (920–921). Mit Lotman können die Codes der gemeinsamen Ästhetik (der gemeinsam entwickelten Sprache) der Freundinnen als sekundäre Codes identifiziert werden, die Intimität aufbauen, Privatheit bewirken. Dass die beiden Frauen literarische Texte autokommunikativ, d.h. als Code im Prozess ihrer Selbstverständigung gebrauchen,⁶ geht aus dem bisher Gesagten plausibel hervor. Indem sie ihre Weltkonstrukte auf literarische Weltkonstrukte abbilden und – umgekehrt – literarische Weltkonstrukte auf ihre Weltkonstrukte abbilden – mit der Lotman'schen Terminologie: indem sie übersetzen⁷ –, indem sie sich (d.h. auch einander) in paradigmatische Reihen mit literarischen Figuren stellen, bewerkstelligen sie durch die Zuweisung semantischer Gemeinsamkeiten Äquivalenz-Abbilder⁸. Weil die Äquivalenz-Abbilder aufeinander projiziert werden, wird für die zwei Frauen auch ein besseres Selbst- und Einanderverständnis möglich; die Selbst-

⁵ Diese Rolle besteht im Märchen darin, existenzbedrohende Gefahren zu erkennen und dadurch Brüderchen (und auch sich selbst) zu schützen: Schwesterchen hört, was die Quellen, die ihre Stiefmutter alle vergiftet hat, flüstern und warnt Brüderchen, aus diesen nicht zu trinken, um nicht verzaubert, d.h. in ein wildes, gefährliches Tier verwandelt zu werden.

⁶ "Ein Text wird funktional dann als Code – und nicht als Mitteilung – gebraucht, wenn er den uns schon bekannten Angaben keine neuen hinzufügt, sondern das Selbstverständnis der die Texte erzeugenden Person transformiert und schon bekannte Mitteilungen auf ein neues Bedeutungssystem überträgt." (Lotman 1986: 922).

⁷ Siehe dazu Fußnote 4.

⁸ Lotman (2010) zufolge vermitteln Äquivalenz-Abbilder zwischen Eigenem und Fremdem, wodurch sie beides strukturieren.

bzw. Sich-Vervielfachung durch die Abbilder erweitert, bereichert ihre Wahrnehmungs- und Strukturbildungssemantiken.

Márta und Johanna verstehen aber wohl auch ihren E-Mail-Wechsel bzw. ihre Kommunikation als autokommunikativ⁹ – dieses Verständnis verleiht ihrem E-Mail-Wechsel eine einmalige (und untersuchungswerte) Note. Der Wunsch, die Selbst-Vervielfachung auch in ihrem Dialog zu erfahren, ist stark präsent, besonders in den von Márta ausformulierten Dialogteilen. "[M]it mir solltest Du Dich verdoppeln" (SC: 24), schreibt sie an Johanna und stellt sich andernorts als deren Zwilling dar, "Zwilling ihrer wortbegabten, gedankenschlaunen feuerrothaarigen Tochter" (SC: 456). Das gewünschte Doppelgängertum (oder Zwilling-Sein) sollte aus meiner Perspektive einen Zustand herbeiführen, in dem zwei semiotische Persönlichkeiten, zwei Code-Strukturen, zusammenwirken, die nicht völlig übereinstimmen, jedoch auf ihren Symmetrien und Asymmetrien ein ausgewogenes Ganzes¹⁰ aufbauen. In diesem Zustand wären die Alleinlebende und die Familiengestresste, die Wald- und die Stadtbewohnerin, die Schriftstellerin und die Leserin bzw. die Schriftstellerin und die Literaturwissenschaftlerin vereint. Die beschriebene Umgestaltung der Codes und damit die Umgestaltung von Johanna und Márta (ich meine die Umgestaltung ihrer Persönlichkeit) erfolgt demnach in einer Kommunikation, in der nach dem Empfinden der zwei Beteiligten "Rezipient" und "Adressat" in einer Person vereinigt sind.¹¹

Der Zustand, der kommunikativ erreicht werden will, führt meines Erachtens zu onto- und phylogenetisch relevanten Grenzphasen der Code-Benutzung zurück. Er erinnert einerseits in mancher Hinsicht an die Phase der Mutter-Kind-Beziehung, in der die Mutter und das Kind (in der Wahrnehmung des Kindes) nicht mehr verschmelzen, aber auch noch nicht ganz voneinander getrennt sind. Diese Mutter-Kind-Dialogsituation betrachtet Lotman (2010) als ideale Anordnung für die Entwicklung einer gemeinsamen Sprache (191–202). Ontogenetisch ist das die Periode des Übergangs aus einem Zustand des Ungegliedert-Seins in den des Gegliedert-Seins, in dem die Code-Benutzung überhaupt möglich wird. Andererseits wird mit dem Zustand der phylogenetisch wesentliche Übergang von der zyklischen zu der linearen Zeitordnung als Codewechsel der Textbildung aktualisiert. Diese Grenzphase vertritt in meinen Augen der erörterte Wunsch des Doppelgängertums: (Doppelgänger-)Figuren linearer Texte, die bei einer Rückführung in das zyklische System zu einer Person verschmelzen müssten, sind mit Lotman (2010) als das "augenfälligste Ergebnis der linearen Entfaltung der zyklischen Texte" zu betrachten (179). Ich denke, der Grenzgang artikuliert die Intention des Code-Schaffens und damit des Selbst-Erschaffens: Die (episodische) Rückkehr in die Einheit, in das Ungegliedert-Sein verdeutlicht die Intention des Sich-Erformens, Sich-Neuformens.¹² Dieses Bestreben zeigt der Text auch als Raumanspruch auf, oder, anders

⁹ Noch einmal zu betonen ist dabei, dass auch der E-Mail-Wechsel literarische Züge trägt, indem er literarische Texte aufnimmt und eine eigene Ästhetik entwickelt. Literarische und alltägliche Kommunikation trennen sich bei den Freundinnen folglich nicht scharf.

¹⁰ Damit nehme ich wieder bei Lotmans Semiosphäre-Konzept Anleihe.

¹¹ Siehe dazu: "[...] wobei [bei der Autokommunikation] nicht neue Mitteilungen, sondern neue Codes eingeführt werden, und der Rezipient und der Adressant in einer Person zusammenfallen. Im Prozeß einer solchen Autokommunikation erfolgt die Umgestaltung der Person selbst [...]" (Lotman 1986: 920–921).

¹² Am Rande ist ein weiterer Aspekt des Sich-Erformens zu thematisieren. Wie es oben bei den Moorknabe- und Brüderchen-und-Schwesterchen-Identifikationen gezeigt wurde, nehmen Márta und Johanna komplementäre Rollen spiegelsymmetrisch ein. Mit Lotman (1994) kann gefolgert werden, dass sie bestrebt sind, ihre Invariante auszuarbeiten: "A literary equivalent of the mirror

formuliert, die Freiheit, die sich Márta und Johanna für ihr Sich-Erformen, Sich-Neuformen beanspruchen, wird auch räumlich projiziert. Der letzte analytische Schritt gilt den räumlichen Dimensionen der Zeichen-Arbeit der zwei Freundinnen. Der Raumanspruch der E-Mail-Schreiberinnen artikuliert sich hauptsächlich im Wunsch, ein "anderes Zimmer" einzurichten oder Einlass in ein "anderes Zimmer" zu bekommen. Dieses "andere Zimmer" versuche ich, nach Lotman als Ort der Verdoppelung, der Sich-Vervielfachung auszuweisen. *Das andere Zimmer* ist der Titel Mártas ersten Prosabandes. Es stellt einen Text in dem Romantext dar, der selbst nicht gelesen werden kann, über den aber immer wieder gelesen wird. Dadurch wird in meiner Wahrnehmung eine Raumerweiterungs- bzw. Spiegelfunktion hervorgehoben – mit dieser Behauptung nehme ich auf Lotman Bezug, der die Funktion von Spiegel-Strukturen in der Öffnung von Räumen und in der Auflösung der Grenzen zwischen Innen und Außen beschreibt,¹³ woraus auf eine ähnliche Funktion der Text-in-Text-Strukturen zu schließen ist. Diese Öffnung kann für die E-Mail-Schreiberinnen die gewünschte Freiheit des Selbsterschaffens bedeuten. Dass literarische Texte im Text die Generierung von Bedeutung und damit das Selbsterschaffen aktivieren und inspirieren, konnte auch mit den Ausführungen über die Verwendung von literarischen Codes im Dialog, insbesondere mit den Droste-Ausführungen gezeigt werden.

Die benannten Text-in-Text-Strukturen gewähren laut Lotman, wie erwähnt, Verdoppelungsmöglichkeiten.¹⁴ Dass solche auch Mártas *Das andere Zimmer* gestattet, wird von schriftstellerischer Seite mit Mártas Resümee von dem Band beleuchtet:

Das andere Zimmer erkläre ich für so gut wie beendet, ja, es hat mich irre gemacht, aber jetzt habe ich mir diesen Text zurechtgefiebert und bin bereit, seine Figuren freizulassen, die ein bisschen Johanna, ein bisschen Simon und sogar ein bisschen Márta sind, wenn sie sich winden in ihrem Leben und schielen nach dem anderen, das sie nicht führen, das an einem anderen Ort, zu einer anderen Zeit, in einem anderen Haus, einem ganz und gar anderen Zimmer stattfindet. (SC: 305).

Von leserischer Seite wird mit Johannas oben erörtertem Vater-Code beteuert, dass in diesem "anderen Zimmer" eine Vervielfachung der Codes tatsächlich möglich ist.

Hinzugefügt werden kann, dass die Selbstbespiegelung in dem fertigen Buch Márta nicht so recht gelingen will: "[...] dieser Name auf diesem Einband gehört einer anderen. Es muss eine andere Márta Horváth geben, eine andere Márta Horváth muss es sein" (SC: 474), schreibt sie an Johanna. Sie lässt aber ihre Sehnsucht, Zyklizität zu erfahren, in *Das andere Zimmer* bespiegeln; ihr Bericht über eine Lesung lautet:

motif is the theme of the double. Just as the world through the looking glass is an estranged model of the ordinary world, the double is an estranged reflection of a person. An image of someone altered according to the rules of specular reflection (enantiomorphism) the double appears as a combination of features that preserve an invariant identity while having been rearranged." (381).

¹³ "In actual fact the mirror played the same role in the interiors of the baroque opening up the architectural space with the creation of an illusory infinity (the reflection of the mirror in the mirror), duplicating artistic space by reflecting pictures in mirrors or breaking the boundary of the internal/external by reflecting windows in mirrors." (Lotman 2009: 72).

¹⁴ "The widespread literary mythology of reflections in mirrors and of a world 'through the looking glass' can be seen as evolving from archaic beliefs about mirrors as windows into a world beyond. A literary equivalent of the mirror motif is the theme of the double. Just as the world through the looking glass is an estranged model of the ordinary world, the double is an estranged reflection of a person." (Lotman 1994: 381).

Das andere Zimmer habe ich gelesen, meine liebste Geschichte im neuen Reigen, gerade weil wenig geschieht, immerzu regnet, schneit, regnet und schneit es vor diesen Fenstern, um die sich niemand kümmert, die keiner instand setzen will, als stünde die Zeit vor diesem Zimmer und seinem zersplitterten Glas still, als bewege sich nichts, obwohl zum Schluss alles neu und anders ist. (SC: 201).

Die Bezeichnung "das andere Zimmer" wird von dem Band auf Räume übertragen, in denen die mit dem Band gegebene Erfahrung der Vervielfachung, ein "anderes Leben", eine andere semiotische Selbstverankerung möglich scheint – es sind Räume (bspw. Márta's Schreibzimmer oder die Bibliothek in Marbach, in der Johanna an ihrer Doktorarbeit schreibt, oder das Haus von Márta's Großeltern in Ungarn oder Johanna's Trauerzimmer,¹⁵ die ihre verstorbenen Familienmitglieder füllen), in denen sich Semantiken anlagern, die alternative oder parallele semiotische Entwürfe (Lebens-Entwürfe) anbieten oder durch familiäre semiotische Praktiken (Lebens-Praktiken) über Generationen hinweg tradiert worden sind.¹⁶ Dass sie als "andere Zimmer" wahrgenommen werden, hebt hervor, dass in ihnen die Räumlichkeit abstrakte Bedeutungsordnungen fassbar macht und mit der Lebenspraxis verbindet, wie das Márta's Zeilen über das alte Haus in Ungarn veranschaulichen sollen:

Lange vor unserer Zeit [...] haben sie zu siebt in diesem Zimmer mit Küche und Speis gelebt, auch so ein anderes Zimmer, Johanna. Sieben Kinder hat meine Großmutter darin zur Welt gebracht, zwei davon gleich begraben, auch sie liegen auf dem Friedhof, zwei weitere erst später, auch sie liegen wenige Reihen weiter, drei Kinder sind ihr geblieben, eines davon meine Mutter. Zu siebt haben sie dort gelebt und geliebt, geatmet und geträumt, ihre Ängste in die Kissen geschwitzt und ihre Gebete zur Zimmerdecke geschickt [...]. (SC: 318).

Die Bezeichnung "das andere Zimmer" wird auch auf den Raum des E-Mail-Wechsels übertragen. Johanna's Assoziationen zu dem Titel *Das andere Zimmer*, als Márta ihr zum ersten Mal darüber schreibt, weisen diesen Raum als ein "anderes Zimmer" aus: "Das andere Zimmer klingt verheißungsvoll. [...] Dein anderes Zimmer, in dem Du mir schreibst. An mich denkst. In dem wir uns treffen. Als dürfe man diese eine Tür nicht öffnen. Wollte aber unbedingt das tun. Unbedingt wissen, was sich dahinter verbirgt." (SC: 75). Dass dieser Raum ein geteilter, ein Raum der Vertrautheit ist, dass hier auch das Teilen der verborgenen Erfahrungen ausgeführt werden kann, hebt der Blaubart-Kontrast hervor:¹⁷ Hier ist die Selbstöffnung, anders als in Herzog Blaubarts Burg, möglich. Die E-Mail-Schreiberinnen verschaffen sich in dem Austausch einen Raum der semiotischen Geborgenheit, in dem sie

¹⁵ "Obwohl es vielleicht erst die Hälfte unseres Lebens ist, Márta, haben wir schon eine Reihe Toter in unseren *anderen Zimmern* versammelt. Unseren Trauerzimmern. [...] Wir reden mit ihnen. Essen mit ihnen. Gehen mit ihnen schlafen. Verbringen die Nacht mit ihnen. Wachen mit ihnen auf." (SC: 536).

¹⁶ Mit Lotmans narratologischem Raummodell (1993: 311–328) können die "anderen Zimmer" insgesamt als topologische Räume gefasst werden; auch wenn sie konkret (topographisch erfassbar) sind, dominiert ihre abstrakte, bedeutungsstrukturierende Funktion. Es lohnt sich aber auch, Foucaults Raummodell in die Interpretation einzubeziehen, das ebenfalls ein topologisches Erkenntnisinteresse verfolgt und das die räumlichen Überlagerungen nachdrücklich präsent hält. Mit diesem Modell (Foucault 1992) sind die "anderen Zimmer" als Spiegel-Erfahrung zu beschreiben, als wirkliche und zugleich unwirkliche Orte der Selbst-Erfahrung, die ebenfalls eine strukturierende Funktion erfüllen.

¹⁷ Relevant für mich ist das Blaubart-Libretto von Béla Balázs und die Interpretation von György Kroó (1987), die als Geheimnis der letzten zwei Zimmer die Unteilbarkeit der einsam geweinten Tränen und der in der Seele verschlossenen Erinnerungen festhält.

Akzeptanz erleben und Vertrauen erfahren, in dem sie sich mit der Sicherheit bewegen dürfen, dass sie nicht verletzt oder beschämt werden, in dem nicht nur Bedeutungen ihrer Freude geteilt werden, aber auch Bedeutungen ihrer schwierigen Gefühle, wie Ärger, Wut, Neid, Furcht, angenommen werden. Überdies kann in diesem Raum der Verdoppelung das von dem anderen Erfahrene als Eigenes erlebt werden.¹⁸

Die Geborgenheit, die dieses "andere Zimmer" gewährt, wird wiederum im Vergleich mit anderen Márta- und Johanna-Räumen ausdrücklich. Als Beispiele sollen ihre mit Partnern geteilten Räume dienen, die durch Trennungen verunsichert werden. Als der ausgezogene Simon zu Weihnachten eine leere Karte in den Postkasten seiner Familie wirft, berichtet die schockierte Márta über die Erschütterung eines Erfahrungsraumes, an dem sie ein "ganzes oder halbes Leben" (SC: 597) lang gebaut hat:

Sicher hat sie [die leere Karte] mich auch schon den Abend und den Tag davor gekostet, vielleicht schon mein ganzes oder halbes Leben, vielleicht trifft es das mehr, sie lässt mich zweifeln, ob es dieser Simon war, dieser Simon Leibnitz, mit dem ich mein Leben und alles, was sich über Jahre darin angesammelt und angestaut hat, mit dem ich Nacht und Tag und all meine anderen Zimmer geteilt habe, ob es wirklich er sein kann. (SC: 597).

Auch Johanna ist, nachdem Markus gegangen ist, gezwungen, ihre Bedeutungsstrukturen umzugestalten. Diese Arbeit will sie nicht nur mental durchgeführt haben, sondern auch physisch, als ob die mentalen und die physischen Anstrengungen einander gegenseitig verstärken sollten. Sie zerschlägt Wände des früher gemeinsam bewohnten Hauses: "Als Markus ging und ich unsere Wände einschlug, habe ich nichts anderes versucht, als diese Welt von mir fernzuhalten. Die Zeit mit Markus zu zermalmen. Sie als Staub in die Luft zu schicken. Hinauszujagen. Zu sehen, was dann mit mir geschehen würde. Versuche es seither" (SC: 77–78), erzählt sie. Ihr Haus, das also auch stellvertretend für einen freizukämpfenden Bedeutungsraum steht, ist gegen fremde Bedeutungseinbrüche zu verteidigen: "[Die Welt] will herein, Márti. Und wie sie hereinwill! [...] Sie klopft an meine Türen. Hört nicht auf zu klopfen. Öffnet die Läden, lässt meine Fenster aufspringen. Schickt ihre Stürme meine Wände hinauf." (SC: 77). Dazu kommt noch, dass das unter Kontrolle des Bewusstseins Eingenommene im Traum wieder aufgegeben werden kann, Johanna beklagt, dass "eine kleine rebellische Ecke [ihres] Kopfes" (SC: 18) nachts Markus die Tür öffnet. Code-Programme, die außer Kontrolle geraten und entarten, werden dabei als Onkogen-Programme gezeigt: "Es macht mir Angst, auf welchen Markuspfaden mein Hirn wider meinen Willen umherschleicht. Oder sind es meine Krebspfade?" (SC: 17). Vorerst zieht sie sich in ihr Glashaus in Marbach zurück, in den "Handschriften-Lesesaal, hinter dicken Glasmauern" (SC: 384). Dieser Raum trägt Züge des Mütterlichen. Johanna muss immer einen der "blöden Muttersätze" (SC: 327) bedenken, "Mädchen leben in einem Glashaus." (SC: 327).¹⁹ Das aggressiv Mütterliche wird auch durch Plath-Konnotationen bestärkt,²⁰ zu *Die Glasglocke* werden Bezüge hergestellt, wo der Glasbehälter die semantische Entsprechung der

¹⁸ Es kann wieder auf Lotman Bezug genommen werden: Er erklärt, dass im kommunikativen System der Autokommunikation das Ich (der Adressant) die Mitteilung sich selbst übermittelt und innerlich sein Wesen umgestaltet (Lotman 1986: 911).

¹⁹ Johanna zitiert Grace Paley: "Mädchen leben ein Steinzeitleben in einer Höhle aus geblasenem Glas." (SC: 291). ("Girls [...] live a stone-age life in a blown-glass cave." (Paley 1994: 107).)

²⁰ *Die Glasglocke* wird z.B. auf den Seiten 221–222 zitiert. (SC).

Gebärmutter abgibt.²¹ Dem negativ Mütterlichen wird in diesem Raum durch Annette von Droste-Hülshoff ein Gegengewicht geboten: Johanna ist ihre "Ziehtochter" (SC: 379), ihre "liebste[...] E Levin" (SC: 379). Johannas Glashaus-Aufenthalt kann auch durch dessen Schneewittchen-Konnotationen gedeutet werden: Der Blick durch das Fenster auf die "kargleer[en]" (SC: 238) Obstwiesen und Weinberge oder auf den Himmel, "der nicht aufwachen will[,] [m]it Schneeanfängen [...]" (SC: 384), lässt sich mit Schneewittchens sehnsüchtiger Mutter an ihrem Fenster assoziieren, und die Isolation, "[z]u sehen bin ich[,] [a]nsprechen kann man mich nicht" (SC: 431), rekuriert auf Schneewittchen selbst in ihrem gläsernen Sarg. Die Isolation (Unberührbarkeit, Unansprechbarkeit) weist darauf hin, dass Johanna, Schneewittchen ähnlich, ihr Frau-Sein einstellt, sich in dem vorerst unlösbaren Konflikt zwischen verschiedenen (eigenen und fremden) Ansprüchen, zwischen Selbstbehauptung und Anpassung in eine geschützte Passivität zurückzieht. Die Glashaus-Zeit lässt Johanna eine Mutterleibsituation voller Ambivalenzen erleben; darauf folgt, mit dem Verlassen des Glashauses, an dem der Bibliotheksmitarbeiter Konrad klopft, eine Neugeburt, ein Sich-Stellen.

Johannas Entscheidung bettet sich in einen breiteren Kontext, in die Vorosterzeit ein. Die Zeit lässt die zwei Frauen die Zyklizität erleben. Johanna schreibt, als der Sohn ihrer Freunde Kathrin und Claus Monate nach dem Tod des Vaters zur Welt kommt: "Das Leben fließt, Márta. Trotz allem geht es weiter. Auch wenn wir denken, es geht nicht weiter, es steht still, es hat aufgehört." (SC: 643). Oder sie stellt fest: "Etwas gerät in Bewegung, Márta. [...] schmeckt alles nach Abschied." (SC: 671). Márta berichtet ihrerseits, dass Lori (die Lebensgefährtin von Claus' verstorbenem Vater, die in ihrem Leben eine Zusatzmutter-Funktion erfüllt) sich von dem zweiten Schlaganfall erholt, "sich langsam, nach eiserner Lori-Art zurück ins Leben bewegt" (SC: 650), und Márta ist überzeugt, dass sie ewig leben wird. Außerdem kehrt Simon zurück.

Die beiden Freundinnen beziehen neue Räume. Márta, die nach dem Erscheinen ihres Buches den Schreibtisch gemieden hat, ist entschlossen, ihre "Zimmer wieder in Besitz [zu] nehmen" (SC: 658–659). Johanna verfolgt den Plan, "Jan diese Tür zu diesem *anderen Zimmer* zu öffnen" (SC: 673), und bringt es fertig, für den Jungen einen Kursplatz in der Freien Kunstschule in Stuttgart zu reservieren. Johanna erkennt auch, dass die Zusammenhänge, Natur – Ich – Werk, die sie bei Droste in einem "anderen Zimmer" gesucht hat, sich auch in ihrem Leben, in "diesem Zimmer" abzeichnen. Sie erzählt Márta, dass sie Konrad, durch eine Plakatwerbung inspiriert, nach seiner Paradiesvorstellung fragt: "Er sagte, das hier. Bücher, Bäume, Himmel, du. So einfach, Márta. Warum habe ich das nicht schon früher begriffen? Bücher. Bäume. Himmel. Ich." (SC: 668). Es sieht so aus, als ließe der Schutzraum, an dem sie seit ihrer Kindheit bauen, Márta Horváth und Johanna Messner wieder einmal an neue Aufgaben herantreten.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Lotmans Semiosphäre-Konzept den Dialog von Márta und Johanna als einen räumlichen Prozess ausweisen ließ, mit dem sich die Protagonistinnen semiotisch erforschen und platzieren. Ihre Arbeit an Bedeutungen war als Einrichten von wohnlichen Denk- und somit auch Fühl-Räumen fassbar. Dass der Dialog die zwei Protagonistinnen stabilere Selbstkonzepte entwickeln lässt, konnte dabei mit dem Lotman'schen Konzept der

²¹ Vgl. "Dann nahm mich Buddy in eine Halle hinaus, wo große Glasflaschen mit Babies standen, die gestorben waren, bevor sie auf die Welt kamen." (Plath 1968: 65), "Für den Menschen in der Glasglocke, leer und eingeschlossen wie ein totes Baby, ist die Welt selbst der schlechte Traum." (Ebd.: 227).

transformatorischen Autokommunikation hervorgehoben werden. In diesem Zusammenhang ist schließlich darauf hinzuweisen, dass Bánks Roman auch bei seinem Leser einen Selbstsuche- oder Bewusstwerdungsprozess einleiten kann.

Bibliographie

Bánk, Zsuzsa (2017): *Schlafen werden wir später*. Frankfurt am Main: S. Fischer. [Zitiert unter der Sigle SC]

Foucault, Michel (1992): "Andere Räume", in: Barck, Karlheinz u.a. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam, 34–46.

Frank, Susi K. / Ruhe, Cornelia / Schmitz, Alexander (Hg.): *Explosion und Peripherie: Jurij Lotmans Semiotik der kulturellen Dynamik revisited*. Bielefeld: transcript Verlag.

Kroó, György (1987): "Bartók színpadi művei," in: o.A.: *Bartók-Kodály egyfelvonásosok*. Budapest: Magyar Állami Operaház, 5–21.

Lotman, Jurij M. (1986): "Zwei Kommunikationsmodelle im System der Kultur", in: Eimermacher, Karl (Hg.): *Semiotica Sovietica 2. Sowjetische Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären modellbildenden Zeichensystemen (1962–1973)*. Aachen: Rader, 909–930.

Lotman, Jurij M. (1990): "Über die Semiosphäre", in: *Zeitschrift für Semiotik* 4, 287–305.

Lotman, Jurij M. (1993): *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.

Lotman, Yuri M. (1994): "The Text within the Text", translated by Jerry Leo and Amy Mandelker, in: *Publications of the Modern Language Association of America (PMLA)* 3, 377–384.

Lotman, Juri (2009): *Culture and Explosion*. Translated by Wilma Clark. Berlin: De Gruyter.

Lotman, Jurij M. (2010): *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*. Aus dem Russischen von Gabriele Leupold und Olga Radetzkaja. Berlin: Suhrkamp.

Paley, Grace (1994): "In Time Which Made a Monkey of Us All", in: Paley, Grace: *The Collected Stories*. New York: Farrar, Straus and Giroux.

Plath, Sylvia (1968): *Die Glasglocke*. Aus dem Englischen von Christian Grote. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Szabó, Tünde (2003): "A gondolkodó világ modellje. In memoriam Jurij Mihajlovics Lotman (1922–1993)", in: *Aetas* 1, 113–142.