

*Offene Dialoge.
Narrative in Literatur, Kultur und Geschichte*

**Intertextuelle Mehrschichtigkeit in der Lyrik
Valeria Kochs**

Zoltán Szendi

Institute of German Studies, Department of Germanic Literatures
University of Pécs
Ifjúság útja 6.
H-7624 Pécs
szendi.zoltan@pte.hu

Abstract

The poetry of Valeria Koch is of a highly intellectual character, with many cross references to classical and modern literature in German. The present article aims to highlight the function of intertextual and intercultural references in Koch's poems.

Keywords: intertextuality, polyphony, Germans of Hungary (*Ungarndeutsche*)

Valeria Koch gehört zu jener ungarndeutschen Dichtergeneration nach 1945, deren Vertreter unmittelbare Anknüpfung an die klassische und moderne deutschsprachige Literatur bewusst gesucht und erfolgreich gefunden haben.¹ Dieser intellektuelle Anspruch auf breiteren Horizont war zweifach motiviert: Einerseits durch den spontanen Wunsch, aus der ländlichen Enge auszubrechen, andererseits durch die akademische Ausbildung, die – trotz der einschränkenden Wirkung der sozialistischen Kultur- und Unterrichtspolitik – für die angehenden Dichterinnen und Dichter eine intensive Aneignung der deutschen Literatur und Kultur ermöglichte.²

¹ „Neben der ‚heiligen Welt der Kindheit‘ bieten der Dichterin Valeria Koch tiefgründige Kenntnisse der Werke von Autoren, Philosophen und Künstler der Klassik, Moderne und Gegenwart eine weitere Stütze. Bildungserlebnisse verschiedenster Art finden stets Eingang in ihre Dichtung“ Pável 2006: 194.

² Dieser Generation und vor allem Valeria Koch ist es zu verdanken, dass die ungarndeutsche Literatur nicht „auf dem Niveau der Heimatdichtung“ geblieben ist. Vgl. dazu die kritische Feststellung von Johann Schuth, in seinem Beitrag noch aus dem Jahre 1992, *Zur Standort-*

Alle Formen der diesbezüglichen interkulturellen und intertextuellen Bezugnahmen stellen zugleich mehrschichtige Bekenntnisse dar: freudvolle Bereitschaft für die Rezeption von Repräsentanten der deutschen und europäischen Kultur, ironische Selbstbehauptung durch die ferne „Verwandtschaft“ und selbstironische Kenntnisnahme von den Schwierigkeiten bei den geistigen Aneignungen.³

Der humorvolle Katalog des Gedichtes *Alle meine Freunde*, das heiterausgelassene Spiel mit den berühmten Namen der deutschsprachigen Kultur und der italienischen Musik zeugt von einem faszinierenden Erbe, das verpflichtend zu sein scheint.

Alle meine Freunde
 helfen mir
 das MANNigfaltige Herum-HEIDEGGERn
 auf dem WITTGENSTEINreichen Weg
 HÖLDERLINdern
 so verWEILE ich zwar KRAUS ohne HEGELd
 oft auch MOZARTbitter
 dennoch RILKENnerisch
 als MUSILlusion beKAN(n)T
 bis zur LENZenden VIVALDIgen BACHklaren
 VOGELWEIDE
 des ZusammenBROCHs
 (1981)⁴ (45).

Außer der zur Schau gestellten umfassenden Bildung der Autorin weist der Text auch deren deutliche Präferenzen auf. So werden z.B. zuerst Thomas Mann und Heidegger erwähnt, ihr Lieblingsautor und der Philosoph, über den die Dichterin ihre Dissertation geschrieben hat. Mit der Bemerkung „ohne HEGELd“ deutet sie dagegen ihren Vorbehalt gegen den anderen Klassiker der deutschen Philosophie an. Trotz der aphoristischen Kürze und des beinahe übermütigen leichten Tons sind die humorvollen Hinweise doch treffend, so z.B. in der Hervorhebung der Klarheit in der Musik von Bach oder im frühlingshaften Schwung bei Vivaldi. Der vollständige Text ist außerdem ein scherzhaft, ironisch narrativer Bericht über die überwältigenden Begegnungen während der geistigen Reisen. Der dichterischen Attitüde bei dem Entwurf dieses spaßhaften Panoramas, der wohl echte Huldi-

bestimmung der ungarndeutschen Literatur: „Der Großteil der Texte bleibt auf dem Niveau der Heimatdichtung [...]“. Schwob 1992: 278.

³ „Valeria Koch betont die Wichtigkeit des Anschlusses an das europäische Schrifttum. Sie meint, ihre Generation sollte aus dem Erbe der vorangegangenen schöpfen, ihre eigenen Erfahrungen dazufügen und eine Synthese auf höherem Niveau schaffen“ (Propsz 1998).

⁴ Die Gedichte von Valeria Koch werden aus dem folgenden Band zitiert: Koch 1999. Im Text werden nur die Seitenzahlen angegeben.

gung vor diesen Geistesfürsten bedeutet, ist jedoch auch nicht schwer das Selbstbewusstsein der Dichterin zu entnehmen. Das stolze Gefühl, in diesem „Freundeskreis“ (zumindest anscheinend) selbstsicher und bewandert verkehren zu können, wird hier ebenfalls deutlich. Dieses Namen- und Wortspiel kehrt später auch in mehreren Varianten zurück. So wird der Kreis eingengt (*Einige meiner Freunde*) oder in epigrammatischer Kürze gepackt: „ich laß dich küssen / phil-harmonisch / MOZARTbitter / BACHklar“ (*Musikalische Tele-Komplikation*) (89).

Goethe wird von Koch mit besonderer Vorliebe erwähnt. Die zwei dreizeiligen Strophen von *Zeit - Weise* stellen den deutschen Dichtersfürsten und die ungarndeutsche Dichterin aufgrund einiger biografischer Daten in Parallele und gleichzeitig einander gegenüber.

Goethe war Franke
geboren 1749
schrieb unter anderem den Faust

die Koch ist Fränkin in Ungarn
geboren 1949
macht Schreiberei und ballt zeitweise die Faust
(1987) (103)

Die ferne ‚Verwandtschaft‘ zwischen dem berühmten Franken und der 200 Jahre jüngeren Fränkin kann zugleich mit tiefer Selbstironie betrachtet werden, wenn die jeweilige dritte Zeile der beiden Strophen miteinander verglichen wird. Goethe „schrieb unter anderem den Faust“, die Dichterin aber „macht Schreiberei und ballt zeitweise die Faust“. Trotz des leichten Tons der ironischen Untertreibung im ersten Fall wird die Größe des Weimarer Klassikers keineswegs bezweifelt, während in der bündigen Selbstdarstellung auch der „Rangunterschied“ mit ausgedrückt wird. Denn die Formulierung „unter anderem“ deutet an, dass Goethe außer dem weltbekannten Drama „Faust“ noch manche andere bedeutende Werke geschaffen hat. Trotz der selbstironischen Herabsetzung – „macht Schreiberei“ – schwingt in dieser spielerischen Parallele jedoch auch die Erfahrung der Autorin mit, dass die moderne „Schreiberei“ kaum mit einer „kanonisierten“ Dichtkunst aus dem 18./19. Jahrhundert zu vergleichen und zu messen sei. Das vertrauliche ‚Verwandtschaftsgefühl‘ wird allerdings behalten. So grüßt die Dichterin als „Nichte“ den Weimarer Klassiker „mit einem späten Schrei“ (*Lieber Onkel Goethe*) (104).

Während der heitere Ausblick in die klassische Kulturlandschaft der Dichterin eine Art Zuversicht gewährt, kann ein anderer geistiger Vorfahr, Hölderlin, den entgegengesetzten Seelenzustand, den von Melancholie und Verzweiflung, poetisch verdeutlichen und bewältigen.

In Memoriam Hölderlin

„Feiern möchte ich, aber wofür?“
 Sehnsuchtsprößling: Einsamkeit,
 Willkommen in mir.
 Leg ab und setze dich,
 endlich, also hier.
 Kein weltweites Ich sehnt dich heißer.
 Verwelkter, weißer
 Schneeglöckchenduft schleicht dir entgegen.
 Vielzuspäter Vorfrühling
 plätschert draußen im Regen.
 Hinter deinen müden Lidern schlummert
 ein Kind: Schlaf ein, eh es zu weinen beginnt.
 Dein schmales Lächeln übergib mir solange.
 Feiern möchte ich;
 meinen Untergang.
 (1974) (36)

In dem Gedicht wird an eine schmerzhaftes Schicksalsgenossenschaft mit Hölderlin erinnert: unmittelbar durch den Titel, durch das Motto sowie am Ende durch die Wiederholung des Hölderlin-Zitats. Die Überschrift markiert nur noch die Erinnerungsgeste, die sowohl Bezugnahme als auch Huldigung ausdrückt. Das dem Gedicht vorangestellte Zitat aus *Menons Klagen um Diotima* – „Feiern möchte ich, aber wofür?“ (Hölderlin 1965: 283) – nimmt aber schon die tiefgründige Wehmut des ganzen Textes vorweg. Die erste Zeile im Koch-Gedicht benennt zugleich die Ursache der qualvollen Melancholie: „Sehnsuchtsprößling: Einsamkeit“. Sehnsucht und Einsamkeit – diese beiden Motive werden hier zu Recht hervorgehoben und aufeinander bezogen, denn sie bilden den Kern der Poesie Hölderlins. Die Sehnsucht, die bei Hölderlin nicht nur nach irdischem Glück, sondern auch nach der Unendlichkeit metaphysischer Ferne trachtet, ist wegen ihrer Un erfüllbarkeit zum notwendigen Scheitern verurteilt. Von daher entsteht das quälende Gefühl der Einsamkeit, in die die unruhige Seele flieht. Gleich im Auftakt des intertextuellen Hinweises auf Hölderlin wird dieser verwickelte Zusammenhang in dem komprimierten Bild „Sehnsuchtsprößling: Einsamkeit“ gezeigt. Denn die Einsamkeit kann als Ursache, Folge oder sogar als Ziel der Sehnsucht fungieren. Auf diese letztere Funktion weist die Anredeform „Willkommen in mir“ hin. Die als willkommener Gast evozierte Einsamkeit ist in der Fortsetzung durch Bilder der Todesmelancholie umgeben. Die Naturmetaphern wie „verwelkter [...] Schneeglöckchenduft“, „vielzuspäter Vorfrühling“ sowie die Attribute „müde“ und „schmal“, die sich auf eine personifizierte Einsamkeit beziehen, bereiten einen pointierten Abschluss des abgewandelten Hölderlin-Zitates: „Feiern möchte ich; meinen

Untergang.“ Der tragisch-schwermütige Grundton des Werkes ist mit der Todessehnsucht des „weltweiten Ich“ zu erklären. Denn das Andenken an Hölderlin trifft zu tiefe Resonanz im lyrischen Ich, das dem Klagegedicht nicht die depressive Selbstdarstellung, sondern deren weitwirkendes Einsamkeitspathos entnimmt. So entsteht weder eine pure Reminiszenz noch eine Textparaphrase, sondern ein souverän modernes Werk. Davon zeugt u.a. das Kind-Motiv, das als kummervolles Zeichen der unerfüllten Mutterschaft erscheint: „Hinter deinen müden Lidern schlummert / ein Kind: / Schlaf ein, eh es zu weinen beginnt.“

Auch Rilke wird mit einem „In memoriam“-Gedicht gewürdigt, dem die Anfangszeile der *Ersten Elegie* als Motto vorangestellt ist (Rilke 1987: 685): „Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn ...?“ (37) Rilkes enigmatischer Textwelt gegenüber erscheint der Schrei des lyrischen Ich ganz persönlich, als Ausdruck der inneren Zerrissenheit.

Eine andere Gruppe bilden in der „vernetzten Welt“ Valeria Kochs jene Gedichte, in denen die Textbezüge durch bekannte mythologische bzw. biblische Figuren, Geschichten und Zitate hergestellt werden. Hierher gehört die vollkommen eigenartige Umwandlung der tragischen Geschichte von Orpheus, die zunächst in der griechischen Literatur und Kunst und danach in der ganzen europäischen Kultur ein beliebter Gegenstand der Kunstwerke bis zur heutigen Zeit geworden ist. In dieser reichhaltigen Tradition eröffnet das Gedicht *Orphea* von Koch eine grundsätzlich neue Perspektive durch den literarischen Rollen- bzw. Geschlechterwechsel, der dann eine Reihe von Umdeutungen initiiert.

Nie gab sie auf
ihn wiederzusehen
die Sehnsucht nach ihm
hielt sie so dicht
in ihrem Gesang
wie Göttinnen treu
die einen Sterblichen lieben
Und als der Wunderschock geschah
mit dem Untertauchen tief
in die eigene innerste Welt
verlor sie beim Wahrnehmen seines Kommens
ihre Stimme
Alles Warten war vorbei
und die Zukunft beider
lauerte vor dem Tor
sie mußte sich umdrehen
ihn noch einmal zu sehen
zu hören sein Keuchen

zu sehen wie er fällt
 Hermes führte sie ans Licht
 sie blinzelte und war so frei
 und konnte wieder
 ewig singen (1992) (138)

Die Verwandlung des Orpheus in ‚Orphea‘, die zugleich im Titel mit ausgedrückt wird, löst nämlich den mehrschichtigen Prozess einer eigentümlichen Emanzipation. Da Orpheus als Sänger von Anfang an Symbolfigur des ruhmreichen Dichters war, dessen Kunst seine (engere und weitere) Umwelt ergötzt hat, ist es offenkundig leicht, Orphea mit dem maskierten Ich zu identifizieren. Eine wichtige Botschaft dieser Umdeutung ist, dass es nicht nur gefeierte Dichter, sondern auch bedeutende Dichterinnen gibt. Der Gleichheitsanspruch bezieht sich aber auf die ganze Schicksalswandlung der beiden tradierten Gestalten. Während nämlich die ‚ursprüngliche‘ Orpheus-Figur als tragisches Ereignis den endgültigen Verlust seiner Frau erlebt, bedeutet diese Wendung für Orphea eine wahre Befreiung: „sie blinzelte und war so frei / und konnte wieder / ewig / singen“. Als ob diese unwiderrufliche Trennung von ihrem Mann zugleich die Behinderung ihrer schöpferischen Tätigkeit aufheben und den Beginn eines neuen ‚souveränen‘ Lebens bedeuten würde. Vorausgedeutet wird die negative Wirkung des Mannes schon beim „Untertauchen tief / in die eigene innerste Welt“, weil sie „beim Wahrnehmen seines Kommens / ihre Stimme“ verloren hat.

Die Geschlechtsverwandlung ist neu, nicht aber die der Entfremdung Eurydikes von ihrem Mann. Es ist sehr wahrscheinlich, dass Valeria Koch wichtige Impulse zu dem emanzipatorischen Aspekt in der Rolle Eurydikes aus dem Gedicht *Orpheus. Eurydike. Hermes* von Rilke bekommen hat. In diesem Werk wird nämlich die Rolle der Frau völlig umgedeutet, denn Eurydike erkennt ihren Mann nicht mehr, weil sie – durch die Verwandlung im Schattenreich – ihr „Mädchentum“, d.h. ihre Unabhängigkeit von dem Ehemann zurückgewonnen hat – genauso wie Kochs Orphea.

Einen ähnlichen Geschlechterwechsel verwendet Koch bei der Textperspektivierung im Gedicht *Hioba*, das die Leidenserfahrung des gottesfürchtigen Mannes aus dem *Buch Hiob* auf vollkommen eigenartige Weise umdeutet.

Herr, ich klage:
 Diese Plage
 sei nun Folge
 meiner ausschweifenden Tage?
 Herr, ich meine:
 Ich bleib Deine

trotz Unreine –
denn Du bist, der stets vergibt.
Herr, ich döse
wenn das Böse
kommt, nicht weiter:
Bereits bin ich schon bereiter.
Herr, ich preise
Deine Weise,
mir es weise
beizubringen, wie Du liebst.
(1992) (131)

Im *Alten Testament* wird die Geschichte Hiobs erzählt, der nach einer glücklichen Lebensphase – durch Einwirkung des Teufels – immer größere Schicksalsschläge erleiden muss, die sogar seine Gottesfurcht auf die Probe stellen. Die lehrhafte Erzählung wird mit „Hiobs gesegneten Ende“ abgeschlossen, indem der alte Mann reichlich belohnt wird, sodass er „alt und lebenssatt“ starb (Hiob 42, 10-17). In einem spielerisch-ironischen Ton wird Hiobs Geschichte von Valeria Koch paraphrasiert. Gleich die ‚Feminisierung‘ des biblischen Namens – „Hioba“ – bedeutet eine Art jugendlich freche ‚Korrektur‘ der Heiligen Schrift im Zeichen der Emanzipation. Denn auch die Frauen – so die Andeutung der Dichterin – können von Gott/vom Schicksal geplagt werden. Hier geht es aber gewiss nicht um eine richtige Heimsuchung wie bei dem Hiob, denn die „Klage“ bezieht sich schließlich auf die „Folge / [der] ausschweifenden Tage“. Es wird ferner auch nicht verraten, was „diese Plage“ eigentlich bedeuten soll. Mit einer beinahe familiären Unmittelbarkeit und einem burschikosen Mut provoziert das lyrische Ich den Allmächtigen. Denn die ausgelassene Ironie und der kecke Übermut setzen alles in eine profane Zweideutigkeit: sowohl die christlich-religiöse These, dass Gott alle Sünden, wenn sie bereut werden, vergibt, als auch die Ergebenheit und Fügsamkeit angesichts des Allmächtigen.

Ironie drückt hier die komplizierte und oft sehr widerspruchsvolle Beziehung des Menschen zu Gott aus, in der Gottesfurcht und zweiflerische Gegenüberstellung gleichermaßen vorhanden sind. Diese Mehrdeutigkeit zeigt sich auch in der Struktur des Gedichtes. Während nämlich der gewagte Ton und die selbstsichere Wortwahl, die auch durch den leichten Rhythmus und den schlagerartigen Wohlklang der Paarreime (klage – Plage, meine – Deine, döse – Böse usw.) unterstützt werden, vom Selbstbewusstsein des Ich zeugen, wird dieser Übermut durch die Textrhetorik zugleich relativiert. Denn die Reihenfolge der dem Herrn vorgetragenen Aussagen zeigt eine sichtbare Selbstaufgabe angesichts des Schöpfers – zumindest auf der semantischen Ebene. So beginnt der Text mit der „Klage“ (1. Strophe), die in doppeltes Versprechen hinübergeht: „Ich bleib Deine“, „ich

döse / wenn das Böse / kommt, nicht weiter“ (2. und 3. Strophe), und mit einem Preislied abgeschlossen wird (4. Strophe). Die Huldigung – „Herr, ich preise / Deine Weise, / mir es weise / beizubringen, wie Du liebst“ – kann auf verschiedene Weise gedeutet werden. Einerseits, im Sinne der biblischen Geschichte, drückt sie die bedingungslose Annahme der göttlichen Fügung aus, auch wenn dem Menschen Leiden bringt, weil die Plagen die Liebe zu Gott auf die Probe stellen. Andererseits kann in dieser Einwilligung auch weiterhin eine bestimmte („schelmische“) Skepsis gegenüber der göttlichen ‚Bevormundung‘ mitschwingen.

Im ganz anderen Ton und mit völlig anderen Deutungstendenzen wird ebenfalls die Bibel im Gedicht *Steh auf und wandle!* zitiert. Die Grundlage der lyrischen Bearbeitung bildet die wunderbare Heilung eines Kranken, die im Neuen Testament erzählt wird. Jesus sah am Teich Bethesda einen Menschen, der nicht fähig war, ins Wasser zu steigen. Da sagte er dem Kranken: „Steh auf, nimm dein Bett und wandle! Und alsbald wurde der Mensch gesund, hob sein Bett auf und wandelte“ (Johannes 5, 8-9). Schon durch den Gedichttitel werden die berühmten Worte Christi, mit denen er den schwerkranken Menschen heilt, paraphrasiert. Sie werden im Text viermal wiederholt und unterstreichen damit die Botschaft des Gedichtes. Aber nur diese Schlüsselworte – „Steh auf und wandle“ – sind in der Bibel und im Gedicht gemeinsam, alle wesentlichen Momente sind in den beiden Texten unterschiedlich.

Selbst, wenn die weiße, kalte Hand des Todes
 heut noch den Traum deinen Nächten entreißt
 selbst, wenn das Salz in den Schmerzblumenfurchen
 aussickert dein Gesicht, das schöne, ausschweißt
 Wenn auch nur mit Krücken
 (die so sehr drücken)
 Steh auf und wandle!
 Komm Freude pflücken!
 Selbst, wenn die Stunden wie gelähmt auf dich fallen
 selbst, wenn in dir Qual und Angst widerhallen
 selbst, wenn du schweigst wie im Fleisch dir Metall
 selbst, wenn verkrüppelt dir vorkommt das All
 Steh auf und wandle!
 Sieh, der morsche Baum blüht – als Beispiel für
 Hoffnung
 Steh auf, hinfällige Gestalt
 wandle emporschauend, schon findest du Halt
 auf Erden
 langsam auftauen die steifen Gebärden
 sobald in deinem Auge die Sonne erstrahlt

Du hast uns an deiner Seite
Steh auf und wandle!
Es ruft dich die Weite
(1978) (35)

Die wichtigste Abweichung bedeutet die Profanierung der Umstände. Die Entweihung findet dadurch statt, dass die sakrale Gestalt Christi in eine menschliche verwandelt wird, indem das Textsubjekt seine Rolle gänzlich übernimmt. Der zweite wichtige Unterschied kommt aus dem ersten. Während nämlich die Anforderung Christi die sofortige Heilung des Kranken zur Folge hat, d. h. dem göttlichen Befehl die wunderbare Wirkung unmittelbar folgt, stellt dieselbe Aufforderung im Gedicht eher eine flehende Bitte an die geliebte Person dar, die in der Widmung auch benannt wird: „für Christine“. Gerade deshalb beginnt das Werk nicht mit dieser kategorischen Äußerung, sondern mit einer Reihe von Argumentationen, die versuchen, den Bettlägerigen zu überzeugen, nicht aufzugeben.

Die ganze Struktur der Textrhetorik dient diesem Überredungsakt. Die wiederkehrende Wendung „selbst, wenn“ leitet zwar die Aufzählung von den trostlosen Umständen ein, die den Kranken plagen, doch formulieren die Einwände das ‚Dennoch‘ fürs Leben: „der morsche Baum blüht – als Beispiel für / Hoffnung“; „wandle emporschauend, schon findest du Halt / auf Erden“; „Du hast uns an deiner Seite“. Auch wenn wir wissen, dass die zärtliche Hinwendung an die Leidenden und die flehenden Worte oft nicht, und vor allem nicht unmittelbar, ‚Wunder‘ bewirken, stellen sie die einzige Chance dar, unser Leben auch in der Not menschlich zu gestalten. Die höchste Leistung des Gedichtes steckt deshalb darin, dass es die oft zitierte Textstelle aus der Heiligen Schrift in humane Gesten der (allgemeinmenschlichen) Liebe umwandelt. Denn die Liebe, deren Inkarnation in der christlichen Religion Christus ist, bedeutet die Erlösung – auch für die Nichtgläubigen.

In Anlehnung an die Worte Meister Eckharts – „Die wichtigste Stunde ist / immer die Gegenwart“ –, die dem Gedicht *Wandlung* als Motto vorangestellt sind, wird das Gegenwartsmoment als einzig relevant bezeichnet. Denn nur die jeweilige Gegenwart bietet uns die Wahlmöglichkeit, Schicksalsfragen zu entscheiden. Das Vergangene, das schon Geschehene gilt als Fakt, an dem nichts mehr zu ändern ist. Die Zukunft dagegen erscheint mit ihren ungewissen Komponenten als Falle, die (auch) aus Irrwegen besteht. So wird „allein das Jetzt“ für intakt gehalten, d. h. „noch nicht verletzt“. In der ständigen Wandlung ist nämlich allein die Gegenwart, in der wir unser Leben im wahrsten Sinne des Wortes erleben können. Allerdings nicht so, wie es die Lehre von Horaz – „carpe diem“ – vorschlägt, sondern vielmehr im Sinne der Existenzphilosophie, mit der die Autorin vertraut ist.

[...]
 was wird leicht irrt
 was war sei wahr
 noch nicht verletzt
 allein das Jetzt
 (1992) (125)

Im Gegensatz zu diesen Anknüpfungen an Gedankentiefe der kulturellen Tradition, finden wir auch solche intertextuellen Bezugnahmen in der Lyrik Valeria Kochs, die sich von den erhabenen Gesten den geistigen Repräsentanten gegenüber vollkommen hemmungslos befreien. „Frech und leicht“ – so lautet der „Untertitel-Kommentar“ zum Gedicht *Hilfsverbissima*, das in einem völlig ausgelassenen Ton eine richtige Eskapade und ein skurriles Crossover darstellt.

Sterben muß man
 und aufs Klo.
 Edel sei der Mensch
 hilfreich und ... froh –
 um des Reimes willen.
 Geil zirpen die Grillen.
 All you need
 ist ein Glied
 das wir sehen wollen. [...] (161)

Auch der hier zitierte Textteil zeigt, dass der dichterische Übermut alle Tabus verletzt. Zuerst mit dem berühmten Goethe-Zitat, das – mit einem Morgenstern-Zitat – „um des Reimes willen“ (Morgenstern 1971: 31) abgewandelt, in einen blasphemischen Kontext gesetzt und so *Das Göttliche* wortwörtlich in den Kot herunter gezogen wird. Die groteske Herbeiführung des „Allzumenschlichen“ wird – auf einer anderen Ebene – auch in den nächsten Zeilen fortgesetzt, indem die „Liebesnot“ in ihrer animalischen Unmittelbarkeit aufgeführt wird. Einen Übergang dazu bildet die Erotisierung der Naturidylle: „Geil zirpen die Grillen.“ Das Adverb ‚geil‘ erzeugt zugleich einen krassen Stilbruch – genauso wie das Adjektiv ‚froh‘ in dem vorangegangenen Goethe-Fragment. Wichtiger ist aber seine Überföhrungsfunktion zu dem nächsten Zitat, das dem weltbekannten Beatles-Lied *All You Need Is Love* entnommen wurde und welches durch die Hinzuföhrung „ist ein Glied“ ebenfalls zerstört wird. Und nicht nur der Beatles-Text. Diese kühne metonymische Einschränkung der Liebe auf den Geschlechtsakt ist wohl auch (oder sogar vor allem) als Provokation zu verstehen. Vor alles deshalb, weil die beinahe pornographische Direktheit kommt in der Poesie Kochs sonst kaum vor. So zeugt sie von einem außergewöhnlichen

künstlerischen Mut und nicht weniger von völlig souveräner Handhabung der kulturellen Vorgaben.

Wie die angeführten Textbeispiele zeigen, bilden die intertextuellen Vorlagen in der Kunst Valeria Kochs fast immer nur Inspirationen, Ausgangspositionen, die dazu dienen, um das Vorhandene auf eigenständige Weise fortzuführen.⁵ Dieser souveräne Umgang mit den tradierten Themen und Motiven trägt wesentlich zur Erneuerung der ungarndeutschen Lyrik bei, indem er sie intellektualisiert und ihr den Horizont der mehrschichtigen Semantik öffnet. Es ist auffallend dabei, was für eine große Rolle die intertextuellen Bezugnahmen in der Lyrik Kochs spielen. Diese intensive Kontaktsuche scheint nämlich der erwähnten Eigenständigkeit der Dichtkunst von Koch (jedenfalls zum Teil) zu widersprechen. Wenn wir nach dem Wesen und den Ursachen dieses Widerspruchs fragen, müssen wir seine Komplexität in Betracht ziehen. Jenes Umfeld nämlich, dessen Faktoren nicht nur die individuelle Entwicklung der dichterischen Laufbahn von Valeria Koch, sondern auch ihre Generation in der ungarndeutschen Literatur weitgehend geprägt haben. Ohne alle Faktoren zu erwähnen, müssen wir in erster Linie auf zwei entscheidende Komponenten fokussieren. Die erste ist die zeitliche, d.h. historisch-politische und die zweite ist die sozialpsychologische. Kochs produktivste Schaffensperiode fällt auf die letzten drei Jahrzehnte vor der Wende, auf die Zeitperiode also, als die Repressionen der sozialistischen Diktatur in Ungarn immer mehr nachgelassen haben. Parallel dazu öffnen sich allmählich die Grenzen vor den Intelligenzlern, die Kontakt zu den westlichen Zeitgenossen suchen. Dieser allgemeine Prozess gilt zwar für die meisten jüngeren ungarndeutschen Schriftstellerinnen und Schriftsteller, allerdings mit den folgenden Einschränkungen, bzw. Abweichungen. Die Anknüpfung an die zeitgenössische (west)europäische Kunst und Literatur war für die ungarndeutschen Intellektuellen noch schwieriger – aus mehreren Gründen. Erstens als Intelligenzler der ersten Generation waren sie tiefer verwurzelt in der heimatlichen Tradition als Dichter, die aus bürgerlicher Familie stammten. Dazu kam noch ihre ungarndeutsche Herkunft, die ihren Bewegungsraum ebenfalls einschränkte. Denn sie wurden sowohl im Ausland (in deutschsprachigen Ländern) als auch in ihrem Heimatland wegen der „Kollektivschuld“ oft mit Vorbehalt aufgenommen. Zweitens gerieten die ungarndeutschen Dichter oft und notwendigerweise in die zwiespältige Situation, die sich gleichfalls aus ihrer Herkunft ergab, dass sie sich nämlich sowohl der heimatlichen Dorfkultur als auch der modernen (urbanen) Kultur gegenüber verpflichtet fühlten. Drittens ist der Status der ungarndeutschen Dichter

⁵ Das Bekenntnis der Dichterin zu Rilke gilt im Allgemeinen auch für die anderen Klassiker, die der Poesie Kochs wichtige Inspirationen gegeben haben: „Für mich ist Rilke [...] beispielhaft. Er hat vieles gesagt, was ich selber fühlte, und ich versuchte, das immer wieder neu zu formulieren, was auch mein Erlebnis war.“ Propsz 2008: 73.

(und gewiss auch anderer Minderheitenautoren) mit der Paradoxie verbunden: je mehr sie zu ihrer Minderheitenkultur gehören und sie repräsentieren, desto weniger Zugang zu der jeweiligen Moderne haben sie und umgekehrt. Und jedoch, dieser zweifache Anspruch auf Aneignung und Verpflichtung, den Ahnen treu zu sein und der modernen Zeit zu entsprechen – diese zwiespältige doppelte Herausforderung bedeutet wohl die wichtigste Motivation in der hartnäckigen Kontaktsuche nach ‚Zelebri-täten‘ bei Koch. Und nur diese paradoxe Stellung kann den Kompensations-eifer erklären, mit dem die Dichterin bei den Größten verwandtschaftliche Beziehungen findet. Seelen stärkende Gesten sind das, die sich der einsame Geist in der literarischen Peripherie ersinnt. Und in dieser erträumten Welt steht auch der *Stammbaum* – „Ein Ast Goethe / ein Zweig Bartók“ –, der die Doppelidentität der Autorin hochstilisiert, denn – ohne Zweifel – sie ist der „Sprößling“, der „mittendrin [...] / Sonn und Sinn [sucht]“ (118).

Es wäre gewiss unzureichend, nur den Beweggründen des „poetischen Seiltanzes“ der Intersexualität in der Lyrik Valeria Kochs nachzugehen, ohne nach den sonstigen Eigentümlichkeiten des ästhetischen Verfahrens zu fragen. Da ist vor allem das Spiel hervorzuheben, das sich oft als virtuos-es Versteck- und Identifikationsspiel erweist. Außer den erwähnten Bei-spielen soll hier noch das Gedicht *Undine geht* zitiert werden, in dem sich das lyrische Ich in die Gestalt Bachmanns verwandelt, um – ähnlich wie im Hölderlin-Gedicht – die tragische Einsamkeit als Schicksalsgemeinschaft zu thematisieren: „ich gehe ja schon der Wassergeist / in die Einsamkeit in die mir keiner folgt“ (96). Trotz des schmerzhaft-elegischen Grundtons werden die verhängnisvollen Schicksalsereignisse der österreichischen Dichte-rin im ästhetischen Erlebnis aufgelöst: „Mamma Roma / lulle mich ein / verraucht dein Gesicht spüle es rein“ (Ebd.).

Neben den plakativen intertextuellen Bezugnahmen gibt es auch Fälle, wo auf den möglichen Prätext jeglicher Hinweis fehlt. So z.B. im Gedicht *Haben und Sein*, das sowohl gedanklich als auch in der Textrhetorik eine auffällige Ähnlichkeit mit dem *Interview* von Maria Luise Kaschnitz aufweist. Es scheint so, als wenn nur die Aneignung der Klassiker verlautet wäre, während die Anlehnung an die zeitgenössische Literatur ‚verheim-licht‘ bliebe. Ob diese Vermutung überhaupt berechtigt ist, sollte allerdings noch nachgeprüft werden.

„Die ganze Sprache ist verbraucht“ (Rilke 1987/1: 560) – so heißt das Rilke-Zitat, das der Text-Miniatur *Sprach-Los* von Koch als Motto vorange-stellt wurde. Dann folgt das lapidare Geständnis: „Ich sammle / Ge-brauchtwaren“. (189) Die Dichterin ist sich also dessen völlig bewusst, dass die moderne Poesie aus lauter Textbezügen besteht. Die tiefe Selbststiro-nie lässt aber auch erahnen, dass sie weiß, wo die wertvollsten „Gebraucht-waren“ zu suchen sind.

Literatur

- Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke*. Hg. von Beißner, Friedrich. Frankfurt a. M. et al: Büchergilde Gutenberg, 1965.
- Koch, Valeria: *Stiefkind der Sprache. Ausgewählte Werke*. Budapest: VUdAK, 1999.
- Morgenstern, Christian: Das ästhetische Wiesel. In: ders.: *Galgenlieder*. Leipzig: Reclam, 1971, S. 31.
- Pável, Rita: *Entwicklungsgeschichtliche Erwägungen zur ungarndeutschen Literatur – mit besonderer Rücksicht auf die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Dissertation (Manuskript). Budapest, 2006.
- Propsz, Eszter: *Die ungarndeutsche Gegenwartsliteratur unter literatursoziologischem Aspekt*. 1998, <http://www.inst.at/trans/3Nr/propsz.htm> (letzter Zugriff am 29.06.2016.)
- Propsz, Eszter: Gespräch mit Valeria Koch. Ich habe nur Worte zur Verfügung. In: Propsz, Eszter (Hg.): *Die ungarndeutsche Gegenwartsliteratur und ihr diskursives Umfeld*. Szeged: Grimm, 2008, S. 73-81.
- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv. Frankfurt a.M.: Insel Taschenbuch Verlag, 1987, Bd 1.
- Rilke, Rainer Maria: *Sämtliche Werke*. Hg. vom Rilke-Archiv. Frankfurt a.M.: Insel Taschenbuch Verlag, 1987/1, Bd 1.
- Schwob, Anton (Hg.): *Die deutsche Literaturgeschichte Ostmittel- und Südosteuropas von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis heute. Forschungsschwerpunkte und Defizite*. München: Südostdeutsches Kulturwerk, 1992.