



## Barbaralexis

## I.

*Verba peregrina* nannten die lateinischen Rhetoren Wörter, die sich anschickten, aus anderen Sprachen und Dialekten, ob mit oder ohne Reisepapiere, in die *latinitas* einzuwandern. Um das Phänomen systematisieren zu können, erteilten die Grenzwächter der Sprachreinheit sich selbst eine Lizenz. Sie verwendeten bemerkenswerterweise kein lateinisches, sondern ein griechisches Lehnwort zur Passkontrolle: Barbarolexis.<sup>1</sup> Schon dessen Zusammensetzung aus *léxis*, dem Wort im Gebrauch der Rede, und *bárbaros* für den Sprecher, der die endemische Sprache nicht beherrscht, bringt eine dritte Sprache ins Spiel, die umgekehrt der einheimische Hörer oder die einheimische Hörerin nicht verstehen. Bei ihr oder ihm kommt allenfalls eine Lautfolge an, ein »Bar Bar« oder »Blabla«, das keinen wiedererkennbaren Sinn ins Ohr der Autochthonen zu übertragen vermag. Es soll daher nach Ansicht der Stilkritiker am besten gleich wie ein Störgeräusch aus der Sprache herausgefiltert oder, bevor man es in ihrem Raum dulden könne, nach allen Regeln der Kunst gefilzt werden.

Zu den Merkmalen, die jenem sprachlichen Reinheitsgebot unterworfen sein sollen, gehören nicht nur Wortschatz und Semantik, sondern auch die Wortkörper, die man einer gründlichen Leibesvisitation unterzieht. Unter dem Stichwort Metaplasma findet sich in den antiken Rhetoriken deshalb ein ganzer Katalog von Operationen, mit denen die Klang- und Buchstabengestalt eines Wortes ab- und angetastet – zusammengezogen, erweitert oder zerlegt – werden kann:<sup>2</sup> Prothesis, Epenthesis, Paragoge (je nachdem, ob am Anfang, in der Mitte oder am Ende eines Wortes ein Laut oder eine Letter angehängt oder eingeschaltet worden ist), Ektasis und Diaeresis (bei Dehnung oder Auftrennung der Silbeneinheit), Aphairesis, Synkope und Apokope (in Bezug auf das kondensierte Schriftbild) bzw. Systole, Synizese und Synaloppe (in Bezug auf die kontrahierte Artikulation eines Wortes im Vers). Hinzu kommen Buchstaben- und Lautumstellungen (Metathesen) sowie Einschnitte in die Komposition zusammengesetzter Wörter (Tmesis). Sie können durch versetzte Silben- oder Wortbildungsgrenzen Bedeutungen verschieben und damit Contrebande ins vertraute Idiom einschmuggeln. Grundsätzlich handelt es sich bei den Metaplasmen um *vitia*, Übergriffe und Regelverstöße. Zugleich aber können

sie – nach kritischer Prüfung – das poetische Prinzip der Sprache und Schrift aufdecken und befördern: durch ihre Kapazität, den *verba peregrina* ein Versteck, vielleicht gar ein Aufenthaltsrecht zu gewähren, ja vor dem Hintergrund des Fremdartigwerdens der eigenen *verba* sie wie Pilger und Durchreisende (*peregrinatores*) gastfreundlich zu bewirten.

Gleich zu Beginn der Überlieferung deutschsprachiger Lyrik findet sich dafür eine beispielhafte Konfiguration. Der mittellateinische *Codex Buranus*,<sup>3</sup> der seinen Namen vom Kloster Benediktbeuren hernimmt, dessen Redaktion um 1230 aber weiter südlich, vielleicht in Kärnten oder Südtirol, erfolgte, enthält eine Sektion von Freuden- und Klagegesängen, *jubili* und *planctus amoris*, die lateinische Liedstrophen mit mittelhochdeutschen Einzelstrophen verknüpfen, weil letztere oftmals als Muster für lateinische Überformungen dienten. Auch die umgekehrte Bewegung ist denkbar und den reisigen, grenzgängerischen Gesängen immer möglich.<sup>4</sup> Schon das zeigt, dass die Priorität der *latinitas* für die *Carmina Burana* nicht vorausgesetzt werden kann: Herkunft und Ziel des lyrischen Sprechens sind im *Codex Buranus* nicht vorgegeben. Sie liegen weder hüben noch drüben, sondern allein in der tönenden Form des Sanges. Innerhalb jener Gruppe nun springt das dreistrophige Lied CB 177 ins Auge:<sup>5</sup> *Stetit puella rufa tunica* – »Steht da ein Mädchen im roten Kittel«. Während in den meisten anderen Fällen deutsche und lateinische Strophen voneinander getrennt und dadurch als Kontrafakturen auch thematisch einander distant bleiben, kohabittieren hier beide Sprachen in ein und derselben Schlussstrophe. Sie generieren so eine Spannung, aus der allererst das Gedicht hervorgeht:

Stetit puella bi einem bovme,  
scripsit amorem an eime lovbe.  
dar chom Venus also fram;  
caritatem magnam,  
hohe minne  
bot si ir manne.

Hatten die beiden vorangehenden lateinischen Strophen nach den Regeln amouröser Topik das Mädchen, die *puella*, in den Rahmen eines *locus amoenus* eingestellt und über die Evokation synästhetischer Reize (*tunica crepuit / facie splenduit / os eius floruit* – Hören, Sehen, Berühren, Schmecken, Duften), durch die Öffnung eines Möglichkeitsspielraums im Konditional (*si quis eam tetigit* – »falls jemand sie berührte«) bzw. mittels des allfälligen Blumenvergleichs (*tamquam rosula* – »wie ein Röslein«) die Schöne der erotischen Phantasie zum

Pflücken angedient, so schlägt der Ton durch das Einbrechen der volkssprachlichen Versikel um, gerät auch rhythmisch ins Wiegen und Schwanken: Zum einen spricht der handlungstragende deutsche Vers vom plötzlichen Heranstürmen der Venus (*dar chom Venus also fram*) als Effekt eines Schreibaktes: *scripsit amorem an eime lovbe*. Dem *clericus* ist der vehemente Ausbruch der Liebe eben kein Naturereignis, sondern Produkt eines allegorischen Tropus, der eng mit der eigenen Tätigkeit im Skriptorium verbunden ist: Er wird dem Naturbild eingeschrieben wie der Buchstabe dem Pergament. Zum anderen glossiert die Rede von der *hohen minne* nicht, wie im Kontext der Hirtendichtung zu erwarten wäre, *amor* im Sinne einer sich mühelos bietenden und schnell zu ergreifenden sexuellen Gelegenheit. Vielmehr kommt mit der Entsprechung *caritatem magnam*, / *hohe minne* eine andere Dimension ins Spiel, *caritas* nämlich: die himmlische Liebe, die sich dem Menschen (und nicht seiner Defloration) zuwendet. Sie bricht in den erotischen Topos nicht minder spektakulär ein wie der mittelhochdeutsche Ton der *hohen minne* in die lateinische Stilübung des klisierten Erotikons. Eine solch intensive Spannung wäre einer einsprachigen Fassung des Liedes nicht erreichbar gewesen. Es entfaltet seine Wirkung erst im Raum zwischen den Sprachen und deren unterschiedlichen, zugleich semantisch divergierenden, im Gesang erst konvergierenden Registern.

Barbara Köhlers Gesänge und ihre Prosadichtungen sind genau darin modern, dass sie mit den Instrumenten des heutigen Schrift-Stellens technisch wie intentional an jene überlieferten Anfänge deutschsprachiger Lyrik (im *Codex Buranus*) und Prosadichtung (etwa bei Mechthild von Magdeburg) anknüpfen können. Denn ihr Idiom, das Gedicht, ist niemals autochthon gewesen, sondern daraus entstanden, dass sie ihr poetisches Potential zum *minne*-Sang aus der Wechselrede aller Sprachen, Anklänge und schriftbildlichen Spiegelungen auswickelte, die sich im Lexikon, im Thesaurus seiner historischen Schichten und seiner entlehnten oder fremdwörtlichen Einträge finden und vernehmen ließen. Auch umgekehrt kann ein Lied draus werden: durchs Erkunden eines fremden oder fremd gewordenen Lexikons – etwa des Griechischen oder des Mittelhochdeutschen –, das sich aus dem Sinn der eigenen *léxis* anders aufschließen lässt, als ein Nicht-Barbar es jemals wahrzunehmen und wahrzuhaben vermöchte. Auf Barbara Köhlers vielzüngige Poetik angewandt heißt das: Sie stülpt den puristischen Antibarbarus der Sprachwächter um, nutzt deren Techniken zu Metaplasmen der Rede, um in der *léxis* immer mehr »Barbarolekte« freizulegen. Dann stimmt sie ihre Funde zum neuen Ton und wandelt sie um in ihre fremdeigste Barbaralexis.

II.

Barbaralexis ließe ein Sprechen sich nennen, dessen Wörter und Sätze

viele gestalten annehmen, PROTEUS gleich, und dennoch: deshalb wahrheit verbürgen, den wahrsten sinn eines wortes: eine wahrheit der veränderung, von impuls und bewegung, der *differenz* von gestalten und bildern.<sup>6</sup>

Das Zitat aus Barbara Köhlers *Die Bildergöttin*, einer dichten Beschreibung des Namengebrauchs in der Topographie der *Odyssee*, weist auf eine Poetik der Doppeldeutigkeit, in der ein vom Wortlaut oder Schriftbild eines Signifikanten implizit transportierter Sinn die referentielle Bedeutung des Signifikats an Wahrheit übertreffen kann. Die Intransparenz der antiken Orakelverse, die vorgeben, den opaken Spruch der Götter ins menschliche Idiom zu übersetzen, die »Lügen« des Odysseus, der sich auf seinen Reisen gern als Sohn eines Kreters ausgibt, oder Vita und Werk Homers selbst, die ihm den Ruf des paradigmatischen Lügner-Dichters einhandeln, sind solcher Art: Aus ihnen spricht und ihren Sprechern widerfährt, was ihre Rede unbemerkt, durch Metaplasmen eingeschleust, mitführt und in syntaktischen oder schriftbildlichen Konstellationen ausprägt: Sie treten an den Tag als Mehrfachbezüge und Inversionen des Sinns durch Pronominalisierung, die gerade wegen ihrer semantischen Indetermination Polysemien auf der Ebene von Genus, Kasus und Numerus erzeugt, durch Zeugmata und Apokoinou-Konstruktionen, die über Sinn- und Satzgrenzen hinwegsetzen, durch Zeilensprünge, die als Enjambements über den Strophenbau oder über den Umbruch typographisch definierter Textfelder (»Areale«) Bruchstellen im Kontinuum der Kommunikation erzeugen. So differenziert Köhler ihr Barbaralekt mit großer Leichtigkeit aus – vormoderne Rhetoriker sprechen trefflich von einem *ornatus levis* (oder *facilis*).<sup>7</sup> Das heißt: Die Dichtung entfaltet sich ganz aus dem Material der Sprache statt in der Dimension des *ornatus gravis* (oder *difficilis*), also in der Wahl von Metaphern und Allegorien, wenn sie primär vom Signifikat her gedacht und entrollt werden. Hinzu kommt, dass die Dichterin, eine brillante Leserin und Übersetzerin Sapphos,<sup>8</sup> den apollinischen Orakeln, den verbalen Schneestürmen des Odysseus und den geflügelten Worten Homers mit ihren eigenen Fragen begegnet, um so übersehene Spielräume der Unterscheidung zu öffnen und eigensinnige Konsequenzen aus der Sprache abzuleiten:

»Alle Kreter lügen«, gesagt von einer Kreterin – was ändert das?<sup>9</sup>

Mannigfaltiges und Wesentliches ändert das: natürlich, aber auch artifiziell und diskret.<sup>10</sup> Um zunächst im Bereich der antiken Sprachen Griechisch und Latein zu bleiben und die sich von der Hegemonie des Lateinischen als Barbarolekte emanzipierenden romanischen Sprachen (wie etwa das Portugiesische) nur *en passant* zu berühren, hier einige Beispiele: In *Niemands Frau*<sup>11</sup> lässt sich unter den Augen der Kreterin mit einem Mal sehen, dass der Homerischen *Odysee* unmerklich eine feinmaschige Genealogie der Heroinnen eingelegt ist. Sie stellt der Welt des Trickster-Heros Odysseus eine Anderswelt all jener weiblichen Trickster zur Seite, die als Weberinnen und Zaubererinnen unter Einsatz ihrer Listtechniken die Polytropie des Odysseus der Erinnerung allererst einweben.<sup>12</sup> Penelopes Trick, der einzige, aber überaus machtvolle, über den sie verfügt, indem sie das Leichentuch des Ithakesischen Königs tagsüber knüpft und nachtsüber wieder auflöst, führt im 19. Gesang *NACHTSTÜCK: ARRHYTHMIE* zur »Mnemopause« (durch Epenthese und Metathese hervorgegangen aus dem Wortkörper »Menopause« und so unschwer als Barbaralekton zu erkennen). Der große Dulder und noch tausendmal größere Leidzufüger – beides steckt über das griechische Verb im Medium *ὀδύρομαι – ὀδυρόμενος* (leiden und leiden machen) im Namen Odysseus, den Homer dann episch ausspinnt –, selbst Odysseus also muss hier den Atem anhalten, denn das Entflechten seines genealogischen Gewebes bringt die Mnemo- und Verklärungsmechanik (*μηχανή* – »List«) des heroischen Kriegs- und Totengedenkens (*μνήμη* – Mnemosyne, Mutter der Musen) aus dem Rhythmus. Umgekehrt legt das deutschportugiesische Lissabon-Buch Barbara Köhlers in der epistolären und zwischensprachlichen »Korrespondenz« den Appell an ein antwortendes Herz frei: *cor responde*.<sup>13</sup> Solches geschieht durch die unerwartete Konfiguration der fünf Briefe der Nonne Mariana aus dem 17. Jahrhundert mit der Sage, die Lissabons Gründung unter dem Namen Ulissipo mit Ulixes – Ulisses – Odysseus verbindet und die Stadt aus der Wut einer von ihm – wie so oft – verlassenem Geliebten hervorgehen lässt. Weiterhin verknüpft mit Orts-, Straßen- und Personennamen, nicht zuletzt mit der Homonymie von Pessoa (dem Namen des Dichters Fernando) und *pessoa* (dem Nomen für »Person«, »Mensch«, »selbst«), entsteht die *topographia* einer Stadt und eines Lexikons, eines passierten Gebiets oder erkundeten Geländes beider und damit die Exploration sprachlicher und seelischer Intensitäten, die mit dem Ort Lissabon, den sich dort kreuzenden Wegen, Klängen und Inschriften durch die Wörter *cor-respondieren*.<sup>14</sup>

Noch einmal anders nähert sich Barbara Köhler auf dem Wege der Barbarolexis dem Wort *minne*, das sie ihrem Lexikon zurückgewinnt, es darin neu verortet und aufsucht, wie die Inschrift einer Gruft auf dem »Friedhof für tote Wörter«. Sie entziffert es als ein seinen »lebendigen beziehungen entfallene[s]«

Wort: als Eigennamen einer vergessenen »Beziehungsweise«, die sie in der höchst artifiziellen, rhythmisierten Reimprosa Mechthilds von Magdeburg wiederfindet und in die eigene Sprache hinübersetzt.<sup>15</sup> Das Kapitel I,44 aus dem *Fließenden Licht der Gottheit* spricht, schreibt und singt *Von der minne weg an siben dingen, von drin kleiden der brüte und von tantzen*.<sup>16</sup> Was es im Falle der Brautmystik Mechthilds implizieren könnte, eine *léxis* des 13. Jahrhunderts in die Gegenwart »zu übersetzen« – zumal wenn der Spielraum der *minne* selbst in der Gegenwart des 13. Jahrhunderts eine enorme Amplitude des Meinens zuließ –, kommentiert die Autorin zum einen wie das CB 177 über lateinische Glossen:

Im 12./13. Jahrhundert gelingt es mit dem Wort »minne« begriffe, die zu der Zeit auf Latein grade ausdifferenziert, festgestellt und ideologisiert werden, neu zu bewegen, zu verbinden: *caritas* und *cupiditas*, *amicitia*, *dilectio* und *amor*: geistliche Liebe und sexuelles Begehren, gleichrangige Freundschaft, selbstlose Hingabe und sinnliche Liebe – beziehungsweise, die in diesem Wort als Anteile neu gemischt werden.<sup>17</sup>

Zum anderen begibt sie sich in den Redefluss Mechthilds, den sie neu rhythmisiert und über verschiedene Operationen des Metaplasmus aufschlüsselt:

»Eya minnendú sele, wilt du wissen, wielich din weg si?«

»Willst du meinende, sinnende, innen du seele, willst du wissen, welches dein weg sei? Wie ich deinen weg seh? Wie licht dein weh, dein gehen?«<sup>18</sup>

Rhythmus und Metaplasmus folgen beide dem Prinzip der Synkopierung: In dem Maße, in dem die Übersetzerin die Spatien und Akzente im mittelhochdeutschen Satz verschiebt, entlässt sie daraus neue *verba*, *kola* und *kommata* in die neuhochdeutsche Prosaperiode – zunächst in der Apostrophe an die Seele so, dass sich ihre Sinneinheit durch assonierende Transformationen des Wortkörpers *minnendú* in die inneren Sinne und äußere Klänge aufzusplittern und aufzulösen beginnt (»meinende, sinnende, innen du«). Ähnlich verfährt die *translatio* im angehängten Fragesatz *wielich din weg si?* (»welches dein weg sei«). In drei Anläufen werden die Wortgrenzen überschritten, abgemessen und neu gezogen, neu erwogen: Durch die Entnahme (Apharesis) des Konsonanten »l« wird aus dem Fragepronomen *wielich* ein »wie ich« und das anschließende *din weg si* lautlich so angepasst, dass der Fragesatz ein Vollverb als Prädikat erhält: »Wie ich deinen weg seh?« Im nächsten Anlauf dagegen gerät der Atem ins

Stocken, entsteht eine Ellipse nicht nur des Satzausdrucks (durch den Wegfall der Kopula »sei«), sondern auch des Satzsubjektes »Weg«, von dessen Corpus alles bis auf den Anlaut »W« abgetrennt wird, so dass nur mehr ein Schmerz (»Weh«) bleibt und das Fortschreiten der apokopierten Periode sich allein einem ausgedehnten Echoeffekt, einem Nachklang zu verdanken scheint: »dein weg sei« – »deinen weg seh« – »dein weh« – »dein gehen«. Schließlich zieht die Minne in die Wortstellung und Semantik des neuhochdeutschen Satzes ein:

Wie beispielsweise wird übersetzt? »*Ich mag nit tantzen, herre, du enleitest mich.*« – »Ich tanze, herr, wenn du mich führst«: so gibt sich eine ganz in die hand des herrn, als reines objekt, seine marionette [...] Wie kann dieser satz zur herausforderung werden, zur aufforderung, zum tanz? *Da sagt sie:* »*Ich mag nicht tanzen, herr, führst nicht du mich*« – so könnte ein *meinen* im *minnen* aufscheinen; nicht im sinne von meinung als beurteilung, nicht im sinne von aneignung, habhaft – sondern als konstitution eines gegenüber, einer gegenwart: dich mein ich, du bist gemeint, du stehst mir gegenüber, ich dir. Ein *stimmen* der differenz: als sei diese ein klangkörper, ein instrument.

*Da sagt sie:* »*Ich mag nicht tanzen, herr, begleitest nicht du mich.* [...]«<sup>19</sup>

Die Fassung des übersetzten Satzes, die am Ende erreicht ist, führt in Mechthilds Brautmystik über den Tanz zur mystischen Vereinigung der Seele mit ihrem Bräutigam. Das jedenfalls würden die mediävistischen Kommentare anmerken, die in der Szene eine Figuration der *unio mystica* erkennen. Barbara Köhlers Mechthild-Übersetzung dagegen hat den Kontext theologischer Modellierung und andächtiger Frömmigkeitspraxis hinter sich gelassen. Stattdessen bringt sie das tote Wort wieder zur Sprache und führt vor, was es bedeuten würde, wenn es als *verbum peregrinum* das Lexikon einer zeitgenössischen Sprache der Liebe durchquerte: »Sage mir, Minne ...«

III.

Dass eine solche Poetik nicht schlicht besinnlich und erbaulich, sondern eingreifend und wie einst der homerische Gesang öffentlichkeitsbildend wirkt, hat sich zuletzt in monumentaler Größe an einem Bau gezeigt: an der Fassade der Alice-Salomon-Hochschule in Berlin, Hellersdorf. Der Fall hat – ungewöhnlich für ein Gespräch über Lyrik – haushohe Wellen geschlagen. Denn auf Betreiben der Studierenden, nach ausführlicher Diskussion in den Gremien und in

einem demokratisch geregelten Verfahren hatte die Universität beschlossen, ein Gedicht Eugen Gomringers, dem 2011 der angesehene Lyrik-Preis der Hochschule verliehen worden war und der daraufhin der Institution eines seiner Werke zur repräsentativen Gestaltung einer Außenwand geschenkt hatte, von seinem weithin sichtbaren Platz wieder zu entfernen.<sup>20</sup> Das bereits anfangs der Fünfziger Jahre in Buchform publizierte und vielfach nachgedruckte Exemplar konkreter Poesie, das, in spanischer Sprache abgefasst, mit seinem imaginären Ausblick auf *avenidas, flores* und *mujeres* unter den Augen eines *admirador* der trostlosen Berliner Betonburgen-Architektur ein südländisch entspanntes Flair zu geben versprach, erwies sich in den Augen der so betrachteten realen Bewohnerinnen und Bewohner des Ortes als unangemessen: Man könnte ja in der Tat bei Gomringers Gedicht an eine urbanisierte Variante von »*Stetit puella*«, Strophe 1 und 2, denken. Deshalb erlaubten sie sich, auf den *admirador* verwundert und fragend zurückzublicken: ganz ohne Bewunderung gewiss, doch auch ohne *hate speech* und Wut der Betroffenen. Die rührte sich erst fernab des Ortes, an dem die Aufschrift prangte und anstieß, als der Fall ins falsche Fahrwasser der Political Correctness und der Verteidigung von Kunst- und Meinungsfreiheit geriet. So steuerte die *causa* scheinbar unaufhaltsam auf ein Dilemma situationsabstrakten Rechthabens im Kampf um die großen Werte zu: Menschen-/Frauenrechte vs. Rede-/Freiheitsrechte, als bildeten beide allen Ernstes einen Widerspruch, der just in Hellersdorf wie ein Menetekel an der Wand zutage getreten wäre. Barbara Köhlers Auflösung jenes Dilemmas ist ein Lehrstück in doppelter Hinsicht: in politischer Klugheit und in poetischer Intelligenz. Beide beruhen darauf, den unversöhnlichen Konflikt durch Verfahren zu entschärfen. Das erste Verfahren der Deeskalation besteht im Abwägen der Blick- und Leserichtungen sowie der Bezugsgröße, die sich ändert, wenn das Gedicht die Buchseite verlässt und zum Teil des öffentlichen Raumes wird. Architektonisch wie sozial tritt es dann in Konstellationen, die nicht mehr nur Räume zwischen Wörtern, sondern Lebensräume unter Menschen einschließen.

Der Blick, den dieses Gedicht inszeniert, kann real erwidert werden. Beim Buch ist das Sache der oder des Einzelnen, eine ganz persönliche (wo nicht private) Angelegenheit. Im öffentlichen Raum aber ist das auch eine öffentliche Angelegenheit.<sup>21</sup>

Das zweite Verfahren zeigt sich in der Faktur des Antwortgedichts, das inzwischen die alte Schrift an der Häuserwand überschrieben hat. Dort ist nun in den Versalien der neuen Schrift eine palimpsestartige Struktur zu erkennen, die den Vorgängertext zwar überdeckt, aber durchscheinen lässt. Zudem bleibt er –



entmonumentalisiert, auf die Größe einer Info- oder Gedenktafel zurückgefahren – für alle Vorbeigehenden gut lesbar. Das Köhlersche Gedicht selbst reagiert mehrsprachig auf die Einsprachigkeit und Fremdsprachigkeit der Grundschrift, von der es sich entschieden – oder besser: mit der Geste des Scheidens – absetzt:



SIE BEWUNDERN SIE / BEZWEIFELN SIE ENTSCHIEDEN: // SIE WIRD ODER WERDEN GROSS / ODER KLEIN GESCHRIEBEN SO // STEHEN SIE VOR IHNEN / IN IHRER SPRACHE // WÜNSCHEN SIE IHNEN / BON DIA GOOD LUCK

Die Wahl der Großbuchstaben erinnert zusammen mit der typographischen Bindung der Zweizeiler oder Verspaare an die Inschriftlichkeit antiker Epigramme. Das spielt freilich nicht einfach auf den raumergreifenden Monumentstatus der *inscriptio* an, sondern, indem die Schrift selbst sich als potentiell kleingeschriebene thematisiert, auf das Lapidare, Platzsparende der Sätze. Vor allem aber adressiert sich das Epigramm selbst an seine Leserinnen und Leser als Passanten. Seine Sprachgebärde ist die des Grußes, einer Begrüßung (»BON DIA« – »Guten Tag ...«) und eines Segenswunsches (»GOOD LUCK« – »... und guten Weg!«). Damit verbindet sich zugleich die Möglichkeit eines Perspektiven-

wechsels des Blicks und einer Richtungsumkehr der Sprachbewegung: Anders als der *admirador*, der alles, was er sieht, seinem Blickregime unterwirft (auch wenn die Bewunderung ein mildes, wohlwollendes Regime bekundet), scheint das Köhlersche Gedicht lieber selbst unterwegs. Es verabschiedet nicht nur, was einst an seiner Stelle stand, sondern verabschiedet sich selbst von seinem Ort und seinen Betrachtern: Seine Fixiertheit stellt es als eine vorübergehende aus. Es rechnet mit seiner eigenen Mobilität, ja besteht auf seiner Ablösbarkeit, als wolle es selbst nicht an der Statik seines Trägers, der Betonwand und der dahinter residierenden Institution, auf die Dauer und um jeden Preis (auch nicht um einen Lyrik-Preis!) festhalten. Es wird, so sieht es das mit der Autorin vereinbarte Verfahren der Hochschule vor, künftigen anderen Gedichten Platz machen und in die Reihe der Tafeln zurücktreten, wenn seine Zeit gekommen ist.

Eine zusätzliche Pointe sticht schließlich aus der vielfältig zu denkenden Polyglossie der Grußgebärde hervor: Einerseits spricht die Schrift – wegen der Versalien in mehrdeutiger Weise – von »IHRER SPRACHE«. Das können sowohl die Sprachen der Berlin-Hellersdorfer als auch die Sprache Eugen Gomringers sein, ob damit nun das Deutsche oder das Spanische gemeint ist. Es könnte sich aber genauso gut um die *lingua franca* des englischen Glücks- und Gute-Reise-Wunsches handeln wie um jenes Barbarolekt, auf das Barbara Köhlers erdnahe Tafeltext auf Sockelhöhe der Fassade neben der Gomringer'schen Texttafel (im niederschweligen *sermo pedestes*) mit einem gezielten Stich in die Gegenwart hinweist. Unter dem Titel *Unterschreibung* lesen wir dort:

Das Gedicht wendet sich an die Öffentlichkeit, an die Vielen, die den Ort täglich passieren: es begrüßt sie ausdrücklich, es gäbe ihnen gern Verschiedenes zu denken. Und sollte Ihnen daran etwas Spanisch vorkommen und so nicht korrekt, könnte es sich vielleicht auch um eine andere Sprache handeln – Katalanisch z. B.<sup>22</sup>

Barbaras Lexik macht auch das möglich: Wie ein durchreisender Pilger, ein *peregrinator*, weist der Gruß auf Katalanisch, einer vom Spanischen separaten Sprache, deutlich auf den Punkt, wo sich die Wege des hegemonialen und subversiven Sprechens trennen. Und ebenso gehen die Meinungen über den Topos des Frauen-wie-Blumen-Pflückens auseinander: unversöhnt vielleicht, aber in der Trennung aufeinander bezogen und im Gruß einander zugewandt – wie in Mechthilds paradoxer Minne-Konzeption, die sich diesseits der Andacht als ethisches und politisches Gravitationszentrum jeder Barbaralexis verstehen lässt:

*Nu dis mag nit lange stan; wa zwoi geliebe verholen zesamen koment, si muessent dike ungescheiden von einander gan.*

Nun mag das zwar nicht lang bestehn; wo aber zweier lieben im geheimnis zusammenkommen, müssen sie ungeschieden von einander gehen.<sup>23</sup>

## Anmerkungen

- 1 Vgl. Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. Stuttgart <sup>3</sup>1990, S. 258 f. (§ 476–478).
- 2 Ebd., S. 259–266 (§ 479–495).
- 3 Ich zitiere nach der Ausgabe Carmina Burana. Texte und Übersetzungen. Mit den Miniaturen aus der Handschrift und einem Aufsatz von Peter u. Dorothee Diemer. Hg. von Benedikt Konrad Vollmann, Berlin 2011. Zur Geschichte und Struktur des Codex vgl. ebd., S. 897–914.
- 4 Zur Mehrsprachigkeit des Codex Buranus vgl. Burghart Wachinger: Deutsche und lateinische Liebeslieder. Zu den deutschen Strophen der Carmina Burana. In: Ders.: Lieder und Liederbücher. Gesammelte Aufsätze zur mittelhochdeutschen Lyrik. Berlin 2011, S. 97–123 (zuerst in: From symbol to mimesis. The generation of Walther von der Vogelweide. Hg. von Franz H. Bäuml. Göttingen 1984, S. 1–34.)
- 5 Carmina Burana, a. a. O., S. 570. Die Übersetzung ist mein Vorschlag.
- 6 Barbara Köhler: Die Bildergöttin. In: Dies., Neufundland. Schriften, teils bestimmt. Wien 2012, S. 215–226, hier S. 219.
- 7 Vgl. Galfred von Vinsauf: Poetria Nova, V. 765–1093 u. V. 1094–1587 (in: Edmond Faral: Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe Siècle. Recherches et Documents sur la Technique littéraire du Moyen Age. Paris 1924, S. 194–262). Nach den *Lezioni Americane* gehört Leichtigkeit als vormoderner Import zu den sechs Leitbegriffen, die Italo Calvino in seinen *Six Memos for the Next Millenium* einer künftigen Poesie des 21. Jahrhunderts, in dem wir mittlerweile leben und lesen, mit auf den Weg zu geben gedachte: *leggerezza*, *rapidità*, *esattezza*, *visibilità*, *molteplicità* und *coerenza* (vgl. Italo Calvino: Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard-Vorlesungen. Aus d. Ital. von Burkhard Kroeber. Frankfurt a. M. 2012).
- 8 Vgl. Barbara Köhler: The Most Beautiful, in: Neufundland, a. a. O., S. 239–245.
- 9 Barbara Köhler: Wittgensteins Nichte. Vermischte Schriften. Mixed Media. Frankfurt a. M. 1999, o. S. [S. 15].
- 10 Galfred von Vinsauf bezeichnet in der Poetria Nova die drei möglichen Baupläne der *dispositio* entsprechend als *ordo naturalis*, *artificialis* und *discretus*; vgl. Hans Jürgen Scheuer: Sichtbarkeit und Evidenz. Strategien des Vor-Augen-Stellens im Mauritius von Craün und in der Poetria Nova Galfreds von Vinsauf. In: Sehen und Sichtbarkeit in der Literatur des deutschen Mittelalters. XXI. Anglo-German Colloquium, London 2009. Hg. von Ricarda Bauschke-Hartung, Sebastian Coxon u. Martin Jones. Tübingen 2011, S. 192–210.
- 11 Barbara Köhler: Niemand's Frau. Gesänge. Frankfurt a. M. 2007.
- 12 Seinen berühmtesten charakteristischen Beinamen – *πολύτροπος* – erhält Odysseus nachträglich von Homer als dem Dichter des Prologs, primär aber in der erinnernden Erzählung Homers von Kirke. Ein drittes und weiteres Mal erscheint jenes wirksamste aller Epitheta des Odysseus nicht. Vgl. zum gesamten Komplex Hans Jürgen Scheuer: Polytropia. Barbara Köhlers Erkundung des Griechischen (Homer, ›Odyssee‹ / Sappho, ›Anaktoria-Fragment‹). In: An Odyssee for Our Time: Barbara Köhler's ›Niemand's Frau‹. Ed. by Georgina Paul. Amsterdam 2013, S. 51–69.

- 13 Barbara Köhler u. Ueli Michel: cor responde. Duisburg/Berlin 1998.
- 14 Ähnliches und auch Anderes, weil aus anderen Sprachen Entwickeltes ließe sich in den drei Kapiteln »Landnamen«, beispielsweise Londons auf dessen ›Northern Lines‹, aus der Sammlung *Neufundland*, in *Istanbul, zusehends* (2015) oder den *42 Ansichten zu Warten auf den Fluss* (2017) aufweisen.
- 15 Genau darin besteht die Aufgabe der Übersetzerin: Wenn sie Wörter (fremde oder vergessene) wie Namen behandelt, drängt sich die grundsätzliche Frage auf, wie Namen denn zu übersetzen seien. In der herkömmlich inhaltsfixierten Übersetzung bleiben sie in der Regel unberührt stehen; darüber hinaus mögen Etymologie sowie klang- und schriftbildliche Ähnlichkeiten einen Weg zwischen Ausgangs- und Zielsprache weisen. Doch erfordert das widerständige Material, konsequent poetisch entwickelt, die ganze Penelope-Arbeit: das Auftrennen alter Texturen und das Herstellen völlig anderer Webmuster im neuen Gesang.
- 16 Barbara Köhler: VON DER MINNE WEG AN SIBEN DINGEN, VON DRIN KLEIDEN DER BRÜTE UND VON TANTZEN. In: Neufundland, a. a. O., S. 95–113, alle vorgegangenen Zitate S. 95.
- 17 Ebd., S. 98.
- 18 Ebd., S. 96 f.
- 19 Ebd., S. 106.
- 20 Der gesamte Vorgang ist ausgezeichnet dokumentiert im Pressespiegel Fassadendebatte der Alice-Salomon-Hochschule (<https://www.ash-berlin.eu/hochschule/organisation/referat-hochschulkommunikation/pressespiegel-fassadendebatte/>).
- 21 Barbara Köhler: INS ÖFFENTLICHE (in diesem Heft, S. 174–176). Vgl. außerdem die Stellungnahme der Autorin unter dem Titel *Ein öffentlicher Text* in: FAZ vom 25. 9. 2017. (<https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/barbara-koehler-zur-debatte-um-gomringers-gedicht-15214670.html>)
- 22 Barbara Köhler: Unterschreibung (<https://www.ash-berlin.eu/hochschule/presse-und-newsroom/news/news/barbara-koehlers-gedicht-auf-suedfassade-der-alice-salomon-hochschule-berlin/>)
- 23 Barbara Köhler: VON DER MINNE WEG, a. a. O., S. 112 f.

