

F63.9 und das Medikament LIMERANKA: Diagnosen zu Denis Mähnes Gedichten

LIMERANKA lautet der Titel der vorliegenden Auswahl von 103 Gedichten, die Denis Mähne in den Jahren 2010 bis 2013 verfasst hat. Zwei voneinander maximal entfernte Sphären verschmelzen in diesem kryptischen Buchtitel, der gewissermaßen ins Herz von Mähnes Poetik zielt: der psychologische Terminus *Limerenz* trifft auf das lyrische Genre des *Tanka* – und damit die wissenschaftliche Klassifizierung eines als krankhaft eingestuften Gefühls von Liebe auf die Tradition japanischer Poesie. Doch ist der Titel LIMERANKA hier beim Wort zu nehmen, denn durch die Kollision beider Sphären entsteht etwas Drittes, das die konventionellen Begriffe von Medizin und Literatur hinter sich lässt. Mit der Löschung einzelner Buchstaben kappt LIMERANKA die alten Verbindungen, legt aber auch neue Pfade, indem der Dichter die Beziehung zwischen Sprache und Liebe in seinen poetischen Experimenten wiederholt aufs Spiel setzt.

Das *Tanka* ist ein Formtyp der japanischen Lyrik, dessen Ursprünge bis ins 8. Jahrhundert zurückreichen. Hauptsächlich im höfischen Umfeld als gesellschaftliches Kommunikationsmittel gepflegt, waren die kurzen Gedichte bis zum 16. Jahrhundert die dominierende lyrische Ausdrucksform in Japan. Die *Tanka*-Dichtung ist jedoch weiterhin lebendig, wobei sich die recht strengen Regeln über die Jahrhunderte kaum verändert haben: eine dreizeilige Oberstrophe mit 5+7+5 Silben je Zeile und eine zweizeilige Unterstrophe mit je 7+7 Silben bilden zusammen diesen Fünfzeiler mit 31 Silben. *Tankas* sind Gedichte des Augenblicks, sie halten kurze Momente fest, die sich vor allem der Natur und der Liebe widmen. Der zweiteiligen Gliederung entspricht meist eine inhaltliche Zäsur: wird in der Oberstrophe typischerweise ein jahreszeitliches Bild dargestellt, so erfährt dieses in der Unterstrophe eine ungewöhnliche, pointierte Wendung oder wird durch einen präzisen Gedanken abgerundet. Reime bzw. Wortwiederholungen sind nicht erwünscht, jedoch kann die enge Form durch eine Vielzahl anderer poetischer Stilmittel erweitert werden. Aus der Oberstrophe entwickelte sich später das bekannte *Haiku*.¹

Mähnes fünfzeilige, meist reimlose Texte orientieren sich an der klassischen Form des *Tanka*; sie befolgen die Regeln der Silbenstruktur, zugleich durchbrechen sie diese, wenn etwa an entscheidender Stelle eine Silbe mehr oder weniger auftaucht. Somit zitiert Mähne die japanische Tradition, lehnt sich aber gegen die starre Konvention – z. B. auch durch thematische Abweichungen – auf, er überspringt sie gewissermaßen hin zu

¹ Vgl. Ekkehard May: *Tanka*, in: *Metzler-Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*, hrsg. v. Dieter Burdorf, Christoph Fasbender u. Burkhard Moennighoff, 3. Aufl., Stuttgart/Weimar 2007, S. 753. Weiterführende Literatur: W. Gundert u. a. (Hrsg.): *Lyrik des Ostens* [1952], München 2004; *Gäbe es keine Kirschblüten ... Tanka aus 1300 Jahren*, hrsg. u. übers. v. Yukitsuna Sasaki, Eduard Klopfenstein u. Masami Ono-Feller, Stuttgart 2009.

einem noch unbekanntem Punkt. Nach seiner Aussage handelt es sich bei den Gedichten um ‚Nicht-Tankas‘ – wohl im Sinne einer Befragung des historischen lyrischen Genres, dessen formaler Bedingungen bzw. Begrenzungen, die sprachspielerisch reflektiert und ausgehebelt werden. Exemplarisch lässt sich dies bereits an Text #1 vom 16.04.2010 nachvollziehen: *Fünf Steine fliegen / über Wasser toter Schwan / in der Zwischenzeit / wortlos verliefen wir uns / durch Kopfhörer vernetzt*. Assoziationen an die idyllischen Naturszenen der japanischen Tanka-Dichtung werden geweckt, jedoch vom Bild des toten Schwans sofort gestört. Dabei erscheint der Augenblick seltsam gebrochen, weil die leblosen Steine „fliegen“ und nicht das schöne Vogeltier. Die Beunruhigung setzt sich in einer nicht näher bestimmten „Zwischenzeit“ fort, sie markiert die übliche Zäsur hin zur Unterstrophe: in eine sprachlose (lieblose?) Gegenwart versetzt, sind die Menschen desorientiert, bloß durch technische Apparate verbunden. Tote Dinge haben den lebendigen Dialog mit der Umwelt ersetzt. In der Schlusszeile fehlt eine Silbe. Zudem wird deutlich, dass der vom Tanka beschworene Jetztmoment bei Mähne oft von der Erinnerung eingefärbt ist, in die Vergangenheit rückt („verliefen wir uns“) und er so das Gefühl einer unmittelbaren, reinen Gegenwart verunmöglicht: *Jedes Mal ein Anderer / wenn Du verschwunden bist* (#3). Wie plötzliche Flashbacks kehren Bildfragmente von vergangenen Ereignissen zurück, sie infiltrieren die Wahrnehmung als vielfach geschaltete Rückblenden.² Zwischen An- und Abwesenheit, Nähe und Ferne changiert ebenfalls der innig geliebte Mensch, er bleibt im Leben ungreifbar: *Erdenke Dich zu / glauben, neu, doch Du entschwimmst* (#101). Nur in einem utopischen Ursprung ist die erhoffte Vereinigung möglich: *Wir umarmten uns / lautlos am Anfang der Zeit* (#115).

Der Begriff *Limerenz* wurde von der amerikanischen Verhaltenspsychologin Dorothy Tennov geprägt. In ihrem 1979 veröffentlichten Buch *Love and limerence. The experience of being in love* beschreibt die Forscherin Limerenz als Phänomen eines extremen, geradezu zwanghaften Verliebtseins, wobei sich die ersehnte Erwidderung der Liebe mit einer permanenten Angst vor Ablehnung der eigenen Person verbindet.³ Die teils über Jahre andauernde, mit Wirklichkeitsverlust einhergehende Fixierung auf die geliebte Person

² Augenfällig ist die enge intermediale Verwandtschaft zwischen Mähnes Miniaturgedichten und den hier im Band versammelten, parallel entstandenen *Arabesken*: eine Serie kleinformatiger Aquarelle auf japanischem Zeichenpapier, in welchen Mähne nach eigenen Worten einen Weg sucht, „flüchtige Zeichen und Emotionen noch verkürzt wiederzugeben“, wodurch sich im Bild „ein Destillat aus Erinnerungen, Erlebtem und Erlerntem“ darstellt. In der Schrift wie im Pinselstrich manifestieren sich demnach vergleichbare künstlerische Strategien der Bearbeitung von bestimmten Ereignissen. Christian Ganzenberg: *Dark Star Punctum. Interview mit Denis Mähne*, in: *Die Erotik der Weltraumschiffahrt [Groschenheft Nr. 1: Anlässlich der Ausstellung Die Entwicklungsgeschichte der Kunst 1830 bis 2140, Galerie Kuckei + Kuckei/Berlin 2013, kuratiert von Simon Elson u. Christian Ganzenberg]*, S. 50-53, hier S. 53.

³ Vgl. Dorothy Tennov: *Love and limerence. The experience of being in love*, New York 1979 [deutsche Übersetzung von Wolfgang Stifter u. d. T. *Limerenz: über Liebe und Verliebtsein*, München 1981].

kann nach Tennov bis zur absoluten Besessenheit, bis in den ‚Wahnsinn‘ führen. Im Jahr 2011 hat die Weltgesundheitsorganisation (WHO) zwanghafte Gedanken an einen anderen Menschen (verbunden mit starken Stimmungsschwankungen und Selbstmitleid) als Symptome einer krankhaften Form von Liebe definiert, diese unter dem Schlüsselcode *F63.9* in ihre offizielle Klassifikation aufgenommen und damit den behandlungsbedürftigen psychischen Störungen zugeordnet.

Was aber geschieht, wenn in Mähnes Lyrik dieser derart intensiven Form von Liebe ein Raum jenseits der Pathologisierung zugesprochen wird, die *Suche zur Sucht wird* (#65), mit der Chiffre LIMERANKA die Grenze zum ‚Wahnsinn‘ also längst überschritten ist? Welches Erkenntnisinteresse treibt Mähnes ästhetische Wissenschaft voran, welchen ungewöhnlichen Sinn wähnt er in ihr? Schon in Tanka #9 wird der Ausnahmezustand programmatisch erprobt: *Bin erkrankt an Dir / [...] Hast Du mich lieb, wenn ich / mir die Jahre ausreiße?* Die Zeit und mit ihr die Vergänglichkeit sollen mutwillig gelöscht werden, gleichwohl entstehen die Gedichte nach einem quasi-seriellen, chronologischen Verfahren, sie sind feinsäuberlich durchnummeriert und wie im Tagebuch mit einem konkreten Datum versehen, das auf die japanische Augenblickskunst zurückverweist. Doch es gibt Lücken – ganze Tage, Wochen fehlen in diesen gleichermaßen persönlichen wie anonymen Aufzeichnungen aus dem Krankenbett, die an einen Namenlosen adressiert sind. Erklärungen bleiben aus, die Worte verstummen angesichts einer schmerzlichen Wirklichkeit, die einzelne Seiten aus diesem mit Zweifeln angefüllten Gebetbuch gerissen hat. Äußerst intime, ephemere Gefühle werden (wie in den *Arabesken*) festgehalten, in eine poetische Form übersetzt, also artikuliert, und mittels Wortneuschöpfungen chiffriert, dadurch wieder unlesbar gemacht: *Unter Strickkragen / Narbenketten geträumte* (#10); *Dich beschlafen / Einraumintimitäten* (#38). In der limerenten Grenzerfahrung, die Mähnes Gedichte mit ihrer exzessiven Ansprache des begehrten Menschen inszenieren, gewinnt unsere verarmte Gegenwartssprache eine körperliche, ja, erotische Dimension zurück; die wissenschaftliche Terminologie wird dabei zum Stoff der Poesie: *Blicke, sublim / zärtlich skelettieren, / okkult empfangen, / nur Dich, einhauchen, / Intervalle inhalieren* (#29). Jenseits des rationalen, ökonomischen Zweckhandelns beschwört Mähnes Sprache die bedingungslose Hingabe, das Prinzip einer restlosen Verausgabung und Verschwendung: *Auf seinem Rücken / schwimmen in Glimmerhärchen / abtauchen, Wellen* (#113). Mithin hält sie einen Erfahrungsraum offen, welcher zunehmend vom Verschwinden bedroht scheint bzw. vermarktet oder psychiatrisiert wird. Hinter einer ‚Limerenz‘ verbirgt sich eben jene archaische Sehnsucht nach der Auflösung im Anderen und Fremden, nach einer zeitweiligen Selbstvergessenheit im Du, die unserer gegenwärt-

tigen Subjektlogik nicht entspricht – durch die wir aber auf paradoxe und oftmals gefährvolle Weise erst zu einem gewachsenen Ich werden können: *Du öffnest und schließt mich* (#92).

Der Dichter Paul Celan hat 1960 in seiner *Meridian*-Rede bemerkt, dass jedes Gedicht „seiner Daten eingedenk“ bleibe, es somit „gestaltgewordene Sprache eines Einzelnen, – und seinem innersten Wesen nach Gegenwart und Präsenz“⁴ sei. Zugleich begreift Celan das Gedicht als „einsam und unterwegs“ – der Verfasser „bleibt ihm mitgegeben“, gerade daher stehe es aber „im Geheimnis der Begegnung“⁵. Jeder Mensch, jedes Ding ist dem Gedicht eine Gestalt des Anderen: „Das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber. Es sucht es auf, es spricht sich ihm zu“⁶. LIMERANKA beweist, um welch ein „verzweifeltes Gespräch“⁷ es sich häufig handelt: *deine Lippen nachzeichnen / [...] wieder nur halbe Herzen* (#79). Schließlich besteht *mit jenem / geöffneten Mund zu Dir* (#130) die Gefahr, dass die eigene Stimme doch nur als *unerhörter Hyperschall* (#102) ertönt. Dennoch betont Celan: „Noch im Hier und Jetzt des Gedichts – das Gedicht selbst hat ja immer nur diese eine, einmalige, punktuelle Gegenwart –, noch in dieser Unmittelbarkeit und Nähe läßt es das ihm, dem Anderen, Eigenste mitsprechen: dessen Zeit“⁸. Denis Mähnes 103 Gedichte sind gerade in ihren verzeichneten Verlusten Zeugnisse jener einmaligen, unvergleichlichen Gegenwart – die Daten der Ereignisse werden hier und jetzt festgeschrieben. Das Tanka wird so zum Medium der Selbsterinnerung und –vergewisserung im Zeichen des Anderen. Unmittelbare Nähe und Präsenz, Austausch und Begegnung, sind im Schreiben wie im Lesen möglich. Die Vergangenheit wird wieder lebendig. An anderer Stelle sagt Celan: „Das Gedicht kann, da es ja eine Erscheinungsform der Sprache und damit seinem Wesen nach dialogisch ist, eine Flaschenpost sein, aufgegeben in dem – gewiß nicht immer hoffnungsstarken – Glauben, sie könnte irgendwo und irgendwann an Land gespült werden, an Herzland vielleicht“⁹. Diesem Glauben hat sich auch LIMERANKA verschrieben. In ständig kreisenden, konzentrischen Bewegungen nähert sich Mähnes Sprache dem Du und gewinnt so an Kontur: *Zwei weben wieder / die Buchstaben zusammen / ganz blanke Wörter* (#105).

⁴ Paul Celan: *Der Meridian. Rede anlässlich der Verleihung des Georg-Büchner-Preises Darmstadt 1960*, in: Ders.: *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt/Main 1988, S. 40-62, hier S. 53, 55.

⁵ Ebd., S. 55 [Hervorhebung im Original].

⁶ Ebd., S. 55.

⁷ Ebd., S. 56.

⁸ Ebd., S. 56.

⁹ Paul Celan: *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen 1958*, in: Ders.: *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt/Main 1988, S. 37-39, hier S. 39.