

Martin Bartelmus (Düsseldorf)

## Was ist eigentlich ein Ding? Zu Traian-Ioan Geană's Dissertation über Gegenstandslyrik

**Traian-Ioan Geană (2023): *Allegorie, Symbol, Ding. Deutschsprachige Gegenstandslyrik von Goethe bis Rilke*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2023.**

Es verwundert nicht, dass eine Arbeit über Dinggedichte 788 Seiten lang ist (mit Bibliographie 868 S.), wenn unter Dingen auch Tiere und Pflanzen verstanden werden und zudem die Begriffe Allegorie und Symbol von der Antike bis zum Fin de Siècle ideengeschichtlich aufbereitet werden.

Aber sind Tiere und Pflanzen einfach so unter der Kategorie 'Dinge' zu subsumieren? Müsste man nicht eher mit Blick auf neuere Zugänge wie den *Animal* und *Plant Studies* und den neu-materialistischen Überlegungen zu den Dingen sensibler, das heißt differenzierter auf die Dingwelt blicken und nicht dem Menschen alles andere entgegensetzen? Schließlich ließen sich Dinge, Tiere und Pflanzen poetologisch, epistemologisch und ontologisch jeweils auf ihre Art und im Kontext ihres Wissens erforschen. Auch wenn es historisch durchaus die Verallgemeinerung gibt, alles, was nicht menschlich ist, als Ding zu verstehen, müsste hier vor dem skizzierten Forschungshintergrund differenzierter argumentiert werden.

Gerade in Bezug auf Pflanzen und Tiere konkurrieren spätestens seit der Aufklärung zunehmend objektivierte und objektivierende Verfahren der Beschreibung mit den "Altlasten" mythischer, mystischer, theologischer und anthropologischer Zuschreibung: Klar, noch bei Hebbel steht der Löwe für den König, aber eben auch für eine zoologische Entität, ein epistemisches Objekt, ein Lebewesen, das die lyrische Dimension erweitert. Bei einer Gleichstellung von Tieren, Pflanzen und Dingen geht die Chance verloren, den einzelnen Elementen einzelne ästhetische und poetische Qualitäten zuzuordnen und so ein feineres Netz der Zusammenhänge sichtbar zu machen, das von Differenzen gekennzeichnet ist. Insbesondere wird die anthropozentrische Perspektive von Wissenschaft und Literatur erst hinterfragbar. Sie ist in der Arbeit gesetzt und konstituiert sich als starker Autorschaftsbegriff: Auf der einen Seite dichtende Männer und auf der anderen Seite all die anderen Entitäten.

Im Fokus dieser Arbeit stehen daher weniger die Gegenstände selbst, als das, was die Autoren mit ihnen machen. So heißt es zu Brockes: "In diesem Kapitel über Brockes wurde versucht, vor dem Hintergrund mittelalterlicher und frühneuzeitlicher Denktraditionen die weltanschaulichen Merkmale des in *Irdisches Vergnügen* abgezeichneten Weltbilds zu bestimmen, die sensualistisch-allegorische Betrachtung gegenständlicher Bedeutsamkeit zu erläutern und nicht zuletzt die Beschreibungskunst des Hamburger Ratsherrn in mindestens mancher ihrer Variationen zu verfolgen." (219)

Die Denktradition über sie als auch die Gegenstände (Pflanzen, Tiere, Bilder, Dinge) selbst konstituieren ein männliches Autorsubjekt, das wiederum auf eine bestimmte Art auf die Gegenstände schaut. Dieses Spannungsverhältnis hieße mit Karen Barads materialistischer Theorie, dass die Relata nicht den Relationen vorausgehen und *vice versa*. Und doch scheint der Text hier den Gegenständen zwar eine, wie betont wird, Agency (40 und 187) zuzuschreiben, aber diese Wirkmacht

erweist sich als insofern impotent, als sie nur im Text wirkt. Die Realität des Autors berührt sie nicht.

Warum nicht einfach von Dingen sprechen, vorausgesetzt, wir wüssten, was Dinge sind? Liegt darin nicht schon genug poetisches Potenzial? Bedarf es wirklich einer Analyse der poetischen Verfahren, die den (Alltags-)Gegenständen durch rhetorische Dimensionen mehr Sinn verleihen? Oder nochmals anders gefragt: Warum denken seit Kant moderne Poeten (Frauen kommen hier nicht vor), die materielle Welt (der Dinge) verzaubern zu müssen?

Ganz grundsätzlich ist die Anlage der Arbeit spannend: Den Dreiklang von Allegorie, Symbol und Ding als Codierung der gegenständlichen Lyrik zu betrachten, ergibt Sinn und wird detailliert und kenntnisreich präsentiert. Auch verweist die Arbeit auf Foucaults *Die Ordnung der Dinge*, versucht sich dann dennoch an einer Ideengeschichte, die ihre Kette in der Wandlung von Allegorie, zum Symbol und zum Dingbegriff knüpft, wobei meist Allegorie und Symbol dem Dingbegriff gegenüberstehen, wodurch eine etwas starre Ordnung konstruiert wird. Im Grunde verläuft sie wie folgt: Die Antike bis zur Frühaufklärung bedient sich der Allegorie (und nur zum Teil eines Symbolbegriffs), Goethe entfaltet dann ein spezifisches Symbolverständnis (geknüpft an das Genie) und zuletzt etabliert Rilke einen von Allegorie und Symbol zu unterscheidenden Dingbegriff. So verortet die Arbeit verschiedene Umwandlungen: Die Allegorie wird vom Symbol deshalb 'abgelöst', weil die Aufklärer um Bodmer, Breitinger und Gottsched das Dunkle an der Allegorie stört. Im Grunde wird an Gott gezweifelt, der sich vielleicht doch nicht durch die Allegorie mitteilt. Spannend ist dabei das Argument der Arbeit, dass Gott mit Natur ersetzt wird (vgl. 235). Diese Ersetzung geht mit einem Objektivierungsschub einher, auf den die Literatur der Goethezeit und der Romantik reagiert.

So zeigt sich: Genieästhetik besitzt auch eine objektive Seite (273). Goethe wird als Wissenschaftler und Dichter vorgestellt, der den Dingen besonders Rechnung trägt und an ihnen als eigenständige Entitäten interessiert ist. Goethes Auffassung der Dinge mittels seiner anschauenden Urteilskraft solle sich von dem gewaltsamen Zugriff bisheriger Betrachtungsweisen auf die Dinge, insbesondere durch die Naturwissenschaft entziehen. So unterlaufe Goethe das skopische Regime des empirischen Weltzugriffs gerade dank technischer Objekte wie einem Mikroskop. Er suche nach einem eigenen Objektivitätsparadigma in der Überscheidung von Wissenschaft und Dichtung. Goethes poetisches Sprechen über Dinge entfremde diese nicht. Die Ausführungen zu Goethe sind vor allem im Kontext des *New Materialism* und einer prozessontologischen Interpretation von Dingen von Interesse, wobei Goethe als Neumaterialist *avant la lettre* präsentiert wird. Zwar verweist die Arbeit nicht auf diesen theoretischen Bezug, allerdings ließe sich hier sicherlich fruchtbar anknüpfen.

Dass die Arbeit dann Goethes Elegie *Die Metamorphose der Pflanzen* analysiert, liest sich zwar spannend, gehört trotzdem dem Kontext der Plant-Studies an: Zwar erweist sich gerade das Pflanzenblatt als eine ergiebige Denkfigur für den Zusammenhang von Materialität und Verwandlung. Gleichzeitig gerät dadurch *das Ding* (bzw. *das Objekt*) aus dem Fokus: Gerade künstlich hergestellte Entitäten weisen nicht diese 'magische' Kraft der Metamorphose auf, die für Goethe so interessant zu sein scheint. Überzeugend ist dagegen die Interpretation, dass die Objekte "das Subjekt zur Anpassung heraus[fordern]" (342). Den Dingen wird eine Agentialität zugeschrieben, auf die Goethe besonders reagiert.

Aber warum gerade Goethe? Die Arbeit impliziert Goethe als Universalgenie, der im Sinne Heideggers zum "Hirten der Dinge" avanciert, also auf die Aktualisierung

des Seins, nämlich die Dinge lauscht. Ein solcher Hirte erweist sich dann besonders tauglich, wenn er auf Lebendiges rekurriert: Es verwundert also nicht, dass hier ein Pflanzengedicht im Zentrum der Analyse steht. Und so übertrage sich das Werden der Pflanze auf die Sprache der Dichtung, wodurch sie selbst als lebendig betrachtet werden müsste. Und Lebendigkeit ist kontraintuitiv das Problem bei gegenständlichen Gedichten: Denn, wo das Paradigma der Lebendigkeit nicht offensichtlich ist, sondern sich in der Biochemie ausdifferenziert und veruneindet, dort sind Dinge in einer anderen Konstellation wirkfaktig und für Poesie relevant. Das vampirische Moment, das sich zwischen Pflanze und Poesie abzeichnet, markiert poetologische Impotenz, die sich im *Mansplaining* Goethes erschöpft.

In der Auseinandersetzung mit vermeintlich gegenständlicher romantischer Dichtung wird schnell das poetologische Prinzip klar: Die Beispiele von Tieck und Uhland werden auf ihren allegorisch-symbolischen Gehalt hin gelesen und nicht auf ihre Dinghaftigkeit. Zu fragen bleibt, warum die Romantik eigentlich so ungern über Dinge dichtet, wenn Dinge doch die narrativen Texte bevölkern? Zwar stellt die Arbeit dar, dass romantische "Gegenstandsgedichte" etwas Reales berichten (399), aber ihr Zweck ist symbolisch. In der Analyse des *Gemälde-Zyklus* von A. W. Schlegel drängt sich die Frage nach dem Dinggedicht auf: Mit René Magritte ließe sich formulieren: Das ist kein Bild, sondern nur das Gedicht von einem Bild, will sagen, dass die problematische mediale und materielle Dimension, die von Dinggedichten aufgerufen wird, hier kaum verhandelt wird. Zwar stellt die Arbeit die Frage, welches Verhältnis zwischen Gedicht, dem Bildinhalt, von dem das Gedicht spricht, und dem tatsächlichen Kunstgegenstand "Bild" eigentlich herrscht (413), verbleibt in der Analyse bei der Feststellung, dass es der Romantik um die symbolische Vermittlung des Schönen und damit um einen schwachen Medien- und Schönheitsbegriff geht.

Im Exkurs zu Percy Bysshe Shelley verhandelt die Arbeit die Differenz von Schönerem und Hässlichem in Beziehung zu den Theorien des Erhabenen bei Burke und Kant. Shelleys unvollendetes Medusa-Gedicht gilt deshalb als Dinggedicht, weil es einen Gegenstand beschreibt: "die Intention, der Beschreibung eines Gegenstands ist es, was vor allem zählt." (424) Damit verschiebt sich der Fokus weg vom Ding bzw. Gegenstand bzw. Objekt hin zu einer subjektiven Intention. Mehr noch: Der Verfasser fragt, "wofür die Medusa letztendlich stehen soll und inwiefern sie als erhabener oder schöner Gegenstand anzusehen ist." (429) Gerade das Schlusswort des Kapitels, der Verweis auf das erhabene Objekt bei Žižek, böte die Möglichkeit, das Dinggedicht nochmals von einer Seite zu betrachten, die sich der literaturwissenschaftlichen Frage nach allegorischem, symbolischem Sinn und der Intention entzieht und den Eigensinn von Dingen in den Fokus rücken würde. Dieser Faden wird aber nicht weiter verfolgt.

Im folgenden Großabschnitt *C Realismus und Jahrhundertwende* wird der Wandel vom Symbol zum Ding analysiert. Baudelaire wird als letzter Allegoriendichter benannt, wobei es dann um die ontologische Konfiguration der drei titelgebenden Begriffe im "Ausgang der Goethezeit" (437) mit Bezug auf Hegels *Ästhetik* gehen soll. Hegels Symbolbegriff wird dargelegt und in Bezug zu dessen "Geist"-Begriff vorgestellt und im Kontext einer symbolischen Kunst verhandelt (439). Friedrich Theodor Vischer wird dann als Nachfolger Hegels diskutiert, wobei betont wird, dass Hegel und Goethe als Gewährsmänner fungieren, sich aber theoretisch widersprechen (443). Deutlich soll werden, dass im 19. Jahrhundert die Allegorie *ad acta* gelegt wird, ein Symbolbegriff aber noch nicht konkretisiert werden kann (445). Näher betrachtet wird der Symbolbegriff eben bei Vischer und Johannes Volkelt.

Vischer und Volkelt, so zeigt sich, sehen nur nicht-menschliche "Dinge" als symbolfähig (447). In den Ausführungen zu Hegels, Vischers und Volkelts Symbolbegriff spielt immer wieder das Verhältnis von Bild und Bedeutung eine zentrale Rolle und vor allem dessen Unangemessenheit. Dabei bleiben Bild und Bedeutung jeweils auf ein Subjekt bezogen, markieren also das Problem der Theorien im 19. Jahrhunderts, die sie von Kant geerbt haben. Jener Kant'sche Korrelationismus, der Mensch und Natur bzw. Welt voneinander trennt, macht diese Welt wiederum nur mittels Vernunft zugänglich, sodass eben Bild und Bedeutung jeweils Kategorien des Subjekts, aber nicht der Dinge sind. Das Subjekt hat Schwierigkeiten, anhand eines Bildes eine Bedeutung zu erfassen, demnach ist die Problemkonstellation um das Symbol im Verlauf des 19. Jahrhunderts und wahrscheinlich bis zur Phänomenologie ein Problem des Geistes, folglich ein virtuelles Problem. Zum Abschluss des Abschnitts wird nochmals der Rückgang der Allegorie im 19. Jahrhundert aufgegriffen und mit Walter Benjamin verglichen, der seinerseits die Allegorie aufzuwerten versuchte (455). Entscheidend ist die Erkenntnis, dass "im Symbolbegriff [...] immer noch das Bedürfnis fort[lebt], hinter der materiellen Erscheinung eines Dings (und auch der Außenwelt) einen tieferen Sinn zu erhaschen, der vorausgesetzt werden muss, damit der Mensch sich selbst nicht als Fremdling in einer sinnlosen Welt vorkommt." (456f.)

Daraus folgt eine tautologische Analysestruktur: Die Dinge werden als Allegorie, Symbol und Ding interpretiert, weil sie im Gedicht nur dann etwas bedeuten, wenn sie den Regeln der Bedeutungsproduktion für das menschliche Subjekt historisch entsprechen. Dadurch wird es unerheblich, um welche Dinge es sich handelt, die in Gedichten verhandelt werden, weil nur noch ihre kulturelle, sprich allegorische, symbolische oder dingliche Dimension für den Menschen ins Gewicht fällt. Dinge haben jedoch dank ihrer Materialität ein eigenes Gewicht.

Die tautologische Struktur mag auch daher resultieren, da der Autor versucht, eine kontinuierliche Verwendung des Symbolbegriffs seit Goethe und den Romantikern darzustellen und damit die Ästhetiktheorie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als "Salto mortale" vorzustellen (458). Dadurch lassen sich wiederum die Symboltheoretiker Aby Warburg und Ernst Cassirer abgrenzen, die sich eben nicht mehr gegen die "Vorstellung eines sinnlosen Universums" zu versperrern scheinen. Das Spannungsverhältnis wird hier deutlich: Dinggedichte müssen etwas bedeuten, und zwar jenseits des Dings – so die ästhetische Theorie, die letztendlich von Hegel begründet wurde, aber schon im Pantheismus Goethes angelegt ist. Es schwingt Wehmut mit, wenn den Kulturwissenschaften das Verdienst zugeschrieben wird, den Symbolbegriff "instrumentalisiert" zu haben. Nicht anders wird das Symbol bei den Ästhetiktheorien verwendet: Bei Hegel, Vischer und Volkelt ist der Symbolbegriff Instrument für die Sinnsuche und zwar im doppelten Sinn: Einmal als Marker des Sinns, der den Sinn verkörpert, und einmal als Produzent des Sinns für den Menschen. Deutlich wird hier wiederum der Korrelationismus der Ästhetiktheorien nach Kant, die stets nur auf ein menschliches Subjekt bezogen bleiben. Diese Bezüglichkeit löst sich in den Kulturwissenschaften nicht auf. Dennoch sind es die Dinggedichte, die genau das, jenseits von Allegorie und Symbol, versuchen.

Im zweiten Abschnitt widmet sich der Autor nun dem Symbolismus Georges, Hofmannsthal und Dehmels. Doch den Auftakt übernehmen die französischen Symbolisten: Baudelaire, Mallarmé und Verlaine werden verhandelt, aber auch Texte von Charles Morice, René Ghil, Georges Vanor. Dabei will die Arbeit insbesondere einen Zusammenhang beleuchten, nämlich inwiefern "die Rezeption des Symbolismus im deutschsprachigen Raum" (472) ein neues oder anderes Verhältnis von

Subjekt und Welt provoziert. Hauptaugenmerk liegt deshalb auf Hofmannsthal, der in seinen poetologischen Texten eine Relation von Ding und Symbol suche, die ihrerseits bedeutungsproduzierend sei (484). Doch es ist ein Tier, nämlich ein Schwan, der bedeutet und kein – im strengen Sinne – Ding. Das Wort Schwan hat Bedeutung, materiell als Wort, aber es wäre etwas anderes, wenn das Beispiel, das Hofmannsthal verhandeln würde, nicht 'lebendig' wäre, gar ein künstlich-technisches Objekt gewesen wäre. Es fächern sich unterschiedliche Wissens- und Denkkategorien auf, auf die Arbeiten aus den Animal Studies, wie diejenige von Kári Driscoll zur Zoopoetik, hingewiesen haben. Dabei überliest die Deutung die auditive Komponente von Stöhnen und Jubelschrei bei der Tötung des Widders aus Hofmannsthals *Gespräch über Gedichte*, die gerade nicht "das Gefühl der Einheit von Bezeichnendem und Bezeichnetem, Subjekt und Objekt" (490) evoziert, sondern im tödlichen Augenblick gerade die anthropozentrische Gewalt der Sinngebung, des Verstehens, Deutens und Interpretierens inauguriert. Wer tötet, dichtet und entscheidet damit, was symbolisch ist, nämlich das Sterben eines Tiers. Dadurch wird eine Tat legitimiert, die im wahrsten Sinne sinnlos ist und alles Nicht-Menschliche dem Menschlichen unterwirft. Denn die Tötung ist keine symbolische Tötung. Es fließt Blut, auch wenn es imaginiertes ist. Dabei fächern sich die Dimensionen des Symbolischen, Imaginären und Realen auf, die den Diskurs von Macht, Sprache und Subjekt koordinieren. Real ist die Tötung, imaginär die Opferung und symbolisch die Poesie als Sprachgewalt, welche die Realität vervielfacht und damit das Reale überschreibt, es in die symbolische Ordnung einfügt, sodass sich die Poesie als Sprache dieser hierarchisierenden Ordnung ergibt. Die "Sache selbst und nicht ein Bild davon" (491) wird insofern gesetzt, als die Sache selbst durch die sprachliche Setzung transformiert werden kann und muss. So wird aus dem singulären sinnlosen Tötungsakt der wiederholbare Opferritus, da die Sinnlosigkeit der Tötung immer schon sinnhaft verschoben ist.

So liefere Hofmannsthal einen Begriff von 'Ding', wie der Autor schlussfolgert (492). Die Selbstreferentialität des Dings und die Selbstreferentialität von poetischer Sprache zusammen ergeben das Symbol. Dadurch soll der Widder als Widder aber auch als ein Symbol produziert werden. In dieser Verdopplung des Widders liegt zwar ein Bezug zur Chiffre und Hieroglyphe, wie der Autor deutet, doch ein Problem: In letzter Konsequenz lösen sich beide Begriffe auf, wenn das Ding als Extrem des Symbols und das Symbol als Extrem des Dings angesehen werden kann. Darin liegt ein gewisser Reiz, der dazu tendiert, die symbolische Ordnung der Sprache zu sprengen. Zwar ist der Widder in Hofmannsthals poetologischer Symbolbegründung zwar ein Widder und kein Symbol, das Symbol generiert sich nicht aus der Agentialität des Lebewesens oder des Messers, das für die Tötung verwendet wird. Das Symbol generiert sich aus der Interferenz der Stimmen, weswegen sich Hofmannsthals Text in die phonologozentristische Tradition einschreibt: Der Akt des Schreiens bzw. Stöhnens ist hier poesiestiftend, die Dinge und Lebewesen treten in das Dunkel der Hütte zurück.

Die Ausführungen zu Dehmels *Symbol, Natur, Kunst* von 1908, die sich an die Interpretation des Hofmannsthal-Textes anschließen, sind hinsichtlich einer Symboltheorie interessant. Darin springt insbesondere die Ambiguität von Ding und Symbol ins Auge, da nach Dehmel jeder Gegenstand symbolisch verstanden werden kann, insofern mit Symbolen zu kommunizieren eine anthropologische Konstante ist. Darin spiegelt sich die Überlegung, dass die hergestellten Dinge Prothesen des Menschen sind, seinen Zugriff auf die Welt bzw. Natur erweitern und damit das Denken und Sprechen modifizieren. Ich verweise hier auf André Leroi-

Gourhans *Hand und Wort*, worin dieses anthropologische Verhältnis grundlegend dargestellt ist. Kunst, so Dehmel, übernimmt ferner die Ordnungsgewalt über die künstlichen wie natürlichen nicht-menschlichen Entitäten. Wesentlich ist der Befund des Autors, dass sich sowohl Hofmannsthal als auch Dehmel mit der Trennung von Mensch und Welt auseinandersetzen. Dieses seit Kant, und in Bezug auf neuere Theorien als Korrelationismusproblem benennbares Spannungsverhältnis macht das Grundproblem der Auseinandersetzung mit Dingen aus.

Folgerichtig geht es in der Arbeit nun um einen Dingbegriff, der aus dieser Opposition heraus untersucht wird. Dafür verfährt der Verfasser systematisch und beginnt mit einer etymologischen und philosophischen Darstellung des Dingbegriffs. Hierfür wird der Fokus zurecht auf Kant gelegt und genealogisch von Hume und Berkley ausgehend, die "Unerkennbarkeit des Dings an sich, d.h. eines Wesens der Dinge" dargelegt (503). Ferner ist die Betrachtung von Husserls phänomenologischem Argument entscheidend. Was aber grundsätzlich nicht beantwortet wird, ist die Frage, warum eigentlich die Philosophie von Kant bis Husserl so scharf darauf ist, das Wesen der Dinge zu erfassen bzw. die Erfassbarkeit infrage zu stellen. Diese Frage richtet einerseits auf den aktuellen philosophischen Diskurs um *New Materialism* und *Object-Oriented Ontology*, wobei letztere ja gerade wieder betont, dass die Essenz der Objekte grundsätzlich allen, auch den Objekten selbst, entzogen sei, aber sie richtet sich andererseits auf die Dichtung und ihren Anspruch, etwas über nicht-menschliche Entitäten zum Ausdruck zu bringen oder wiederum nur das Menschliche von diesen zu artikulieren.

Husserl liefert eine differenziertere Perspektive auf nicht-menschliche Entitäten, insofern, wie der Verfasser analysiert, Tiere und Menschen als Animalia von zum Beispiel Anorganischem zu unterscheiden wären. Hierbei geht es bei Husserl ebenso nicht um eine fundamentale Trennung, sondern lediglich um eine graduelle Ausdifferenzierung dessen, was als 'Ding' verstanden werden kann. Spätestens hier hätte der Verfasser nochmals auf seine ganze Arbeit zurückschauen müssen, um die der ideengeschichtlichen Analyse vorangestellte Subsumierung alles Nicht-Menschlichen unter dem Begriff des Dings zu hinterfragen.

Natürlich darf bei einer Thematisierung des Dingbegriffs Karl Marx nicht fehlen. Interessanterweise kommt Marx genau jetzt zu seiner Interpretation im Kontext der Arbeit, nachdem Husserl gerade noch eine Ausdifferenzierung des Dingbegriffs geliefert hatte. Marx hingegen, darauf verweist der Verfasser mit der Wendung "versteigt" (525), will den Menschen unter bestimmten Umständen als Ding verstehen. In dieser Klammer von Marx und Husserl wird deutlich, dass die Zuordnung unter dem Label Ding kontingent ist.

Marx' dialektischen Materialismus stellt der Verfasser dann cursorisch Stifter entgegen. Verknüpfungspunkt ist im Grunde der Aspekt der Funktion der Dinge (542). Anschließend wird Stifiers Realismus und dessen Beschäftigung mit Dingen in der Prosa referiert mit dem Ziel, zurück auf die Sprachkrise Hofmannsthal's und Rilkes zu kommen. Das Scharnier stellt Nietzsches Sprachkritik dar, die sich ebenso an Kants Unterscheidung von Ding und Erscheinung abarbeitet. Umso klarer wird die neu-materialistische Kritik an Kants Korrelationismus, mit dem die Unterscheidung von Ding und Erscheinung als Welt, die nur für den menschlichen Geist zu haben ist, gemeint ist. Dieses Korrelationismus-Problem zieht sich als geistes- und ideengeschichtlicher Faden durch die Beschäftigung mit Dingen. Folglich ist Rilkes Versuch, eine neue Beziehung zu den Dingen mittels Poesie zu evozieren, davon bestimmt. Der Verfasser arbeitet hier eine im Vergleich zu den vorangegangenen poetischen Versuchen neue Subjektivität des Dichters heraus, der ein Objektivismus

sei (548). Diese Subjektivität kulminiert im Topos des einsamen Dichters als Bruder der Dinge. Den entscheidenden Impuls für die Bestimmung des Dings liefert Rilke dann Rodin, wie der Verfasser aufzeigt und zwar im Verhältnis von Raum, Zeit und Licht zum Ding, das als "Aura" und "Ausstrahlung" bezeichnet wird (554). Rilkes Dingbegriff füllt sich vom Postulat der Autonomie des Dings (556). Die Analyse von Rilke und Hofmannsthal zeigt weniger einen spezifischen Dingbegriff bzw. eine neue Perspektive auf die Dinge als die narzisstische Selbstbespiegelung der Dichter hinsichtlich ihrer Vermittlerrolle zwischen Menschen, die nicht dichten, und der Dingwelt. In letzter Konsequenz spiegelt sich in der Hinwendung auf Dinge, die noch nicht einmal Alltagsdinge, technische Objekte oder Waren genannt werden könnten (wenn man Rilkes Gedichte im Kopf behält), sondern Idealgegenstände mit einem Hang zur Poetizität, die Restituierung eines starken Dichtersubjekts als Priester oder Mönch, als Medium zwischen den getrennten Welten des Menschen und der Dinge. Spannend ist die Unterscheidung, Rilke als Dichter des Dingraums und Hofmannsthal als Dingzeit-Dichter zu bestimmen (563). Dennoch bleibt hier der Eindruck, dass in der Analyse die Dinge nicht entscheidend sind. Sie sind eher Mittel zum Zweck, um eine spezifische Funktion des Dichters als Vermittler nachzuweisen. Diese Funktion ergibt sich wiederum aus der sprachtheoretischen Überlegung, Dinge als einer hermeneutischen Deutbarkeit entzogen zu verstehen. Diese Opazität der Selbstreferentialität, wie es der Verfasser mit Susan Sontag bestimmt, forciert den starken Dichter als Medium zwischen den Welten. Hier erweist sich Sontags Essay *Against Interpretation*, gerade dort, wo sie über Lyrik spricht, als phonologozentrisch, wenn Magie und Sprache kurzgeschlossen werden sollen (568f.). Damit wird zwar die Gewalt der Interpretation angeklagt, die den Texten und Kunstwerken widerfährt, wenn sie nur um der Interpretation willen Geltung erfahren, um den Preis, die Gewalt als Macht der Dichter erneut einzuführen. Vor der Kunst können wir nur noch mit offenem Mund stehen bleiben und staunen, lesen und hören, was der Dichter zu sagen hat, von den Dingen, von denen die nicht-dichtenden Menschen vermeintlich keine Ahnung haben. Das gilt sicherlich in gewisser Weise für Hofmannsthal und Rilke.

Im zweiten Teil des Großkapitels C geht es dann um die Gegenstandslyrik der 1850er bis 1910er Jahre. Dabei schickt sich die Arbeit an, insbesondere Mörike nicht mehr als Dingdichter zu verstehen, sondern dessen Werk differenzierter und zwar nach den Kategorien Allegorie, Symbol und Ding zu begreifen. Natürlich erläutert der Verfasser die Staiger-Heidegger-Debatte in Bezug auf Mörikes Gedicht *Auf eine Lampe*. Dieses Gedicht, aber auch *Die schöne Buche* sowie *Auf eine Christblume* stehen im Zentrum des Kapitels. Der Verfasser wendet hier die bereits erarbeiteten Begriffe Allegorie, Symbol und Ding an. Entscheidend ist hier, dass wieder deutlich wird, dass sich nicht-organische und organische Entität insbesondere auf den Wissenshorizont voneinander insofern unterscheiden, als dass sich nicht nur verschiedene Anschlüsse an Allegorie und Symbol ergeben, sondern gerade, wie im Falle der Christblume, der botanische Diskurs als objektiver Teil gegenüber der subjektiven Wahrnehmung darstellen lässt. Ähnliches wäre für die Lampe ausführbar: nämlich hier an die industrielle Fertigung zu denken und diesen technisch-ökonomischen Aspekt in die Interpretation miteinzubeziehen, was der Verfasser nur am Rande tut. Gerade die Wissensbestände werden wenig betont. Vielmehr geht es dann wieder um die poetische Bestimmung der Funktion der Blume, des Baums und der Lampe, wodurch hauptsächlich Christologisches referiert wird. Im Anschluss widmet sich der Verfasser noch dem Gedichtzyklus *Bilder aus Bebenhausen*. Hier erweist sich Mörike als Architektur-Dichter. In der

Zusammenfassung der Ergebnisse dieses Kapitels wird die These unterstrichen, dass Mörike "keine Dinggedichte im formalen Sinne geschrieben hat" (601), sondern sich vielmehr um das Subjekt-Objekt-Verhältnis bemüht und Pflanzen wie Dinge eher als Allegorien, Symbole und Embleme (sowie als Mischformen) funktionalisiert.

Im Falle Hebbels versucht die Arbeit eine Forschungslücke zu schließen und Hebbels Dinggedichte im Kontext von Allegorie und Symbol zu lesen. Dabei werden Hebbels Tagebücher herangezogen und es wird herausgearbeitet, dass dieser das Symbol favorisiert (609). Es ist begrüßenswert, Hebbel unter dem Aspekt der Dingdichtung zu betrachten, aber auch hier stehen keine Dinge im strengen Sinn im Fokus; Efeu, eine Biene und die von Hofmannsthal bekannten Schwäne werden als Dinge vorgestellt. Einzig das Gedicht *Apollo von Belvedere* könnte etwas Dingliches an sich haben. Es verhandelt allerdings weniger die Skulptur als ihre Rezeption. Gleiches gilt für *Juno Ludovisi*. Dass sie letztendlich symbolisch auf Schönheit und Schönheitsideale verweisen, irritiert als Ergebnis einer dingorientierten Analyse. Conrad Ferdinand Meyer dagegen wird, wie in der Forschung üblich, zuerst hinsichtlich seines Brunnen-Gedichts als Dingdichter vorgestellt. Hinzu kommen dann Gedichte über Bäume und eine Felswand, das Gedicht *Zwei Segel* sowie *Die alte Brücke*. Auch hier ist der Dingbegriff viel zu offen. Der Schluss, dass Meyer nicht-menschliche Entitäten vor einer Verschränkung von Natur und Kultur inszeniert und damit sie zuerst "als Dinge und erst in zweiter Linie als Träger eines anderen Sinns" darstellt, interessant, geht über eine Feststellung nicht hinaus. Welche Konsequenz hat das für ein Mensch-Ding-Verhältnis? Herausgestellt wird, dass Meyer ein spezifisches Verhältnis zu den Felsformationen, zur Brücke, dem Brunnen und den Bäumen haben musste, da er kontinuierlich die Gedichte weiterbearbeitete (646). Ergebnis der Analyse ist, dass die Dinge bei Meyer ein gewisses Eigenleben in den Gedichten aufweisen.

Christian Morgenstern und Ernst Lissauer werden daraufhin als Dichter des Alltäglichen vorgestellt. Zwar verweist der Verfasser auf Opperts Versuch, weitere Autoren als Dingdichter ins Spiel zu bringen, wählt Morgenstern und Lissauer aber aufgrund humoristischer und grotesker Dingdichtung aus. Morgensterns Gedichte über Unterhosen und andere Kleidungsstücke werden hier lediglich als witzige, spielerische Dichtungen gelesen, und das sind sie ja auch. Doch sie sind ebenso interessante Verweise auf eine lange Tradition der literarischen Verhandlung von Kleidung, die sich zentral bei Diderot oder in Rilkes *Malte* zeigen. Kleidung ist dabei immer wieder an das Problem von Verschleiß, Konsum und Notwendigkeit des Verbrauchs gekoppelt. Sie sind dann nicht so sehr Ausdruck der Sprachkrise und eine Version der Lösung des Problems, sondern verhandeln gerade in der Fremdheit des Vertrauten, der hier als Verfremdungseffekt gekennzeichnet wird (656), nicht nur den Eigensinn der Dinge, sondern das Mensch-Ding-Verhältnis in einer kapitalistischen, konsumorientierten Welt. Damit ist nicht so sehr eine marxistische Lesart gemeint, sondern vielmehr die Perspektive darauf, dass die Betonung der Dinge und ihrer Agentialität Konsequenzen haben. Gerade dort, wo die Arbeit mit der Feststellung vom Eigensinn der Dinge endet, müsste eine Re-Lektüre der Gedichte einsetzen.

Bei der Analyse von Lissauers Gedicht *Die Türen* nähert sich die Arbeit nach 656 Seiten genau diesem Eigensinn der Dinge poetisch. Das Türendgedicht kommt viel zu kurz: Denn an diesem ließe sich nicht nur ein Akteur-Netzwerk nachweisen, sondern vor allem eine sensible Aufmerksamkeit für die Existenzbedingungen der Dinge in einer kultürlichen Welt. Im Anschluss an Emanuele Coccias Buch *Das*

*Gute in den Dingen* zeigt sich gerade an Lissauers Türen eine Ethik der Mensch-Ding-Verhältnisse, die über das Humoristische und insbesondere über das Ästhetische bei zum Beispiel Rilke hinausgeht. Hier sieht sich kein Dichter mehr als Medium, das zwischen Dingwelt und Menschenwelt vermittelt, sondern der Dingwelt wird eine Beachtung zuteil, welche die Sprach- und Bedeutungsprobleme hinter sich lässt und neue Problemkonstellationen und Fragen eröffnet. Solche könnten sein, das Verhältnis der Dinge zur Welt, ihre Wirkung auf die Konfiguration von Sprache und Subjekt. Diese Fragen sind nur auf den ersten Blick denen von Hofmannsthal und Rilke ähnlich, denn sie sind von den Dingen und nicht von der Sprache abgeleitet.

Ein Exkurs von 27 Seiten zum Verhältnis Allegorie und Ding in Baudelaires Gegenstandsbetrachtungen soll eine "ernsthafte Beschäftigung mit Baudelaires Lyrik" (661) darstellen. Im Zentrum steht Baudelaires "Rehabilitierung der Allegorie" (667). Betrachtet werden Tiergedichte wie *Der Albatros*, *Die Katze*, *Ein Aas*, *Die Eulen*. Die Tiere werden demnach als Allegorien interpretiert. Das Kapitel zu Baudelaire scheint die Funktion zu haben, das Kapitel zu Rilke vorzubereiten. Wer glaubt, der Verfasser hätte zu diesem Zeitpunkt bereits genug über Rilke gesagt, irrt. Es folgt eine Auseinandersetzung mit dem "Sachlichkeitsideal" zwischen Lebensphilosophie und Kunstautonomie beim mittleren Rilke. Hierbei ist wieder Rodin Fixpunkt, insbesondere die Unterscheidung Modell, Natur- und Kunst-Ding. Dann wird die innovative Sehpraxis Rilkes anhand seiner Cézanne-Rezeption dargestellt, vor allem der mit Dingwerdung übersetzte Begriff *réalisation*. Mithilfe von Rodin und Cézanne scheint Rilke eine neue Ausdrucksweise der Sachlichkeit zu konzipieren (700f.), die sich durch Unmittelbarkeit kennzeichnen lässt. Hier wird der Bezug zu Baudelaire hergestellt (705). Analysiert werden von Rilkes *Neuen Gedichten: Die Gazelle*, *Schwarze Katze*, *Persisches Heliotrop* und *Rosa Hortensie*. Im Anschluss werden Gedichte über künstliche Gegenstände analysiert. Warum jetzt hier bei Rilke diese Unterscheidung eingeführt wird, obschon von Anfang klar gemacht wurde, dass alles Nicht-Menschliche als Ding bzw. Gegenstand verstanden wird, ist fraglich. Zu den analysierten Gedichten zählen *Archaischer Torso Apollos*, *Das Kapitäl*, *L'ange du Méridien* und *Der Käferstein*, *Der Ball*. Problematisch erscheint die Unterscheidung zwischen nicht-menschlichen Entitäten mit "reicher literarischer Tradition" und ohne diese (749). Demnach haben Gazellen einen anderen Status als der Käferstein, der sich wiederum dank der literarischen Tradition zum Symbol verwandeln lässt. Dass Tiere zoologische und mythopoetische Traditionen aufweisen, die der literarischen Tradition in nichts nachstehen, bleibt dabei unbeachtet. Zwar mag es sein, dass die literarische Tradition für literarische Konfigurationen von besonderer Bedeutung ist, aber dennoch sind noch andere Wissensbestände relevant, nicht nur im Sinne einer Poetologie des Wissens. Erst mit dem letzten Gedicht, *Der Ball*, wird angedeutet, was Dinggedichte eigentlich als Eigensinn und Autonomie des Objekts verhandeln, nämlich eine dingliche und materielle *Jouissance*, ein Genießen nicht ausschließlich des Dings als Ware oder Konsumartikel, als Spielzeug oder Kunstwerk, sondern als Gegenüber einer Welt, nicht als etwas Anderes zum menschlichen Subjekt, sondern als das, was das menschliche Subjekt erst hervorbringt. Es ist deshalb eben nicht die Fremdheit der Dinge (756), die interessiert, sondern gerade ihre Vertrautheit. Ihre Gegenwart ist es, die anzieht. Wenn Rilke also, wie der Verfasser argumentiert, gerade zu den Dingen gelangt, indem er sie verfremdet, passiert das, was eine hermeneutische Interpretation mit den Dingen stets getan hat; ihnen wird Gewalt angetan. Indem auch Gazellen in Dinge verwandelt werden, weitet sich die Gewalt des Ding-Paradigmas

aus. Dabei sollte doch gerade die Berücksichtigung der Dinge einer Hermeneutik des Verdachts und einer gewaltsamen Interpretation entgegenlaufen.

Überzeugend ist dagegen die Deutung des Vergleichs bei Rilke nicht als Eingang zum Ding, sondern als Umgang (759). Von diesem Umgehen im phänomenologischen Sinn profitieren nicht allein die Dinge, gerade weil ein Eindringen in die Dinge immer mit einer gewaltsamen Geste einhergeht. Zwar ist ein Umstellen in gewisser Weise gewaltsam, aber wenn ein Umgehen als ein Weitergehen, Vorbeigehen gemeint ist, dann zeigt sich nicht nur medientheoretisch ein kinematografischer Effekt, der auf ein neues Verhältnis zwischen Menschen und Dingen verweist. Hierfür ist der Begriff der Simulation von Interesse, den der Verfasser einbringt (761). Mit der Simulation kehrt entgegen der Trias von Allegorie, Symbol und Ding die Frage nach der Mimesis und Poesis zurück. Dabei ist es nicht die Fremdheit und Stummheit der Dinge, sondern ganz im Gegenteil die Verdopplung der Vertrautheit mit den Dingen durch das Gedicht, die hier als Rilkes poetologisches Prinzip dessen forschende Haltung darstellt. Rilke ist es aber nicht, dem es "gelingt, selbstreferentielle Dinge hervorzubringen." (763) Vielmehr sind die Dinge immer schon selbstreferentiell. Der Ball braucht nicht von uns geworfen zu werden, damit er Ball ist.

Dass der Verfasser selbst nochmals betont, dass Rilkes poetologisches Verfahren der Versachlichung (oder *réalisation*) nicht bei unbelebten Dingen, Pflanzen und Tieren Halt macht, sondern auch den Menschen wie in einer Stufenleiter vom Kind, über Wahnsinnige und Blinde verdinglicht (767), ist zwar eine späte, jedoch wichtige Erkenntnis der Arbeit. Denn sie zeigt einerseits, dass Rilkes Dichtung vom Dichter als Norm des menschlichen Subjekts ausgeht, also eine Art unversehrte, gebildete (zudem männliche) Perspektive voraussetzt, und gleichzeitig, dass dem Verdinglichungsprozess eine gewaltsame Dimension innewohnt. Deshalb sollte gerade bei der Analyse sogenannter Dinggedichten etwas mehr Sensibilität ins Spiel gebracht werden; Blinde und Gazellen sind keine Dinge, auch wenn poetische Verfahren sie dazu machen, um an und mit ihnen etwas auszusagen. Das erinnert von Weite an die tödliche Symboltheorie Hofmannsthals. Gleichzeitig ist es von Interesse, die anthropozentrische und zudem narzisstische Perspektive des Dichters im Speziellen, des gesunden Norm-Menschen im Allgemeinen infrage zu stellen. Ob es eine Lösung ist, anstelle von Dinggedicht von 'Dingerfahrungs-gedicht' (768) zu sprechen, bedarf weiterer Reflexionen.

Der Epilog fasst nochmals alle Ergebnisse der Arbeit zusammen. Wer nicht alle 788 Seiten lesen kann, der sei auf diesen Epilog verwiesen. Nach dieser Lektüre lässt sich sicherlich gezielter auf eigene Bedürfnisse zugeschnitten, weiterlesen. Der Epilog zeigt nochmals den ganz am Anfang angeregten theoretischen Zugang auf, der danach gefragt hatte, inwieweit die Beschäftigung mit Dingen und ihre literarische Darstellung etwas mit dem Erkenntnisdrang des Menschen und seiner Beziehung zur Dingwelt zu tun hat. Ob eine Welt, in der Dinge nur Dinge sind und Menschen und Menschen wirklich so deprimierend wäre, wie der Verfasser am Schluss meint, darf offen bleiben.

Allerdings dürfte vielleicht eingewandt werden, dass damit Dinge gedichtwürdig werden können, sie gerade nicht mehr etwas bedeuten dürfen. Sie müssen frei von Wert, Funktion und Gebrauch sein. Und das geschieht erst in ihrer Funktionalisierung als Massenprodukt im Kapitalismus der Moderne. Erst wenn die Dinge also wirklich keine Beziehung mehr zur symbolischen oder allegorischen Bedeutung haben, dann können mit ihnen neue ästhetische und poetische Darstellungsformen und ästhetische Einsichten gewonnen werden. Auch Pandora dichtet.