Kunst als metaphysische Tätigkeit

– Hinweise auf die jüngste Benn-Literatur. Zum 10. Todestag Gottfried Benns am 7. Juli. –

Im Februar 1937 schrieb Gottfried Benn in einem Brief, der in dem kürzlich erschienenen Sammelband *Den Traum alleine tragen* erstmals gedruckt ist:

Ich komme immer mehr dahinter, dass alle grossen Geister der weissen Rasse ihr Leben lang nichts anderes für ihre innere Aufgabe betrachten, als ihren Nihilismus sowohl zu begründen wie zu verdecken. Im Grunde glaubt keiner an irgend etwas, nicht an das geringste. Alles, was der grosse Geist betastet, ist brüchig, morsch, blättert ab. Bei Goethe doch dasselbe. Bei Balzac, Schopenhauer, Dürer – alles dito... Eigentlich ist in diesem Zusammenhang Nietzsche von einem rührenden deutschen Positivismus. Noch der Zarathustra*, welch biederer Glaube an Zukunft und Züchtung und Edelmenschentum! Geradezu lächerlich!*

Dieser Einwand Benns gegen Nietzsche, gegen – wie es an anderer Stelle heisst – Nietzsches „flache Utopie vom Geist und seiner Verwirklichung“ verdient Beachtung. Benn, der sich in seiner Kunsttheorie immer wieder auf Nietzsche und dessen „Artistenevangelium“ berufen hat und der Nietzsche in fast allen seinen theoretischen Schriften als höchste Autorität zitiert, hat nur den einen, häufig wiederholten Einspruch gegen ihn: dass er nämlich den Geist zur Gestaltung und Verbesserung der Wirklichkeit einsetzen wolle. Hat Benn in diesem Punkte Nietzsche vielleicht missverstanden? Ist Benn als Artist tatsächlich der Nachfolger Nietzsches? Was ist eigentlich die von Benn und Nietzsche gleichermassen betonte Artistik: ist sie „kalte, zerebrale Montage“, also pure Laborarbeit, oder eine „metaphysische Tätigkeit“? Für beide Auffassungen lassen sich ja bei Benn und Nietzsche Belege finden. Hat Benn Nietzsche vielleicht völlig missverstanden? Diesen Fragen, zentralen Fragen, geht Bruno Hillebrand in seiner Untersuchung *Artistik und Auftrag / Zur Kunsttheorie von Benn und Nietzsche* nach, die in der *sammlung dialog* in der *Nymphenburger Verlagshandlung* (München) erschienen ist. Hillebrand stellt zunächst fest, dass man beim Vergleich der ästhetischen Theorien den Eindruck haben könne, Benn habe Nietzsche nicht verstanden, da er ihn nicht gründlich genug studiert habe. Erst wenn man beachte, dass sowohl Benn als auch Nietzsche das Wesen der Kunst im strengsten Sinne metaphysisch gedacht hätten, komme man zu dem Punkt, an dem man ihr Denken angemessen vergleichen könne. Hillebrand hat deshalb, um Unterschiede und Gemeinsamkeiten klar herausarbeiten zu können, seine Studie in zwei Hauptkapitel unterteilt; sie heissen: „Artistik in ästhetischer Sicht“ und „Artistik in metaphysischer Sicht“.
In eingehenden Untersuchungen kommt Hillebrand zu der Erkenntnis, dass – trotz scheinbar gegenteiliger Aussagen – die Form bei Benn wie bei Nietzsche nicht Selbstzweck ist, sondern dass beider Artistik einen bestimmten geistigen Hintergrund zur Voraussetzung hat. Kunst als „metaphysische Tätigkeit“ – auf diesen Ausdruck Nietzsches hat sich Benn oft berufen, es ist ein zentraler Begriff in seinem Verhältnis zu Nietzsche. Wie ist er zu deuten?
Hillebrand stellt unmissverständlich klar, dass Benn Nietzsches inneren Aufbau der Metaphysik des Willens zur Macht und damit den Einbau der Kunstgedanken in ein metaphysisches Ordnungssystem nicht bemerkt hat, wie er überhaupt die eigentliche Philosophie Nietzsches ignoriert hat. Doch kann dies nicht als Beweis dafür gelten, dass Benn an den eigentlichen Absichten von Nietzsches Denken vorbeigesehen habe. Benn ist vielmehr zu ihnen vorgedrungen, indem er „die Niederungen einer wörtlichen Nietzsche-Auslegung einfach übersprungen hat“. Das gilt auch in der Frage des Biologismus im Denken Nietzsches, der Benns „bionegativer“ Haltung schroff widersprechen musste; doch lässt sich daraus kein Gegensatz konstruieren, da Benn, wenn er von dem Gegensatz Kunst – Leben spricht, mit „Leben“ das Leben in der geschichtlich-zivilisatorischen Ausprägung meint, Nietzsche aber, wenn er die Kunst dem Leben zuschrieb, Leben im

physiologisch-organischen Sinne verstand; dieses leibliche Sein des Menschen aber hat auch Benn nie als Gegensatz zur Kunst gesehen.
Wie steht es aber mit der anfangs zitierten „flachen Utopie vom Geist und seiner Verwirklichung“ bei Nietzsche, gegen die Benn sich wendet? Hillebrand sieht darin eine allzu wörtliche Auslegung von Nietzsches provokativ gemeinten anti-idealistischen Tendenzen. Heideggers Deutung übernehmend erkennt Hillebrand das Verhältnis von Geist und Leben bei Nietzsche als ein ausschliesslich metaphysisches; Benn hat Nietzsche in diesem Punkte zu wörtlich verstanden und im pragmatischen Sinne als „Verwirklichung“, in biologischer Hinsicht als „Züchtung“ missdeutet.
Der wesentliche Punkt aber, in dem Benn und Nietzsche einander treffen, ist die Auffassung von der Kunst als einer metaphysischen Tätigkeit; diesen entscheidenden Begriff Nietzsches hat Benn in seiner ganzen Tragweite erfasst und als Dichter realisiert. Der „Rausch“, von dem Benn spricht, die „Transzendenz der schöpferischen Lust“, ist „kein Uebersteigen der Bewusstseinsgrenzen, um im Unendlichen zu zerfliessen, sie ist aber ebensowenig ein formalistisches Montieren ohne existentielle Nötigung“; die beiden Grundelemente der Kunst, die Erfahrung der „Tiefe“ und der innere Zwang, dieser Erfahrung Ausdruck, Form zu geben, treffen bei Benn zusammen, und mit diesem Verständnis von der Kunst hat, wie Hillebrand zeigt, Benn das metaphysische Kunstdenken Nietzsches in seiner Mitte getroffen.
Wir konnten hier nur andeutungsweise den Gang der Untersuchung Bruno Hillebrands nachzeichnen. Diese Arbeit ist weder Apologie noch Polemik. Hillebrand versucht nicht, Gegensätze und Unterschiede einzuebnen, er zeigt sie auf und sucht sie zu erklären und nur dann aufzulösen, wenn sie auf Missverständnissen beruhen. Es ist heute Mode, Benn als Lyriker zu schätzen und als Theoretiker abzutun; dass Benns Kunsttheorien aber keineswegs so verschwommen sind, wie vielfach behauptet wird, und dass Benn mit Recht als Nachfolger Nietzsches angesehen werden darf, zeigt diese Arbeit, die als eine der wichtigsten in der Benn-Literatur gelten darf.
Nicht weniger aufschlussreich als Hillebrands Studie ist Hans-Dieter Balsers Untersuchung *Das Problem des Nihilismus im Werk Gottfried Benns*. Diese Dissertation entstand 1962 auf Anregung des Germanisten Friedrich Wilhelm Wodtke, der heute an der Universität Athen lehrt. Die Arbeit von Balser wird jetzt einem grösseren Leserkreis als Band 29 der *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft* im Verlag *H. Bouvier & Co*. (Bonn) zugänglich gemacht.
In vielen Punkten berührt sich die Arbeit von Balser mit der von Hillebrand, da auch Balser nach Benns Verständnis von Nietzsche fragen muss, wenn er den Begriff des Nihilismus in Benns Werk klären will. Reiner Nihilismus würde sich aus dem Schluss von einer quantitativ grossen Zahl von „Sinnlosigkeiten“ auf die qualitative Sinnlosigkeit schlechthin ergeben. Doch lässt sich eine erschöpfende Definition des Nihilismus aus Nietzsches widersprüchlichen Aeusserungen nicht gewinnen: dieser Begriff hat Prozesscharakter, er ist nicht statisch, sondern dynamisch, und man muss versuchen, „ihn in seinen Stufen und Wandlungen und nach seinen jeweiligen Merkmalen zu beschreiben“. Das nun unternimmt Balser am Werk Benns. Die bisher vorliegenden Untersuchungen zu dieser Frage erklärt Balser für unzulänglich: sowohl die Arbeiten, die Benn seinen Nihilismus zum Vorwurf machen, als auch diejenigen, die Benn zu „entnihilisieren“ suchen, wie schliesslich auch die, welche sich auf die Kompromissformel „heroischer Nihilismus“ festgelegt haben. Heroischer Nihilismus ohne ethische Motivation wäre lediglich eine Spezialform des programmatischen oder aktiven Nihilismus, Heroismus aber als Ausdruck eines Ethos verstanden wäre mit dem Nihilismus unvereinbar, da dieser ja auf allgemeine Entwertung und Vernichtung zielt. Es gilt also, die Frage grundsätzlich neu zu durchdenken. Balser tut dies, indem er den Bennschen Nihilismus „in seinen Stufen und Wandlungen“ gesondert im Frühwerk, in den Werken der mittleren Periode und im Spätwerk untersucht.
Für Nietzsche war der Zerfall der christlichen Weltanschauung entscheidende Ursache für die Heraufkunft des Nihilismus. Auch im Frühwerk des Pastorensohns Benn, in der „Sektionslyrik“, ist kein Platz mehr für

die christlichen Glaubenswahrheiten, wenngleich eine strikte Gottesleugnung vermieden wird und der vom Intellekt heimgesuchte „Hirnhund“ weiter „schwer mit Gott behangen“ bleibt; die Frage nach dem Sinn der Welt und des Lebens findet im Glauben keine Antwort mehr, aber der Glaube an den Schöpfergott bleibt erhalten. Doch Benn revoltiert „gegenüber einem sich der Frage der Theodizee entziehenden Gott“. Dass solche metaphysische Revolte wohl Gottes*lästerung* sein kann, nicht aber Gottes*leugnung*, nicht Atheismus, hat schon Camus aufgezeigt. Doch deutet diese Haltung Benns, die aus seinem Frühwerk spricht, in die von Nietzsche vorgezeichnete Richtung, zumal Benn nicht nur die Religion zerbrochen ist, sondern sich ihm auch die bisherigen, auf Sicherheit, Verknüpfung und Synthese gerichteten Denk- und Erkenntnismöglichkeiten als unmöglich erwiesen haben. Ja, gerade diese durch die moderne Wissenschaft ad absurdum geführten Versuche einer universalen, systematischen Welterklärung drängen Benn zum Nihilismus, während bei Nietzsche das Christentum die primäre Ursache des Nihilismus ist.
Benn versucht, wie Balser an der frühen Lyrik aufzeigt, dem Nichts der Bewusstseinswelt durch den Rückzug in Traum und Rausch zu entgehen, doch bewirkt dieser Fluchtversuch „lediglich die Hinwendung zum subjektiven, beziehungsweise psychologischen Nihilismus regressiven Rauscherlebens“. Auch die Kunst ist, wie das Gedicht „Der Sänger“ (1925) zeigt, in dieser Phase nur ein kurz aufflammendes, rasch verlöschendes Phänomen einer vergänglichen Traumwirklichkeit, selbst immer vom Nichts umdroht. Hier ist noch keine Rede von der später betonten Dauer der vollendeten, abgeschlossenen Kunstwerke, der Formen.
Erst zu Beginn der dreissiger Jahre, in der mittleren Schaffensperiode, kündigt sich eine radikale Wendung an. Hier zeigt sich in dem Oratorium *Das Unaufhörliche* (1931), dass Benn nicht den Schritt tut „von der quantitativen Erfahrung der Sinnlosigkeit auf die qualitative Sinnlosigkeit schlechthin“. Das Nichts wird nicht zum Ergebnis, nicht die Sinnlosigkeit, sondern das Unerklärliche, Zweifelhafte, Fragwürdige bleibt – damit aber ist der Schritt zur Erkenntnis des eindeutig Sinnlosen vermieden. Erkenntnis ist nicht möglich auch nicht Erkenntnis einer eindeutigen Sinnlosigkeit; das Unaufhörliche bleibt das Unerklärbare.

Damit wird, positiv ausgedrückt, der dem Nihilismus innewohnenden Tendenz einer Vollendung des Nichts spürbarer Widerstand entgegengesetzt. Das bedeutet zwar nicht, dass nunmehr ein gesicherter ‚archimedischer Punkt‘ gewonnen wäre, aber immerhin ist doch so etwas erreicht wie eine letzte Grenze…

Bewusst objektiviert, aus dem subjektiven Gefühlsbereich herausgehoben, zum Thema wird der früher vorwiegend psychologisch erlebte Nihilismus in Benns „Rede auf Heinrich Mann“ (1931) und dem gleichzeitig erschienenen Aufsatz „Heinrich Mann zum 60. Geburtstag“. Benn glaubt seinen eigenen Nihilismus in Heinrich Mann gespiegelt zu sehen, hier sieht er ihn von aussen, und hier glaubt nun Benn in der Kunst eine Basis gefunden zuhaben, die vom Nihilismus nicht berührt wird, in einer Kunst, die nun nicht mehr als vom Traum und Rausch bestimmt, sondern formal, konstruktiv gesehen ist. Jetzt ist die Kunst als Form für Benn etwas Absolutes, nicht weiter Relativierbares; hier nun nimmt Benn Nietzsches Wort von der Kunst als einer „metaphysischen Tätigkeit“ radikal ernst. Nun wird die dionysische Kunst des „Sängers“ durch Artistik und Form aufgefangen, Rausch *und* Zucht führen zur Synthese im Kunstwerk.
Aus dieser hohen Auffassung von der Kunst wächst dem Künstler innerhalb des allgemeinen Nihilismus die höchste Aufgabe zu, nämlich, wie Benn sagt, den Weg zu weisen „in der Richtung auf ein neues europäisches Ethos und darin eine verwandelte deutsche Moral“. Benn konkretisiert diese Aufgabe eines Eingreifens in das politische und gesellschaftliche Leben nicht näher; vermutlich aber denkt er hierbei an den – wie Hillebrand nachgewiesen hat – missverstandenen Nietzsche, dessen angeblich „flache Utopie vom Geist und seiner Verwirklichung“ er dann später um so heftiger attackierte. Im Dritten Reich versuchte Benn, im Bruch mit der bisherigen Argumentation, die früher so stark betonte Kluft zwischen Kunst und Gesellschaft, Kunst und Staat zu schliessen oder zu verdecken, weil er meinte, in dem neuen politischen System das irrationale, metaphysische Wesen des Menschen gerettet zu sehen vor der von ihm so heftig bekämpften rationalistisch-materialistischen Welt. Benn glaubte, dass in diesem Staat das künstlerische Formprinzip zum allgemeinen

Lebensprinzip werden könne. Doch als sich, spätestens 1934, dieser Wunschtraum als Irrtum herausstellte, wird der Bruch vollzogen zwischen dem gesellschaftlichen, geschichtlich aktiven Leben auf der einen und der Kunst, dem Geist als transzendentem anthropologische Prinzip auf der anderen Seite. Die Formel „Kunst *und* Macht“ gilt nun nicht mehr. Der Nihilismus kann nicht, so hatte sich hier für Benn bestätigt, kollektiv überwunden werden. „Aber damit“, so Balser, „erhielt auch das Gesetz von der formfordernden Gewalt dieses Nichts, die dialektische Reaktion als die Besinnung auf die letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen, wiederum entscheidendes Gewicht. Die ethische Kategorie der individuellen Vollendung durch formschaffenden Geist unter der leeren Transzendenz des Unaufhörlichen blieb die einzige Kraft und Möglichkeit, sich gegen die allgemeine Entwertungs- und Vernichtungstendenz des Nihilismus zu behaupten.“ Bestehen bleiben für Benn weiterhin die drei Prinzipien des Nichtwissens, des Zweifels und der Hoffnung – diese drei Prinzipien würde konsequenter, programmatischer Nihilismus aber ausschliessen, der ja nicht mehr hofft oder zweifelt, sondern *weiss*, dass alles nichts und das Nichts alles ist. In Essays und Prosaarbeiten sucht Benn nun eine europäische Tradition des Geistig-Konstruktiven, Künstlerisch-Formalen nachzuweisen, um in ihr das Gesetz von der „formfordernden Gewalt des Nichts“ begründet zu finden.
Als zentrale Frage für das Nihilismusproblem in Benns Spätwerk sieht Balser die nach der Bedeutung der „Integration der Ambivalenz“ an, das heisst:

Da sich der umgreifende Zweifel des Möglichkeitssinnes einerseits als der Boden erwiesen hat, der fähig ist, einen Absturz in die Bodenlosigkeit des Nichts zu verhindern, da aber andererseits dieser Boden durch das dem Zweifel innewohnende Verlangen, entkräftet zu werden, ständig zu entgleiten droht, wird es wesentlich darauf ankommen, ob, inwieweit und vor allem in welcher Richtung Benn diesem transitorischen Zug des Zweifels nachgegeben hat.

Das Denken ist nicht mehr in der Lage, einen immanenten Sinn in den Dingen der Welt zu erkennen; auch der religiöse Glaube wäre nur ein Sprung über den Abgrund hinweg, eine Flucht – der Künstler aber darf, nach Benn, nicht unter ein schützendes Kirchendach treten, sondern muss seine Spannungen allein aushalten. Bleibt nur die Kunst als „letzte metaphysische Tätigkeit des Menschen“.
Ueber die Ausweglosigkeit eines programmatischen Nihilismus war Benn sich im klaren. Was Benn aus seinem Nihilismus machte, hat Balser nachgezeichnet. Zum Abschluss stellt er die Frage: Hat Benn den Nihilismus überwunden? Und was heisst hier Ueberwindung? Der Nihilismus ist keine Lehre, die also auch nicht mit einer Gegenlehre überwunden werden kann, auch nicht durch einen religiösen Glauben, den anzunehmen keine Ueberwindung, sondern ein Ueberspringen des Nihilismus wäre. Wichtig ist, zu erkennen, „dass eine Ueberwindung des Nihilismus nicht seine vollständige Beseitigung bedeutet“. Nihilismus ist ein dynamischer Prozess, der aus der Möglichkeit des Menschen resultiert, etwas für nichtig halten zu können; Nihilismus aber wird aus dieser Möglichkeit eigentlich erst, wenn Zweifel und Hoffnung endgültig ausgeschaltet sind. Hier liegt die Grenze zwischen Pessimismus und Nihilismus. „Doch diese Grenze ist fliessend, insofern auch der Zweifel ein dynamischer Begriff ist, der ständig seine Entkräftung erstrebt – und zwar bei jeder sich bietenden Gelegenheit und nach allen denkbaren Richtungen. Gelingt es, ihn auch nach vorübergehendem völligen Verlust zurückzugewinnen, dann ist damit bereits der erste und entscheidende Schritt zu einer Ueberwindung des Nihilismus getan“. Dieser erste Schritt zur Ueberwindung des Nihilismus, der im Festhalten am prinzipiellen, umgreifenden Zweifel besteht, lässt sich bei Benn immer wieder nachweisen. Ein weiterer Schritt Benns bestand darin, dass er als Künstler dem allgemeinen ethischen Imperativ („im Dunkel tun , was wir können“) folgte. So ist – und hier zitiert Balser abschliessend Hermann Broch – das vollendete Kunstwerk ein „ästhetischer Niederschlag des ethischen Strebens“.
Hans-Dieter Balsers Untersuchung ist, wie auch diejenige Hillebrands, keine jener vielen wissenschaftlichen Arbeiten, bei denen an Randfragen herumgebastelt wird und die niemals zum Kern vorstossen, weil sie am Detail hängenbleiben. Balser hat in seiner Arbeit eine grundsätzliche Frage angesprochen und beantwortet.

So sehr er auch für alle seine Feststellungen Belege in reicher Zahl bringt, wie es einer Dissertation wohlansteht, so wenig verzettelt er sich doch in Details. Alle Einzeluntersuchungen bleiben immer auf die Hauptfrage bezogen; das hat zur Folge, dass der Leser dieser Arbeit nicht ermüdet und sich nicht im Gestrüpp gelehrter Betrachtungen verliert, sondern immer das Kernproblem im Blick behält. Es verdient hervorgehoben zu werden, dass Balser seine Arbeit übersichtlich gegliedert hat – am Schluss der einzelnen Kapitel werden knappe Zusammenfassungen gegeben –, und dass er auch komplizierte Gedankengänge, die bei diesem Thema nicht zu vermeiden waren, so klar formuliert, dass ihm wohl auch der interessierte Laie mühelos folgen kann.
In einer Nachbemerkung zur Buchveröffentlichung seiner Dissertation *Über das dichterische Verfahren in Clemens Brentanos lyrischem Werk* hatte Hans Magnus Enzensberger 1961 geschrieben:

Leider hat es sich erwiesen, dass der Versuch einer Uebersetzung aus dem Germanistischen ins Deutsche letzten Endes zum Scheitern verurteilt bleiben muss. Der spezialistische Jargon, auf den unsere Hochschulen eingeschworen sind, hat die Oberhand behalten.

Von dieser Dissertation Hans-Dieter Balsers jedoch wird man sagen dürfen, dass sie diesen Jargon weitgehend vermieden hat und in einer klaren Diktion geschrieben ist. Das sollte alle diejenigen zur Lektüre ermuntern, die immer noch meinen, Benn das Wort Nihilismus als „Universal-Schimpfwort“ nachrufen zu können.
Im gleichen Verlag wie Balsers Arbeit ist auch die Untersuchung *Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns* von Christoph Eykman erschienen; sie trägt den Untertitel „Zur Krise der Wirklichkeitserfahrung im deutschen Expressionismus“. Obwohl also, wie dieser Untertitel zeigt, Eykman mehr anstrebt als lediglich die Analyse eines Einzelphänomens, bleibt die Untersuchung doch weitgehend in Einzelergebnissen stecken und kann nichts Wesentliches zur Frage des literarischen Expressionismus beitragen. Die Ergebnisse dieser Arbeit lassen sich recht kurz zusammenfassen (– wobei wir in diesem Zusammenhang besonders hervorheben wollen, was der Verfasser zumThema Benn mitteilt, dem auch sein Hauptinteresse gilt).
Eykman sieht den Ursprung des neuen Interesses der expressionistischen Künstler am Hässlichen „im krisenhaften Verhältnis der Dichter und bildenden Künstler zur Wirklichkeit“, und dieses Krisenbewusstsein äussert sich hauptsächlich in einer Feindseligkeit „gegenüber der Zeit und ihren Mängeln“. Bei Benn steht hinter dieser geschichtlich bedingten Zeitkritik das tiefere Bewusstsein vom endgültigen Verlust der „mystischen Partizipation“ und von der Spaltung in Subjekt und Objekt. Dieses Bewusstsein, zusammen mit dem Verlust der überkommenen Religion und Ethik, wird zur Voraussetzung der Hinwendung zum Hässlichen, das zunächst beschreibend dargestellt, bei Benn aber auch schon „zum Schlüssel einer weit ausgreifenden Weltdeutung“ wird.
Eykman stellt in der Lyrik der Expressionisten wie auch in der bildenden Kunst eine „Tendenz zum Abbau, zur Sprengung der wahrnehmbaren Wirklichkeit“ fest. Die „Mittel“ dazu seien in beiden Fällen vielfach dieselben, jedoch seien die „Ziele“ unterschiedlich: „Die bildenden Künste proklamieren die Suche nach dem Wesen“, schreibt Eykman, während in der Lyrik die „Entrealisierung als künstlerische Reaktion auf eine fragwürdig gewordene Zeit ihren Zweck in sich selbst trägt“. Das sind Behauptungen, die der Verfasser nicht begründet und auch schwerlich begründen könnte. Abgesehen von der Ungenauigkeit der Begriffe – was sind „Mittel“ und „Zwecke“, was ist das „Wesen“? – widerspricht sich Eykman selbst, wenn er wenig später von Benns „Wollen“, also offenbar Zwecken spricht: in Benns „absolutem Gedicht“ (auch hier vermisst man eine Definition für diesen Terminus), sei die lyrische Chiffre nicht mehr Abbild der Realität, die „Bildzeichen“ des Schönen und Hässlichen stünden dem Prinzip der Mimesis entgegen und gehörten zu „einer vom Dichter künstlichen gestifteten hermetischen Eigenwelt, einer Zeichenwelt, die ein in sich geschlossenes Gewebe von Bezügen und Verweisungen darstellt“. Derartige Erkenntnisse wird man kaum als neu bezeichnen können,

sie sind zudem so allgemein formuliert, dass sie sich ohne Mühe auf die gesamte moderne Lyrik anwenden liessen.
Abschliessend stellt Eykman nochmals fest, man könne die Funktion des Hässlichen in der Lyrik des Expressionismus nur aus der radikalen Wendung verstehen, die das moderne künstlerische Bewusstsein der Wirklichkeit gegenüber vollzogen habe.

Der Protest gegen jene Wirklichkeit mag zur politischen Aktion oder zur Tendenzlyrik à la Becher führen, er verwandelt sich jedoch bei den bedeutendsten der expressionistischen Lyriker in die Struktur des dichterischen Kunstwerks.

Dieser Schlusssatz mag als typisch für die ganze Arbeit gelten. Hier fehlt eine scharfe Trennung von sachlicher Analyse und Werturteil. Was soll in einer wissenschaftlichen Arbeit der saloppe Ausdruck „Tendenzlyrik à la Becher", der in keiner Weise begründet wird und der auch für die spezifisch expressionistische Lyrik Johannes R. Bechers, um die es ja hier geht, völlig unzutreffend ist? Wer entscheidet, was „bedeutend" ist? Wie darf man sich die Verwandlung eines Protestes in eine Struktur vorstellen?
Gegen Arbeiten, die sich mit Teilproblemen befassen und Einzelfragen zu beantworten suchen, ist wenig einzuwenden, ja, sie sind sogar sehr notwendig, denn erst auf gesicherten Einzelanalysen lassen sich grössere Untersuchungen aufbauen. Wichtig aber ist dabei, dass die richtigen Fragen gestellt werden. Eykmans Fragestellung, so scheint uns, erfasst nichts Wichtiges, und seine Untersuchung trägt daher auch keine wesentlichen Erkenntnisse bei. Dass seine Sprache oft hölzern und seine Begriffe oft allzu verschwommen und vieldeutig sind, trägt zur Minderung des Wertes dieser Arbeit bei. Und dass Eykman bei seiner „werkimmanenten" Interpretation etwa der Lyrik Benns kaum zwischen den verschiedenen Phasen der Bennschen Produktion unterscheidet – wie es Balser so vorbildlich getan hatte – ist ein weiterer schwerwiegender Mangel einer Untersuchung, bei der Arbeitsaufwand und Ergebnis in einem krassen Missverhältnis zueinander stehen.

Jürgen P. Wallmann, Die Tat, 2.7.1966