

THOMAS RIETZSCHEL

## DICHTUNG DES MYTHOS – MYTHOS DER DICHTUNG

In den Lebenserinnerungen seiner Zeitgenossen spielt Theodor Däubler die auffälligste Nebenrolle. Bei Else Lasker-Schüler, bei Ernst Barlach, bei Walter Mehring begegnet er als wunderbare, auch wunderliche, gleichsam märchenhafte Figur, nicht erdgebunden, viel eher dem Mythos entstiegen. «Däubler schien immer», entsann sich noch dreißig Jahre nach seinem Tod Kasimir Edschmid, «Däubler schien immer vom Olymp oder aus Tarent zu kommen, ein menschliches Fabelwesen, das in Rom und Athen gleichzeitig geboren und mit der mythologischen Luft dieser Orte gesäugt worden war. Ein Mirakel als Mann. Ein Mysterium als Dichter . . . » — wobei der Dichter, das ist zu ergänzen, allemal das Nachsehen hatte. So sehr der Mann: groß, beleibt, mit langem, oft strähnigem Haar und dichtem Vollbart, in Anzügen, die entweder spannten oder schlotterten und an den Armen stets abgetragen glänzten — so sehr der Bohemien, der gleichwohl mit einem weltgewandt herrschaftlichen Gebaren auftrat, das alle äußere Dürftigkeit kaum bemerken ließ, so sehr sein auffälliges, mitunter abenteuerliches Leben, dieses unentwegte Hin und Her zwischen Italien, Frankreich, Deutschland und Griechenland, so sehr dies alles die literarische Öffentlichkeit beschäftigte, zu mancherlei Gerüchten Anlaß gab, so wenig kümmerte man sich um das ausladende, exotisch wuchernde Werk des Dichters, in dem die bizarrsten Blüten lyrischer Empfindsamkeit unter einem wahren Wildwuchs ausschweifender Phantasie aufbrechen.

Theodor Däubler war, er ist kein Unbekannter, nein, das gewiß nicht. Doch wer in der Literaturgeschichte oder einschlägigen Memoiren nachschaut, könnte bald meinen, Däublers größte, Däublers erinnernswerte Leistung sei allein sein um- und umgetriebenes Leben gewesen, während das Werk die Biographie lediglich als Arabeske ziere. Immerhin war der Österreicher aus Triest, der das Italienische so selbstverständlich gebrauchte wie das Deutsche oder das Französische und zunächst geschwankt haben soll, welcher Sprache er sich als Schriftsteller überlassen müsse, immerhin war er schon vor 1910, noch ehe er eine einzige Zeile veröffentlicht hatte, ein Begriff in der Pariser und Florentiner Künstlerszene gewesen. Sogar in Deutschland, wohin er sich erst Jahre später wenden würde, hatte man bereits von ihm gehört. Allenthalben wurde gemunkelt, daß er in seinem zerschlissenen Koffer ein riesiges Epos mit sich herumtrage, von dem vorerst allerdings kaum mehr zu erfahren war als der

Titel: «Das Nordlicht», der aber war auch gleich in vieler Munde. Das klang geheimnisvoll, weckte Assoziationen an die legendären Polarexpeditionen, ließ Mythisches vermuten. Man durfte gespannt sein, nicht zuletzt, weil der Schöpfer überzeugt schien, daß seine Dichtung die ganze neuere Literatur überstrahlen werde. Als das Werk jedoch 1910 endlich in drei stattlichen Bänden mit Goldprägung auf dem Lederrücken erschien, wollten es nur wenige kaufen, kaum einer mochte es lesen. 30 000 Verse auf einmal, das war schon vom Umfang her ein Anachronismus, unzumutbar in einer Zeit, der die industrielle Entwicklung das Tempo vorgab, in Deutschland mehr noch als anderen Orts. So begnügte man sich damit, eine Kuriosität zu bestaunen, die fixe Idee eines interessanten Mannes, den anzuschauen sich ohnedies lohnen mußte, zumal ihm der Ruf vorauselte, ein glänzender Unterhalter, ein ebenso geistwie humorvoller Geschichtenerzähler, ein mitreißender Rezitator zu sein. Bald wurde er nach Wien und Prag, nach München und Hamburg gerufen; in Berlin war er Gast bei dem Großkaufmann Leder, dessen Sohn Stephan Hermlin sich noch heute lebhaft der kindlichen Begegnung mit dem mächtigen Mann erinnert; und selbst Helene von Nostitz lud ihn in ihren Salon. Doch obwohl ihm solche Ehrerbietung schmeichelte, er daraus durchaus seinen Vorteil zu ziehen verstand, wußte er sich immer in der Rolle des «Tanzbären», der einem lüsternen Publikum am «Nasenring» präsentiert wurde; einem Publikum zudem, das die Bogen seiner Bücher oft nicht einmal aufgeschnitten hatte, bevor es mit ihnen die Schränke dekorierte. Wie eine düstere Vorhersage der tatsächlichen Wirkung klingt es da im nachhinein, wenn man im «Nordlicht» liest: «Ich rufe! Echolos sind alle meine Lieder.» Der Forderung jedenfalls: «Däubler zu umgehen, ist unmöglich», mit der Johannes Schlaf eine der ersten Nordlicht-Rezensionen beschlossen hatte, wurde, was die Dichtung anlangt, höchst selten entsprochen, so daß der Freund Will Grohmann sich 1934 auf die Frage: «Was wissen die Deutschen von ihrem Dichter Däubler?» antworten mußte: «Wirklich nicht viel. Durch zufällige Zeitungsnotizen ein paar Begebenheiten aus seinem Leben.»

Und die eifrigen Bewunderer, die es trotz allem gab und die mehr zu wissen meinten, dem Verehrten um jeden Preis gerecht werden wollten, auch sie neigten nur allzugern dazu, den Verkannten nun ihrerseits zu verkennen, wenn sie Zeile für Zeile wie eine Offenbarung lasen, weil sie glaubten, im «Nordlicht» die umfassende Weltdeutung gefunden zu haben, eine Gesamtschau vergleichbar Dantes «Göttlicher Komödie», zu der sich der Autor gern in Beziehung setzte. In ihren Interpretationen bemühten sie nicht selten die weite Philosophiegeschichte, um prophetischen Sinn aus den poetischen Bildern, den phantastischen, zuweilen abstrusen Metaphern zu ziehen; und der Dichter

avancierte dabei unversehens zum Vollender eines geistesgeschichtlichen Kontinuums, das bis dahin Platon und Schopenhauer begrenzt hatten; dem Werk wurde eine das Poetische übersteigende metaphysische Dimension zugesprochen, die der Autor — ein Autodidakt, der, wenn auch mit Talent, so doch in allen Geisteswissenschaften bestenfalls originell dilettierte — schlechterdings nicht hatte hineinlegen können, wenngleich er philosophische Tiefe gern vor-täuschte. Ernst Barlach hatte dies schon 1915 durchschaut, als er freimütig bekannte: «Es gibt irgendwo in mir eine Wut auf ihn, da ist ein Schwindel mit Geist und Bedeutung, ein Aufwand an vermeintlicher Tiefe, die mich bald entsetzen, bald empören.»

Das lief nun aber keineswegs auf radikale Ablehnung hinaus; im Gegenteil, Barlach hatte nur erkannt, daß Däubler kein poeta doctus und schon gar kein philosophischer Schriftsteller war, daß er immer enttäuschen mußte, wo er es zu sein vorgab, weil er ganz und gar Lyriker war, ein Lyriker im Hegelschen Sinne: Denn in seinen Gedichten wie in seiner Prosa, von wenigen Reiseberichten abgesehen, dominiert nie, wie es in der «Ästhetik» heißt, «das Bedürfnis, die Sache zu hören, die sich für sich als eine objektiv in sich abgeschlossene Totalität dem Subjekt gegenüber entfaltet», sondern es «befriedigt sich das umgekehrte Bedürfnis», das der Lyrik nämlich, «sich auszusprechen und das Gemüt in der Äußerung seiner selbst zu vernehmen». Objektivierende Erörterung gelang Däubler sowenig wie epische Gestaltung. Wenn er aus Mythen und aufgelesenen Brocken philosophischer Systeme, aus Literatur- und Kunsteindrücken ein Weltbild zu formen suchte, so verwandte er alles wie Versatzstücke einer Theaterdekoration und arrangierte es mit der Phantasie des Märchenerzählers, der statt der wirklichen Welt die von ihr geweckten Ängste, Sehnsüchte und Wünsche ins poetische Bild setzt. Wieder können wir uns auf Ernst Barlach berufen, der in dem Romanfragment «Seespeck» über Däubler schreibt: «Er handhabte das Weltkristall zwischen seinen Fingerspitzen wie ein rohes Ei. Es ward leer geblasen und wieder voll gedeutet . . . » — Das heißt, literaturgeschichtlich gedacht, Däubler war Symbolist oder stand doch dem Symbolismus wenigstens nahe. Nach der Arbeit am «Nordlicht» hat er erklärt: «Nur was einem persönlichen Willen, einem metaphysischen Glauben oder sogar, in vereinzelt Fällen, einem ziemlich unbewußten Jenseitswittern in der Erfahrungswelt symbolischen Ausdruck verleiht, kann uns poetisch oder, in hohem Sinne, schön vorkommen.» Es ist dies der theoretische Nachsatz zu einer Dichtung, in der Welt mit beinahe zügelloser Phantasie «voll gedeutet», in der schließlich ein ganz eigener Mythos entfaltet wird.

In Träume war schon das introvertierte Kind versunken gewesen und hatte, weil es sich damit aller Ausbildung verschloß, Anlaß zu ernster Sorge gegeben.

Allein es war nicht pure Faulheit, die Däubler in den Schulen versagen ließ; er wußte nur mit dem, auf das er da vorbereitet werden sollte, mit dem praktischen Leben nach bürgerlichen Konventionen, wenig anzufangen, was natürlich mindestens so sehr an ihm selbst wie am Angebot der Gesellschaft lag. Denn Entfremdung resultiert eben nicht, wie wir uns zu behaupten angewöhnt haben, aus den historischen Umständen allein, sondern gleichermaßen aus der psychischen Disposition des Individuums. Daß Däubler in einem Klima nationaler, sozialer wie religiöser Isolation aufwuchs — ein Deutscher unter Italienern, ein Kind aus vermögendem Hause, ein Protestant unter Katholiken —, das hat den Rückzug auf das eigene Ich ebenso befördert, wie die homosexuelle Veranlagung, die er als Dichter zu sublimieren trachtete, Ursache war, in eine besondere Existenz zu fliehen. Däubler gehörte zu jenen «weltfremden» Künstlernaturen, die sich in die gegebene Welt nur schwer einzufügen vermögen, weil sie dank ihrer Kreativität versucht sind, sich eine eigene zu schaffen, um so jener fremden Wirklichkeit zu entkommen, in der sie immer aufs neue die erschöpfende Erfahrung machen, den Anforderungen nicht gewachsen zu sein. Tatsächlich hat er 1930 in einem Vortrag bestätigt: «Als ich 14 Jahre alt geworden war, fühlte ich mich im Besitz einer eigenen Welt . . . », was, nun ins Psychologische gewendet, heißt: Dem Sensitiven, dem Kind wie später dem Künstler, wurde die Welt zum Spiegel der Psyche, er sah in ihr, was er empfand, und suchte sich, was er sah, aus der Empfindung zu erklären; Däubler besaß Veranlagung zum Mythos. Dem Kind verwandelte sich die Welt in Dichtung, und noch der Dichter ist bedroht von einer Phantasie so rege, daß die Realität dahinter schwimmt. Zeitlebens wird er Dichtung als Mythos begreifen, wenn er behauptet, daß es der Visionen eines Dichters bedürfe, um die Wahrheit zu ergründen, der höheren, irdischen Zwecken entbundenen Einsicht eines künstlerischen Genies, das hinter den Schleier der Realität zu schauen vermag.

In solchem Erkenntnisanspruch offenbart sich endlich ein skeptisches Denken, das «die Welt als Wille und Vorstellung» begreift, wie sie Arthur Schopenhauer gedeutet hat. Däubler will dessen Werke bereits mit vierzehn Jahren in die Hände bekommen und darin die Erklärung eigener Ahnungen gefunden haben. Den Zeitpunkt mag man in Zweifel ziehen, die Tatsache indes ist anzuerkennen: Der Schriftsteller wird sich die Schopenhauersche Philosophie anverwandeln, sie gleichsam mythologisch verfremden, ergänzen, insofern er die Nordlichtvision — von ihr ist gleich ausführlicher die Rede — als «Wille» im Sinne des Philosophen, das heißt als verborgenes Prinzip des Weltgeschehens versteht, wobei er jedoch, anders als Schopenhauer, in der Geschichte durchaus eine Entwicklung erkennt, deren Ziel Erlösung sein muß. «Das Nordlicht» schließt mit dem Vers: «Die Welt versöhnt und übertönt den Geist!» —

Der Glaube eines Gnostikers, gewiß, ein idealistisches Credo, das uns heute rätselhafter noch klingen mag als den Zeitgenossen ehemals, aber nichtsdestoweniger ein Ausdruck dialektischen Denkens, ein Votum für die Zukunft und jedenfalls eine Absage an den Nihilismus, wie er sich auf Schopenhauer zurückführte. Einerseits teilte Däubler, selbst existentiell verunsichert, wohl dessen Zweifel am objektiv realen Sein der Welt, andererseits aber war er als Künstler dieser Welt der Erscheinungen zu sehr hingegeben, um dem Philosophen bis in die pessimistische Konsequenz folgen zu können. Wagner, dessen Musik Däubler 1898/99 in Wien hörte, unter Gustav Mahler übrigens, Wagner lag ihm da schon näher. Siegfried, der strahlende Held, der das Böse besiegt, weil er es nicht fürchtet, muß Däubler wie eine Verkörperung des Prinzips Hoffnung erschienen sein, auf dem sein Weltbild letztlich gründete.

Völlig zu Recht auch hat Arthur Moeller van den Bruck «Das Nordlicht» 1918 als einen «vorweggenommenen Gegenentwurf gegen Spenglers «Untergang des Abendlandes» charakterisiert. Denn bei aller Skepsis, mit der Däubler auf die Zivilisation blickte, die Aufklärung war deshalb nicht preisgegeben, die Kultur mochte der Künstler nicht in Frage stellen, war er ja überzeugt, daß gerade durch die Kunst jener Geist ins Dunkel der Geschichte strahle, der «die Welt versöhnt und übertönt», hat er ja mit seiner symbolistischen Dichtung bereits die menschheitlichen Visionen der Expressionisten geschaut — die «Menschheitsdämmerung», sie war mit dem «Nordlicht» angebrochen. Es ist, so Franz Spunda, «der Sang vom verklärten Menschen auf der verklärten Erde», oder wollte das doch zumindest sein: Metaphysische Hoffnung drückt sich in einer Welterlösungsvision aus, die in die mythische Vorstellung gekleidet ist, daß sich die Erde, einst von der Sonne, dem Quell allen Lebens, abgefallen, wieder mit der Sonne vereinen werde; kein katastrophaler, eher ein beglückender Ausgang der Weltgeschichte, die Rückkehr in den Schoß der Mutter sozusagen, wovon ewig ein helles Licht künde: das Nordlicht, das, aus dem Innern der Erde — ihrem Sonnenkern dringend, in kristallklarer Nacht die Arktis überstrahlt.

Nun war es das eine und ein leichtes dazu, eine Privatmythologie als Weltgesetz zu verkünden; ein anderes wäre es gewesen, das Gesetz aus der Welt zu erklären, sein Wirken durch epische Gestaltung zu entdecken. Däubler indes mußte die Probe aufs Exempel schuldig bleiben. Wie alle, die von einer Idee besessen sind, hinter ihr Schutz suchen, wo sie sich nicht gar auf eine solche herausreden, prüfte er, damit er recht behalte, das Gesetz nicht an der Welt, sondern die Welt am Gesetz. Und als Idealist, als Schüler Schopenhauers, machte er daraus durchaus keinen Hehl, trat vielmehr gleich mit der Maßgabe in die Literatur: «Ich bin ja ein Dichter, ein Zustandsverächter, / und kann, was ver-

geht, zu den Ursprüngen wenden!» Hier ist es wieder faßbar, das mythische Dichtungsverständnis, das seine Ursache in der Entfremdung hat, mit dem sich der Bedrohte über die Welt zu erheben wünscht und in dem sich mithin auch jenes zeittypische Künstlerbewußtsein ausdrückt, das besonders im Wien des Fin de siècle verbreitet war. Denn wo sonst alles fragwürdig schien — durch Jahrhunderte gewachsene Gesellschaftsstrukturen verfielen mit dem in Europa anbrechenden Industriezeitalter; die Naturwissenschaftler machten sinnlich nicht wahrnehmbare Entdeckungen, mit denen sie sicher geglaubtes Wissen, die klassische Physik des Isaac Newton, von heute auf morgen schlicht über den Haufen warfen; und die Psychologen fanden zu alledem bei ihren Analysen auch noch heraus, daß sich das Individuum nicht einmal selbst über den Weg trauen dürfe — wo die Dinge derart ins Wanken geraten waren, da war der Künstler in hohem Maße versucht und vom Publikum herausgefordert, die Welt aus der Intuition neu zu erschaffen, für sich die Rolle des Sehers zu beanspruchen, da war er aufgerufen, die Ketten der Realität mit Phantasie zu sprengen, da war der Weg zum Mythos nicht weit. Allerdings — daran muß man heute sicher erinnern —, mythisches Denken darf hier nicht mit Schwärmerei verwechselt werden. Es hat nichts zu tun mit der albernen Verzückung, mit der jene in den Mond blinzeln, die zu bequem, zu scheu oder nur zu naiv sind, über ihr dumpfes Fühlen nachzusinnen. Jeder wahrhafte Mythos ist Ausdruck geistigen Ringens um Selbst- und Welterkenntnis; ein Versuch, mit subjektiver Erfahrung aufzulösen, was in der Realität unauflösbar scheint; ein Versuch also auch, sich der eigenen Existenz zu versichern, indem das Weltgeschehen als Ausdruck verstehbaren menschlichen Handelns interpretiert und prognostiziert wird. Wo die Gesellschaft für den einzelnen undurchschaubar bleibt, da ist er, wenn ihm kritische Vernunft bedenkenlose Hinnahme erkannter Widersprüche untersagt, allemal verführt, sich eine Lösung von irrationaler Spekulation zu erhoffen. So erlebte der Mythos eine Renaissance, als am Ende des 19. Jahrhunderts die industrielle Revolution nicht länger als Befreiung, sondern schon als eine Einschränkung begriffen wurde, die den Menschen unter das ihm fremde Gesetz der Maschine zwingt. Die alte Angst der Romantiker vor dem, mit Novalis zu sprechen, «einförmigen Klappern einer ungeheuren Mühle, die vom Strom des Zufalls getrieben» wird, kam wieder auf, stärker als je zuvor. Wie schon am Beginn des Jahrhunderts suchten Intellektuelle an seinem Ausgang erneut Zuflucht im Irrationalismus, Sicherheit im Gefühl; Dilthey mit seiner Lebensphilosophie, in der er das Primat der Seele vor dem Bewußtsein behauptet, nicht anders als Däubler mit seiner phantastischen Dichtung, in der die Geschichte allein als Wirkung von Emotionen begriffen wird.

Die Franzosen von Rimbaud bis Huysmans und Mallarmé, die Skandinavier Ibsen und Strindberg, der Italiener D'Annunzio, die Deutschen von Dehmel bis Meyrink und Kubin, alle wollten sie hinter die Erscheinungen schauen, vor die sich die Naturalisten noch mit dem planen Spiegel stellten; seelische Triebkräfte wollten sie entdecken, um so die scheinbare Absurdität begreifen, intellektuelle Souveränität zurückgewinnen zu können: alle tendierten sie zum Mythos, der sogar in der Philosophie wieder Platz greifen sollte, in Form der Anthroposophie Rudolf Steiners. «Denn auch der Mythos besitzt», so Ernst Cassirer 1931, «seine eigene Weise, des Chaos zu durchdringen, zu beleben und zu lichten. Er bleibt nicht bei einem Gewirr vereinzelter dämonischer Gewalten stehen, die der Augenblick erstehen läßt und die der Augenblick wieder verschlingt. Er läßt vielmehr diese Kräfte im Wettstreit und Widerstreit einander gegenübertreten — und er läßt zuletzt aus eben diesem Widerstreit selbst das Bild einer Einheit erstehen, die alles Sein und Geschehen umfängt und Menschen und Götter in gleicher Weise beherrscht und bindet.»

Das Bild einer solchen Einheit erstehen zu lassen war auch die übergreifende Absicht, die Däubler mit seinem Epos verfolgte, war er doch überzeugt, mit dem Nordlichtmythos den Schlüssel zum Verständnis der Welt gefunden zu haben. Kritisch zu bedenken ist da freilich wieder, daß die Dichtung nicht allein der Weltdeutung diene, ursächlich eher ein Versuch der Bewältigung innerer Konflikte war, wie eben jeder Mythos eine Transformation der Psyche in die Geschichte darstellt — in den alten Mythen auf Stereotype reduziert, bei Däubler hingegen in der ganzen individuellen Vielschichtigkeit, mit aller subjektiven Entfremdungsproblematik, auch mit der des Homosexuellen. Das heißt, ihm gelang am Ende nicht, was etwa Ezra Pound später in seiner Dante-Adaption, den «Cantos», noch einmal vermochte, das Weltempfinden einer Generation in mythischer Vorstellung zu verallgemeinern.

Däubler hatte zwar gemeint, er sei als Dichter «ein Zustandsverächter», der, «was vergeht, zu den Ursprüngen wenden» könne, in Wahrheit jedoch setzte er stets die eigenen Affekte in Szene, wenn er aus subjektivem Erleben auf den «Wahnsinn der Welt» schloß. Natürlich war das ein gutes Recht des Lyrikers, nur konnte auf diese Weise niemals ein Epos entstehen. Denn, nochmals sei Ernst Cassirers Vortrag «Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum» zu Rate gezogen, «das Epos versenkt sich in das Geschehen als ein rein-Gewesenes und es muß in gewissem Sinne in diesem Geschehen ‚hangen bleiben‘, um es gemäß seinem Formgesetz gestalten zu können.» Däubler indessen trug drängende Gefühle in die Geschichte und löste somit die Gattung auf. Johannes Schlaf hat das bereits 1912 überzeugend nachgewiesen. Davon ausgehend, daß das echte Epos «die Persönlichkeit des Dichters hinter seinem Gegenstand ver-

schwinden lasse», während im Kunstepos des Mittelalters, bei Wolfram von Eschenbach oder Gottfried von Straßburg zum Beispiel, schon die Individualität des Dichters hervorträte, gelangte er zu dem Schluß, durch die Dominanz der Subjektivität in den Epen seit Byron sei die Gattung «ganz offenbar im Begriff, Lyrik zu machen», wofür es schließlich keinen besseren Beweis als das Däublersche Epos gäbe, von dem der Kritiker sagte: «Diese 1173 Seiten sind weder wie das homerische noch das altgermanische Epos durchgängig in demselben Versmaß verfaßt, noch auch besitzen sie im Sinne dieser Dichtungen einen einheitlichen vorschreitenden Zusammenhang von ‚Handlung‘.»

Mit anderen Worten: Das Epos ist ein Konglomerat unzähliger Einzelgedichte. Wer sich die genauer anschaut, der findet bestätigt, es war die Stärke des Lyrikers, die Däbler als Epiker scheitern ließ. Angerührt vom unmittelbaren Erleben, verlief er sich ständig in der Gestaltung aktueller Emotionen, über die er das Ganze aus dem Auge verlor, weshalb ein epischer Zusammenhang nie entstehen konnte. Alles, was ihm gelungen ist, ist lyrisches Stimmungsbild, dem sinnlichen Eindruck verhaftet, Gemütsausdruck eines Subjekts, das mit der Gestaltung seines Empfindens Wesentliches, Stereotypes im Originären, aufdeckt, weil es mit besonderer Sensibilität reagiert, sowohl im Natur- als auch im Kulturerleben. «Nicht auf das Denken kommt es diesem Dichter an», erklärte Franz Spunda zu dessen fünfzigstem Geburtstag, «sondern auf das Urerleben der Naturkräfte.» Mit dem Erleben erst wuchs Däbler Sprachkraft zu, die lyrische Impression erst offenbart sein poetisches Vermögen, so etwa in dem Gedicht «Die Efeuranke»:

Der Efeu dort am gotischen Palaste  
Verschlängelt sich zu marmornem Balkone,  
Sein Schattenwesen gleicht einem Spione,  
Den irgendwie ein Rachewunsch erfaßt.

Es ist, als ob er wachsend weitertaste,  
Um klar zu werden, wer das Schloß bewohne,  
Und ob sich wirklich ein Verrat verlohne:  
Er winkt ja schon mit einem freien Aste!

Nun blickt der Mond um eine hohe Ecke:  
Und sieh, ein Weib erscheint hinter den Scheiben,  
Was hält es dort so bleich an einem Flecke?

Der Efeu muß noch viele Zweige treiben,  
Damit er seinen Kundschaftsweg vollstrecke:  
Die Dinge sterben ab, die Rätsel bleiben.



Solche Verse finden sich im «Nordlicht», wenn auch versteckt, so doch zuhauf, und sie finden sich später in den Sammlungen «Der sternhelle Weg», «Hymne an Italien» oder «Attische Sonette». Sie zeigen Däubler als einen kreativen Sprachschöpfer, als einen Meister lyrischer Bilder, phantasievoller Ausschmückungen, als einen Impressionisten der Sprache, der fasziniert, wo er selbst der Faszination erliegt. Ihr poetischer Reiz sticht auffällig ab von der langatmigen Schwülstigkeit der historisch mythologischen Parabeln, in denen sich der Nordlicht-Dichter sonst gern ergeht und die heute allenfalls noch den Literaturhistoriker interessieren dürften, soweit der Vergleich erhellt, daß sich Däubler mit dem Anspruch, ein Epos verfassen zu wollen, auf etwas versteift hatte, das seiner Begabung nicht entsprach, ihr im Grunde zuwiderlief. Däubler war Lyriker; und wo er es ganz unverstellt ist, da ist er einer der bedeutendsten Dichter der Moderne, einer, der der Sprache musikalischen Klang verleiht, einer, der es noch vermag, mit bildkräftigen Versen Stimmungen suggestiv zu übertragen. Sucht er dagegen Geschehen zu berichten, so gerät ihm alles unversehens zu bombastischer Genremalerei; ein Epiker war er nicht.

Daß er sich aber gleichwohl auf das Epos, auf die ausgefallene Gattung, versteifte, daß er zeit seines Lebens an der Idee festhielt, einen Mythos zu dichten, seine Dichtung als Mythos verstanden wissen wollte, das eben erklärt sich einerseits aus der Stimmung des *Fin de siècle*, wie es andererseits als Kompensationsverhalten zu betrachten ist. Zu einem so gewaltigen, in seiner Breite der Zeit entrückten Unternehmen, konnte sich nur versteigen, wer dominierende Minderwertigkeitsgefühle zu überwinden hatte, solche, die aus der Kindheit herrührten, und solche, die durch die homosexuelle Veranlagung immer wieder erweckt wurden. Halb bewußt, halb unbewußt war bei allem Dichten ein tiefes Streben nach Sublimierung im Spiele; und mithin war es auch nicht einfach Hybris, viel eher ein notwendiger Versuch neurotischer Selbstrechtfertigung, wenn Däubler für sich und andere die Überzeugung kultivierte, er sei zu Außergewöhnlichem berufen, habe für seine Epoche zu leisten, was Dante für die seine, die Renaissance, getan hatte. Ja, es macht am Ende wohl die Tragik dieses Künstlerdaseins aus, daß das ungefüge Werk, mit dem der Dichter sich glaubte identifizieren zu müssen, schließlich doch nur den Blick auf sein lyrisches Schaffen verstellte, ihm selbst zunächst und dann dem Publikum. Vom «Nordlicht» blieb Däubler nicht der Ruhm des großen Dichters, eher der Ruf des wunderlichen Poeten, worüber die Gedichte nun beinahe in Vergessenheit geraten sind.