

# Das literarische Echo

## Halbmonatschrift für Literaturfreunde

16. Jahrgang: Heft 11.

1. März 1914

### Nebenluftausgaben

Von H. H. Houben (Leipzig)

Die Reihe unserer Klassikerausgaben hat sich in den letzten Jahren um einen neuen Typus vermehrt. Justizrat Dr. Fuld in Marburg hat dafür den Namen „Nebenluftausgaben“ geprägt. Der Name ist gut; man rümpft dabei unwillkürlich die Nase.

Um was handelt es sich? Werke unserer populärsten Schriftsteller sind vor Jahr und Tag anonym oder pseudonym erschienen. Raabe nannte sich auf Jugendwerken wie der „Chronik der Sperlingsgasse“ (1857) Jacob Corvinus. Erste Niederschriften der „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ und viele politische Aufsätze veröffentlichte Freitag in den von ihm redigierten „Grenzboten“. Der berühmte „Struwelpeter“ erschien anfangs (1845 ff.) namenlos. Lieder von Schöffel finden sich anonym in alten Zeitschriften, und die „Fliegenden Blätter“ brachten eine Fülle von Versen und Zeichnungen Buschs ohne Angabe des Autors.

Das bis 1871 gültige Recht schützte anonyme und pseudonyme Werke nur 30 Jahre nach Erscheinen, ohne Rücksicht auf Leben oder Tod der Urheber. Der „Struwelpeter“ wäre also 1876 für den Nachdruck frei geworden; aber da war er längst nicht mehr anonym; schon die 7. Auflage nannte Hoffmann als Verfasser. Die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit“ begannen 1859 in ihrer endgültigen Form unter Freytags Namen zu erscheinen. „Nach dem großen Kriege“ (1861) war schon „von Wilhelm Raabe“, und um die Identität mit Jacob Corvinus herzustellen, wurde dieser Name in Klammern daruntergesetzt.

Kurz: die Herkunft dieser Werke war längst aufgeklärt, als ein neues Gesetz vom 11. Juni 1870 den Schutz anonymer und pseudonymer Literatur von der Eintragung in eine „Urheberrechtseintragsrolle“ abhängig machte. Daß nunmehr Raabe seine längst nicht mehr anonyme „Chronik der Sperlingsgasse“ hier anmelden müsse, würde den damaligen Gesetzgebern widersinnig erschienen sein; man würde Hoffmann, sagt Dr. jur. Elster im „Börsenblatt“, 1871 im Leipziger Rathaus einfach ausgelacht haben, wenn er dort zu Protokoll gegeben hätte: die ersten Auf-

lagen des „Struwelpeter“, als dessen Verfasser mich jedes Kind kennt, sind auch von mir!

Die harmlosen Gesetzgeber von Anno dazumal hatten eben nicht die Fündigkeit unsrer heutigen Verleger und Herausgeber. Hier eine Lücke im Urheberrecht zu entdecken, war Dr. Wilhelm Rudek in Leipzig vorbehalten. Anonym oder pseudonym, so erläuterte er den Sinn des Gesetzes, ist alles, was irgend einmal irgendwo ohne Nennung des wirklichen Verfassers gedruckt wurde. Ob dieser später seinen Namen darauf setzte, geht mich gar nichts an; das Gesetz von 1870 erklärt all diese Bücher als herrenloses Strandgut. Droit moral? Redensarten! Niemand kann mir verwehren, eine Gesetzeslücke auszunutzen.

Verleger fanden sich, und das System machte Schule. Der „Struwelpeter“, Werke von Raabe, Freitag, Busch und Schöffel wurden hohnlachend nachgedruckt; man warf sogar ein verschollenes Jugendwerk der Ebner-Eschenbach trotz ihres energischen Protestes in einem Neudruck heraus. Natürlich geschah das alles zum Besten des Volkes, waren doch diese honorarfreien Nachdrucke billiger als die Originalausgaben.

Es fand sich sogar das sächsische Oberlandesgericht, das am 9. Oktober 1912 dies neuerfundene literarische Enteignungsverfahren der Herren Rudek und Genossen sanktionierte! Ein Berliner Gericht hat erfreulicherweise anders entschieden. In Kürze wird das Reichsgericht zu sprechen haben, das selbe Reichsgericht, das jüngst in Steuersachen die erleuchtete Entscheidung fällte, der Schriftsteller brauche zur Ausübung seines Berufes nichts als Feder, Tinte und Papier!

Wir stehen also vor der Tatsache, daß an der moralischen Grundlage jedes Urheberrechts gerüttelt wird. Das müssen wir uns in seinem ganzen Ernste vergegenwärtigen, wenn wir nicht Gefahr laufen wollen, unsre geistige Arbeit dem ersten besten „Nach-Herausgeber“ ausliefern zu müssen. Also Revision des jetzigen Urheberrechts? Ganz gewiß, und so schnell wie möglich! Daß hier mancherlei faul ist, zeigt der kürzlich erfolgte berechtigte Protest des Verbandes der Bühnenschriftsteller.

in dem, auch in unserem Jahrbuch immer wieder zu erwähnenden Versuche, ein Lebensgebiet nach dem andern absichtsvoller Rationalisierung und technischer Durchbildung zu unterwerfen. Nicht umsonst glaubt B. Lamprecht die Gefahr eines neuen Hegelianismus signalisieren zu sollen. Welche von beiden Strömungen ist nun die ursprüngliche oder die stärkere, welche etwa nur Reaktionserscheinung, und welcher wird der endliche Sieg zufallen? Charakteristisch für die Epoche, in der wir leben, ist jedenfalls der intensive Drang nach Freiheit oder Befreiung auf allen Gebieten. Derjenige aber würde einen wesentlichen Zug in ihrer Physiognomie verkennen, der das starke Bedürfnis nach Autorität und festen, verpflichtenden oder gebietenden Größen und Werten innerer oder äußerer Art übersehen, das, von dem Sozialethiker Förster (vgl. S. 547) feinsinnig gedeutet, neben all jener Emanzipationstendenz in ihrem Innern walidet. Die Verworrenheit in religiöser Hinsicht, die Troeltsch uns so anschaulich vor Augen führt, ist vielleicht nicht zum wenigsten der Tatsache schuld zu geben, daß die unleugbare Sehnsucht weiter Kreise nach Verinnerlichung und Vertiefung des frommen Gemütslebens in ihrer individualistischen Tendenz mit dem heimlichen oder eingestandenem Verlangen derselben Menschen nach autoritärer Bindung ihrer gestaltlosen seelischen Triebe und nach äußerer Gewährleistung ihrer religiösen Hoffnungen in unlösbarem Widerspruch steht. Eine natürlichere und heilsamere Korrelation mag es sein, wenn der zunehmenden Differenzierung und Spezialisierung nicht nur der wissenschaftlichen, sondern aller Berufsarbeit, ja des Lebens überhaupt eine universalistische Tendenz zur Seite tritt, die u. a. die Philosophie von neuem in den Mittelpunkt der Wissenschaften zu rücken sucht. Freilich, dieser Platz wird lechterer, wenigstens was die Geisteskultur angeht, mit bemerkenswerter Energie von der Soziologie streitig gemacht. Dem mächtigen Zug zur Sozialisierung alles modernen Daseins entsprechend, der wiederum zu jenem gelegentlich fast ins Solipsistische entartenden Individualisierungsdrang der Gegenwart in scharfen Kontrast tritt, beansprucht die Soziologie heute zum mindesten den Rang einer Grundlegung der Geisteswissenschaften, den ihr unser Jahrbuch denn auch, an der Seite der Psychologie, eingeräumt hat. Ja der Bericht des Soziologen Goldscheid gipfelt in dem Anspruch auf universalwissenschaftliche Bedeutung seiner Disziplin: „Sie wird zur Kulturwissenschaft im allgemeinsten Sinne“ (S. 432). Und in der Tat sehen sich die Vertreter der Kunstforschung (S. 482), der Kulturgeschichte (S. 458, 460), der Religionswissenschaft (S. 548), der Volkswirtschaftslehre (S. 186/7), des Bürgerlichen Rechts (S. 87) veranlaßt, in einer oder der andern Weise wenigstens Bezug auf sie zu nehmen und sich mit ihr in Kürze auseinanderzusetzen. Und das Erlacken des historischen Sinnes, das Strzygowski für die Kunstwissenschaft und Leonhard für die Jurisprudenz konstatiert, dem aber doch die neue Blüte des — freilich

in weiterem Sinne — historischen Romans widerprechen dürfte, scheint auch einem anderen Sage Goldscheids, der übrigens auch eine „Sozialphilologie“ fordert, nicht ungünstig: „Es ist ganz sicher, daß man dem 19. Jahrhundert dereinst den Vorwurf machen wird, es habe nicht streng soziologisch genug gedacht, wie man gegen das 18. Jahrhundert die Anklage erhebt, alle seine großen Konzeptionen seien unhistorisch entworfen“ (S. 424). Andererseits vindiziert freilich auch Lamprecht der Kulturgeschichte in seinem Sinne den Rang einer Universalwissenschaft: „Kulturgeschichtliche Auffassung, insbesondere in evolutionistischer Form, durchdringt heute alle Geisteswissenschaften bis zu dem Grade, daß diese beginnen, nur als Funktionen von ihr zu erscheinen“ (S. 461). Strzygowski spricht wenigstens im allgemeinen von einer „universal gerichteten Kulturforschung“. In alledem kommt, in verschiedener und zumeist problematischer Auslegung, im Grunde doch nur die eine höchst bedeutsame Tatsache zur Geltung, daß die Geisteswissenschaften heute immer energischer dem Endziel einer realen Verwirklichung ihrer ideellen Einheit zustreben, ein Weg, auf dem ihnen die älter und fester begründeten Naturwissenschaften schon weit voraus sind.

Doch genug der allgemeinen Betrachtungen. Künftige Bände des vorliegenden Jahrbuches werden vielleicht zum Weiter-spinnen derselben, zu ihrer Bestätigung oder Berichtigung neues Material liefern. Einweilen wünschen wir dem verdienstvollen Unternehmen günstigen Fortgang, inneren und äußeren Ausbau im bezeichneten Sinne und — ein gutes Register, das solchem spezifischen Nachschlagewerk in alle Wege vonnöten ist.

## Neue Wege in Frankreichs Lyrik

Von Henri Guilbeaux (Sannois)

**U**nter diesem Titel veröffentlichte ich an dieser Stelle (LE XII, 1357) vor nunmehr beinahe vier Jahren einen Aufsatz, in dem ich die Tendenzen der französischen zeitgenössischen Lyrik zu charakterisieren suchte. Ich wies auf den entscheidenden Einfluß von Walt Whitman und Emile Verhaeren hin. Letzterer hat in glücklicher Weise und über alles Maß hinaus zugenommen. Man wird dem heute den Einfluß gewisser deutscher Lyriker hinzufügen müssen, die man seither in Frankreich kennen lernte, — ich selbst darf mich rühmen, dazu beigetragen zu haben.

Einige Temperamente sind kräftiger aufgeblüht; andere sind larm und schwächer geworden — wieder andere haben sich inzwischen entschiedener offenbart.

Jules Romains<sup>1)</sup>, dessen „Vie Unanime“ ich mit Begeisterung begrüßen durfte, hat leider seitdem die

<sup>1)</sup> „Etre en Marche“ („Mercure de France“, 1910). — „Odes et Prières“ („Mercure de France“, 1913).

Karikatur seines ersten Wertes geboten. Er ist ein Opfer philosophischer Theorien geworden. Seine Hinnengung zum System des Professors Boulet über die „Interpsychologie“ ist keine besonders glückliche. Andererseits ist die an sich zweifellos geschickte Mischung aus Dürkheim, Bergson, Whitman, Verhaeren, Claudel, Zola und Charles-Louis Philippe, die er bietet, nicht imstande, spontanen Lyrismus zu ersetzen. Aber es wäre ungerecht — was einige tun — selbst wenn er keinen neuen Rhythmus gefunden, selbst wenn seine Theorie nichts wesentlich Dynamisches aufweist, ihn nicht in die Liste derer zu stellen, die versucht haben, die Stimmen der Gegenwart aufzufangen.

Verschiedene seiner Schüler, z. B. Georges Duhamel, bekunden noch deutlicher das von Jules Romains erfundene Verfahren, ohne doch sein Talent zu besitzen. Sie bleiben gleichsam hinter den verriegelten Türen ihres eigenen Doktrinarismus.

André Spire, den ich gleichfalls kürzlich gelegentlich seiner letzten Gedichtsammlung<sup>3)</sup> im *UE*<sup>3)</sup> behandelt habe, fährt fort, sich einer Art Kurzvers zu bedienen, der seinem Temperament durchaus entspricht, diesem Temperament des aufrichtigen, bekenntnisfreudigen und enttäuschten Juden, der zugleich für Brüderlichkeit und moderne Ideen schwärmt.

Ebenso nenne ich hier, nur um wieder an ihn zu erinnern, Philéas Lebesgue, der gleichfalls in dieser Zeitschrift<sup>4)</sup> charakterisiert wurde und dessen letztes Buch<sup>5)</sup> einige bewunderungswürdige Stücke enthält und von neuem diese sehr populäre, ungezwungene, dynamische Poesie, deren Schöpfer er ist, aufweist. Seine Lyrik hat nichts literarisch Ausgeklügeltes und ist eigenartig gewinnend.

Aber ich habe unverzüglich Henry Frand zu nennen, der vorzeitig, kaum über zwanzig Jahre alt, starb und dessen wichtiges Gedichtfragment „La Danse devant l'Arche“<sup>6)</sup> seither veröffentlicht wurde. Ein sehr substantielles Gedicht, das ich für das schönste Buch aus meiner Generation halte. Dies Gedicht, reich an Glut, das zugleich ein starker jugendlich-demokratischer Zug kennzeichnet, erinnert an Walt Whitman und die Bibel. Man blättert darin, und man sieht diesen jungen Menschen vor sich mit dem sehr blassen, zarten und ausdrucksvollen Gesicht; mit Augen, die in jugendlichem und gesundem Enthusiasmus leuchten. Ich finde in diesem Gedicht das Umfassende und Weite seiner Kultur wieder, seinen Wissensdurst und seinen Erkenntnisdrang. Er stand unter dem besonderen Einfluß Walt Whitmans, er liebte Dehmel, Schlaf und Rilke. Er begnügte sich nicht mit schönen Systemen, alles Abstrakte war ihm verhaßt. Er zog mit Recht das vor, was Pulsschlag bekundet, was am wahrhaftigen Leben teilnimmt. Er war kein grauer und trockener Gehirnmensch, seine

Intelligenz blieb immer temperamentvoll. Er liebte seine Zeit, deren Verdienste er feierte und deren Schande er heftig und leidenschaftlich der Verachtung preisgab; er blieb sich bewußt, Jude zu sein und einer starken Rasse anzugehören. Seine Form: zunächst Verse in Assonanzen, dann reinlose Zehnsilber, endlich der breit und feierlich dahinflutende Vers, der die Welt und ihre Freuden, ihre Leiden und Leidenschaften aufzuzählen liebt. Seine Strophen sind nicht so mager wie die von André Spire, und doch hat seine Lyrik dessen Kraft; sie fließt voller und ist männlicher.

Vom Futurismus will ich nichts sagen, es sei denn, daß sein Prophet, F. L. Marinetti<sup>7)</sup>, ein Mann von Talent, der sehr bewußt das Groteske pflegt, sich darin unbestreitbar zugleich als Kind vergangener Zeiten kennzeichnet (was er weit von sich weisen würde), daß er dem futuristischen Programm kriegerische Propaganda beimengt.

Der „Paroxysmus“, dessen Ursprung auf einen Satz zurückgeht, den der Symbolist Albert Mockel eines Tages in einem Aufsatz über Verhaeren niederschrieb, hat zum Führer (sowohl zum Führer, denn in Frankreich weist die Literatur nur zu viel Ähnlichkeiten mit der Politik auf: Programm, Führer, Aufrufe, Manifeste, Polemiken, alles ist beieinander!) Nikolaus Beauduin<sup>8)</sup>, der zunächst Gegner des freien Verses und durchaus sentimentaler Poet war und der nun gleichfalls durch die Schönheit der „dynamischen“ Tendenzen gefangen genommen ist. Ihnen gibt er mit Temperament Ausdruck, von Hugo und Verhaeren beeinflusst. Nikolaus Beauduin gibt eine Dreimonatschrift heraus: „La Vie des Lettres“.

Henri Martin Barzun, der kürzlich in Gemeinschaft mit Alexandre Mercereau die „Abbaye“ gründete, nachdem er seinen „Hymne des forces“<sup>9)</sup> veröffentlicht hatte, ein Buch, das sein Streben, modern zu sein, weithin bezeugt, hat eine Revue „Poèmes et Drame“ ins Leben gerufen, in der er seine Theorien über den „Dramatismus“ vertritt. Er sammelt nicht nur die um sich, die dem „Rhythme simultané“ huldigen, seine Zeitschrift stellt zu gleicher Zeit eine Art fortlaufender Anthologie dar, die Dichter mit neuen Tendenzen zur Geltung bringt. Barzun verurteilt den freien Vers und vertritt den Gebrauch dessen, was er den „Rhythme simultané“ nennt. Sicherlich bedarf es einer neuen Form, um neue Gefühle und neue dichterische Visionen wiederzugeben; aber man soll den technischen und prosodischen Fragen keine übermäßige Bedeutung beilegen. Die denkbar logischsten und verführerischsten Theorien werden niemals aus einem gefühlstargen Schriftsteller einen genialen und fruchtbaren Lyriker machen. Gustave Kahn, Arno Holz und René Ghil haben viel zu viel theoretisiert.

<sup>7)</sup> „Le monoplane du Pape“ (Sansot, 1912).

<sup>8)</sup> „La Cité des Hommes“ (Figuière, 1914).

<sup>9)</sup> („Mercure de France“, 1912.) Vor der Gründung seiner Zeitschrift, die sechsmal jährlich erscheint, hatte Barzun seine Ideen teilweise in einem Buch „L'Ere du Drame“ (Figuière 1912) niedergelegt.

<sup>3)</sup> „Vers les routes absurdes“ („Mercure de France“, 1911).

<sup>4)</sup> XIV, 530.

<sup>5)</sup> *UE* XV, 1030.

<sup>6)</sup> „Les Servitudes“ („Mercure de France“, 1913).

<sup>9)</sup> „Edition de la Nouvelle Revue Française“, 1912.

Ich verstehe mich leicht mit Barzun, wenn er die Meinung vertritt, der freie Vers solle nicht mehr gebraucht werden. Der freie Vers war nur ein Versuch, ein erster Schritt. Es war eine Art Kompromiß zwischen dem parnassischen Vers und der neuen Form. Barzun schlägt vor, die Stimmen nicht mehr in einem Nacheinander wiederzugeben, sondern sie gleichzeitig anzuhören. Die beiden wesentlichen Prinzipien des „Dramatismus“ sind die folgenden: Auf die lyrische Strophe, diese monodische Einheit in Gesang und Lyrik, soll die dramatische Periode folgen, d. h. ein organisches Etwas, in dem sich die gleichzeitigen Stimmen, Rhythmen, Kräfte, Werte mit den Stimmen, Tönen und Chören, die in der Aufeinanderfolge gegeben werden, begegnen. Der Aufbau der lyrischen Strophe des Symbolismus ist linear; die Klangwirkungen und die rhythmischen Wirkungen des freien Verses geben sich in der Aufeinanderfolge kund. Im Bau der Periode, d. h. in jenem Zusammen der Stimmen, die sich aus der poetischen Inspiration ergeben, sollen sich von nun diese Klangwirkungen nicht mehr nacheinander, sondern von einer zur anderen Stimme, d. h. in Höhe oder Tiefe auf der Tonleiter der Wortklänge kundgeben. Während der freie Vers zugleich Mittel und Zweck ist, ist der „Rhythme simultané“ nichts als das Prinzip eines organischen Zusammenhangs. Es ist das eine offensichtliche Verschmelzung der Musik mit der Lyrik — wie der Futurismus eine fast unmögliche Anwendung der Lyrik auf die plastische Kunst ist. Die gegenwärtig vorliegenden Beispiele für den „Rhythme simultané“ sind denn auch alles andere als beweiskräftig. (Vgl. Sp. 781.)

Über wenn Barzun schreibt: „Die neue Poetik wendet sich ans Ohr und nicht ans Auge“, so bin ich völlig einer Meinung mit ihm. Die dem Ohr gemäße Form ist meiner Meinung nach eine Art breit hinfließenden Verses, der sich so Inapp als immer möglich den Rhythmen, Gefühlen, Visionen und Gedanken anpaßt — gebildet in einer tragkräftigen Sprache, auf Grund eines Wortschatzes, der einfach und kräftig ist wie die Werke aus Eisenbeton. Ein Vers, der in seinem Bau mit der Zeitströmung im Einklang ist, deren Wesenseigenart eine dynamische ist.

Die Poesie ist nicht mehr statisch. Sie drückt Bewegung, Rhythmus, neue Eindrücke und Vorstellungen aus. Gewiß hat das moderne Leben nicht das Wesen der Dinge verändert — die Liebe, der Tod sind Gefühle, die es jederzeit gegeben hat: aber sie hat sicherlich den Rhythmus und die Vision der Dinge umgeändert. Wir, die wir in einer Zeit intensiver Maschinenkultur geboren sind, haben ein anderes Gefühl für Rhythmus, als unsere Vorfahren es hatten. Wir sind nervöser, sensibler, hastender. Unsere Herzen und die Motore schlagen im Gleichklang. Wir tragen in uns den Widerklang des Pochens der Maschinen.

Die Zeiten sind vorüber, da man ein streng

und reich gereimtes Sonett schrieb, da man in einem unsträflichen Alexandriner sentimentale Bekennnisse ablegte. Verlaine selbst, der so viel köstliche Lieder schrieb, sah und besang die moderne Schönheit. Man bringt heut nicht mehr eine Lokomotive oder ein Automobil in Verse hinein, deren Metrum und deren Reime starr sind. Wie soll man Visionen wachrufen von Bochum, Krefeld, Charleroy, Le Borinage, Le Creusot, Antwerpen, Marseille, Hamburg und den belebten und farbigen Handelsplätzen — von Berlin, Paris und den großen Weltstädten mit ihrer ständigen hastigen und vielfältigen Beweglichkeit? Wie soll man die Minen darstellen, die Hochofen, die Walz- und Stahlwerke, Fabriken und Werkstätten, die den Horizont einschließen? Die internationalen Handelsplätze — die Eisenbahnzüge, Autos, elektrischen Bahnen, Untergrundbahnen, die täglich erneuerten Wunder der Flugmaschine, der Elektrizität, der Telegraphie ohne Draht? Wie das furchtbare und blind bestimmte Andrängen der proletarischen Massen vergegenwärtigen? Früher forderte der Soldat vom Rhapsoden ein anregendes Lied, männliche Lyrik, die seine Taten aufzählte und verherrlichte. Heute sind es die Industriellen, die Kaufleute, die Arbeiter, die ihr Heldengedicht beanspruchen.

Das Wort „Dynamismus“, das ich mit einiger Befriedigung niederzuschreiben, gibt vollkommenen Streben und Wünschen der Schriftsteller von heute wieder. Zola und seine literarischen Freunde hatten der Kunst den Realismus, den Pleinairismus geschenkt. Die Schriftsteller von heute und morgen fügen die Kraft und die Bewegung hinzu. Der Dichter und Kritiker A. M. Gossez hat diesen glücklichen Ausdruck gefunden, der ihm zum Titel eines Vortrags diente, den er am 16. Januar 1910 im „Salon de peinture moderne“ von Rouen hielt. Mehr als ein modernes Gedicht legt von diesem „Dynamismus“ Zeugnis ab, vor allem der letzte Teil von Gossez' Gedichtband „La mauvaise Aventure“<sup>10)</sup> und in noch höherem Grade Gedichte, die ein in Vorbereitung befindliches Werk ausfüllen werden.

In Summa sind die Tendenzen der jungen französischen Dichtung durchaus „dynamisch“, welcher Art auch sonst immer ihre Ästhetik und ihre Eigenart sei. Ein wohl unterrichteter junger Kritiker, F. Jean Desthieux, formuliert in bereits veröffentlichten Kapiteln eines in Vorbereitung befindlichen Buches „Betrachtungen über die Poetik von morgen“ die Richtung und die Gleichartigkeit der poetischen Tendenzen: „Es gilt die Thronbesteigung einer Ästhetik der Bewegung, im Gegensatz zu der traditionellen Starrheit. Dem ist nichts hinzuzufügen. Hier haben wir das ausgesprochen dynamische Postulat“<sup>11)</sup>.

<sup>10)</sup> Crés et Cie., 1914.

<sup>11)</sup> Unter den Dichtern mit „dynamischen“ Tendenzen nenne ich Théo Barlet, Marcel Martinet, Louis Mandin und vor allen Jules Verroux, dessen „Muse noire“ (Figuière, 1913) den modernen Industrialismus und das Anwachsen der Demokratie besingt.