



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Streifzüge durch die französische Literatur der Gegenwart : 7. Jean
Richepin

urn:nbn:de:gbv:46:1-908



Streifzüge durch die französische Litteratur der Gegenwart

Von Ernst Groth

7. Jean Richopin



Die verneinenden Geister pflegen nicht nur im politischen Leben über das kühnste Selbstvertrauen und die kräftigsten Stimmen zu verfügen, auch in der Kunst und in der Litteratur sind sie zu allen Zeiten lärmend und rücksichtslos aufgetreten, haben auf die schöpferische Kraft der Zeitgenossen oft eine geradezu lähmende Wirkung ausgeübt und den gesunden Charakter ganzer Perioden wiederholt verdorben und gefälscht.

Auch die französische Litteratur der Gegenwart hat unter diesem Einflusse der alles zersetzenden Geister zu leiden. Manches Tüchtige und Gediegene, das unter andern Verhältnissen gepriesen werden würde, verschwindet hinter der Staubwolke eines litterarischen Vandalismus, der auf den festen Bestand überkommener Ideale, ästhetischer Grundregeln und sittlicher Anschauungen immer von neuem seine übermütigen und unsinnigen Angriffe ausführt und durch sein lautes Treiben, besonders bei den urteilslosen Köpfen in Deutschland, den Glauben erweckt, daß der ganzen französischen Litteratur der Gegenwart der gesunde Atem ausgegangen sei, und daß man in den dichterischen Erzeugnissen der letzten zehn Jahre weiter nichts zu sehen habe, als eine phosphorescence de la pourriture. Und doch giebt es neben dieser lauten naturalistischen, symbolistischen und impressionistischen Vaggarbeit auch manches Echte in Frankreich, das aus den unverstieghchen Quellen wahrer Poesie zu Tage kommt und unser Jahrhundert sicher überdauern wird.

Freilich, wer über die Machwerke der Pornographen und über das sogenannte Sittendrama mit seinen litterarischen Neigungen nicht hinauskommt, wie das fast bei allen unsern großen und kleinen Feuilletonisten der Fall ist, in dessen Kopf muß allerdings mit der Zeit ein wunderliches Bild von dem geistigen Leben in Frankreich entstehen. Ist es nicht eine seltsame Erscheinung, daß unter der endlosen Reihe unser Zeitchriften die Grenzboten die einzige geblieben sind, die auf das litterarische Schaffen eines so hervorragenden

Dichters wie Sully Prudhomme hingewiesen hat? Aber Geister, die sich nicht in irgend eine Schule einschachteln lassen, aus deren Verherrlichung die modernen Litteraturträger in Deutschland kein Kapital schlagen können, haben immer um ihre Anerkennung kämpfen müssen. Zeigt sich überdies auch noch die Kritik über den Wert des Dichters nicht einig, so hat er trotz aller Vortrefflichkeit ein schweres Ringen auszuhalten.

Noch auffallender ist es, daß selbst französische Schriftsteller wie Jean Richepin, der den jungdeutschen Chorführern in vielen Zügen als ein Gleichgesinnter erscheinen mußte, nur von sehr wenigen wirklich gekannt wird. Jean Richepin gehört zu jenen verneinenden Geistern, die sich den Grundsatz: *Scandaliser le bourgeois* zur Losung gemacht haben; aber bei aller Lust am Zerstören besitzt er wenigstens schöpferische Kraft genug, um seinen Platz unter den ersten Schriftstellern der Gegenwart zu behaupten. Richepin läßt sich keiner litterarischen Gruppe einreihen, denn bald zählt ihn die Kritik zu den *Parnassiens*, bald zu den Symbolisten, bald schiebt sie ihn als verspäteten Nachzügler zu den Romantikern oder sogar zu den Klassizisten und Schülern eines *Boileau*.

Auch über seine Fähigkeiten und seine Leistungen sind die Kunstrichter nicht einig; so sagt der Führer der impressionistischen Kritik, Jules Lemaitre, von ihm: „Jean Richepin besitzt vor allem in seinen Versen Wohlklang, Fülle, lebendige Farbe, einen festen Plan und eine ausgezeichnete Sprache, die man wahrhaft klassisch nennen kann. Er ist der letzte unter unsern Dichtern, der, wenn er will, in der Lyrik über einen mächtigen Lebensodem und über einen breiten, gewaltigen Strom seiner Gedanken verfügt. Er ist der einzige, der seit Lamartine und Victor Hugo Oden geschrieben hat, die diesen Namen wirklich verdienen, der einzige, dem der Atem nicht vor dem Schlusse ausgeht; und zu gleicher Zeit hat dieser begeisterte Rhetoriker Lieder von so wunderbarer Klangschönheit gedichtet, daß man sie geradezu den Volksliedern an die Seite stellen könnte — mit einem Worte, er ist ein großer Dichter!“

Gerade das Gegenteil von dieser Lobpreisung giebt uns der Kritiker der *Revue des deux Mondes*, Ferdinand Brunetière, wenn er von Richepin behauptet, er besitze von einem Dichter weiter nichts als das Temperament; er habe weder Geschmeidigkeit des Ausdrucks, noch Tiefe der Empfindung, weder Schwung der Phantasie, noch Sympathie, d. h. jene unschätzbare Gabe, den Dingen nachzufühlen und das innere Erbeben in seine Verse hinüberzuleiten. Richepin sei nur ein halber Dichter.

Man muß in der That an diesen Schriftsteller einen andern Maßstab legen, als den dieser beiden Kritiker. Es wäre auch falsch, Richepin als einen Vertreter der sogenannten *Décadence* zu bezeichnen, denn die Eigentümlichkeiten seines dichterischen Wesens, die krankhaft sinnliche Richtung seiner Empfindungen, die alles zersekende Schärfe seiner Gedanken, die sich zuweilen

ins Burleske überschlagen, die trotzige Verbissenheit und oft lächerliche Wut gegen alle menschlichen Ideale brauchen noch keine Merkmale einer in Auflösung geratenen Zeit zu sein. Wir finden zu allen Zeiten diese Ausbrüche brutaler Sinnlichkeit, diese verzweifelte Versuche, alles Göttliche und Menschliche in den Staub herunter zu reißen und Front zu machen gegen eine übermäßige Verfeinerung unsrer gesellschaftlichen Gewohnheiten, das litterarische Zigeunertum, worin sich viele Züge des alten gallischen Volksgeistes unverfälscht erhalten haben, ist in der französischen Litteratur niemals ausgestorben, auch heutzutage nicht, das beweist uns gerade Jean Richopin. Er behauptet zwar in seinen Blasphemien, er sei weder Lateiner noch Gallier, er gehöre überhaupt nicht zu der arischen Rasse, denn er stamme von dem Nomadenvolke der Turanen ab, denen er an Körperbau, Hautfarbe und Augenbildung gleiche; von ihnen habe er das unruhige Blut geerbt, den ungläubigen Sinn, den unbändigen Freiheitsdrang, l'horreur de l'Idéal et le soif du Néant. Aber diese hochtrabende Begeisterung für seine uralisch-altaischen Vorfahren ist nicht ernst zu nehmen. Im Grunde bleibt Richopin doch ein echter Gaulois, dessen urwüchsige Natur unter der Hülle des modernen Franzosen und klassisch gebildeten Mannes immer wieder hervorbricht.

Er giebt es selbst zu, wenn er in seinem ersten Werke: *La chanson des Gueux* sein Vorbild, François Villon, in einer Ballade besingt, den genialsten und liederlichsten Poeten des fünfzehnten Jahrhunderts, der sich bekanntlich nur durch seine Verse vom Galgen loskaufte:

Villon, du Dichterkönig, ganz in Lumpen,
 Du Meister und du Bettler, stolz und roh!
 Du Mädchenjäger, Grübler vor dem Humpen,
 O Spielmann lockrer Weisen frisch und froh,
 Du großer Träumer auf dem Sack voll Stroh —
 Ja, deine Schelmenlieder schwinden nie,
 Wie heiliges Feuer sprühn sie lichterloh,
 Du Lump, du Schurk, du Spitzbub — du Genie!

Insofern mit Richopin jene bald matter, bald kräftiger pulsirende Unterströmung des altfranzösischen Volksgeistes auch gegenwärtig wieder an die Oberfläche hervorbricht und sich unter die andern litterarischen Richtungen mischt, ist gerade dieser Dichter für den Litterarhistoriker eine äußerst interessante Persönlichkeit. Schon Votheissen hat in seiner Geschichte der französischen Litteratur im siebzehnten Jahrhundert auf die bemerkenswerte Thatsache hingewiesen, daß dieser Durchbruch des ursprünglichen Volksgeistes gewöhnlich einzutreten pflegt, wenn verschiedene Strömungen im litterarischen Leben auf einander stoßen, das Urtheil und den Geschmack verwirren und eine ruhige Abklärung unmöglich machen; oder wenn nach erbitterten Kämpfen eine Stagnation eintritt, worin die Geister den neu anstürmenden Ideen gegenüber

thatenlos dastehen, weil sie dafür die richtige Form und den natürlichen Ausdruck nicht zu finden vermögen. Eine solche Stauung und Ermattung war besonders am Schluß des sechzehnten und am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts erfolgt, wo der kirchenfeindliche und schlüpfrige Théophile de Viau seine Schelmenlieder schrieb, die ihn ins Gefängnis brachten; wo der geniale Cyrano Bergerac mit seinen haarscharfen Pointen gegen die überlieferte Dichterei zu Felde zog; wo der liederliche Saint-Amant seine lärmenden Zechlieder verfaßte, und der urwüchsig Mathurin Régnier die derbe Sprache des Volkes in die überfeinerte Poesie hineinzuschmuggeln versuchte. In diesen allen steckt etwas von dem unverwüßlichen Geiste eines François Villon.

Richepin hat die Erbschaft dieser litterarischen Landstreicher angetreten, denn er feiert Villon als den *roi des poètes en guenilles*, er nennt in seinen *Blasphèmes* den „feinen“ Théophile und den „guten, dicken“ Saint-Amant seine Führer durch die Schenken und Lasterhöhlen und stimmt Théophiles Schmähungen auf Rom von neuem an. Auch das Schicksal, das die *Chanson des Gueux* über Richepin gebracht hat, seine Verurteilung zu dreißig Tagen Gefängnis, zeigt viel Ähnlichkeit mit den trüben Erfahrungen jener Kraftgeister im siebzehnten Jahrhundert. *Ce livre est non seulement un mauvais livre, mais encore une mauvaise action!* Mit diesem kritischen Urteilspruch wurde über Richepins Bettlerlieder der Stab gebrochen, obwohl von andern Schlimmeres und später von ihm selbst viel ärgere Dinge veröffentlicht worden sind. In dieser Beziehung hatte er dasselbe Los wie Baudelaire, als dieser seine *Fleurs du Mal* geschrieben hatte, und wie Flaubert, als sein Roman *Madame Bovary* erschienen war.

Man hat Richepins *Chanson des Gueux* als einen höhnischen Angriff auf unsre gesellschaftlichen Verhältnisse und staatlichen Gesetze bezeichnet, als eine Apotheose des Vagabundentums mit all seiner Roheit und Verfunkenheit, mit allen seinen Gebrechen und Lastern; doch scheint es uns, als zeigte er in diesen Gedichten gar nicht die Absicht, für die Not und das Elend der Enterbten irgendwie Stimmung zu machen, wie etwa Victor Hugo mit seinen *Misérables*, oder gar die Massen zu revolutionärer Selbsthilfe darin aufzureizen. Es sind fast alles bloße Studien, kleine Genrebilder nach Art der Holländer, oder auch nur schelmische Versspielereien, worin er den Ton und die Sprache eines Villon, eines Marot oder Rabelais nachzuahmen sucht. Daher braucht man seinen Worten auch nicht vollen Glauben zu schenken, wenn er in der Vorrede zu seinen Bettlerliedern sagt: „Ich liebe meine Helden, meine armen Strolche, die nach jeder Richtung hin bellagenswert sind, denn nicht nur ihr Gewand, auch ihr Gewissen ist zerlumpt. Ich liebe sie nicht deswegen, sondern weil ich meine Blicke auf ihr Elend gerichtet habe, weil ich meinen Finger in ihre Wunden gelegt, ihre Thränen von ihren schmutzigen Bärten gesogen (man denke!), von ihrem sauern Brote gegessen, von ihrem berausenden Fuselwein

getrunken habe. Ich habe zwar nicht entschuldigt, aber doch ihre seltsame Art erklärt, wie sie das Rätsel der Lebenskämpfe lösen; ich habe ihr Zufallsdasein auf dem Rande der Gesellschaft erklärt und auch ihr Bedürfnis nach Selbst- und Weltvergeffenheit, nach fürchterlichem Rausch, nach Freude, nach jener Freude, die wir roh und wüßt finden, und die dennoch die wahre Freude ist, jene reine Freude mit dem erschütternden Lachen, mit den thränenden Augen, mit dem offenen Herzen, die junge und menschliche Freude — der Sonne gleich, die immer Sonne bleibt, selbst auf der Mistpfütze, selbst auf der Blutlache.“

Daß die Chanson des Gueux stellenweise an Widerwärtigkeiten das möglichste leistet, ist erklärlich, denn wenn sich der Dichter diesen unsaubern Stoff einmal wählte, so konnte er seine Gestalten unmöglich die Sprache des Salons reden lassen. Er gebraucht dann auch das Landstreicherargot, das Largonji noch ausgiebiger als Murger in seinen *Scènes de la Vie de Bohème*, und hat, um seinen Landsleuten das Verständnis für seine Ausdrücke zu erschließen, den Bettlerliedern ein Glossar beigefügt, worin er seine dem Volksmunde entlehnten Wörter erklärt und damit dem Forscher allerdings manche interessante Sprachererscheinung bietet.

Der erste Teil dieses Werkes: *Gueux des Champs* enthält eine Reihe nach Form und Inhalt vortrefflicher Stücke, z. B.: *Ce que dit la pluie*; *Le merle à la glu*; *Oiseaux de passage*; und auch die *Odysee des Bagabunden*, worin das realistische Idyll *Grand-père sans enfants* ein ansprechendes Genrebildchen ist, hält durch ihre originelle Kraft den Leser in Spannung. Aus den beiden andern Teilen *Gueux de Paris* und *Nous autres Gueux* rechnen wir zu den besten Stücken das folgende Trostsonett:

O Bettlerelend! Nur das Geld ist wahres Glück!
Die Macht, den Ruhm, die Freude haben nur die Reichen!
Schon auf den Nasen strahlt ihr Gold als rötlich Zeichen,
Den Auszagkranken selbst bringt Reinheit es zurück.

Sie haben alles: guten Wein, das fettste Stück;
Vor ihrem Lugs muß ein jeder Schmuck verblichen,
Und schöne Dirnen haben sie in Seide ohne gleichen,
Und alle Reize öffnen sich vor ihrem Blick!

Pah! Bettler haben auch bei ihrem Jammerlos
Gar reiche Schätze: ihre Träume, ihre Lieder!
Nur wenig ist's, und doch ist oft die Freude groß.

Und manchen Glücklichen seh ich auch hin und wieder,
Der als sein einziges Gut nur die Verdauung kennt
Und den beschnittnen Thaler, den man Mond auch nennt.

Richopin liebt es, selbst in diese Lieder klassische Zitate einzuflechten, und das ist nicht zu verwundern, wenn man bedenkt, daß der Dichter an der klassischen Milch groß geworden ist, daß er auf der *École normale* studirt

und seine Diplome mit Auszeichnung davon getragen hat. Umfomehr wird aber auch der Verdacht bestärkt, diese Bettlerlieder und auch das folgende Werk *Les Caresses* seien mehr ein zügelloses Spiel seiner Phantasie und seiner rhetorischen Gelüste, als Ausfluß dichterischer Überzeugung und Begeisterung. Was er in diesen Gedichten unter Liebe versteht, das drückt er ziemlich deutlich mit den Versen aus:

Die Liebe meines Innern, die mich zu kochen droht,
 Sie zeigt sich nicht platonisch, nach keuscher frommer Weise,
 Sie ist kein Halbgefrorenes mit Zuckerbrot,
 Sie ist ganz Fleisch, ist eine wilde, geile Speise.

Oder noch widerwärtiger in den Versen:

Vos amours, ô bourgeois, sont des fromages mous;
 Le nôtre un océan d'alcool plein de remous.

Und wenn sich unter diesen sogenannten „Liebesungen,“ die einen reichen Beitrag zur Ästhetik des Häßlichen liefern, wirklich einige Stücke von Reinheit und Schönheit finden, wie *Voix des choses* und *Bon souvenir*, so behält doch ein Kritiker Recht, wenn er von Richépin sagt: *Sa religion est le panphœrisme et le panphallisme.*

Sein Schrecken vor dem Ideal, wie er selbst sagt, und sein Durst nach dem ewigen Nichts haben ihm auch seine Lasterlieder, *Les Blasphèmes*, in die Feder dikirt. Die französische Litteratur ist reich an derartigen dichterischen Versuchen, alles herunterzureißen, was der Mensch an religiösen Begriffen, an sittlichen Grundsätzen und lebensschmückenden Einrichtungen überkommen hat, und woran er auch, Gott sei Dank, trotz aller Verhöhnungen mit ruhiger Zähigkeit festhält; aber noch niemals ist ein Werk erschienen, das so in einem Zuge, von Anfang bis zu Ende, und mit einer so selbstzufriedenen Niederträchtigkeit die Kunst zu spotten und zu lästern ausübte. „Ich bin — sagt der Dichter in der Vorrede — weiter gegangen, als je einer in dem freimütigen Ausdruck der materialistischen Glaubenssätze. Ich habe für die Theorie einer Welt ohne Gott die letzte Formel gefunden, die niemand aufzustellen den Mut hat, und die doch alle im geheimen befolgen. Ich glaube das letzte Wort des wirklichen Atheisten ausgesprochen zu haben.“

Es ist ein wunderliches Werk, diese Bibel des Atheismus, wie er seine „Blasphemien“ nennt, denn er greift darin die Kirchengläubigen ebenso wütend an, wie die Deisten und die Freidenker, die sich an die lächerliche Dreieinigkeit des Wahren, Guten und Schönen klammern; die Skeptiker kommen darin ebenso schlecht weg, wie die Positivisten, ces ramasseurs de bouts de faits, wie die Materialisten, die von Ursachen und Gesetzen faseln, statt von Zufällen und Gewohnheiten, wie die Gelehrten, deren wissenschaftliche Formeln aus bloßen Silbenstechereien bestehen, wie die Anbeter der Vernunft und die

Heuchler und Dummköpfe, die von Recht, Eigentum, Familie, Gesellschaft, Sittlichkeit und dergleichen Dingen den Mund voll nehmen.

Es wäre thöricht, Richepin in seinen ungeheuerlichen Gedankengängen widerlegen zu wollen, denn seine „Blasphemien“ sind weiter nichts, als verzweifelte Ringkämpfe eines tollgewordenen Menschen mit den Sternbildern am Himmel. Man sieht den Athleten, wie er alle Sehnen, Nerven und Muskeln zu gewaltiger Kraftleistung anspannt, wie er ungestüm vordringt, mit den Armen in die Luft greift, keucht und schwitzt, wie er alle Stellungen einnimmt, die ein Ringkämpfer bei seiner Arbeit einzunehmen pflegt; man erstaunt vielleicht über seine Gewandtheit und Fertigkeit, aber man wird dabei den Eindruck eines sehr komischen Schauspiels doch nicht los. Seine „Blasphemien“ müßten in der That auch langweilig wirken, wenn sie nicht durch ihre groteske, kaum wiederzugebende Ausdrucksweise die Heiterkeit des Lesers herausforderten; ein einigermaßen zahmes Beispiel mag hier stehen:

Mais ces faux appétits, cette soif téméraire
D'infini, d'idéal, je les leur crache aux nez
Et je vais leur souffler au cul pour me distraire!

Allerdings eine sehr poetische Zerstreuung für einen materialistischen Dichter.

Er flucht den Frühlingssäugern, die den April fortwährend angröhlen; auch seine Bienen seien ausgeflogen, um das Ideal, das Gebet, das Schöne, das Wahre, das Gute, die Liebe und andre Illusionen zu suchen, aber sie seien mit bitteren Säften zurückgekehrt. Fast alle seine Sonnets amers sind auf eine verblüffende Pointe aufgebaut; er hat sich auch in dieser Kunst Cyrano Bergerac zum Muster genommen, der in seiner Lobrede auf die Pointe sagt: „Wenn es nötig ist, daß man um einer Pointe willen aus einem schönen Dinge ein häßliches macht, so kann eine solche seltsame und schnelle Verwandlung ohne Gewissensbisse ausgeführt werden, und immer hat mans gut gemacht, wenn mans nur gut gesagt hat. Man wägt die Dinge nicht ab; wenn sie nur glänzend in die Augen springen, so ist alles vortrefflich!“

Nach diesem Rezept scheint Richepin die fünfundzwanzig „bittern Sonette“ gedichtet zu haben, die den zweiten Teil seiner „Blasphemien“ bilden. Unter ihnen ist eines der besten das Sonett Analyse; der darin behandelte Gedanke von der Nichtigkeit der Thränen ist allerdings nicht neu, aber gerade die Art der Ausführung ist für Richepin sehr charakteristisch:

O Thränen, die wir oft Erlöser nannten
Vom Gram, der wolkenleich hernieder sinkt
Und mit Gewittersturm auch Regen bringt, —
O schönster Trank, den je Verliebte kannten,
Wenn durst'ge Lippen, die vor Wollust brannten,
Dich schlürften, wie die Sonne, glutumringt,
Den Regenbogen mit der Wolke trinkt —
O Thränen! meines Herzens Diamanten,

Die ihr wie Tau geknickte Blüten ziert;
Gelehrte haben euch analysirt
In Kesseln und Retorten, o Verrat!

Da fanden sie gar wunderbare Sachen:
Salz, Wasser, Drüsen Schleim und Kalkphosphat.
O Thränen — Diamanten? — Laßt mich lachen!

Mit diesem kaustischen Spott übergießt und zersezt Richopin alle Freuden des Lebens und alle heiligen Empfindungen der Seele: Elternliebe und Jugendglück, Lachen und Lieben, Wissen und Streben, und doch kommt er schließlich zu dem Ergebnis, daß man nur auf Erden das Paradies zu suchen habe. Die ewigen Wiederholungen derselben Gedanken wirken zuletzt auf den Leser wie das einförmige Summen eines Brummkreisels. Von echter dichterischer Kraft zeugt in dieser Sammlung nur der Teil: *La chanson du sang*, die er auch, Victor Hugo nachahmend, als eine Legende der Jahrhunderte bezeichnet. Er lauscht dem Rollen und Singen der Blutkörperchen in seinen Adern, und aus jedem Kügelchen hört er einen Teil seiner Abstammungsgeschichte und erkennt darin den Geist und das Leben eines seiner Vorfahren wieder. Er hört darin die kreischende Stimme eines Hallenweibes, die frivole Sprache eines Marquis, die Philosophie eines Schülers von Descartes, das Brüllen eines Seeräubers, die Lieder eines verbummelten Poeten. Sie raunen ihm zu die Geständnisse eines Florentiner Malers, eines Zigeunermädchens, eines Banditen, eines abenteuerlichen Eroberers; er hört aus seinem Blute die Stimme eines Türken, eines Vampyrs, eines Gefolterten, eines Folterers, eines Scholaren, eines Mordbrenners; er fühlt in sich die Reste eines Nomaden, eines Hunnen. Man sieht, es liegt dieser *Chanson du sang* eine tolle Träumerei zu Grunde, die fast an die Hallucinationen eines Wahnsinnigen erinnern; und doch offenbart er gerade in diesen Liedern einen mächtigen Schwung der Phantasie und eine feurige, oft dithyrambische Sprache, in der er bald die poetische Kraft eines Musset, Victor Hugo oder Lamartine erreicht, bald den volkstümlichen Balladenton anzuschlagen weiß, und selbst sein ausgesprochener Gegner, der Kritiker Brunetière, kann nicht umhin, hier seine Anerkennung, besonders über das Gedicht *Les Nomades*, auszusprechen. Dort, wo Richopin die letzten Ideale der Menschheit, Vernunft, Natur und Fortschritt, angreift und zu zertrümmern sucht, führt er den ganzen Wirrwarr seiner naturphilosophischen Ansichten ins Feld, die von unzähligen Erinnerungen an Lucrez, Plinius, Juvenal, Darwin und Schopenhauer durchsetzt sind. So kommt er denn auch in den *Blasphèmes* zu dem pessimistischen Schluß: *On ne peut trop gémir du malheur d'être né.*

Hatte Richopin in seinen „Bettlerliedern“ eine ganze Galerie von realistischen Studien, übermütigen Skizzen und fein durchgeführten Genrebildchen

gesammelt, so erprobt er in *La Mer*, dem folgenden Werke, seine ganze dichterische Kraft in der wechselvollen Schilderung des Meeres und des Seelebens. Auch hier tritt fast noch stärker als in der *Chanson des Gueux* das gesunde Bestreben hervor, nur das Angesehene, das Selbsterlebte und Selbstempfundene darzustellen. Um das Meer mit seinen unendlichen Geheimnissen, mit seinen bestrickenden Reizen und seinen gefährlichen Naturgewalten aus eigener Erfahrung kennen zu lernen und das fremdartige Leben, Denken und Fühlen der Seeleute in ihrer Thätigkeit mit eignen Augen zu studiren, hatte sich der Dichter als gewöhnlicher Seemann heuern lassen und hat lange Zeit auf Küstern und Fischerjollen ein freies Matrosenleben geführt. „Ich habe — sagt er — gearbeitet, gegessen und mein Brot unter den vierschrotigen Seebären verdient, die mich als Schiffszungen behandelten. Ich habe mir ihren Suchtel suchtel in die Mehle gegossen und in ihren Hängematten und auf ihren Britzchen geschlafen. Ich habe ihre Lieder gesungen und ihre Gedichte erlebt, und manche Verse wirst du hier finden, die ich beim Zusammenklatschen der Segel erfann, wenn ich unter meinem Südwester auf Wache stand, den Rücken gegen den Mastbaum, die Augen nach den Sternen gekehrt.“

Es weht in der That durch diese Seestücke, die dichterisch höher stehen, als z. B. Michelets Schilderungen des Meeres, ein frischer, natürlicher Hauch; man hat von einigen denselben lebendigen und erquickenden Eindruck, wie von den Seegemälden eines Ludolf Backhuysen. Licht, Himmel, Luft, Wolken, Schaumkronen, Klippen, Strand, alle diese Teile eines wirkungsvollen Seestückes weiß der Dichter geschickt in seinen Versen zu gruppiren, für alle einen warmen Farbenton zu finden und die ganze Schilderung bald in dem ruhigen, breiten Fluß einer Idylle, bald in dem schnellbewegten, sich überstürzenden Tempo einer Ballade dem Leser vorzuführen. Ein vortreffliches Stimmungsbild ist z. B. das Gedicht *En Septembre*. Die Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Verse, die Kraft und Fülle der Sprache, worauf schon Wähldt in einem Berliner Vortrage hingewiesen hat, die Freiheit und Schönheit der Gedanken, womit er selbst wissenschaftliche Ergebnisse und Theorien in seine Dichtungen hineinzuweben weiß, all diese Vorzüge des Dichters treten in keinem Werke so unverkennbar zu Tage, wie in *La Mer*. Nur die Plejaden und die Romantiker haben in ihren Werken einen ähnlichen Reichthum an verschiedenartigen Versformen entfaltet. Es klingt fast tändelnd, wenn Richopin z. B. in seinem Hymnus auf das Wasser die Theorie von der Urzelle rhythmisch entwickelt:

Hier, wo die Woge zerrinnt,
Hier beginnt
Die Liebe, das Leben im Meere.
Das Protoplasma erschafft
Zu seiner Kraft
Die Zelle und die Monere.

Gefegnet sei dieser Schlund
 Bis zum Grund,
 Wo Schlamm und Urat brüten.
 Dort aus der Tiefe erstand
 Als fruchtbares Land
 Die Erde in herrlichen Blüten!

In seinem Roman *Braves Gens* läßt Richepin den armen Musiker Yves de Vergouët ausrufen: *J'ai mon idéal, la chanson populaire*. Auch Richepin geizt nach dem Ruhme der Volkstümlichkeit, und manche seiner Matrosenlieder sind es auch wert, z. B. das Ruderlied, das Lied vom schlechten Wirt, das Lied von der schönen Tochter des Seeräubers, um die sich Könige, Kaiser und Sultane vergebens beworben haben, und die ihre Liebe schließlich einem lustigen Matrosen schenkt, der heitere Liebeslieder zu singen weiß. Es geht zuweilen auch in *La Mer* ein ausgelassener Ton durch seine Verse, doch bleibt die Grundstimmung ernst und melancholisch. So nennt er das Meer „die bittere Thräne der untröstlichen Erde“, so knüpft der Dichter überall seine pessimistischen Betrachtungen an, wenn er den verlorenen Schmetterling über dem weiten Meere dahinflattern sieht, oder mit den Blicken die Seeschwalben verfolgt, die mit ihren Flügeln die letzten Nebel zerteilen, damit die Frühlingssonne durchbrechen kann, oder wenn er die kurzlebigen Wellen schildert, die sich sterbend zuraufsehen:

*A longue existence longs soins,
 Et vivre peu, c'est souffrir moins.*

Von seinen Bühnenstücken kann nur dem dreiaktigen Lustspiel *Monsieur Scapin* ein bleibender Wert zugeschrieben werden; Richepin sucht darin eine freie Nachahmung der klassischen Komödie zu liefern. Den reich gewordenen Scapin treibt der Ehrgeiz in höhere Gesellschaftskreise, er will seine Tochter Suzette an einen Advokaten verheiraten, ohne mit der Schwierigkeit zu rechnen, daß das Mädchen ihr Herz unter Zustimmung ihrer Mutter bereits einem jungen Musiker geschenkt hat. Der Dichter hat das Stück in Versen geschrieben, die an Freiheit, Wohlklang und Kraft den klassischen nicht nachstehen, und das täuscht denn auch über die matte Erfindung der Fabel und die gewaltsam verzögerte und auseinandergezogene Handlung hinweg.

Größeren Erfolg hat Richepin auf dem Gebiete des Romans errungen; er ist auch hier, wie in seinen Gedichten, aus einer verworrenen, naturalistischen Auffassung und Darstellung menschlicher Probleme zu glücklicheren Grundsätzen durchgedrungen und hat es auch hier verstanden, das den Naturalisten fehlende Spiel eines alle Gegensätze versöhnenden Humors besonders in seinen spätern Romanen mitwirken zu lassen. Sein erster Roman freilich, *La Glu*, die Leimrute, gehört nach seiner ganzen Anlage und Durchführung den Kofottenromanen gemeinster Sorte an. *La Glu*, die geschiedene Frau eines Arztes,

hat in Paris unter ihren Anbetern auch den Enkel eines reichen Grafen aus der Provinz. Der Alte erfährt von dem Verhältnis seines Erben, der im Begriff ist, die Kokotte zu heiraten, läßt ihn zu sich kommen und verschreibt sich als angenehme Zerstreuung für den jungen Adelphe, ohne dessen Auswählte zu kennen, eben jene Glu, die den Wahlspruch führt: *Qui s'y frotte, s'y colle*. Das Unglück, hängen zu bleiben, passiert denn auch dem alten Grafen, desgleichen einem unschuldigen, gutherzigen Fischerjungen, dessen Mutter den Spaß aber falsch versteht und der Glu mit einem Rytziebe den Schädel spaltet.

Natürlicher in der Charakterzeichnung und weniger widerlich im Stoff sind der Roman *Madame André*, worin er die Seelenkämpfe eines verirrtten Weibes schildert, und die etwas romantisch gehaltene Geschichte *Miarka, la fille à l'ours*, worin er im Gebrauch ungewöhnlicher Wendungen und altertümlicher Ausdrücke schwelgt. Den Lexikographen wird wohl dieser Roman einen besondern Genuß gewähren; andre Leser jedoch werden sich kaum mit Ruhe durch diesen Urwald fremdklingender Wörter hindurcharbeiten.

Lebendig und anschaulich geschrieben sind einige Teile des Romans *Césarine*, besonders da, wo Richopin das Elend der in die Schweiz geworfenen Ostmarmee schildert und die entsetzlichen Szenen, die sich nach dem deutsch-französischen Kriege in Paris abspielen. In diesem Kampfe geht sein Freund Paul de Roncieux zu Grunde, dessen Geschichte und Liebe zu der edeln Césarine der Dichter erzählt.

Nach Entwurf, Aufbau und Gedankeninhalt am wertvollsten ist sein Roman *Braves Gens*. Hier entwirft er in scharfen Zügen und frischen Farben ein fesselndes Bild von der Pariser Künstlerbohème. In seinem Helden Yves führt er uns den Typus eines kunstbegeisterten, anspruchlosen und gutmütigen Musikers vor, der sich nach langen Kämpfen und Entbehrungen doch noch zu einem bescheiden Lebensglück hindurcharbeitet. Der Verfasser wirft zuweilen interessante Schlaglichter auf die litterarischen und künstlerischen Zustände der Gegenwart, die in den Köpfen vieler Geister eine heillose Verwirrung anrichten. So sprechen die jungen, bahnbrechenden Dichter in ihren Versammlungen von einem neuen Verse, worin der Gedanke durch eine Art von Musik ersetzt werden soll, worin die Wörter, die Klangfarbe und die Harmonie von Tönen erhalten und die einfachen Tonvariationen der Silben genügen sollen, um Bilder und Vorstellungen in der Phantasie zu erwecken. Diese Kunst nennen sie *l'écriture suggestive*. Die Maler erheben gewissermaßen auf eine psychologische Malerei Anspruch, indem sie nur den Eindruck der Dinge wiedergeben wollen, die einen nämlich durch das flüchtige grelle Glitzern des in freier Luft unendlich zerteilten Lichtes, die andern durch die Zusammenstellung eines *dessin initial et primitif*. Die Musiker sind der Ansicht, daß ihre Kunst schließlich alle übrigen auffaugen werde, da sie die sinnlichste und zugleich die geistigste, die

freieste und doch am meisten mathematische sei, die einzig geeignete, das Unausprechliche auszudrücken, und auch die einzige, die man in allgemeine Formeln wie eine algebraische Gleichung bringen könne.

Ein merkwürdiger Charakter unter diesen *braves gens* ist der Schauspieler *Lombre*, der die Pantomimik für den Gipfel der dramatischen Kunst hält, weil das Wort dem Genie des Schauspielers doch immer Fesseln anlege und den Seelenzustand nie so kräftig und wahr wiedergeben könne, wie das mimische Spiel. Nach seiner Ansicht müssen die Verse ganz monoton ausgesprochen werden, der Inhalt und die Bedeutung der Verse dagegen ist durch „organische Physiognomie“ auszudrücken, die der Rolle wissenschaftlich angepaßt werden muß. Der Schauspieler hat also gleichsam durch die verschiedenen Variationen seiner Stellungen, seines Mienenspiels und seiner Bewegungen die charakteristischen Worte zu unterstreichen. In dieser Auffassung spielt denn auch *Lombre* die Rolle des Drest; seine Verse tönen einförmig wie das Brummen einer großen Orgelflöte, aber sein gewundener und verrenkter Körper phrasirt alle Gedanken, Wörter, ja sogar Silben mit den Beinen, singt sie mit den Lenden, betont sie mit den Hüften, donnert sie mit den Schultern heraus und giebt ihnen Klangfarbe mit den Armen. Das Publikum sitzt vor dieser außerordentlichen Leistung einer pantomimischen Phrasirung mit offenem Munde wie verblüfft da; dann aber erhebt es seine Stimme zu einem brüllenden und wiedernden Gelächter und weiß dem Künstler durch dieses Organ mindestens ebenso deutlich seinen Seelenzustand auszudrücken, wie durch die Pantomimik. *Richepin* will hiermit einen Hieb gegen die Symbolisten ausführen, die in der Poesie lediglich eine Kunst der Rhythmen und der Silben sehen und mit ihren Dichtungen darauf ausgehen, durch eine mystische Beziehung zwischen Wortklang und Empfindung musikalische Erregungen in der Seele des Lesers wachzurufen. Daher schwärmen die Symbolisten unter der Führerschaft eines *Stéphane Mallarmé* und *Paul Verlaine* auch nur für die mystische Musik eines *Wagner*, für *Parzival* und den heiligen Gral, für die *Präraphaeliten*, für die Gemälde eines *Puvis de Chavannes* und eines *Gustave Moreau*, denn nach ihrer Ansicht ist nicht nur jede Musik und jedes Gedicht, sondern auch jede Landschaft weiter nichts, als ein *état de l'âme*.

Schon in *La Mer* hat sich *Jean Richepin* gegen diese Schule der Symbolisten gewandt: „Wir meinen — sagt er in einem Gedicht —, daß die Natur ihr eignes Antlitz habe, und daß wir uns nicht immer selbst in ihr bewundern dürfen, wir wollen in ihre Ursachen und Wirkungen eindringen, die Naturkräfte verfolgen in ihren Wandlungen unter den verschiedensten Wesen, die von der Natur geschaffen und vernichtet werden. Die Oberfläche gefällt uns, aber noch mehr die Tiefe; wir überlassen es den Träumern, die Sterne anzubellen. Denn um das Leben in der Natur besingen zu können, dazu gehört heutzutage mehr: *C'est peu, d'être poète, il faut être savant!*“