

雑誌『白樺』のドイツ近代美術受容とその終焉：ク リンガー、ホフマン、フォーゲラーをめぐる言説

野村，優子

<https://doi.org/10.15017/2229669>

出版情報：九州ドイツ文学. 31, pp.13-29, 2017-10-31. VEREIN FÜR GERMANISTIK-KYUSHU
バージョン：
権利関係：



雑誌『白樺』のドイツ近代美術受容とその終焉

— クリンガー、ホフマン、フォージェラーをめぐる言説 —

野村優子

序

1910年に創刊された『白樺』は、文学と美術が密接に結びついた雑誌である。武者小路実篤（1885-1976）、志賀直哉（1883-1971）、有島生馬（1882-1974）、児島喜久雄（1887-1950）、里見弴（1888-1983）、柳宗悦（1889-1961）ら学習院出身の青年たちによって運営され、文芸雑誌でありながら数多くの美術批評を掲載し、ポスト印象主義受容の重要な拠点として日本近代洋画の発展に大きく貢献した。美術の専門家ではない文学者の彼らが夥しい数の美術批評を世に送り出すことができたのも、同人の中に有島のような画家を有していたからばかりでなく、彼ら自身、西洋の文献を自在に扱う語学力を備えていたことによる。児島は当時を回想して次のように語った。

青年学生の外国語の力は非常に進んで欧文の美術書を耽読する者も多く、西洋美術の歴史は元より各種の雑誌を通じて其現状をも知るようになったので、漸く美術学校の実情を侮り岩村透の文章などは顧みなくなった。¹⁾

東京美術学校で講じていた岩村透（1870-1917）のような西洋美術史の権威を仰がなくとも、児島らは書物から直接西洋の最新美術傾向を知ることができた。そして、関心の赴くままに知識を集め、『白樺』を発表の場として矢継ぎ早に新しい美術を論じていった。その彼らが記念すべき創刊号で取り上げたのは、ドイツ象徴主義の画家アルノルト・ベックリン（Arnold Böcklin, 1827-1901）である。雑誌の行く末を決める創刊号で西洋美術史の傍流に位置するこの画家を真っ先に取り上げるのは、現代からすると奇異に感じるかもしれない。しかし、この時期『白樺』同人は、黒田清輝（1866-1924）ら白馬会が提供する印象主義的傾向を持つ穏健な画風に倦み、時代に合った新しい絵画を求めながらも、最終的に自分たちの絵画として受容するポスト印象主義にはまだめぐり会わずにいた。この隙間を埋めた絵画こそ、ドイツ象徴主義であり、間もなくその座をポスト印象主義に奪われようとも、同人が創刊当時心酔していたのは紛れもなくこの画派であった。ドイツ語を得意とした武者小路、柳、児島に加え、創刊翌年から『白樺』に参加した小泉鉄（1886-1954）を中心に、初期『白樺』はドイツ近代美術を積極的に紹介していった。²⁾

本論考は、日本の西洋美術受容において常に問題視されてきた「フランス近代美術受容」ではなく「ドイツ近代美術受容」を取り上げることで、明治末期の日本で行われた美術活

動の多様性を示すことを目的としている。フランス近代美術を受容することで展開した日本洋画界においてドイツ近代美術の痕跡を探することは容易ではない。しかし、少なくとも『白樺』創刊の時点では、ドイツ近代美術が重要視されていたのである。ここでは、『白樺』の中で特集を組まれた三人の画家、マックス・クリンガー (Max Klinger, 1857-1920)、ルートヴィヒ・フォン・ホフマン (Ludwig von Hoffmann, 1861-1945)、ハインリヒ・フォゲラー (Heinrich Vogeler, 1872-1942) をめぐる言説を分析することで、『白樺』同人がドイツ近代美術に求めたものとは何かを導き出し、またそれによって、この受容が短命に終わらざるを得なかった理由をも明らかにしたい。

本論へと移る前に『白樺』が取り上げたドイツ近代美術の傾向を概観しておく。【表1】に示した通り、『白樺』のドイツ近代美術受容は1910年4月の創刊とともに始まり、1911年12月に終焉を迎える。ほぼ二年におよぶ受容期間に取り上げられたドイツ語圏内の画家は多岐にわたり、ベックリン、クリンガー、ホフマン、フェルディナント・ホドラー (Ferdinand Hodler, 1853-1918)、フランツ・フォン・シュトゥック (Franz von Stuck, 1863-1928) らドイツ象徴主義の画家の他に、エミール・オルリック (Emil Orlik, 1870-1932)、トーマス・テオドール・ハイネ (Thomas Theodor Heine, 1867-1948) らユージェントシュティールの画家、加えて、フォゲラー、フリッツ・マッケンゼン (Fritz Mackensen, 1866-1953)、オットー・モーダーゾーン (Otto Modersohn, 1865-1943) らヴォルプスヴェーデの画家など総勢14名がこの時期に紹介された。記事の長短は様々で、挿画の解説として画家の略歴を記すに留まる短文もあれば、ドイツ語文献の翻訳や評論として発表された長い論考もある。中でも『白樺』同人が心酔した画家、クリンガー、ホフマン、フォゲラーについては特集が生まれ、児島自ら画家に捧げる扉絵【図1, 2, 3】を描くといった熱の入れようで、児島、武者小路、柳、小泉の四名が画家に対する愛着を綴った。³⁾

第一章 『白樺』のマックス・クリンガー崇拜

『白樺』同人の中でもっとも多くドイツ美術記事を執筆したのは、のちにレオナルド・ダ・ヴィンチ研究者として名を馳せる児島喜久雄である。東京帝国大学在学中にドイツ美術思想に親しんだ児島は、『白樺』で美術批評活動を開始するにあたり、まず「ドイツ新理想主義」(現在では「ドイツ象徴主義」に分類される)の画家に着手した。主にドイツ人美術批評家リヒャルト・ムーター (Richard Muther, 1860-1909)⁴⁾の書を参考に、ベックリン、クリンガー、ホフマンらを紹介していく。⁵⁾ 創刊号でベックリンに関する記事を掲載した児島は、冒頭にムーターの言葉「自分が Neuidealismus などと云ったのは無意味であった」を挙げ、19世紀美術を論じたフリードリヒ・ハークの書を引用してこの「新理想主義」Neuidealismus とは何かを解説する。⁶⁾ この書によれば新理想主義とは、近代美術に顕著な三つの傾向、「自然主義的」naturalistisch、「装飾的」dekorativ、「象徴的」symbolistischのうち、装飾的傾向と象徴的傾向を合わせ持ったものであり、古典主義やロマン主義とは異なる「自分独特の自然観」によって画面を構成する。その「自分独特の自然観」を通じて表

【表1】『白樺』掲載「ドイツ近代美術」関連記事（※太字は取り上げられた画家）

年	月	号	記事
1910	4	1-1	児島喜久雄「独逸の絵画に於ける Neuidealisten (一)」 ベックリン
	5	1-2	児島喜久雄「独逸新理想派の画家 (承前)」 クリンガー
	7	1-4	武者小路実篤「個性と個性」 ベックリン、トーマ、シュトゥック、クリンガー
	9	1-6	記者「挿画に就て：トーマス・テオドル・ハイネ」
	10	1-7	児島喜久雄「挿画に就て：フェルチナンド・ホオドラア」 記者「挿画に就て：エミール・オルリック」
	12	1-9	児島喜久雄「マックス・クリンゲル (独逸新理想派画家三)」 児島喜久雄「挿画に就て：フリッツ・フォン・ウーデ」 武者小路実篤「挿画に就て：ルドウィヒ・フォン・ホフマン」
1911	3	2-3	児島喜久雄「一月号の挿画に就て」 クリンガー
	4	2-4	柳宗悦「逝ける画家ウーデ」
	5	2-5	「クリンゲルよりの端書」
			「JESUS UND PSYCHE」 クリンガー
			(小泉鉄訳)「マックス・クリンゲルに就きて二つ」
			武者小路実篤「クリンゲルの『貧窮』を見て」
			記者「挿画に就いて」 クリンガー
			記者「クリンゲルの絵端書白樺同人四人を狂喜せしむる事」 武者小路実篤「編集室にて」 クリンガー
	6	2-6	記者「挿画に就て：アンダース・ツォルン、ルドウィヒ・ホン・ホフマン、エミール・オルリック」
	8	2-8	児島喜久雄「ルウドウィヒ・フォン・ホフマン」
			小泉鉄「第三王国——ルウドウウィヒ・フォン・ホフマンの五十年を祝するにあたりて」
			記者「ホフマン年表」
児島喜久雄「クリンゲル号の欧文正誤」			
9	2-9	同人「編集室にて」 リーバーマン	
11	2-11	同人「編集室より」 クリンガー	
12	2-12	柳宗悦「フォーゲラーの芸術」	
		記者「フォーゲラーの作品 (蝕彫版画) 価格」	
		記者「フォーゲラーに関する著書」	
		児島喜久雄「ヴォルプスヴェーデの画家」	
		記者「フォーゲラー、エッチング展覧会に就て」	
		「フォーゲラーよりの書簡」	

現された絵画には、何よりも画家独自の「個性」が滲み、それまで時代の絵画を特徴づけるのに有効であった「主義」Ismusで一括りにすることは難しい。この見地から、ムーターは先の言葉を発したのであった。続く本文ではムーターの小論に基づく評伝が記され、初めは嘲笑されていたベックリンの絵画が賞賛され始めた理由を説く。それは、長らくラファエロの絵を最上のものとし、その規格に沿う絵を重視してきた人々が、次第に偉大な絵は偉大な「人格」から生まれることに気づき、「芸術家が自己の個性を烈しく発揮して居れば居るだけ」⁷⁾ 尊いと思うようになったためである。そして、現実世界に疲れた現代の人々は「心を理想界に導いてくれるような芸術家」⁸⁾ を求め、今に見る「ベックリン崇拜」に至った。この創刊号ではベックリンの他に、ドイツ新理想主義を代表する画家クリンガー、シュトゥック、フィドゥス (Fidus, 1868-1948)⁹⁾ の挿絵が掲載され、この画派の持つ神秘的かつ官能的な像を読者に強く印象づけている。「独逸新理想派の画家」というタイトルで連載を企画していた児島が、次に対象とした画家はクリンガーであった。

芸術を生むものも個性である、芸術の価値も個性の価値であると思う、〔中略〕個性の前にIsmusはない、殊に大なる個性は凡ての傾向を包含する、〔中略〕個性は時代を背景とする、個性の芸術はまた時代の芸術である、個性の価値は其如何に時代を代表するかにあると思う、Klingerは最もよく現代を代表する芸術家の一人であろう。¹⁰⁾

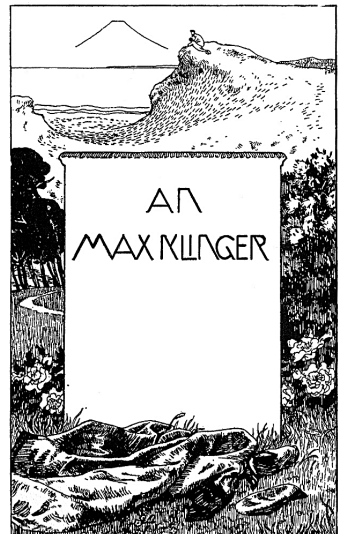
芸術に個性を求め、画家の個性が発揮された絵画には「主義」など問題にならないという考えは、ベックリンの場合において既に述べられていた。ここでは、新しく加えられた「個性」と「時代」の関係に注目すべきであろう。「個性」には「時代」が反映し、その「時代」をよく表現した「個性」こそ最も価値があるというのである。ここには『白樺』がスローガンとして掲げる「個性」重視の芸術観がよく表れている。彼らは絵画に美や調和ではなく「個性」を求め、しかもそれを、線や色など絵画を構成する要素にではなく、描かれた内容や画家本人の人格の中に求めた。彼らはその「個性」を表出する画家としてクリンガーを見出し、ドイツ新理想主義の画家の中で誰よりも彼を崇拜したのである。

『白樺』を創刊した時点で、すでに彼らはクリンガー崇拜者であった。¹¹⁾ 児島は『白樺』第1巻第2号にクリンガーの評伝を掲載したのみならず、第1巻第9号で再び彼を取り上げ、前回の記事に欠けていた内容をムーターの文章によって補った後、クリンガーの著作『絵画と素描』*Malerei und Zeichnung* (1891年)を翻訳した。ムーターの言葉を借りて再び説かれる「ドイツ新理想主義」とは、観察に主眼を置いた自然主義や印象主義の対抗運動として起こり、ロマン主義的ないしは文学的傾向が再び主となって、「日常の現象を越えて純美界に至らしめる任務を有する」¹²⁾ ものであった。ベックリンは「印象派の人々の与えぬものを凡べて有するために嘆賞され、彼より若い世代のクリンガーは「純写実的美術の時代の後に第一人として再び美術品に於て文学的のものを求める者の希望を迎えた為に彼はかくも速に有名になった」¹³⁾。文学と美術が結びつき、人間の内面や個性に目を向ける時代が日本にも訪れていたからこそ、こうした文学的傾向の強いドイツ新理想主義は『白樺』

同人の心を容易に捉えたのであろう。しかしながら、ドイツ新理想主義に関する児島の記事はドイツ人美術批評家の文章を抄訳したものがほとんどで、自身の論を展開させているとは言い難い。むしろ武者小路の方が、感情を込めてクリンガーのことを語っている。彼はクリンガーとの出会いを「樗牛の弟の斎藤野の人の紹介でベックリンや、クリンゲルを愛した」¹⁴⁾と述懐した。

武者小路は『白樺』創刊から十年後に書かれた自伝的小説の中で、自分自身について「今では彼はクリンゲルをあまり尊敬していない」と断りながらも、かつてクリンガーを愛し、「トルストイ、マーテルリンク、その次ぎに彼〔武者小路〕に影響したのはクリンゲルであった」と告白する。「よき種が、よき土地におち、そしてよき滋養分をとって成長したゾントアグス・キンド（日曜の子）」¹⁵⁾ゆえに、彼はクリンガーを愛した。「私は学習院出だと言うこと、公卿華族の子弟だと云うことで軽蔑されることに馴れています。従ってひがんでいます」¹⁶⁾と記すように、武者小路は働かずとも暮らしていける自分の出自に引け目を感じ、貧困こそが真の芸術を生むのだという先入観を抱いていた。ところが、石鹸製造業を営む裕福な家庭に生まれ、「食うに困らず」、良い教育を受けた、まさに武者小路と同じく「幸運児」Sonntagskindであるクリンガーが、天才と呼ぶにふさわしい芸術作品を残している事実を知り、「食うに困らない人間だって大芸術家になれる」と希望を持つことができたのである。彼がクリンガーを愛した理由はそれだけではない。武者小路はかねてから私淑していたトルストイから受け継いだ理性の価値を尊ぶ一方で、肉欲を罪惡として否定するその教えには反発する気持ちが芽生えていた。トルストイの教えによれば、肉欲は精神世界へと至る妨げとなるものであったが、クリンガーは「肉を罪惡としてあつかわずに自然としてあつかい、抱擁を賤しいものとせず、勇ましいものとして扱ひ、「肉を肯定しながらしかも霊の世界の住民となれた人」¹⁷⁾であった。それゆえに、武者小路はクリンガーを尊敬し、その芸術に感銘を受けたのである。

クリンガーに捧げられた『白樺』第2巻第5号【図1】が、彼らのクリンガー崇拜の頂点だと考えられる。表紙を開いた先にはクリンガーの葉書が載せられ、ドイツの詩人リヒャルト・デーメル (Richard Dehmel, 1863-1920) によるクリンガーを讃美した詩「Jesus und Psyche」が原文のまま14頁も続く。¹⁸⁾この特別扱いの理由は、児島のもとに届いた一枚の葉書にあった。それは、自身の著書『絵画と素描』を児島が翻訳したことを知り、その喜びと感謝の気持ちを記したクリンガー直筆の葉書だった。受け取った時の『白樺』同人の喜びようは同号にある「クリンゲルの絵端書白樺同人四名を狂喜せしむる事」¹⁹⁾に



【図1】

詳しい。児島はもちろん、武者小路も志賀も涙を流さんばかりに感激している。気にかかるのは、巻末の「編集室にて」にある「白樺同人は或る人々からただでさえクリンゲル好きだと云う一種の冷笑をうけ同人の美術眼を疑われている時に本誌を特別クリンゲルに捧げるのはなんだか天探女のような気がします」²⁰⁾という記述である。「或る人々」が誰かは特定されないが、当時の芸術愛好家の見解では、クリンガーは一流の画家と見なされていなかったのだろう。それでも『白樺』同人はクリンガーを愛し、崇拝していた。先の文章を記した武者小路は以下のように続ける。

現代の独逸でゲーテ、ベエトーベン、ワグネルに比肩する人を探せば、第一に指を屈するのはクリンゲルです。意思の強い、重みのある、大きい、個性の色の強い点でクリンゲルに比敵する文芸の士は今の独逸にないような気がします〔中略〕技巧よりも人に重きを置きたがる白樺同人は、この偉大なる人格の顕われているクリンゲルの作品に、多大の尊敬を払っています。²¹⁾

絵画に向き合う際に「技巧」よりも「人」を重視するという態度は、初期『白樺』の美術批評に一貫している。彼らは絵画の形式には興味がなく、世間の通説にも従わず、自らの主観を頼りに美術を論じた。その際に重視したのは、画家が如何なる人格を持ち、如何なる態度で絵画に向き合ったかという、絵画に付随する「物語」であった。その物語が偉大であったがゆえに、『白樺』同人はクリンガーを崇拝したのである。

第二章 ルートヴィヒ・フォン・ホフマンと第三王国

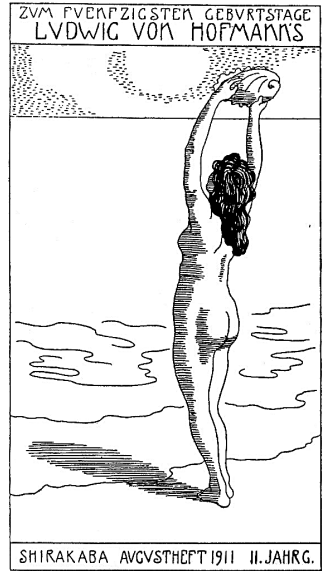
『白樺』第2巻第8号のホフマン特集【図2】が計画されたのは、一年前に遡る。第1巻第9号に挿絵を解説する形でホフマンを紹介した武者小路が、その文中に「自分達は来年の八月十七日に彼が満五十歳になるので、同月の白樺に彼を本当に紹介しようと思っている」²²⁾と予告した通り、翌年八月号にこの計画は実現された。武者小路がどのような経緯でホフマンに関心を抱いたのかは定かではない。文末に参考書として挙げられているドイツの出版社 *Velhagen & Klasing* が発行している画家論集や、出版社 *Seemann* が発行している色刷りの雑誌、またはミュンヘンの雑誌『ユージェント』*Jugend* などを通じて、画家のことを知ったのであろう。²³⁾ この小論の中で武者小路は、ホフマンについて「吾人の愛さないではいられない、気持のいい画をかく最も特色ある独逸の画家」²⁴⁾だと明かしたうえで、「ロダンを愛する自分が又ホフマンを愛すると云ったら或人は何れかがうそだと思うかも知れない」²⁵⁾ことを危惧する。それは、ロダンの彫刻が「人生」とか「自然」とか壮大なものを想起させる芸術であるのに対し、ホフマンの作品はそうした生の圧迫を微塵も感じさせず、ただひたすら温和な自然を背景に、若い男女が歌い、踊り、沐浴しているからである。こうした楽園の情景、武者小路の言葉を借りれば「ホフマンの国」には「現代人は入ることを許されていない」²⁶⁾。しかし入場を拒否するがゆえに、ホフマンの絵は現代人を強

く惹きつけ、またそのために彼の芸術は最も現代的なのだ」と武者小路は考える。さらに「ホフマンにホフマンを求めよ、然る時に汝等はホフマンを驚嘆することが出来るであろう。ホフマンの世に存在することを祝するであろう」²⁷⁾と語気を強め、ホフマンの持つ「趣味性」を持つようにと読者に求める。なぜなら、ホフマンは自己に忠実な画家であり、「他人に認められる為に自分の趣味を下げようとはしなかった。他人がその趣味を理解するまで進歩してくるのを静かに待った」²⁸⁾のだから。我々が進歩しさえすれば、ホフマンを理解できるようになる。それほど時代の先をいく画家なのだ、武者小路は読者に訴えかけた。

そのホフマンの生誕五十周年を記念して組まれた特集は、はじめ三、四十頁に及ぶことが見込まれていた。²⁹⁾しかし、予定されていた小泉鉄の翻訳が間に合わなかったため、児島と小泉の論考二編にホフマンの年表を合わせただけの、特集としてはいささか物足りない内容に終わっている。ここに「ルウドウィヒ・フォン・ホフマン」を寄稿した児島は、執筆時点において小泉の翻訳が同号に掲載されるもの

のだと思込んでいる、「読者は此二つの紹介〔武者小路の小論と小泉の翻訳〕を御読みになればフィッセルとオスポルンとを通じて窺い得る限十分ホフマンの芸術を知ること」³⁰⁾ができるはずだと考えて画家に関する詳細な記述を控え、代わりにドイツ新理想主義に属するこの画家が絵画史上どのように位置づけられるのかを記す。児島によれば、描写において輪郭を第一としてきた絵画は、時代が進むにつれ光の印象を再現するものへと発展していき、その結果、印象主義のような新しい芸術は、光の描写が容易な風景画を好んで描くようになった。一方、ドイツ新理想主義は印象主義を基礎としていながら、描いた風景の前景に人物や動物、あるいは神を配そうとしたため、これらに実在感を与えるには旧来の輪郭描写が必要となり、結果として両描法を同時に使用する折衷的表現を行っている。³¹⁾さらに児島はこの新理想主義の発展を二段階に分け、第一段を「生理的印象主義」、第二段を「心理的印象主義」と称した。印象を積み重ね、統合したのちに描き出す「生理的印象主義」は類型的、永久的、静的傾向を持つのに対し、印象の刺激に即座に反応する「心理的印象主義」は個人的、瞬間的、動的傾向を持つ。前者に該当するベックリンやクリンガーの絵が自然へ対する畏怖心を抱かせる一方、後者を代表するホフマンの絵は人間感情に基づく親しみを感じさせ、前者を発展させたホフマンの芸術こそ「新理想主義」の名を冠するに相応しいと児島は結論づけている。³²⁾

しかしながら児島の論考の中で、大半を占める絵画史をめぐる記述よりもさらに重要なのは、冒頭に記される「彼れ〔ホフマン〕はまことに樂園の画家でございます。其故にま



【図2】

た現代の画家でございます」という箇所であろう。前述の小論において、武者小路もホフマンの画中に楽園を見ていた。『白樺』同人の共通理解では、ホフマンは楽園の画家だったのである。「まだ知恵の実の味を知らない人類が自然と共に清浄無垢の楽しい生活を続けた大初の世界の姿とも見ゆる楽園」「現代の人々が過去の盲目を慕いつつ、過ぎ去った幸福を追いつつ切に憧憬する楽園」³³⁾がホフマン絵画の主題なのだと児島は語る。旧約聖書『創世記』のエデンの園さながらに描かれるホフマンの世界は、その楽園から追放され二度と戻れない現代人に強い憧憬を抱かせ、人々はそこでつかの間の安息を得る。原初の風景を描きながら、現代人の希求する世界を現出させているからこそ、武者小路も児島も口を揃えるように、ホフマンの絵は現代的なのである。

ホフマンが「楽園の画家」だということが、続く小泉の論考「第三王国——ルウドウウィヒ・フォン・ホフマンの五十年を祝するにあたりて」³⁴⁾を読み解く鍵となる。ただし小泉は「ルウドウウィヒ・フォン・ホフマンは第三王国の建設者である。彼の第三王国は美の世界である、愛の領土である」³⁵⁾と記し、「楽園」の代わりに「第三王国」という言葉を用いた。「自分達は第三王国をうちたてなければならない」³⁶⁾と小泉が唱えるこの「第三王国」とは何を意味するのだろうか。語源となったドイツ語の *Das dritte Reich* は通常、ナチス・ドイツの「第三帝国」を指す。しかし、ナチス・ドイツが政策として打ち出した「第三帝国」は、そもそもキリスト教に由来する歴史区分の概念「第三の国」を独自に解釈したものであり、この概念を提唱した12世紀イタリアの思想家フィオーレのヨアキム (*Gioacchino da Fiore*, 1135-1202) の思想とは異なる。ヨアキムは歴史を父、子、聖霊の時代に三分割し、最後の審判後に訪れる来るべき時代を「聖霊の時代」すなわち「第三の国」と呼んだのであった。この思想は近代に至るまで様々な思想家、文学者、芸術家に影響を与え、中でもイプセンが1873年に発表した戯曲『皇帝とガリラヤ人』が日本における「第三の国」受容に大きく関わるとされている。³⁷⁾ イプセンはこの戯曲において、古代ギリシアの時代、中世キリスト教の時代を経て、この二つの時代を合わせ持つ理想的な国家「第三の国」が出現するのだと説いた。イプセン経由で得たであろうこの「第三王国」の思想を、小泉はホフマンの絵画にまで敷衍させ、美術批評というよりも独白に近い文章を発表したのである。その中で彼は「今というところは一番大事である。然し今が終りの時ではない、今は最初の時ではないか。自分達は *Werden* のうえに望をおかなければならない」と宣言し、今に生きることを奨励しつつも、現状に留まり続ける「*Sein*」の状態を良しとしない。

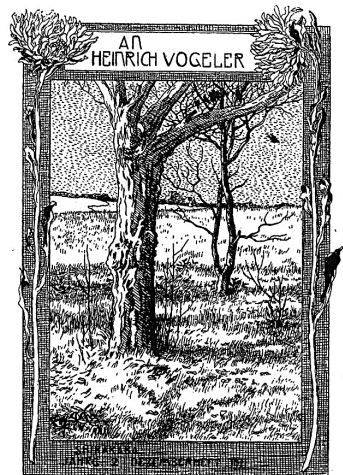
自分は変化ということのうちに意味を認むるものである。それ故に自分は過去にくらべて現在を劣れりと認むることは出来ない。然し将に来るべき時のなおいやがうえに優れるを信ずるものである。³⁸⁾

このように過去、現在、未来へと状況が好転し、変化していく「*Werden*」の状態こそ小泉の求める生き方であり、来るべきさらに良き未来、すなわち「第三王国」の到来を希求し、その実現を固く信じていた。「自分達は第三王国をうちたてなければならない」、この

現代人に課せられた使命を成し遂げた人物が、この論考を捧げられたホフマンなのであり、「第三王国の建設者」たるホフマンは美と愛の世界を創造し、そこでは若い男女が歌い踊り、「あらゆるものは共鳴し、合奏し〔中略〕すべてのものは歓喜し、舞踏して居る」³⁹⁾。このように自己の理想を具現化させたホフマンの絵画に、『白樺』同人は来るべき理想の国「第三王国」を見出し、楽園のような調和の取れた世界に強い憧れを抱いた。

第三章 ハインリヒ・フォーゲラーとドイツ近代美術受容の終焉

『白樺』第2巻第12号のフォーゲラー特集【図3】が、この雑誌で組まれた最後のドイツ近代美術特集となる。先立つ第2巻第9号の「編集室にて」に、「先頃同人がフォーゲラーに当てて送った手紙の返事が来た。非常に喜んだ長い手紙だ。来月はこの人の絵を挿画にする事になるだろう」⁴⁰⁾とあるように、クリンガーの場合と同じく画家へ宛てた手紙とその返事が契機となって、この特集は誕生した。とはいえ、クリンガーの葉書を受け取った時のような喜びを、フォーゲラーの場合には感じ取ることができない。というのも、クリンガーの葉書に対する涙を流さんばかりの感激とは対照的に、フォーゲラーの手紙についての報告は上述の短文に留まり、そこで予告された挿絵の掲載も二度延期され、さらには特集自体、まとまった論考は柳の「フォーゲラーの芸術」ただ一編のみだったからである。⁴¹⁾ドイツ近代美術に対するこの態度の変化には、ドイツ近代美術以外で特集が組まれた二人の芸術家、ロダンとゴッホが関係していると思われる。同人のロダンに向ける偏愛が結実したロダン特集は、クリンガー特集よりも半年早い第1巻第8号に組まれた。しかしその後、ロダンへの関心は次第に薄れ、一年後の第2巻第10号では武者小路が「今の自分はゴッホを一番愛している。今の自分はロダンの方を更に大だと思うが、燃えている余裕のないゴッホの方を更に愛している」⁴²⁾と公言している。この言葉はフォーゲラーの手紙の到着を告げた次号に掲載され、武者小路の気持ちを反映するかのごとく、この号で予定されていたフォーゲラーの挿絵は、すべてゴッホの絵へと差し替えられた。また、新たなゴッホへ寄せる崇拜とともに、この時期、一旦冷めたロダンへの情熱を再燃させる事件も発生している。その事件とは、ロダンが『白樺』同人から受け取ったロダン特集号と浮世絵の礼として、自身の彫刻三点を日本へ送ると知らせてきたことだった。しかも間の悪いことに、この彫刻到着とまさに同時期、フォーゲラーからもエッチングが四十枚ほど届いている。世界の巨匠の彫刻を前に、フォーゲラーの版画作品が霞んでしまったことは想像に難くない。⁴³⁾



【図3】

以上のような事情から当時の『白樺』同人の心境は、

フォーゲラーを落ち着いて論じうる状況にはなかった。それでもこうした状況を考慮したうえで当時の論考をもとに、同人の関心がドイツ美術から離れた理由を探ってみたい。柳は「フォーゲラーの芸術」の中で、芸術を「ダイナミック」（動的）と「スタティック」（静的）の二つに分け、偶像を破壊して成立した近代の芸術はすべて動的傾向を持つとしている。このような世にあって、あえてフォーゲラーの静的な芸術を必要とするのは、人が陽光から活力を、月光から安らぎを得るように、人は動的と静的の両面によってより豊かな人生へ導かれるからだという。それなのに現代人は、文明社会の苦悩を取り上げ、人生を深刻に描いた動的芸術のみを重んじ、フォーゲラーのように人生を讃美する静的芸術は浅はかだとして認めようとしていない。「誠の愛の蔽われた今の世に、愛の画家フォーゲラーは、純なる人生の喜びを明かに歌える人である」⁴⁴⁾のに。フォーゲラーは絵によって人を征服しようとはしない。俗世から離れた町ヴォルプスヴェーデに美しい庭を築いたように、絵画の中に個人的な愛の世界を現出させ、人の訪れをそっと待ちわびている。「外に闘うに非ずして内に楽しむ」⁴⁵⁾画家フォーゲラーを、柳は「園守」に例えた。自らの庭園とも言える絵画作品を慈しみ、それを外界から守ることによって「自己の道」を歩んだ画家こそ、柳の考えるフォーゲラーであった。フォーゲラーを「園守」に見立てたのは柳だけではない。他の同人も彼に共通したイメージを持っていた。「フォーゲラー、エッチング展覧会」の告知文には次のような記述がある。

彼の絵には文明の騒音をぶち破る力はない。しかし彼の絵を味わう余裕のある心を持つ人は彼の絵を愛しないではいられない。フォーゲラーは自己の庭の画家である。彼の庭を訪れる人にものみ楽しみを与える画家である。⁴⁶⁾

加えて、児島の書いたフォーゲラーの紹介文にも、「彼れの人生は内に向える人生なり、彼れは早くより自己の周囲を限りぬ。彼れは外に対して自己の境を守ると共に自己の内容の十分に豊かならんことを努めたり」⁴⁷⁾と、画家と外界との間に張りめぐらされた垣根を連想させる記述があり、フォーゲラーは何より「庭園」から影響を受けたのだとしている。『白樺』同人のフォーゲラーに対する見解は、どれもその静的な芸術世界の中で憩いを得るという共感に満ちたものでありながら、クリンガーやホフマンの時のような熱狂や強い主張が見られない。クリンガーやホフマンには、行動を促す導き手としての役割を担わせておきながら、フォーゲラーの場合にはその役割を期待せず、ただ安らぎだけを求めている。ホフマンの「楽園」には入場を強く望みつつ、フォーゲラーの「庭園」には立ち寄るだけで満足する。どちらも『白樺』同人のユートピア志向が看取される内容でありながら、ホフマンからフォーゲラーへと向かう過程において、同人に如何なる感情の変化があったのだろうか。やはりここにおいて考えられるのは、ゴッホを含むポスト印象主義の画家たちの感化であろう。『白樺』創刊当初、無名の若者に過ぎなかった同人たちは、先の引用にあった「文明の騒音」に立ち向おうとするよりも、個性の近い仲間を集め、私的な世界を構築し、それを守ろうとする意識の方が強かったように思われる。そのような時期に彼

らが出会ったドイツ近代美術は、社会とは無縁にひたすら自己の表現を追い求めた理想郷を現出させていて、その閉ざされ、充足した世界が彼らの現状もしくは理想とする未来と重なり、ドイツの画家たちへの愛着となったのだろう。しかし、『白樺』が世に認められ、次第に社会への影響力を持つ雑誌へと成長するにあたり、彼らには創作者としての自覚が芽生え、「文明の騒音」と対峙できる自信と、また対峙せねばならぬという責任を持つに至った。柳はフォーゲラーの「静的」側面を評価したが、それでも彼らにとってより重要なものとなったのは、芸術における「動的」側面、すなわち、柳がフォーゲラーにはないと告げた、「人の生命を振り起さしむ」⁴⁸⁾力の方だったのである。自己完結したユートピアから抜け出し、現実社会において自らの芸術を手にし立ち向かおうとする『白樺』同人の意識変化が、ドイツ近代美術受容の終焉を招いたのだと考えられよう。

結

『白樺』のドイツ近代美術受容は、フォーゲラー特集の次号にあたる第3巻第1号に掲載された武者小路の言葉によって幕を閉じた。

今の自分は〔後〕印象派の人々のゆき方に一番心をひかれている。それは今迄求めて得られなかったものを最も強く得さしてくれるからである。自分が文芸の人として立ってゆく上に、又人間として生きてゆく上に之等の人々が一番いい味方になってくれるからである。⁴⁹⁾

武者小路が語る「今迄求めて得られなかったもの」、言い換えれば、ドイツ近代美術からは得られなかったものこそ、人生に向き合うことで生命力を持つに至った、芸術の「動的」側面なのである。彼はそうした側面をポスト印象主義の画家たちの絵の中に、とりわけゴッホの作品の中に見出し、のめり込んでいく。

自分は昨日、Y〔柳〕の所でセザンヌ、ゴーガン、ゴッホ、マチスの絵を見てYと一緒に興奮してしまった。ここまでゆかなければうそだと思った。自分は中途半端にうろついていると思った。彼等の絵の味が少しでもわかると他の人の絵がなまぬるく見える。⁵⁰⁾

フォーゲラー特集と同号に掲載されたこの武者小路の文章が、当時の『白樺』同人の心境を代弁しているだろう。フォーゲラーの特集を組んだ時点で、ドイツ近代美術は彼らにとってすでに過去のものとなり、ポスト印象主義の絵画を知った今では、それらはすべて生ぬるいものに変質してしまった。そうして以後、ドイツ近代美術の画家は退けられ、誌面にはゴッホ、ゴーガン、セザンヌの記事が溢れていったのである。

注

- 1) 児島喜久雄「大阪美術館の泰西名画展（目録序文）」〔児島喜久雄『希臘の缺』道統社、1942年、146頁〕。
- 2) 『白樺』と美術との関係を論じた主な先行研究は以下のとおり。西村修子「美術雑誌としての『白樺』にみる西洋美術認識」〔『東アジア研究』第7号、2009年3月、137-135頁〕。川田都樹子「白樺派とブルームズベリー・グループ」〔『美術フォーラム21』第2号、2000年5月、105-109頁〕。富澤成實「『白樺』の美術運動と大正という時代——『絵画の約束』論争を中心に」〔『明治大学図書館紀要』第3号、1999年1月、169-182頁〕。高階秀爾「『白樺』と西洋美術」〔『現代の眼』第226号、1973年9月、4-5頁〕。他に『白樺』のドイツ美術受容に関わる論考として次のものが挙げられる。山田俊幸「ハインリヒ・フォーゲラー追跡1——『白樺』とのかかわり」、「3——『白樺』のエクスペリメンタルイズム、志賀直哉のクリンガー趣味など」、「5——『白樺』とゴッホの文学的理解、泰西版画展覧会まで」〔『帝塚山学院大学研究論集』第22/24/26号、1987/1989/1991年〕。
- 3) クリンガーから児島宛に届いた葉書を契機としたクリンガー特集〔『白樺』第2巻第5号、1911年5月〕、ホフマンの生誕50周年を祝ったホフマン特集〔『白樺』第2巻第8号、1911年8月〕、フォーゲラーから児島宛に届いた書簡を契機としたフォーゲラー特集〔『白樺』第2巻第12号、1911年12月〕が組まれた。扉絵のちに肖像画家としても知られる児島が担当し、『白樺』で組まれた他の特集にはこの扉絵がないことから、この三特集はシリーズなのだと考えられる。
- 4) ムーターの書は、同じくドイツ人美術批評家ユーリウス・マイアー＝グレーフェ（Julius Meier-Graefe, 1867-1935）の書とともに明治末期の日本人に広く愛読された。彼らの美術批評の特徴は、文学的な表現を用いて同時代美術（主にフランス近代美術）を論じた点にある。
- 5) 児島喜久雄①「独逸の絵画に於ける Neuidealisten（一）」〔『白樺』第1巻第1号、1910年4月、17-32頁〕。②「独逸新理想派の画家（承前）」〔『白樺』第1巻第2号、1910年5月、23-41頁〕。③「挿画に就て：フェルザナンド・ホオドラア」〔『白樺』第1巻第7号、1910年10月、63-65頁〕。④「マックス・クリンゲル（独逸新理想派画家三）」〔『白樺』第1巻第9号、1910年12月、1-60頁〕。⑤「挿画に就て：フリッツ・フォン・ウーデ」〔『白樺』第1巻第9号、1910年12月、68-71頁〕。⑥「一月号の挿画に就て」〔『白樺』第2巻第3号、1911年3月、110-118頁〕。⑦「ルウドウィヒ・フォン・ホーフマン」〔『白樺』第2巻第8号、1911年8月、129-139頁〕。この中で、①、③、④、⑦はムーターの書を参照している。
- 6) 児島「独逸の絵画に於ける Neuidealisten」、17-18頁。児島がここに引用したのは、ドイツ人美術史家フリードリヒ・ハーク（Friedrich Haack, 1868-1935）の以下の書。Friedrich Haack: *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts*. Stuttgart: Neff 1905.

- 7) 同上、24頁。
- 8) 同上、25頁。
- 9) ① 19世紀末美術を代表するスイス人画家ベックリンは、文学的傾向を持つ幻想的な作品によってミュンヘン美術界に強い影響を及ぼした。② ベルリン分離派の結成に関わった画家クリンガーは、人間の内面に目を向けた幻想的な銅版画の連作によってシュルレアリスムの先駆者だと見なされる。③ ミュンヘン分離派の代表的画家シュトゥックは、ユーゲントシュティールの装飾的かつ退廃的な画風によってミュンヘン画壇に君臨した。④ 雑誌『ユーゲント』などで活躍したユーゲントシュティールの画家フィドゥス（本名：Hugo Höppener）は神秘主義者でもあり、菜食主義運動や裸体運動を含む「生活改革運動」Lebensreformbewegungを推進した。
- 10) 児島「独逸新理想派の画家」、23頁。この論考は以下の二書に基づき書かれている。Paul Kühn: *Max Klinger*. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1907. Max Schmidt: *Max Klinger*. Bielefeld/Leipzig: Velhagen und Klasing 1906. 児島は当初この連載において、シュトゥック、ホフマン、ホドラーも取り上げる予定であったが、病などの諸事情によりベックリン、クリンガーの紹介のみで連載を終えた。
- 11) 武者小路が日記に「独逸語の画の事を書いてある本を、あっちこっち読んでいます。面白。クリンゲルが殊に気に入った」（1906年5月9日付）と書いたのは、『白樺』創刊から四年も前のことである。この時期、武者小路は志賀らと盛んに書店丸善を訪れ、ここでドイツ新理想主義に触れている。武者小路実篤「彼の青年時代」[『武者小路実篤全集 第22巻』新潮社、1956年、83-84頁]。また、児島が『白樺』に翻訳したクリンガーの『絵画と素描』は、元来『白樺』の前身にあたる回覧雑誌『麦』（1908-09年刊）に掲載する予定であった。児島「マックス・クリンゲル」、1頁参照。
- 12) 児島「マックス・クリンゲル」、2頁。
- 13) 児島「マックス・クリンゲル」、2-3頁。
- 14) 武者小路実篤「或る男」[『武者小路実篤全集 第3巻』新潮社、1954年、193頁]。斎藤野の人（本名：斎藤信策、1878-1909）は、坪内逍遙や森鷗外と並ぶ批評家と目された高山樗牛（1871-1902）の弟であり、兄と同じく東京帝国大学（兄は哲学科、弟は独文科）を卒業し、『帝国文学』を中心に批評活動を行った。樗牛の死後『樗牛全集』の刊行に尽力するも、樗牛と同じく31歳の若さでこの世を去り、彼の才能や人柄を愛した帝国大学教授ラファエル・フォン・ケーベルは追悼文を発表してその死を悼んだ。武者小路は『白樺』の中でも「クリンゲルを自分に始めて紹介して下さった故人、斎藤信策氏にはなおこのことを感謝している」と記している。武者小路実篤「編集室にて」[『白樺』第2巻第5号、1911年5月、108頁]。
- 15) 同上、213頁。「日曜日の子」Sonntagskindは「幸運児」Glückskindと同義である。
- 16) 武者小路実篤「『個人主義者の感謝』と『能成君に』」[『白樺』第2巻第8号、1911年8月、154頁]。

- 17) 武者小路「或る男」、213-214頁。
- 18) Richard Dehmel「JESUS UND PSYCHE」[『白樺』第2巻第5号、1911年5月、1-14頁]。当初、この詩は児島が翻訳して訳文を添えるはずだったが締め切りに間に合わず、結局ドイツ語原文のまま掲載する運びとなった。
- 19) 記者「クリンゲルの絵端書白樺同人四名を狂喜せしむる事」[『白樺』第2巻第5号、1911年5月、100-101頁]。
- 20) 武者小路実篤「編集室にて」[『白樺』第2巻第5号、1911年5月、107-108頁]。
- 21) 同上。
- 22) 武者小路実篤「挿絵に就て：ルドウィヒ・フォン・ホフマン」[『白樺』第1巻第9号、1910年12月、71-74頁]。
- 23) 武者小路が参考図書として Velhagen & Klasing の画家論集、Oskar Fischel 著『*Ludwig von Hofmann* (Künstler Monographien 63)』を挙げる際に「毎度御鼻頂」と付け加えたように、この論集は『白樺』の美術記事においてしばしば参照されている。また、Seemann の色刷り雑誌や『ユージェント』もよく利用された。
- 24) 武者小路「挿画に就て」、71頁。
- 25) 同上、73頁。
- 26) 同上、72頁。
- 27) 同上、73頁。
- 28) 同上、72頁。
- 29) 武者小路実篤「編集室にて」[『白樺』第2巻第8号、1911年8月、172頁]。「小泉からオスボルンの訳は出来ないと言ってきました」と記載があるように、小泉はドイツ人美術批評家マックス・オズボーン (Max Osborn, 1870-1946) のホフマンに関する記事を翻訳予定であった。また児島もオズボーンの記したゴッホの小伝を翻訳している。児島喜久雄「ヴァインツェント・ヴァン・ゴッホの手紙」[『白樺』第2巻第2号、1911年2月、129-140頁]。
- 30) 児島「ルウドウィヒ・フォン・ホフマン」、130-131頁。
- 31) 同上、131-135頁参照。
- 32) 同上、136-138頁参照。
- 33) 同上、129頁。
- 34) 小泉鉄「第三王国——ルウドウィヒ・フォン・ホフマンの五十年を祝するにあたりて」[『白樺』第2巻第8号、1911年8月、140-151頁]。
- 35) 同上、148頁。
- 36) 同上、146頁。
- 37) 「第三の国」思想の発展や日本における受容については以下の論考が詳しい。本論考は小泉の「第三王国」を読み解くにあたり、随時この論考を参照している。小黒は日本のイブセン受容の立役者として、単著『芸術と人生』(1907年)に論考「イブセンとは如何なる人ぞ」と「イブセンの『第三帝国』」を掲載した斎藤信策

を挙げている。斎藤は武者小路をクリンガーへと導いた人物であり〔註14参照〕、『白樺』同人が彼の書を読んでいたということは十分考えられる。小黑康正「第一次世界大戦期の日本とドイツにおける『第三の国』——イプセン、メレシコフスキー、トーマス・マン」〔『ドイツ文学』第154号、2017年3月、103-121頁〕。

- 38) 小泉「第三王国」、141頁。
- 39) 同上、149頁。
- 40) 記者「編集室にて」〔『白樺』第2巻第9号、1912年9月、179頁〕。
- 41) 柳宗悦「フォーゲラーの芸術」〔『白樺』第2巻第12号、1912年12月、1-11頁〕。
この他、児島が他のヴォルプスヴェーデの画家たちと合わせて紹介した短文と、フォーゲラーのエッチング展覧会を告知した文章でこの特集は構成されていた。児島喜久雄「ヴォルプスヴェーデの画家」〔『白樺』第2巻第12号、1912年12月、101-108頁〕。記者「フォーゲラー、エッチング展覧会に就て」〔『白樺』第2巻第12号、1912年12月、109頁〕。
- 42) 武者小路実篤「六号雑感」〔『白樺』第2巻第10号、1911年10月、141頁〕。
- 43) ロダンの彫刻を受け取った経緯については、六頁に及ぶ詳細な報告がなされている。武者小路実篤「ロダンの彫刻の来た事について」、柳宗悦「ロダン彫刻入京記」〔『白樺』第3巻第2号、1912年2月、149-154頁〕。ロダンから彫刻を送るといふ手紙が届いたのは1911年9月7日頃であり、実際に作品が届いたのは同年12月22日である。フォーゲラーからの手紙が届いたのは同年8月頃と考えられ、彼のエッチングが届いたのはロダンの彫刻の直前の12月12日だったため、この二人の芸術家の二つの出来事は符合している。
- 44) 柳「フォーゲラーの芸術」、3頁。
- 45) 同上、11頁。
- 46) 記者「フォーゲラー、エッチング展覧会に就て」、109頁。
- 47) 児島「ヴォルプスヴェーデの画家」、105頁。
- 48) 柳「フォーゲラーの芸術」、9頁。
- 49) 武者小路実篤「後印象派に就て」〔『白樺』第3巻第1号、1912年1月、157頁〕。
- 50) 武者小路実篤「手紙四つ」〔『白樺』第2巻第12号、1912年12月、50頁〕。

Die Rezeption der modernen deutschen Kunst in der Zeitschrift *Shirakaba* und ihr Ende; Der Diskurs über Klinger, Hoffmann und Vogeler

Yuko NOMURA

In der japanischen Zeitschrift *Shirakaba*, die 1910 von den jungen Schriftstellern wie Saneatsu Mushanokōji (1885-1976) oder Naoya Shiga (1883-1971) herausgegeben wurde, waren nicht nur Artikel über Literatur, sondern auch über bildende Kunst versammelt. Obwohl die meisten Redakteure keinerlei Fachkenntnisse über Malerei besaßen, stellten sie enthusiastisch die neuesten künstlerischen Strömungen aus Europa vor und leisteten dadurch einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung der japanischen Ölmalerei (jap. *yōga*). Besonders ist *Shirakaba* dafür bekannt, dass ihre Artikel über die Postimpressionisten, wie etwa van Gogh, die Rezeption dieser Kunstrichtung in Japan überhaupt erst auslösten. Allerdings wählten die *Shirakaba*-Mitglieder für die ihnen so wichtige erste Ausgabe den deutschen symbolistischen Maler Arnold Böcklin (1827-1901) aus. Und obwohl es zu jener Zeit kunstgeschichtlich noch bedeutendere Maler wie Manet oder Cézanne gab, verfassten sie in den ersten zwei Jahren vor allem Beiträge über moderne deutsche Künstler. Im folgenden Aufsatz wird deshalb anhand von drei Sonderausgaben der *Shirakaba* über Max Klinger (1857-1920), Ludwig von Hoffmann (1861-1945) und Heinrich Vogeler (1872-1942) der Frage nachgegangen, was für die Autoren von besonderem Interesse bei der Beschäftigung mit der deutschen Kunst war und warum die Rezeption bereits nach einer relativ kurzen Zeit von nur zwei Jahren abbrach.

Der deutsche Maler, der die *Shirakaba* Gruppe am stärksten begeisterte, war Max Klinger. Zunächst war ein Brief Klingers, den er nach Japan schickte, der Anlass für die Sonderausgabe [Bd. 2, Nr. 5] über ihn. Klinger stammte anders als die meisten anderen Künstler seiner Zeit aus gutem Haus und war dennoch mit seinen Werken Teil der Avantgarde. Die Mitglieder der *Shirakaba* Gruppe kamen selbst auch fast alle aus den oberen Schichten und waren zuerst der Meinung, dass ihre elitäre Herkunft für ihre eigene Kunst und ihr Verständnis als Künstler von Nachteil wäre. In Klinger aber erkannten sie jemanden, der ihnen ähnlich war und diese Tatsache motivierte sie für ihre Arbeiten.

Die nächste Sonderausgabe [Bd. 2, Nr. 8] wurde Ludwig von Hoffmann zu seinem 50. Geburtstag gewidmet, in der er als „Maler der Utopie“ bezeichnet wird. Die christliche Idee des dritten Reiches, die die *Shirakaba*-Leute aus Henrik Ibsens Theaterstück *Kaiser und Galiläer* übernahmen, verknüpften sie mit den Bildern Hoffmans, auf denen junge Menschen zusammen singen, tanzen oder baden, was sie als die Ankunft des dritten Reiches interpretierten. In Hoffmanns Bildern fanden sie somit auf den Leinwand verwirklicht, was sie sich für eigene Zukunft als Utopie vorstellen.

Mit der Sonderausgabe über Heinrich Vogeler [Bd. 2, Nr. 12] endete die Rezeption der deutschen Kunst in der *Shirakaba*. Zu dieser Zeit begann sich die Mitglieder immer mehr für die Gemälde der Postimpressionisten zu interessieren. Zwar war für die *Shirakaba* Gruppe auch Vogeler ein Maler ihrer Utopie, aber es stellte sich nicht mehr die selbe Sympathie wie für Klinger oder Hoffmann ein. Je größer die Faszination für die Postimpressionisten wurde, desto mehr nahm die Begeisterung für die deutschen Maler ab. Der Grund hierfür lag letztlich im veränderten Selbstverständnis der *Shirakaba*-Autoren: Zu Beginn identifizierten sie sich mit den utopischen und weltabgewandten Werken der deutschen Maler sehr, weil sie in dieser Haltung ihre eigene gesellschaftlich Isolation als Ästhetiker erkannten. Mit der steigenden Anerkennung aber ihrer eigenen Zeitschrift und der daraus entstehenden kulturellen Relevanz, war die Gruppe mehr und mehr bestrebt, sich dem wirklichen Leben zuzuwenden. Dieser veränderten Haltung aber entsprachen die Werke der Postimpressionisten weitaus mehr, als die symbolistischen Arbeiten der deutschen Künstler.