慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	「生の仮象」から「本質的な事物」へ, あるいは仮装の宴 : マックス・ベックマンのトリプティック『カーニヴァル』(2)
Sub Title	Vom „trügerischen Schein des Lebens" zu den „wesentlichen Dingen an sich", oder die verkleidete Festlichkeit : Max Beckmanns Triptychon „Karneval" (2)
Author	七字, 眞明(Shichiji, Masaaki)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2016
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.53 (2016.) ,p.65- 80
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	中山純教授 石光輝子教授退職記念号
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20160331-0065

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「生の仮象」から「本質的な事物」へ，あるいは仮装の宴
——マックス・ベックマンのトリプティック『カーニヴァル』（2）——

七　字　眞　明

（承前）

4.2.　色彩配置

4.2.1.　中央パネルの色彩配置

画家マックス・ベックマンがアムステルダム亡命時代に制作したトリプティック（三幅対画）作品『カーニヴァル』*Karneval*（Göpel 649）[1] においては既述のとおり[2]，画家本人が書き残した日記中の記載内容を再構成することにより，この作品が当初は「アダムとエヴァ」というテーマのもとに制作されていたことが明らかとなる。

ベックマンの作品の中には、「アダムとエヴァ」を直接的に題材としたと考えられる多くの作品例が見出されるが，それらは宗教的な文脈におい

1）本稿で論じるベックマンの主な油絵作品に関してはGöpel番号を付す。*Max Beckmann. Katalog der Gemälde.* Bearbeitet von Erhard Göpel und Barbara Göpel. *Band I. Katalog und Dokumentation*. Bern 1976 参照。

2）拙論『「アダムとエヴァ」から「カーニヴァル」へ—マックス・ベックマンのトリプティック《カーニヴァル》（1）—』（慶應義塾大学日吉紀要『ドイツ語学・文学』第52号、69–84頁）参照。

なお、本稿執筆にあたっては慶應義塾大学学事振興資金による研究助成（「個人研究C」）を受けている。

【図版 1】*Max Beckmann. Die Triptychen im Städel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 46.

て「原罪」を表現しているというよりはむしろ，神からその創造行為を奪い取ろうとしたプロメテウスの姿にも重なり合う「芸術家」という存在自体が内包する「原罪」を問題化していると思われる[3)]。

「アダムとエヴァ」という題材を一般化し，「男と女」の関係をめぐる問題としてこれを把握すると，『カーニヴァル』（【図版 1】）にはその左右両翼，そして中央パネルのいずれにも，それぞれの画面を大きく占有するかたちで男女の像が登場している。

トリプティックの中央パネルに描かれた事物の色彩配置を詳細に検討し

3）ベックマンにおける「原罪」をめぐる議論に関しては以下の拙論を参照されたい。『マックス・ベックマン「ゲーテ《ファウスト第二部》のためのイラストレーション」における「自画像」と「空間」（2）—記憶のモザイク—』（慶應義塾大学日吉紀要『言語・文化・コミュニケーション』No. 39, 2007，49–70 頁，特に 64–66 頁）

てみると，画面右側に立つ女性の服の緑色と，それよりもやや薄い緑で塗り込まれた画面上部の壁とバランスをとるように，仮面を被ったピエロらしき男の服装の白色と，一部に細かい青色の線が入り混じる床の絨毯のような白い物体により，縦に細長く両翼よりも明らかに幅が狭い中央パネルの画面全体が，やや左に傾斜した感覚を与えつつ色彩的に左右に分割されている。ただし，男の衣装の白と色彩配置上のバランスを保つように，鑑賞者の方へ振り向けられた女性の顔，背中，腕，足の各部分が明るい肌色によって表現され，その肌色は多少色調を薄めながら，左右パネルに描かれた女性の身体にも引き継がれている。

この緑と白の２色を基調とする画面の中に，いずれも特徴的な形態をもった黒色が配置される。画面の上部には上向きに半円となった男の帽子と女性の頭髪。女の服の背中の大きなＶ字型のカットと男のパンツ，さらには女性のスカートの細かい裾模様に共通する下向きの三角形。両者の足元に横たわるホルンのような楽器ないしは拡声器の開口部と，男の服のボタンおよび上着の襟の黒い円形。そして画面全体を通じて人物および事物を浮き立たせるように殊更に強調された黒色の輪郭線である。

これらに加えて，男が右手に持つ棒状の筒あるいは楽器と床に置かれたこれも楽器らしき物体の黄色が中央パネルの色彩上のアクセントとなり，床面，女が左手に持つタンバリンのような器具，そして画面上部の背景に見える，文字が書き込まれたポスターらしきものの赤茶色によって，右翼パネル全体の色彩が構成されている。

4.2.2.　左翼パネルの色彩配置

左翼パネルの画面に見出されるのは，これもまた道化師あるいは軽業師を思わせる男と，これに向き合うように立つ長い髪の女性，そして両者の間隙を埋めるように画面の奥から覗いている彫刻作品のような大きな男の顔である。

画面左側に立つ女性の方へと横顔を向けている男は，中央パネルに描か

れたピエロが仮面らしきものを被っているがゆえに年齢不詳であるのとは対照的に，明らかに年若い青年として描かれている。画面右側から来る強い光によりその横顔は暗い陰影で覆われ，頬より後ろ側と首筋のみが明るく輝いて見えるが，その色合いは中央パネルに描かれた女性の肌色よりはむしろ，道化師が身に纏う衣装の白色に近い。左翼パネルの男の服装は上下ともにやや薄めの紫色で，一部に白い模様が描き込まれている。また中央パネルの道化師と同様，黒いパンツが単色の服装の唯一のアクセントとなっている。

この男と向かい合って立ち，両手に持った笛のような楽器を演奏する女の服装は，胸元が大きく開き袖の丈が短いブラウス，丈の長い民族衣装の趣あるスカート，いずれも淡い黄色で統一されており，この明るい黄色と男の衣服の紫が，左翼パネルの画面を構成する色彩の基調となっている。

この 2 色の周辺に，中央パネルと同様にいくつかの色，特に黒，白，赤，青の 4 色が配置されていく。男のパンツと，これに形がきわめて類似する女性の右手の手袋，男の頭髪と横顔の陰影，画面中央から覗く顔の左半分を覆う影，そして作品全体に共通する明瞭な輪郭線，以上が黒色で描かれている。これらの暗い色調から浮かび上がるように，光が当たっていると思われる男の首筋，女の顔，胸元，上腕部，両足，さらには男が右手に持つ剣の刃，「EVAL/AMSTERDA」[4] と文字が記された床の上の紙片，画面中央の彫像と思われる男の顔の一部とその下に連なる上半身部分，道化師の男の頭部を囲むように描かれている画面右上の丸い鏡ないしは窓枠内の左下部，以上に白色が配置され，女性の顔，胸元，腕，足，各部の淡い黄色とともに，画面全体のコントラストを演出している。

さらに，画面右上の円形の鏡あるいは窓枠内部の右半分，および床面の

4）作品中に読み取れる文字記号に関しては既述のとおり。各場面が展開する場所を示しているものと考えられる。『「アダムとエヴァ」から「カーニヴァル」へ―マックス・ベックマンのトリプティック《カーニヴァル》(1)―』（註 2）80–83 頁参照。

赤色が，男の衣装の紫，女の前掛けと画面左上の模様入りのカーテンらしき背景の薄い青色へと色調を変えつつ画面全体に配置されている。

4.2.3.　右翼パネルの色彩配置

右翼パネル全体を支配しているのは赤色であり，これに黄，白，紫，そして黒の 4 色，およびそれらのヴァリエーションが混ざり，画面全体が構成されている。

女性を背負う男の衣装は，上下ともに黒く太い格子模様が入った鮮やかな赤色である。その赤は黒い模様ともども，床の赤色に引き継がれる一方，画面左上の窓枠のような背景にあっては深い橙色に転じ，また画面右端に描き込まれた鳥獣のごとき仮面を着けた人物が纏う衣装の文様は，上半身部では濃いバラ色に，裾では赤紫色に変化している。

この裾模様に連なる，鳥獣の羽を表すと思われる部位は薄い紫で，画面左下に登場する小さなホテルボーイの制服は濃い紫で，さらに鳥獣の頭部は濃い青紫色で描かれている。

赤色系が支配するこの画面から浮き出るように，中央および左翼パネルにおけると同様にこれもまた野生的な趣きのある女の衣装の白色と，その顔および男の頭部にまわした両腕の明るい肌色，そしてやや黄土色に近い深みある黄色で描かれた両足とが，男の衣服の赤と明瞭な色彩の対比を形成している。明るい黄色は画面右上の鳥獣の頭部の上部背景にも配置されている。そしてこれらの色彩をコンポジションとして纏め上げているのが，男の衣装と床の文様，鳥獣の嘴，画面上部の背景に見られる窓枠らしき部分，輪郭線，以上に用いられている黒色である。

4.2.4.　トリプティックとしての色彩配置

視覚的に認識される「線」や「形」により規定される各パネルの画面構成だけでなく，単一パネル内の描写を超えて，パネル間の関連性もまたコンポジションにとって重要な問題となったが，それと同様に，色彩の配置

についても，トリプティック全体でのその特徴を検討しておくことが必要となる。

トリプティックを構成する 3 枚のパネルにおいて，それぞれ基調となる色彩は，中央パネルで緑と白，左翼は紫と黄色，そして右翼パネルでは赤，とそれぞれ異なるが，これらの色彩がトリプティック全体の画面を占める割合にも相違がある。

まず特徴的であるのは，中央パネルに描かれた女の衣装，およびその背景に使用されている緑色である。左翼パネル左側の女性の衣服の陰影，画面左端下部の背景にわずかに緑色が用いられてはいるものの，左翼パネルのそれ以外の箇所には緑色は見当たらない。右翼パネルでは緑色の使用はさらに限定され，女の左足先周囲の背景が一部，緑色で塗り込められているだけである。

中央パネルの一定の画面領域を占めるこの緑色と色彩的に対置されている白色もまた，両翼パネルにも登場するとはいえその使用は限定的であり，やはり中央パネルを特徴付ける色彩となっている。すなわち，中央パネルの基調をなす緑と白の 2 色は，幅が狭い中央パネル部に集約され，両翼のパネルに関連付けられる度合いが少ない。

これと比較すると，右翼パネルを特徴付けている赤色は中央および左翼パネルに，また左翼パネルに描かれた紫は右翼パネルの一部に，黄色はすべてのパネルのアクセントとして作品全体に分散している。特に，補色の関係にある赤と緑の 2 色の位置関係に着目すると，中央パネルに立つ女の背景，画面右端の一部，および床に，緑色の衣装を囲むように赤色が配置される傍ら，画面上部の背景部分にあっては，文字が読み取れる濃い赤茶色のポスターの周囲を緑色が埋め尽くしている。また，中央パネルと接する右翼パネルの左半分に，男の赤い衣服と背景の橙色が配置され，中央パネルの上部背景の緑色と隣接する左翼パネル右上部分に，円形の鏡あるいは窓の右半分を埋める赤色が置かれている。

3 枚のパネルに共通して，それぞれの画面の下部，床面はいずれも赤色

系で占められ，各パネルに描かれた場面がそれぞれ独立し完結したものでありながらも，相互に何らかの関連性を有することが示唆されている。

4.3. トリプティックという形式

マックス・ベックマンが制作したトリプティックは，1933 年に完成した『出発』*Departure*（Göpel 412）にはじまり，未完作『バレーのリハーサル』*Ballettprobe*（Göpel 834）までの 10 点に加えて，コンセプトを描いたスケッチ画だけが残る作品数点が現在のところ確認されている。画家はそのキャリアの初期，1910 年前後には大画面による作品を数点制作しているが[5]，キリスト教絵画の系譜に連なるトリプティックという複合的な絵画形式に取り組むのは 1930 年代に入ってからのことである。

ベックマンがトリプティック作品の制作に携わることとなった経緯に関しては，画家自身による直接的な言及等の記録が残されていないため，ベックマン研究史上の難題の一つとなっている。

この問題に関する興味深い見解として知られるのは，1920 年代の「同時舞台」Simultanbühneの影響を指摘するガンデルマンによる論考[6] である。1928 年秋に上演された劇作家ゲオルク・カイザー，あるいはフェルディナント・ブルックナーの作品（【図版2】[7]）が，同時並行舞台という形式を

5）初期の大画面による作品として，『メッシーナ滅亡の情景』*Szene aus dem Untergang von Messina*（1909，Göpel 106，253.5 x 262cm），『アマゾネスの戦い』*Amazonenschlacht*（1911，Göpel 146，250 x 220cm），『タイタニック号の沈没』*Untergang der Titanic*（1912，Göpel 159，265 x 330cm）を例として挙げることができる。なお，各作品のサイズを示す数値はいずれも以下の文献による。*Max Beckmann. Retrospektive* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Carla Schulz-Hoffmann u. Judith C. Weiss. München 1984.

6）Gandelman, Claude: *Max Beckmanns Triptychen und die Simutanbühne der 20er Jahre*. In: *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 102–113.

7）ガンデルマンが例として挙げている，フェルディナント・ブルックナー

【図版 2】*Max Beckmann. Die Triptychen im Städel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 106.

採用したものであり，特にフランクフルトでのカイザーの作品上演に関しては，これをベックマンが見ていた可能性があることをガンデルマンは指摘している[8)]。それとともに，「同時舞台」とは「個々の場面を普遍的歴史的事象に関連付ける」ための手段であるとするエルヴィン・ピスカトールの主張が，複数の場面を同時に一舞台上で再現するという演出法の理論的根拠として紹介されている[9)]。

日記中の記述等により，ベックマンが足繁く劇場を訪れていたことが知られているが，そうした機会に画家が目にした舞台演出のスタイルが，絵画作品の制作，作品の形式に影響を及ぼしたことは，十分に予想されることである。

『犯罪者たち』*Die Verbrecher* の，ベルリンにおける 1928 年の舞台を記録した写真。Ebd. S. 106.

8）Ebd. S. 104f.

9）Ebd. S. 107.

もう一点，トリプティックという形式を画家ベックマンにもたらしたと考えられるのは，他ならぬ，同時代の画家によるトリプティック作品例である。例えば，既に 1910 年代の前半に，エミール・ノルデの『エジプトの聖マリア』*Die heilige Maria von Ägypten*（1912）のように，その画題からも予想されるとおり，宗教的な意味合いが残り，キリスト教絵画の重要な一形式であるトリプティックを形式的にも，また内容の面でも引き継ぐ作品が存在する。ところがこれとほぼ同時期に制作された，ノルデとともに表現主義を代表する画家の一人であるアウグスト・マッケの『大動物園』*Großer Zoologischer Garten*（1913）においては，3 面のパネルに描かれているのは動物園のパノラマ的な景観であり，そこに宗教的なモチーフは認められない。また，エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナーの『牧草地の暮らし』*Alpleben*（1918）もまた，アルプス山間部の日常を描く三幅対であり，題材にキリスト教的な解釈を持ち込む余地はあまり無い。

ベックマンに先行する同時代のトリプティック作品群のなかでも興味深い一例は，エルマー・フォン・エッシュヴェーゲが描いた『サヴァ川渡河』*Übergang über die Sava*（1915）である。第一次世界大戦におけるベオグラード攻防戦を題材とするこのトリプティックは，戦争という歴史的大事件を個々の場面の並列的な展示により，複合的総合的に表現しようと試みた作品のひとつとして美術史の中に位置づけることが可能である。加えてこの作品が持つ意義は，十数年の後に発表されることとなるオットー・ディクスのトリプティックによる大作『戦争』*Der Krieg*（1929–32）（【図版 3】）に，おそらくは影響を与えていると思われるからである[10)]。やはり第一次世界大戦の惨劇を新即物主義の冷徹な表現により再現したディ

10）ディクスのトリプティック『戦争』の成立過程に関しては以下に詳しい。Peters, Olaf: *Eine Summe des Krieges. Otto Dix‘ Triptychon ≫ Der Krieg ≪ (1929–1932)*. In: *Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. den staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters. Dresden 2014, S. 139–159.

【図版 3】*Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. den staatlichen Kunstsammlungen Dresden. Birgit Dalbajewa, Simone Fleischer, Olaf Peters. Dresden 2014, S. 176–177.

クスのトリプティックが完成するのは 1932 年であるが，ほぼこれと同時期にベックマンが最初のトリプティック作品の制作に着手していることから，ディクスの戦争画がベックマンによるその後のトリプティック連作の最終的な契機となったとも考えられる[11)]。

11）ベックマンとディクスの関連性については以下の文献を参照のこと。Schwarz, Birgit u. Michael Viktor Schwarz: Dix und Beckmann — Welterkenntnis versus Weltüberwindung. In: Dix/Beckmann. Mythos Welt (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Ulrike Lorenz, Beatrice von Bormann, Roger Diederen. München 2013, S. 10–21.

なお，「戦争」を題材とする絵画作品についてベックマンとディクスを含む数名の芸術家を比較検討した以下の文献が存在するが，ベックマンに関しては言及されているのは主に 1920 年代のリトグラフ作品である。Höper, Corinna: ≫ Zur Sache ≪ — Max Beckmann. In: Kollwitz – Beckmann –

大都会のパノラマを提示する『大都会』*Großstadt*（1927–28）とともに，ディクスが制作したトリプティックにおいては「戦争」，そして「大都会」という，1910 年代から 20 年代にかけてのヨーロッパの錯綜した時代状況を特徴付けるテーマが絵画作品として表象されている。その際に，「戦争」と「大都会」に共通して，個々人ではなく人間の集団，あるいは大衆が登場する情景を再現するにあたり選択された手段が，他ならぬトリプティック形式であったと考えられる。なぜならば，複数の画面を同時並行的に並べて提示することで，鑑賞者の視線はそれらの画面上を行き来するうちに，異なるパースペクティヴをもって描かれたはずである別々の絵画作品の間の関連性を想像し，描かれていないイメージをも新たに補完的に創造し得る可能性がそこには与えられているからである。かつてアルブレヒト・アルトドルファーが『アレクサンドロス大王の戦い』*Die Alexanderschlacht*（1529）において，一枚の大画面の中に無数の兵士たちの姿を描き込もうとした努力の一部は，オットー・ディクスにおいて，トリプティックを構成する 3 枚のパネルの関連性に向けられた鑑賞者の想像力に委ねられることとなったのである[12)]。

5.「深層」に関する問題

5.1. アダムとエヴァ、あるいは「楽園追放」

ナチスによる「退廃芸術展」の開会式がミュンヘンにおいて盛大に挙行された 1937 年 7 月 19 日にベックマンはベルリンを脱出し，アムステルダムを経てアメリカへ亡命しようと試みるが，その後約 10 年間をアムス

Dix – Grosz. Kriegszeit (Ausstel- lungskatalog). Tübingen/Berlin 2011, S. 95–109.

12）ジャンルは異なるが，同時代の文学作品において，例えばアルフレート・デーブリーンの長編小説『ベルリン・アレクサンダー広場』に見られるモンタージュ的な技法も，「大都会」の状況を複数の視点から複合的・複層的に言語という手段により表現しようとした試みとして，絵画におけるトリプティックと対照して検討することが可能であろう。

テルダム市街のアトリエ兼アパートで過ごすこととなった。ベックマンが『カーニヴァル』の制作に携わっていた 1942 年 8 月から 1943 年 12 月にかけての時期，画家が残した日記中の記載からは，当地における生活がいわば死と常に隣り合わせのものであった状況がうかがえる[13)]。

ところが，画家自らが衛生兵として参戦した第一次世界大戦の悲惨な景観が 1920 年代前半の版画作品等に直接的，写実的に表現されていたのに対して，アムステルダムでの戦争体験は，それ自体前線における体験ではないこともあり，具体的な表現をとることが少ない。ベックマンは「戦争」というテーマが直接に絵画作品の画面上に再現されないことについて，「このような事態に至ったことがそもそも遺憾であるのに，その出来事をひとつひとつ思い描かなければならないとしたら気が狂ってしまう」[14)] と述べたことが伝えられているが，直截な表現ではなく，凄惨な情景を巧みに回避しながら日々の生活が継続されていく欺瞞，日常世界の仮象とその背後に隠された現実というその二重構造に苛まれつつ，目にする表層の光景を画家は絵画平面上に再現していたと言えるだろう。

すると，『カーニヴァル』の 3 枚のパネルに描かれている場面も，戦争という現実を覆い隠す，仮象としての日常的光景となる。3 組の男女が仮面を被るか，あるいは仮装しながら，華やかな舞台に登場する。左右のパネルに描き込まれた刀剣以外に，戦争を暗示する記号は見当たらない。そ

13）ベックマンの住居からほど遠くない地点に爆撃機が墜落し炎上する様子などが日記には綴られている。詳しくは拙論『マックス・ベックマン「ゲーテ《ファウスト第二部》のためのイラストレーション」における「自画像」と「空間」（1）―イメージの受容と再生産―』（慶應義塾大学『藝文研究』No. 91–2, 2006，172–198 頁，特に 180–184 頁）を参照されたい。

14）*Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge.* Hrsg. v. Hans Martin Frhr. v. Erffa u. Erhard Göpel. München 1962, S. 264; *Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950.* Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Rudolf Pillep. München 1950, S. 58f.

【図版 4】*Dix/Beckmann. Mythos Welt* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Ulrike Lorenz, Beatrice von Bormann, Roger Diederen. München 2013, S. 17.

れはむしろ祝祭の場であり，カーニヴァルの宴である。

三幅対画という形式をベックマンが採用することとなった経緯に関連して，オットー・ディクスがベックマンに与えたと思われる影響，特にディクスのトリプティック『戦争』に言及したが[15]，『カーニヴァル』に限っていえばむしろ，中央パネルに展開する虚栄に満ち溢れた大都会の華やかさと両翼のパネルに垣間見える社会の裏側とが対比的に構成されているディクスの三幅対画『大都会』（【図版 4】）の影響の方が顕著である。

ただし，ベックマンが『カーニヴァル』を構成する 3 枚のパネルに描いた場面の相互的な関係は，ディクスのトリプティックに見られる，社会の表側と裏側，仮象と実相ほどには明快な対比を示しておらず，社会批判的なメッセージも画面からは明確に読み取れない。

本稿冒頭に記したとおり，ベックマンの『カーニヴァル』は当初『アダムとエヴァ』として構想された作品である。『カーニヴァル』の中央パネルにも，また両翼にも一組の男女像が描かれているが，「アダムとエヴ

15）註 11 参照。

ァ」という題材をもっとも直接的に表現していると考えられるのは右翼パネルの二名である。画面左下に描き込まれたホテルボーイの帽子，さらには画面右上に記されたエデン・ホテルを想起させる文字列は都市ベルリンを示唆し，画面右半分を占める，刀剣を手にした鳥獣と，これもまた刀を手にしたホテルボーイから逃げるように画面の左手へと向かう男と，その背中に担がれた女の視線の先に位置する中央パネル上部と左翼パネル下部には，アムステルダムの地名の一部が読み取れる。右翼パネルに描かれた男女の姿は，この作品を制作する芸術家自身が祖国ドイツの地，ベルリンという楽園から今まさに追放されてきた状況を，エデンの園からの追放として表象したものとまずは解釈することができる。

ベックマンはそれでは，歴史的事実として自らが置かれた亡命者としての悲惨な境遇を右翼パネルの男女像により我々の眼前に提示しようと試みたのかと言えば，それは一面的な解釈としかならない。1932 年から翌 33 年にかけてフランクフルトおよびベルリンで制作されたトリプティックの第一作『出発』に関する批評に関連してベックマンは既に，『出発』は特定の政治的，あるいは宗教的な主義主張を宣伝するために描かれた「傾向的作品（Tendenzstück）ではなく，あらゆる時代に当て嵌まるものである」[16] と，その普遍性に言及していた。

エデン・ホテルを後にする男と女は，それでは何故に楽園から追放されなければならなかったのか。その理由は特定の歴史的状況の中に求められるものではなく，ベックマンにおいてそれはむしろ，芸術家という存在自体が負う創造者としての「原罪」であり，その創造行為とは「見せかけの生の仮象から，現象の背後にある本質的な事物そのものへの出発」[17] と画

16）Max Beckmann an Curt Valentin. In: *Max Beckmann. Briefe.* Herausgegeben von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarbeit von Barbara Golz. Bd. 3: 1937–1950. München 1996, S. 29.

17）Ebd.

家自身が述べていたものである。

5.2. カーニヴァル

トリプティック『カーニヴァル』の 3 枚のパネルはいずれも，そのタイトルどおり，カーニヴァルの宴の様子を描いている。3 組のアダムとエヴァは仮装し，中央パネルの男は仮面を着け，右翼パネルの鳥獣の頭部も，また左翼パネル中央に見える彫刻像のような大きな男の顔も，仮面の様相を呈している。第二次世界大戦の最中にアムステルダムに生きる画家が日々目にしていたのはいわば世界の表層であり，その亡命者としての生活は画家にとって仮のものでしかない。日常世界の現実を覆い隠すカーニヴァルの仮装と仮面は，翻って芸術家ベックマン自身が置かれている—仮の—生存状況をも表現している[18]。

しかし，『カーニヴァル』の 3 枚のパネルに描かれた仮装の宴は，戦争という歴史的事実を覆い隠す欺瞞を告発する否定的な意図をもって描かれたものでは決してない。むしろそれは，その表面的な仮象の世界こそが実は，芸術家を含む人間すべてに普遍的な存在形式であることを積極的に肯定するものである。

1938 年 7 月 21 日にロンドンで行われた『私の絵画について』と題した講演の中でベックマンは，「永遠に変転していく大きな世界劇場」[19] を表

18）『カーニヴァル』は画家の「オランダにおける仮面を被った存在状態」を示唆している」とゲーペルは記している。Göpel, Erhard: *Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen.* Hrsg. u. mit Einführungen versehen v. Barbara Göpel. Frankfurt a. M. 1984, S. 33.

なお，中央パネルの男が着ける白い仮面は死を暗示する，という解釈を提示する以下の論考も存在するが，むしろ，仮象の世界の表象ととらえるべきであろう。Schiff, Gert: Die neun vollendeten Triptychen von Max Beckmann. Marginalien zu ihrer Deutung. In: *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 75.

19）*Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und*

現することにより画家として自己実現を成し遂げたいとの趣旨を述べている。亡命生活の一通過点であるアムステルダムにおけるカーニヴァルの宴は仮初の祝祭に過ぎない。しかし同時にそれは,「世界劇場」の舞台で演じられる現実の出来事でもある。生と死が隣接する亡命の地で虚実皮膜の世界に身を置く芸術家の自己肯定が『カーニヴァル』の 3 枚のパネルには展開しているのである。

Gespräche 1911 bis 1950. Hrsg. u. mit einem Nachwort versehen v. Rudolf Pillep. München 1950, S. 50. なお,「世界劇場」は Welt-Theater とハイフンにより連結された合成語として表記されている。