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

Title	「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)
Sub Title	Von ,,Adam und Eva" zum ,,Karneval" : Max Beckmanns Triptychon ,,Karneval" (1)
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	2015
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.52 (2015.) ,p.69- 84
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20150331-0069

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.

「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）――

七　字　眞　明

1.　はじめに

画家マックス・ベックマンは，自らの亡命時代を支えた画商であり，その作品の良き理解者でもあったクルト・ヴァレンティンに宛てて，1938年2月11日付けの書簡において以下のごとく記している。

> 出発（たびだち），そう，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。しかしながらこれは，結局のところ，私のすべての作品にあてはまることです[1)]。

この書簡に記された「出発」（Abfahrt）とは，直接的には，後に

1）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.
　なお，マックス・ベックマンとクルト・ヴァレンティンの交流に関しては，以下に詳しい。Vgl.: *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Susanne Petri und Hans-Werner Schmidt. Ostfildern 2011, S. 331f.

Departure（Göpel 412）[2] と改題された，ベックマンの最初のトリプティック（三幅対画）作品に言及したものである。しかし，画家自身の発言にあるとおり，「見せかけの生の仮象から，現象の背後にある事物の本質そのものへの出発」とは，単に一つの作品の制作意図を個別的に述べたものではなく，画家が自らの芸術観を簡潔な表現に集約したものと考えられる。

ところで，仮象，すなわち感覚的現象という「表層」の内側に潜む事物の本質という「深層」を形而上的に描き出そうとする試みは，画家ベックマンに特有のものというわけではもちろんなく，むしろ程度の差こそあれ，時代や地域を越えて，芸術作品を創造する行為が有する普遍的特性のひとつであると考えてよいだろう。そのため，「仮象から本質へ」という表現は，画家の芸術理念を表明した言葉として特段に違和感を与えるものではないかもしれない。

ところが，表面的「仮象」から内面的「本質」への「出発」を宣言したベックマンは，旧来の知人でありベックマン作品の蒐集家でもあったシュテファン・ラックナーが回想するところによれば，むしろ事物の表層へのこだわりを強調したとも解釈できる以下のような言葉を残している。

> 私としては空間の構成を平面上において実現させてみたいのです。感覚性こそが重要であり，形而上的なものはさして必要ではありません[3]。

2）本稿で言及す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。

3）パリに生まれ，アメリカに渡った亡命作家でもあるシュテファン・ラックナーによる画家ベックマン回想記に残された言葉。Lackner, Stephan: *Ich erinnere mich gut an Max Beckmann.* Mainz 1967, S. 32. In: *Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950.* Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Rudolf Pillep. München 1990, S. 57.

この言葉は，ラックナーによれば，1934 年から 1939 年の間に記録されたもので，その日時は厳密に特定されてはいないものの，前述のクルト・ヴァレンティン宛ての書簡が書かれた時期から大きく隔たるものではない。すると，ベックマンは感覚性を重視し形而上的なものへのこだわりを否定する一方で，表層の背後に潜む本質へ向かう態度表明を行うという，一見矛盾した見解を示しているようにも思われる。

本稿では，1942 年から 1943 年にかけて画家が亡命先のアムステルダムにおいて制作したトリプティック作品『カーニヴァル』*Karneval*（Göpel 649）を手掛かりとして，これら二つの言明の関連を検討することにより，1940 年代半ばにおける画家マックス・ベックマンの創作活動のあり方について考察を行うこととする[4)]。

2.　作品の成立過程

ベックマンの作品の成立過程に関しては，画家本人による書簡と日記に記載された情報が，有効な手掛かりとなる。『カーニヴァル』の成立過程に関しては特に，残された画家の日記の中でこれを詳細に跡付けることが可能である[5)]。

4）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を受けている。

5）『カーニヴァル』の制作過程について，画家の亡命時代の日記にかなり詳細な記録が残されている。Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950.* Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann. Mit einem Vorwort von Friedhelm W. Fischer. München 1987 (Durchgesehene Neuausgabe), S. 50ff. 参照。

なお，作品に関する画家ベックマン自身の言及は，エアハルト・ゲーペルによるカタログに一覧として掲載されている。*Max Beckmann. Katalog der Gemälde.* Bearbeitet von Erhard Göpel und Barbara Göpel. *Band II. Tafeln und Bibliographie*. Bern 1976, S. 235–236. またトリプティック作品群に関しては，ゲーペルによる一覧をもとに作成されたと考えられる以下の文献がある。*Max Beckmann. Die Triptychen im Städel* (Aus-

作品『カーニヴァル』の成立に関連すると考えられる最初の記載は，1942 年 8 月 1 日に登場する。

> 新しいトリプティック開始。ADAM その他と―まだ決まってはいない―しかし何らかのものとはなるだろう[6]。

この記載には「カーニヴァル」というタイトルは登場しないものの，1942 年 8 月前後に制作が開始されたトリプティック作品は他に存在せず[7]，また，後述するように，当作品ではアダムとエヴァの「楽園追放」が一つの題材として描き込まれていることから，上記の「新しいトリプティック」とは『カーニヴァル』を意味しているものと推察できる。

これに続いて，同年 8 月 12 日の日記に「新しいトリプティックに多少」携わった旨の記述，さらに 8 月 19 日にも「新しいトリプティックの中央パネルの下図」という記載があり[8]，1942 年 10 月 25 日には

> 『アダムとエヴァ』の入念な下図。ひょっとするととても面白いもの

---

stellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 58.

6）Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950.* S. 50.

7）『カーニヴァル』の直前に制作されたトリプティックは，1941 年 5 月 15 日の日記の記載中に名前が初めて登場する『俳優たち』（*Schauspieler*, Göpel 604）。『カーニヴァル』の次に制作されたトリプティックは，1944 年 9 月 30 日に初めて言及がある『目隠し鬼ごっこ』（*Blindekuh*, Göpel 704）―ただし，この段階では『コンサート』（*Das Konzert*）という仮題が付されていた―である。

なお，ほぼ同時期（1942 年 7 月 29 日）に，2 つの風景画，『給水塔と海』（*Wasserturm mit Meer*）ならびに『フランクフルト駅』（*Frankfurter Bahnhof*）の制作開始が日記に記されている。Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950.* S. 32 bzw. S. 100 参照。

8）Ebd., S. 51.

になるかもしれない[9)]。

と記されている。

当初『アダムとエヴァ』というタイトルで構想されていたこのトリプティックの制作状況に関してさらに，1942 年 11 月 7 日に「アダムとエヴァの中央パネル」について，また同年 12 月 11 日に「アダムとエヴァの下図改作」と日記に記された後[10)]，1943 年 2 月 19 日に

久しぶりに ??? の正面パネルにじっくり取り組む[11)]

との記載が見られる。作品の題名部分が「???」と記されていることから，1942 年末から 1943 年初頭の約 2 ヶ月間にトリプティック作品の全体的な構想に変化が生じ，これに伴いタイトルの変更も検討されていたことが予想される。

この後，1943 年 3 月 16 日（「新しいトリプティック」）および同年 4 月 3 日（「トリプティックに集中的に携わる，これで何らかのものになると思う」）に作品に関するコメントが残され[12)]，1943 年 4 月 17 日の日記に

今日『カーニヴァル』のコンポジションの最終版

と，作品の最終的なタイトルである「カーニヴァル」という名称が初めて登場する[13)]。

9）Ebd., S. 53.
10）Ebd., S. 54 u. 56.
11）Ebd., S. 60.
12）Ebd., S. 61 u. 62.
13）Ebd., S. 62. なお，日記中の記載は *Carneval* で，ベックマンはこの後も当作品をこのように記している。今日，研究書やカタログでは *Karneval* と綴られるのが一般的であり，本稿でも *Karneval* と表記する。

これ以降 1943 年 9 月まで『カーニヴァル』に関する記載は単発的に現れるのに対して[14]，同年 10 月から 12 月にかけて作品の完成に向けた作業が集中的に進められた様子が日記からは読み取れる[15]。

これらをさらに詳細に調べてみると，「カーニヴァル・トリプティックの左翼になおも 4 時間むなしく取り組む」[16]（10 月 4 日），「もう一度カーニヴァルの左翼，かなり進んだように思う，足にひどい痛みを感じながら 3–4 時間作業」[17]（10 月 6 日），「カーニヴァルに 4 時間，左の男の頭部完成」[18]（10 月 16 日），「カーニヴァルの左翼に 6 時間，かなり完成し上々。当然のことながら疲労困憊，しかし何かしら満足」[19]（10 月 17 日），と記載されており，作品制作の最終段階において，特に左翼パネルの造形に困難が生じていたことがわかる。

1943 年 11 月 14 日に「カーニヴァル・トリプティックの左翼に専念」，翌 11 月 15 日には「トリプティックの左翼中央の人物をもう一度手直し」と記された後[20]，11 月 18 日に

『カーニヴァル』終了[21]

14）1943 年 5 月 29 日，6 月 4 日，6 月 6 日，7 月 27 日，9 月 8 日の日記中の記述。Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950.* S. 64, 67, 70.

15）1943 年 10 月 4 日，10 月 5 日，10 月 16 日，10 月 17 日，11 月 14 日，11 月 15 日，11 月 18 日の記述。

16）Ebd., S. 71.

17）Ebd.

18）Ebd., S. 72.

19）Ebd.

20）Ebd., S. 74.

21）Ebd. ゲーペルのカタログでは，この日付を『カーニヴァル』の制作終了日としている。それに対して，制作開始日は 1942 年 7 月 25 日となっている。*Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Band I. Katalog und Dokumentation*. S. 390–391.

と，作品の完成が宣言される。

しかしその後もなお，「『カーニヴァル』を再び見，紫色の青年の横顔に手を入れる」（1943 年 11 月 30 日），「カーニヴァルの手直し終了」（12 月 1 日）と最終的な仕上げが進められ，1943 年 12 月 5 日の日記に「『カーニヴァル』最後にもう一度点検—最終的に完成」と記されている[22)]。

この後，12 月 13 日に美術史家兼画商で，1941 年 2 月頃よりベックマンと親交のあったヘルムート・リュトイェンス[23)]が『カーニヴァル』を見にベックマンを訪ね，翌 1944 年 1 月 31 日に同作品がリュトイェンスによりアトリエから運び出されたことが，日記には記載されている[24)]。

以上の作品成立までの経緯から考えられることは，当初想定されていた「アダムとエヴァ」という主題が，作品の制作が進展するとともにその重心を「カーニヴァル」へと移したことであり，この方針転換が，左翼パネルに作品完成の直前まで画家が手を加えていたこと，つまりは，中央部と右翼パネルは比較的早い段階で完成していた事実に反映されていると推測される点である。

3.　研究状況

本稿でトリプティック『カーニヴァル』を考察の対象とする主な理由は以下の 2 点にある。

まず第一に，『カーニヴァル』がアムステルダム亡命時代に制作された大作でありながら，従来のベックマン研究においてそれほど論じられてこ

22）Ebd., S. 75.

23）ヘルムート・リュトイェンス（Helmuth Lütjens）に関しては，以下の文献に詳しい紹介がある。*Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Susanne Petri u. Hans-Werner Schmidt. Ostfildern 2011, S. 288.

24）Göpel, Erhard (Hg.): *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950.* S. 76 u. 80. なお，『カーニヴァル』と同時に『モンテカルロの夢』（*Traum von Monte Carlo*, Göpel 633）が搬出されている。

なかったことを指摘しなければならない。

本稿冒頭に引用した書簡において言及がある『出発』（1932/33）に始まり，1950 年末に亡命画家としてニューヨークで没するまでの間に，ベックマンはあわせて 10 のトリプティックによる作品を残している[25)]。

これらのうち，例えば第 2 作の『誘惑』（*Versuchung*, Göpel 439）に関してはマックス・ベックマンの長男であるペーター・ベックマンによる著書[26)] が，また第 5 作の『俳優たち』（*Schauspieler*, Göpel 604）に関しては，ハインツ・ヤートによるモノグラフィー[27)] が存在するなど，広く研究・議論の対象として取り上げられてきた状況と比較すると，『カーニヴァル』に関する論考はそれほど数多くない[28)]。

25）厳密に言えば，10 のトリプティック作品群のうち第 10 作の『バレーのリハーサル』（*Ballettprobe*, Göpel 834）は未完の作品である。さらに，スケッチ画のみが残され，実際には制作されることがなかったトリプティックが少なくとも一点存在することが知られている。Vgl.: „*Entwurf für ein Triptychon: Vogelmensch und Menschenaffe*“. In: *Max Beckmann. Die Skizzenbücher.* Bd. 2. Ostfildern 2010, S. 804.

26）Beckmann, Peter: *» Die Versuchung «. Zu dem Triptychon von Max Beckmann*. Heroldsberg bei Nürnberg 1977.

27）Heinz Jatho: *Max Beckmann. Schauspieler-Triptychon*. Frankfurt am Main 1989.

28）『カーニヴァル』に関する主な文献には以下のものがある。*Max Beckmann. Die Triptychen im Städel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 46f.; Schiff, Gert: *Die neun vollendeten Triptychen von Max Beckmann*. In: *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*. S. 62–81; Gohr Siegfried: *Max Beckmanns Spätstil*. In: *Die Triptychen im Städel*. S. 189–199; Spieler Reinhard: *Max Beckmann 1884–1950. Der Weg zum Mythos*. Köln 1994, S. 152f.; *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*. Hrsg. v. der Pinakothek der Moderne. Mit Beiträgen von Carla Schulz-Hoffmann, Christian Lenz und Beatrice von Bormann (Ausstellungskatalog). Ostfildern 2007, S. 206–209; Lenz, Christian: *» Schön und schrecklich wie das Leben «. Die Kunst Max Beckmanns 1937 bis 1947*. In: *Max Beckmann. Exil in Amsterdam*. S. 33–105, bes. S. 58; Fuhrmeister,

もう一点，『カーニヴァル』を本論で取り扱う理由は，この作品に描かれた多様な形象が，ベックマンの作品制作において頻繁に見られるイメージの転用例として，画像のいわば「間テクスト性」という観点から，きわめて興味深い作品と考えられるからである。本論冒頭にも記したとおり，「仮象」と「本質」,「表層」と「深層」という対立軸を念頭におきながら以下，トリプティック作品『カーニヴァル』から読み取れる画家の創作理念について検討してみたい。

4. 「表層」に関する問題

4.1. 画面構成

『カーニヴァル』（図版 1）は中央パネル，および両翼のパネルからなる。それぞれのサイズは，中央パネルが縦 190cm× 横 84.5cm，両翼がいずれも縦 190cm ×横 104.5cm である[29)]。

中央部と両翼の縦のサイズが同じであるものは，10 のトリプティックのうち 6点[30)]，中央パネルの横幅が両翼に比べて狭い作品は『カーニヴァル』のみであり，この点が当作品の大きな特徴の一つとなっている。

4.1.1. 中央パネルの画面構成

両翼と比較して幅が狭い中央パネルには，その縦長の画面全体を支配的

Christian / Kienlechner, Susanne: *Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden. Überlegungen zu Schauspieler (1941/42), Karneval (1942/43), Blindekuh (1944/45) und Argonauten (1950)*. In: *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*. S. 42–44.

29）以下の文献による : *Max Beckmann. Katalog der Gemälde. Band II. Tafeln und Bibliographie*. S. 234; *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*, S. 47.

30）『カーニヴァル』以外の 5 点は，『出発』*Departure*: 中央部・両翼とも縦 215.5cm;『アクロバットたち』*Akrobaten*（Göpel 536）: 同 200.5cm;『ペルセウス』*Perseus*（Göpel 570）: 同 150.5cm『俳優たち』*Schauspieler*: 同 200cm;『バレーのリハーサル』*Ballettprobe*: 同 208.5cm である。

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

に占めるように 2 名の人物像が描かれている。大きなボタンと幅広い襟が特徴的な，道化師を思わせる白い上下の衣装と黒いパンツを身に纏った左側の男性は，黒い帽子のようなものを被り仮面をつけているように見えるが，その仮面の輪郭は画家自身の容貌に通じるものであり，画家の 1920 年代の作品である『仮面舞踏会の前』*Vor dem Maskenball*（1922, Göpel 216, 図版 2）ならびに『二重肖像画，カーニヴァル，マックス・ベックマンとクヴァッピ』*Doppelbildnis Karneval, Max Beckmann und Quappi*（1925, Göpel 240, 図版 3）に描かれた男性の容貌との類似のみならず，その題材の関連を指摘することが可能である。

両足をやや開き気味にして立つこの男は，両手で右側の女性を抱いているが，それは抱き締めるというほどではなく，左手を女の腰に，また右手を女性の左腕上腕部に軽く添えている，といった感じである[31)]。女性が身

31）この男と女の間の「距離感」，その近接と離反を同時に表現するような

【図版 2】*Max Beckmann. Selbstbildnisse* (Ausstellungskatalog). Ostfildern 1993, S. 83.

【図版 3】*Max Beckmann. Selbstbildnisse* (Ausstellungskatalog). Ostfildern 1993, S. 87.

に着けている緑色の服は，その背中部分が大胆に V 字型にカットされ[32]，また同色のスカートは裾の部分が波形に裁断されて，一種野生的な雰囲気を与えている。仮面を被っているため男の視線の向く先は定かでないが，

間隔と感覚が描かれているとの指摘は興味深い。Fuhrmeister, Christian / Kienlechner, Susanne: *Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden. Überlegungen zu Schauspieler (1941/42), Karneval (1942/43), Blindekuh (1944/45) und Argonauten (1950)*. In: *Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht*. S. 43.

32）『ゲーテ《ファウスト第二部》のためのイラストレーション』*Illustrationen zu Goethes » Faust II «* に登場するヘレナの肖像はきわめて似た構図を示している。この作品に関しては拙論『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』第 39 号，2007，49–70 頁）を参照されたい。

女は首を左後ろに振り，視線も作品の鑑賞者の方へと向けている[33)]。

両者の背後の緑色の壁面には茶色い絵あるいはポスターのようなものが掛かっており，そこには「ARNAVL / AMST」[34)] との文字が描かれている。また，二人の足元には黄色いホルン，あるいは拡声器のようなものが床に置かれ，そこにも「DA ORIENT / SUMAT」[35)] と文字が書き込まれている。床部分は赤茶色の部分と白色の部分に別れ，いずれにも線状の模様があるが，これらが何を意味しているかは不明である。

画面全体は，男が持つ黄色い棒状の筒，男の右手と左足，女の右足，女の服の左肩から背中にかけてのカットから構成される，画面の左上から右下へ走る斜めの線と，壁に掛けられた絵画の傾き，男の右足，女の左足と左手，女の服の右肩から背中に向かう線によって特徴付けられる，画面右上と左下を結ぶ線とによって，バランスが保たれている。また，画面下半分に配置された二つの円環，すなわち，床に置かれたホルン，あるいは拡声器の黄色い円と女が左手に持つ赤いタンバリンらしき器具の円環が，画面上部に描き込まれた絵画，あるいはポスターの長方形に対応している。二つの円の中心を結ぶ線の傾斜は，絵画の傾きとほぼ一致している。

33）ここに描かれた女性のモデルとして，オランダ人女性指揮者で反ナチス・レジスタンスのメンバーでもあったフリーダ・ベリンファンテ Frieda Belinfante の名が挙げられているが，確たる根拠は無い。同様に，左翼および右翼の男性像のモデルとしてそれぞれ作家マールテン・ファン・ギルゼ Maarten van Gilse と編集者のフランス・ドゥヴェール Frans Duwaer の名が挙がるが，こちらも推測の域を出ない。Fuhrmeister, Christian / Kienlechner, Susanne: *Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden*. S. 42.

34）(C)ARNAV(a)L AMST(erdam) を意味するのではないかとの推測が提起されている。*Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*, S. 47.

35）DA ORIENT SUMAT (Sumatra?) はアムステルダムの飲食店（おそらくバー）の名ではないかとされているが定かではない。Ebd.

レンツは，DA ORIENT(E) SUMAT (LUX) (= EX ORIENTE LUX)，とまったく異なった宗教的解釈を提示している。Lenz, Christian: *»Schön und schrecklich wie das Leben «. Die Kunst Max Beckmanns 1937 bis 1947*. S. 59.

4.1.2.　左翼パネルの画面構成

中央パネルと比較して幅が広い両翼にも，その縦に長い画面にはそれぞれ男女の像が描かれている。

左翼には，中央部とは逆に，女性が左側，男性が右側に配置されている。やはり道化を連想させる，明るい紫の衣装と黒いパンツに身を包む男は足をやや開き気味にして立ち，左手を胸の前に出し，その右手には剣が握られている。これに向かい合って立つ女は両膝を軽く曲げて立ち，黄色い上下の衣装に男の服よりもさらに明るい紫の前掛けをして，黒い手袋をした両手に持った笛らしきものを吹いている[36)]。

中央パネルとは異なり，両者の間には空間があり，その間隙を埋めるようにして大きな彫像らしき顔が正面を見据えている[37)]。画面上部の右手には黄色い円で表示された鏡らしきものが描かれ，さらにその円の内部は右半分が赤，左半分は白と紫で塗り込められている。その左側はカーテンのような背景で仕切られているが，わずかに左に傾いており，右翼の背景の若干の傾斜と呼応している。一方，二人の足元には大きな紙片が置かれ，紙面に「EVAL / AMSTERDA」[38)] との文字が読み取れる。中央パネルに描かれた男女が靴を履いているのに対し，左翼の二人は裸足である。

画面の構成は，男の左手肘から指先にかけての線と女が吹く笛と思しき楽器がほぼ平行して画面左上から右下に向かう対角線に沿い，これにさら

36）楽器を演奏する女性像はベックマンの作品に頻繁に登場する。トリプティックでは『ペルセウス』*Perseus* の左翼パネル，『目隠し鬼ごっこ』*Blindekuh* の中央部，『アルゴー船員たち』*Argonauten*（Göpel 832）の右翼パネルに見られる。

37）画面に描かれた人物，特に男女像の間に位置する背景を埋めるかたちで，正面を向いた謎めいた顔が描かれる構図も類例が多い。トリプティックでは『出発』*Departure* の中央パネル，あるいは『誘惑』*Versuchung* の左翼に同様の像が見られる。

38）(Karn)EVAL AMSTERDA(m) であろう。*Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*, S. 47 参照。

に大きく捻った男の右足首から指先に向かう線と女の両足首から指先への線が加わり，男の左上腕部と女の左足膝から踵へと連なる線がほぼ一直線上に位置し，やや傾斜を緩めて画面の左下へと向かう剣，および背景左上の空間を区切る線と相俟って，画面全体のバランスを保持している。さらに，中央部パネルとは上下逆に，画面右上に鏡らしき円形，画面下部に紙片の歪んだ四角形が配置されている。

4.1.3.　右翼パネルの画面構成

右翼パネルには４つの像が描かれている。画面中央よりやや左側に寄った位置に，女性を背負った男性像が配置されている[39)]。黒い格子模様が入った赤い服を身に纏う男は左右の足を大きく開き右足を踏み出すような姿勢をとり，上半身を前に傾け，その右手を女の右足膝裏にまわし，左手は女の左足に軽く添えている。背負われた女性は両腕を男の首に巻き付け，その右手には帽子のようなものが握られている。その白い衣装は裾が波型にカットされ，また袖部分が無く，中央パネルに描かれた女性の服装に近いものである。

この両者の背後，画面の右側には，大きな嘴を持った鳥獣，あるいはそのような仮面を被った人物が登場している[40)]。胴体に比べて異常に大きい頭部と同様に，これもまたバランスを欠く大きさの左腕は小さな乳房が描かれた胸の前に，また右腕は真っ直ぐに下へと伸ばされ，その手には剣が，

39）女性を背負う，あるいは担ぐという図像が持つ意味については上記拙論（注 32）参照。

40）「鳥獣」もベックマンが好んで描いたモチーフの一つであり，トリプティック『誘惑』*Versuchung* および『ペルセウス』*Perseus* の右翼パネルをはじめ，多くの作品に登場する。

特に『カーニヴァル』に描かれた「鳥獣」に関しては，ピカソの作品（*La dépouille du Minotaure en costume d'Arlequin*, 1936）の影響が指摘されている。Fuhrmeister, Christian / Kienlechner, Susanne: *Max Beckmann und der Widerstand in den Niederlanden*. S. 43.

左翼パネルとは逆方向に向けて握られている。赤い模様が散りばめられたその長い衣装の下から左右に大きく開いた両足の靴が覗いている。

画面左下，女の右足先あたりには，紫色の制服に身を包んだホテルボーイ[41]が小さく描き込まれているが，上半身と頭を左に傾けているこの人物もまた剣を右手に持ち，その刃は上に向けられている。

ホテルボーイの帽子には「EDEN」と記され，また画面背景右上にも「EN HO E」との文字が読み取れる[42]。

右翼パネルのコンポジションに関しては，画面右上から斜め左下に向いた鳥獣の大きな嘴が背負われた女の輝くような白い左上腕部に連なり，これよりやや緩い傾斜角において鳥獣が持つ剣の刃と男の右足先が関連付けられる。これに対するのが男の左足と女の両足，鳥獣の衣装の長い裾，さらには傾いたホテルボーイの上半身が示す傾斜である。女が右手に持つ帽子らしき物の円形は，画面上部の背景の窓を思わせる四角と対応する一方で，その黄色い円環は中央，および左翼パネルに描かれた円形とも関連付けられる。また，わずかに右へ傾いた背景の窓枠の縦線は，これもまた多少斜めに描かれている床模様の線に呼応している。

4.1.4.　トリプティック全体としての画面構成

左翼，中央，右翼，各パネルごとにそのコンポジションを分析してきた

41）EDEN の文字が入る帽子を被ったホテルボーイは，画家 1944 年の作品『旅』*Die Reise*（Göpel 659）にも登場する。*Max Beckmann. Exil in Amsterdam*. S. 58 を参照のこと。また，トリプティック『誘惑』*Versuchung* の右翼パネルには，(Ken)PINSKI の文字が入った帽子を被るボーイが描かれている。このボーイに関して画家と画家の長男ペーターとの間で交わされた会話の中で画家が，「時によって運命はリフトボーイの姿で現れる」と述べたことが記録として残されている。*Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950.* S. 47.

42）ホテルボーイの帽子の文字はそのまま EDEN（ベルリンのホテル名）。「EN HO E」は (Ed)EN HO(t)E(l) と解釈される。*Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*, S. 47.

が，既に一部指摘したとおり，各パネルにおける画面構成は，当該パネルの平面を超えて他のパネルにも関連付けられ，三幅対の全体としてもまた検討されるべきものである。

従って，左翼パネル左上の背景を区切る線の傾きは，右翼下部の黒い床模様により相殺され，各パネルに登場する円環は画面の上下に振り分けられている。画面に登場する文字も，左翼は画面の下部，右翼は上部，そして中央パネルでは画面の上下に，と分散している。すべてのパネルにおいてその平面の過半を占める男女像は，そのいずれも男の方が大きく描かれ，その配置は左翼では男が右側，中央部では男は左側，そして右翼パネルにおいては男が女を背負うという形で上下に重なり，その右側に両性具有的な鳥獣像が配置されている。

ベックマンの妻クヴァッピ Quappi（本名マティルデ・ベックマン Mathilde Beckmann）は画家を回想して以下のごとく伝えている。

> しばしば彼は，自分が制作した絵を逆さまにしたり，左右に横にして置いたりしていました。「絵を逆さまにしてみるのは，コンポジションのバランスのための試験である。もし何かが合っていなければ，それはすぐにわかる。過去の偉大な絵はいずれも，この試験に耐えるものだ」と彼が言っているのを私は何度も聞きました[43]。

「空間の構成を平面上において実現させてみたい」[44] とする画家の意志は，コンポジション，すなわち画面構成を突き詰めていく制作理念へと収斂していく。トリプティック作品においては，各パネル内で，またパネル間で，この作業が徹底して遂行されているのである。

43）*Max Beckmann. Die Realität der Träume in den Bildern. Schriften und Gespräche 1911 bis 1950.* S. 77.

44）注 3 参照。