

Title	新たな人生と新しい作品形式のための「区切り」としての出発： マックス・ベックマンのトリプティック『出発』(1)
Sub Title	Abfahrt als eine »Zäsur« zum Neubeginn des Lebens sowie einer Kunstform : Max Beckmanns Triptychon Abfahrt (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	2025
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.66 (2025.) ,p.1- 12
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	七字眞明教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Masaaki Shichiji
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20250331-0001

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.

新たな人生と新しい作品形式のための
「区切り」としての^{たびだち}出発
——マックス・ベックマンのトリプティック
^{たびだち}『出発』(1) ——

七 字 眞 明

1. はじめに

ドイツからアメリカへ亡命し 1937 年 3 月にニューヨークにブーフホルツ・ギャラリーを開いた画商カート・ヴァレンティンに宛てて、ドイツ人画家マックス・ベックマンは 1938 年 2 月 11 日付の書簡に以下のように記している。

^{たびだち}出発、そのとおり、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^{たびだち}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⁾。

1) Max Beckmanns Brief an Curt Valentin vom 11. 2. 1938. In: *Max Beckmann. Briefe*. Herausgegeben von Klaus Gallwitz, Uwe M. Schneede und Stephan von Wiese unter Mitarbeit von Barbara Golz. Band III. 1937–1950. Bearbeitet von Klaus Gallwitz unter Mitarbeit von Ursula Harter. München 1996, S. 29.

なお、ヴァレンティンに関しては以下の文献に詳しい紹介がある。

Max Beckmann and Paris. Matisse Picasso Braque Léger Rouault. Edited by Tobia Bezzola and Cornelia Homburg. Cologne 1998, P. 229.

Max Beckmann. Von Angesicht zu Angesicht. (Ausstellungskatalog)

ドイツ人画家マックス・ベックマンのトリプティック（三幅対画）作品『*Abfahrt*』^{たひだち}（『出発』, 1932/33, Göpel 412, 【図版 1】）²⁾ は、画家自身の人生の新たな旅立ちを示唆する点において、また自らの作品への「トリプティック」という新たな作品形式の導入という点でも、自己言及的要素に満ちた作品である。

「トリプティック」という、本来は宗教画のために用いられてきた形式をベックマンが自らの創作活動に取り入れることとなった背景に関しては、過去の拙論³⁾ で指摘したとおり、1920年代のドイツ演劇界に見られた「同

Heraus-gegeb. von Susanne Petri und Hans-Werner Schmidt. Ostfildern 2011, S. 331f.

- 2) 『*Abfahrt*』は、画商ヴァレンティンを通じて1942年にニューヨーク近代美術館が購入し、作品タイトルを英語訳の *Departure* としたが、本稿では当初のドイツ語タイトル *Abfahrt* を用いる。

なお、本稿で取り上げるベックマンの油彩画に関しては 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) 『「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) —』慶應義塾大学日吉紀要『ドイツ語学・文学』第53号、2016年、71–75ページを参照。

「同時並行舞台 (Simultanbühne)」の影響に関しては特に以下の文献に詳しい。Claude Gandelman: *Max Beckmanns Triptychen und die Simultanbühne der 20er Jahre*. In: *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 102–113.

ダークマール・ヴァルデン＝アヴォドゥは、1921年にベックマンが描いたトリプティック作品のためのスケッチ画の存在を指摘し、「トリプティック」という構想自体は1920年代初め頃より存在していた可能性を指摘している。ただし、そのアイデアがキャンパス上の作品として実現するのは、ヴァルデン＝アヴォドゥ自身が認めるとおり、*Abfahrt* においてである。Vgl.: Dagmar Walden-Awodu: *Geburt und Tod. Max Beckmann im Amsterdamer Exil. Eine Untersuchung zur Entstehungsgeschichte seines Spätwerks*. Worms am Rhein 1995, S. 110 u. 189.

時並行舞台」から得られたインスピレーション、また、同時代の画家、特にオットー・ディクスのトリプティックの大作『*Der Krieg*』（『戦争』、1929–32）の影響など、いくつかの理由が推測されるにとどまる。

ナチス・ドイツによる「退廃芸術」としての位置付け、それを受けての国外亡命、そして新たな作品形式の導入。これらの結節点として、様々な意味合いにおける「区切り／繋ぎ目」として、ベックマンのトリプティック作品 *Abfahrt* について、以下検討してみたい。

2. 作品の成立過程

マックス・ベックマンの10点のトリプティック作品を掲載したカタログには、その最初の作品として *Abfahrt* の制作が1932年5月にフランクフルトで開始され、1933年末にベルリンにおいて終了した。画家自身によって当初は『城 (*Die Burg*)』とタイトルが付された左翼パネルは同年12月31日に、同じく『帰還 (*Die Rückkehr*)』と呼ばれた中央パネルは同年11月15日に、『階段ののほり口 (*Der Treppenaufgang*)』と名付けられた右翼パネルは同年11月4日に、それぞれ完成したこと。さらに、官憲の注意を逸らすために左翼パネルの裏側には『シェークスピアのハムレットのための装飾的図案 (*Decorativer Entwurf zu Hamlet in Shakespearspeare*)』、中央パネルには『嵐、シェークスピアのための装飾的図案 (*Der Sturm, Decorativer Entwurf zu Shakespeare*)』、右翼パネルの裏側には『レディー・マクベス (シェークスピア) のための図案 (*Entwurf zu Lady Macbeth (Shakespeare)*)』と記したラベルが画家自身によって貼り付けられていたことが記載されている⁴⁾。

ベックマンが書き残した日記ならびに書簡には、トリプティックによる大作のみならず、多数の作品の制作状況が記載され、それぞれの作品の成立過程を跡付けることが可能であるが、*Abfahrt* に関しては画家自身による記録は僅かしか残されていない。

4) *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*. Ebd, S. 37.

日記に関して言えば、ベックマンの日記が書籍として1955年に出版されたその初版の前書きに画家の妻 Mathilde Quappi Beckmann が記しているとおり、「1925年から1940年5月までの日記形式によるすべての記録文書は破棄されました。オランダへのドイツの侵攻が始まると、マックス・ベックマンはそれまでのすべての日記を焼却しました——焼却直前に私が破り、秘かに保管していた1940年5月4日、6日及び7日付の2ページ分を除いて」⁵⁾ という事情があった。

また現在刊行されている画家の書簡集には、1899年2月26日付の画家の母宛ての手紙から1950年12月25日付の書簡まで、1000通以上が収められているが、残されている書簡数は年ごとに異なる⁶⁾。ただし、日

5) *Max Beckmann. Tagebücher 1940–1950*. Zusammengestellt von Mathilde Q. Beckmann. Herausgegeben und mit einem Nachwort versehen von Erhard Göpel. Mit einem Vorwort von Friedhelm W. Fischer. München 1984, S. 6.

6) ベックマンの書簡集に収められた各年の書簡数は以下のとおりである。2 (1899), 5 (1902), 1 (不明), 7 (1904), 3 (1905), 1 (不明), 14 (1906), 4 (1907), 3 (1908), 3 (1909), 3 (1910), 1 (不明), 5 (1911), 13 (1912), 14 (1913), 17 (1914), 46 (1915), 4 (1916), 1 (不明), 14 (1917), 13 (1918), 8 (1919), 12 (1920), 1 (不明), 19 (1921), 3 (不明), 18 (1922), 1 (不明), 18 (1923), 1 (不明), 21 (1924), 72 (1925), 14 (不明), 55 (1926), 31 (1927), 41 (1928), 26 (1929), 1 (不明), 40 (1930), 29 (1931), 31 (1932), 11 (1933), 5 (1934), 11 (1935), 1 (不明), 12 (1936), 23 (1937), 15 (1938), 24 (1939), 4 (1940), 7 (1941), 12 (1942), 5 (1943), 5 (1944), 13 (1945), 34 (1946), 58 (1947), 45 (1948), 74 (1949), 49 (1950)。

なお、書かれた年月が不明である書簡に関しては、その内容から予想される時期に配列されている。

また、1922年1月15日付の書簡は、その内容から画家本人が年月の記載を誤ったものと考えられ、書簡集では「1923年」1月15日に訂正されている。同様に、1925年10月21日付は「1927年」10月21日に、1930年1月12日付は「1931年」1月12日に、1948年11月17日付は「1949年」11月17日に、それぞれ訂正されている。上記の年ごとの書簡数は訂正後

記の記載とは異なり、書簡集に収められている書簡はすべて画家自身が送り手となっているものであるため、特定の時期の書簡が現存しないといった状況では無い⁷⁾。とは言え、年ごとの書簡数を比較すると、画家が手紙を発送することが、それどころか手紙を書くということ自体がきわめて困難であった時期が、その数から想像される。

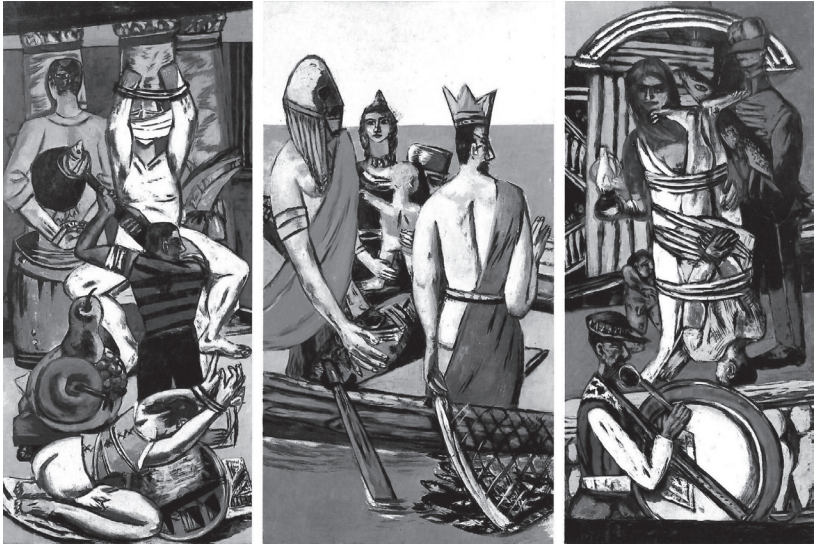
他のトリプティック作品に比して数少ない *Abfahrt* に関する画家自身の言及が、本稿冒頭に引用した書簡中の記載であるが、同書簡には引用した箇所が続いて

『たびだち出発』は傾向的作品ではなく、おそらくあらゆる時代に当て嵌まるものであることは、とにかく確認しておかねばならない⁸⁾

という言葉が記されている。これは、トリプティックの左右両翼に描かれた場面がナチスによる残虐な迫害行為を、中央パネルは希望へ向けての新世界アメリカへの旅立ちを想起させ、画家自身が置かれた世界の状況を描写した作品であるとの解釈を皮相的であると断じ、より普遍的な意味を『たびだち出発』に付与しようとしたものと考えられる。

の数字である。

- 7) ナチス政権成立後、後に「退廃芸術」家と位置付けられることになるベックマンにとって、ドイツ国外への亡命に際して、また亡命先においても、自らの身分を証明する類の文書を携帯することは自らの身を危険に晒す行為であった。そのため、画家はそれまでの日記をすべて焼却したものと思われる。それに対して画家が送り手となった書簡は、それぞれの宛先で保管されていたもので、特定の期間の書簡が存在しないといった状況では無い。
- 8) Max Beckmanns Brief an Curt Valentin vom 11. 2. 1938. Ebd. 原文は „Festzustellen ist nur, das »Die Abfahrt« kein Tendenzstück ist und sich wohl auf alle Zeiten an wenden läßt.“。



【図版1】 Max Beckmann. *Die Triptychen im Stadel* (Ausstellungskatalog). Hrsg. v. Klaus Gallwitz. Frankfurt am Main 1981, S. 36.

3. 研究状況

『^{たびだち}出発』はマックス・ベックマンが制作した最初の三幅対画であり、多数の研究書が当作品に言及している。

それらの論考においてしばしば引用されるのが、画家のパトロンの一入であったリリー・フォン・シュニツラーと画家の1937年2月のものとされる以下の記録である。

右と左に見えるのは生です。生は苦悩であり、あらゆる種類の痛み、肉体的、そして精神的痛みです。右翼パネルには、暗闇の中であなたの道を探そうと試みるあなた自身が見えます。あなたは部屋と階段の吹抜けを粗末な薄暗いランプで照らし出します。あなたの数々の記憶の、悪行の、そして失敗の亡骸を、誰もがいつかその人生において犯

す殺人を、あなたはあなた自身的一部分として、引き摺っています。あなたは決してその過去から解放されることはありませんし、その死体を担ぎ続けねばなりません。生はそのために太鼓を叩き続けます。[[それでは中央は]]とフォン・シュニッツラー夫人が尋ねた。]

王と王妃、男と女が、見知らぬ一人の渡し守によって対岸に連れていかれます。渡し守は仮面を被り、私たちを謎めいた国へと連れて行く神秘に包まれた人物です。王と王妃は自らを、この存在の苦悩から解放し放ちました。二人は苦悩を克服したのです。王妃は最高の宝物を——自由を——その膝の上に抱えています。自由こそが肝心なのです——それは出発であり、新たな始まりなのです⁹⁾。

ペーター・ゼルツはこの言葉を引用しつつ、*Abfahrt* に描かれた多くの図像の解説を、中央パネルと左右両翼パネルの対照性を基軸として試みている¹⁰⁾。

ウーヴェ・M・シュネーデも同様に、リリー・フォン・シュニッツラーと画家の対話を引用しつつ、三幅対画全体のほぼ中央に位置する「約束(Verheißung)」としての幼児の周囲の図像群を、秩序と混乱の対比という観点から読み取ろうとしている。シュネーデはさらに、両翼パネルに描かれた「現実」の背後にあって見えないものを可視化しているのが中央パネルに描かれた図像である、との解釈も提示している¹¹⁾。

9) *Gespräch mit Lilly von Schnitzler über das Triptychon Abfahrt*. 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. 46.

10) Peter Selz: *Max Beckmann 1933–50. Zur Deutung der Triptychen*. In: *Max Beckmann. Die Triptychen im Städel*. Ebd., S. 14ff.

11) Uwe M. Schneede: *Max Beckmann*. München 2011, S. 59–63.

Uwe M. Schneede: *Allegorien der Kunst. Zu einigen Triptychen von Max Beckmann*. In: *Max Beckmann. Gemälde 1905–1950*. (Ausstellungskatalog) Stuttgart 1990, S. 39.

ベルギー・メヘレン聖母教会のルーベンスによる祭壇画『奇跡の漁』(1618/1619)がベックマンに与えた影響を指摘するとともに、両翼パネルに描かれた人物群の現代性と中央パネルに登場する人物群の古代性の対比に論考の焦点を当ててているクリスティアン・レンツも、画家とパトロンの会話を引用している¹²⁾。

ベックマンのモノグラフィーを著したシュテファン・ライメルツも「自由こそが肝心なのです——それは出発たびだちであり、新たな始まりなのです」という画家の言葉を引用し、その「自由」とは存在の苦悩に対する自由であり、その苦悩が昂じた状態が両翼パネルに表現されているとしている¹³⁾。

ウェンディ・ベケットは *Abfahrt* を論ずるにあたり、特に左翼パネルが描き出す状況を画家の初期の代表作の一つ *Die Nacht* (『夜』1918/19, Göpel 200) に描かれた場面と比較しつつ、それが肉体的苦痛であるのに対して、右翼パネルが表わすのは精神的苦痛であるとしている。これら両翼パネルと比較して中央パネルでは「静けさ、平安、自由」が「出発たびだち」を賛美する¹⁴⁾。

作品中に用いられている色彩の配置と形の配置に着目しているのがペーター・J・ゲルトナーである。中央パネルの上部と下部に用いられた青色。右翼パネルを構成する斜め線の並行関係——鼓手の腕と撥と太鼓のベルト、さらには画面右上の魚の並行関係等、様々な例を論じている¹⁵⁾。

12) Christian Lenz: *Max Beckmann und die Alten Meister*. »Eine ganz nette Reihe von Freunden«. Herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesamm-lungen. München 2000, S. 182–196.

13) Stephan Reimertz: *Max Beckmann*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 120ff.

14) Wendy Beckett: *Max Beckmann. Die Suche nach dem Ich*. München/New York 1997, S. 45ff.

15) Peter J. Gärtner: *Der Traum von der Imagination des Raumes. Zu den Raum-vorstellungen auf einigen ausgewählten Triptychen Max Beckmanns*. Weimar 1996, S. 18–28.

トーマス・デーリングは、中央パネルの図像とベックマンの同時期の水彩画 *Odysseus und Sirene* (『オデュッセウスとセイレン』, 1933) の親近性を指摘しつつ、画家が1920年代半ばより大きな関心を寄せていたことがその残された蔵書によって確認できるヘレナ・ペトロヴナ・ブラヴァツキーの神智学にも言及している¹⁶⁾。

カルラ・シュルツ・ホフマンは *Abfahrt* (『^{たびだち}出発』), *Versuchung* (『誘惑』, 1936/37, Göpel 439), *Perseus* (『ペルセウス』, 1940/41, Göpel 570), 以上3点のトリプティックを相互に比較しつつ、*Abfahrt* の際立った特色としてその両翼パネルと中央パネルの対照性、方や「肉体的暴力、隷属、そして心理的盲目」が、他方で「瞑想的な静けさと開放性」とがそれぞれ閉鎖空間と開かれた空間に描き込まれていることを指摘している¹⁷⁾。また、別の論考においてシュルツ・ホフマンは、リリー・フォン・シュニッツラーと画家の会話¹⁸⁾を引用しつつ、「新しい人生への旅立ち」を中心として *Abfahrt* の図像群が構成されているとしている¹⁹⁾。

16) Thomas Döring: *Hinter den Spiegeln. Zu Max Beckmanns Selbstbildnissen auf Papier, 1925 bis 1950*. In: *Max Beckmann. Selbstbildnisse. Zeichnung und Druckgraphik*. (Ausstellungskatalog) Herausgegeben von Thomas Döring und Christian Lenz. Bonn 2000, S. 51.

ベックマンがブラヴァツキーに寄せた関心については、画家の蔵書中の書き込みをまとめた以下の文献に詳しい。 *Die Bibliothek Max Beckmanns. Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern*. Herausgegeben und bearbeitet von Peter Beckmann und Joachim Schaffer. Worms am Rhein 1992, S. 108–328.

17) Carla Schulz-Hoffmann: *Gitter, Fessel, Maske. Zum Problem der Unfreiheit im Werk von Max Beckmann*. In: *Max Beckmann. Retrospektive*. (Ausstellungskatalog) Herausgegeben von Carla Schulz-Hoffmann und Judith C. Weiss. München 1984, S. 38ff.

18) 註9参照。

19) Carla Schulz-Hoffmann: *So lächerlich gleichgültig wird einem auf die Dauer dieses ganze politische Gangstertum und man befindet sich am*

エアハルト・ゲーベルもまた、「自由」と「束縛」という対立項が、*Abfahrt* のみならず、画家の人生と芸術における大きなテーマとなっていることを指摘している²⁰⁾。

それに対してマルセル・フランツィスコノは、両翼のパネルに描かれた「暴力」と中央パネルが表現する「救済のヴィジョン」の対比を、男性／女性という性差の問題に関連付けて述べている²¹⁾。

ビルギット・シュヴァルツとミヒヤエル・ヴィクトール・シュヴァルツは、バックマンとオットー・ディクスを比較した論考の中で、バックマンが1932年夏にパリのギャラリー・ジョルジュ・プティにおいて見たピカソの『牧神パンの笛』の擬古典主義が*Abfahrt* の中央パネルの制作に影響を与えていると推測している²²⁾。

ダークマール・ヴァルデン・アヴォドゥは、バックマンの先行作品、特に*Die Nacht* (『夜』1918/19, Göpel 200) と *Galleria Umberto* (『ギャラリー・ウンベルト』1925, Göpel 247) と関連付けながら、*Abfahrt* の画像を読み解くことを試みている²³⁾。

wohlsten auf der Insel seiner Seele. Zwischen Selbstgewissheit, Ironie und Verzweiflung: Max Beckmann 1925 bis 1937. In: *Max Beckmann. Exil in Amsterdam.* (Ausstellungskatalog) Herausgegeben von Carla Schulz-Hoffmann, Christian Lenz und Beatrice von Bormann. Ostfildern 2007, S. 23ff.

20) Erhard Göpel: *Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen.* Herausgegeben und mit Einführungen versehen von Barbara Göpel. Mit einem Nachwort von Günter Busch. Frankfurt am Main 1984, S. 33.

21) Marcel Francisco: *Das Selbst und der Charakter der Dinge. Einige Betrachtungen über Max Beckmanns Bildersprache.* In: *Max Beckmann.* (Ausstellungskatalog) Köln 1984, S. 53.

22) Birgit Schwarz und Michael Viktor Schwarz: *Dix und Beckmann—Welt-erkenntnis versus Weltüberwindung.* In: *Dix/Beckmann. Mythos Welt.* (Ausstellungskatalog) Herausgegeben von Ulrike Lorenz, Beatrice von Bormann, Roger Diederer. München 2013, S. 18f.

23) Dagmar Walden-Awodu: Ebd., S. 102ff.

ベックマンのトリプティックが舞台場面の装置として意図されたものであるとの立場から *Abfahrt* を論じているリュネッテ・ロートは、その中央パネルが画家のアトリエにまだ単独の作品として置かれていた当時の様子を写真で紹介している²⁴⁾。

また、アナベレ・キーンレは、1938年1月11日よりニューヨークのブーフホルツ・ギャラリーに画家の1930年から37年にかけての21作品を展示して開催されたベックマン展「Max Beckmann, Recent Paintings」に対する反応の様子を伝えている²⁵⁾。

ザビーネ・レーヴァルトは「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^{たびだち}」²⁶⁾というベックマンの言葉を引用しつつ、三幅対画に描きこまれた数々の図像の解釈を試みている²⁷⁾。

芸術における近代と伝統という問題の枠組みの中でベックマンの作品を論じるハンス・ベルティングは、近代的な自我としてのベックマンが *Abfahrt* の両翼パネルに描かれた図像の中に、彼の意識が自ら生み出した数々のイメージや鏡像の中に、閉じ込められているが、中央パネルではその内部空間が開き、神話的な人物たちが出発あるいは帰郷の合図を送っている、と論じている²⁸⁾。

24) Lynette Roth: *Simultane Inszenierung. Max Beckmanns Triptychen als Bühnenbilder*. In: *Max Beckmann. Welttheater*. (Ausstellungskatalog) Herausgegeben von der Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen und dem Museum Barberini, Potsdam. München/London/New York 2017, S. 68–79.

25) Anabelle Kienle: *Beckmann in Amerika*. Petersberg 2008, S. 29ff.

26) 註1 参照。

27) Sabine Rewald: *Max Beckmann in New York*. (Ausstellungskatalog) New Haven and London 2016, S. 84–87.

28) Hans Belting: *Max Beckmann. Die Tradition als Problem in der Kunst der Moderne*. München 1984, S. 56f.

以上のように、ベックマンの作品に関する従来の研究成果を渉獵してみると、画家の作品を取り上げた論考の中で、テーマが特化されたもの、例えば最晩年の作品群のみを扱った研究、あるいはゲーテ「ファウスト第二部」のためのイラストレーション集など特定のシリーズ化された作品を論じたもの、などを除き、画家の画業の全体像の提示を試みようとする論考の大多数が *Abfahrt* に言及している。にもかかわらず、元来は祭壇画であるトリプティックという形式が暗示する宗教性、特に中央パネルを支配する赤と青（と黄色）の配色が示唆する「聖家族」という、ヨーロッパの宗教画に受け継がれてきた伝統的なテーマに触れた研究がほとんど見当たらない。

本稿冒頭で引用したカート・ヴァレンティン宛ての書簡が書かれてからおおよそ5カ月後、ベックマンはロンドンのニュー・バーリントン・ギャラリーで開催された展覧会「20世紀のドイツ芸術」において『私の絵画について』と題した講演を1938年7月21日に行っている。その中で画家は、

私にとって私の仕事でとりわけ重要であるのは、表面的な実体の背後にある観念性である

と述べている²⁹⁾。この言葉の意味を手掛かりに、*Abfahrt*の図像を改めて読み解いてみたい。

29) *Über meine Malerei. Rede, gehalten in der Ausstellung Twentieth Century German Art in den New Burlington Galleries.* In: *Max Beckmann. Die Realität der Träume.* Ebd. S. 48.