

ニュルンベルクの幻影

——ローラ・ナイトは何を描いたのか——

河野哲子

はじめに

1945年11月から翌年10月にかけて、ドイツ南部の古都Nurembergにおいて、連合国により国際軍事裁判（International Military Tribunal）が開かれた。ナチスドイツの要人24名が被告となり、判決後に自殺したHerman Goering（1893-1946）を含めた12名に死刑、7名に禁固刑、3名は無罪というかたちで結審した。この裁判を英国人画家Dame Laura Knight（1877-1970）が傍聴し、*The Dock, Nuremberg 1946*（油彩、1828×1524mm、以下*Dock*と記す）という作品を描いた。本稿の目的は、この絵画がニュルンベルク軍事裁判の記憶の構築に、どのようなかたちで貢献し得るか、その可能性を明らかにすることである。

ナイトはRoyal Academy初の女性会員（1936年以後）であり、ジブシーやサーカスの芸人、バレエダンサーから、コーンウォールの海岸風景に至るまで、さまざまな画題を選んで精力的な創作活動を展開した。第2次世界大戦中は、公式戦争画家の1人として、もっぱらイギリス国内において、パイロットや勤労働員された女性の姿を写實的に描いていた（Broadley 11, Morden 208-15）。1945年5月に欧州戦が終結すると、ナイトは、戦争画家協会（War Artists' Advisory Committee, 以下WAAC）に手紙を書き、現地に赴いてニュルンベルク軍事裁判の模様を描きたいと願い出た。

What about the trials at Nuremberg for a subject, instead of Tanks? It seems a pity for such an event to go unrecorded, and I feel that artistically it should be exciting.

I could do one big important picture for the 500 guineas now set aside for the other two commissions, or I might do two smaller aspects, or I might do a number of smaller studies. (Dunbar 167)

平時に戦車や航空兵を描くことに物足りなさを感じたナイトは、すでに契約済みの2作品分の代金500ギニーを、ニュルンベルクの裁判画に回してはどうかと提案している。WAACの作品購入予算は、最も潤沢な時に年間10,750ギニーで、他の著名な公式戦争画家の1作品当たりの契約金は、例えばPaul Nashが200ギニー、Stanley SpencerやWyndham Lewisがそれぞれ300ギニーであった(Foss 59)。ナイトは画業で利益を上げることに一貫して積極的であったが(Dunbar 162)、ここで相場の倍近くを提示しているところに、制作に対する強い意気込みが現れている。

この申し出は受理され、1946年1月から約3か月にわたり、ナイトは空襲で瓦礫の街と化したニュルンベルクに滞在し、主に法廷内で作品制作に携わった。ナイトの身分は戦争特派員とされ、当初はアメリカのラジオ局が放送用につくった小部屋を、後に大きなキャンバスが置けるアトリエ用の個室を与えられることになった(Dunbar 200)。このとき彼女が描いたスケッチの一部と完成作品は、現在ロンドンのImperial War Museumに収蔵されている。

ナイトは法廷での制作を終えて逗留先のグランドホテルに戻ると、時にペン画も交えた詳細な日記をつけていた。それはイギリスにとどまっている夫Harold Knight (1874-1961) への手紙として投函され、ハロルドはそれを整理して束ねた(Dunbar 201)。現在この手稿は、ナイトの生地Nottinghamの資料館Nottinghamshire Archivesに収められている。ナイトには物書きになりたいという密かな願いもあり(Dunbar 147)、生涯で*Oil Paint and Grease Paint* (1936)、*The Magic of a Line* (1965、以下*Magic*と表記) という、2冊の回想録を上梓しているが、後者では1章を割いて、この日記から多くを引用しつつ当時の模様を記している。すでに70歳近かった画家の人生において、終戦直後のニュルンベルク滞在は、そこで制作された作品群とともに突出した意味をもち、滞在10日を過ぎた頃には“*This has been such an extraordinarily interesting event in my*

life”と書いている（18 Jan. 1946, Knight, “Nuremberg Diary,” 以下、日付のみを記す）。

しかし、1946年夏に *Dock* が初めてロイヤル・アカデミーで展示された際は、「一般の観客や批評家が戦争にうんざりしていたために」、画家の予想に反して評判は振るわなかった（Morden 226）。その後40年を経て、ナイトの評伝 *Dame Laura Knight*（1988）が書かれた時も、その書評における *Dock* への評価は低い。*Burlington Magazine* の匿名書評者は、ナイトの戦争画に関しては歴史記録として一定の価値を認めるが、“The Nuremberg trials were better recorded in her writings than in the commissioned studies”（“*Dame*”）と述べているのだ。これは、上記の評伝で引用されているナイトの日記を読んだ上での見解であるが、画家の文章を褒めるというより、*Dock* の記録性、あるいは写実性に難があると示唆しているのである。

一方、ニュルンベルク裁判で検事を務めていた Maxwell Fyfe の夫人 Sylvia は、ロンドンから夫に次のように書き送っている。

I went to see Dame Laura's Nuremberg. It is tremendously impressive I think & her portraits of the prisoners are terrific - so frightfully characteristic. Maybe it is more interesting if one has been there & knows the position in which they sit. The symbolic backcloth effect seems right to me. I felt all that distinction so much a part of the court. (Broadley 96)

46年の展覧会で *Dock* を見たシルヴィアは、居並ぶナチの肖像が、各々の個性を際立たせつつ、見事に描かれていると指摘しているが、さらに注目すべきは、“the symbolic backcloth”「象徴的な背景」の効果が、「適切だと私には思えた」と述べているところだ。*Dock* には、法廷の壁の代わりに、炎をあげる市街地と、折り重なる犠牲者の姿が描きこまれている。「まさにそうした区割り（distinction）が、あの法廷にびたりとはまっていると感じたのです」と彼女は綴る。夫妻の往復書簡によれば、ファイフが検事としてニュルンベルクに滞在している間に、シルヴィアは夫のもとを訪れており、その際、裁判所を見学し

た可能性は高い¹。焦土と化したニュルンベルクに実際に足を踏み入れ、法廷内の様子を知るものにとって、ナイトが選んだ構図には、その時の記憶をありありとよみがえらせる効果を持っていたのである。ささやかなかたちではあれ、シルヴィアの書簡において、視覚芸術が歴史記憶に及ぼす作用の一端を垣間見ることができる。

ナイトの構想とヴィジョン、ニュルンベルクにおける記憶が *Dock* という絵画作品に結実し、それにふれた鑑賞者の記憶が呼び覚まされ、時に強化されて定着する。特に *Dock* の場合は、完成直後の1940年代後半から、半世紀以上にわたり、繰り返し展示され、画集や評伝に収録され、研究書の表紙 (Stonebridge) に使用されてきた。筆者は2018年に London Transport Museum の企画展 “Poster Girls: A Century of Art and Design” (2017-2019) で、この作品の大きな複製を目にした。ロンドンの地下鉄ポスターも手掛け、商業芸術家としても活躍したナイトの代表作の1つとされていたのだ。さらにその翌年、帝国戦争博物館では、“Culture under Attack” (2019-2020) と題する展示で、*Dock* の習作を見ることができた。これには完成品に見られる象徴的な背景は描かれていなかった。こうした展示と複製が今後も繰り返される可能性は高い。

本稿ではまず、*Dock* と「法廷スケッチ」というジャンルとの近似性に着目し、そこで期待できる作品独自の役割を探る。次に制作過程に焦点をあて、画家の意図と心象風景をなぞり、それが具体的にどのような図像となってあらわれたかを示す。その際、ナイトが残した滞在日記の手稿を重要な1次資料として考察対象とするとともに、同時代のイギリスにおけるホロコースト受容にも注目する。最終的には、ナイトの裁判画が、ニュルンベルク軍事裁判の歴史記憶を喚起するうえで、何を伝えているのかを明らかにする。

1 被告席：「法廷スケッチ」との近似性

まず *Dock* の前景を占める、被告席 (dock) の写実的な描写に注目する。法廷内の様子を実際に知る貴重な鑑賞者、シルヴィア・ファイフが、“terrific” 「すばらしい」と評したこの前景部分を、「法廷スケッチ」の制作過程や特徴に照

らしつつ考察してみたい。

イギリスでは、1925年に制定された刑事裁判法により、法廷内における図像の作成とそれらの出版が禁じられた。当時、センセーショナルリズムに傾いていたマスコミの暴走を封じるのがこの法律の主な目的であったが、写真撮影だけでなく、画家が法廷内で絵筆をとることも許されなかった。画家は裁判を傍聴する特権を与えられるが、その場を離れた後、制作にかかるのだ。こうして描かれた「法廷スケッチ」は、あくまで法廷画家の記憶に基づく“impressions”「印象」ということになる (Nead 178-81)。画家は裁判の証人となり、それを後から視覚化して記録に残すので、図像の再現度は、報道写真や肖像画に比べて、おのずと限界があると考えられる。

ナイトの *Dock* および一連の習作の制作過程には、この「法廷スケッチ」の制作プロセスと類似した面がある。ナイトは法廷内の記者席で、審理中も自由に創作活動に従事できたが、日記によると、しばしば仕切りの窓を閉めて、自らの作品に没頭していたことがわかる。窓を閉めて描くというやり方は、1月初旬にニュルンベルク到着後、比較的早い時期に始まっている。例えば、同月14日の日記には次のように綴られている。

I was at the court this morning, but was disturbed and could not do much work. Dönitz was being prosecuted on documenting evidence for having given orders to submarine officers to kill all survivors on vessels. A witness spoke so well. Probably damning evidence. I did not hear anything, but told afterwards the cause of the tension. (14 Jan.)

証言の内容が深刻で、心が乱されて仕事の妨げになるので、真摯に耳を傾ける気持ちは無きに等しい。この後にも1月中に3回ほど窓を閉めることに言及し、17日には「窓を閉めた方が仕事のはかどる」と明記している。その後の日記にも審理の具体的な内容に触れた箇所や、証人の発言の引用等が少ないので、イメージを取り込んだあとは窓を閉め、できる限り情報を遮断するという方針をそのまま貫いたと考えられる。つまり、法廷内にいながら、実際の裁判の進

行とは意識的に距離をとっていたのだ。この時期、ナイトはBBCからの依頼で、イギリスにむけて“Nuremberg Impressions”と題するレポートを放送しているが、そこでも“*This tragic orchestra, sometimes, makes me melancholy. Then I close my window and become a spectator at an old fashioned movie picture*”と語っている²。同時通訳用のヘッドセットは、聞こえをよくするには手で支え持つ必要があり、絵筆を持つナイトにはそれが難しい。したがって、不明瞭な証言者の声や書類のこすれる音は「悲劇的なオーケストラ」として伝わる。それを聞くと「憂鬱になる」ので窓を閉めておくというのだ。ナイトが創作にあたり必要としたのは、視覚的な情報のみであった。法廷画家の場合は、法律上の規制により、物理的に距離をおいたところで裁判画を仕上げたが、ナイトの場合は心理的に一線をひいて作画に取り組んでいたのである。

では、本来「法廷スケッチ」には、どのような効果、もしくは機能があるのだろうか。美術史家のLynda Neadは以下のようにまとめている。

The sketch is a cipher for these other fictional representations (=courtroom dramas on film and television). We recognize the conventions of the courtroom sketch and its referents and conflate this recognition with a knowledge of that which is represented. We are present at the trial only by virtue of the courtroom sketch; but the sketch does not have the unmediated presence of camera. We are aware of its artifice and of the agency of the artist; we are conscious of the act of portrayal. The courtroom sketch acknowledges its own madeness, perhaps, in part, because it appears to show not the scene itself but the impression made on a viewer by the scene: “This is how I saw it.” (Nead 180)

ここでニードが取り上げているのは刑法犯のスケッチで、それは第三者が法廷内や被告の様子を知る唯一の手段であり、テレビドラマや映画の法廷シーンを想起させる効果をもつ。一方、*Dock*に描かれた被告らの半身像が全体として喚起するイメージは、歴史的で重層的なものだ。先のシルヴィア・ファイフのような同時代人に対しては、他でもない、ナチスの被告団そのものを思い出さ

せるが、時の経過に伴い、そこに2つの重要な歴史記憶が重ねられていく。それは、極東軍事裁判における東条英機（1884-1948）と、61年にイスラエルで裁かれたAdolf Eichmann（1906-62）の、ヘッドセットを付けた姿にまつわるものだ。これらの被告に関わる3つの法廷の主眼点は各々異なるが、戦争犯罪を世界にひろく公開するかたちで裁くという、人類史上初の試みが展開した場である。ナイトの被告席の描写は、歴史的に極めて重要な空間についての、視覚的な記憶を構築する強力な一助となりうるものだ。

さらに、「法廷スケッチ」にみられる“madeness”「創作物としての特質」は、報道写真やニュース映像との決定的な違いをもたらす要因であるが、*Dock*についても、ナイトが選んだ構図により、現在インターネット上で閲覧できる無数のニュルンベルク裁判関連の報道写真とは、一線を画す画像になっている。*Dock*の前景部分は遠近法で描かれているが、それが被告席の近さをより際立たせているのだ。これは、ナイトのいた場所が被告席に実際に近いいため、必然的にとられたレイアウトではある。しかし、被告席前列手前の人物、Hjalmar Schachtと、同列で最奥の人物ゲーリングとでは、画面上での大きさと、頭髮や手指の細部描写について格差があるため、写真では表現できない立体感が出ている³。その結果、側面からの描写ながら、被告席が鑑賞者にむかって迫ってくるように感じられるのだ。これは、ナイト自身が感知していたニュルンベルク裁判における被告の存在感を、そのまま反映するものであり、まさに、画家が「見ていた通りに」表現されているのである。

ここで、ナイトが被告の中で特に注目していたゲーリングが、どのように描かれているのかをみておこう。ナイトは日記の中でも繰り返しその風貌に言及し、時に体調を気遣い、彼の似顔絵だけを単独で日記に描いているので（12 Jan.）、ゲーリングを特別視していたことは明らかである。“This week has been exciting because of Goering being in the witness box”（24 Mar.）という記述もみられるほどだ。ところがゲーリングは、被告の中でナイトから最も遠い場所に座っていたので、小さく、抑制された図像にとどまっている。これは写実性を損なわないよう、突出した表現を避けた結果と思われるが、それでも何らかのかたちで、その存在を際立たせたかったのであろう。遠近法的描写の、消失点近く

にゲーリングが配され、その服装の色は明るく、額にハイライトがあたっていることなどが、画家の特別な意識を反映している。服装の色味については特に、“indescribable grey of great beauty” (9 Jan.) として賞賛している。すぐ手前に座る Rudolf Hess (1894-1987) とのコントラストも非常に効果的だ。ゲーリングの右側には、ひじ掛けとして恰好の仕切りがあったが、彼が右腕をそこにかけてしっかり文書を掴む姿は力強く、検察の言い分に隙があれば論破しようというような強い気持ちを感じられる。その一方、ヘスも何かメモをとる様子を見て取れるが、猫背で肩をおとしている。両者とも画面の奥に位置しているために、顔の表情は判然としないが、その所作や姿勢によって、彼らが裁判に臨む態度がはっきり描き分けられている。

このように *Dock* における被告席の描写は、従来のナイトの写実的な作風をそのまま踏襲しているかに思われるが、例えば、1943年に、WAACからの依頼でナイトが描いた *Ruby Loftus Screwing a Breech Ring* (油彩863×1019 mm) と比べると、写実の精度に格段の差があることがわかる。ナイトはモデルとなった Loftus が働く姿を軍需工場で3週間観察し、危険な作業を成し遂げる彼女の真剣なまなざしと、火花を散らす工作機械の金属の質感を、迫真性をもって描き上げた。いわゆる“documentary realism” (Harrison 131) が達成されている作品だといえよう。これは「勤労働員された女性像のアイコン」となり、ロイヤル・アカデミーでの展示直後に、国内各地の工場から複製の注文を受けている (Broadley 92)。なお、作業中の瞬間をとらえたこの作品からは、ある種、濃密な緊張感が伝わってくるのに対し、*Dock* にはそれが感じられない。実はその緊張感の欠如こそが、時期は異なるものの、画家と同じ場所からこの裁判を傍聴し、*New Yorker* に寄稿した Rebecca West (1892-1983) に、「退屈の砦」“a citadel of boredom” (West 3) と言わしめた法廷内の空気であったかもしれない。しかしそれはナイトが元より狙っていたものではなく、現場を知らない鑑賞者たちの期待に応えるものでもなかった。

Dock の前景部分は、その制作プロセスにおける対象との距離感において「法廷スケッチ」と一定の近似性を持ち、画家の“impressions”を伝えることには成功しているが、ナイトが身上としてきた写生力は十全に発揮されなかった。仮

に被告席の写実的な描写で全体が統一されていたら、ナチスの要人を裁く国際軍事裁判の「法廷スケッチ」として、その記録性と希少性のみで評価すべき作品となっていたであろう。しかし次項以下で明らかにするように、全く異質な背景が描き込まれることで、ニュルンベルク裁判の本質に触れるような要素が加味されることになる。

2 後景：幻影のイメージソースは何か

ナイトが *Dock* の後景に選んだのは、自らは「幻影」“mirage” (31 May) と呼ぶ、幻想的な背景だった。3月12日の日記で初めてこの構想に言及し、31日にはその内容について明らかにしている。いずれの箇所も自伝では引用されていない。まずこれらの画家自身による制作当時の言葉を手掛かりに、後景のイメージソースを探ってみたい。

I am trying out my rather crazy idea which gives me an opportunity for space and my story. I do hope so much I can bring it off. In the careful drawing on the canvas I have now made, it looks interesting. But shall I be able to carry it through? Stanley Spencer could do it. I cannot have a canvas that size all filled with equally lit figures. I will not say what the idea is, but only that is not banal. (12 Mar.)

“my rather crazy idea” は、*Dock* の後景に幻想的な描写を用いることを指すと考えられる。しかもそれはナイトの長いキャリアにおいて、初の試みであった (Broadley 96)。*Dock* と同じく帝国戦争博物館に収蔵されている習作 (787×571 mm) を見ると、被告席の向こうには、各国の検察も含め多数の関係者が座るデスクがスケッチされている。上の記述によると、そのすべてを大きなキャンバスに描き入れることに強い抵抗があったことがわかる。最終的に、この部分に炎上する市街地と、折り重なる犠牲者の姿が割り込んでいる。

上の引用によると、こうした背景を描くにあたり、画家は Stanley Spencer (1891-1959) を意識していたことがわかる。スペンサーも同じく公式戦争画家

として、第1次世界大戦の頃より戦争画を手掛けていたが、その代表作の1つ、*The Resurrection of the Soldiers* (1928-9) は、作品のサイズ (6405×526mm) と主題の故に *Dock* の構想を練るナイトに大きな影響を与えたのではないかと考えられる。この作品は Sandham Memorial Chapel の壁画として、スペンサーが赴いたマケドニアでの戦争体験に基づいて描かれたものだ。前景に散乱する多数の十字架は戦争の犠牲者を表し、最奥にはなだらかな稜線が暗く広がっている。こうした構成は、*Dock* の後景に似ている。類似点は視覚的な要素だけではない。スペンサーによるこの壁画が、自らの従軍体験についての“testimony”であり、戦死者を記念する“memorial”であるとするなら (Malvern 185)、*Dock* の後景も、ナイトがニュルンベルクの戦災を目の当たりにし、そこでの死者を悼み記念するために描かれたものだといえるのではないだろうか。すると作品全体からは、前景の被告席に座るナチスドイツの要人らが引き起こした戦争が、自国の無辜の市民をも犠牲にしたという物語が立ち現れてくる。

ナイトがニュルンベルクの惨状に衝撃を受け、焼け出された人々に心を寄せていたことは、日記の文面だけでなく、ラジオ放送用の原稿からも伝わってくる。そこでナイトは、被告らの横顔を描写する前に、まず市内の惨状と市民の苦境とをつぶさに語っている。

People live in holes excavated under the rubble, black holes. Under the rubble lie thirty thousand dead... With the thermometer at 30 degrees of frost, people wait in endless queues for bus, tram or windowless tram, or for bread from a ruined pock-marked shop. (“Impressions”)

ナイトはニュルンベルク到着後ほど無くして、カナダ軍少佐の案内で市内を見学しており、上のような描写はそこで得た情報に基づいている。その際、前年1月の大空襲の生存者から体験談を直接聞いている (18 Jan.)。また、法廷とホテルを往復する間も瓦礫の中を歩いているので、連合軍の空爆の威力がいかに大きいものであったかを、ナイトは日々実感していた (Dunbar 194)。それは画家にとって実は、戦争に最も近づいた体験だったといえるだろう。ナイトは

公式戦争画家ではあったが、自身の戦争体験といえば、主に物資の欠乏に関するものだ。戦時中WAACからロンドンの地下鉄構内で空襲を避ける市民の姿を描くよう依頼を受けているが、迷わず断っている (*Magic* 278)。ドイツ軍による空襲“Blitz”が続く間は安全な Malvern にとどまり、高台に上っては敵機の行方を眺めていた。

Suddenly we found ourselves in darkness and overhead, brilliant clusters of light hang to slowly drop and reveal a possible target. A searchlight, bending, spots a fair hillside and in its beam a flock of scurrying sheep in the idle fear is seen. And in the blackness over Coventry and Birmingham thousands of helpless people wait for their destruction. (*Magic* 278)

これは60年代に自伝を執筆した際に、戦時中の記憶を綴ったものである。ナイトがとらえた光と闇のコントラストは審美的である。コヴェントリーやバーミンガムはドイツ軍の空爆により甚大な被害を受けているが (Calder 36)、ここに引用した最後の1文は、純然たる傍観者としての述懐だ。感情を排した文体で逆に悲劇性を際立たせたという解釈もありうる。しかしニュルンベルクにおける場合と違い、イギリス国内で戦禍を被った人々との交流の記録は見当たらないので、ナイトはBlitzの記憶について、超然とした語り口を選びやすかったのではないだろうか。画家にとって、より大きな存在感をもっていた空襲の犠牲者は、連合軍の絨毯爆撃で街を廃墟にされ、命を落としたニュルンベルク市民だったのである。彼らの受難こそが、3月12日の日記でナイトが“my story”として思い描いていたものだった。

3月の終わりに作品の構想を最終的に決定したナイトは、ハロルドに宛てて次のように記している。この箇所が自伝で引用されていないのは、背景がニュルンベルク市街だと明言しているため、鑑賞者の解釈を限定してしまうおそれがあるからだろう。

I can now say what the idea is; across the top and down one portion of the tables

of the Defendants' Council is a sort of a mirage of a ruined city — Nuremberg... I can imagine that anyone looking at the picture will read all sorts of meaning into the various bits and pieces of painting; but if they do, it will be their own imagination at work. For as far as I am concerned I need this vision, or whatever one might call it, from pure aesthetic motives only, for colour, composition, balance and line — above all for space and an excuse to vary the monotony of tone in that all over lighting. And the monotony of all those dotted faces, hands and figures. (31 Mar.)

鑑賞者の自由な解釈を認めると同時に、ナイトの弁明ともなっている。従来の写実的なスタイルから逸脱し、幻想的な後景を描いたのは、“pure aesthetic motives”「純粋に審美的な動機」によるものだと画家は述べている。大きな画面に大勢の裁判関係者をそのまま描き込めば、作品が単調になるというのだ。しかしナイトは当初から「現実を超え、ただの歴史画にするのは避けたい」(15 Jan.)という意図をはっきりもっていた。しかも、前述のように、象徴的な戦争画を描いたスペンサーを意識していたのである。したがって、単に審美的な効果だけをねらって幻想的な後景を描いたとは考えにくい。ナイトが「このヴィジョンが私には必要なのだ」と言うとき、それは、ニュルンベルクの廃墟の中を歩き、被災者と直接語り合うこともあった画家自身の記憶が、必然的に選ばせた図像なのである。

一方、日記や自伝のテキスト資料を知ることがなければ、後景の解釈の自由度は高いはずだ。ナイトが3月31日に“I can imagine that anyone looking at the picture will read all sorts of meaning into the various bits and pieces of painting”と記したとき、その脳裏にうかんだ可能性の1つは、たとえば次のような解釈ではないだろうか。これは2011年、Lyndsey Stonebridgeが³、*Dock*を自著*The Judicial Imagination: Writing after Nuremberg* (2011)の表紙に採用して、作品の後景を描写している文章である。

This interior is framed on two sides by the grey-blanché landscape of the recent

war; at the top of the painting a city still burns; sweeping down and away from the city are more ruins, rubble and, just in front of the unseeing men on the defence's benches, are piled the naked limbs of the victims of Nazi power. On the very front bench, the thin white arm of a victim (survivor or living corpse?) attempts to pull his or her body into the courtroom. (Stonebridge 15)

市街地がどこであるかは特定せず、亡骸は「ナチス政権の犠牲者」だと解釈している。なぜ燃える都市を背景としながら空襲の犠牲者でなく、「ナチスドイツの犠牲者」であると判断するのだろうか。前景の被告が起こした侵略戦争の結果、自国の市民がその犠牲になったという文脈をストンブリッジは想定していない。なぜなら、犠牲者の1人が「生存者、あるいは生ける屍」の姿で法廷内に入り込もうとする部分に注目しているからだ。ニュルンベルク裁判で、こうした証人としての立場に立てるのが、ドイツ市民でないことは明らかだ。そして、最も重要な手がかりは“the naked limbs”「むき出しの手足」という表現にある。

1945年4月にBergen-Belsen収容所がイギリス軍によって解放された時、従軍カメラマンがその内部を撮影した。そこに映しだされた遺体の多くは裸体である。

Used sparingly at the time to prove the existence of the camps, these images have since become so widely used in film and television programmes, that they are now familiar icons, coming to symbolize not just the Holocaust but the evils of the Nazi regime as a whole. Apart from its power to shock and disturb, the footage shot at Belsen constitutes a special place within the body of film shot of camp liberations and of the war in general. (Haggis 33)

この映像が初めてイギリス国内でニュース映画として広く上映されたのが45年4月末で (Haggis 45-6), 「会話や手紙, ラジオ, 新聞報道のすべてがベルゼン一色になった」 (Reilly 33)。ニュルンベルク裁判では上映されなかったが,

収容所映像の中でも「特別な地位」にあるのは、ブルドーザーが遺体を大きな穴に投下するショットをはじめとして、撮影時のフォーカスが、その生死にかかわらず、常に囚人の身体に置かれているからであろう。

Unlike other camps, where instruments of torture and gas chambers were found, at Belsen the evidence of mistreatment was the condition of the camp inmates, which may partly explain why the cameramen repeatedly filmed sequences documenting the human suffering: heaps of bodies on the ground or in the pits; inmates sitting listlessly on the ground; studies of survivors, their faces drawn and pinched from hunger. (Haggis 39)

ナチスの強制収容所の囚人であるということで、人間の身体がどのような変貌を遂げるかということについて、最も克明な映像を提供するのが、このベルゼンフィルムなのである。

一方、アメリカ軍が撮影した *Nazi Concentration Camps* (1945) は、ベルゼンの映像とは異なり、複数の収容所を解放したときのもようをつなぎ合わせたもので、61年に Stanley Kramer 監督の *Judgment at Nuremberg* に挿入され、映画の大ヒットによって広く世界中の人々が視聴することになった (Gold 194)。この *Nazi Concentration Camps* とソビエトが提出した映像を合わせた“liberation films”は、後のホロコースト映画の原点となった。これらは後世のホロコースト視覚表象に影響を与えることによって、私たちの意識の中に、1つの原型を確立した。ストンブリッジが後景の遺体を「ナチス政権の犠牲者」と解釈して、そこに何の注釈も必要としないのは、前景にナチスの要人が被告として描かれているからというより、ナイトが描いたこの図像に、liberation films がその起源となった、収容所における大量死を想起させる作用があるからだ。重なり合うむき出しの遺体は、Oren B. Stier が定義する“Holocaust icons”の1つに含め得る強烈なシンボルであり⁴、その喚起力の強さは、時に他の解釈の可能性を排除するほどなのである。

なお、ナイト自身が *Dock* を描く前に、実際に収容所解放の映像を見ていた

かどうかは、自伝その他の資料からうかがい知ることはできなかった。審理中にアメリカ軍の *Nazi Concentration Camps* が上映された際、まだナイトはニュルンベルクに到着していない。また、ソ連が提出した3本の映像は2月19日以降の3日間で上映されているが⁵、この間の日記がノッティンガム資料館の手稿にはなかった。伝記作家の記述に“*She did not stay for the Russian Prosecution, for she flew to England for a short brake, being given a seat in a troop aircraft*” (Dunbar 199) とあるので、ちょうどイギリスに一時帰国中で、ソ連のフィルムも見えていないと思われる。したがってナイトが視聴しているとすれば、イギリス国内でニュース映画となったベルゼン解放フィルムである可能性が高い。Tony Kushnerは当時の状況について、「これらの報道に影響を受けなかったイギリス国民はほとんどいなかったであろう」と述べており (Kushner, “British” 11)、ナイトも例外ではなかったと考えられる。

最終的に *Dock* の後景の犠牲者のイメージソースとしては、ニュルンベルク市民の話で知った、地下になお多数埋まっている大空襲の犠牲者と、イギリス国内で広く放映されたベルゲン・ベルゼン収容所解放のニュース映像、そして、スペンサーの壁画に描かれた十字架群の図像のいずれか、あるいはそれらが重なり合ったものであると考えられる。そして画家に関する伝記情報がない場合、鑑賞者に見えるのは、ストンブリッジにとってそうであったように、炎を上げる市街地を背景にした強制収容所の囚人たちの亡骸である。

3 ナイトの「ホロコースト」とユダヤ人観

こうして *Dock* の前景と後景を検討すると、まったく異質な2つの画面が組み合わせられていることがよくわかる。大きな法廷スケッチに画家の私的なニュルンベルク体験のヴィジョンを貼り合わせたかたちだ。時間的・空間的にも、現在審理が進む法廷内に、1年以内に起きた市街地の空襲や、収容所の犠牲者を思わせる図像を割り込ませている。最後にこの作品の全体像を分析する前に、ナイトが「ホロコースト」をどうとらえ、どのようなユダヤ人観をもっていたのかをたどってみたい。

OEDによれば, holocaust という語に「ナチスドイツによるユダヤ人大量虐殺」(OED 2.d.) という意味が付与されたのは50年代以降である。したがってナイトの日記にみられる以下の用例は“Complete consumption by fire, or that which is so consumed; complete destruction, esp. of a large number of persons; a great slaughter or massacre” (OED 2.c.) という、原義から派生した比喩的な意味をもち、ナチスによるユダヤ人迫害とは直接関係はない。

How wonderful it would be for a man to know that any work — his art and strength could execute could endure through such holocaust to be enjoyed as I enjoyed it. I felt so gratified to those men who made that wonderful tower which gave me that rare feeling of immensity — which one gets sometimes when looking into the depth of a night sky. (31 May)

ナイトは今回の大戦を、人類に降りかかった大規模な破壊と災厄として受け止めており、それがまさに彼女にとっての“holocaust”なのである。それを越えてなお、芸術が確固たる形を残して存在していることに画家は深い感銘を受け、かつての敵国の文化遺産にふれながら、その目は壮大な歴史の流れをみはるかしている。

裁判の傍聴にいち早く名乗りを上げ、ニュルンベルクを訪れたナイトではあったが、注意深く観察し、深く心を動かされたのは、被告の中でも異彩を放つゲーリング、市内に広がる瓦礫とそこで暮らす被災者としての市民、そして戦火を越えて残る歴史的建造物の数々に対してであった。当時の画家の意識の中に、ナチスによる Final Solution 「最終的解決」の犠牲者としてのユダヤ人は、存在の余地がないように思われる。

ここでナイトのユダヤ人観と、彼らの苦難について画家がどの程度知っていたかという点について、時系列で記しておく。1938年にドイツ各地で Kristallnacht 「水晶の夜」とよばれるユダヤ人に対する大規模な迫害が行われた時、ナイト夫妻は、J.B.Priestly, Muirhead Bone をはじめとする大勢の文化人らと連名で、抗議文をタイムズ紙に掲載している。文章の起草者は明らかでは

ないが、数行の形式的なもので、意見広告の形に近い体裁だ (Knight et al., “Persecution,” Morden 201)。その後終戦に至るまでの時期に、ナイトがユダヤ人の苦境をどのように受け止めていたかを知ることはできなかった。

そしてニュルンベルク滞在日記において、おそらく唯一、ナイトが「ユダヤ人」に言及しているのは“…and poor Funk, who to judge from his looks, a Jew, sits fidgeting from huddle to huddle __ a pathetic and very small lump of humanity...” (7 Jan.) という箇所のみである。画家は初めて被告たちを間近で見て、ドイツ帝国銀行総裁を務めていた Walter Funk (1890-1960) が「ユダヤ人」にみえるか書いているのだ。当時のナイトとしては気のきいた皮肉のつもりであったかもしれない。外見よりはむしろ、ファンクがライヒスバンク総裁だったので、ユダヤ人の職業に関するステレオタイプ的な見方 (佐藤 36-7) が誘発されたのであろう。しかし、現代の感覚からみれば明らかに不適切で、ユダヤ人に対する配慮に欠けている。結局65年に出版された自伝では「ユダヤ人」という単語が削除されて“Poor little Funk, the pianist, close by, sits all in a huddle — aloof, clothed in the crumpled folds of a smart black suit, his linen collar and cuffs a spotless white”となっている (*Magic* 288)。その結果、この自伝で第2次世界大戦とニュルンベルク裁判にそれぞれ1章ずつを割きながら、画家がそこで1度もユダヤ人に言及しない、という状況になっている。

このようにナイトが不適切な表現を削除した背景には、イギリス社会の大きな変化があると考えられる。ボランティアによる大規模な社会観察記録, Mass Observationによると、戦時下のイギリスにおいて、調査対象となった市民の55%に、「一定レベルの反ユダヤ主義の証拠」がみられるとしている。これには開戦前後から急増した移民の流入が影響している。1か月に800名、結果として15万人が新たにイギリスで暮らす事態となり、その3分の1がユダヤ人であった。もとはといえば英国ファシスト連盟が使い始めた“refu-Jew”という侮蔑的な呼称も一般に普及し、戦争の進行とともに、反ユダヤ主義が高まった (Hylton 24-29)。

その後ヨーロッパ戦線の終結に伴い、収容所解放の映像が拡散するが、ニュルンベルク裁判が結審した46年でさえ、国民感情はユダヤ人に対し同情的と

はいえないものだった。

The hundreds of lengthy replies of Mass-Observation received in 1946 indicate an agonizing struggle between horror at the Nazis' methods and personal antipathy towards Jews, but ultimately they reveal an unshakable conviction that antisemitism had been well-earned by the Jews. (Kushner, "British" 12)

収容所の惨状を知った後でも、反ユダヤ主義はユダヤ人自らが招いたものであり、イギリス国民の感情に沿うだけでなく、ナチスドイツによる大量虐殺の動機としても理解されている。それは“The Jewish problem is created by the Jews themselves Nobody would interfere with Jews, not even Nazis, if they had not made themselves so conspicuous and hateful” (Kushner, “British” 12) という、Mass Observation 参加者の回答にも顕著にあらわれている。

しかし、50年代半ばになると、新しい傾向がみられるようになる。*The Diary of Anne Frank* 『アンネの日記』(1952) がベストセラーになり「イギリスにおいて、最も重要なホロコーストの情報源」となったのだ。さらに、61年にエルサレムで開かれたアイヒマン裁判では「ユダヤ人問題の最終的解決」の名のもとに行われたナチスの残虐行為の詳細が語られ、これが大きく報道されると、イギリスにおけるホロコースト受容と理解の進展が加速した。(Kushner, “Impact” 362, Cesarani 1-3)。

英国社会の大きな流れを概観すると、ナイトが46年当時フックをユダヤ人と呼び、それを65年の自伝で削除していることは、同時代のイギリス人のユダヤ人観を反映したものであることがわかる。作品制作の傍ら裁判を傍聴しても、画家の意識が顕著に変わることはなかった。しかしそれは、ナイトが記者席の窓をいつも閉じていたから、という理由だけで説明がつくだろうか。目の前で進行する裁判の意義を画家はどのようにとらえていたのだろうか。

終わりに

ニュルンベルク滞在中も終わりに近づいた頃、ナイトは日記に“*One man in the Prosecution, a Mr. Depuis told us tonight that the main theme of the prosecution is Germany’s commencing the War*” (31 Mar.) と記している。直後に話題を変えているので、ナイトが初対面の検察官の意見にどの程度納得していたのかは明らかではない。しかし、何気なく書き込まれたこの1行は、実はニュルンベルク裁判の本質的な部分を端的に言い表している。

法学者James Rabkinは“*Nuremberg Misremembered*” (1999) の中で、ニュルンベルク裁判においては、ナチス政権が“*aggressive war*”「侵略戦争」を企てたことを裁くのが、アメリカの検察の最大の関心事であったと指摘している。それはすなわち“*crimes against peace*”「平和に対する罪」を追求することである。その一方、“*crimes against humanity*”「人道に対する罪」は、“*peripheral*”「周縁的なもの」と見なされていたという (Rabkin 82)。

The fact is that those leaders indicted for the initial trials at Nuremberg had not been chosen with the aim of focusing responsibility for the mass murder of European Jews. The list of initial defendants had been hastily compiled with a view to assembling the most prominent surviving personages from Hitler’s regime. If there was any overriding aim in the selection, it was to illustrate the claim that Hitler’s regime had embarked from the outset on a “conspiracy” to launch aggressive war. This was the charge of most concern to American prosecutors. (Rabkin 83)

「人道に対する罪」に焦点をあてなければ、ナチスによるユダヤ人大量虐殺の真相を解明し、責任者を裁くことはできない。侵略戦争を企てた当事者として、政財界の大物を取り急ぎ集めたという被告の選定の段階で、裁判の方向性ははっきり定まっていたのである。

なお、Telford Taylor (1908-1998) も“*A Personal Memoir*”として出版した*The*

Anatomy of the Nuremberg Trials (1993) の中で“Jackson had made crimes against peace — the criminalization of initiating aggressive war — the foremost feature of the Nuremberg trial..”と明記している (Taylor 635)。JacksonとはRobert H. Jackson (1892-1954) のことで、テイラーの直接の上司にあたり、ニュルンベルク裁判においてアメリカの首席検事をつとめていた。(ナイトとも交流があり、日記や自伝で“Mr. Justice Jackson”として言及されている (*Magic* 289, 300))。結局、画家がスケッチの傍らもっと熱心に裁判を傍聴していたとしても、もとより「ユダヤ人問題の最終解決」についての理解を深めることはできず、ユダヤ人に対する同情を新たにおぼえる契機とはならなかった可能性が高いということだ。

さらに、後景の亡骸のイメージソースになったと思われるベルゼン収容所のニュース映像にも2点ほど、ユダヤ人の苦難の実相から画家を遠ざける要因がある。1つは、ベルゼンが絶滅収容所ではなく強制収容所であるために、ガス室等がなく、ナチスによる大量虐殺の最深部を伝えきれていないという点だ。ベルゼンの犠牲者の死因は、主に飢餓や疾病の蔓延であった (Cesarani 96, Haggis 39)。もう1つは、犠牲者がユダヤ人であることが映像の中で示されない上に、付随する報道においてもユダヤ人への言及がないという点である (Kushner, *Holocaust* 214)。この匿名性は後に、犠牲者の亡骸を連合軍の空襲によるドイツ市民のものだとするホロコースト否定論者の主張をも誘発することになる (Haggis 34)。誰が大量死の犠牲者だったのか、という点を曖昧にすれば、きわめて深刻な事態になりかねない。

ナイトは、空襲で犠牲になったニュルンベルク市民の存在に心を寄せつつ、結果としては収容所の惨状を想起させる図像を背景に描き込んだ。この曖昧さは、ベルゼン映像の匿名性や、ニュルンベルク裁判におけるユダヤ人犠牲者の周縁化に合致している。しかも、見方によっては、ホロコースト否定論者らの主張に囚らずも沿うようなものになってしまったのだ。

ベルゼンの映像はニュルンベルク裁判では上映されず、85年になって、収容所の生存者のインタビューも交え、*A Painful Reminder: Evidence for All Mankind*⁶としてITVで放映された (Blake)。解放後間もなくベルゼンに足を踏み入れたカメラマンは「囚人の大半はユダヤ人で、その罪はユダヤ人だからというだけ

だった」とdope sheet (説明付きのショットリスト)に書き残していたが(Haggis 44), そうした見解は当時重視されなかった。そしてこのフィルムで改めて確認できるのは、遺体が次々と投げ込まれる共同墓地の向こうには、まばらな木立か地平線しか見えないということだ。そこは都市空間とは隔絶した場所なのである。仮にナイトが描いた亡骸を、収容所に放置されていた遺体だと解釈するなら、本来併置されるべきでない2つのモチーフが前後隣合わせで描かれていることになる。これは、収容所の実際を具体的に把握していたら、選べないはずの構図である。後景の遺体と奥の市街地との間に、実はもう1つの断層があるのだ。この断層は、作品の前景と後景を分けているものと違って看過されやすく、画家自身も意識していなかったと考えられる。

こうして作品を3つの構成要素に分ければ、折り重なる犠牲者は、最奥の廃墟と、法廷の内部のいずれにも身を置く場所はなく、その正体を知り、証言に耳を傾ける者もあらわれない。彼らに目を注ぐのは、唯一鑑賞者だけであるが、背後の風景の中に違和感なく彼らの姿をとらえてしまえば、その時点で犠牲者の実相からは遠ざかってしまう。これはナイトが、鑑賞者に向かって無自覚に投げかけたパズルなのである。そして作品全体は、ニュルンベルク軍事裁判が「ユダヤ人問題の最終解決」の本質を解明する長いプロセスの、なお予備段階にあることを改めて示し、1人の犠牲者の片手が、かろうじて机にかかる様は、その未然性を表すのにふさわしい。

註

¹ David Maxwell Fyfeの業績を後世に伝えるウェブサイトDAVID MAXWELL FYFE'S JOURNEY FROM NUREMBERG TO STRASBOURG (<http://www.kilmuirpapers.org/home/4579287914>)にはファイフ夫妻の往復書簡が掲載されており、その解説に、シルヴィアが1度だけニュルンベルクの夫の元を訪ねたことが記されている。

² ラジオ放送用の原稿については、夫ハロルドに読んでもらうためにナイトが改めて書き写したものが、Dame Laura Knight: file of draft reports on Nuremberg trials

1946として資料館が束ねた草稿に挟まれていた。

³ ナイトが描いた被告の席順は、National Portrait Galleryで開催された企画展Laura Knight Portraits (2014)の図録で明らかにされている (Broadley 98)。

⁴ スティアは、Cornelia Brink, Vickey Goldbergらによる“secular icon”の概念を援用し、本来は複雑なシヨアーの語りを凝縮してあらわすシンボルを「ホロコーストアイコン」と定義している。具体例としては、当時の貨車、“*Arbeit macht frei*”というスローガンを掲げた門、アンネ・フランクの顔、「600万」という数値等が挙げられている (Stier 1-32)。

⁵ Kevin Patrick Reynoldsによる博士論文“*That Justice Be Seen: The American Prosecution’s Use of Film at the Nuremberg International Military Tribunal*”の巻末には、ニュルンベルク裁判で証拠として上映されたフィルムのタイトルと、上映日の一覧表が付されている。

⁶ 現在のこの作品はInternet Archive (<https://archive.org/>)で視聴可能である。

引用文献

Blake, Brian, director. *A Painful Reminder: Evidence for All Mankind*. 1985.

——, “Belsen footage is a stark reminder.” *The Guardian*, 27 Jan. 2015.

Broadley, Rosie. *Laura Knight Portraits*. National Portrait Gallery Publications, 2013.

Calder, Angus. *The Myth of the Blitz*. Pimlico, 1991.

Cesarani, David. *After Eichmann: Collective Memory and the Holocaust since 1961*. Routledge, 2005.

“*Dame Laura Knight, by Caroline Fox.*” *Burlington Magazine*, vol.133, no.1057, 1991, p. 275.

Dunbar, Janet. *Laura Knight*. Collins, 1975.

Foss, Brian. “Message and Medium: Government Patronage, National Identity and National Culture in Britain, 1939–45.” *Oxford Art Journal*, vol.14, no. 2, 1991, pp. 52–72.
<https://doi.org/10.1093/oxartj/14.2.52>.

Gold, Trudy. “An Overview of Hollywood Cinema’s Treatment of the Holocaust.” *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, edited by Toby Haggis et al.. Wallflower Press, 2005, pp. 193–97.

Haggis, Toby. “Filming the Liberation of Bergen-Belsen.” *Holocaust and the Moving Image: Representations in Film and Television since 1933*, edited by Toby Haggis et al.. Wallflower

- Press, 2005, pp. 33–49.
- Harrison, Charles. *English Art and Modernism 1900–1939*. Yale UP, 1994.
- Hylton, Stuart. *Careless Talk: The Hidden History of the Home Front 1939–45*. History Press, 2010.
- Knight, Laura. *The Magic of a Line*. William Kimber, 1965.
- . “Nuremberg Diary”, “Nuremberg Impressions.” 1946, Nottinghamshire Archives, Nottingham. Manuscript.
- et al. “The Persecution of the Jews.” *The Times*, 22 November 1938.
<https://www.thetimes.co.uk/archive/article/1938-11-22/13/12>.
- Kushner, Tony. “The British and the Shoah.” *Patterns of Prejudice*, vol.23, no.3, 1989, pp. 3–16.
- . *The Holocaust and the Liberal Imagination: A Social and Cultural History*. Blackwell, 1994.
- . “The Impact of the Holocaust on British Society.” *Contemporary Record*, vol.5, no.2, 1991, pp. 349–75.
- Malvern, Sue. “Memorializing the Great War: Stanley Spencer at Burghclere.” *Art History*, vol.23, no.2, 2000, pp. 182–204.
- Morden, C. Barbara. *Laura Knight: A Life*. McNidder & Grace, 2014.
- Nead, Lynda. “Courtroom Sketching: Reflections on History, Law and the Image 1.” *Law and Popular Culture*, edited by Michael Freeman, Oxford UP, 2005, pp.173–82.
- Rabkin, Jeremy. “Nuremberg Misremembered.” *SAIS Review*, vol.19, no.2, 1999, pp.81–96.
ProQuest. <https://muse.jhu.edu/article/30453>.
- Reilly, Joanne. *Belsen: The Liberation of a Concentration Camp*. Routledge, 1998.
- Reynolds, Kevin Patrick. “That Justice Be Seen: The American Prosecution’s Use of Film at the Nuremberg International Military Tribunal.” 2011. Sussex U, PhD thesis. Sussex Research Online, <http://sro.sussex.ac.uk/id/eprint/7595/>.
- Stier, Oren Baruch. *Holocaust Icons: Symbolizing the Shoah in History and Memory*. Rutgers UP, 2015.
- Stonebridge, Lyndsey. *The Judicial Imagination: Writing After Nuremberg*. Edinburgh UP, 2014.
- Taylor, Telford. *The Anatomy of the Nuremberg Trials: A Personal Memoir*. Skyhorse Publishing, 1993.
- West, Rebecca. “Greenhouse with Cyclamens I (1946).” *A Train of Powder: Six Reports on the Problem of Guilt and Punishment in Our Time*. Ivan R. Dee, 2000, pp. 3–72.
- 佐藤唯行 『英国ユダヤ人—共生をめざした流転の民の苦闘』。講談社, 1995。

図版リスト

- Knight, Laura. *The Dock, Nuremberg 1946*. 1946. Oil on canvas. Imperial War Museum, London.
- . *Ruby Loftus Screwing a Breech Ring*. 1943. Oil on canvas. Imperial War Museum, London.
- . *Sketch for the Nuremberg Trial*. 1946. Charcoal and wash on paper. Imperial War Museum, London.
- Spencer, Stanley. *The Resurrection of the Soldiers*. 1928–29. Oil on canvas. Sandham Memorial Chapel, Hampshire.

Synopsis

A Mirage at Nuremberg:
What Is Visualised by Laura Knight?

Tetsuko Kono

Between November 1945 and October 1946 the International Military Tribunals were held at Nuremberg. Dame Laura Knight visited the ruined city to work on several sketches and oil paintings, among which *The Dock, Nuremberg 1946* (hereafter, *Dock*) is the main work and is to be shown in the summer exhibition soon held at the Royal Academy. This essay examines *Dock* with special reference to the manuscripts of her diary, originally written as letters to Harold Knight, her husband, now kept in Nottinghamshire Archives. First the foreground and the background of *Dock* are discussed separately according to their generic, compositional, or thematic characteristics. After Knight's idea of the Holocaust and Jewish people briefly surveyed, what is visualised about Nuremberg Military Tribunals by *Dock* is defined in my conclusion.

The foreground of *Dock*, mainly composed of the sitting figures of the Nazi leaders, has some similarities to “courtroom sketch” as a genre of drawing. As courtroom artists have to draw sketches outside the courtroom in the criminal courts in England, they draw “impressions” of what they witnessed from memory. Likewise, Knight did not draw while observing the trials because she shut herself up in the press box room with its window always closed. This was because she needed psychological distance from what was progressing in the court as it was so distressful. Consequently, she made her drawing “impressions”, as courtroom artists do, resulting in a work different from her usual lifelike or realistic ones she was acclaimed for. As for their effects, courtroom sketches and Knight's rendering of the *Dock* are evocative — stimulating the memory and imagination of their audience. The image in *Dock*, in particular, of defendants with headsets on their ears reminds us of the other major historical military tribunals in Tokyo and

Jerusalem.

The background in *Dock* is a rendering of “a mirage”, as Knight calls it, that is composed of devastated city still alight from bombing and a heap of dead bodies. As for the landscape of a ruined city, Knight sought its image source in Nuremberg, which had been destroyed by the Allies’ carpet bombings the previous year. Among other image sources for the background, Stanly Spencer’s *The Resurrection of the Soldiers* should be referred to for its compositional and thematic similarities to the visionary part in *Dock*, though she only mentioned Spencer’s name in her diary. As Spencer’s work is the commemoration for his dead comrades and the testimony of what he experienced as a soldier in the Great War, Knight’s visionary details were contrived to commemorate the dead citizens during the raid and to testify to what she saw in the ruins at Nuremberg. With regard to the depicted heap of bodies in the middle, therefore, Knight could have originally intended them to be the Nuremberg citizens — still buried under the rubble. At the same time, she expected that some audience members would interpret them otherwise, possibly as victims in Nazi concentration camps, thanks to the images offered by “liberation films” in which heaps of naked bodies are a strong element or iconic. Thus, the background in *Dock* has three possibilities as its image source: devastated Nuremberg with its suffering citizens, Spencer’s symbolic war painting, and victims depicted in the liberation films.

As for Knight’s idea of the Holocaust and Jewish people as its victims, a few pieces of evidence are to be found in her writings. When Kristallnacht happened in Germany in 1938, the Knights joined other British artists and writers to publish a brief protest in *The Times*. In her diary the term “holocaust”, used once, means complete destruction, not “the mass murder of the Jews by the Nazis”. Her only reference to “a Jew” in her diary was intended to caricaturise Funk, the former president of the Reichsbank, and was later deleted in the corresponding sentence in her autobiography. This editing could be attributed to the general change in the trend of British popular response to the Holocaust. When she worked on *Dock*, therefore,

the suffering of Jewish people seems to have been insignificant to her.

Like British courtroom artists, Laura Knight gained the privilege of entering the courtroom to observe important historical trials and created a figurative and symbolic rendering of Nuremberg Tribunals, whose focus was actually on crimes against peace, not on crimes against humanity. This means that the plight of the Jewish people during the Holocaust was regarded as “peripheral” and remained obscure in court. This obscurity is epitomised in the composition adopted in *Dock*, with naked bodies indiscreetly inserted between unconcerned or indifferent crowds in the court and the devastated cityscape. Those bodies, if they were concentration camp victims at all, cannot have been lying near the milieu of citizenry. The victims in the middle have nowhere to belong to, without anyone seeking their identity and voice. Laura Knight’s *Dock* reiterates and reminds us that the Nuremberg trials stood at the preliminary stages in the long process of the prosecution of Nazi Germany for its Final Solution.