

オットー・パンコックの木炭画連作《受難》 ——制作の背景——

野田由美意

はじめに

オットー・パンコック (Otto Pankok: 1893–1966) は、第一に、近代芸術家グループ「若きラインラント」(Das Junge Rheinland) の主要メンバーとして活躍したことから知られる画家である。1919年デュッセルドルフで誕生した「若きラインラント」は、ヴァイマル共和国時代、ダダ、新即物主義、バウハウスなどと並んで、この時代の近代芸術運動の重要な一拠点となった。パンコックを含めそのメンバーの多くは、表現主義を継承したりアリズムを表現手段とした。ナチス時代に入り、「若きラインラント」の芸術は形式的にも内容的にもナチスの奨励する美術の基準に合わなかったため、メンバーたちはそれを貫いて抵抗するか、それとも順応・迎合するかの選択を迫られた。

本稿では、そのような状況下で、抵抗の態度を貫いたパンコックの芸術活動に注目したい。彼はナチス時代、その人種差別政策の攻撃対象となったジンティ (Sinti: ドイツ語圏に住む「ジプシー」の自称「ジント Sinto」の複数形) やユダヤ人たちを積極的に描き続けた。とりわけジンティを一部モデルとして1933年から1934年にかけて描いた、六十葉からなる白黒の木炭画連作《受難》は、この時代最初期のまとまった成果である。と同時に、これらの作品の一部を1933年の展覧会「西部戦線1933」で発表しようとしたことから、パンコックに対するナチスの迫害が始まるため、まさに抵抗のきっかけとなった作品群である。執筆者は、パンコックがナチス時代に何としてでも表現、公表しようとしたこの連作《受難》を取り上げ、その制作の背景を追究する。パンコックの《受難》についての研究は、1936年初版の画集『受難』以来、第二次世界大戦後、数度にわたって刊行されたこの画集に掲載された各

著者による論文や解説¹、1964年のライナー・ツイーマンによるパンコックのモノグラフ²、1993年のパンコック回顧展のカタログ³における言及など比較的小規模の論考が目立つが、その中でディルク・ガンテフェアによる1988年の博士論文⁴が最も包括的な、とりわけ制作過程について詳細な研究となっている。また近年ではミヒャエラ・ブレッケンフェルダの2014年の著書⁵が、《受難》に限らずパンコックの宗教にかかわる作品の包括的な研究として注目される。執筆者はそのような研究成果を踏まえつつ、パンコック美術館ハウス・エセルトに保存されている一次文献、二次文献の調査に基づいて次のことを追究する。すなわち、1. 展覧会・出版による作品の公表とナチスの迫害の経緯、2. 連作《受難》の構成、3. 《受難》における聖母マリアなどいくつかの人物像とジンティ等のモデルとの関係性を中心に論ずる。とりわけ、従来の研究では限定的に触れられた、パンコックが参照したであろうアルブレヒト・デューラーなどルネサンスの画家たちや、パンコックと同時代の画家たちの作品とパンコックの作品とを詳細に比較検討することにより、彼が《受難》の連作でいかなる造形的な実験をし、また何を表現したかったのかを明らかにしたい。

1. 展覧会と出版による作品の公表とナチスによる迫害の経緯

パンコック美術館に所蔵された、パンコックの自筆作品目録によれば、《受難》の連作全六十葉は、1933年から1934年にかけて制作された。ガンテフェアはその制作期間を、1933年の夏から、1934年夏のマズリア旅行の期間を除いて1934年の秋までと推測している⁶。そして《受難》シリーズの全構想のきっかけは、1933年の1月から7月にかけてナチスによる一党独裁体制が着々と完成をみたことに深く関係していると考えられる。すなわち、1月30日、ヒトラー内閣成立、2月4日、大統領緊急令で出版・集会の自由の制限、2月27日、国会議事堂放火事件とその翌日「民族と国家を防衛するための大統領令」で基本権の停止、3月5日、総選挙、3月23日、全権委任法による議会の機能停止と政党の排除、共産党の弾圧に続いて社会民主党の活動禁止、他党はナチ党に吸収されるか解散を余儀なくされ、7月14日、新党設立禁止法、これでナチ党以外の政党はあり得なくなり、ドイツはナチ党の一党国家となった。またナチスはドイツを民族共同体に基づく国家にすべく、「異民族」をそこか

1 Otto Pankok, *Die Passion in 60 Bildern*, Berlin 1936; Otto Pankok, *Die Passion*, Gütersloh 1970; Otto Pankok, *Die Passion in 60 Bildern*, Düsseldorf 1982; Otto Pankok, *Die Passion in 60 Bildern*, Düsseldorf 1982/1986; Otto Pankok, *Die Passion in 60 Bildern*, Köln 1992.

2 Rainer Zimmermann, *Otto Pankok. Das Werk des Malers, Holzschneiders und Bildhauers*, Berlin 1964.

3 *Otto Pankok 1893–1966. Retrospektive zum 100. Geburtstag*, Ausst.-Kat. Otto-Pankok-Museum, Hünxe-Drevenack, Städtische Galerie Schloß Oberhausen, Städtisches Museum in der Alten Post, Mülheim an der Ruhr, 1993.

4 Dirk Ganteför, *Otto Pankok: "Die Passion". Konzeption und Realisation christlicher Ikonographie*, Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie in der Abteilung für Geschichtswissenschaft der Ruhr-Universität Bochum, Bochum 1988.

5 Michaela Breckenfelder, *Der Künstler als Theologe. Otto Pankoks Bildwerke im Religionsunterricht*, Paderborn 2014.

6 Ganteför, a.a.O., Anm. 4, S. 19–20.

ら排除するため、1933年からユダヤ人やジンティの迫害に着手した。文化の領域においても、4月にベルリンのバウハウスがナチスによって閉鎖され、5月にはユダヤ人や反体制派の著作の焚書が行われた。また、前衛芸術家とそれを支持する美術史家や美術館学芸員などの弾圧が始まる。そしてナチスは帝国造形芸術院を設立し、作家はその会員にならなければ展覧会で作品を発表することも、職業としての芸術活動も不可能となった。このような流れの中で、パンコックの関与した「若きラインラント」は1932年11月、またそこから分離して組織された「ライングループ」は1933年3月を最後の展覧会として解散を余儀なくされた。さらに前衛芸術家に対する早々の情け容赦ない迫害は、「若きラインラント」のメンバーでドイツ共産党員だったカール・シュヴェーズィヒの1933年の逮捕と「シュレーゲル地下牢」での拷問に端的に示された。このように次々と表現や発表の自由が奪われていく中で危機感を募らせたパンコックは、《受難》の制作に着手することになるのである。

1933年の秋、パンコックはエッセンでの展覧会「西部戦線1933」に招かれて、制作途中だった連作《受難》の中から五点の作品、すなわち《エルサレム入場》、《ゲッセマネ》、《鞭打ち》、《十字架降下》、《亡骸を抱くマリア》(画集『受難』によるタイトル)を出展しようとした。しかし「ドイツ文化闘争同盟」のメンバーによる展覧会開催前の検閲で、それらの作品の展示を拒絶され、無難な風景画と取り換えることを求められた。そのためパンコックは、「ドイツ文化闘争同盟」の長であり、全国指導者のアルフレート・ローゼンベルクに宛てて、1933年10月5日付の抗議状を送った。

親愛なるローゼンベルク様

ドイツ文化闘争同盟におけるあなたのご同僚、エッカルト博士が先日、「西部戦線1933」の開催前に、展示作品の検閲のためにエッセンで過ごされました。エッカルト博士の命令で、私の次の作品が、展覧会から退けられました：

1. エルサレム入場、2. ゲッセマネのキリスト、3. キリストが鞭打たれる、4. 十字架降下、5. ピエタ。

真心から生まれた作品に対するこの振舞いは、画家に対する違反行為でありましょう。いや、それ以上です。私はこの連作を見るあらゆる人とともに、これらの作品の中で最も純粋で美しい過去からの伝統が再び息を吹き返すことを知っています。これらの私の作品を公開することを避けなければならないのなら、大いなる過去もまた抹消されねばならず、そうすれば国民はクラナハ、デューラー、グリューネヴァルト、コンラート・ヴィッツから守られましょう。そして大聖堂や美術館は閉鎖されなければならないでしょう。

エッカルト博士は、私のキリスト像の代わりに三点の風景画を展示することを要請されました。この不当な要求は私に、展覧会の絵を軽視すること、心地よい抒情詩のために大いなる永遠の出来事へのまなごしを除去することが彼には重要なのだということを示しました。しかし私は、途方もない活動や予想外の出来事であふれた時代のただ中にいる芸術家が内々の抒情的な気分に基づき、芸術は人生や歴史的な出来事から離れたところにあるものであり、無邪気な遊戯であって、幾千年も私たちの前でそうであったほ

ど時代の神髄をなすようなものではないということを言って、その抒情的な気分からなるものを国民に伝えるなら、それは間違っていると信じています。

芸術家がさらに、永遠のドイツの俗物に屈して、その一生涯の仕事を、きれいな静物画や日没の風景画で俗物の住まいを飾ることに見いだすべきならば、エックルト博士は正しい道にいらっしゃいます。

芸術にこの時代の大きい人生や大きい思想の表出を見るなら、この時代を共に生きる人々自身が、その喜びや苦しみ、清らかさや慰めを芸術に見いだすべきならば、ここでは芸術の精神や国民に対する不正や罪が起こったことになるのです。

格別の尊敬をもって
オットー・パンコック (拙訳)⁷

この手紙では、ナチスの支持基盤である小市民階級の趣味と合致した、メッセージ性のない陳腐な田園風景画・風俗画・静物画をナチスが広く奨励したことに対する、痛烈な皮肉と、芸術に何を求めるべきなのかについての真剣な問いが見られる。対するローゼンベルクはこの明白な体制批判への返答として、パンコックに割り当てられた壁面から彼の作品を外させ、他の反抗的な芸術家への見せしめとして、会期中、その壁面に何も作品を展示しない状態にとどめる命令を下したのである⁸。

パンコックに対する風当たりは、実際にここから明らかに強くなり始める。しかしそれにひるまない理解者たちも存在した。パンコックの故郷ミュルハイムの市立美術館館長ヴェルナー・クルーゼは、1934年の聖霊降臨祭に《受難》連作の最初の部分を、6月にはその続きの部分を同美術館で展示した。しかしながら同年連作が完成して後の1935年に、再びミュルハイム市立美術館で全作品の展示が計画されたものの、その展覧会は早々にナチスによって打ち切られてしまう⁹。

パンコックはめげずに、《受難》の作品集の出版を計画する。1935年5月に、はじめは非常に意欲的だったミュンヘンのピーパー出版社から出版を断られたものの、最終的に、勇気あるベルリンのキーペンホイヤー出版社が引き受け、1936年末に画集『受難』が刊行される。キーペンホイヤー出版社は、ナチス支配下にあるプロテスタント教会の芸術部が、それを許可するだろうと望みをかけていたのである¹⁰。画集の序論は、イエズス会神父フリードリヒ・ムッカーマンが担当する予定だったが、彼は序論の完成直前にナチスの迫害を逃れて亡命してしまったため、パンコック自身が担当することになった。

画集『受難』の刊行直後には、数社の新聞に好意的な批評記事が載せられたものの、1937

7 Brief von Otto Pankok an Alfred Rosenberg, 15. Okt. 1933. Rudolf Dehnen, "Das Schicksal der „Passion“ im Dritten Reich", in: Otto Pankok, *Die Passion in 60 Bildern*, Köln 1992, S. 155–157, hier S. 155–156.

8 Vgl. Jens Roepstorff, "Die Ächtung und Verfolgung von Künstlern im Nationalsozialismus am Beispiel von Otto Pankok", in: *Die geistige Emigration. Arthur Kaufmann, Otto Pankok und ihre Künstlernetzwerke*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Mülheim an der Ruhr, 2008, S. 40–47, hier S. 44.

9 Vgl. Roepstorff, a.a.O., Anm. 8, S. 44–45.

10 Hulda Pankok, Vortrag "Passion" in Meppen, Manuskript, März 1974, Pankok Museum Haus Esselt, Otto Pankok Stiftung, S. 1–6, hier S. 3.

年1月27日、ナチス親衛隊(SS)の機関紙『ダス・シュヴァルツェ・コーア』に、この画集に対する攻撃的な記事が掲載される¹¹。そして同年2月5日、帝国文学院による「有害で望ましくない著作一覧」に画集『受難』が掲載されると、ゲシュタポがデュッセルドルフのパンコック宅、ベルリンの出版社、デュッセルドルフの印刷所や書店に押し入り、画集を押収した。だがパンコックはあらかじめその危険を想定し、《受難》の原画、鉛版、画集の大部分を友人・知人に預けて隠したため、それらを守り通すことができたのである¹²。

この一連のことから、パンコックはナチスによって芸術活動の禁止を命じられることになる。そして五十六点の彼の作品がドイツの美術館から押収され、1937年7月ミュンヘンで開催された「退廃芸術展」——前衛美術の弾圧において決定的な基準を作ることになった展覧会——では、ジンティの少女ホトの頭部を描いたパンコックの1932年のリトグラフ《ホトII》が展示されるのである¹³。

2. 連作《受難》の構成

六十葉からなる木炭画《受難》を、画集に掲載された順に並べると次の通りになる。

1. 《悲しみの人》、2. 《降誕》、3. 《エジプトへの逃避》、4. 《聖母子》、5. 《洗礼者の説教》、
6. 《洗礼者がイエスを予告する》、7. 《ヨルダン川での洗礼》、8. 《洗礼者の死》、9. 《イエスは荒れ野へ行く》、10. 《第一の弟子：ペテロとアンドレ》、11. 《説教するイエスI》、12. 《イエス》、13. 《説教するイエスII》、14. 《山上の垂訓》、15. 《放蕩息子のたとえ》、16. 《よき羊飼いのたとえ》、17. 《よきサマリヤ人》、18. 《狐には穴があり、空の鳥には巣がある》、19. 《野のユリを見なさい》、20. 《らい病患者がいやされる》、21. 《ニコデモとの対話》、22. 《マリアとマルタのところでのイエス》、23. 《商人の追放》、24. 《姦淫の女》、25. 《子供たちを私のところに来させなさい》、26. 《エルサレム入城》、27. 《湖岸での説教》、28. 《彼らは彼に石を投げたい》、29. 《晩餐》、30. 《足を洗う》、31. 《ゲッセマネ》、32. 《イエスは眠っている弟子たちを起こす》、33. 《ユダの裏切り》、34. 《ペテロの否認》、35. 《ペテロの悔恨》、36. 《ユダが銀貨を返しに来る》、37. 《大祭司の前で》、38. 《最高法院の前で》、39. 《ポンテオ・ピラトの前で》、40. 《彼らは彼を打つ》、41. 《彼らは彼を嘲弄する》、42. 《茨の冠を被らされる》、43. 《鞭打ち》、44. 《十字架の道行》、45. 《イエスは女性たちに話しかける》、46. 《彼は倒れる》、47. 《彼らは彼の服を脱がせる》、48. 《彼らは彼を十字架に釘付ける》、49. 《彼らは彼に酸い葡萄酒を含ませた海綿を差し出す》、50. 《彼らは彼の衣服を巡りサイコロ賭博

11 “Gotteslästerung”, in: *Das Schwarze Korps*, 21. Jan. 1937, S.6.

12 Vgl. Roepstorff, a.a.O., Anm. 8, S. 45.

13 “II Katalog”, in: *Otto Pankok. Sinti-Porträt 1931 bis 1949. Kohlebilder – Druckgrafik – Plastik*, Ausst.–Kat. Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg, 2008, S.79–271, hier S.139–140. この作品は当時マンハイム市立美術館の所蔵であったが、ナチスに押収され、「退廃美術展」に展示された (Mario-Andreas von Lüttichau und Andreas Hüneke, “Rekonstruktion der Anstellung ›Entartete Kunst‹ München, 19. Juli–30. November 1937”, in: *Die ›Kunststadt‹ München 1937. Nationalsozialismus und ›Entartete Kunst‹*, hrsg. v. Peter-Klaus Schuster, München 1998, S.120–182b, hier S.175.)。

をする》、51.《十字架のそばにいる女性たち》、52.《悲しみに満ちた聖母》、53.《ヨハネとマリア》、54.《わが神わが神、なぜわたしをお見捨てになったのですか?》、55.《槍での刺突》、56.《十字架の下の百人隊長》、57.《十字架降下》、58.《遺体》、59.《亡骸を抱くマリア》、60.《埋葬》。

ガンテフェアが調査したパンコック所蔵の聖書における書き込み・印と各作品とを照らし合わせた結果、「マタイによる福音書」が最も多く作品に反映されており、全体の半分以上(三十三品)を占めている¹⁴。またガンテフェアによれば、パンコックの自筆作品目録は実際の制作順に近いとみなされ、それを見ると各作品は、1936年に出版された画集『受難』における作品の並べ方と異なっていることが分かる¹⁵。実際の制作の経緯は物語の順序通りに規則的ではなく、画家の自由な創造意欲に従って制作されたとみなされる。だが画集ではキリストの生涯をおおむね時系列的にたどれるように構成されている。パンコックはこれらの作品を一葉ずつ展示できるものとするだけでなく、最終的には画集として出版することを念頭に置いて全体を制作したと考えられる。つまり、全体は一続きのシーケンスとして見られることを意識している。例えば第四十四葉から第四十六葉までの十字架の道行の場面など〔挿図1, 2, 3〕、とりわけ動きのある場面の場合には画面の左から右へと構図が展開して、書物としてページを繰ることで物語が進行していくことを最初から考慮していたとみなされる。そのような全体の構成は、ローゼンベルクへの抗議状にも名前が挙げられたように、デューラーの《大受難伝》(1496/97-1510年頃)や《小受難伝》(1508-1511年頃)のような書物になった受難伝連作が意識されていたと考えられる〔挿図4, 5〕¹⁶。デューラーに先行してマルティン・ショーンガウアーが版画による《受難伝》連作の先駆者となったが、デューラーは生涯に六つもの《受難伝》連作を制作し、ショーンガウアー以上にこのテーマを偏愛した画家だった¹⁷。パンコックの連作《受難》の構成を見ると、《ゲッセマネの祈り》から始まって《キリストの復活》で終わるショーンガウアーの《受難伝》よりも、デューラーの作品、とりわけ《悲しみの人》から始まり、《受胎告知》や《キリスト降誕》など受難前史を含む《小受難伝》や、あるいはデューラーの「三大書物」の一つ《聖母伝》(1501-1511年頃)などが、パンコックにインスピレーションを与えたと考えられる。また《小受難伝》は、一般的な平信徒の祈りと自己啓発に貢献するような性格を、他の《受難伝》よりも強く持っているであろうことも¹⁸、パンコックの関心を引いたのではないかと考えられる。

デューラーが活躍した当時のドイツでは、ヴェルフリンが著書『アルブレヒト・デューラ

14 Ganteför, a.a.O., Anm. 4, S. 115. ちなみに「マタイによる福音書」の特徴は、『聖書 新共同訳 旧約聖書続編つき 引照つき』(共同訳聖書実行委員会、日本聖書協会、1993年、付録16頁)では、次のように解説されている。「『マタイによる福音書』は、ユダヤ教から改宗したキリスト者に特に留意して編集されている。ここにはイエスが旧約の約束と待望の成就であることが力説され、イエスの教えは五つの大説教(五〜七章、十章、十三章、十八章、二十四〜二十五章)のかたちで紹介されている」。

15 Ganteför, a.a.O., Anm. 4, S. 20, 141-156.

16 新藤淳「木版画連作〈大受難伝〉、作品解説[catS.028-038]」、展覧会カタログ『アルブレヒト・デューラー 版画・素描展—宗教・肖像・自然—』国立西洋美術館、2010/2011年、75-77頁、ここでは77頁参照。

17 前掲、註16、新藤論文、75-76頁参照。

18 新藤淳「木版画連作〈小受難伝〉、作品解説[catS.039-075]」、展覧会カタログ『アルブレヒト・デューラー 版画・素描展—宗教・肖像・自然—』国立西洋美術館、2010/2011年、96-99頁、ここでは98頁参照。

一の芸術』でも次のように指摘している通りに、「キリスト受難」は重要なテーマであった。「人々は状況を継起的に追体験したい、偉大な受苦のドラマを一刻一刻眼前にしたいという欲求を持っていた。民衆は心を揺さぶるものを求めてやまなかった。獄吏の表現が冷酷すぎるなどということは無かった。キリストとその母の哀れな有様はどこまでも追究された」¹⁹。キリストの苦しみを我がことのように感じ、一体化しようとする傾向は、デューラーと同時代のドイツの画家、マティアス・グリュエネヴァルトの《イーゼンハイム祭壇画》〔挿図6〕に最も端的にあらわされている。グリュエネヴァルトの絵画は、ジョリス・カルル・ユイスマンスが1891年刊行の長編小説『彼方』で取り上げたことをはじめ、19世紀末から20世紀初頭の近代芸術家たちの強い注目を集めた。ことにドイツ表現主義におけるその熱狂の背景として、次のことが考えられる。ドイツ表現主義者たちが聖書のテーマを取り上げる場合、殉教者や預言者、悔悛者などの人物像や「受難」の物語が好まれた。そこでは、キリストのたとえ話や奇跡の物語よりむしろ、新たな世界を告知する者としてのキリストや、あるいはゴルゴタで見捨てられて処刑されるキリストが注目された。若い表現主義者たちはそのようなキリストの姿に自分たち自身を重ね合わせたのである²⁰。このような表現主義者たちにとって、とりわけエル・グレコやグリュエネヴァルトの磔刑図は非常に魅力的であった。例えばエミール・ノルデは1911-1912年にポリプティック《キリストの生涯》を制作した際、グリュエネヴァルトの磔刑図からインスピレーションを得た。また1927年には《イーゼンハイム祭壇画》を実際に見るために、コルマールへ旅行している²¹。そしてパンコックが1920年代に「若きラインラント」や「ダス・アイ」(デュッセルドルフの画廊主ヨハンナ・アイを中心としたグループ)の活動を通じて交友関係のあった、オットー・ディックスの作品《戦争》(1929-1932年)〔挿図7〕も、《イーゼンハイム祭壇画》を強く意識して制作された。この作品でディックスは、彼が経験した第一次世界大戦の前線における戦闘と、その兵士の一日のむごたらしい現実を描き出すために、《イーゼンハイム祭壇画》を参照している。ここでは戦闘の毎日が永遠に繰り返され、救いはない。第一次大戦前にノルデが描き得たキリストの復活は、ディックスの《戦争》の世界ではもはや見いだされず、ナチス時代を目の前にやがて再びこのような状況が起こり得ることの予兆と警告がこの作品に込められているのである²²。このような環境にあって、パンコックもまた連作《受難》を描くにあたり、表現主義から1920年代に至るグリュエネヴァルトの磔刑図への関心を強く意識していたと考えられる。彼は1923年に刊行されたオスカー・ハーゲンの著書『マティアス・グリュエネヴァルト』を持っており²³、また1929年にラインラント・ヴェストファーレン芸術協会の「ライン・

19 ハインリッヒ・ヴェルフリン『アルブレヒト・デューラーの芸術』永井繁樹・青山愛香訳、中央公論美術出版、2008年、75頁。

20 Vgl. Martina Padberg, "Passion und Ekstase. Die Rezeption El Grecos im Kontext einer »neuen religiösen Kunst«", in: *El Greco und die Moderne*, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2012, S.280-293, hier S.282.

21 Andreas Fluck, "»Das grosse Werk« – Der Gemäldezyklus »Das Leben Christi« von 1911/12", in: *Emil Nolde. Die religiösen Bilder*, Ausst.-Kat. Nolde Stiftung Seebüll, 2011/2012, S.93-107, hier S.103-104.

22 三宅立「第一次世界大戦の図像学——ドイツ美術における「死と再生」——」『ヨーロッパ 生と死の図像学』東洋書林、2004年、497-603頁、ここでは555-573頁参照。

23 Oskar Hagen, *Matthias Grünewald*, München 1923.

ヴェストファーレンのプライベートコレクションによる古い絵画の展覧会」で、グリューネヴァルトの磔刑図を見ている²⁴。このようにドイツ・ルネサンスの受難図における凄惨な拷問や処刑の表現は、表現主義から、ディックス、パンコックのような新即物主義、「若きラインラント」の画家に受け継がれた。ただし、孤独なキリストと近代文明社会の中で孤立した自身を重ね合わせ、新しい社会を待望する表現主義の受難図とは違い、ディックスやパンコックはひたすら現実を見つめ、ナチスに支配されつつある、あるいは支配された社会の暗い状況を受難図に映し出そうとするのである。

パンコックの連作《受難》はすべて暗鬱な雰囲気醸し出す白黒の木炭画からなっている。形式としては、ローゼンベルクへの抗議状にあるように、とりわけドイツ・ルネサンスの巨匠たちの作品が参照されつつ、人物たちの身体が歪み手足が大きく描かれることで、表現主義的なデフォルメを特徴としている。また伝統的なイコノグラフィーを基本としつつもそれに必ずしもこだわることなく、むしろ自然主義的に物語を比較的分かりやすく説明するものとなっている。そして伝統的な受難図と異なる、パンコック独自の決定的な特徴は、物語の場面設定を明らかにする背景のようなものは必要最小限に抑えられ、圧倒的に人物たちが中心に描かれていることである。それによって、起こっている悲惨な出来事のみを観者は集中する。このような手法は、受難図ではないが、「若きラインラント」の仲間シュヴェーズィヒが自ら経験した拷問の様子など、ナチスの収容所での体験を表した連作《シュレーゲル地下牢》(1935–1936年)にも共通している。

祈念画としての第一葉《悲しみの人》、第四葉《聖母子》、第十一葉から十三葉のキリストの全身像と胸像、第五十二葉《悲しみに満ちた聖母》、第五十九葉《亡骸を抱くマリア》を除いて、連作ではキリストの生涯がたどられている。そこでは、神としてよりも、むしろ人として地上で苦しみに満ちた道りを歩んだ姿、非情な社会における「清らかな人間」としての姿が強調されている²⁵。そのためキリストの復活以後の物語は描かれず、連作は埋葬の場面で締めくくられている。また第二十葉《らい病患者がいやされる》以外、奇跡を示すようなエピソードは描かれていない。

連作の前半、受難前史においてさえ陰鬱な調子は変わらない。唯一安らぎを感じさせる作品は、既に幼子キリストを優しく見守る両親の姿を描いた、第二葉の《降誕》〔挿図8〕である。しかしその安らぎも長くは続かず、第三葉では寂しい逃避行の場面に代わる。この《エジプトへの逃避》〔挿図9〕では、難を逃れひたむきにエジプト目指して荒野を横断する聖家族の小さな姿と対照的に、その荒野の広大さが、彼らの寄る辺ない孤独や寂しさを一層強調している²⁶。続く第四葉の《聖母子》〔挿図10〕では、聖母マリアのメランコリックな表情が

24 Friedrich W. Heckmanns, “Die Passion und das Werk von Otto Pankok. Geschichte und Gegenwart”, in: Otto Pankok, *Die Passion in 60 Bildern*, Köln 1992, S. 7–25, hier S. 17–19.

25 Otto Pankok, “Vorwort”, in: Otto Pankok, *Die Passion in 60 Bildern*, Berlin 1936, S. 1–6, hier S. 1; vgl. Breckenfelder, a.a.O., Anm. 5, S. 104.

26 この主題については、反宗教改革期には、棕櫚の木陰での休息の場面が描かれた。ジェイムズ・ホール『西洋美術解説辞典—絵画・彫刻における主題と象徴—』高階秀爾監修、高橋達史他訳、河出書房新社、2012年、67–68頁。この場面を描くにあたり、パンコックは「マタイによる福音書」二章十四節を参照している(Ganteför, a.a.O., Anm. 4, S. 157)。聖家族のエジプトへの逃避行とそこからの帰還は、ユダヤ民族の歴史(「出エジプト記」)を反復する意図をもって「マタイによる福音書」に加えられたエピソードである。

我が子の暗い運命を予期し、また彼らを囲む暗い背景が聖母の心理を表しているようである。この聖母子像の特徴——暗鬱な黒色の背景にメランコリックな表情の人物像——は、同時期にパンコックが描いていたジンティの多くの肖像画のそれと一致している。

第五葉から第八葉までは洗礼者ヨハネとキリストの話になり、ヨルダン川での出会い、洗礼、ヨハネが領主ヘロデ・アンティパスとその妻、娘サロメによって殺されるまでが描かれる。第十一葉から十三葉は説教するキリストの全身像二点と胸像からなり、全身像二点が胸像を挟んで向かい合うようにトリプティックとして構成されているのが分かる²⁷。さらにその説教する様子やその具体的な内容がその後の第十四葉から十九葉まで続く。第十四葉は《山上の垂訓》として、キリストが人々に囲まれて説教している様子、第十五葉から十九葉まではその内容として、放蕩息子、よき羊飼、よきサマリヤ人等のたとえ話が続く。またパンコックの《受難》で特筆すべき作品として、第二十一葉《ニコデモとの対話》〔挿図11〕が挙げられる。ニコデモが美術作品において登場するのは、むしろ十字架降下や埋葬の場面であることが通例であるが、ここではキリストとファリサイ派の議員ニコデモとの対話の場面が描かれる。パンコックは、キリストに敵対するファリサイ派の議員でありながら、その言葉を真摯に聞こうとするニコデモの姿に、ナチスに支配されたドイツにおいて、人としてのあるべき理想を見出そうとしたのかもしれない。

《エルサレム入場》後の受難の場面に入ると、「人間」としてのキリストを顕著に表す作品として、まず第三十一葉《ゲッセマネ》〔挿図12〕が観者の目に飛び込んでくる。いわゆる「オリーブ山のキリスト」の主題では、「これから身に降りかかる苦しみを前に、キリストの内面の葛藤が描かれる。すなわち差し迫った苦しみを恐れ、何とか逃れようとしている人間的な面と、彼に力を与える神としての面との精神的葛藤」²⁸が問題となるが、パンコックの作品ではむしろ前者の苦しみが強調されていると考えられる。「父よ、できることなら、この杯を私から過ぎ去らせてください。しかし、私の願いどおりではなく、御心のままに」²⁹と、うつ伏せになって祈るという「マタイによる福音書」の言葉通りに、キリストは膝を曲げてうつ伏せになっている。ただし膝を右横向きにし、顔を天に向けるという奇妙にねじ曲がった体勢のため、体は地面から離れつつ、横たわるのではなく膝をついて祈っているようにも見える。この不安定な姿勢と、眉間にしわを寄せて目を見開いた表情から、キリストの苦しみや恐怖の感情が強調されていると考えられる。ガンテフェアは、むしろ葛藤を超えて運命を受け入れた姿を描いているととらえたが³⁰、服従を表すような祈りの姿・表情は、上述のようにここでは見られ得ない。またデューラーの各《受難伝》などにおけるような、「天使が天から現れて、イエスを力づけた」という「ルカによる福音書」の記述³¹に従い、祈るキリス

27 Vgl. Ganteför, a.a.O., Anm. 4, S. 40–41.

28 前掲、註26、ホール論文、80–81頁。

29 「マタイによる福音書」二十六章三十九節、『聖書』新共同訳、日本聖書協会、1989年、(新)53頁。オットー・パンコック所蔵の聖書：“Evangelium des Matthäus”, 26, 39, in: *Die Bibel oder die ganze Heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments, nach der deutschen Übersetzung D. Martin Luthers*, Berlin 1908, S. 37.

30 Ganteför, a.a.O., Anm. 4, S. 70.

31 「ルカによる福音書」二十二章四十三節、『聖書』新共同訳、日本聖書協会、1989年、(新)155頁。パンコック所蔵の聖書：“Evangelium des Lukas”, 22, 43, S. 103.

トと向かい合う、受難の刑具ないし聖杯・聖餅を手にした天使は、パンコックの《ゲッセマネ》には登場しない。例えばデューラーの《大受難伝》の《ゲッセマネの祈り》〔挿図13〕ではキリストが体を向ける方向に天使、その背後となる反対側奥に逮捕に来る人々が描かれるが、パンコックの作品では、右手奥から彼を逮捕する人々が迫るのみであって、彼のよすがとなるものは何もない。また左背後では弟子たちが、キリストの姿勢と平行に並んで、その言葉に従わずに寝入っている。これらのことから、キリストの孤独がますます強調されているのである。

第三十三葉《ユダの裏切り》〔挿図14〕、第三十七葉《大司祭の前で》から第四十三葉《鞭打ち》〔挿図15〕までは、逮捕から裁判を通して死刑判決を受け、辱めや打擲を受けるまでが八葉もの作品に分けられて描かれている。これらの作品で、糾弾される側のキリスト、糾弾する権力者、それに乗じてキリストを愚弄する民衆や兵士たち、それらとは対照的に冷めた態度のピラト、それぞれの表情をパンコックは的確に描き分けている〔挿図16〕。また人々の表情や態度のコントラストは、最後の《埋葬》の場面まで持続する。パンコックは十字架の道行にかかわる作品を三点に分けて描き、さらにゴルゴタに到着してから十字架にかけられて息を引き取るまでの諸場面を、一つの作品に詰め込むことなく、登場人物の誰を中心に物語るのかによって、細かく描き分けている。キリストの人間的な表情は、次の二点で特に強く表されている。第四十四葉の《十字架の道行》において、手を縄で引かれ、十字架を担いで歩くキリストの太ももを、後ろから馬鹿にしたように脚で押す野次馬のひとり、キリストは汗か涙かもわからない水滴を滴らせながら、思わずきつとにらみつける。そして第五十四葉《わが神わが神、なぜわたしをお見捨てになったのですか?》〔挿図17〕における、はりつけにされたキリストの上半身のクローズアップは、見る者を圧倒する。彼の開いた口から発せられるこの問いは、作品を見る人すべてに突き刺さり、目を背けることができない。そこには、後述するように、当時のドイツ国民に対する強いメッセージが込められているのである。起こっている現実から目を背けるなというパンコックの思いは、第四十八葉の《彼らは彼を十字架に釘づける》〔挿図18〕においても確認できる。観者は目の前でキリストが今まさに右手を十字架に打ち付けられている残酷な刑の執行の状況を見せつけられ、また自ら大変な状況を、キリストはひるむことなく凝視しているのである³²。

第五十八葉《遺体》〔挿図19〕では、十字架から降ろされたキリストの亡骸が、アンドレア・マンテーニャの《死せるキリスト》(1490年頃) さながらにすべての聖痕を観者に晒して正対する。パンコックは実際1924年にマンテーニャのこの作品の模写〔挿図20〕を描いていることから³³、第五十八葉はそれを意識して描いたと考えられる。また口を開けた無残な死体は、ハンス・ホルバイン(子)の《墓の中のキリストの屍》(1521-1522年)を思い起こさせる。そして第五十九葉《亡骸を抱くマリア》と続き、第六十葉《埋葬》で連作は締めくくられる。

32 Vgl. Breckenfelder, a.a.O., Anm. 5, S. 259-262.

33 Vgl. Heckmanns, a.a.O., Anm. 24, hier S. 16.

3. 《受難》におけるいくつかの人物像とモデルとの関係性

《受難》の登場人物のいくつかは、パンコックが実際に交流のあった人々、とりわけジンティの子供や若者たちをモデルとしているとみなされている。ただし従来の研究で《受難》の登場人物のモデルを、説得力を持って特定し得たのは、後述する聖母マリアのモデルとしての、ジンティのリングラについてのみと言える。

パンコックは1931年、ジンティとロマ(Roma:「ジプシー」の自称)の守護聖人サラの祭りで有名なサント＝マリー＝ド＝ラ＝メールに滞在の折、ジンティとロマに初めて接触した。彼らに心ひかれたパンコックはさらに、デュッセルドルフの北郊外ハイネフェルトに集まり住んでいるジンティと交流し始める。ハイネフェルトは、第一次大戦後にフランス軍が駐留していた射撃練習場跡地で、1920年代半ば以降そこにジンティが住み始め、およそ二十五家族ほどの村となった。パンコックは彼らに強い興味を持ち友人となって、1931年からそこにアトリエを構え、ジンティの肖像画を多く描いた。その後まもなくしてナチス独裁の時代が始まる。ジンティは1933年のはじめからナチスによって公民権を剥奪された。翌年以降、ハイネフェルトに住む二百人のジンティが住いを追われて1937年にヘーアーヴェークの収容施設に集められ強制労働を課された後、最終的にポーランドの強制ないし絶滅収容所へ送られた³⁴。パンコックはヘーアーヴェークの収容所への立ち入り、ジンティとの接触をたびたび試みたがかなわず、戦後初めてただ二人の生存者と再会することができた。

連作《受難》の中で、最も明確にモデルを特定できるのは、パンコックが頻繁に肖像画を描いていたジンティのリングラとラクロであると考え³⁵。リングラは《受難》において、聖母マリアとして登場する。1933年に制作した第二葉《降誕》における、聖母マリアと幼子キリストのポーズや構図と類似する——ただし聖母マリアの体の向きは反転している——リングラとその赤ん坊ビアンカの肖像画を、パンコックは同じ1933年に描いている³⁶。この肖像画《ビアンカというツイゴイナーの母親リングラ》[挿図21]において、赤ん坊は膝を立てた母のスカートにくるまれて安らいでおり、《降誕》では広げられた毛布ないしマントの上に寝かされ、聖母にやさしく見守られている。ちなみにパンコックがジンティのことを指して言う「ツイゴイナー」(Zigeuner)という言葉は、当時一般的に流布していた呼称である。両作品の、母のスカートないし布にくるまれた赤ん坊というイメージは、「庇護のマントの聖母」にも重なる。実際にパンコックはやはり1933年に制作した《マントの聖母》において、《降誕》とよく似た髪形、表情の聖母を描いている³⁷。

ラクロはパンコックのハイネフェルトのアトリエをたびたび訪れ、彼の画材で絵を描いた若者で、その交流の思い出は、1947年に出版されたジンティの肖像画集『ツイゴイナー』

34 “Katalog”, in: *Otto Pankok. Sinti-Porträt 1931 bis 1949. Kohlebilder – Druckgrafik – Plastik*, Ausst.-Kat. Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg, 2008, S. 80–271, hier S. 82–84.

35 ただしパンコックによると、ラクロは生粋の「ジンティ」ではない。Otto Pankok, “Vorwort”, in: *Otto Pankok, Zigeuner*, Düsseldorf 1947, S. 9–21, hier S. 19.

36 Vgl. Heckmanns, a.a.O., Anm. 24, hier S. 21.

37 Vgl. Breckenfelder, a.a.O., Anm. 5, S. 227.

の、パンコック自身による序文で描写されている³⁸。ラクロは従来の研究でも《受難》の、少なくともユダのモデルとの指摘がなされていたが、その根拠は示されてこなかった。そこで執筆者は、パンコックによるラクロの肖像画と比較することでそれを明らかにしたい。ラクロは《受難》のユダだけではなく、キリストを鞭打つ刑吏などとしても登場すると考えられる。第三十三葉《ユダの裏切り》で、キリストにキスしようとするユダの横顔は、それをちょうど反転させた構図の、ラクロの横顔の肖像画《春のラクロ》(1932年)〔挿図22〕とよく似ている。また第四十三葉《鞭打ち》で、柱に縛られたキリストの右後ろにいる刑吏の顔は、顎が小さく唇の厚いラクロの肖像画《白の前のラクロ》(1933年)〔挿図23〕と酷似している。ガンテフェア、ヘックマンズ、ブレッケンフェルダーは、ジンティの若者たちが、しばしばキリストを嘲笑し、迫害する民衆や兵士としても登場すると指摘している³⁹。ユダや刑吏としてのラクロは、その端的な例だろう。本来この現実の世界で迫害されるのはジンティであるはずだが、パンコックは《受難》において、聖母、キリストに従う人々や迫害される側の役割だけをジンティに与えたのではないということになる。ジンティもまた、同時代のドイツ人たちや、あるいは聖書中の、権力者に迎合する民衆や兵士たちと等しく、弱さや愚かしさを持ち得る「人間」であること、すなわち「人間」そのものをこの連作《受難》で描きたかったと考えられる⁴⁰。

キリストのモデルは特定しにくい。またその容貌も常に同じではないため、複数のモデルがいるか、あるいは想像による人物像と考えられる。しかし第五十四葉《わが神わが神、なぜわたしをお見捨てになったのですか?》で十字架にはりつけられたキリストのすさまじい容貌は、ジンティの一人というより、1933年に共産黨員として逮捕され拷問された、シュヴェーズィヒを思って描かれたらしいと、パンコックの娘エーファ・パンコックが回想している⁴¹。実際にシュヴェーズィヒの髭の生えた自画像〔挿図24〕と比べると、その容貌は確かに酷似していると言える。この作品からは、キリストの「受難」とジンティやナチスに抵抗する人々に対するナチスの迫害を重ね合わせ、この悲劇が断行される現実から、ドイツ国民に目をそらさせまいとする強い意志が読み取れる。パンコックが展覧会や画集の出版を通じて作品の公開に徹底してこだわった理由は、まさにここにあると言えるだろう。

おわりに

パンコックがナチスに抵抗してまで作品を展覧会や出版を通じて公表したかったこと、また連作全体が暗鬱とした雰囲気包まれており、デューラーなどルネサンスの受難図やパン

38 Pankok, a.a.O., Anm. 35, S.20–21.

39 Ganteför, a.a.O., Anm. 4, S.121; Heckmanns, a.a.O., Anm. 24, S.21–22; Breckenfelder, a.a.O., Anm. 5, S.146–147.

40 パンコックは肖像画集『ツイゴイナー』の序論で、ハイネフェルトでパンコックになついていた少女が、ジンティの若者たちの喧嘩に巻き込まれて死亡した痛ましい事件を描写し、その粗暴さに言及している。Pankok, a.a.O., Anm. 35, S.14–15.

41 Eva Pankok, *Mein Leben*, Düsseldorf 2007, S.22–23.

コックの仲間たちの作品などを参照しながら、見る者の心に直接訴えかける打擲や磔刑の表現、難解ではなく、福音書の内容を比較的的理解しやすく絵解きしたこと、作品の中で登場人物たちの表情や行為を何よりも重要視して描いたことは、まさに次のことにつながる。パンコックはこれらの作品を通じて、目の前で起きている現実にドイツ国民を直面させようとしたのである。「清らかな人間」としてのキリストが、人々に無残に殺される場所で連作が締めくくられる、つまり復活しないのは、そのためである。「これでよいのか？」という叫びにも似た問いが、ここで発せられているのである。

またパンコックは、ジンティという「他者」に自ら近づき交流することで、自身の新しい芸術を造り出そうとした⁴²。その成果は、ジンティの数多くの生き生きとした肖像画や連作《受難》として現れた。《受難》においてジンティは、迫害される側だけではなく、裏切り、迫害する側の人間としても描かれる。そのことからジンティもまたドイツ人と等しく弱さや愚かさを持った「人間」であること、パンコックは連作《受難》を通じて、「人間」そのものを表現しようとしたと考えられる。

戦後1947年に、パンコックはデュッセルドルフ芸術アカデミーの教授に就任した。そして生き残ったジンティを再び描きだし、同年画集『ツイゴイナー』を出版した⁴³。その序文でパンコックは、ナチス・ドイツによるジンティの大量虐殺を糾弾するとともに、彼らと過ごした思い出を生き生きと物語っている。こうした芸術活動に加え、ユダヤ人と違い、補償を受けられず二重の差別を受けていたジンティを、パンコックは生涯支援し続けることになるのである⁴⁴。

本稿は、成城美学美術史学会第二回例会（2017年3月18日、於成城大学）での口頭発表を加筆修正したものである。また、平成28年度科学研究費補助金、基盤研究（C）の研究成果の一部である。

42 この「他者」への関心は、中国や日本などアジアの芸術にも向けられた。パンコック美術館ハウス・エセルトにおけるパンコック家の蔵書として数々の関連書や、絵画のコレクションがある。Vgl. Claudia Delank, „Ich sauge von den Japanern wie ein kräftiges Kind an der Brust der Mutter« Das junge Rheinland und die japanische Kunst”, in: *Das Junge Rheinland: Vorläufer, Freunde, Nachfolger*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, 2008, S.61–71, hier S.67. またパンコックは自身の初の画集『星と花』（1930年）の自伝において、中国への関心を記している。Otto Pankok, *Stern und Blume*, Düsseldorf 1930, S. 15. さらに1960年には『水滸伝』の挿絵入り小説を刊行するに至った。Otto Pankok, *Die Räuber vom Liang Schan Moor*, Darmstadt 1960.

43 Pankok, a.a.O., Anm. 35.

44 Vgl. Romani Rose, „Die Würde des Menschen: Otto Pankok und die Düsseldorfer Sinti”, in: *Otto Pankok. Sinti-Porträt 1931 bis 1949. Kohlebilder – Druckgrafik – Plastik*, Ausst.-Kat. Dokumentations- und Kulturzentrum Deutscher Sinti und Roma, Heidelberg, 2008, S. 12–16, hier S. 13.



図1 オットー・パンコック《十字架の道行》、《受難》44、1933年、木炭、紙、99×119cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図2 パンコック《イエスは女性たちに話しかける》《受難》45、1933年、木炭、紙、99×120cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図3 パンコック《彼は倒れる》、《受難》46、1933年、木炭、紙、99×120cm、パンコック美術館ハウス・エセルト

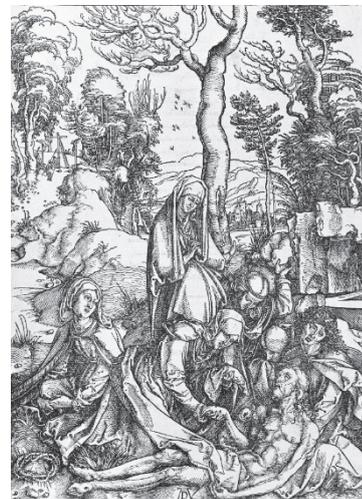


図4 アルブレヒト・デューラー《哀悼》、《大受難伝》9、1498-1499年頃、木版、39.2×28.1cm、国立西洋美術館、東京
Photo: NMWA/DNPartcom



図5 デューラー《キリストの埋葬》、《大受難伝》10、1496-1497年頃、木版、38.8×27.5cm、国立西洋美術館、東京
Photo: NMWA/DNPartcom

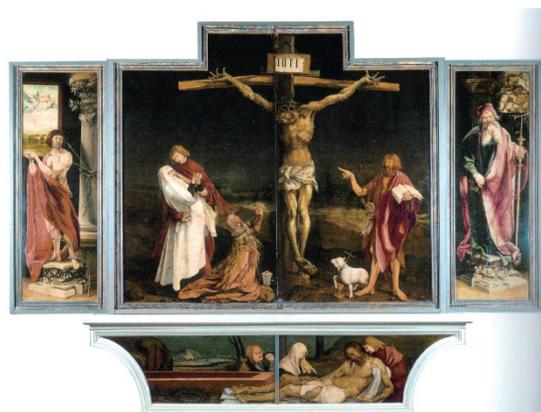


図6 マティヤス・グリュネヴァルト（本名マティス・ゴートハルト・ナイトハルト）《イーゼンハイム祭壇画》、第一面、1512-1516年、混合技法（テンペラと油彩）、板、中央パネル《キリストの磔刑》：269×307cm、左翼《聖セバスティアヌス》：232×76.5cm、右翼《聖アントニウス》：232×76.5cm、プレデッラ《キリストの哀悼》：67×341cm、ウンターデンリンデン美術館、コルマール



図7 オットー・ディックス《戦争》1929-1932年、混合技法（油彩とテンペラ）、板、中央：204×204cm、左・右：204×102cm、プレデッラ：60×204cm、ドレスデン美術館新絵画館 Foto: Elke Estel/Hans-Peter Klut © VG BILD-KUNST, Bonn & JASPAR, Tokyo, 2017 G0951

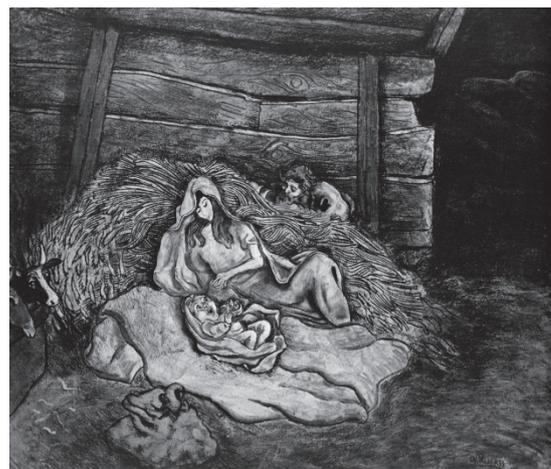


図8 パンコック《降誕》、《受難》2、1933年、木炭、紙、99×119cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図9 パンコック《エジプトへの逃避》、《受難》3、1933年、木炭、紙、99×116cm、パンコック美術館ハウス・エセルト

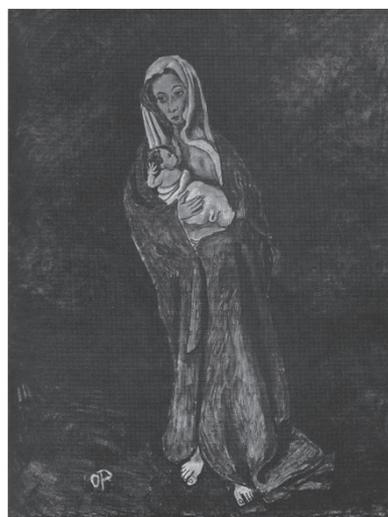


図10 パンコック《聖母子》、《受難》4、1934年、木炭、紙、128×96cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図11 パンコック《ニコデモとの対話》、《受難》21、1934年、木炭、紙、97×129cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図12 パンコック《ゲッセマネ》、《受難》31、1933年、木炭、紙、99×148cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図13 デューラー《ゲッセマネの祈り》、
《大受難伝》3、1496-1497
年頃、木版、39.1×27.7cm、
国立西洋美術館、東京
Photo: NMWA/DNPartcom



図14 パンコック《ユダの裏切り》、《受
難》33、1933年、木炭、紙、
129×97cm、パンコック美術館
ハウス・エセルト

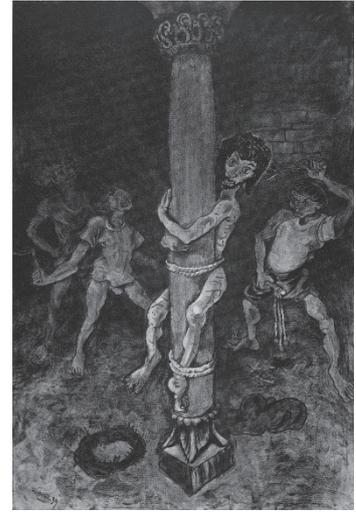


図15 パンコック《鞭打ち》、《受
難》43、1933年、木炭、
紙、148×99cm、パンコッ
ク美術館ハウス・エセルト

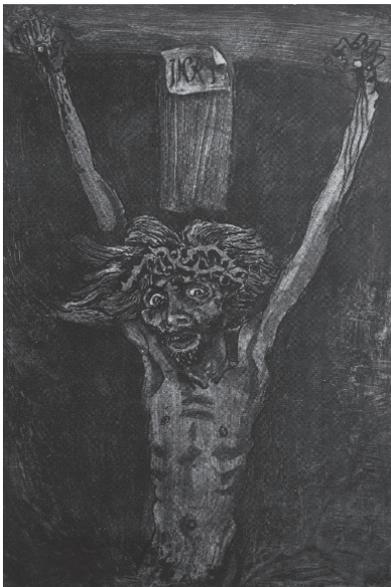


図17 パンコック《わが神わが神、な
ぜわたしをお見捨てになったの
ですか?》、《受難》54、1933年、
木炭、紙、148×99cm、パンコ
ック美術館ハウス・エセルト



図16 パンコック《ポンテオ・ピラトの前で》、《受難》39、1933年、
木炭、紙、83×148cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図18 パンコック《彼らは彼を十字架に釘付ける》、
《受難》48、1934年、木炭、紙、97×128cm、
パンコック美術館ハウス・エセルト



図19 パンコック《遺体》、《受難》58、1933年、木炭、紙、99×119cm、パンコック美術館ハウス・エセルト



図20 パンコック《死せるキリスト》マンテーニャの《死せるキリスト》の模写、1924年、パンコック美術館ハウス・エセルト



図21 パンコック《ビアンカというツイゴイナーの母親リンゲラ》1933年、木炭、紙、パンコック美術館ハウス・エセルト



図22 パンコック《春のラクロ》1932年、49×40cm、銅板、パンコック美術館ハウス・エセルト



図23 パンコック《白の前のラクロ》1933年、木炭、紙、129×97cm、パンコック美術館ハウス・エセルト

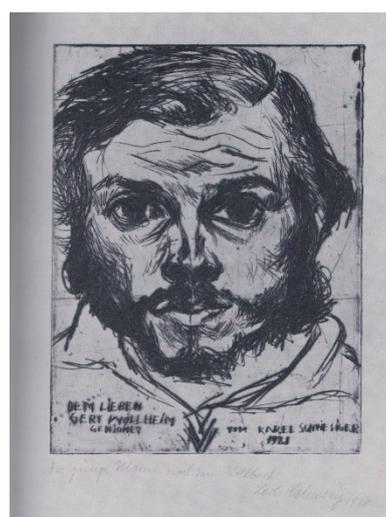


図24 カール・シュヴェーズィヒ《ゲルト・ヴォルハイムに捧げる自画像》1921年、21.1×15.6cm、ギャラリー・レマート・アンド・バルト、デュッセルドルフ (Galerie Remmert und Barth, Düsseldorf)

A series of charcoal pictures »The Passion« of Otto Pankok
— The background of the production —

NODA Yubii

Otto Pankok (1893–1966) is primarily known as a painter who was one of the main members of the modern artist group Das Junge Rheinland. Das Junge Rheinland, which was established in Düsseldorf in 1919, became an important base of the modern art movement alongside Dada, Die Neue Sachlichkeit and Bauhaus etc. during the Weimar Republic era. Many of its members, including Pankok, used realism inheriting expressionism. During the Nazi era, their art did not meet the standards regulated by the Nazi regime and they were forced to choose whether they would resist by adhering to their own principles, or comply reluctantly or aggressively.

In this article one focalizes the artistic activity of Pankok who resisted the Nazi standards consistently. He continued to depict the Sinti and the Jews positively while they were targeted by the racial discrimination policy in the Nazi era. In particular, a series of 60 black-and-white charcoal pictures »The Passion« in which the Sinti were drawn as some of the models (1933–1934) is a collective achievement early in this period. At the same time these works triggered resistance. The persecution of Pankok by the Nazis started when he tried to present some of his works at the exhibition “Westfront 1933”. In this paper the background of the creation of Pankok’s works is explored. Also the author explores how Pankok tried to exhibit his works and the one volume of his works which was actually published, but was banned from distribution. These are presented based on the investigation of primary literature and secondary literature preserved at the Pankok Museum Haus Esselt: 1) The background of the exhibitions and the publishing of the works and of the persecution, 2) the composition of this series, 3) the relationship between several figures such as the Virgin Mary in »The Passion« and the Sinti models, etc.

The following five ideas are presented: 1) Pankok wanted to make his works public until he was restricted by the Nazis, 2) the whole series is in a depressed atmosphere, 3) the scenes of torture and crucifixion are expressed, as if they appeal to the viewer’s mind directly, by referring to pictures about the Passion by some of the Renaissance’s artists such as Albrecht Dürer and other modern artists, 4) he depicted the contents of the Gospel relatively easily, not esoterically, and 5) in his works he drew expressions and acts of the characters in emphasis. Through Pankok’s works he tried to confront the Germans with the reality occurring in front of them. That is why the series ends with the scene where Christ as “the pure person” is killed cruelly by people and not with the resurrection.

Pankok tried to create his own art by approaching and communicating with “others” such as the Sinti. The result appeared as many lively Sinti portraits and »The Passion«. In »The Passion«, the Sinti are depicted not only as the persons who were persecuted, but also as the persons to persecute. It is thought that Pankok expressed that the Sinti are also human beings who are weak and foolish, as well as Germans, that is to say, that he expressed human beings themselves in these works.