



JUSTITIA

CARRI

SPITZ

JUS

JUSTITIA  
UND  
POLIZEY-  
DIENER

DAS AUGE  
DES  
GESETZES



10

Carl Spitzweg – »Das Auge des Gesetzes (Justitia)«

RAINER SCHUSTER

Carl Spitzweg – 'The Eye of the Law (Justitia)'

22

26

Wo das Recht nicht gepflegt wird – Carl Spitzwegs »Justitia« als Spiegelbild seiner Zeit

JÜRGEN MÜLLER

Where Justice is neglected – Carl Spitzweg's 'Justitia' as a reflection of its time

36

40

Die »Justitia« In jüdischem Besitz: Leo Bendel

MONIKA TATZKOW

'Justitia' in Jewish Ownership: Leo Bendel

51

55

Zur Besitzgeschichte des Gemäldes/History of Ownership

56

Das Kunstwerk als Ikone

CHRISTOPH GRUNENBERG

The Artwork as an Icon

62

64

Justitia in der zeitgenössischen Kunst und Popkultur

NICOLE BÜSING & HEIKO KLAAS

Justitia in Contemporary Art and Popular Culture

69

# JUSTITIZ | WESEN

CARL SPITZWEG  
DAS AUGEN DES GESETZES (JUSTITIA)

HERAUSGEGEBEN VON  
KATRIN STOLL

MIT BEITRÄGEN VON  
NICOLE BÜSING & HEIKO KLAAS  
CHRISTOPH GRUNENBERG  
JÜRGEN MÜLLER  
RAINER SCHUSTER  
MONIKA TATZKOW

# CARL SPITZWEG 1808 MÜNCHEN 1885

## DAS AUGES DES GESETZES (JUSTITIA) »FIAT JUSTITIA« 1857

L. u. mit S im Rhombus bezeichnet (geritzt)  
Auf dem Architrav datiert »XIT.MDCCCLVII« (1857)  
Öl auf Leinwand  
48,5 × 26,7 cm

Rahmenrückseite: Handschriftliche Nummerierung des  
Central Collecting Point, München »9629«  
Maschinenschriftliches Klebeetikett mit Objektbezeichnung,  
Nummerierung »Lfd. Nr. 25« und Stempel »Bundespräsidialamt/  
Bundeseigentum«  
Klebeetikett Ausstellung Haus der Kunst, München 1985/86.  
Klebeetikett Ausstellung Haus der Kunst, München 2003  
Rückseite des Keilrahmens: Handschriftliche Bezeichnung  
»Lanna K[?] 203« und »Spitzweg«  
Klebeetikett mit Nummerierung »62«, sog. Linzer Nummer  
Stempel der Zentralstelle für Denkmalschutz  
Klebeetikett mit maschinenschriftlicher Bezeichnung  
»Bonn, Bundespräsidialamt / FIAT JUSTITIA!«  
Stempel »Bundespräsidialamt / Bundeseigentum«  
Klebeetikett Ausstellung Haus der Kunst, München 1985/86  
Rahmenkarton: Etikett Ausstellung Seedamm Kulturzentrum  
mit Datumsstempel »08. Jan. 2003«

### PROVENIENZ

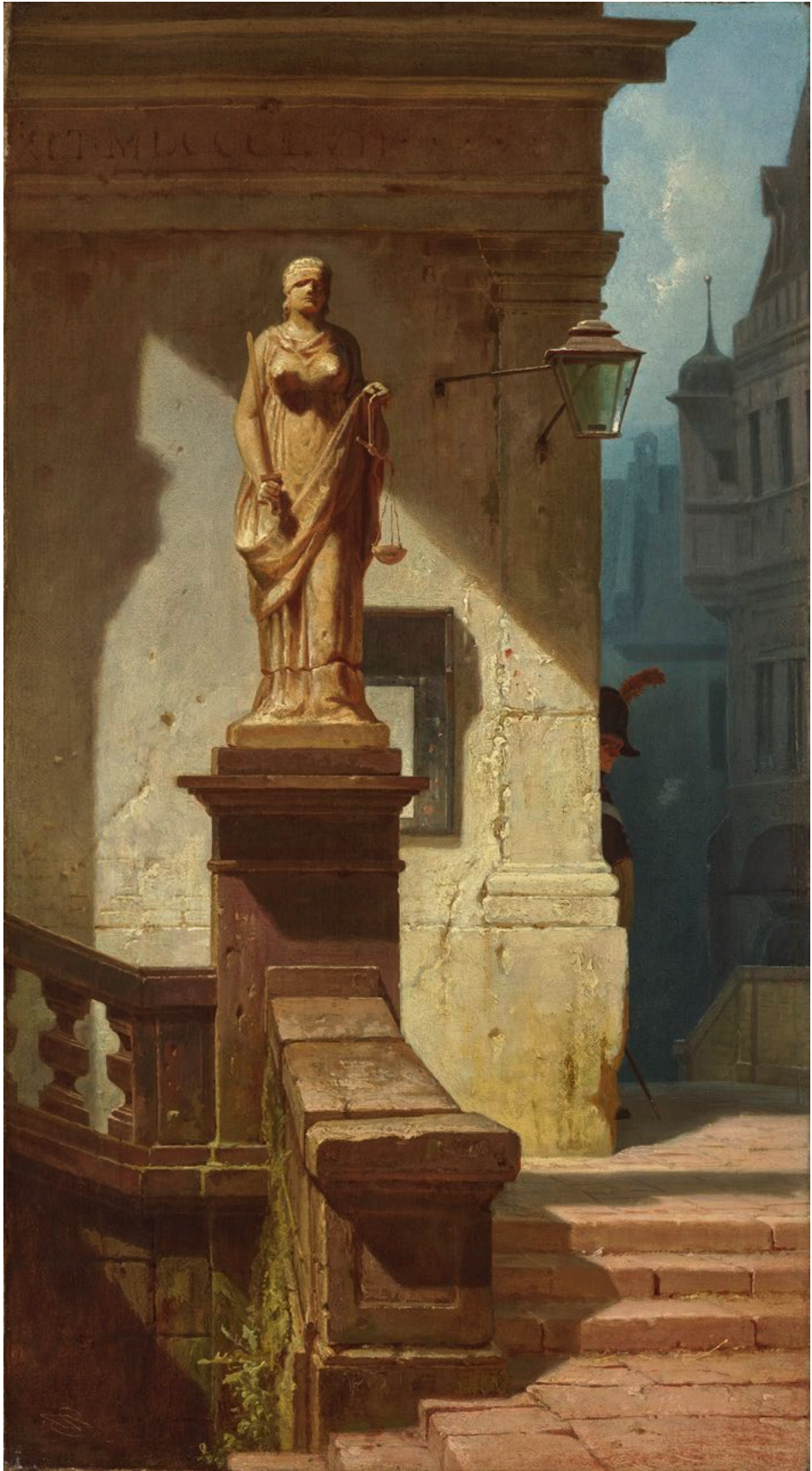
Nachlass des Künstlers  
Sammlung Adalbert Freiherr von Lanna, Prag (um 1906)  
Sammlung Leo Bendel (1868–1940), Berlin  
Galerie Heinemann, München (1937)  
Von Maria Almas Dietrich für das geplante »Führermuseum«  
in Linz erworben (1938)  
Central Collecting Point, München (1945)  
Bayerischer Ministerpräsident (1949)  
Bundespräsidialamt (seit 1961)  
2019 Restitution an die Erben nach Leo Bendel

### AUSSTELLUNGEN

– »Dreißigste Sonder-Ausstellung in der Königl.  
National-Galerie zu Berlin. Werke von Carl von Piloty, Carl  
Spitzweg und Friedrich Voltz«. November/Dezember 1886,  
S. 13, Nr. 100 »Justitia« (als Eigentum der Erben des Künstlers)  
– Spitzweg-Ausstellung, Prag, Rudolfinum 1887, Kat.-Nr. 69.  
– »Ausstellung Deutscher Kunst aus der Zeit von 1775–1875«  
(Jahrhundertausstellung), Berlin, Nationalgalerie, 5. September–  
24. Oktober 1906, Kat.-Nr. 1662 als »Auf der Lauer« (Sammlung  
Freiherr von Lanna, Prag)  
– Ausstellung »Carl Spitzweg und die französischen Zeichner.  
Daumier – Grandville – Gavarni – Doré. München, Haus der  
Kunst, 23. November 1985–2. Februar 1986, Kat.-Nr. 283  
als »Fiat Justitia oder Das Auge des Gesetzes«  
– Ausstellung »Carl Spitzweg. Reisen und Wandern in Europa  
und der Glückliche Winkel«. Pfäffikon, Seedamm Kulturzentrum,  
und München, Haus der Kunst, 22. September 2002–5. Januar  
2003 bzw. 24. Januar–4. Mai 2003, Kat.-Nr. 40 als »Das Auge  
des Gesetzes (Justitia)«  
– Wipplinger, Hans-Peter (Hg.), »Carl Spitzweg – Erwin Wurm.  
Köstlich! Köstlich? Hilarious! Hilarious?«. Ausst.-Kat. Leopold  
Museum, Wien, 25. März–19. Juni 2017. Köln 2017, S. 214  
und Abb. S. 143.

### LITERATURAUSWAHL

– Offenbar identisch mit dem im eigenhändigen Verkaufs-  
verzeichnis des Künstlers aufgeführten Gemälde Nr. 129  
»Scene auf der Strasse [...] 15 März 1857 Prag angeboten  
[Justitia und Polizeidiener] retour«. Dieses abgedruckt und  
transkribiert in Wichmann, Siegfried, Carl Spitzweg – Kunst,  
Kosten und Konflikte. Frankfurt a. M./Berlin 1991, S. 321  
– Ostini, Fritz von, Aus Carl Spitzweg's Welt. 100 seiner  
schönsten Bilder mit Porträt und Biographie des Malers.  
Barmen 1924, Abb. 19: als »Fiat justitia!«  
– Roennefahrt, Günther, Carl Spitzweg. Beschreibendes  
Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle.  
München 1960, S. 226, WVZ-Nr. 847 (mit Abb.)  
– Wichmann, Siegfried, Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke –  
Gemälde und Aquarelle. Stuttgart 2002, S. 415, WVZ-Nr. 1005  
(mit Abb. und weiteren Literaturhinweisen)  
– Müller, Melissa/Tatzkow, Monika, Verlorene Bilder, Verlorene  
Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken  
wurde. München 2009, S. 61–71: Beitrag Monika Tatzkows  
zum Sammler Leo Bendel





CARL SPITZWEG  
1808 MUNICH 1885

THE EYE OF THE LAW (JUSTITIA)  
'FIAT JUSTITIA' 1857

Inscribed lower left with an S in a rhombus (scored)  
Dated on architrave XIT.MDCCCLVII (1857)  
Oil on canvas  
19.1 × 10.5 in.

Frame recto: Handwritten no. '9629' from  
Central Collecting Point, Munich  
Typewritten adhesive label with name of object,  
running no. 'Lfd. Nr.25' and stamp: 'Bundespräsidialamt/  
Bundeseigentum'  
Adhesive label: exh. Haus der Kunst, Munich, 1985/86  
and 2003  
Reverse of stretcher frame: handwritten inscription  
'Lanna K[?] 203' and 'Spitzweg'  
Adhesive label with no. '62', so-called 'Linz number'  
Stamp of Zentralstelle für Denkmalschutz  
Adhesive label with typed inscription: 'Bonn,  
Bundespräsidialamt/FIAT JUSTITIA!'  
Stamp: 'Bundespräsidialamt/Bundeseigentum'  
Adhesive label: exh. Haus der Kunst, Munich 1985/86.  
On the frame's back label: exh. Seedamm Kulturzentrum with  
date stamped '08. Jan. 2003'

PROVENANCE

Estate of the artist  
Collection of Adalbert Freiherr von Lanna, Prague (c. 1906)  
Collection of Leo Bendel (1868–1940), Berlin  
Galerie Heinemann, Munich (1937)  
Acquired from Maria Almas Dietrich for the projected  
'Führermuseum' in Linz (1938)  
Central Collecting Point, Munich (1945)  
Bavarian Prime Minister (1949)  
German Presidential Office (from 1961)  
2019: restituted to the heirs of Leo Bendel

EXHIBITIONS AND SELECTED LITERATURE

see German text



# CARL SPITZWEG – »DAS AUGEN DES GESETZES (JUSTITIA)«

RAINER SCHUSTER

## AUFTRITT: JUSTITIA UND POLIZEIDIENER

Schon in seiner Jugend hatte der vielseitig interessierte Carl Spitzweg eine besondere Liebe zum Theater entwickelt. So trat er z. B. 1829 im Straubinger Laientheater selbst als Schauspieler auf und spielte dort das »Pianoforte«. Die Prinzipien der raffinierten Gestaltung von Bühnenbildern, den Kulissen, leiteten ihn häufig auch bei der Komposition seiner Gemälde. Man spürt hier förmlich die Freude des Künstlers am Inszenieren, auch Justitia und der Polizeidiener haben auf unserer Bühne einen äußerst pointierten theatralischen Auftritt.

*SPOT AN:* Ein historisches Amtsgebäude in einer über die Jahrhunderte verschachtelt und verwinkelt herangewachsenen Stadt. Vor diesem steht auf einem hohen Sockel in hellstem Sonnenschein eine Steinskulptur der Justitia frontal zum Betrachter. Hinter ihr, in der Bildmitte, ein Schaukasten für öffentliche Bekanntmachungen. Im Vordergrund führen Stufen auf eine Steinbrücke, die wohl einen Stadtbach überspannt. Links ist der barocke Treppenlauf des Aufganges zum Gebäude zu erkennen. Hinter der Hausecke steht im tiefen Schatten und halb verdeckt ein Wachsoldat der Bürgerwehr, zum Betrachter blickend.

Das Sonnenlicht hat die Wirkung eines Bühnenscheinwerfers und akzentuiert die Bildkomposition überdeutlich. Der Blick des Betrachters wird ohne Umwege auf Justitia gelenkt, erst danach beginnt dieser, sich die Szene zu »erschauen«. Die Architekturstaffage wirkt wie die Kulisse einer biedermeierlichen Bühne, in einer der Bühnen-Gassen verbirgt sich der Polizeidiener.

## DIE PROTAGONISTEN

*Justitia* spielt die Hauptrolle – die Personifikation der Gerechtigkeit und gleichzeitig eine Allegorie des Rechtswesens und der Jurisprudenz. Nach der Definition Aristoteles' unterscheidet man drei Erscheinungsformen der Gerechtigkeit: »Justitia legalis« (den Gesetzen gemäß), »Justitia distributiva« (Ämter und Güter austeilend, im Sinne von »Jedem das Seine«) sowie »Justitia commutativa« (Gleichbehandlung ohne Ansehen der Person, um gerechten Ausgleich bemüht).

Carl Spitzweg hält sich streng an die überlieferte Darstellung einer Justitia mit den ihr eigenen Attributen: der Waage, dem Schwert und der Augenbinde. Die *Waage* kennzeichnete bereits in der griechischen Antike schicksalbestimmende und richtende

Gottheiten. Von der römischen »Aequitas« übernahm man in spätrömischer Zeit die Waage als Attribut der Justitia. Mit dieser werden die Argumente gegeneinander abgewogen, sie dient zur Grenzfindung zwischen Recht und Unrecht. Das *Schwert* symbolisiert in der Antike die strafende Gerechtigkeit, seit dem 13. Jahrhundert gilt es als klassisches Attribut der Justitia. Das Schwert steht aber nicht nur für die Bestrafung als solche, sondern auch grundsätzlich für die Umsetzung des Rechtes. Seit dem Ende des 15. Jahrhunderts ist die *Augenbinde* als drittes Attribut der Justitia nachzuweisen. Ursprünglich spielte man mit ihr spottend auf die sprichwörtliche Blindheit der Justitia an, erst später wird sie als Symbol der Unparteilichkeit interpretiert. Amtlicher und damit offizieller Ausdruck des erhofft gerechten und weisen Waltens Justitias sind die Bekanntmachungen, welche in Schaukästen an Amts- und Gerichtsgebäuden die Bürger informieren und instruieren.

Justitias Bühnenpartner ist der *Polizeidiener*. Bei diesem handelt es sich um ein Mitglied der Bürgerwehr. Er verbirgt seine nur bedingt beeindruckende Erscheinung im Gebäudeschatten. Aus der Zeit gefallen ist seine Uniform. Der erste bayerische König, Maximilian I. Joseph, hatte bereits 1807 versucht, die Uniformierung und Organisation des bürgerlichen Militärs durch eine Verordnung zu vereinheitlichen. Ein dauerhaftes Problem bei der Umsetzung derselben war jedoch, dass jeder Angehörige der Bürgerwehr seine alte Uniform auftragen durfte. Und so kann unser Polizeidiener als typischer Vertreter seiner Zunft gelten: Zum dunkelblauen Rock, der in seinem Schnitt der Zeit um 1810/15 entstammt, trägt er einen Zweispitz, wie er um 1800 modern war. In unzähligen Studien hielt Carl Spitzweg über die Jahre verschiedenste Uniformen fest, er verfügte über einen großen Vorrat an Zeichnungen, von denen er sich immer wieder inspirieren ließ. Das unfreiwillig komisch wirkende Unzeitgemäße dieser Uniformen fällt umso deutlicher ins Auge, als der Künstler seine Gestalten in den typischen Kleinstadtstraßen und -gassen des 19. Jahrhunderts auftreten lässt. Der kreative Geist Spitzwegs schafft sich quasi eine Sondergarde, die »[...] in den Städten ihr ›Unwesen‹ treibt.«<sup>1</sup>

Aber nicht die Kleidung allein machte die Mitglieder der Bürgerwehr zu oft amüsiert bis spöttisch beobachteten Zeitgenossen: Die allgemeine Landesbewaffnung war am schlechtesten beim Bürgermilitär. Und dies, obwohl es die innere Sicherheit des Landes gewährleisten sollte. Effizienz und »Schlagkraft« der Bürgerwehren wurden daher von nicht wenigen in Frage gestellt. Nachvollziehbare Konsequenz: Der Eifer für die Volksbewaffnung im Verlauf der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erlahmte zusehends.

## ZUR HANDLUNG

In seinem Gemälde bringt Carl Spitzweg eine imaginäre Handlung »auf den Punkt«. Der Gehalt der Szene erschließt sich nur bei höchst aufmerksamer Betrachtung der Einzelheiten. Gibt sich der Betrachter derselben geduldig hin, wird er jedoch belohnt durch ein Feuerwerk an ein- aber auch mehrdeutigen Anspielungen.

Was macht dieses Gemälde so einzigartig? Der Schlüssel zum Verständnis des Bildes ist natürlich die Figur der Justitia. In gleißendes Sonnenlicht taucht Spitzweg diese Skulptur und animiert den Betrachter damit unverblümt zu eingehenderem Studium. Wir erkennen, dass die Statue – dem ersten Schein zum Trotz – alles andere als intakt ist:

Im unteren Bereich weist sie eine deutlich zu erkennende Bruchstelle auf – ein Hinweis darauf, dass sie umstürzte. Oder vielleicht hat »man« sie umgestürzt? Die Waage: ist demoliert. Eine Waagschale fehlt, an einen vernünftigen Gebrauch dieser Waage ist nicht zu denken. Dann die Augenbinde: Sie bedeckt die Augen nicht vollständig, es scheint, als ob sie nach oben gerutscht wäre. Dieser Justitia ist es sehr wohl möglich, die vor ihr befindlichen streitbaren Parteien oder Delinquenten wahrzunehmen. Ihre ideale Unparteilichkeit wird dadurch konterkariert. Auch von einer Ideal-Figur kann man bei diesem ehrwürdigen Denkmal der hehren Personifikation der Gerechtigkeit nicht sprechen: Ihre üppige Weiblichkeit zeichnet sich unübersehbar unter dem dünnen Chiton ab.

Nicht unerwähnt darf bleiben, dass weder die Mauer des Treppenlaufes noch der Sockel des Denkmals in bester Erhaltung sind. Es zeigen sich deutliche Ausbrüche im Stein. In den Ritzen hat sich Unkraut breitgemacht, auch Löwenzahn gedeiht prächtig an einem ruhigen, offenbar vernachlässigten Ort.

In diesem stillen Winkel der bürgerlich-idyllischen Kleinstadt verbirgt sich hinter der Ecke des Gebäudes im Schatten ein Wachsoldat der Bürgerwehr. Grimmig-aufmerksam, mit zornig nach unten gezogenen Mundwinkeln, lenkt er seinen Blick nicht nur auf die Szene im Vordergrund, nein, er schaut den Betrachter direkt an. Stören wir den Soldaten bei der Ausübung seines Berufes oder sind wir selbst das verdächtige Subjekt, das sich möglicherweise an Justitia zu schaffen machen möchte? Gekleidet ist der Polizeidiener in einer – wie bereits beschrieben – für die Bürgerwehren der Zeit typischen Uniform, die sich aus Versatzstücken vergangener Zeiten speist. Keck-aggressiv, dem Kamm eines selbstbewussten Hahnes gleich, steht der rote Federbusch, der »Aufstecker«, von seinem Zweispitz ab. Die Spitze des Degens hingegen ruht schlaff auf dem Steinboden.

Carl Spitzweg schuf »Fiat Justitia« im Jahre 1857. Was mag den Künstler genau in diesem Jahr dazu bewogen haben, sein – wie Jens Christian Jensen sehr richtig feststellte – politischstes Gemälde zu schaffen?<sup>2</sup> Einen konkreten aktuellen Anlass für die Entstehung gab es offenbar wohl nicht. Aber es waren gerade einmal neun Jahre seit den Unruhen der Revolution von 1848 vergangen. Auch Spitzweg blieb von den Geschehnissen nicht unberührt. In der Folge der Revolution hatte sich im deutschsprachigen Raum ein äußerst problematisches politisches wie gesellschaftliches Klima entwickelt, das Züge eines Polizeistaates aufwies.<sup>3</sup> Folge war ein Gefühl des unablässig von den anderen Beobachtet-, ja Bespitzeltwerdens. Recht und Ordnung wurden zwar aufrecht erhalten, aber zu welchem Preis? Auch München, Haupt- und Residenzstadt des Königreiches Bayern, blieb von diesen Phänomenen nicht verschont. Als einer der Illustratoren der »Fliegenden Blätter« hat sich Carl Spitzweg bis 1852 vielfach dieser gesellschaftlichen Entwicklung angenommen, jedoch stets in einem maßvollen Rahmen, der von der Obrigkeit noch geduldet werden konnte. »Humor in Zeiten der Zensur« titelte 2008 ein Autor der »Mainpost« mit Recht, als er die Ausstellung »Carl Spitzweg – Wilhelm Busch. Zwei Künstlerjubiläen« im Museum Georg Schäfer in Schweinfurt besprach. Bei Spitzwegs Illustrationen ist nichts von der beißenden, scharfen Kritik der englischen und französischen Karikaturisten an ihrer Zeit und den Zeitgenossen zu bemerken.

Bereits 1848 machte sich Carl Spitzweg anlässlich der Herausgabe der »Wachstuben-Fliegen« über die Bürgersoldaten lustig, »indem er die merkwürdigsten Vorgänge

skizziert« (Wichmann 2002, S. 18). Ebenfalls 1848 trat der Künstler in das Münchner Künstler-Freikorps ein, dessen Generalissimus der Landschaftsmaler Wilhelm Gail war.

Und nun 1857, schickt Carl Spitzweg ein Gemälde zum Kunstverein nach Prag, das er in seinem eigenhändigen Verkaufsverzeichnis ursprünglich unverbindlich als »Scene auf der Strasse« titulierte. Der (später?) in das Verkaufsverzeichnis eingetragene Zusatz »Justitia und Polizeydiener« gibt uns aber dann den Schlüssel zum Verständnis dieses einmaligen Werkes an die Hand. Das Gemälde ist als unmittelbarer und überaus deutlicher Reflex auf das Zeitgeschehen zu interpretieren. Das Rechtssystem ist erschüttert, die Skulptur der Justitia wurde nach ihrem Sturz zwar wieder aufgerichtet, jedoch ohne die Spuren und Folgen zu beseitigen: Die Bruchstelle ist überdeutlich erkennbar, die verloren gegangene Waagschale fehlt immer noch. Das Schwert jedoch ist unbeschädigt, die Staatsmacht ist also bereit, mit aller Kraft ihr Rechtssystem umzusetzen.

Wie verhält es sich jedoch mit der Augenbinde? Unwahrscheinlich, dass diese beim Sturz »verrutschte«, dies muss bereits im Vorfeld geschehen sein. Und an dieser Stelle erweist sich Spitzweg abermals als Meister pointierter, hintersinniger Darstellung: Denn Justitia LEBT, als weibliches menschliches Wesen überdeutlich charakterisiert, hat sie möglicherweise selbst die Binde gelockert. Was interessiert den Polizisten der Bürgerwehr nun aber mehr? Das lebende Wesen »Justitia« oder die Beobachtung der Geschehnisse aus dem Schutz des Schattens heraus, um einen weiteren »Sockelsturz« zu vereiteln?

#### BLICKE

Nicht das erste Mal spielte der Künstler hier mit (männlichen) Begehrlichkeiten, aber auch mit der die Geschlechter verbindenden Untugend der Neugier. Mehrmals stellte Spitzweg Männer dar, die sich von meist jungen Frauen angezogen fühlen und diese mehr oder weniger unverhohlen beobachten oder ihnen nachblicken: Seien es Mönche, deren Blick sehnsuchtsvoll einer jungen Magd folgt, wie auf dem Gemälde »Liebessehnsucht (Einem Mädchen nachblickender Mönch)« (München, Privatbesitz. Wichmann 2002, WVZ-Nr. 179). Sei es ein Witwer, der noch in Trauerkleidung die Attraktivität zweier Frauen genießt (»Der Witwer«, um 1860. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek. Wichmann 2002, WVZ-Nr. 582). Oder der verschlafene Stadtbürger, der sich aus seinem Fenster hoch oben herausneigt, um seinen Blick ins Nachbargebäude zu einer Schönheit schweifen zu lassen, die für den Betrachter nur silhouettenhaft im Kerzenschein wahrzunehmen ist (»Ein Hypochonder«, um 1865. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Schack-Galerie. Wichmann 2002, WVZ-Nr. 473).

Wie sehr es Spitzweg am Herzen lag, das neugierig-neidische Beobachten aus dem Verborgenen heraus zu illustrieren, zeigt ein anderes Gemälde exemplarisch: Eine verhärmte alte Jungfer, genannt »Adele Schalusy« (lautmalerisch für »Jalousie«, franz. Eifersucht) beobachtet vom Fenster aus einen Kavalier beim Werben um die Gunst eines jungen Mädchens, so wie auch der Schneider »Neiderl« das Geschehen verfolgt (»Der ewige Hochzeiter«, um 1858–60. Milwaukee/USA, Privatbesitz. Wichmann 2002, WVZ-Nr. 747). Es ist dies übrigens jenes Gemälde, mit welchem NEUMEISTER im Jahre 2000 eine Auktionsrekordmarke setzte: Der Zuschlagspreis durchbrach die magische Grenze zur Siebenstelligkeit!

## HUMOR

Welch einfallsreiche, humorvolle »Verpackung« also, um den Polizisten die Justitia bewachen zu lassen. Dabei ist Carl Spitzwegs Humor als durchaus tiefgründig zu charakterisieren. Ein häufig zitiertes Gedicht des Künstlers lautet:

### LEBENS-ALPENFAHRT

STETS WANDELN WIR AM ABGRUND DICHT,  
WO TIEF UND DUNKEL SCHRECKEN,  
AUS DEM EIN TOD UND LETZT' GERICHT  
DIE DRACHENHÄLSE RECKEN!

WIR WANDELN, AHNEN NICHT GEFAHR,  
SO SORGLOS HIN WIE KINDER.  
DA STRAUHELST DU UND GLEITEST GAR  
UND GLEITEST AB GESCHWINDER!

JETZT GILT'S! IST KEINE LATSCHEN DA,  
AN DER DU DICH KANNST HALTEN?  
UMFASSEN NICHT, DEM STURZE NAH,  
DICH RETTENDE GESTALTEN?

HUMOR, SO HEISST DIE LATSCHEN SCHLICHT  
GLEICH GÖTTERN HOCHGEBORN –  
ERHASCHST DU SIE IM GLEITEN NICHT,  
DANN, FREUND, BIST DU VERLOREN!

Humor hilft – so die geläufige Interpretation dieser Verse – über die »Abgründe des Daseins, Selbstzweifel, Resignation, Hilflosigkeit angesichts der Welthändel und Irrwege« hinweg.<sup>4</sup> Jens Christian Jensen verstand wie kaum ein anderer Kunsthistoriker, die Werke Carl Spitzwegs in ihren verschiedenen Bedeutungsebenen zu erkennen und zu interpretieren. Jensens meist mit »spitzer Feder« zu Papier gebrachten Beschreibungen und Deutungen der Kunstwerke blieben unerreicht. Und Jensen gelang auch der Vergleich des Spitzweg'schen »Humors« mit den Schriften des wohl bekanntesten und einflussreichsten Philosophen der Zeit: Arthur Schopenhauer. Dieser formulierte: »Das Umgekehrte der Ironie wäre demnach der hinter dem Scherz versteckte Ernst, und dies ist der Humor, man könnte ihn den doppelten Kontrapunkt der Ironie nennen ...« Der Hintergrund von Humor ist eine ernste Stimmung, »welche unwillkürlich in Konflikt gerät mit einer ihr heterogenen, gemeinen Außenwelt, der sie weder ausweichen, noch sich selbst aufgeben kann.« Diese Stimmung versucht, »ihre eigene Ansicht und jene Außenwelt durch dieselben Begriffe zu decken, welche hierdurch eine doppelte, bald auf dieser bald auf der anderen Seite liegende Inkongruenz [...] zu dem dadurch gedachten Realen erhalten, wodurch der Eindruck des absichtlich Lächerlichen, also

des Scherzes entsteht, hinter welchem jedoch der tiefste Ernst versteckt ist und durchscheint.«<sup>5</sup>

»Humor ist, wenn man trotzdem lacht« – eine deutsche Redewendung, die diesen Gedanken auf den Punkt bringt ... Carl Spitzweg ist jedoch auch ein Meister der Ironie: Er nimmt seine Figuren in ihrem »Wesen« sehr ernst, schildert die Gesichtsausdrücke, Details der Kleidung u. v. a. m. in einem solch präzisen Maße, dass diese scheinbar einfühlsame Beobachtung sehr schnell ins Ironische umschlägt.

Der für Spitzweg prägende Bildtypus war das sog. Pointenbild. Eine Genredarstellung, die sich durch humorige und satirische Züge auszeichnet. Spitzweg war der einzige unter seinen Münchner Kollegen, der diesen Themenbereich in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte. Damit durchbrach er, sicherlich nicht ungewollt, akademische Traditionen und Hierarchien. Diese Sujets dienten eigentlich eher zur Belustigung und waren geeignet, in Zeitschriften, Zeitungen und Bilderbögen in gedruckter Form die Leser zu erheitern. Dennoch waren diese Gemälde des Künstlers in der Regel begehrte Sammlerobjekte.

Bedingt durch die historische Entwicklung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts war das Bürgertum von allen politischen Mitwirkungsmöglichkeiten ausgeschlossen. Somit war alles, was die vermeintlich unanfechtbaren Bastionen der Obrigkeit, insbesondere des Militärs, in welcher Weise auch immer in Frage stellte, höchst willkommen. Und dies auch in Österreich, wo sich ähnliche rigide Repressionen feststellen lassen wie in den deutschen Staaten. Carl Spitzweg hielt sich bei seiner Kunst streng an die Vorschriften, wer mit seiner »Bildsprache« jedoch vertraut war, konnte sich an seinen Werken auf hohem Niveau delectieren, ohne in aufrührerischen Verdacht zu geraten. »Spitzwegs Pointenbilder wurden gekauft [...], weil sie gerade frech genug waren, um Betrachter zu belustigen, und angepaßt genug, um nicht unliebsam aufzufallen.«<sup>6</sup> Vor diesem Hintergrund von Repression und Zensur ist auch Spitzwegs »Justitia« zu betrachten, als das politischste Bild, das Spitzweg je gemalt hat.

#### JUSTITIA – DER BLICK DES 21. JAHRHUNDERTS

Im Jahr 2020 profitiert der Betrachter des Gemäldes vom problemlos möglichen Zugriff auf das umfangreich vorhandene, über verschiedene Medien abrufbare Wissen um die Vergangenheit. »Synopsis« ist das Stichwort. Wir kennen die historische Entwicklung des 19. Jahrhunderts, die letztlich in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts gipfelte, und können die Geschehnisse retrospektiv korrekt einordnen und interpretieren. Wir sind zudem in der glücklichen Situation, über ein maximales, die Epochen übergreifendes Wissen zur (Kunst-) Geschichte zu verfügen. Auch können wir grundsätzlich jederzeit mit Leichtigkeit eine Unzahl von Abbildungen und Informationen abrufen: Es lebe die Suchmaschine!

Dieser Wissens- und Bilderflut ausgesetzt, betrachtet man heute ein Gemälde wie Carl Spitzwegs »Justitia« mit anderen Augen. Nicht nur lässt sich der politische Gehalt mit unserem Wissen wesentlich leichter erfassen und einordnen. Nein, schlaglichtartig fließen auch verschiedenste, assoziative Vergleichsmöglichkeiten in unsere Wahrnehmung und Interpretation mit ein: »Sensibilisiert« durch Jean Paul Gaultiers ikonisch gewordenes Korsett »Madonnas« fällt es uns leicht, die Doppelbödigkeit des Gemäldes zu erkennen. Es »menschelt«, auch ein Polizeidiener hat Gefühle ... Er nimmt die Skulptur der Justitia



nicht nur als steingewordenes Ideal wahr, das es zu beschützen gilt. Vielmehr entwickelt das Monument ein »Eigen-Leben« im Wortsinn, das Sonnenlicht macht es zu einem Lebewesen, zum Objekt der heimlichen Phantasien der Amtsperson im Schatten. Eine künstlerische Idee, die surreale Züge trägt. »Surrealismus« bei Carl Spitzweg? Zumindest als Spitzweg seelenverwandt kann René Magritte, einer der Hauptvertreter dieser Kunstrichtung, gelten: Auch Magritte spielt mit dem Motiv von Bühnenräumen, in welche er dann seine surrealen, d. h. die Realität überwindenden Kompositionen platziert. Spitzweg erweckt im gleichen Sinn auf seiner »Bühne der Menschheit« Stein zu Leben, der Phantasie des Betrachters ist es überlassen, die für ihn selbst am plausibelsten erscheinende Botschaft zu definieren.

Seelenverwandtschaft besteht auch mit einem der bedeutendsten deutschsprachigen Künstler der Gegenwart, dem Österreicher Erwin Wurm: Das Leopold Museum in Wien widmete ihm und Carl Spitzweg aus diesem Grund im Jahr 2017 die fulminante Ausstellung »Carl Spitzweg – Erwin Wurm. Köstlich! Köstlich? Hilarious! Hilarious?«. In ihr wurde vor allem der Aspekt der Gesellschaftskritik in den Werken beider Künstler hervorgehoben. Spitzweg und Wurm verbindet die Art und Weise, ihre Kritik über das Kunstwerk zu kommunizieren: Zunächst empfindet man dieses im weitesten Sinne als unverbindlich unterhaltsam, der darin formulierte, unverhohlene Unmut gegenüber einzelnen Personen oder auch der Gesellschaft vermittelt sich jedoch beim genaueren Hinschauen. Erwin Wurm setzt »Humor als Waffe« ein, Carl Spitzweg versuchte, den eingeschränkten Möglichkeiten seiner Zeit unterworfen, seine Kunst in nicht wenigen Fällen ähnlich zu instrumentalisieren.

#### FAZIT

Erst bei genauem Studium der »Justitia« erschließt sich dem Betrachter also der eigentliche Gehalt des Gemäldes: die überdeutliche Kritik eines deutschen Künstlers »in Zeiten der Zensur« am nachrevolutionären Polizeistaat. Sowohl der Künstler selbst wie auch die Rezensenten übten sich bezeichnenderweise in anfänglicher Zurückhaltung bezüglich des Bildtitels: Aus »Scene auf der Strasse« wurde noch im Verkaufsverzeichnis des Künstlers »Justitia und Polizeydiener« (eine objektive Beschreibung der Darstellung), in der Prager Ausstellung 1887 bezeichnete man das Gemälde schlicht als »Justitia«, in der »Jahrhundertausstellung« 1906 begab man sich dann endlich auf interpretatorisches Terrain: »Auf der Lauer«. 1924 findet sich bei Fritz von Ostini die wohl treffendste Bezeichnung »Fiat justitia!« [sic!]. In der großen Spitzweg-Retrospektive 1985 schließlich wurde »Fiat Justitia oder Das Auge des Gesetzes« den Besuchern vorgestellt, bis Siegfried Wichmann 2002 im Werkverzeichnis den aktuell verbindlichen Werktitel »Das Auge des Gesetzes (Justitia)« definierte.

Zu Recht hat »Fiat Justitia« als Ikone der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts zu gelten.<sup>7</sup> Zugleich lässt sich mit diesem Gemälde aber auch exemplarisch die Problematik von Kunstsammeln und Kunstbesitz im Dritten Reich, die Praxis von Zwangsverkäufen und – wenn überhaupt möglich bzw. angestrebt – oft langwieriger Restitutionsverfahren aufzeigen.<sup>8</sup>

FIAT  
JUSTITIA!



## VORARBEITEN UND THEMENVERWANDTEN DARSTELLUNGEN

In Stuttgarter Privatbesitz hat sich Carl Spitzwegs Skizzenbuch aus dem Jahre 1856 erhalten. Darin befindet sich die Zeichnung einer »Skulptur der Gerechtigkeit«, frontal stehend das Schwert in der Rechten haltend, in der Linken die Waage mit zwei Schalen. Der Kopf (ohne Augenbinde) ist leicht nach rechts gewandt.<sup>9</sup> Zum Bestand des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg zählt eine Bleistiftzeichnung »Justitia mit Waage und Schwert« (Inv.-Nr. HZ 3409), Abb. 1 in die Zeit um 1855 datiert: Die dralle junge Justitia sitzt in lässiger Pose in einer Nische, das Schwert nach hinten auf der rechten Schulter abgelegt, die Waage pendelt über dem linken Knie. Die Augenbinde fungiert als »Stirnband«, Justitias nach links gerichteter Blick ist frei. Es scheint fast so, als ob Spitzweg mit dieser Zeichnung eine Szene in seinem Atelier festgehalten hätte: In einer Malpause entspannt sich das junge, lebenslustige und äußerst weiblich proportionierte Modell seiner »Justitia« und hat sich erleichtert die Augenbinde nach oben geschoben ... In direktem Zusammenhang mit dieser Zeichnung steht das Blatt »Die schlafende Justitia«: Abb. 2 In derselben Haltung sitzt Justitia auf einem hohen barocken Sockel, am Fuße desselben ein eingeschlafener Wächter. Die Zeichnung ist zwar rückseitig (von fremder Hand) betitelt, jedoch ist der Gesichtsausdruck der Personifikation der Gerechtigkeit aufgrund der Skizzenhaftigkeit der Ausführung nicht zu deuten.

Zwei Landstreicher sind im Begriff, über das Denkmal einer Justitia in ein öffentliches Gebäude einzudringen: Das ist die Handlung auf dem Blatt »Die hilfreiche Justitia«, das sich ehemals in der renommierten Sammlung des Chemnitzer Konsuls Karl Heumann befand: Abb. 3 Justitia als Mitwiserin und Komplizin wider Willen bei einem Angriff auf die Staatsmacht ...

Einen grimmigen Polizeisoldaten mit vergleichbarer Kleidung zeigt eine um 1845/50 datierte Bleistiftzeichnung in der Berliner Nationalgalerie (Inv.-Nr. 16).<sup>10</sup> Der Wachsoldat der Bürgerwehr findet seine direkte Entsprechung in den Bleistiftzeichnungen »Zwei Studien eines Wachsoldaten der Bürgerwehr« (um 1850/55) Abb. 5 in Privatbesitz und der Zeichnung »Ein Wachposten mit Korporalstock« (um 1850), Abb. 4 ebenfalls in einer Privatsammlung, die in Haltung und Gesichtsausdruck spiegelverkehrt den Wachtposten der »Justitia« wiedergibt. Als »Wachposten« wird ein Blatt mit verschiedenen Figurenstudien in Privatbesitz bezeichnet: Es sind Bewegungsstudien eines Soldaten in vergleichbarer Uniformierung, auffallend auch hier der karikierende und dem »Polizeydiener« unseres Gemäldes ähnelnde Gesichtsausdruck.<sup>11</sup> Der »Korporal im Dienst« wurde von Siegfried Wichmann als Ausschnitt eines Studienblattes einer Theaterdarstellung publiziert.<sup>12</sup> Die um 1855/60 datierte Zeichnung ist charakterisiert durch eine identische Uniformierung, der Aufstecker auf dem Zweispitz steht ähnlich auffällig nach vorne ab wie jener des »Polizeydieners«.

Schließlich soll noch auf das Gemälde »Torwache« hingewiesen werden, von dem Carl Spitzweg zwei Fassungen schuf (um 1835–40 bzw. um 1844, beide in Privatbesitz. Wichmann 2002, WVZ-Nr. 554 und 555). Es zeigt sich hier, dass der Künstler sich eines bestimmten Figurenrepertoires wiederholt bedient. Spiegelbildlich sind der Kopf und die verschlagen-bösartige Mimik des »Polizeydieners« vorgebildet.

Im Bildaufbau als solchem eng verwandt ist Spitzwegs Gemälde »Der Antiquar«: An der Stelle der Skulptur der Gerechtigkeit hat der Bücher- und Graphikhändler seinen

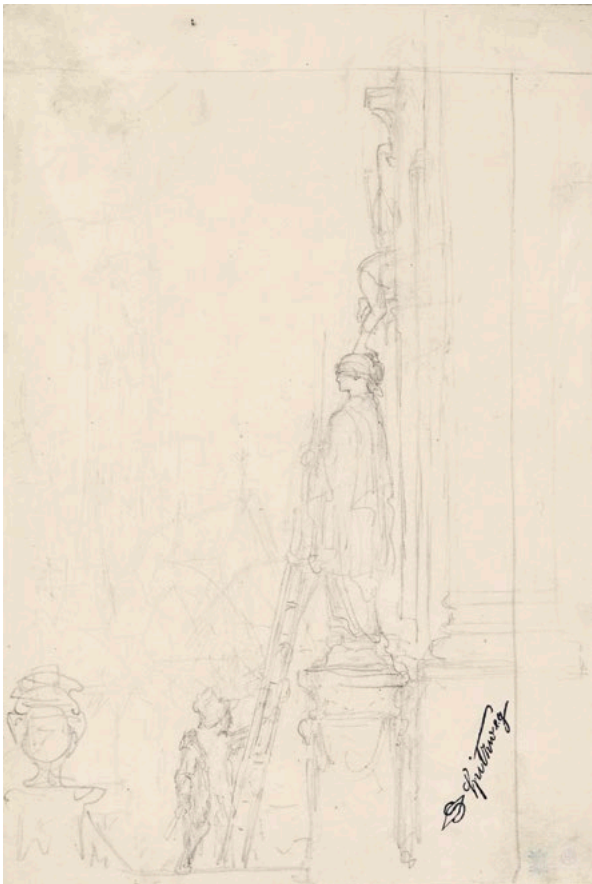


Abb./fig. 1  
 Carl Spitzweg  
 »Justitia mit Waage und Schwert«/  
 'Justitia with Scales and Sword',  
 um/c. 1855

Abb./fig. 2  
 Carl Spitzweg  
 »Die schlafende Justitia«/  
 'The Sleeping Lady Justice',  
 um/c. 1850/55

Abb./fig. 3  
 Carl Spitzweg  
 »Hilfreiche Justitia«/  
 'The Helpful Justice'



Abb./fig. 4  
Carl Spitzweg  
»Ein Wachposten mit Korporalstock«  
'Guard with Swagger Stick',  
um/c. 1850

Stand aufgebaut, vor dem er lesend sitzt. Über eine sechsstufige Treppe (ähnlich der Steinbrücke auf unserem Bild) mit zwei eleganten jungen Damen wird der Blick rechts in eine Altstadtgasse geführt (Wichmann, WVZ-Nr. 329; Privatbesitz. Dort um 1856 datiert).

#### ZUR PROVENIENZ DES GEMÄLDES

Wie Carl Spitzweg in seinem eigenhändigen Verkaufsverzeichnis notierte, kam das Gemälde nach seiner Ausstellung in Prag im Jahre 1857 wieder »retour«. Es scheint zu Lebzeiten des Künstlers keinen Käufer gefunden zu haben – vielleicht, weil die Darstellung inhaltlich sehr wohl als (zu) brisant interpretiert wurde. 1886 befand es sich im Eigentum der Erben des Künstlers. Kurz nach der Ausstellung in Berlin jedoch ging die »Justitia« in das Eigentum des Freiherrn von Lanna über. 30 Jahre nach seiner Entstehung fand das Bild schließlich wieder den Weg nach Prag. Adalbert Lanna (1836–1909), Sohn eines böhmischen Großindustriellen, gilt als begeisterter, vielfältig interessierter Kunstsammler. Der Schwerpunkt seiner Sammeltätigkeit lag auf bedeutender Altmeister-Graphik. 1857, im Jahr der Entstehung »Justitias«, ließ er sich in Prag nieder. 1868 wurde Lanna zum korrespondierenden Mitglied des K. K. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien (heute Museum für Angewandte Kunst) ernannt. Im gleichen Jahr begann er, sich für die Errichtung eines vergleichbaren Museums in Prag zu engagieren (1885 eröffnet). Darüber hinaus war er Mitglied des Direktoriums des heutigen Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Seine umfangreiche Kunstsammlung wurde nach seinem Tod in verschiedenen Auktionen versteigert, darunter bei H. G. Gutekunst in Stuttgart und R. Lepke in Berlin. »Justitia« scheint im Besitz der Familie geblieben zu sein. Wann genau das Gemälde in Besitz Leo Bendels gelangte, ist unbekannt. Die Geschichte des Gemäldes seit den 1930er-Jahren wird im Beitrag Monika Tatzkows ab Seite 40 ausführlich beschrieben.

- 1 Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte. Frankfurt a. M./Berlin 1991, S. 284.
- 2 Vgl. u. a. Jens Christian Jensen, Carl Spitzweg – Zwischen Resignation und Zeitkritik. Köln 1979, S. 70.
- 3 Jürgen Müller geht in seinem Beitrag »Wo das Recht nicht gepflegt wird – Carl Spitzwegs »Justitia« als Spiegelbild seiner Zeit (ab S. 26) ausführlich auf den zeitgeschichtlichen Kontext ein.
- 4 Jens Christian Jensen, Carl Spitzweg. Gemälde und Zeichnungen im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt. Schweinfurt 2002, S. 51.
- 5 Arthur Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, zitiert nach Jensen, vgl. Anm. 2, S. 52 f.
- 6 Jens Christian Jensen, vgl. Anm. 2, S. 24.
- 7 Das »ikonische« ist Gegenstand einer Betrachtung von Christoph Grunenberg (ab S. 56).
- 8 Vgl. den Beitrag von Monika Tatzkow ab S. 40
- 9 Siegfried Wichmann, Spitzweg – Zeichnungen und Skizzen. München 1985, S. 135, Abb. 7.
- 10 Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte. Frankfurt a. M./Berlin 1991, S. 269 (mit Abb.).
- 11 Ebenda, S. 280/81; dort um 1850 datiert.
- 12 Ebenda, S. 262.

DR. RAINER SCHUSTER studierte Kunstgeschichte, Bayerische Geschichte und Volkskunde in München und Wien. 1995 promovierte er an der Münchener Ludwig-Maximilians-Universität mit einer Arbeit über den Kupferstecher Michael Wening. Nach einem Volontariat bei der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen trat Rainer Schuster im Jahr 1998 seine Stelle als Experte für Graphik und Gemälde im Auktionshaus Neumeister an. Seit 2011 leitet er die Abteilung Alte Kunst.

# CARL SPITZWEG – ‘THE EYE OF THE LAW (JUSTITIA)’

RAINER SCHUSTER

## ENTER – ‘JUSTITIA UND POLIZEIDIENER’ (JUSTITIA AND THE POLICE SCOUT)

Carl Spitzweg had a wide range of interests and, in his youth, developed a particular love for the theatre. He performed in amateur dramatics and played the piano. In the composition of his paintings he was often guided by the subtle principles of stage design and backdrops. The pure enjoyment the artist had in stage sets is also to be found here in *Justitia* and the police scout’s pronouncedly theatrical staging.

*‘Spot On’*: A historical public building, hidden among the labyrinth of streets in an old town, in front of which is the stone sculpture of *Justitia* on a high pedestal, directly facing the viewer and well lit in the bright sunshine. Behind her, in the middle of the picture, is a board displaying public notices. Steps in the foreground lead to a stone bridge that probably crosses one of the streams in the town. To the left is the baroque stairway leading up to the building. Around the corner, half concealed in the dark shadows, is a guard of the local militia, peering out at the viewer.

The sun falls like a theatre spotlight, accentuating the pictorial composition in all clarity. The viewer’s eye is immediately drawn to *Justitia* before taking in the overall scene. The architectural staffage is like the backdrop of a Biedermeier stage with the police scout hidden in the wings.

## THE PROTAGONISTS

*Justitia* plays the central role – the personification of justice and, at the same time, an allegory of the legal system and jurisprudence. Carl Spitzweg adheres closely to depictions of *Justitia* with her familiar attributes that have been passed down through time: the scales, the sword and the blindfold. Even in Ancient Greece *scales* stood for fate dictated and ruled over by the gods. In the Late Roman era the scales borrowed from *Aequitas* became one of *Justitia*’s attributes with which right and wrong were weighed up against each other. In Antiquity, the *sword* symbolised penal justice and has been one of *Justitia*’s classic attributes since the 13th century. The sword, however, does not stand for punishment as such, but fundamentally for the administration of law. Since the end of the 15th century the *blindfold* has been *Justitia*’s third attribute. Originally, justice’s proverbial blindness was mockingly brought into play; only later was it inter-

preted as a symbol of impartiality. The official expression of *Justitia*’s balanced and wise workings can be found in the form of the public announcements on the noticeboard.

*Justitia*’s stage partner is the *police scout*, a member of the local militia. Dressed in a uniform of another age, he lurks in the shadow of the building. Despite efforts by the Bavarian king, Maximilian I Joseph, to unify the appearance and organisation of the militia, one enduring problem was that members were allowed to wear old uniforms. While the cut of his dark blue coat is of around 1810/15, his bicorne was modern around 1800. Over the years Spitzweg made countless studies of the most varied of uniforms and had a huge stock of drawings from which he gained inspiration. The unintentionally comical effect of this uniform is underlined by placing the figure in a typically provincial urban setting of the 19th century. Spitzweg’s creative genius conjures up a special kind of guard who “[...] ‘got up to their mischief’ in the towns”.<sup>1</sup>

## THE STORYLINE

In his painting Spitzweg succinctly sums up an imaginary storyline. The content of the scene can only be fully deduced by attentively analysing individual details that reveal any number of obvious and ambiguous allusions.

What makes this painting so unique? The key to understanding it is, of course, in the figure of *Justitia* herself. Bathed in sunlight Spitzweg animates the viewer to take a closer look. Despite initial appearances, the statue is anything but intact. Damage in the lower section can be clearly seen – an indication that it has toppled over or, maybe, been brought to fall. The scales are broken and one pan is missing. The blindfold does not cover its eyes completely and appears to have slipped upwards. This *Justitia* is very much in a position to see who has been brought before her. Her impartiality has been mitigated. And through her voluptuous femininity that is barely disguised by her thin chiton, she is far from being the idealised monument to a noble personification of justice. In addition, neither the wall following the flight of steps nor the pedestal of the monument itself are in a good condition. Weeds are growing out of the cracks and dandelions flourish in this obviously neglected place.

The vigilant guard from the local militia, the corners of his mouth turned down, not only peers into the foreground but stares the viewer directly in the eye. Are we disturbing the soldier doing his duty or is the viewer a suspicious person? The piecemeal uniform is topped by a cheekily aggressive red plume of feathers that stands up rather like the comb of a strutting cockerel. The tip of his sword, by contrast, rests slackly on the paving slabs.

Carl Spitzweg created ‘*Fiat Justitia*’ in 1857. What may have motivated the artist to paint a political scene that year?<sup>2</sup> There was seemingly no concrete occasion as such but just nine years had passed since the upheaval of the Revolution in 1848. However, in its aftermath, an extremely problematic political and social climate had emerged in German-speaking countries that bore all the traits of a police state.<sup>3</sup> The result was a feeling of being incessantly watched

or indeed spied upon. Law and order were maintained, but at what price? Munich was not spared this phenomenon either. As an illustrator for the *Fliegende Blätter* satirical magazine, Spitzweg picked up on this social development many times up until 1852, albeit only moderately, so as to be tolerated by the authorities. While his illustrations have a fundamentally humoristic undertone there is nothing of the biting criticism of the English and French caricaturists of the time.

And now, in 1857, Carl Spitzweg sends a painting to the art association in Prague that he originally tentatively called 'Scene auf der Strasse' in his own handwriting. 'Justitia und Polizeydiener', that was added in the sales register, possibly later, provides us with the key to understanding this unique work. The painting is to be interpreted as a direct and thoroughly clear reaction to the events of the time. The legal system is in disarray; the sculpture of Justitia has been put back after its fall but the traces and consequences have been left unattended. The break can be clearly seen; the lost pan on the balance is still missing. The sword, however, is undamaged – the power of the state is prepared to put its legal system in place, come what may. It is unlikely that the blindfold 'slipped' as a result of the fall. Here, Spitzweg proves himself to be a master of pointed, cryptic depictions as Justitia IS ALIVE, more than clearly characterised as a female, human creature. Perhaps she loosened the blindfold herself. And what interests the police scout more – the living figure of Justitia or keeping an eye on the goings-on, safe in the shadow, so as to prevent her falling from the pedestal a second time?

#### LOOKS

This is not the first time that the artist played with lustfulness or with unvirtuous curiosity. In several paintings Spitzweg depicts men who, attracted by generally young women, unashamedly watch or gaze up at them – be it the love-sick monk in 'Liebessehnsucht (Einem Mädchen nachblickender Mönch)' (Wichmann 2002, cat. no. 179), 'The Widower' ('Der Witwer', c. 1860. Wichmann cat. no. 582) or the bleary-eyed 'Hypochondriac' ('Ein Hypochonder', c. 1865, Wichmann cat. no. 473).

Just how much Spitzweg liked to capture the interaction between his characters through the looks on their faces and to illustrate the curious and jealous eye watching from a place of hiding can be seen in exemplary fashion in another painting: 'Der ewige Hochzeiter', c. 1858–60, (Wichmann cat. no. 747). Here, a haggard old spinster called 'Adele Schalusy' (which, when spoken aloud, sounds like the French word for 'jealousy') is, like the tailor 'Neiderl' ('the little envious man'), watching from a window as a chivalrous gentleman woos the favour of a young girl. It is incidentally a painting that was sold at NEUMEISTER in 2000 and set a new auction record, reaching a seven-figure sum.

#### HUMOUR

How the policeman is shown keeping an eye on Justitia is both ingenious and humorous. Spitzweg's humour, how-

ever, is characterised by its profundity. Humour helps overcome the 'abysses of human existence, self-doubt, resignation, helplessness in the face of the squabbling and wrong-turnings of this world'.<sup>4</sup> Jens Christian Jensen recognised and interpreted the various levels of meaning in Spitzweg's works and compared the artist's humour with the writings of the philosopher Arthur Schopenhauer.

Spitzweg is, however, also a master of irony. He takes the character of his figures very seriously and captures their facial expressions and details of their clothing with such precision that this seemingly perceptive observation soon turns into irony.

The characteristic type of picture for Spitzweg is one with a punchline – a genre painting with humoristic and satirical traits. He was one of the few to make this a central element of his oeuvre and, in so doing, broke with academic traditions and hierarchies. Such subjects were more suited to magazines and pictorial broadsheets. These paintings by the artist were, however, much sought-after by collectors.

As a result of historical developments in the first half of the 19th century, the general public was excluded from any involvement on a political level. As such, anything that questioned the supposedly uncontested bastions of authority, especially the military, was warmly welcome. «Spitzweg's pointed pictures were bought [...] because they were cheeky enough to put a smile on the face of the viewer and adapted enough so as not to be too obviously disagreeable.»<sup>5</sup> Seen against this background of repression and censorship, Justitia is, therefore, also the most political work that Spitzweg ever painted.

#### JUSTITIA – IN THE LIGHT OF THE 21ST CENTURY

Looking at the painting in 2020 the viewer benefits from easy access to information on history that can be found in many forms on modern media and is readily available. We know the course of development in the 19th century that ultimately peaked in the catastrophes of the 20th century and can correctly evaluate and interpret events retrospectively.

Exposed to this flood of information and images, we see a painting such as Spitzweg's Justitia with different eyes. Not only is it much easier for us to understand and categorise the political content but the most varied associative comparisons also merge with our overall perception and interpretation. Even the police scout has feelings. He does not just see the sculpture of Justitia as an ideal in stone that is to be protected. Instead, the monument develops a life of its own. An artistic notion that bears surrealist traits. As a kindred spirit of Spitzweg, René Magritte – one of the principal representatives of that artistic movement – also plays with stage sets in which he places his surreal compositions. In a similar vein Spitzweg brings stone alive on his 'stage of humanity', leaving it up to the fantasy of the viewer to define the seemingly most plausible message for himself.



## CONCLUSION

Only on closely inspecting the painting 'Justitia' can the viewer deduce the true content of the work – namely the blatant criticism by a German artist of a post-revolutionary police state at a time of censorship. Both the artist himself and art critics showed restraint at first with regard to the title of the work: 'Scene auf der Strasse' (Street Scene) turned into 'Justitia und Polizeydiener' (Justitia and the Police Scout) – an objective description of the depiction – in the artist's own list of works for sale. At the exhibition in Prague in 1887 the painting was simply called 'Justitia'. It was not until the 'Jahrhundertausstellung' of 1906 that a shift was made towards a more interpretive title: 'Auf der Lauer' (On the Lookout). The most apt name was given by Fritz von Ostini in 1924: 'Fiat justitia!' [sic!]. In the major Spitzweg retrospective in 1985 the work was presented as: 'Fiat Justitia oder Das Auge des Gesetzes' (Fiat Justitia or the Eye of the Law) until Siegfried Wichmann provided the definitive title 'Das Auge des Gesetzes (Justitia)' (The Eye of the Law – Justitia) in his catalogue raisonné of 2002.

Quite rightly 'Fiat Justitia' is to be considered an icon of German painting of the 19th century.<sup>6</sup> At the same time this painting is a prime example of the problematic situation of collecting art and owning artworks during the Third Reich, of the practice of forced sales and – when at all possible or aspired to – of often protracted restitution proceedings.<sup>7</sup>

'FIAT JUSTITIA!'

## PREPARATORY WORKS UND THEMATICALLY RELATED DEPICTIONS

Carl Spitzweg's sketchbook from 1856, now in a private collection in Stuttgart, includes the drawing of a 'sculpture of justice', standing upright, facing frontally, a sword in the right hand, in the left hand a balance with two pans. The head (without a blindfold) is turned slightly to the right.<sup>8</sup> A pencil drawing 'Justitia mit Waage und Schwert' ('Justitia with Scales and Sword'; inv. no. HZ 3409),<sup>fig. 1</sup> dated around 1855, can be found in the holdings of the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. A buxom young Justitia is shown casually sitting in a niche, the sword laid behind her against her right shoulder, the balance swinging from her left knee. The blindfold has become a headband; Justitia's view to the left is unrestricted. It would almost seem as if Spitzweg had sketched a scene in his studio of a young, fun-loving and overtly feminine model of his, posing as Justitia, who had pushed the blindfold up as a relief during a break in painting. Directly related to this drawing is the work 'Die schlafende Justitia' ('The Sleeping Lady Justice');<sup>fig. 2</sup> in the same posture, Justitia sits on a high baroque pedestal, at the foot of which a watchman is asleep. Although the drawing is titled on the reverse (by a different hand), the facial expression of the personification of justice cannot be interpreted due to the sketchy nature of the execution.

Two vagrants are about to enter a public building via a Justice monument: This is the scene depicted in the work 'Die hilfreiche Justitia' ('The Helpful Justice'), which was formerly in the renowned collection of the Chemnitz Consul Karl Heumann: Justice as an accomplice and condonante against her will in an attack on state power.<sup>fig. 3</sup>

A grim-looking police scout with comparable clothing appears in a pencil drawing from around 1845/50 in the Nationalgalerie in Berlin (inv. no. 16).<sup>9</sup> A direct equivalent of the militia guard can be found in the pencil drawings 'Zwei Studien eines Wachsoldaten der Bürgerwehr' (c. 1850/55)<sup>fig. 5</sup> in a private collection and 'Ein Wachposten mit Korporalstock' (c. 1850),<sup>fig. 4</sup> also privately owned, which depict Justitia's guard with precisely the same bearing and facial expression, albeit as mirror images.

A sheet entitled 'Wachposten' ('Guard'), in private ownership, shows various different studies of the movements of a soldier wearing a similar uniform. Particularly striking is the similar caricature-like facial expression here and of the 'Polizeydiener' in our painting.<sup>10</sup> The 'Korporal im Dienst' (Corporal on Duty) was published by Siegfried Wichmann as a detail on the study sheet of a theatrical performance.<sup>11</sup> The drawing, dating from around 1855/60, shows an identical uniform, the plume on the bicorne leaning forwards is similarly prominently, just like that of the police scout.

Attention should also be drawn to the painting 'Torwache' ('Sentry Duty'), of which Spitzweg painted two versions (c. 1835–40 and c. 1844 respectively, both in private collections; Wichmann 2002, cat. nos 554 and 555). Here it can be seen how the artist repeatedly made use of

a certain repertoire of figures. The head and shifty, nasty expression of the police scout are shown here as a mirror image.

The composition of Spitzweg's 'Justitia' is closely related to that of the painting 'Der Antiquar' ('The Antiquary'). The seller of books and prints has put up his stand just where the sculpture of justice appears, and is shown sitting in front of it. The eye is drawn to the right into a narrow street of an old town with two elegant young ladies on a flight of six steps similar to those of the stone bridge in our painting (Wichmann, cat. no. 329; private collection, c. 1856).

#### ON THE PAINTING'S PROVENANCE

As Carl Spitzweg noted in his own hand in a sales register, the painting was returned after being exhibited in Prague in 1857. It would appear that the work did not find a buyer during the artist's lifetime – perhaps because the content was seen as being (too) politically charged. In 1886 it was in the ownership of the artist's heirs. However, shortly after the exhibition in Berlin, 'Justitia' came into the possession of Freiherr von Lanna. Thirty years after it had been completed the picture returned once again to Prague. Adalbert Lanna (1836–1909), the son of a Bohemian industrial magnate, was considered an enthusiastic art collector with a broad range of interests. The focus of his collecting activities lay in the field of important Old Master prints. He settled in Prague in 1857, the year 'Justitia' was created. In 1868 Lanna was appointed corresponding member of the K. K. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie in Vienna (now the MAK – Museum of Applied Arts). That same year he was involved in setting up a comparable museum in Prague that was opened in 1885. In addition, he was a member of the board of directors at what is now the Germanisches Nationalmuseum in Nuremberg. His extensive collection of art was sold at a number of different auctions after his death including at H.G. Gutekunst in Stuttgart and R. Lepke in Berlin. It would appear that 'Justitia', however, remained in the family. When exactly the painting came into the ownership of Leo Bendel is not known. The history of the painting in the 1930s is described in detail in the contribution written by Monika Tatzkow in this publication (pp. 51 ff.)



Abb. / fig. 5  
Carl Spitzweg  
»Zwei Studien eines  
Wachsoldaten der  
Bürgerwehr« / 'Two Studies  
of a Militia Guard',  
um/ c. 1850/55

DR. RAINER SCHUSTER studied Art History, Bavarian History and European Ethnology in Munich and Vienna. In 1995 he completed his doctorate at the Ludwig-Maximilians-Universität in Munich with a thesis on the engraver Michael Wening. After a traineeship with the Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Bavarian Administration of State-owned Palaces, Gardens and Lakes), Rainer Schuster took up his position as an expert in drawings, prints and paintings at Neumeister auction house in 1998. He has been head of the Fine Art Department since 2011.

- 1 Siegfried Wichmann, Carl Spitzweg. Kunst, Kosten und Konflikte, Frankfurt a. M./Berlin 1991, p. 284.
- 2 Cf. e.g. Jens Christian Jensen, Carl Spitzweg – Zwischen Resignation und Zeitkritik, Cologne 1979, p. 70.
- 3 In his contribution 'Where Justice is Neglected – Carl Spitzweg's Justitia as a reflection of its time' (p. 26) in this publication, Jürgen Müller looks at the work within an historical context.
- 4 Jens Christian Jensen, Carl Spitzweg. Gemälde und Zeichnungen im Museum Georg Schäfer, Schweinfurt, Schweinfurt 2002, p. 51.
- 5 Jensen 1979, see footnote 2, p. 24.
- 6 The 'iconic' is discussed in Christoph Grunenberg's contribution (pp. 56 ff.).
- 7 Cf. contribution by Monika Tatzkow (pp. 40 ff.)
- 8 Siegfried Wichmann, Spitzweg – Zeichnungen und Skizzen, Munich 1985, p. 135, fig. 7.
- 9 Wichmann 1991, see footnote 1, p. 269 (with illus.).
- 10 Ibid, pp. 280/81; date given as c. 1850.
- 11 Ibid, p. 262.

# WO DAS RECHT NICHT GEPFLEGT WIRD – CARL SPITZWEGS »JUSTITIA« ALS SPIEGELBILD SEINER ZEIT

JÜRGEN MÜLLER

PRAG / 15. MÄRZ 1857

In der böhmischen Hauptstadt wurde an diesem Tag ein Gemälde zum Verkauf angeboten, das als »Justitia & Polizeydiener« bezeichnet wurde. Anscheinend fand sich kein Interessent, denn das Bild wurde »retour« geschickt. Es handelte sich offensichtlich um Carl Spitzwegs Gemälde »Justitia oder die Gerechtigkeit wacht«, das 1857 entstanden ist. Dieses Bild nimmt im Werk des Künstlers, der vor allem als Maler von kleinbürgerlichen Genreszenen und Landschaftsbildern bekannt geworden ist, eine Sonderstellung ein, denn im Mittelpunkt stehen nicht menschliche Charaktere oder Naturmotive, sondern eine steinerne Statue: die allegorische Figur der Justitia. Diese personifizierte Darstellung der Gerechtigkeit hatte sich seit dem späten Mittelalter unter Rückgriff auf die gleichnamige römische Göttin als einprägsame Visualisierung des Ideals der unvoreingenommenen und unparteiischen Rechtspflege entwickelt. Die Justitia trifft ihr Urteil nach sorgfältiger Abwägung der Sachlage, was durch die Waage symbolisiert wird, die sie in der linken Hand hält. Der Richterspruch ergeht dabei ohne Ansehen der Person, was bedeutet, dass vor dem Richter alle Menschen gleich behandelt werden, unabhängig von ihrer sozialen Stellung oder ihrer wirtschaftlichen Situation – auf diesen Aspekt einer gerechten Urteilsfindung verweist die Augenbinde, die es verhindert, dass die Justitia erkennt, wen sie vor sich hat und dadurch etwa in ihrem Urteil beeinflusst wird. Das dritte Attribut, das Richtschwert, welches Justitia in der rechten Hand hält, gemahnt daran, dass eine gerechte Justiz ihre Urteile konsequent vollstreckt.<sup>Abb. 6</sup>

Derartige Verkörperungen der Gerechtigkeit in Frauengestalt wurden seit der Frühen Neuzeit auf vielen öffentlichen Plätzen, besonders vor Rathäusern und Gerichtsgebäuden aufgestellt, um der Bevölkerung die dort praktizierte Rechtsprechung vor Augen zu führen. Noch heute stehen Justitiafiguren in vielen Städten, so in Frankfurt am Main auf dem Römerberg<sup>Abb. 7</sup> oder auf dem Dach des Justizpalastes in München. Die Statuen sollten früher den Untertanen (und heute den Bürgern) den Eindruck vermitteln, dass die jeweilige Justizbehörde und damit letztlich die für das Gerichtswesen verantwortliche Obrigkeit die unparteiische Gerechtigkeit zum Maßstab ihrer Handlungen machten. Auch wenn dies häufig in der Realität nicht der Fall war, so wirkte doch die öffentlich zur Schau gestellte Figur der Justitia in zweifacher Hinsicht: zum einen als Versprechen der Herrschenden, eine gerechte Gerichtsbarkeit zu gewähren, zum anderen als Erwartung der Untertanen, in den Genuss einer solchen tugendhaften Rechtspflege zu kommen,



Abb./fig. 6  
Maarten van Heemskerck  
(1498 Heemskerck – 1574 Haarlem), Justitia.  
Lavierte Federzeichnung/Pen and wash.  
Städel-Museum, Frankfurt a. M.



Abb./fig. 7  
Justitia des Gerechtigkeitsbrunnens  
auf dem Römerberg in Frankfurt a. M.  
Bronze (nach einem Modell von Friedrich  
Schierholz). 1887 / Justitia at the centre  
of the Fountain of Justice, Römerberg,  
Frankfurt a. M., bronze (based on a model  
by Friedrich Schierholz), 1887

bei der nicht die gesellschaftliche Stellung, die politische Macht oder die finanzielle Leistungsfähigkeit den Ausgang eines Rechtsstreits bestimmten, sondern einzig und allein die gerechte Abwägung der Situation.

Carl Spitzweg griff also, als er seine »Justitia« malte, ein wohlbekanntes Motiv auf, das seit Jahrhunderten zum vertrauten Stadtbild gehörte und das in den Köpfen der Menschen als einprägsame ikonographische Darstellung der öffentlichen Rechtspflege fest verankert war. Allerdings ruft seine Justitia beim Betrachter bei näherem Hinsehen Verunsicherung, Erstaunen und schließlich auch Entsetzen hervor, denn die Göttin der Gerechtigkeit zeigt sich hier als die Karikatur dessen, was sie eigentlich verkörpern soll. An der Waage fehlt eine Waagschale, so dass ein gerechtes Abwägen nicht mehr möglich ist – das Instrument ist nutzlos geworden. Die Augenbinde bedeckt nicht mehr die Augen, die Richterin ist somit nicht blind, sondern kann erkennen, wen sie vor sich hat. An der Mauer, auf dem der Sockel mit der Statue steht, wächst das Unkraut, was auf eine mangelnde Pflege der Örtlichkeit hindeutet. Der Gesamteindruck ist der einer vernachlässigten Rechtspflege, das heißt eines Justizwesens, welches dem Ideal der Gerechtigkeit nicht mehr nachkommt, auf dessen korrektes Funktionieren nicht geachtet



Abb./fig. 8  
 »Der Denker-Club«  
 Holzstich/Wood engraving.  
 Um/c. 1820

wird oder das gar bewusst in einen Zustand gebracht wurde, der mit dem natürlichen Rechtsempfinden nicht mehr übereinstimmt.

Spitzwegs Gemälde ist eine unmittelbar verständliche Kritik an der Verwahrlosung des Rechtswesens. Sein Bild ist auch deshalb so wirkungsvoll, weil es nicht zeitgebunden ist, sondern ein allgemeines Problem vor Augen führt: In allen Epochen und in allen politischen Ordnungen ist es für die Menschen eine grundlegende, ja existentielle Frage, ob sie Zugang zu einer neutralen und fairen Rechtsprechung haben oder ob ihnen dies verwehrt ist. Die Frage der Rechtsstaatlichkeit stellt sich überall und immer wieder; ihre Schaffung und Erhaltung sind mühsam und bedürfen ständiger Anstrengungen, ihre Beeinträchtigung oder gar Beseitigung ist eine niemals auszuschließende Gefahr selbst in demokratischen Staaten, ganz zu schweigen von autoritären und diktatorischen Regimen, die auch in der Welt des 21. Jahrhunderts keineswegs verschwunden sind. Die Geschichte von Spitzwegs Gemälde, das später seinem rechtmäßigen Besitzer vom nationalsozialistischen Unrechtsstaat geraubt und erst über 82 Jahre danach zurückgegeben wurde, ist selbst ein Beleg für die Missachtung rechtsstaatlicher Grundsätze.

WIEN, STAATSKANZLEI / 1815/1820

Neben ihrer allgemeinen, zeitlosen Dimension lässt sich die Darstellung der Justitia von Spitzweg auch im konkreten Kontext der eigenen Lebenszeit des Künstlers verorten, denn sie spiegelt spezifische Erfahrungen seiner Epoche wider. Spitzwegs Lebensspanne reichte von 1808 bis 1885. In seiner Kindheit herrschte noch Napoleon über Deutschland und große Teile Europas, als er starb, war aus Deutschland ein mächtiges Kaiserreich geworden. Bis dahin war es ein langer und keineswegs gerader Weg mit einigen abrupten Wendungen. Die seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts von vielen erstrebte Einigung der deutschen Nation in einem Staat wurde zunächst lange aufgeschoben, dann auf dem Weg der Revolution »von unten« (1848/49) versucht und schließlich durch mehrere Kriege »von oben« (1864–1870/71) herbeigeführt.

Nach dem Sturz Napoleons wurde auf dem Wiener Kongress von 1814/15 eine politische Neuordnung Europas vorgenommen, deren wichtigstes Element die Gründung des Deutschen Bundes war. Dieser war ein föderativer Zusammenschluss von 38 deutschen Staaten, die sich in einem Staatenbund oder wie man damals auch sagte, einem Staatenverein vereinigten. Repräsentiert wurde der Deutsche Bund von der Bundesversammlung, die seit 1816 in Frankfurt am Main tagte und aus den bevollmächtigten diplomatischen Gesandten der einzelnen deutschen Staaten bestand. Der wichtigste Zweck des Deutschen Bundes war es, die äußere und innere Sicherheit Deutschlands zu erhalten. Es ging nach den leidvollen Erfahrungen der napoleonischen Kriege, die Deutschland und große Teile Europas über zwei Jahrzehnte lang heimgesucht hatten, zum einen darum, den Frieden und das machtpolitische Gleichgewicht in Europa wiederherzustellen; zum anderen war es die Aufgabe des Deutschen Bundes, im Inneren die »Ruhe und Ordnung« zu bewahren und insbesondere dann einzuschreiten, wenn »durch Widersetzlichkeit der Unterthanen gegen die Obrigkeit die innere Ruhe« gefährdet war, wie es 1820 in der Wiener Schlussakte, die zusammen mit der Bundesakte von 1815 das »Grundgesetz« des Deutschen Bundes bildete, formuliert wurde.

KARLSBAD / 1819

Der Deutsche Bund existierte bis 1866, mit der kurzen Unterbrechung des Revolutionsjahres 1848/49, und in dieser Zeit ergriff er immer wieder Maßnahmen zur Unterdrückung und Bekämpfung der politischen Opposition, mit der Begründung, damit für die innere Ruhe und Ordnung in Deutschland zu sorgen. Schon im Jahr 1819 wurden auf Initiative des österreichischen Staatskanzlers Klemens Wenzel Lothar von Metternich (1773–1859) auf einer Konferenz im böhmischen Kurort Karlsbad die sogenannten Karlsbader Beschlüsse gefasst, mit denen eine bundesweite Überwachung der politischen Opposition, polizeiliche Ermittlungen gegen »Verdächtige« und ausgedehnte Zensurmaßnahmen eingeleitet wurden. In das Fadenkreuz der Überwachung, die von den einzelstaatlichen Polizeibehörden praktiziert und von der eigens dazu eingerichteten »Zentralkommission zur Untersuchung hochverrätherischer Umtriebe« in Mainz koordiniert wurde, gerieten vor allem liberal und national gesinnte Studenten, Universitätsdozenten, Schriftsteller, Journalisten und Publizisten, daneben auch Handwerker und Arbeiter, die sich in Vereinen zur Vertretung ihrer Interessen zu organisieren begannen.<sup>Abb. 8</sup>

In den 1820er- und 1830er-Jahren wurden Ermittlungen gegen tausende von Personen eingeleitet. Viele akademische Lehrer wurden gemaßregelt, einige verloren sogar ihre Lehrstühle und mussten das Land verlassen, manche wurden sogar inhaftiert wie Friedrich Ludwig Jahn (1778–1852), der Begründer der Turnerbewegung. Nach der Julirevolution von 1830, die auch in Deutschland zu Protesten, Unruhen und Aufständen führte, ergriff die Bundesversammlung in Frankfurt weitere Unterdrückungsmaßnahmen. Das System der Überwachung wurde ausgedehnt durch die Einrichtung eines geheimen »Informationsbüros« in Mainz, das ein weitverzweigtes Netz von Agenten und Spitzeln unterhielt, um verdächtige Personen aufzuspüren. Es kam im Zuge dieser Maßnahmen zu zahlreichen Verhaftungen und Prozessen, die teilweise zu langjährigen Haftstrafen führten. Sogar die Todesstrafe wurde in Dutzenden von Fällen verhängt – zur Vollstreckung kam es aber in keinem Fall. Viele Oppositionelle konnten der Verfolgung nur entgehen, indem sie außer Landes flohen und sich ins Exil begaben, so etwa Heinrich Heine (1797–1856) oder Georg Büchner (1813–1837), der 1834 an der Gründung einer geheimen »Gesellschaft für Menschenrechte« in Hessen beteiligt war und kurz nach der Flucht in die Schweiz im Alter von nur 23 Jahren an Typhus starb.

Die Regierungen bedienten sich in ihrem Kampf gegen die politische Opposition polizeistaatlicher Methoden, sie erreichten letztlich aber nicht den erhofften Erfolg. Das Streben vieler gesellschaftlicher Kräfte nach »Einigkeit und Recht und Freiheit für das deutsche Vaterland«, wie es das 1841 von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874) gedichtete »Lied der Deutschen« verlangte, ließ sich auf Dauer nicht unterdrücken, vielmehr nahmen Kritik und Protest gegen die herrschende Ordnung und die ungerechten gesellschaftlichen Verhältnisse in den 1840er Jahren immer mehr zu.

#### FRANKFURT AM MAIN, PAULSKIRCHE / 1848/49

Zum Zusammenbruch des repressiven Systems im Deutschen Bund kam es im Frühjahr 1848. Abermals sprang der revolutionäre Funke vom Nachbarland Frankreich nach Deutschland über, und dieses Mal wurden die Regierungen der breiten gesellschaftlichen Bewegung, die einen grundlegenden politischen Systemwechsel forderte, nicht mehr Herr, jedenfalls vorerst nicht. Schon wenige Tage nach den ersten Unruhen und Volksversammlungen gaben in vielen deutschen Staaten die Monarchen nach und ersetzten die konservativen Ministerien durch liberale sogenannte »Märzministerien« – die Bezeichnung leitet sich aus der fast gleichzeitig in etlichen Staaten erfolgenden Auswechslung der Minister im März 1848 ab. Auch in der Frankfurter Bundesversammlung wurden viele Bundestagsgesandte, die dort ihre jeweilige Regierung als Bevollmächtigte im Deutschen Bund vertraten, durch liberale Politiker ersetzt. Die Versammlung sah sich nun »als das gesetzliche Organ der nationalen und politischen Einheit Deutschlands« und versprach am 1. März 1848 der deutschen Öffentlichkeit, sie werde »für die Förderung der nationalen Interessen und des nationalen Lebens« sorgen. Wenig später wurden die seit 1819 eingeführten Überwachungsmaßnahmen offiziell aufgehoben, alle Ausnahme-gesetze wurden außer Kraft gesetzt.

Die Initiative in der deutschen Politik ging bald an ein neues politisches Gremium über: die frei gewählte Nationalversammlung, in der nicht mehr diplomatische Gesandte



Abb./fig. 9  
 Adolph Schroedter  
 (1805 Schwedt/Oder –  
 1875 Karlsruhe)  
 »Die Grundrechte des  
 deutschen Volkes«.  
 Kolorierte Lithographie/  
 Coloured lithograph. 1848

der einzelnen deutschen Staaten über den Gang der Dinge berieten, sondern vom Volk gewählte Abgeordnete. Der Weg zur demokratischen Gestaltung Deutschlands auf parlamentarischem Wege schien frei, als sich die Nationalversammlung am 18. Mai 1848 in der Frankfurter Paulskirche konstituierte und bald darauf mit der Ausarbeitung einer nationalen Verfassung für ganz Deutschland begann. Die Bundesversammlung erklärte wenig später selbst ihre Tätigkeit für beendet, der 1815 errichtete Deutsche Bund schien Geschichte zu sein.

In den folgenden Monaten arbeiteten die Abgeordneten der Paulskirche intensiv daran, in Deutschland erstmals einen einheitlichen und freiheitlichen Nationalstaat zu begründen. Eine zentrale Säule dieses Staatswesens sollte neben der Einheit und der Freiheit die Garantie der Rechtsstaatlichkeit sein, so wie es in dem – modern gesprochen – politischen Slogan von »Einigkeit und Recht und Freiheit« prägnant formuliert war. Die Basis eines Rechtsstaats bilden die allgemeinen Grund- oder Menschenrechte, wie sie erstmals 1789 in der Französischen Revolution als universale Rechte, die jedem Menschen von Natur aus zustehen, definiert wurden. Die Paulskirchenabgeordneten



griffen auf die französische Menschenrechtserklärung zurück und entwarfen eine eigene Proklamation, die unter dem Titel »Grundrechte des deutschen Volkes« am 27. Dezember 1848 als Reichsgesetz in Kraft gesetzt wurde.<sup>Abb. 9</sup> In 50 Artikeln wurden die Grundrechte aufgelistet, darunter die Meinungs- und Pressefreiheit, die Glaubens- und Gewissensfreiheit, die Versammlungsfreiheit, die Freiheit von Wissenschaft und Lehre, die Unverletzlichkeit der Wohnung und des Eigentums. Im Hinblick auf die Garantie der Rechtsstaatlichkeit wurde kurz und bündig festgestellt: »Die Deutschen sind vor dem Gesetze gleich.« Um diesen Grundsatz zu verwirklichen und eine gleichförmige, gerechte, der politischen Einflussnahme entzogene Rechtspflege zu gewährleisten, wurde die Unabhängigkeit der Gerichte und der Richter betont und festgelegt, dass Gerichtsverfahren öffentlich und mündlich sein mussten. Ausnahmegerichte wurden verboten, und weder Verwaltungsbehörden noch die Polizei sollten gerichtliche Befugnisse haben, sondern ausschließlich die unabhängigen Gerichte.

Die »Grundrechte des deutschen Volkes« wurden in die neue Reichsverfassung aufgenommen, die am 28. März 1849 beschlossen und verkündet wurde. Damit erhielten die rechtsstaatlichen Grundsätze Verfassungsrang und waren für alle staatlichen Behörden und Funktionsträger unbeding und unmittelbar verpflichtend. Die Justitia als unvoreingenommene und unparteiische Hüterin von Recht und Gesetz in einem freiheitlichen Gemeinwesen war damit in Deutschland in greifbare Nähe gerückt. Allerdings scheiterte die Einführung der Reichsverfassung und damit die Etablierung des freiheitlichen Rechtsstaates im Frühjahr 1849 an der Weigerung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. (1795–1861), die ihm angebotene Kaiserkrone anzunehmen und damit zum Staatsoberhaupt des parlamentarisch regierten Bundesstaates unter dem Namen »Deutsches Reich« zu werden. Seit der Jahresmitte gingen Preußen, Österreich und nachfolgend auch andere deutsche Staaten dazu über, die revolutionären Neuerungen zu bekämpfen und die teilweise bereits in Kraft getretenen freiheitlichen Verfassungen und Einrichtungen in den Einzelstaaten rückgängig zu machen. Am Ende dieses Prozesses, bei dem auch militärische Gewalt eingesetzt wurde, stand die Wiedereinberufung der deutschen Bundesversammlung zum Jahresende 1850 und die förmliche Wiedererrichtung des Deutschen Bundes im Frühjahr und Sommer 1851. Zu seinen ersten Tätigkeiten gehörte es, die »Grundrechte des deutschen Volkes« aufzuheben und neue Maßnahmen zur »Wahrung der öffentlichen Sicherheit und Ordnung« einzuleiten, mit deren Umsetzung ein sogenannter »Reaktionsausschuss« beauftragt wurde. Dieser Ausschuss sorgte in den folgenden Jahren dafür, dass in vielen deutschen Staaten die Verfassungsreformen von 1848/49 rückgängig gemacht und neue Verfolgungsmaßnahmen gegen liberale Bestrebungen eingeleitet wurden. Der Traum von »Einigkeit und Recht und Freiheit« in Deutschland war damit geplatzt.

STUTTGART, LANDTAG / 1853

Wie sehr sich das politische Klima wieder geändert hatte, zeigt eine Debatte in der zweiten Kammer des württembergischen Landtags vom 25. Mai 1853 über einen Gesetzentwurf, den die Regierung kurz zuvor eingebracht hatte. Danach sollte ein Gesetz zur Bestrafung von »Verbrechen gegen den Deutschen Bund« verabschiedet werden. Das Gesetz sah

vor, Angriffe auf die Existenz oder die Verfassung des Deutschen Bundes mit lebenslangem Zuchthaus und gegen den Bund gerichtete »Verschwörungen« mit langjährigen Haftstrafen zu belegen. Der liberale Abgeordnete Moritz Mohl (1802–1888) kritisierte das Gesetz scharf und bezeichnete es als eine »Zumutung«, die Fortdauer des Deutschen Bundes in seiner derzeitigen, den nationalen Bedürfnissen nicht entsprechenden Form »durch die härtesten Strafen zu sichern«. Trotz dieses Protests wurde das Gesetz beschlossen und in Kraft gesetzt. Kritik am Deutschen Bund und Bestrebungen zur Änderung seiner Verfassung konnten in Württemberg somit fortan als kriminelle Akte mit hohen Haftstrafen geahndet werden, wie sie sonst nur für Kapitalverbrechen vorgesehen waren. Das württembergische Gesetz diente offensichtlich dazu, die politische Opposition im Land einzuschüchtern. Die Meinungsfreiheit wurde massiv eingeschränkt, und jeder, der sich für eine durchgreifende Reform der politischen Ordnung in Deutschland aussprach, musste damit rechnen, als Verbrecher abgeurteilt zu werden. Auf diese Weise wurde die Justiz zu einem Werkzeug der konservativen Regierung gemacht, die vom Prinzip einer unvoreingenommenen und maßvollen Rechtspflege abrückte und die Gerichte benutzte, um ihre Interessen gegen abweichende Stimmen durchzusetzen. Die Instrumentalisierung der Justiz für politische Zwecke, wie sie hier zutage tritt, widerspricht dem Ideal der Gerechtigkeit, wie es die Allegorie der Justitia verkörpert.

Das württembergische Gesetz entsprach in seiner Stoßrichtung den zur gleichen Zeit auf Bundesebene, das heißt in der Frankfurter Bundesversammlung unternommenen Bestrebungen, die freie Berichterstattung in der Presse und die Vereins- und Versammlungsfreiheit einzuschränken. Das Ergebnis waren zwei Bundesbeschlüsse vom Juli 1854, mit denen die Presse- und Versammlungsfreiheit in allen deutschen Staaten außer Kraft gesetzt werden sollte. Der Tatbestand des strafbaren »Missbrauchs der Pressefreiheit« wurde auf alle möglichen Handlungen ausgedehnt, so etwa auf die bloße Kritik an »Anordnungen der Obrigkeit« oder die Verbreitung »erdichteter oder entstellter That-sachen«. Das war ein Gummiparagraph, der es den Regierungen ermöglichte, jegliche missliebige Nachricht in einer Zeitung als Straftat einzustufen und die Redaktion oder den Drucker des Blattes vor Gericht zu stellen.

Zusätzlich zu diesen Maßnahmen setzte in den 1850er-Jahren auch wieder die geheime Bespitzelung ein. Die Regierungen von Preußen und Österreich schlugen vor, eine zentrale Bundespolizeibehörde »zur Erforschung und Unterdrückung der revolutionären Bestrebungen in Deutschland« zu errichten, doch wehrten sich dagegen etliche Mittel- und Kleinstaaten, die ein Eingreifen in ihre eigenen polizeilichen Befugnisse befürchteten. Statt dessen kooperierten eine Reihe von deutschen Staaten in einem informellen »Polizeiverein«, der regelmäßig Geheimkonferenzen abhielt, bei denen Ermittlungsergebnisse über oppositionelle Personen und deren angebliche oder tatsächliche Bestrebungen ausgetauscht wurden – auch hier zeigt sich wieder das Ziel, mit polizeistaatlichen Methoden die »Ruhe und Ordnung« im Sinne der Obrigkeit sicherzustellen.

KARLSRUHE, STAATSMINISTERIUM / 1857

Am 10. März 1857, also fast zur gleichen Zeit, als in Prag Spitzwegs »Justitia« vergeblich zum Kauf angeboten wurde, verschickte die Regierung des Großherzogtums Baden

eine umfangreiche Ausarbeitung an die anderen deutschen Regierungen. Darin wurde vorgeschlagen, ein Bundesgericht als obersten Gerichtshof in Deutschland einzusetzen. Das Gericht sollte zuständig sein für Streitigkeiten zwischen einzelnen Bundesstaaten, aber auch für Klagen von Privatpersonen gegen ihre jeweilige Regierung oder gegen auswärtige Personen. Mit der Einführung eines obersten Bundesgerichts sollte eine seit 1815 bestehende Lücke in der politischen Ordnung des Deutschen Bundes geschlossen werden. Immer noch hatten private Kläger, wenn sie von den Gerichten des eigenen Landes abgewiesen wurden oder wenn sie Ansprüche gegen Angehörige anderer deutscher Staaten geltend machen wollten, keine Möglichkeit, sich an eine nationale oberste Gerichtsbarkeit zu wenden, die in letzter Instanz entschied. Somit blieb in vielen Fällen der Rechtsweg verwehrt, ein Zustand, der dem allgemeinen Rechtsempfinden widersprach. Der seit 1815 immer wieder von einzelnen deutschen Regierungen unternommene, von prominenten Juristen unterstützte Versuch, diesen Mangel zu beheben, war jedes Mal gescheitert, und auch die Anregung der badischen Regierung verlief im Sande. Deutschland blieb bis zur Gründung des Deutschen Reiches 1871 ein Land ohne höchste richterliche Instanz. Dem Rechtswesen fehlte mithin ein entscheidender Baustein, die Einrichtungen zur Rechtspflege waren unvollständig, Gerechtigkeit konnte in vielen Fällen nicht erlangt werden, weil die Waage der Justitia auf allerhöchster Ebene nicht funktionierte beziehungsweise gar nicht vorhanden war.

Spitzwegs Darstellung der Justitia spiegelt alle diese Mängel wider und ist von daher ein Gemälde, das eine deutliche Zeitkritik enthält. Der Künstler präsentiert sich hier nicht bloß als unpolitischer Genremaler, der in seinen Bildern »Utopien der guten alten Zeit« entwirft (Jens Christian Jensen) und der »kein Auge für die politischen und gesellschaftlichen Spannungen der Zeit« (Siegfried Wichmann) hatte, wie es in der Spitzweg-Forschung immer wieder dargestellt wurde. Spitzwegs verwahrloste »Justitia« führt dem Betrachter vielmehr unübersehbar »das Versagen der Justiz und ihrer Hüter« vor Augen, wie Jens Christian Jensen einräumt, dabei aber sogleich einschränkend hinzufügt, dass die Kritik »vielleicht unabsichtlich« in die Malerei eingeflossen sei. Dieses Urteil scheint zu zurückhaltend, wenn man die Zeitumstände, die zum lebenslangen Erfahrungsbereich Spitzwegs gehörten, berücksichtigt. Seine »Justitia« ist keine humorvolle biedermeierliche Kleinstadtszene, sondern scharfe und bittere politische Satire, die auf einen eklatanten Missstand hinweist, für den die Regierungen und ihre Behörden die Verantwortung tragen.

PROF. DR. JÜRGEN MÜLLER ist Professor für Neuere Geschichte an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main und wissenschaftlicher Mitarbeiter der Historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften in München. Er hat zahlreiche Studien zur Geschichte des Deutschen Bundes veröffentlicht, u. a.: Der Deutsche Bund 1815–1866. (Enzyklopädie deutscher Geschichte, Bd. 78.) München 2006.



SCENE  
AUF DER  
STRASSE

# WHERE JUSTICE IS NEGLECTED – CARL SPITZWEG'S 'JUSTITIA' AS A REFLECTION OF ITS TIME

JÜRGEN MÜLLER

PRAGUE / 15 MARCH 1857

On this date a painting entitled 'Justitia & Polizeydiener' was offered for sale in the Bohemian capital. It would seem that no interested purchaser was found as the picture was returned unsold. The painting in question was obviously Carl Spitzweg's 'Justitia oder die Gerechtigkeit' wacht, created in 1857. The picture holds a special position within the oeuvre of the artist who became known primarily as a painter of petty bourgeois genre scenes and landscapes, as neither human characters nor motifs from nature form the focal point but a stone statue instead: the allegorical figure of Justitia. Since the late Middle Ages this personified depiction of justice evolved into a memorable visualisation of the ideal of impartial judicature, drawing on the Roman goddess Justitia. Justitia passes judgement after carefully weighing up the facts – as symbolised by the scales of justice she holds in her left hand. Judgement is made without setting sight on the person, meaning that everyone is treated equally, irrespective of their social status or wealth. This is symbolised by the blindfold that prevents Justitia from seeing who has been brought in front of her. The third attribute, the sword of law that Justitia holds in her right hand, is a warning to all that justice will prevail. <sup>fig. 6</sup>

Such personifications of justice in the form of a female figure have been erected on numerous public squares since the Early Modern Era, especially outside town halls and law courts, to show the general public quite clearly the authority of the courts. Statues of Justitia are still to be found in many towns and cities to this day and were and are still intended to show the common people of old (and the citizens of today) that the legal authorities are unbiased in their dealings, even when this is not always the case in reality. <sup>fig. 7</sup>

In painting his 'Justitia' Carl Spitzweg drew on a well-known motif that has been part of the familiar urban landscape for centuries and is firmly anchored in people's minds as a memorable, iconographic depiction of legal administration. However, upon closer inspection, his 'Justitia' arouses uncertainty, astonishment and ultimately consternation as the goddess of justice depicted here turns out to be a caricature of what she is supposed to embody. One

of the pans on the scales is missing so that a balanced judgement is no longer possible. The blindfold does not cover her eyes; Justitia can, therefore, see who is brought before her. Weeds are growing on the wall at the foot of the statue indicating the unkempt state of affairs. The overall impression is a neglected administration of justice.

Spitzweg's painting is to be understood as a direct criticism of this neglect of the law. His painting is all the more effective as it is not bound to a particular time but highlights a universal problem. Since time immemorial and in all political constellations it is of fundamental, indeed existential importance as to whether one has access to a neutral and fair judiciary system or whether this is barred. The history of Spitzweg's painting that was stolen from its rightful owner by the Nazi 'rogue state' and only returned 82 years later, is in itself evidence of the contempt of fundamental constitutional principles.

VIENNA, STATE CHANCELLERY / 1815/1820

Despite its universal, timeless dimension, Spitzweg's depiction of Justitia is placed within the concrete context of the artist's own lifetime as it reflects specific episodes of the era. Spitzweg lived from 1808 until 1885. During his childhood Napoleon held rule over Germany and large parts of Europe. Upon his death, Germany became a powerful empire. Until that time, a long and by no means straight path with several abrupt twists and turns had been followed.

After the demise of Napoleon, the Congress of Vienna of 1814/15 brought about the political reorganisation of Europe, the most important outcome of which was the founding of the German Confederation. This was a united association of 38 German states represented by the Federal Assembly. The overriding aim of the German Confederation was to maintain the national and internal security of Germany. After the sufferings of the Napoleonic Wars that swept across large parts of Europe over a period of twenty years, peace and a balance of political power in Europe had to be restored. It was also the task of the German Confederation to maintain 'peace and order', as formulated in 1820 in the Final Act of the Conference of Vienna which, together with the Constitution of the German Confederation of 1815 formed the Basic Law of the German Confederation.

CARLSBAD / 1819

The German Confederation existed until 1866, interrupted by the German revolutions of 1848–49 and, during this period, it repeatedly took measures to suppress and fight political opposition under the pretext that the preservation of public peace in Germany was paramount. In 1819 the Carlsbad Decrees were introduced at a conference in the eponymous Bohemian spa town that led to the nationwide surveillance of the political opposition, the police investigation of 'suspected' persons and expanded censorship, especially against liberal and national-minded students, university lecturers, writers, journalists and publishers, as

well as workmen and those who had begun to establish associations to represent their interests.<sup>fig. 8</sup>

During the 1820s and 1830s investigations were made into the actions of thousands of people. Many academic teachers were reprimanded; several even lost their posts and had to leave the country. Others were arrested. After the July Revolution in 1830 that culminated in protests, unrest and riots in Germany, the Federal Assembly in Frankfurt introduced additional repressive measures. The system of surveillance was broadened through the establishment of a secret 'information bureau' in Mainz that operated a wide network of agents and informers to track down suspicious persons.

Governments adopted means used by police states to combat political opposition without, however, achieving the success anticipated. The 'unity and justice and freedom for the German fatherland' in 'The Song of the Germans' penned in 1841 by August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, that was the wish of many different forces within society, could not be suppressed in the long term. Quite to the contrary: criticism and protests against the order that prevailed and unjust social conditions in the 1840s continued to increase.

#### FRANKFURT AM MAIN, ST PAUL'S CHURCH / 1848/49

The collapse of the repressive system within the German Confederation came about in spring 1848. Once again, the revolutionary spark ignited in Germany came from neighbouring France. Just a few days after initial outbreaks of unrest and the establishment of popular assemblies, the monarchs of many German states conceded and replaced conservative ministers with liberal 'March Ministers' – so called due to the almost simultaneous exchange of ministers in virtually all states in March 1848. In the Federal Assembly many envoys were similarly replaced by liberal politicians. A little later, the surveillance measures introduced in 1819 were officially abolished and all exceptive laws annulled.

This led swiftly to a new political entity – the freely elected National Assembly, in which it was no longer diplomatic envoys from individual German states who debated matters but representatives elected by the people. The path towards a democratic structure, with a national parliament, seemed to have been opened when the National Assembly was established on 18 May 1848 in St Paul's Church in Frankfurt, soon to start working on one national constitution for the whole of Germany.<sup>fig. 9</sup> Shortly afterwards, the Federal Assembly itself declared its activities as concluded; the German Confederation of 1815 appeared to have become history.

Over the next few months the members of the Frankfurt Parliament worked intensively to establish a unified and liberal nation state in Germany for the first time. In addition to unity and freedom an additional central pillar of this political system was the guarantee for justice, as succinctly formulated in the political slogan 'unity and jus-

tice and freedom'. A constitutional state is based on fundamental and human rights, defined for the first time in 1789 during the French Revolution as a universal right, open to all, as a matter of course. The Frankfurt Parliament took recourse to the French declaration of human rights and drafted its own proclamation in the form of the 'Fundamental Rights of the German People' that became law on 27 December 1848. With regard to the guarantee of the rule of law, it was tersely phrased that 'all Germans are equal before the law'. The independence of courts and judges was emphasised and it was determined that court proceedings must be held publically and orally.

The 'fundamental rights of the German people' were incorporated in the new national constitution that was passed and proclaimed on 28 March 1849, making it legally binding for all state authorities and functionaries. *Justitia*, the unbiased and impartial upholder of law and order in a liberal community had become within reach. However, Prussia, Austria and later also other German states started to oppose any form of revolutionary change and to reverse liberal constitutions and institutions. At the end of this process, which was pushed through by military force, stood the reconvention of the Federal Assembly in late 1850 and the formal reinstatement of the German Confederation in spring and summer 1851. One of its first activities was to repeal the 'fundamental rights of the German people' and to introduce new repressive measures to guarantee 'the preservation of public peace and order'. The dream of 'unity and justice and freedom' in Germany had, as such, come to nothing.

#### STUTTGART, STATE PARLIAMENT / 1853

Just how much the political climate had changed is evident in a debate in the state parliament of Württemberg held on 25 May 1853, that sought to make any 'crime against the German Confederation' a legal offence. The legislation proposed that attacks on the very existence of the constitution of the German Confederation be punished with long prison sentences. The bill was passed, despite protests, and put into effect. From then onwards, criticism of the German Confederation and any attempts to change the constitution could be punished in Württemberg with lengthy prison terms, as otherwise only intended for capital offences. This law was obviously intended to intimidate the political opposition in the state. Freedom of speech was massively curtailed and anyone who spoke in favour of a sweeping reform of the political system in Germany had to reckon with being convicted as a criminal. In this way justice became a tool in the hands of the conservative government. The instrumentalisation of justice for political gain, as evident in this case, contradicts the ideal embodied by the allegorical figure of *Justitia*.

The Württemberg law corresponded with efforts being made on a national level to restrict the freedom of the press, the rights of associations and the liberty to hold meetings. This resulted in two federal decrees in July 1854 in which the freedom of the press and of assembly was to

be repealed in all German states. On top of these measures the act of spying on others in secret re-emerged in force in the 1850s. A number of German states cooperated in establishing an informal 'police association' that regularly held secret conferences at which investigations into the work of the opposition and its supposed or real endeavours were exchanged.

#### KARLSRUHE, STATE MINISTRY / 1857

On 10 March 1857, at almost the same time that Spitzweg's 'Justitia' was unsuccessfully offered for sale in Prague, the government of the Grand Duchy of Baden submitted a comprehensive draft to other German governments suggesting the establishment of a federal court of law in Germany. This was intended to stop the gap in the political system of the German Confederation that had existed since 1815 and had resulted in private plaintiffs having no access to a supreme court on a national level – a situation that contradicted any overall sense of justice. All attempts that had been made by individual German governments since 1815 to rectify this shortcoming had failed. Until the founding of the German Empire in 1871 the country had no supreme court of law. Justice could not be achieved in many instances as the scales held in Justitia's hand did not function at the uppermost level.

Spitzweg's depiction of Justitia reflects all these shortcomings. It is a painting that provides a clear criticism of the times. The artist does not reveal himself as a mere unpolitical genre painter who depicts the 'utopia of the good old days' (Jens Christian Jensen) in his pictures 'without an eye for the political and social tension of the time' (Siegfried Wichmann), as repeatedly propagated in research on Spitzweg. The artist's neglected 'Justitia' is much more a depiction of 'the failure of justice and its upholders', as Jensen conceded, while at the same time capping this remark by suggesting that such criticism may have 'unintentionally' found its way into the painting. This judgement seems too guarded, bearing in mind the situation of the period that Spitzweg's lifetime spanned. His 'Justitia' is no humorous, Biedermeier scene in a provincial town but an astute and bitter political satire that highlights a blatantly bad state of affairs for which the governments and their authorities bore responsibility.

PROF. DR. JÜRGEN MÜLLER is Professor of Modern History at Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main and Research Fellow at the Historical Commission at the Bavarian Academy of Sciences and Humanities in Munich. He has published a number of studies on the history of the German Confederation, including: *Der Deutsche Bund 1815–1866* (Enzyklopädie deutscher Geschichte, vol. 78), Munich 2006.

# AUF DER LAUER





# DIE »JUSTITIA« IN JÜDISCHEM BESITZ: LEO BENDEL

MONIKA TATZKOW

Leo Bendel wurde erst durch jahrelange intensive Raubkunstforschungen dem Vergessen entrissen. Bis dahin war nur sein Name in der von Yad Vashem geführten Zentralen Datenbank der Opfer der Shoa vermerkt.<sup>1</sup>

Als im Jahre 2005 mein Kontakt mit seinen Nachfahren entstand, erfuhr ich, dass Leo Bendel Werke von Carl Spitzweg besessen und in Berlin gelebt haben soll. Nur zwei Fotos, die ihn zeigen, hatten in Familienbesitz überdauert. Sein Lebensweg war den Nachfahren unbekannt. Doch sie wollten Klarheit haben. Die Forschungen begannen auf einer äußerst schmalen Informationsbasis.

Der Jude Leo Bendel soll also in Berlin gelebt haben. Der erste Blick ging deshalb in das Jüdische Adressbuch der Stadt aus dem Jahre 1931. Tatsächlich: Leo Bendel war darin erfasst. Er wohnte damals in der Friedenthalstraße 5 (heute: Schellendorffstraße) im gutbürgerlichen Berlin-Dahlem. So gab es ein erstes konkretes Lebenszeichen von ihm.

Vielleicht ließ sich diese Spur mit Hilfe Carl Spitzwegs vertiefen. Die Auswertung der unzähligen Provenienzen in den Werkverzeichnissen über des Künstlers Oeuvre, das jüngste von Siegfried Wichmann aus dem Jahre 2002, verlief jedoch komplett ergebnislos. Es fand sich kein einziger Anhaltspunkt. Konnte die Familiensaga über die Spitzweg-Bilder bei Leo Bendel stimmen?

Angesichts des Eintrags in der Yad Vashem Datenbank lag es nahe, zu prüfen, ob in den 1950er-Jahren deutsche Entschädigungs- oder Wiedergutmachungsverfahren für Leo Bendel durchgeführt worden waren. Möglicherweise gaben sie Auskunft über sein Leben und den Verbleib seines Besitzes. Im Berliner Entschädigungsamt fand sich eine schmale Akte.<sup>2</sup> Endlich war mehr über Leo Bendel zu erfahren. Das tatsächliche Ausmaß seines schrecklichen Schicksals gab diese Akte jedoch nicht wieder.

Leo (Leib) Bendel wurde am 23. November 1868 in der südostpolnischen Kleinstadt Strzyzow als Sohn des dortigen Stadtarztes Jakob Bendel geboren. Das israelitische Matrikenamt der Stadt hatte das in seinem Geburtenbuch vermerkt. Bendel war also Pole. Trotz mühseliger Recherchen und der Einschaltung polnischer Helfer vor Ort und in den einschlägigen Archiven der Region war Weiteres in seinem Geburtsort nicht zu ermitteln. Die Spuren der Familie Bendel wie aller anderen seinerzeit in Strzyzow lebenden Juden sind durch den Holocaust ausgelöscht. Deshalb ist über Bendels Eltern, seine Kindheit und Jugend ebenso wenig bekannt wie über seine Ausbildung, seine Interessen und seinen Weg in den ersten vierzig Lebensjahren.



Abb./fig. 10  
 Leo und Else Bendel mit deren Schwester  
 Margarethe. Ende der 1920er-Jahre/  
 Leo and Else Bendel with the latter's sister  
 Margarethe, end of 1920s



Abb./fig. 11  
 Leo und Else Bendel kurz nach  
 ihrer Ankunft in Wien, 1937 / Leo and  
 Else Bendel shortly after their arrival in  
 Vienna, 1937

Es hatte ihn nach Berlin verschlagen, wahrscheinlich aus beruflichen Gründen. Fast fünfzigjährig taucht Leo Bendel 1915 erstmals im Berliner Adressverzeichnis auf – als Kaufmann, wohnhaft in Berlin-Steglitz.

Anscheinend hatte er eine wirtschaftlich-kaufmännische Ausbildung erhalten, denn er war damals als Generalvertreter der über die Grenzen Deutschlands hinaus bekannten Berliner Tabakfabrik Wilhelm Ermeler und der Firma »Job« Zigarettenpapier tätig. Das teilte seine Ehefrau, die evangelische Gastwirtstochter Else, geborene Golze, im Entschädigungsverfahren mit.

Die Verfahrensunterlagen belegen, dass Leo und Else Bendel 1920 geheiratet und sich dann recht bald in ihrer Wohnung in der Friedenthalstraße niedergelassen hatten. Durch die Eheschließung war nun auch Else Bendel Polin geworden, so der Einwohnermeldeschein in der Entschädigungsakte. Die Ehe blieb kinderlos, doch die Beziehung zu Elses auch in Berlin lebender Schwester Margarethe und deren Töchtern war eng. Diese Familienverbundenheit belegt ein Foto, auf dem Leo Bendel neben seiner Ehefrau Else und seiner Schwägerin Margarethe Ende der 1920er-Jahre entspannt auf einer Bank vor dem Haus Friedenthalstraße sitzt und sich seines Lebens erfreut.<sup>Abb. 10</sup>

Über das Leben der Eheleute Bendel vor dem Machtantritt der Nazis war der Entschädigungsakte aus den 1950er-Jahren jedoch ebenso wenig zu entnehmen wie über ihren Besitz. Else bat explizit »um Entschädigungsleistung« für die »Schäden an Leben, Freiheit und beruflichem Fortkommen«, so das damalige trockene Beamtendeutsch, für ihren im Holocaust ermordeten Ehemann Leo.

242	15	Lina Ferrner, Gachau			
		1948 alte Skizze, Verbeurteilung eines Feldherrn			50.-
242	15	Leo Bendel, Berlin Wilmersdorf, Kaiserallee 196			
		1945 C. Spitzweg, der Hexenmeister	18000.-		
		1946 do. Justitia u. d. Polizeidirektor	16000.-		34000.-
2819	19	Karl Exner, München			
		1949 K. v. Kirgel, aus Herold			700.-
2819	21	Karl Exner, München			

Abb./fig 12  
Einkaufsbuch der Galerie Heineman, München. Eintrag zum Ankauf von Carl Spitzwegs »Hexenmeister« und »Fiat Justitia« 1937/  
Purchase ledger of Galerie Heinemann. Entry recording acquisition of Carl Spitzweg's 'Hexenmeister' and 'Fiat Justitia', 1937 (Detail)

In genau drei kurzen bitteren Sätzen teilte Else Bendel dem Entschädigungsamt mit, dass ihr Ehemann Leo als rassistisch Verfolgter 1935 jeder Verdienstmöglichkeit beraubt wurde, und das Ehepaar aus Angst vor den Nazis 1937 nach Wien geflohen war. »Hier wurde mein Mann im September 1939 abgeholt und nach Buchenwald transportiert, wo er am 31.3.1940 plötzlich starb.«

Die Knappheit dieser Mitteilung macht es umso deutlicher: Die Machtübernahme der Nationalsozialisten am 30. Januar 1933 hatte bewirkt, dass sich das gemeinsame glückliche Leben von Leo und Else Bendel grundsätzlich änderte und schließlich zerbrach.

1935 entließen die Firmen Ermeler und »Job« ihren jüdischen Generalvertreter. Das Ehepaar war von heute auf morgen ohne Einkommen und musste seine Wohnung in Dahlem aufgeben. Ein Zimmer in der Kaiserallee 196 in Berlin-Wilmersdorf sollte ihr neues zu Hause werden – doch nur auf Zeit, denn für beide Eheleute, Leo ebenso wie Else, stand fest, Nazi-Deutschland so bald als möglich zu verlassen. Else Bendel trennte sich nicht von ihrem jüdischen Ehemann Leo, obwohl die Nazis am 15. September 1935 die berüchtigten Nürnberger Gesetze erließen, Juden damit ihrer Bürgerrechte beraubten, die Heirat mit »Ariern« verboten und nichtjüdische Ehepartner aufforderten, sich in vereinfachten Verfahren scheiden zu lassen.

Was geschah mit der Dahlemer Wohnungseinrichtung als die Eheleute Bendel gezwungen waren, sich zu verkleinern? Haben sie das Inventar in eine der sogenannten Juden-Auktionen gegeben wie es Mitte der 1930er-Jahre viele Schicksalsgenossen taten?

Es gibt im Berliner Landesarchiv einen Splitterbestand der Landesleitung Berlin der Reichskammer der bildenden Künste, die damals unter anderem für die Genehmigung von Auktionen zuständig war und deshalb die Versteigerungsinformationen (Aufträge,

Protokolle und Sammellisten) erhielt. Die leider lückenhafte Überlieferung ist exzellent aufgearbeitet und nach Namen der Einlieferer abzufragen. Sollten auch Leo oder Else Bendel erfasst worden sein? Das war unbedingt zu prüfen.

In der Tat – die Recherche brachte Ergebnisse.<sup>3</sup> In den Akten des Berliner Auktionshauses Adolf Herold fand sich ein Versteigerungs-Auftrag des »Herrn Leo Bendel« für diverse Zeichnungen, Stiche, Radierungen und drei Ölbilder von Julius Kaan-Albest, A. Behnke und B. Höfer sowie eine Öl-Kopie nach Anthonis van Dyck. Außerdem lieferte Bendel Bronzeplastiken ein und offensichtlich Teile seines Arbeitszimmers – drei Ledersessel, eine Kristallkrone, seine Mercedes-Schreibmaschine nebst Tisch und einen Perserteppich. Die Versteigerung fand am 1. Oktober 1935 statt. Ein weiterer Auftrag für Herold ist von Else Bendel unterzeichnet und enthält einen kombinierten Schrank, ein Telefunken-Radio und fünf weitere Perserteppiche. Und im April 1936 übergab wiederum Else Bendel – diesmal dem Berliner Auktionshaus »Union«, Inhaber Leo Spik – das neunteilige Speisezimmer des Ehepaares aus kaukasischem Nussbaum, weitere Perserteppiche, einen Japanischen Paravent, Kronleuchter und Lampen, Truhen, ein Grammophon und Kristallgegenstände. Darüber hinaus erhielt Spik das Öl-Interieur »Japanerin mit Hund« von Heinrich Hübner, die Öl-Studie einer Rüstung von Wilhelm Trübner, das Aquarell »Schwedische Küste« von Walter Leistikow, eine Landschaftszeichnung von Hans Thoma und ein Konvolut Radierungen. Als Anlass aller Versteigerungen gaben Leo bzw. Else Bendel stets an: »überflüssig«.

Der Zwangsverkauf »überflüssiger« Gegenstände gibt einen gewissen Einblick in die Lebensumstände der Eheleute Bendel. Sie hatten offensichtlich eine gutbürgerlich eingerichtete Wohnung. Und es zeigt sich nun, dass Leo und Else Bendel augenscheinlich nicht nur kunstinteressiert waren, sondern sich auch selbst Kunstwerke angeschafft hatten. Über Spitzweg-Gemälde geben die Berliner Auktionsunterlagen jedoch keine Auskunft. Dennoch erschien es wahrscheinlich, dass es sie im Hause Bendel gegeben haben könnte.

Die Spur der Bendel'schen Spitzweg-Bilder fand sich in gewisser Weise zufällig – und doch wiederum nur bedingt zufällig, denn die Rechercheerfahrung besagt, dass auf der Suche nach Fakten und Dokumenten oft Erkenntnisse in einem anderen Fall ans Tageslicht treten. Es war zum damaligen Zeitpunkt notwendig, in anderem Sachzusammenhang den Nachlass der Münchener Galerie Heinemann anzusehen, der im Deutschen Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg komplett zugänglich ist. Seinerzeit konnte man noch nicht online in den Akten recherchieren so dass akribisch vor Ort das Einkaufsbuch und die umfangreichen Karteien der auf Lager befindlichen wie der verkauften Bilder Blatt für Blatt durchgesehen werden mussten.

In allen drei Überlieferungen tauchten Eintragungen auf, die belegen, dass »Leo Bendel, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 196« der Galerie am 15. Juni 1937 je ein Gemälde von Carl Spitzweg verkauft hatte – die »Justitia« und den »Hexenmeister«<sup>4</sup>, zwei wahre Highlights aus dem Schaffen des Künstlers.<sup>Abb. 12</sup>

ALSO DOCH: DIE FAMILIENERINNERUNG WAR RICHTIG!

Die Vermerke der Galerie boten die Möglichkeit, die Gemälde zu identifizieren. Für die »Justitia« benennen sie nicht nur die Bildgröße und die Signatur, sondern verweisen

auf die Nummer 129 des Spitzweg-Verkaufsverzeichnisses, für die Provenienz auf die Sammlung Lanna, Prag, und im Hinblick auf die Literatur auf Uhde-Bernays 1917, Abbildung Nummer 68.<sup>5</sup>

Mit diesen Angaben konnte das Gemälde in den Spitzweg-Werkverzeichnissen ermittelt werden: In Günther Roennefahrts »Beschreibendem Verzeichnis« von 1960 als Nummer 847 und in Siegfried Wichmanns Catalogue Raisonné von 2002 als Nummer 1005 – jeweils mit dem Bildtitel »Das Auge des Gesetzes«. Beide Autoren geben zutreffend an, dass sich das Bild 1937 bei der Münchener Galerie Heinemann befand. Leo Bendel, in den Unterlagen der Galerie als Verkäufer vermerkt, findet jedoch keine Erwähnung. Warum?

Bendel erhielt für die »Justitia« 16.000 Reichsmark, zehn Monate später wurde das Gemälde für 25.000 Reichsmark weiterverkauft.

Die Galerie Heinemann übernahm das Bild »m. R.« – mit Rahmen. Der Münchener Rahmenhändler Pfefferle restaurierte ihn Mitte November 1937. Fast ist zu vermuten, dass er noch heute das Gemälde schmückt.

Leider geben die Heinemann-Unterlagen keine Auskunft darüber, wann und von wem Leo Bendel die »Justitia« erworben hatte. Die von der Galerie erwähnte (und auch auf der Rückseite des Gemäldes vermerkte) »Sammlung Lanna, Prag« bezieht sich auf Adalbert Freiherr von Lanna, der am Beginn des 20. Jahrhunderts ein bedeutender Kunstsammler war<sup>6</sup> und der auch als Eigentümer einiger Spitzweg-Werke nachgewiesen ist. Seine Sammlung wurde zwischen 1909 und 1911 in mehreren Auktionen in Wien, Stuttgart und Berlin veräußert. Die »Justitia« taucht dabei nicht auf. Insoweit ist unklar, ob das Bild aus der Sammlung Lanna direkt zu Leo Bendel gelangte.

Sollte dies jedoch der Fall gewesen sein, sagt das einiges aus über die Vernetzung Leo Bendels in der (internationalen) Kunstsammlerszene und vielleicht auch über sein Kunstinteresse selbst. Es veranlasst zumindest zum Nachdenken darüber, warum er sich gerade dieses so erstaunliche Gemälde angeschafft hatte, was er darin sah, wie es ihn anregte und was er über die Entstehung des Bildes wusste. Er muss es jedenfalls gehütet haben, denn Bendel lieh die »Justitia« nie in Ausstellungen. Deshalb ist er als Besitzer in der Fachliteratur nicht reflektiert. Seine Eigentümerschaft wurde erst manifest als er unter Verfolgungsdruck gezwungen war, das Gemälde zu verkaufen.

Es fällt auf, dass Leo und Else Bendel schrittweise und in einzelnen Etappen seit Mitte 1935 ihr Wohnungsinventar inklusive der Kunstwerke bei verschiedenen Auktionshäusern und Kunsthändlern in Berlin und München veräußert hatten. Sie ahnten wohl, dass derartige Verkäufe von der Gestapo, den Finanzämtern und der Reichkammer der bildenden Künste argwöhnisch und unter Androhung von Zwangsmaßnahmen verfolgt wurden.

Im Juni 1937 hatten die Eheleute die Vorbereitung ihrer Auswanderung abgeschlossen. Sie gingen, wie Else Bendel mitgeteilt hatte, nach Wien in der Hoffnung auf ein verfolgungsfreies Leben. Ein Foto zeigt beide kurz nach ihrer Ankunft.<sup>Abb. 11</sup> Sie hatten im 19. Wiener Bezirk in der Grinzinger Allee 34 unter dem Dach in der fünften Etage des Hauses eine kleine Wohnung gefunden und lebten wahrscheinlich von den Erlösen aus den Verkäufen ihres Besitzes.

DOCH DIE SICHERHEIT DER EHELEUTE BENDEL WÄHRTE NUR EIN KNAPPES HALBES JAHR.

Am 13. März 1938 trat das »Gesetz über die Wiedervereinigung Österreichs mit dem Deutschen Reich« in Kraft. Einen Tag zuvor hatten deutsche Truppen die Grenze überschritten. Unmittelbar nach dem Einmarsch begannen die Verhaftungen von NS-Gegnern, von sogenannten Feinden und von Juden. Insbesondere Juden polnischer Herkunft sollten gemäß einem Erlass vom 8. Mai 1938 kurzfristig das Land verlassen. Ein von Adolf Eichmann geleiteter Sonderstab des Sicherheitsdienstes überwachte die Vertreibung.

Leo Bendel war Jude polnischer Herkunft und damit einer der unmittelbar Gefährdeten. Was mögen die Eheleute in dieser Situation gefühlt, gedacht, erwogen und getan haben? Gab es in Wien möglicherweise Unterlagen, die darüber Auskunft geben könnten? Im dortigen Stadt- und Landesarchiv fanden sich tatsächlich einige Dokumente, die zeigen, dass Bendel, mittlerweile 70 Jahre alt, offensichtlich hoffte, wenn er sich nach römisch-katholischem Ritus taufen ließe und seine polnische Staatsbürgerschaft ablegen würde, könnte ihn das retten. Gedacht, getan. Wegen »Religionsänderung« und »Staatenlosigkeit« wurde im Sommer 1938 ein neuer Einwohnermeldezettel für Leo Bendel ausgefertigt.

Am 7. September 1939, der Überfall auf Polen lag eine Woche zurück, verfügte Reinhard Heydrich, Reichsführer SS und Chef der Deutschen Polizei, mit einem vertraulichen Erlass die Verhaftung aller Juden polnischer Staatsangehörigkeit und die Erfassung aller Juden ehemaliger polnischer Staatsangehörigkeit. Im zu Nazi-Deutschland gehörenden Wien führte die Gestapo vom 9. bis 11. September 1939 Massenverhaftungen männlicher staatenloser Juden durch. Sie stützte sich dabei unter anderem auf das Einwohnermelderegister, das für den 19. Wiener Bezirk Leo Bendel als ehemaligen Polen und nunmehr Staatenlosen auswies. Er wurde gleich am ersten Tag verhaftet und mit hunderten anderen Juden im Praterstadion der Stadt (heute Ernst-Happel-Stadion) zusammengetrieben, wo noch zwei Wochen zuvor die »Studenten-Weltspiele« propagandistisch inszeniert worden waren. Samuel Graumann beschreibt in seinem Buch »Deportiert. Ein Wiener Jude berichtet« (Wien 1947) diese brutale und überfallartige Aktion.

An einigen Hundert der Inhaftierten führte die anthropologische Abteilung des Naturhistorischen Museums in Wien Untersuchungen durch, fotografierte und vermaß, nahm Haarproben und fertigte Gesichtsabgüsse aus Gips an, um die »rassische Andersartigkeit« von Juden zu belegen. Die grauenhaften Materialien jedes Einzelnen der Drangsalieren haben sich bis heute erhalten.<sup>7</sup> Ich fürchtete, auch der »Maske« Leo Bendels zu begegnen. Doch er gehörte nicht zu ihnen.

Ende September 1939 musste das Stadion für ein Fußballspiel geräumt werden. 1038 Juden, insbesondere alte Menschen, wurden in Viehwagons in das Konzentrationslager Buchenwald auf dem Ettersberg nahe Weimar deportiert, wo vor mehr als hundert Jahren der deutsche Dichterkönig Johann Wolfgang von Goethe bei Spaziergängen die Größe und Freiheit der Natur gelobt hatte.

Leo Bendel traf am 2. Oktober 1939 um sechs Uhr morgens in Weimar ein. Zusammen mit über 1000 Leidensgenossen und angetrieben von der SS, marschierten die Gefangenen vor den Augen der Stadtbevölkerung vom Bahnhof zum sieben Kilometer

entfernten KZ. Bendel erhielt die Häftlingsnummer 6742 wie der sogenannte Zugangsbogen des Konzentrationslagers belegt, der sich im US-amerikanischen Nationalarchiv in College Park, Maryland, befindet.

Ich bin nach Buchenwald gefahren. Die Mitarbeiter der dortigen Gedenkstätte zeigten mir den vom restlichen Konzentrationslager abgeriegelten Platz des Sonderlagers, das die SS für die aus Wien Deportierten eingerichtet hatte. Sie wurden als sogenannte Polizeihäftlinge bezeichnet. Harry Stein beschreibt in seinem Buch über die »Juden in Buchenwald 1937–1942« (Weimar 1992) diesen Ort unvorstellbaren Schreckens an dem die ersten vorsätzlichen Massentötungen von Juden und Polen stattfanden. Im Hauptstaatsarchiv Weimar wurden die Totenbücher, Urnenverzeichnisse und Effektenunterlagen der Ermordeten verwahrt. Ich habe mir diese Dokumente dort im Original angesehen. Das dritte Sterbebuch vermerkt auf Seite 58 unter der laufenden Nummer 1058 mit bürokratischer Akribie, dass der »PHJ« – Polizeihäftling-Jude – Leo Bendel am 30. März 1940 um 2.35 Uhr an Altersschwäche starb. Gerade sechs Monate konnte er den Torturen standhalten. Im Effektenbuch sind mit perfider Genauigkeit seine Hinterlassenschaften aufgezählt: eine Strickjacke, ein Paar Hosenträger, eine Brille, ein Riemen, drei Reichsmark und zwanzig Pfennig.<sup>8</sup>

Dieser kümmerliche Rest eines 71-jährigen Lebens war alles, was Else Bendel von ihrem Ehemann zurückerhielt. Und die Urne mit seiner Asche. Leo Bendel war im Krematorium des Weimarer Hauptfriedhofs verbrannt worden, einige hundert Meter von der Fürstengruft entfernt, in der auch Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich von Schiller beigesetzt sind.

Die »Justitia« hatte inzwischen eine neue zweifelhafte Karriere gemacht. Eine von Adolf Hitlers Top-Kunsthändlerinnen, Maria Almas Dietrich – die unzählige Bilder im In- und Ausland für Hitlers monströses Linzer Museumsprojekt zusammenraffte – war auf das Bild aufmerksam geworden. Sie kaufte es am 19. April 1938 und zahlte 25.000 Reichsmark. Das belegt auch die für Almas bei Heinemann geführte Kundenkarteikarte, die übrigens wahrheitsgemäß die Herkunft des Bildes ausweist: »L. Bendel, Berlin«, Abb. 13

Wie eingangs angemerkt, war die Identifizierung der »Justitia« auf der Grundlage der Heinemann Angaben rasch möglich. Siegfried Wichmann schreibt in seinem Werkverzeichnis über das Gemälde, dass es sich nach dem Krieg im Central Collecting Point der amerikanischen Alliierten in München befand. Dessen Aufgabe war es, die früheren Eigentümer zu identifizieren und die ihnen geraubten und zwangsverkauften Kunstwerke zurückzugeben. Warum traf das nicht auf Leo Bendels Witwe Else zu?

Die Aufgaben der Alliierten hatte Anfang der 1950er-Jahre die deutsche Treuhandverwaltung für Kulturgut bei der Oberfinanzdirektion München übernommen, deren Überlieferungen sich im Bundesarchiv in Koblenz befinden. Nun stand also eine Forschungsreise dorthin an, denn es war zu hoffen, die »Justitia« in den Dokumenten zu finden. Bekannt war auch, dass sowohl Maria Almas als auch Friedrich Heinrich Zinckgraf, der die jüdische Galerie Heinemann 1938 arisiert hatte, von den Alliierten verhört worden waren. Hatten sie das Gemälde und gegebenenfalls Leo Bendel erwähnt?

In Koblenz fanden sich diverse Karteikarten zur »Justitia«.<sup>9</sup> Abb. 14 Sie vermerken zunächst, dass das Gemälde, wie viele der für Linz vorgesehenen Kunstwerke, kriegs-

Name des Künstlers	Spitzweg, Carl	Nr.	19546
Darstellung:	Fiat Justitia	1857	48,5 x 36 1/2 L
Verkauft an	Maria Almas, Schu; Altaus.		
am	19.10.38	in Oesterr.	
Bemerkungen:	A. 15. 11. 37 L. Bendel, Berlin in Oesterr.		

Abb./fig. 13

Karteikarte der Galerie Heinemann zum Verkauf »Fiat Justitia« an Maria Almas. 1938/Filing card of Galerie Heinemann documenting the sale of 'Fiat Justitia' to Maria Almas, 1938

bedingt im Depot im österreichischen Altaussee lagerte. Von dort gelangte es am 15. Oktober 1945 in den Central Collecting Point nach München.

Dass das Gemälde tatsächlich für das zukünftige Linzer Museum vorgesehen war, belegt der Karteikartenvermerk »Linz Nr. 62«. Hier handelt es sich um die Nummer aus dem sogenannten Dresdener Katalog, der vom langjährigen Direktor der Dresdner Gemäldegalerie, Hans Posse, und nach dessen Tod von Hermann Voss für den Linzer Museumsbestand angelegt worden war. Diese – wenn man so will: Hitler-Nummer – befindet sich noch heute auf der Rückseite des Gemäldes. Die »Justitia« war offensichtlich auch in den für Hitler angefertigten Linzer Fotoalben erfasst. Das ist dem Buch von Birgit Schwarz über »Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum »Führermuseum«« (Wien 2004) zu entnehmen. Die Autorin hat die Alben rekonstruiert und die »Justitia« im Band 13 als Linz-Bestand ausgewiesen. Leider ist das Originalalbum Band 13 bislang verschollen.

Im Central Collecting Point wurde das Gemälde mit der sogenannten Mü (München) Nummer 9629 registriert, die sich ebenfalls bis heute auf seiner Rückseite erhalten hat.

Die Restitutionskartei der Treuhandverwaltung vermerkt eine Mitteilung des Heinemann-Ariseurs Zinckgraf vom 8. Juni 1951 darüber, dass die »Justitia« am 16. Juni 1937 »von Leo Bendel [sic.], Berlin-Wilmersdorf, an Galerie Heinemann, München« verkauft worden war. »Bendel« – ein Schreibfehler der Treuhandstelle? Zwei andere Karteikarten nennen den Namen »Bendel« korrekt. Die Treuhandverwaltung hielt fest, dass der Erhaltungszustand des Gemäldes gut sei und es mit einem Rahmen



9629 | 4849 | 62 | 11/11, 29  
 Eingangsnr. (Arrival Number) | Beschriftung (Mark) | Raum (Room)

Art des Gegenstandes  
 Type of object: *gold. Leinwand, Gemäldeschilder  
 Miniatur - Bild: Justitia  
 u. Epitaph*

Besitzer  
 Possessor: *Hilker*

Datum des Eingangs  
 Date of arrival: *15.10.45* | Wetter  
 Weather: *gut*

Zustand  
 Condition: *gut*

Bemerkung  
 Remarks:

1 Bundesarchiv, B323/618

Classification: *gemalt* | Property Card no. 9629 | 11/11, 29  
 Subject: *Figure of Justitia in a long* | Presented Object: *Ministerpräsident*  
 Measurements: *27 x 49* | Material: *oil - canvas* | *Ministerpräsident*  
 Weights: | Arrival Condition: | *Ministerpräsident*  
 Depot position: | Description: *signed (with initials)* | *Ministerpräsident*  
 Date of entry: *15.10.45* | *Ministerpräsident*  
 Marking Marks: *eing 62* | *Ministerpräsident*  
 Description: *Ministerpräsident der  
 Reichsverwaltung für  
 Reichswehrschutz* | *Ministerpräsident*  
 Photographs: | *Ministerpräsident*

2 Bundesarchiv, B323/663

Forwarded: Copies of cards 124 | Arrival Date 15.10.45 | File 10 Juni 1949 | Ministerpräsident  
 History and Ownership: *Min. Präs. (+ lit. Angabe)*  
*Handl. Almas aus dem Reichsbesitz  
 Lt. Anweisung vom 10.6.49*  
 übernommen  
 Condition and Repair Record: *übernommen*  
*lit. Angabe Gemäldeschilder an aus. CCP P. 6. 51 Kaufte Carl Heinemann  
 das Bild am 15.6.1937 von der Bundes, Berlin - Volkensdorf.  
 1938 an Almas verkauft.*

3 Bundesarchiv, B323/663

Forwarded: Copies of cards 124 | Arrival Date 15.10.45 | File 10 Juni 1949 | Ministerpräsident  
 History and Ownership: *Handl. Almas aus dem Reichsbesitz*  
*Durch Almas aus dem Reichsbesitz. Lt. Anweisung vom 9.3.49*  
 übernommen  
 Condition and Repair Record: *übernommen*  
*lit. Angabe Gemäldeschilder an aus. CCP P. 6. 51 Kaufte Carl Heinemann  
 das Bild am 15.6.1937 von Leo Bendel, Berlin - Volkensdorf  
 1938 an Almas verkauft.*

4 Bundesarchiv, B323/767

Abb./fig. 14  
 Central Collecting Point München/Munich  
 Karteikarten aus der Kontrollnummernkartei (1), der Restitutionskartei (2, 3)  
 und der Alten Ministerpräsidentenkartei (4) der Treuhandverwaltung/Filing cards  
 from the control number file (1), the restitution file (2,3) and the Old Minister  
 President file (4) of the Trustee Administration

ausgestattet ist – vergoldet, Barock-Imitation. War es jener, mit dem Leo Bendel das Bild 1937 an Heinemann gab?  
 »Justitia« verblieb bei der Treuhandverwaltung, die die Provenienz des Kunstwerkes offenbar für unproblematisch hielt und angesichts seiner Bedeutung eine Verwendung an prominenter Stelle für angemessen hielt. Laut Restitutionskartei wurde es mit Datum vom 10. Juni 1949 dem damaligen Bayerischen Ministerpräsidenten Dr. Hans Ehard übergeben, der das Dritte Reich in höchsten Bayerischen Justizämtern überstanden hatte.  
 Nach der Gründung der Bundesrepublik ging »Justitia« zusammen mit einigen hundert anderen Kunstwerken, für die man keinen Vorkriegseigentümer fand, in Bundesbesitz über und wurde am 1. August 1961 dem Bundespräsidialamt für die Villa des Bundespräsidenten übergeben. Die Zuweisung an das Bundespräsidialamt ist auf der Rückseite des Bildes durch Stempel und Aufkleber nachgewiesen. In der Villa Hammer-schmidt in Bonn dürfte »Justitia« seit der Amtszeit von Bundespräsident Heinrich Lübke, in der NS-Zeit leitend am Ausbau der V2-Versuchsanstalt Peenemünde und an der Aus-

beutung von Häftlingen aus den KZ Ravensbrück und Buchenwald beteiligt, jahrelang die internationalen Gäste mit ihrem Anblick erfreut haben.<sup>10</sup>

Else Bendel war da bereits vier Jahre tot. Sie starb 1957 unter ärmlichsten Verhältnissen in Wien. Ihr Entschädigungsantrag wegen der Ermordung ihres Ehemannes Leo durch die Nazis im KZ Buchenwald war zu dem Zeitpunkt noch nicht entschieden. Er wurde nun abgelehnt, denn die einzig Entschädigungsberechtigte war verstorben. Der deutsche Gesetzgeber hielt allein Ehegatten, Kinder, Enkel oder Eltern hierfür berechtigt. Andere Erben hatten bei »Schäden am Leben« keinen Anspruch.

Seit der Identifizierung des Bildes auf der Grundlage der Heinemann Angaben war durch das Werkverzeichnis von Siegfried Wichmann bekannt, dass sich »Justitia« im Besitz des Bundespräsidenten befand. Doch warum das Gemälde dorthin gelangte und nicht an die Erben von Leo Bendel zurück erstattet wurde, musste erst ermittelt werden.

Mitte 2006 waren die Puzzleteile zu einem dokumentierten Report zusammengefügt, den ich im Auftrag der Erben Leo Bendels dem damaligen Bundespräsidenten Horst Köhler zusandte. Ich berief mich auf die Washingtoner Prinzipien von 1998 und die Gemeinsame Erklärung der Bundesrepublik von 1999. Die Erben erwarteten angesichts der ermittelten Fakten die zügige Rückerstattung des Gemäldes. Der Eingang der Prüfungsbitte wurde bestätigt, das Bild im Eiltempo abgehängt. Dann tat sich gar nichts mehr.

Als Ende 2006 das erste Standardwerk zur weltweiten Kunstrestitution erschien und durch ein breites Medienecho bekannt wurde, war der Fall Bendel Tagesgespräch. Die Autoren hatten für das Cover ihres Buches die »Justitia« bewusst ausgewählt und im Klappentext die Geschichte Leo Bendels vorangestellt.<sup>11</sup>

Das für den sogenannten Restbestand CCP, so auch die »Justitia«, zuständige Bundesfinanzministerium reagierte erst, als im März 2007 in dem Monatsmagazin für politische Kultur »Cicero« unter dem Titel »Die Gerechtigkeit wacht« ein ausführlicher Beitrag über Leo Bendel und den Verlust seiner »Justitia« erschien.<sup>12</sup> Es stimmte der Rückgabe des Bildes zu und bat um die entsprechenden Erbnachweise.

Es war seinerzeit nicht vorstellbar, dass deren Beschaffung sich mehr als zehn Jahre hinziehen sollte. 2019 wurde die Rückerstattung der »Justitia« an die Erben Leo Bendels vollzogen.

- 1 Über die Geschichte Leo Bendels und seiner Spitzweg-Gemälde ist mehrfach geschrieben worden. Ausführlich siehe Melissa Müller, Monika Tatzkow: *Verlorene Bilder, Verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*, München 2009, S. 60ff (3. erweiterte Auflage München 2014); *Lost Lives, Lost Art. Jewish Collectors, Nazi Art Theft, and the Quest for Justice* mit einem Vorwort von Ronald S. Lauder, New York 2010.
- 2 Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Abt. I – Entschädigungsbehörde, Reg. Nr. 251 518.
- 3 Landesarchiv Berlin, A Rep 243–04 Nr. 47, 22, 23.
- 4 Den »Hexenmeister« kaufte Caroline Oetker aus Bielefeld, die Gattin des Backpulverfabrikanten und Kommerzienrates Dr. August Oetker, am 12. August 1937 bei Heinemann. Das Gemälde verblieb mehr als achtzig Jahre in Oetker Besitz. Es wurde 2019 an die Erben Leo Bendels zurückerstattet, eine bemerkenswerte Tat einer privaten deutschen Kunstsammlung, die anderen Privatsammlungen, insbesondere jener von Georg Schäfer in Schweinfurt, ein nachahmenswertes Beispiel sein sollte.
- 5 Hermann Uhde-Bernays: *Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst*, München 1917.
- 6 Adolph Donath: *Psychologie des Kunstsammlens*, Berlin 1920.
- 7 <https://m.fwf.ac.at/de/wissenschaft-konkret/projektvorstellungen-archiv/2004/pv200412/> – letzter Zugriff 28.01.2020; *Vom Antlitz zur Maske. Wien-Weimar-Buchenwald*, Ausstellungskatalog, Wien/Weimar 1999.
- 8 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, KZ und Haftanstalt Buchenwald, Nr. 5, Bd. 3 und Bd. 5.
- 9 Bundesarchiv Koblenz, BArch B 323/77, 78, 663, 767.
- 10 Bislang ist nicht bekannt, ob sich das Gemälde seit 1994, seit der Amtszeit Richard von Weizsäckers, am Sitz des Bundespräsidenten im Berliner Schloss Bellevue befand oder ob es im Bonner Amtssitz verblieb oder ob es, seit 2004, den dienstlichen Wohnsitz des damaligen Bundespräsidenten Horst Köhler in der Villa Wurmloch in Berlin-Dahlem schmückte. Sollte letzteres der Fall gewesen sein, wäre es in den Berliner Wohnbezirk Leo Bendels zurückgekehrt ohne dass irgend jemand davon Notiz genommen hatte.
- 11 Gunnar Schnabel/Monika Tatzkow: *Nazi Looted Art – Handbuch Kunstrestitution weltweit*, Berlin 2007.
- 12 Gunnar Schnabel/Monika Tatzkow: *Die Gerechtigkeit wacht*. In: *Cicero* 3/2007.

DR. MONIKA TATZKOW studierte in Berlin Geschichte und promovierte 1986 an der Akademie der Wissenschaften. 1992 gründete sie den Wissenschaftlichen Dokumentationsdienst für Offene Vermögensfragen in Berlin, seit 1998 mit Schwerpunkt NS-Raubkunst. Sie publizierte u. a. 2007 »Nazi Looted Art. Handbuch Kunstrestitution weltweit« (in Zusammenarbeit mit Gunnar Schnabel).



# JUSTITIA IN JEWISH OWNERSHIP: LEO BENDEL

MONIKA TATZKOW

Only after year-long, intensive research into looted art has Leo Bendel been wrested from obscurity. Up until such time his name was only to be found in the central database of victims of the Shoah at Yad Vashem.<sup>1</sup>

When I first came into contact with his heirs, I discovered that Leo Bendel was believed to have owned works by Carl Spitzweg and was thought to have lived in Berlin. Only two photos of him, owned by the family, have survived. His biography was unknown to his descendants. Nevertheless, they wanted clarification and research began, based on an extremely meagre amount of information.

As Leo Bendel, a Jew, may have lived in Berlin, the first thing to do was to look at the city's Jewish address book from 1931. Bendel's name was indeed recorded in it. He lived at that time at no. 5, Friedenthalstrasse (now Schellendorffstrasse) in the well-heeled district of Dahlem.

Perhaps more could be found out following up on this lead with the name Carl Spitzweg. The evaluation of countless provenances in the catalogue of works on the artist's oeuvre, the most recent being that compiled by Siegfried Wichmann in 2002, produced no results at all.

Bearing the entry in the Yad Vashem database in mind, a check was made to see if a compensation or restitution claim in Leo Bendel's name had been opened in Germany in the 1950s. This would provide details about his life and the whereabouts of his property. A thin file did in fact come to light in the 'Entschädigungsamt' (Compensation Claims Office) in Berlin.<sup>2</sup> At last, a little more information about Leo Bendel emerged. The actual extent of his terrible fate, however, was not documented.

Leo (Leib) Bendel was born on 23 November 1868 in the small town of Strzyzow in southeast Poland, son of the municipal doctor, Jakob Bendel. This was found in the birth register in the town's Jewish registration office. Bendel was, therefore, a Pole. Despite intensive research, assisted by local Poles, nothing else was found in other local archives. Like that of all other Jews living in Strzyzow at that time, all traces of the Bendel family had been eradicated with the Shoah. For this reason, just as little is known about Bendel's parents, his childhood and youth, as well as his training, interests and the path he followed in the first forty years of his life.

At the age of almost fifty, Leo Bendel's name reappears in 1915 in a Berlin address book – as a merchant living in Berlin-Steglitz. He had, therefore, moved to Berlin at some time, presumably for business reasons.

It would appear that he had had a financial/commercial training as, at that time, he was the principal agent of the Berlin tobacco factory Wilhelm Ermeler – a company well-known far beyond Berlin – and the cigarette paper firm 'Job'. This information had been provided by his wife, Else, née Golze, the daughter of a Protestant innkeeper, in a compensation claim.

Documents relating to the case reveal that Leo and Else Bendel had married in 1920 and settled soon after in their flat in Friedenthalstrasse. Through her marriage, Else had become a Polish national, as shown on the registration form in the compensation claim file. The marriage produced no children. However, Else's bond to her sister, Margarethe, who also lived in Berlin and the latter's daughters was very close. This is captured on a photo <sup>fig. 10</sup> in which Leo Bendel is shown relaxing on a bench next to his wife, Else, and his sister-in-law, Margarethe, at the end of the 1920s, outside the house in Friedenthalstrasse.

The compensation claim file from the 1950s, however, revealed just as little about the Bendels before the seizure of power by the Nazis as about their possessions. Else had filed a claim for a 'compensatory payment' for 'damage to life, freedom and professional advancement' with regard to her husband, Leo, who had been murdered during the Shoah. Else Bendel wrote that her husband had been robbed of all sources of income as a result of racial persecution in 1935 and that the couple had fled to Vienna in 1937 to escape the Nazis. "From there, my husband was picked up in September 1939 and taken to Buchenwald where he died suddenly on 31.3.1940."

In 1935 the companies Ermeler and 'Job' dismissed their Jewish principal agent. From one day to the next the couple found themselves without an income and had to leave their flat in Dahlem. They moved to a room at no. 196, Kaiserallee, in Berlin-Wilmersdorf, albeit temporarily, as the Bendels intended leaving Nazi Germany as soon as possible. Else did not divorce her Jewish husband, although the Nazis' infamous Nuremberg Laws had been brought into effect on 15 September 1935, in which Jews were stripped of their citizens's rights, marriage with 'Aryans' was forbidden and non-Jewish spouses were ordered to file for divorce following simplified proceedings.

What happened with the contents of the flat in Dahlem when the Bendel's were forced to downsize? Did they sell their assets at one of the so-called Jewish auctions like so many other who shared the same fate in the mid 1930s?

A small number of documents from the Berlin direction of the Reich Chamber of Fine Arts, that was responsible for giving approval for auctions, among other things, at that time, are held in the the municipal archives in Berlin. This includes information on the auctions (commissions, reports and lists of collections).

Research into Leo and Else Bendel produced some results.<sup>3</sup> Files from the Berlin auction house Adolf Herold included a commission for sale at auction from 'Mr. Leo Bendel' to include diverse drawings, engravings and etchings, three oil paintings by Julius Kaan-Albest, A. Behnke and B. Höfer, as well as a copy in oil of a work by Anthony van Dyck. In addition, Bendel submitted bronze sculptures and items from his study. This auction took place on 1 October 1935. Another commission for Herold is signed by Else Bendel and includes a multi-function cupboard, a Telefunken radio and five other Persian rugs. In April 1936, Else Bendel submitted a nine-piece dining suite made of Caucasian walnut, other Persian rugs, a Japanese paravent, chandeliers and lamps, chests, a gramophone and cut-glass items, this time to the Berlin auctioneers 'Union', owned by Leo Spik. Spik was also given an oil painting of an interior scene, 'Japanese Woman with Dog', by Heinrich Hübner, a study in oil by Wilhelm Trübner of armour, a watercolour 'Swedish Coast' by Walter Leistikow, a landscape drawing by Hans Thoma and a batch of engravings. In all cases, Leo or Else Bendel entered the word 'superfluous' as the reason for submitting the objects for auction.

The forced sale of 'superfluous' objects throws some light on how the Bendel's had lived. They obviously had a flat furnished in good taste to suit their social standing. It also shows that they were not only interested in art but had also acquired works of art themselves. However, no details are given of a Spitzweg painting in the auction documentation in Berlin.

The lead to the Spitzweg pictures owned by the Bendels was found, more or less, by chance. In the field of research, the hunt for facts and documents often throws light on other works, as was the case while studying the archives of the Munich Galerie Heinemann, available for public inspection in the Deutsches Kunstarchiv at the Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg. At that time the files could not be accessed online. This meant that the purchase ledger and copious filing cards of pictures stored there, as well as records of paintings sold, had to be sighted, sheet for sheet.

In all three records entries were found which prove that 'Leo Bendel, Berlin-Wilmersdorf, Kaiserallee 196' sold two works by Carl Spitzweg to the gallery on 15 June 1937 – 'Justitia' and 'Hexenmeister',<sup>4</sup> both absolute highlights within the artist's oeuvre. What the descendants recalled was indeed true! fig. 12

The paintings could be identified thanks to the gallery's notes. In the case of 'Justitia', not only the dimensions and the signature are given but also the reference to number 129 in the Spitzweg sales list, to the provenance from the Lanna Collection, Prague, and a reference to the Uhde-Bernays publication of 1917, fig. no. 68.<sup>5</sup>

Using this information, the painting was identified in the Spitzweg catalogue of works: in Günther Roennefahrt's 'Beschreibendem Verzeichnis' of 1960 as no. 847 and in Siegfried Wichmann's catalogue raisonné of 2002 as no.

1005. In both cases the title is given as 'Das Auge des Gesetzes'. Both authors correctly mentioned that the picture was located in the Munich Galerie Heinemann in 1937. While Leo Bendel is listed as the seller in the gallery's record, his name is, however, otherwise not mentioned. Why?

Bendel received 16,000 Reichsmark for 'Justitia'. Ten months later the painting was sold for 25,000 Reichsmark. The Galerie Heinemann received the picture 'm. R.' – with frame. This was restored by the Munich framemaker Pfefflerle in November 1937. It is quite possible that the present frame is the same one.

Unfortunately, the Heinemann documentation does not provide any information as to when and from whom Leo Bendel had acquired 'Justitia'. The gallery's mention of the 'Sammlung Lanna, Prag', that is also noted on the reverse of the painting, refers to Adalbert Freiherr von Lanna, an important art collector at the beginning of the 20th century<sup>6</sup>. It is known that he owned a number of works by Spitzweg. His collection was auctioned at several sales in Vienna, Stuttgart and Berlin between 1909 and 1911. 'Justitia' is not mentioned in this connection. It is, therefore, uncertain, whether Leo Bendel acquired the picture directly from the Lanna collection or not.

Bendel never lent 'Justitia' to exhibitions. For this reason his name never appears as its owner in specialist literature. His ownership of the work was only revealed when he was forced to sell the painting as a result of persecution.

Leo and Else Bendel sold the contents of their flat, including works of art, in stages from mid 1935 onwards through a variety of auction houses and art dealers in Berlin and Munich. They would have known that such sales were suspiciously scrutinised by the Gestapo, the tax offices and the Reich Chamber of Fine Arts under penalty of sanctions.

By June 1937 the Bendels had finalised preparations to emigrate. They went to Vienna, as Else Bendel related, in the hope of being able to lead a life free of persecution. A photo fig. 11 shows the couple after their arrival. They found a small flat under the roof on the fifth floor of a house at no. 34, Grinzinger Allee, in the 19th district of Vienna. They presumably lived from the money they had made from the sale of their assets.

The Bendels only lived in safety for little more than half a year. On 13 March 1938, the 'Law for the Reunion of Austria with the German Reich' came into effect. The day before, German troops had crossed the border. The arrest of opponents to the Nazi regime started immediately. These included so-called enemies and Jews. According to an edict published on 8 May 1938, Jews of Polish extraction in particular were to leave the country at short notice. Special staff of the Gestapo, headed by Adolf Eichmann, monitored their forced expulsion.

Leo Bendel was a Jew of Polish extraction and, as such, one of those most in danger. Documents found in the Vienna city archives reveal that Bendel, by now seventy years old, had obviously hoped to be saved by renouncing his Polish citizenship and being christened according to

the rites of the Catholic Church. A new registration card for Leo Bendel was in fact completed to confirm his changing his religion and his 'statelessness' in summer 1938.

One week after the invasion of Poland, on 7 September 1939, Chief of the Reich Main Security Office and German Police Reinhard Heydrich ordered the arrest of all Polish Jews and the registration of all Jews formerly holding Polish citizenship. In Vienna, which by then was under the control of Nazi Germany, the Gestapo organised the mass arrest of male, stateless Jews between 9 and 11 September 1939. They were helped by records in the registry office that documented that Leo Bendel was a former Pole, now stateless, and living in the 19th district of Vienna. He was arrested on the very first day and herded together with hundreds of other Jews into the Prater Stadium (now the Ernst-Happel-Stadion).

Several hundred of those arrested were examined by the anthropological department of the Natural History Museum in Vienna, photographed and measured, hair samples taken and plaster casts made of their faces, as evidence of the 'racial otherness' of Jews. The results and materials gathered on each individual who was subjected to this torment, have survived to this day.<sup>7</sup> Leo Bendel's mask is not among these.

At the end of September 1939 the stadium had to be vacated for a football match. 1,038 Jews, many of them elderly, were deported in cattle wagons to Buchenwald concentration camp, near Weimar. Leo Bendel arrived there on 2 October 1939 at 6am. Together with more than 1,000 others, the SS marched the prisoners, under the eyes of those living in the town, from the station to the concentration camp, seven kilometres away. Bendel was given the prisoner number 6742, as recorded on the list of arrivals that is now in the National Archives at College Park in Maryland, USA.

I travelled to Buchenwald. The staff at the memorial showed me the site of the special camp, set up by the SS for those deported from Vienna and closed off from the main concentration camp. They were referred to as so-called 'Polizeihaftlinge' (police detainees).

Harry Stein describes this place of unimaginable horror in his book 'Juden in Buchenwald 1937–1942' (Jews in Buchenwald; Weimar 1992) – the first victims of the mass murder of Jews and Poles. The Hauptstaatsarchiv Weimar houses the death registers as well as urn numbers and lists of personal effects of those murdered. I examined the documents there in original. On page 58 of the third register of deaths, under the running number 1058, it is recorded with bureaucratic meticulousness, that 'PHJ' – Polizeihäftling-Jude – Leo Bendel died of old age on 30 March 1940 at 2.35am. He had survived the torture for six months. With perfidious precision his belongings are listed in a book of personal effects: one knitted jacket, a pair of braces, a pair of spectacles, one belt, three Reichsmarks and twenty Pfennigs.<sup>8</sup>

This pitiful vestige of the life of a seventy-one-year-old was all that was returned to Else Bendel along with the

urn with his ashes. Leo Bendel was cremated at the main cemetery in Weimar.

'Justitia's' career had, in the meantime, followed a dubious route. One of Hitler's top art dealers, Maria Almas Dietrich – who amassed a vast number of pictures from Germany and abroad for Hitler's monstrous Linz museum project – had been made aware of the painting. She bought it for 25,000 Reichsmarks on 19 April 1938. This is documented in the customer file on Almas Dietrich at Heinemann, that in fact cites the correct provenance of the picture: 'L. Bendel, Berlin'.<sup>fig. 13</sup>

As mentioned above, it was possible to identify 'Justitia' very quickly on the basis of details found at Heinemann. Writing about the painting in his catalogue of works Siegfried Wichmann states that, after the war, it came to be at the Central Collecting Point operated by the American Allied Forces in Munich, whose purpose it was to identify previous owners and to restore works of art that had been looted or sold under duress to their rightful owners. Why did this not apply to Bendel's widow, Else?

At the beginning of the 1950s, the tasks carried out by the Allied Forces were taken over by the German 'Treuhandverwaltung für Kulturgut' that administered cultural goods under the regional tax authority in Munich. Records of transfers it made can now be found in the Bundesarchiv in Koblenz. Research was now at a point when it could be hoped to find 'Justitia' in documents. It was also known that both Maria Almas as well as Friedrich Heinrich Zinckgraf who 'aryanised' the Galerie Heinemann in 1938, had been interrogated by the Allied Forces. Had they mentioned the painting or Leo Bendel?

A number of different file cards mentioning 'Justitia' were found in Koblenz,<sup>9</sup> <sup>fig. 14</sup> stating that the painting had been stored initially in Altaussee in Austria during the war along with many others destined for Linz. From there it was taken to the Central Collecting Point in Munich on 15 October 1945.

The note 'Linz no. 62' proves that the painting had been earmarked for the projected museum in Linz. The number came originally from the so-called Dresden catalogue that had been compiled for works of art for Linz by the long-standing director of the Dresden Gemäldegalerie, Hans Posse, and – following the latter's death – by Hermann Voss. This number can still be seen on the reverse of the painting. 'Justitia' was also included in the Linz photo album made for Hitler, as described in Birgit Schwarz's book 'Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz: Dokumente zum 'Führermuseum'' (Vienna 2004). The author managed to reconstruct the albums; 'Justitia' is shown in volume 13 as part of the projected Linz holdings. The whereabouts of the original volume 13 is unknown.

The painting was registered at the Central Collecting Point with a so-called 'Mü' (Munich) number 9629 that can also still be seen on the reverse.

The restitution card made out by the Treuhandverwaltung mentions information provided by the person responsible for the Aryanisation of Heinemann, Zinckgraf,

dated 8 June 1951 that 'Justitia' had been sold 'by Leo Bendel [sic.], Berlin-Wilmersdorf, an [to] Galerie Heinemann, München' on 16 June 1937. 'Bendel' may have been an error on the part of the trust office. Two other filing cards include the correct spelling. The Treuhandverwaltung noted that the condition of the painting was good and that it was framed – 'gilded, Baroque imitation'. 'Justitia' remained with the Treuhandverwaltung which evidently considered the provenance of the artwork unproblematic and, due to its importance, thought that it should be hung in a prominent place. According to the restitution file it was presented to the Minister President of Bavaria at that time, Dr. Hans Ehard, on 10 June 1949. During the Third Reich Ehard had held one of the highest posts in the law courts in Bavaria.

After the founding of the Federal Republic of Germany 'Justitia' became the property of the state together with several hundred other works of art for which none of the previous owners from before the war had been found. On 1 August 1961 it was given to the Office of the President of Germany for the latter's villa – as recorded on the reverse of the picture with a stamp and label.

For many years, international guests to the Villa Hammerschmidt in Bonn were able to admire 'Justitia' during Heinrich Lübke's term of office as President. During the Nazi era, Lübke had played a leading role in the expansion of the V2 Army Research Centre in Peenemünde and was involved in the exploitation of prisoners of the concentrations camps Ravensbrück and Buchenwald.<sup>10</sup>

This was already four years after the death of Else Bendel. She died in 1957 in impoverished circumstances in Vienna. At this time, still no decision had been made with regard to her compensation claim following the murder of her husband Leo by the Nazis in Buchenwald concentration camp. As a consequence it was refused, as the only person entitled to compensation had since died. German law only considered the spouse, children, grandchildren or parents as entitled parties. Other heirs had no claim to 'damage to life' compensation payments.

Since identifying the picture based on the Heinemann data it was known from Siegfried Wichmann's catalogue of works that 'Justitia' was owned by the President of Germany. Why the painting ended up there and was not returned to the heirs of Leo Bendel still had to be investigated.

In mid 2006, the pieces of the puzzle were put together in a documentary report that I sent to the then President of Germany, Horst Köhler, on behalf of Leo Bendel's heirs. I referred to the Washington Principles of 1998 and the Common Statement of the Federal Republic of Germany in 1999. Due to the facts that had come to light the heirs expected a swift restitution of the painting. Confirmation was sent of the receipt of the request and the picture was quickly taken down. Then absolutely nothing happened.

When the first standard work on art restitution worldwide appeared at the end of 2006 and became well-known through the media, the Bendel case became topical. The authors had quite consciously chosen 'Justitia' as the

cover illustration of their book and included the history of Leo Bendel on the dust jacket.<sup>11</sup>

The Bundesfinanzministerium (Federal Ministry of Finance) responsible for the so-called 'Restbestand CCP' (Central Collecting Point residue), and therefore also for 'Justitia', only reacted when a lengthy article about Leo Bendel and the loss of his 'Justitia' was published in March 2007 in the monthly magazine for political culture 'Cicero', entitled 'Die Gerechtigkeit wacht' (Justice awakes).<sup>12</sup> It agreed to the return of the picture and requested corresponding proof of inheritance.

At that time it was inconceivable that their procurement would take more than ten years. In 2019 'Justitia' was restituted to the heirs of Leo Bendel.

- 1 Much has been written about the history of Leo Bendel and his Spitzweg paintings. For an in-depth description see Melissa Müller, Monika Tatzkow, *Verlorene Bilder, Verlorene Leben. Jüdische Sammler und was aus ihren Kunstwerken wurde*, Munich 2009, pp. 60 ff. (3rd revised and updated edition, Munich 2014); *Lost Lives, Lost Art. Jewish Collectors, Nazi Art Theft, and the Quest for Justice with a foreword by Ronald S. Lauder*, New York 2010.
- 2 Landesamt für Bürger- und Ordnungsangelegenheiten Abt. I – Entschädigungsbehörde, reg. no. 251 518.
- 3 Landesarchiv Berlin, A Rep 243-04 nos 47, 22, 23.
- 4 'Hexenmeister' was purchased by Caroline Oetker of Bielefeld, wife of the baking powder manufacturer and 'Kommerzienrat' Dr. August Oetker, on 12 August 1937 at Heinemann. The painting remained in the ownership of the Oetkers for more than eighty years. It was restituted to the heirs of Leo Bendel in 2019 – an exceptional step by a private German art collection that has set an example that should be copied by other private collections, especially that of Georg Schäfer in Schweinfurt.
- 5 Hermann Uhde-Bernays, *Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst*, Munich 1917.
- 6 Adolph Donath, *Psychologie des Kunstsammelns*, Berlin 1920.
- 7 <https://m.fwf.ac.at/de/wissenschaft-konkret/projektvorstellungen-archiv/2004/pv200412> last accessed on 28.01.2020; *Vom Antlitz zur Maske. Wien – Weimar – Buchenwald*, Ausstellungskatalog, Vienna/Weimar 1999.
- 8 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar, KZ und Haftanstalt Buchenwald, no. 5, vols 3 and 5.
- 9 Bundesarchiv Koblenz, BArch B 323/77, 78, 663, 767.
- 10 To date it is unknown whether the painting was in the residence of the President of Germany at Schloss Bellevue in Berlin from 1994 onwards (since Richard von Weizsäcker's period of office) or whether it remained in the official residence in Bonn, or whether, from 2004 onwards, it even hung in the official office of the German President at that time, Horst Köhler, in Villa Wurmloch in Berlin-Dahlem. Should the latter have been the case, then the painting would have returned to the same district of Berlin where Leo Bendel had lived, without it having come to anybody's attention.
- 11 Gunnar Schnabel/Monika Tatzkow, *Nazi Looted Art – Handbuch Kunstrestitution weltweit*, Berlin 2007.
- 12 Gunnar Schnabel/Monika Tatzkow, 'Die Gerechtigkeit wacht' in *Cicero* 3/2007.

DR. MONIKA TATZKOW studied history in Berlin and gained her doctorate in 1986 at the Academy of Sciences and Humanities. In 1992 she founded the 'Wissenschaftlichen Dokumentationsdienst für Offene Vermögensfragen in Berlin', focussing on Nazi-looted art from 1998 onwards. Her publications include 'Nazi Looted Art. Handbuch Kunstrestitution weltweit', 2007 (together with Gunnar Schnabel).

# ZUR BESITZGESCHICHTE DES GEMÄLDES / HISTORY OF OWNERSHIP

1857

Carl Spitzweg

1886

Erben nach / Heirs of  
Carl Spitzweg

1906

Adalbert Freiherr von Lanna,  
Prag/Prague

1937

Leo Bendel, Zwangsverkauf  
an Galerie Heinemann / forced  
sale to Gallery Heinemann

1937

Galerie Heinemann, München/  
Gallery Heinemann, Munich

1938

Erwerb durch Maria Almas Dietrich,  
München / Acquisition by Maria Almas  
Dietrich, Munich

In der Folge Ankauf für das geplante  
»Führermuseum« / Purchased for  
the planned 'Führermuseum'  
Verwahrung im »Führerbau« München /  
Detention in the 'Führerbau' Munich

1944

Bergungsstelle Salzbergwerk Altaussee,  
Österreich / Storage space in saltworks,  
Altaussee, Austria

1945

Central Collecting Point,  
München / Munich

1949

Ministerpräsident von Bayern/  
Bavarian Prime Minister

1952

Treuhandverwaltung von Kulturgut  
München / Trustee Administration for  
Cultural Property, Munich

1961

Bundespräsidialamt der  
Bundesrepublik Deutschland  
repräsentiert durch  
die Bundespräsidenten/  
German Presidential Office  
represented by the Federal Presidents  
Heinrich Lübke 1959–1969  
Gustav Heinemann 1969–1974  
Walther Scheel 1974–1979  
Karl Carstens 1979–1984  
Richard von Weizsäcker 1984–1994  
Roman Herzog 1994–1999  
Johannes Rau 1999–2004  
Horst Köhler 2004–2010  
Christian Wulff 2010–2012  
Joachim Gauck 2012–2017  
Frank-Walter Steinmeier seit / since 2017

2019

Restitution an die Erben nach /  
Restitution to the heirs of Leo Bendel



# DAS KUNSTWERK ALS IKONE

CHRISTOPH GRUNENBERG

Ikonen sind Kunstwerke und Kunstwerke können auch Ikonen sein. Ursprünglich überwog beim mittelalterlichen Andachtsbild weniger der Kunstcharakter als die »Funktion« – machtvolle Bilder, die verehrt wurden und sogar Wunder vollbringen konnten.<sup>1</sup> Für fast ein Jahrtausend war die Ikone die vorherrschende Bildform, die strengen Regeln folgte, aber trotzdem eine große Bandbreite an Motiven, regionalen stilistischen Ausformungen und eine formale Entwicklung über die Jahrhunderte aufweist. Das Besondere an der Ikone ist die starke spirituelle Präsenz Gottes in einem Bildwerk – die Verehrung eines Abbildes als wahres und authentisches Ebenbild Gottes. Der weit verbreitete Typus des Mandylions wurde nicht von Menschenhand geschaffen, sondern von Gott »gegeben«. Somit wurde elegant das zweite biblische Bilderverbot umgangen, das insbesondere im Ikonoklasmusstreit des 8. und 9. Jahrhundert zu fundamentalen Konflikten in der Ostkirche geführt hat, aus denen die Ikonodulen, die Verehrer der Ikonen, siegreich hervorgingen.

Spuren der byzantinischen Ikone sind noch immer in vielen Kunstwerken präsent. Dazu gehören Qualitäten wie Authentizität, Intensität, Dauerhaftigkeit und eine gewisse spirituelle Ausstrahlung. Wie wird aber ein Kunstwerk zu einer Ikone? Der Prozess der Ikonisierung ist ein komplexer, da, neben dem Bild selbst, viele externe Faktoren die Ikonizität eines Bildes beeinflussen wie, unter anderen, die Häufigkeit der Reproduktion und die damit verbundene Bekanntheit des Werkes; die historische Bedeutung des dargestellten Subjekts; die tragische Lebensgeschichte des ausführenden Künstlers oder der Künstlerin (wie uns das Beispiel van Gogh lehrt); berühmte oder berüchtigte Vorbesitzer; und – zunehmend bedeutsam – die institutionelle, kritische oder wirtschaftliche Vereinnahmung. Die Adellung von selbst banalen Objekten findet heute immer öfter durch berühmte Vorbesitzer statt – seien es nun Jackie Kennedy, Andy Warhol, Elizabeth Taylor, Elton John oder Audrey Hepburn – die in sogenannten Celebrity Sales erfolgreich vermarktet werden.

Kunstwerke entwickeln sich zu Ikonen, sie werden nicht als Ikonen geboren. Somit ist die Rezeptionsgeschichte ähnlich bedeutend wie das ikonische Ausdruckspotential des Kunstwerks selbst. Als die ultimative Ikone der Kunstgeschichte kann man die »Mona Lisa« von Leonardo da Vinci bezeichnen.<sup>Abb. 15</sup> Das Gemälde vereint exemplarisch entscheidende Faktoren für den Status als Ikone: Eine rätselhafte Schönheit mit unklarer Identität, geschaffen von einem der berühmtesten Künstler der Neuzeit; die Präsenz in



Abb./fig. 15  
Leonardo da Vinci  
(1452–1519)  
»Mona Lisa  
(La Gioconda)«.  
Um/c. 1503. Musée  
du Louvre, Paris

hervorragenden Sammlungen (Franz I. von Frankreich, der das Werk von Leonardo erwarb; später der Sonnenkönig Ludwig XIV.; gefolgt von Napoleon, der das Gemälde in sein Schlafzimmer hing; und seit Ende des 18. Jahrhunderts die Präsentation im Louvre). Der skandalöse Diebstahl und das Verschwinden der »Mona Lisa« zwischen 1911 und 1913 haben dazu beigetragen, den Mythos um das Gemälde zu erhöhen. Entscheidend aber sind die endlosen Reproduktionen und Variationen in Kunst, Film, Werbung und anderen Manifestationen der Popkultur. Bereits um 1900 beklagte sich der Direktor der Hamburger Kunsthalle, Alfred Lichtwark, dass durch die Flut an Reproduktionen und Souvenirs Kunstwerke im Original eigentlich nicht mehr frisch und neu wahrzunehmen seien.<sup>2</sup> Diese Entwicklung hat sich seitdem exponentiell intensiviert und heute posieren Beyoncé und Jay-Z als The Carters in ihrem Musikvideo »Apushit« (2019) wirkungsvoll vor der »Mona Lisa«, während Touristen durch den Louvre irren, um durch einen kurzen Blick auf das Gemälde hinter Panzerglas wenigstens tangential von der Ausstrahlung des weltberühmten Kunstwerkes berührt zu werden. Der von Walter Benjamin prognostizierte Tod der Aura durch die technische Reproduktion wurde durch das Spektakel der sich rapide multiplizierenden Vertriebskanäle medial überhöht, so dass sich heute das Ikonische gerade auch in dem massenhaften Wiederholten manifestiert. Was bleibt, ist die Sehnsucht nach dem Original und nach affektiven Bildern, die Anbetung von Stars, die beinahe religiöse Verehrung von Idolen. Die Ikone kombiniert Aura – oder die »einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag«, wie es wiederum Benjamin formulierte<sup>3</sup> – mit dem Wunsch nach der Nähe zum Göttlichen – heute nicht mehr im streng religiösen Sinne, sondern eher einer vagen Sehnsucht nach geistiger Erfüllung. So ist die Ikone ein Objekt der emotionalen Investition und erlaubt



Abb./fig. 16  
Vincent van Gogh  
(1853–1890)  
»Sternennacht«/’The Starry  
Night’. 1889. The Museum  
of Modern Art, New York

eine direkte Interaktion mit einem höheren Wesen, mit der Wundertätigkeit als eine Art »Belohnung« für den intensiven Akt der Verehrung.

Während die »Mona Lisa« bereits im 16. Jahrhundert bewundert, kopiert und reproduziert wurde, ist ein anderes Kunstwerk erst durch seine Präsenz in einer bekannten Sammlung zur Ikone aufgestiegen oder gemacht worden. Bis zum Erwerb durch das Museum of Modern Art in New York im Jahre 1941 war das heute ikonische Landschaftsbild »Sternennacht«, 1889, von Vincent van Gogh ein relativ unbekanntes und unbeachtetes Gemälde. <sup>Abb. 16</sup> Das Werk schlummerte mehrere Jahrzehnte in einer Rotterdamer Privatsammlung, bis es 1938 an eine New Yorker Galerie verkauft wurde, von der es das Museum of Modern Art erwarb. Es war nicht in der erfolgreichen van Gogh-Ausstellung des Museums 1935 zu sehen, die in New York und auf der nachfolgenden Tour durch zehn amerikanische Städte (unter anderem Boston, San Francisco, Philadelphia und Cleveland) von 900.000 Besuchern gesehen wurde. Die Ausstellung kehrte im Januar 1937 für zwei Wochen nach New York zurück und »Sternennacht« wurde hinzugefügt. Der damalige Direktor des Museum of Modern Art, Alfred H. Barr Jr., wies auf die relative Unbekanntheit des Werkes hin, bezeichnete es aber gleichzeitig als ein »hervorragendes unter van Goghs bedeutenden Werken«. <sup>4</sup> Die zunehmende Bedeutung des Museum of Modern Art als Autorität auf dem Gebiet der Moderne und international führende Sammlung wie die raffinierten Werbe- und Marketingtechniken haben »Sternennacht« zu einem der bekanntesten Werke des Künstlers gemacht, das seit vielen Jahrzehnten einen Ehrenplatz in der ständigen Sammlung des Museums okkupiert.

Eine herausragende zeitgenössische Ikone ist Jeff Koons' »Rabbit« von 1986. Im Verkaufskatalog für die Auktion eines Abgusses des Werkes von Christie's in New York im Mai 2019 wurde das Wort »ICON« einer silhouettierten Abbildung der Skulptur gegenübergestellt. Mehr als nur ein Marketingtrick, denn das Werk ist in der Tat eine Ikone der Kunst der 1980er-Jahre aber auch der Populärkultur. »Rabbit« ist aber vor allem

auch ikonisch, da es den Nimbus der Berühmtheit mit einem ausgesprochenen Idolcharakter verbindet, der sich in seiner aufrechten statuesken Figur, kompakten Form und Frontalität (wenn die Skulptur auch allansichtig ist) manifestiert. Das spielerisch von einem Aufblaspießzeug entlehnte Motiv transportiert trotz seiner karikaturhaften Abstraktion und materiellen Artifizialität ganz klar archaische Referenzen zu heidnischen Fruchtbarkeitssymbolen und Frühlingsritualen – sexuelle Potenz verpackt in einer klinisch sauberen Oberfläche. Das hochglanzpolierte Äußere aus Stahl bietet eine zugleich hochattraktive wie entmaterialisierte Oberfläche, in der sich die Umgebung endlos und immer wieder neu reflektiert, kraftvolles Gleichnis für die sich permanent und zwanghaft erneuernde Welt der Waren und der Mode. Die kultische Verehrung von Idolen wird oft mit Idolatrie oder heidnischem Götzendienst gleichgesetzt und so ist »Rabbit« auch Symbol für eine materialistische Gesellschaft, die falsche Götter anbetet, sich aber auch nach Sinn und Solidität sehnt.

»Das Auge des Gesetzes (Justitia)« von Carl Spitzweg konfrontiert uns auch mit einer Art Idol – in der skulpturalen Form einer allegorischen Personifikation der Gerechtigkeit. Erhöht auf einem Sockel stehend, in Frontal- wie leichter Unteransicht und dramatisch beleuchtet vor einer unstrukturierten Wand bietet Justitia einen imposanten Anblick. Es ist aber auch eine etwas ramponierte Allegorie der Gerechtigkeit, der die Spuren der Zeit deutlich anzumerken sind: Der untere Teil der Figur weist einen offensichtlichen Riss auf, die Waage ist unvollständig und hängt schief. Es ist eine Figur, die aus der Zeit gefallen ist – vielleicht sogar ein antikes römisches Standbild oder Spolie, die im mittelalterlichen Stadtbild fast übersehen wird und funktionslos langsam zerfällt. Die vor sich hin rottende Justitia, leicht asymmetrisch von der Mittellinie des Bildes positioniert, ist somit nicht nur ein Symbol für den Mangel an Gerechtigkeit – vernachlässigt durch die Legislative wie die Exekutive in der Form des Soldaten – sondern auch einer Krise der verbrauchten und erschöpften Allegorien, Symbole und Vorbilder. Die Genremalerei des 19. Jahrhunderts ersetzte den hehren Anspruch der Historienmalerei, die Allegorie und den Mythos nur zu gern durch den Rückzug in das Private, das Interieur, die Welt der Kinder, des einfachen Bauernvolkes oder mittelalterlicher Fantasien.

»Justitia« öffnet aber qua ihres Subjekts eine Perspektive auf den gesellschaftskritischen Maler der Biedermeierzeit. Spitzwegs Kompositionen leben von der spannungsvollen Dynamik unterschiedlicher Elemente, von dem offensichtlich Sichtbaren und den verborgenen Details, und weisen so einen tieferen und komplexeren Inhalt auf. Die monumentale Statue der Justitia wird der verwinkelten Altstadtidylle gegenübergestellt, die Flächigkeit der architektonischen Kulisse steht in Spannung mit der Aussicht in eine tiefe Gasse, dramatisches Seitenlicht korrespondiert mit dem halb versteckten Soldaten im Schatten. Das Gemälde hat somit alle Ingredienzen von Spitzwegs beeindruckendsten Kompositionen mit ihrer Reibung zwischen Innerlichkeit und Äußerlichkeit, heilem Schein und roher Wirklichkeit, Affirmation und Subversion.

Der Status des Ikonischen kann aber auch eine Last sein und verbannt einen Künstler wie Carl Spitzweg noch immer in eine gefährliche Nähe zum Kitsch oder der etwas abgegriffenen Klischees des Illustrativen. Trotz des Versuchs der Rehabilitierung



Abb./fig. 17  
Carl Spitzweg (1808–1885)  
Der arme Poet/The Poor Poet.  
1839. Bayerische Staatsgemälde-  
sammlungen, München

und einer mehr differenzierten Betrachtung bleiben bis heute die sofortige Assoziation des Künstlers mit einer biedermeierlichen Beschaulichkeit und kleinstädtischen Idylle. Noch immer gehört Meinungsumfragen nach Spitzwegs »Der arme Poet«, 1839, nicht nur zu den bekanntesten sondern auch den beliebtesten Kunstwerken der Deutschen.<sup>5</sup> Abb. 17 Wenn auch der Begriff des Ikonischen heute überstrapaziert und zu einer Art Ersatzsuperlativ verkommen ist, kann man den »Armen Poeten« ohne Zweifel als eine wahre Ikone der Kunst bezeichnen, in dem Spitzweg nicht nur den Mythos des leidenden Künstlers sondern auch die Geisteshaltung einer ganzen Epoche definiert. Die dauerhafte Beliebtheit des Motivs kündigt von der außerordentliche Kraft des Bildes. Dies kann aber auch ein Fluch sein, wenn Werke als Inbegriff eines Zeitgeschmacks langsam an Potenz verlieren (man denke an den doppelten Fall des »Mann im Goldhelm«, der nicht nur Rembrandt abgeschrieben wurde, sondern sich auch zu einem Symbol eines muffigen Nachkriegsgeschmacks entwickelt hat).

Die anhaltende Bekanntheit des »Armen Poeten« und anderer Werke, wie »Sonntags-spaziergang« (1841), »Der Bücherwurm (Der Bibliothekar)« (1850) oder »Der Kaktusliebhaber« (nach 1850), lassen schwer hinter den Schein der sentimental Minidramen menschlicher Schicksale und einer erstickenden Kleinbürgerlichkeit blicken und die subtile und humorvolle Kritik an politischer Unterdrückung, Zensur und repressiver Enge des Vormärz erkennen. »Das Auge des Gesetzes (Justitia)« gehört (noch) nicht zu den Werken, die bei der Nennung des Namens Spitzwegs sofort in unserem visuellen Gedächtnis aufblitzen. Es ist aber aufgrund des Motivs, seiner wechselvollen Geschichte, insbesondere den verschiedenen berühmten wie berüchtigten Vorbesitzern, ein Werk, das ein großes ikonisches Potential besitzt. Das abenteuerliche Schicksal des Werkes – mit Zwangsverkauf aus der Sammlung Leo Bendel, Erwerb für das »Führermuseum«, Lagerung im Central Collecting Point der U.S. Army, jahrzehntelanger Präsenz im Bundespräsidialamt und abschließend Restitution an die rechtvollen Besitzer –, exemplifiziert eine dem Werk »Justitia« angemessene, ausgleichende und salomonische Gerechtigkeit.

- 1 Hans Belting stellte fest, dass die »Ikone keine Maltechnik« ist, »sondern ein Bildkonzept, das sich zur Verehrung eignet.« *Kult und Bild. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst.* München 1990. S. 41.
- 2 Alfred Lichtwark, *Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken*, Dresden 1900, S. 33.
- 3 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, deutsche Fassung 1939; in: Derselbe: *Gesammelte Schriften*, Band I, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1972, S. 480.
- 4 »MOMA ACQUIRES IMPORTANT VAN GOGH«, Press Release, Museum of Modern Art, New York 1941. [https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press\\_archives/739/releases/MOMA\\_1941\\_0076\\_1941-09-29\\_41929-75.pdf](https://www.moma.org/momaorg/shared/pdfs/docs/press_archives/739/releases/MOMA_1941_0076_1941-09-29_41929-75.pdf) (letzter Zugang 2. Februar 2020).
- 5 Stefan Koldehoff, »Carl Spitzweg: Das Lieblingsbild der Deutschen«, *Die Zeit*, Nr. 3/2012, 12. Januar 2012. <https://www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg> (letzter Zugang 9. Februar 2020).

PROF. DR. CHRISTOPH GRUNENBERG studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Englische Literatur in Mainz, Berlin und London. 1994 promovierte er am Courtauld Institute of Art der University of London mit einer Arbeit über die »Frühzeit des modernen Museums und das Ausstellungswesen im New York der 1930er-Jahre«. Nach beruflicher Tätigkeit in Washington, Basel, Boston und London war er von 2001 bis 2011 Direktor der Tate Liverpool in Liverpool. Die Kunsthalle Bremen, deren Leitung Christoph Grunenberg 2011 übernommen hat, zeigte in diesem Winter die Ausstellung »Ikonen – Was wir Menschen anbeten«.

# THE ARTWORK AS AN ICON

CHRISTOPH GRUNENBERG

Icons are works of art and works of art can also be icons. Originally, in the case of medieval devotional pictures, the artistic character was of less importance than their 'function' – powerful images that were venerated and were even believed to perform miracles.<sup>1</sup> For almost a thousand years, the icon was the dominant pictorial form that adhered to strict rules but, nevertheless, exhibited a wide range of motifs, regional stylistic elaborations and a formal development over the centuries.

Traces of the Byzantine icon can still be found in many works of art. These include qualities such as authenticity, intensity, perpetuity and a certain spiritual aura. The process of iconisation is, however, a complex one as, in addition to the picture itself, it is influenced by many external factors, such as the frequency of reproduction and the related high profile of the work, the historical significance of the subject depicted, the biography of the artist – tragic or otherwise –, famous or infamous previous owners and, of increasing importance, its institutional, critical or economic appropriation. Today, the status of even banal objects is frequently raised through the association with their famous previous owners – be they Jackie Kennedy, Andy Warhol, Elizabeth Taylor, Elton John or Audrey Hepburn – and these objects are then successfully sold at so-called celebrity sales.

Works of art develop into icons; they are not created as such. Leonardo da Vinci's 'Mona Lisa' can be described as the ultimate icon in the history of art.<sup>fig. 15</sup> The painting combines decisive factors for the status of an icon in exemplary fashion: an enigmatic beauty of unclarified identity, created by one of the most famous artists of the Modern Age and a work that was held over the years in several exceptional collections. Its scandalous theft and the disappearance of the 'Mona Lisa' between 1911 and 1913 have only contributed to heightening the myth surrounding the painting. The sheer endless number of reproductions and variations in art, film, advertising and other manifestations of popular culture have played similarly decisive roles. Icons combine aura with the desire to be close to the divine – today no longer in a strictly religious sense but with a vague longing for spiritual fulfilment. The icon is, as such, an object for emotional investment, ena-

bling a direct interaction with a higher being, the working of wonders being a kind of 'reward' for the intense act of veneration.

While the 'Mona Lisa' was already admired and reproduced in the 16th century, another work of art only rose to the status of an icon, or was made such, through its presence in a famous collection. Until it was acquired by the Museum of Modern Art in New York in 1941, Vincent van Gogh's now iconic landscape, 'Starry Night' of 1889, was a relatively unknown and unappreciated painting.<sup>fig. 16</sup> The increasing importance of the Museum of Modern Art as an authority in the field of modern art and as a leading international collection, as well as subtle advertising and marketing strategies, have made 'Starry Night' into one of the artist's most famous works. It has now held a place of honour in the museum's permanent collection for many decades.

An outstanding contemporary icon is Jeff Koons' 'Rabbit' of 1986. In the sales catalogue for the auction of one edition of this work at Christie's in New York in May 2019, the word 'ICON' was juxtaposed with a silhouette of the sculpture. This was more than a mere marketing gag as the work is indeed an icon of art of the 1980s as well as of popular culture. The iconic quality of 'Rabbit' is largely due to the fact that it unites the nimbus of fame with a marked idol-like character, manifested in its upright, statuesque figure, compact shape and frontality. The cultic veneration of idols is frequently equated with idolatry or heathen customs. As such, 'Rabbit' is a symbol of a materialistic society that worships false gods while still yearning for significance and solidity.

'The Eye of the Law (Justitia)' of 1857 by Carl Spitzweg confronts us with an idol, too – in the sculptural form of an allegorical personification of justice. Standing on its pedestal in a raised position, seen frontally and slightly from below, dramatically illuminated against an unstructured wall, Justitia is an imposing sight. It is, at the same time, a somewhat battered allegory of justice, clearly revealing the ravages of time. The lower part of the figure shows an obvious crack; the scales are incomplete and lopsided. It is a figure removed from time. Justitia, decaying quietly and placed slightly asymmetrically off the centre line of the picture, is as such not only a symbol of the lack of justice – neglected by the legislative as well as the executive powers, embodied in the person of the soldier – but also of a crisis of jaded and exhausted allegories, symbols and paragons. Nineteenth-century genre painting replaced the noble aspiration of history painting, allegory and myth only too willingly by retreating into the private sphere, the interior, the world of children, of simple country folk or medieval fantasy.

However, through its very subject, 'Justitia' opens up a different perspective on the socio-critical painter of the Biedermeier period. Spitzweg's compositions thrive on the vigorous dynamics of their different elements, from the obviously visible to the hidden details, and point to a deeper and more complex content. The monumental statue of

Justitia is juxtaposed against an idyllic, labyrinthine scene in an old town, the two-dimensionality of the architectural stage setting contrasts with a view down an alleyway, the dramatic lighting from the side is a counterpoint to the encroaching darkness, the figure turned stone corresponds with the soldier, half hidden in the shadow. The painting has, as such, all the ingredients of Spitzweg's most impressive compositions with their friction between the inner and the outer, safe appearances and harsh realities, affirmation and subversion.

The status of the iconic can also be a burden and position an artist such as Carl Spitzweg in the dangerous proximity of kitsch or the somewhat hackneyed cliché of illustration. Despite rehabilitation attempts and a greater differentiation in the study of his works, the qualities immediately associated with the artist are a Biedermeier tranquillity and small-town idyll. Surveys have revealed that Spitzweg's 'Poor Poet', 1839, <sup>fig. 17</sup> is still not only one of the best known but also one of the most popular works of art among Germans.<sup>2</sup> While the term iconic is rather overused these days and has deteriorated into an *ersatz*-superlative, The 'Poor Poet' can doubtlessly be described as a true icon of art in which Spitzweg not only defines the myth of the suffering artist but also the mentality of a whole era. The never-ending popularity of this motif tells of the extraordinary power of the picture. This can, however, also be a curse, when works that are the epitome of the prevailing taste slowly lose their potency.

The sustained fame of 'The Poor Poet' and other works such as 'The Sunday Walk' (1841), 'The Bookworm (The Librarian)' (1850) and 'The Cactus Lover' (after 1850), do not really allow us to look beyond the appearance of the sentimental mini dramas of human existence and the suffocating petit bourgeois existence to reveal the subtle and humorous criticism of political oppression, censorship and the repressive constraint of the pre-revolutionary era of 1848. 'The Eye of the Law (Justitia)' does not (yet) belong to those works that automatically spring to mind at the mention of Spitzweg's name. It is, however, a work that, due to its motif, its chequered history, especially its various famous and infamous previous owners, has a huge iconic potential. The work's adventurous fate – its disappropriation from the collection of Leo Bendel, its acquisition for the 'Führermuseum', its storage at the Central Collecting Point of the U.S. Army, its home over many decades in the office of the President of Germany and, finally, its restitution to its rightful owners – exemplifies a counterbalancing, Solomonic justice, fitting for the work 'Justitia'.

- 1 Hans Belting ascertains that the "icon [is] not a painting technique but a pictorial concept suited to the purpose of veneration." *Kult und Bild. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich 1990, p. 41.
- 2 Stefan Koldehoff, 'Carl Spitzweg: Das Lieblingsbild der Deutschen', *Die Zeit*, no. 3/2012, 12 January 2012. [www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg](http://www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg) (last accessed on 9 February 2020).

PROF. DR. CHRISTOPH GRUNENBERG studied Art History, Classical Archeology and English Literature in Mainz, Berlin and London. In 1994 he completed his doctorate at the Courtauld Institute of Art at the University of London with a thesis titled "The Politics of Presentation: Museums, Galleries and Exhibitions in New York, 1929–1947". After working in Washington, Basel, Boston and London, he became director of Tate Liverpool in 2001, a position he held until 2011. The Kunsthalle Bremen, where Christoph Grunenberg has been director since 2011, exhibited "Icons: Worship and adoration" from October 2019 to March 2020.



# JUSTITIA IN DER ZEITGENÖSSISCHEN KUNST UND POPKULTUR

NICOLE BÜSING & HEIKO KLAAS

Konzeptuell arbeitende KünstlerInnen wie Jenny Holzer, Martha Rosler, Hans Haacke, Barbara Kruger, Teresa Margolles, Santiago Sierra oder Ai Weiwei beschäftigen sich in ihren Werken auf vielfältige Art und Weise mit Fragen von Recht und Unrecht, Gleichheit und Ungleichheit oder der Verteilung von Armut und Reichtum. Anders als bei Carl Spitzweg kommt die »Justitia« als unmittelbare allegorische Personifikation des abstrakten Begriffs Gerechtigkeit jedoch in Werken zeitgenössischer Künstler nur noch in Ausnahmefällen vor.

## BILDENDE KUNST

Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist eine Ausstellung im Wiener Leopold Museum, die im Jahr 2017 Werke von Carl Spitzweg und Skulpturen und Installationen des österreichischen Gegenwartskünstlers Erwin Wurm zusammengeführt hat. Unter dem Titel »Köstlich! Köstlich?« präsentierte Hans-Peter Wipplinger (Direktor des Leopold Museums und Kurator der Ausstellung) die beiden auf den ersten Blick so unterschiedlichen Künstler als Brüder im Geiste.

Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass sich letztendlich beide an kleinbürgerlichen Vorstellungen von Idylle und diversen Ausformungen unpolitischen Spießbürgertums abarbeiten.

Spitzwegs Gemälde der »Justitia« war Teil der Ausstellung, zusätzlich auch eine Bleistiftzeichnung aus dem Jahre 1860.<sup>Abb. 1</sup> Der Künstler stellt hier eine vollschlanke und auf einem brüchigen Thron sitzende Version der Justitia dar, deren wackelige Waage extrem ins Ungleichgewicht geraten ist. Daneben waren noch etliche andere Bilder und Zeichnungen Spitzwegs zum Themenkomplex Ordnung, Recht und Unrecht zu sehen.

Eine besondere Stellung im Werk Spitzwegs nehmen Darstellungen von Ordnungshütern ein. So existieren zahlreiche Bilder, in denen der Künstler eine scharfsinnige Karikatur des damaligen Überwachungsstaates zeichnet. Dazu gehören übereifrige Zöllner, unfähige Nachtwächter, strickende Wachposten oder Fliegen fangende Offiziere. Diesen Arbeiten gegenübergestellt war in der Wiener Ausstellung das Werk »New York Police Cap Gold« (2010) von Erwin Wurm.<sup>Abb. 18</sup> Dabei handelt es sich um eine überdimensionale Polizistenmütze, die die BetrachterInnen dazu einlud, sich darunter zu stellen und sich frei nach dem Motto »I am the law« (»Das Gesetz bin ich«) gegenseitig zu fotografieren.



Abb./fig. 18  
Erwin Wurm (\* 1954)  
»New York Police Cap Gold«, 2010.  
Courtesy Galerie Thaddaeus Ropac,  
London – Paris – Salzburg

In der Presse stieß die Schau auf ein positives Echo: »Da korrespondieren Szenen kleinstädtischen Lebens in verwinkelten Altstadtarchitekturen bei Spitzweg mit der monumentalen Installation »Narrow House« von 2010, dem in der Breite zusammengequetschten Elternhaus Erwin Wurms, durch das man die Ausstellung betritt. Hier wie dort herrschen gesellschaftliche Enge und Beschränkung. In einem Überwachungsstaat zieht sich der Bürger gern in einen privaten Winkel zurück. Freie Meinungsäußerung galt zu Spitzwegs Zeiten als äußerst gefährlich. Es war ratsam, nicht über Politik zu sprechen. Zeitungen und Bücher wurden verboten oder nur nach strenger Zensur publiziert.«<sup>1</sup> So Franz Zegler in der Neuen Zürcher Zeitung.

Auch wenn die allegorische Umsetzung des Motivs der Justitia in der musealen modernen und postmodernen Kunstgeschichte scheinbar so gut wie ausgedient hat, so lässt sich doch gerade in der jüngeren Zeit eine erneute Renaissance von Justitia- oder Gerechtigkeitsdarstellungen beobachten. Insbesondere in Bereichen der Street Art, der Urban Art, der Guerilla Art, der Graffiti-Kunst, im Bereich der Graphic Novel, des Comics, der populären Tätowierungen und der Popmusik sind Darstellungen starker, selbstbewusster Frauen zu sehen.



Abb./fig. 19  
Faith 47 / Faith XLVII (\* 1979).  
»All shall be equal before the law«.  
Kapstadt. 2010

Ein spektakuläres Beispiel dieser Praxis stellt eine Nacht- und Nebelaktion des britischen Guerilla-Künstlers Banksy im August 2004 dar. In einer Grünanlage außerhalb des Londoner Stadtzentrums stellte er nachts um 2.00 Uhr eine sechs Meter hohe und 3,5 Tonnen schwere Bronzestatue auf. Diese stellte eine Justitia im Look einer Prostituierten mit kniehohen Lacklederstiefeln, Reizwäsche und ins Strumpfband gestopften Dollarnoten dar. Die Inschrift auf dem Sockel des Werkes lautete »Trust no-one«. Die Anspielung auf die Justitia auf der Kuppel des Zentralen Strafgerichtshofs (Old Bailey) war eindeutig. Banksy widmete sein Gegen-Denkmal ausdrücklich den zu Unrecht verurteilten Opfern der britischen Rechtsprechung. Leider ist über den Verbleib dieses Werkes heute nichts bekannt. Angeblich wurde es kurz nach der Aufstellung gestohlen. Auch Spitzwegs dralle Justitia, die nicht mit ihren weiblichen Reizen geizt, steht ihrer Nachfolgerin in keiner Weise nach.

Zu einiger Berühmtheit gelangte auch eine andere Justitia-Darstellung aus dem Jahr 2010. Sie stammt von der südafrikanischen Street-Art-Künstlerin Faith47 aus Johannesburg. Über ihr prangt der Satz »All shall be equal before the law«<sup>Abb. 19</sup> Faith47, die mittlerweile in Los Angeles lebt, arbeitet interdisziplinär in den Medien (Fassaden-)Malerei, Zeichnung, Video-Installation und Grafik.

Das Motiv der Justitia wird heute weltweit von Graffiti-KünstlerInnen, Black-Lives-Matter-AktivistInnen, feministischen Gruppen, Chicano-KünstlerInnen in Los Angeles und vielen anderen AktivistInnen und Initiativen aufgegriffen und häufig auch mit anderen Motiven, etwa der New Yorker Freiheitsstatue, zu völlig neuen Bildfindungen und Personifikationen amalgamiert.

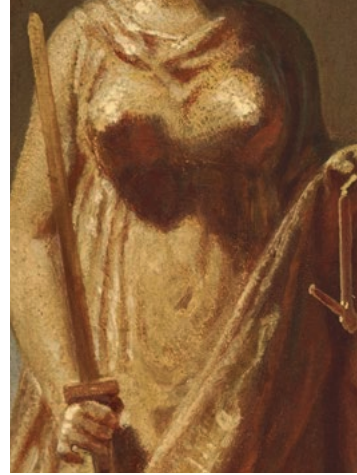


Abb / fig. 20  
 Nachzeichnung nach Jean Paul Gaultiers »Corset-style  
 body suit« für die amerikanische Sängerin Madonna/  
 Drawing after Jean Paul Gaultier's 'Corset-style body suit'  
 for Madonna. 1990

Wenn man so will, ist auch die für Frieden und Gerechtigkeit kämpfende Comic-Figur »Wonder Woman«, eine Erfindung des amerikanischen Psychologen William Moulton Marston aus den 1940er-Jahren, eine popkulturelle Adaption des Justitia-Motivs. Die Kunsthistorikerin Cornelia Logemann beschreibt »Wonder Woman« folgendermaßen und nennt noch ein weiteres Beispiel: »Das didaktische Interesse ihres Schöpfers ließ eine tugendreiche Kompositfigur entstehen: Lasso und patriotisches Kolorit der knappen Berufskleidung verbinden sich mit genealogischen Wurzeln in der griechischen Antike zu einer weiblichen Gestalt, die ihr allegorisches Potenzial einerseits aus Virginität, andererseits aus Verführung qua erotischer Inszenierung des Körpers schöpft. Einzelne Elemente und Motive aus der Mythologie der klassischen Antike existieren gleichberechtigt neben Versatzstücken christlich-abendländischer Kultur und spezifisch nordamerikanischer Symbolik. Wenn man etwa auf dem Titelbild der im Jahr 1972 erstmals in den USA erschienenen feministischen Zeitschrift ›Ms. Magazine‹ eine überdimensionale Frauengestalt sieht, die eiligen Schrittes durch eine Stadt läuft – mit der rechten Hand an ihrem Lasso eine Miniatur-Siedlung wie eine Waagschale haltend, mit der linken Hand Katastrophen verhindernd – denkt man unwillkürlich an den klassischen Prototyp der personifizierten Justitia. Die Inschrift »Peace and Justice« kennzeichnet an einer Häuserfront der Miniatursiedlung die zentralen Tugenden, welche die Comic-Heldin verkörpert.«<sup>2</sup>

## MUSIK

Doch auch lebende Personen werden zu metamorphotischen Wiedergängerinnen der Justitia. So setzen sich etwa Stars wie Beyoncé, Rihanna, Lady Gaga oder Janelle Monáe

aktiv für Social-Justice-Bewegungen wie Black Lives Matter oder die LGBTQ-Bewegung ein. Deren Botschaften greifen sie in ihren Videos und bei öffentlichen Auftritten auf und verstärken sie. »Female Empowerment« ist zum Mega-Trend im Musikbusiness geworden. Justitia, im Englischen »Lady Justice« genannt, tritt dem geneigten Publikum heute in Form der unterschiedlichsten Bühnenpersönlichkeiten gegenüber.

Auch die 1981 in Houston, Texas geborene Pop-Ikone Beyoncé tritt regelmäßig in harnischartiger Montur auf. Außerdem inszenierte sie sich für die französische Elle in kämpferischer Pose unter dem Motto »We can do it« als starke, für Gerechtigkeit kämpfende Frau. Das Motiv spielte auf ein bekanntes Plakat aus den 1940er-Jahren an, das die Arbeiterinnen in amerikanischen Rüstungsfabriken zum Durchhalten motivieren sollte.

Eine wehrhaft-selbstbewusste Form von Weiblichkeit, wie sie Justitia nachgesagt wird, verkörpert seit Langem auch ein weiterer US-Popstar: Madonna. Auf ihrer »Blond Ambition World Tour« 1990 trug die damals 42-jährige Musikerin den »Cone Bra« (Kegel-BH), ein eigens für sie entworfenes Bustier von Jean Paul Gaultier.<sup>Abb. 20</sup> Dieses an eine Kampfmontur erinnernde, panzerartige Bustier transformierte die Sängerin zu einer amazonenhaften Erscheinung. Auch wenn den Modemacher Gaultier und den Künstler Spitzweg über ein Jahrhundert trennt, verbindet beide ihr Hang zur kegelförmigen Überformung der weiblichen Brustpartie. Beide haben sich damit gleichermaßen beschäftigt und sie zu ikonischen Bildern werden lassen.

## JUSTIZ

Zu einem popkulturellen Phänomen ist in der jüngsten Vergangenheit auch eine Richterin aus der angelsächsischen Welt geworden: Die 1933 geborene Ruth Bader Ginsburg, Richterin am US Supreme Court. Verfilmungen von Ruth Bader Ginsburgs Leben sind 2018 mit dem Dokumentarfilm »RBG« und dem Spielfilm »Die Berufung – Ihr Kampf für Gerechtigkeit« auf die Leinwand gekommen. Bereits im Mai 2015 war Ruth Bader Ginsburg auf dem Cover des TIME Magazine in Richterrobe zu sehen. Ihr Konterfei taucht auf Postern, in Malbüchern und immer wieder als Tattoo-Motiv auf. Auf T-Shirts wird sie mit Heiligenschein und dem Text »Our Lady of Justice« dargestellt.

Carl Spitzwegs Justitia-Darstellung war ihrer Zeit also vielleicht sogar voraus. Die Beispiele zeigen, auf welcher unterschiedlichen Art und Weise es heute insbesondere in der populären Kultur zur Ikonenbildung kommt. Justitia ist mittlerweile in andere Rollen geschlüpft und öffnet sich damit einem Kreis neuer und jüngerer RezipientInnen. Aus heutiger Sicht scheint es daher unerlässlich, Spitzweg auch aus anderen Blickwinkeln zu betrachten.

1 aus: NZZ vom 1.6.2017

2 aus: Personifikationen im Wandel der Zeiten und Kulturen, Cornelia Logemann, 2018, uni-heidelberg.de/presse/ruca/2009-3/08neues.html

NICOLE BÜSING &  
HEIKO KLAAS sind seit 1997  
als freie Kunstjournalisten und  
Kritiker für zahlreiche Magazine,  
Tageszeitungen und Online-  
Magazine tätig. Daneben  
schreiben sie auch Katalogbeiträge.  
Sie leben in Hamburg und Berlin.

# JUSTITIA IN CONTEMPORARY ART AND POPULAR CULTURE

NICOLE BÜSING & HEIKO KLAAS

Conceptual artists such as Jenny Holzer, Martha Rosler, Hans Haacke, Barbara Kruger, Teresa Margolles, Santiago Sierra and Ai Weiwei frequently address questions of justice and injustice, equality and inequality, and the spread of poverty and wealth in their works in a variety of different ways and styles. Other than in the case of Carl Spitzweg, *Justitia* – as a direct, allegorical personification of the abstract notion of justice – only appears in the works of contemporary artists, however, in exceptional cases.

## VISUAL ARTS

An exhibition held in the Leopold Museum in Vienna in 2017 brought together works by Carl Spitzweg and sculptures and installations by the Austrian contemporary artist Erwin Wurm. The two seemingly so different artists were presented as brethren spirits. On closer inspection it becomes clear that both deal with petit bourgeois notions of the idyllic and diverse incarnations of unpolitical philistinism.

Spitzweg's painting 'Justitia' was included in the exhibition together with a pencil drawing from 1860 depicting a buxom version of Justitia sitting on a crumbling throne, her wobbly scales being anything but balanced.<sup>fig. 1</sup> A number of other pictures and drawings by Spitzweg on the subject of order, justice and injustice were also shown.

Depictions of upholders of the law hold a special place in Spitzweg's work. State surveillance at that time is captured in numerous sharp-witted caricatures by the artist. These include overzealous customs officials, incompetent nightwatchmen, knitting guards and fly-swatting officers. These works were juxtaposed by Erwin Wurm's work 'New York Police Cap Gold' (2010),<sup>fig. 18</sup> an overdimensional headpiece, inviting visitors to stand underneath it and to take photographs of each other based on the motto: 'I am the law'. The exhibition was well received in the press. "... In both instances, social constraints and limitations hold sway. In a surveillance state, citizens gladly retreat into private spaces. Freedom of expression was considered to be especially dangerous in Spitzweg's day and it was advisable not to discuss politics. Newspapers and books were banned or only published after being carefully censored."<sup>1</sup>

Even if the allegorical translation of the motif of Justitia in modern and post-modern art historical works in

museums has seemingly long passed its heyday, a renaissance of depictions of Justitia and justice in general has been observed in more recent times in other media. Images of strong, self-assured women are to be found in particular in the fields of street art, urban art, guerilla art, graffiti art, in graphic novels, comics, as popular tattoos and in pop music. One spectacular example of this is a cloak-and-dagger act by the British guerilla artist Banksy in August 2004. At 2 o'clock in the morning he planted a six-metre-high and 3½ ton bronze statue in a park a little outside the city centre of London. It shows Justitia as a prostitute with over-the-knee patent-leather boots, provocative lingerie and dollar bills stuffed in a garter. The inscription on the pedestal reads: 'Trust no-one'.

Another Justitia work from 2010 also rose to a certain fame. It was made by the South African street artist Faith47 from Johannesburg and is surmounted by the words: 'All shall be equal before the law',<sup>fig. 19</sup> Faith47, who now lives in Los Angeles, is an interdisciplinary artist working in the media of (façade-)painting, drawing, video installation and prints.

The motif of Justitia has been picked up today around the world by graffiti artists, Black Lives Matter activists, feminist groups, Chicano artists in Los Angeles and many other activists and initiatives, often being amalgamated with other motifs – such as the Statue of Liberty in New York – to create new pictorial inventions and personifications. The comic figure 'Wonder Woman', an invention from the 1940s, can also be interpreted as a hero fighting for peace and justice – a pop culture adaption of the Justitia motif, so to speak.

## MUSIC

Living people are similarly transformed into reincarnations of Justitia. Stars such as Beyoncé, Rihanna, Lady Gaga and Janelle Monáe are actively committed to social justice and Black Lives Matter and LGBTQ movements. They send out messages in their videos and at public performances and promote these further. 'Female empowerment' has become a huge trend in the music business. Justitia, or Lady Justice as she is also called, appears on stage today in the guise of a wide range of prominent people.

The pop icon Beyoncé comes across as a powerful woman fighting for justice. The self-assured woman, well able to defend herself – as Justitia is claimed to be – has long been embodied by the US popstar Madonna. On one tour she wore a so-called 'cone bra' designed by Jean Paul Gaultier.<sup>fig. 20</sup> Even if the fashion designer Gaultier and the artist Spitzweg are more than a century apart, both have a penchant for exaggerated conical coverings for the female breast and both preoccupied themselves with designs that turn their figures into iconic images.

## JUSTICE

A female judge from the Anglo-Saxon world has recently become a pop culture phenomenon: the Associate Justice of the US Supreme Court, Ruth Bader Ginsburg, who was

born in 1933. Films on her life have hit the screen and she was pictured in her robes on the front cover of TIME magazine in May 2015. Her face appears on posters, in colouring books and, time and again, as a tattoo. She has even made it onto T-shirts with an added halo and the words: 'Our Lady of Justice'.

Carl Spitzweg's 'Justitia' was perhaps even ahead of her time. The examples mentioned above reveal how icons emerge today in pop culture, in particular, through the most varied ways and means. Justitia has since slipped into other roles and is reaching out to a new and younger audience. From today's perspective it would, therefore, seem imperative to look at Spitzweg from a different angle as well.

1 Franz Zegler in the *Neue Zürcher Zeitung* of 1 June 2017

NICOLE BÜSING & HEIKO KLAAS  
have been working as freelance  
art journalists and critics, contributing  
to numerous journals, daily news  
papers and online magazines,  
since 1997. Alongside that they  
also write catalogue contributions.  
They live in Hamburg and Berlin.

# EPILOG / EPILOGUE

Ich verneige mich vor Else und Leo Bendel stellvertretend  
für alle Opfer des Holocaust.

Ich verneige mich vor Carl Spitzweg und der kritischen Auseinandersetzung  
mit dem politischen Regime im nachrevolutionären Deutschland  
des 19. Jahrhunderts, die er in der »Justitia« so meisterhaft umgesetzt hat.

Ich danke den Erben nach Leo und Else Bendel und ihren Vertretern  
für das mir und meinem Haus entgegengebrachte Vertrauen.

München, im Februar 2020  
Katrin Stoll

I pay tribute to Else and Leo Bendel as representatives  
of all victims of the Holocaust.

I pay tribute also to Carl Spitzweg and his critical examination  
of the political regime in post-revolutionary Germany in the 19th century,  
which he so masterfully implemented in the 'Justitia'.

I thank the heirs of Leo and Else Bendel and their representatives  
for the trust they have placed in me and my team.

Munich, February 2020  
Katrin Stoll



Diese Publikation erscheint anlässlich der Versteigerung von  
Carl Spitzwegs «Justitia» im Rahmen der Auktion 387, 25. März 2020,  
Kat.-Nr. 400/Published on the occasion of the auction of Carl Spitzweg's  
'Justitia' Auction no. 387, 25 March 2020, cat. no. 400

© 2020 NEUMEISTER, München

Herausgegeben von/Edited by  
Katrin Stoll  
NEUMEISTER Kunstauktionshaus

Konzept und Redaktion/Concept and editing: Rainer Schuster  
Bildredaktion// Picture editing: Rainer Schuster, Marie Haslböck  
Übersetzung/Translation: Christopher Wynne  
Presse und Öffentlichkeitsarbeit/Press and PR: Goldmann Public Relations,  
München–Berlin–Zürich

Gestaltung/Graphic Design: wigel, München  
Bildbearbeitung/Lithography: Typodata, Pfaffenhofen  
Druck und Bindung/Printing and Binding: Druckerei Vogl, München  
Printed in Germany

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind  
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek  
The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available in the Internet  
at <http://dnb.d-nb.de>.

ISBN 978-3-00-065099-4

Abbildungsnachweis/Picture credits

1: © Germanisches Nationalmuseum, Photo: Monika Runge  
2–5: Privatsammlung. Photo: NEUMEISTER / Christian Mitko  
6: Wikipedia / [https://wikipedia.org/wiki/Datei:lustitia\\_va\\_Heemskerck.png](https://wikipedia.org/wiki/Datei:lustitia_va_Heemskerck.png)  
7: Wikimedia Commons / <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=14924728>  
8: bpk Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte. Berlin. Nr. 30009833  
9: Wikimedia Commons / <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bilderrevolution0163.jpg>  
10–11: © Elisabeth Sandmann Verlag GmbH. München  
12–13: <http://heinemann.gnm.de/de/kunstwerk-10733.html>  
14: Deutsches Historisches Museum. Berlin. Datenbank zum »Central  
Collecting Point München« / <https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm>  
15: Wikimedia Commons / [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona\\_Lisa\\_by\\_Leonardo\\_da\\_Vinci,\\_from\\_C2RMF\\_retouched.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mona_Lisa_by_Leonardo_da_Vinci,_from_C2RMF_retouched.jpg)  
16: [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Starry\\_Night#/media/File:Van\\_Gogh\\_-\\_Starry\\_Night\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Starry_Night#/media/File:Van_Gogh_-_Starry_Night_-_Google_Art_Project.jpg)  
17: Wikimedia Commons / [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl\\_Spitzweg\\_-\\_Der\\_arme\\_Poet\\_\(Neue\\_Pinakothek\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Carl_Spitzweg_-_Der_arme_Poet_(Neue_Pinakothek).jpg)  
18: Leopold Museum/Lisa Rastl, Installationsansicht | Installation view  
Leopold Museum, Wien | Vienna © Bildrecht, Wien, 2017  
19: <https://i.pinimg.com/originals/9a/06/da/9a06da4e9ac87448b68540d4c59cf46.jpg>  
20: Privat/Private

Alle anderen Fotos/All other photographs: NEUMEISTER | Christian Mitko

25  
MÄR  
2020

AUKTION  
ALTE KUNST

NEUMEISTER

[www.neumeister.com](http://www.neumeister.com)