

Universität Leipzig

Fakultät für Geschichte, Kunst- und Orientwissenschaften

Institut für Kunstgeschichte

## **Der Künstler als Krimineller**

### **Ulays Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“**

Erstgutachterin: Prof. Dr. Dr. Tanja Zimmermann

Zweitgutachter: Prof. Dr. Michael Scholz-Hänsel

Modul: 03-KUG-MA Masterarbeit

Verfasser: Fabian Kassner

## Inhaltsverzeichnis

|   |     |
|---|-----|
| <b>1. Tatbestand: „Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde“</b>        | 1   |
| <b>2. Einleitung</b>  | 2   |
| 2.1. Inhalt und Fragestellung   | 3   |
| 2.2. Grundlagen   | 3   |
| 2.2.1. Grundannahmen: Ereignis und Dokumentation  | 4   |
| 2.2.2. Der Spitzweg-Coup als „Aktion“   | 5   |
| 2.2.3. Quellenlage und Methode  | 6   |
| 2.3. Forschungsstand  | 7   |
| <b>3. Spurensuche</b>   | 12  |
| 3.1. Rekonstruktion der Aktion  | 12  |
| 3.2. Tathergang   | 12  |
| 3.3. Vorankündigungen und Beschreibung der Aktion                                       | 18  |
| 3.3.1. Exposé   | 18  |
| 3.3.2. Anzeige in der Zeitschrift KUNSTFORUM, Band 18                                   | 19  |
| 3.3.3. Ulays „Beschreibung der Aktion“  | 20  |
| 3.4. Exkurs: Straftatbestand und juristische Folgen                                     | 22  |
| 3.5. Einordnung in Ulays Œuvre und Biographie   | 24  |
| 3.6. Zwischenfazit: Ergebnisse der Rekonstruktion                                       | 28  |
| <b>4. Spurensicherung</b>   | 29  |
| 4.1. Videodokumentation   | 29  |
| 4.1.1. Beschreibung   | 30  |
| 4.1.2. Produktion   | 33  |
| 4.2. Broschüre „Irritation“   | 35  |
| 4.2.1. Beschreibung   | 35  |
| 4.3. KUNSTFORUM: Dokumentation der Aktion   | 38  |
| 4.3.1. Beschreibung   | 39  |
| 4.4. Exkurs: Das ersetzte Gemälde: „Kitsch (...) wurde gegen Kitsch getauscht“          | 41  |
| 4.5. Zwischenfazit: Spurenauswertung  | 43  |
| <b>5. Hintergründe und Motive</b>   | 44  |
| 5.1. Carl Spitzwegs „Armer Poet“  | 44  |
| 5.1.1. Beschreibung   | 44  |
| 5.1.2. Interpretationen   | 45  |
| 5.1.3. Provenienz   | 46  |
| 5.1.4. Carl Spitzweg und die „gute alte Zeit“   | 47  |
| 5.1.5. Exkurs: „Hitler’s favorite painting“?  | 48  |
| 5.1.6. Zwischenfazit  | 51  |
| 5.2. Tatorte: Stationen der Aktion  | 52  |
| 5.2.1. Die Hochschule der Künste  | 52  |
| 5.2.2. Die Neue Nationalgalerie   | 54  |
| 5.2.3. Das Künstlerhaus Bethanien   | 57  |
| 5.2.4. Die Gastarbeiterwohnung  | 59  |
| 5.2.5. Zwischenfazit: Die Grenzen zwischen Leben und Kunst                              | 61  |
| <b>6. „Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“ – Analyse des Medienechos</b>        | 62  |
| 6.1. Reaktionen der Presse am Tag nach der Aktion                                       | 62  |
| 6.2. Pressereaktionen ab 14.12.1976   | 65  |
| 6.3. Zwischenfazit: Das Medienecho als Bestandteil der künstlerischen Arbeit            | 67  |
| <b>7. Provokation: Selbststigmatisierung und Gegenstigmatisierung</b>                   | 69  |
| <b>8. Schlussfazit: Kunstdiebstahl als künstlerische Praxis der Grenzüberschreitung</b> | 72  |
| <b>9. Literaturverzeichnis</b>  | 75  |
| <b>10. Abbildungsverzeichnis</b>  | 80  |
| 10.1 Filmverzeichnis  | 85  |
| <b>11. Anhang:</b>  |     |
| - Einstellungs- und Sequenzprotokoll: Videodokumentation                                | 86  |
| - Studiogalerie Steiner, Ulay: Irritation. Berlin 1976/77                               | 92  |
| - Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. In: Kunstforum 19, 1/77          | 107 |
| - Zeitungsartikel und -ausschnitte  | 110 |

## 1. Tatbestand: „Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde“

B.Z., 13.12.1976: „Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde“

„Entsetzen in der Berliner Nationalgalerie: Das weltberühmte Spitzweg-Gemälde, auf dem ein armer Poet in seiner Dachkammer unter einem Regenschirm liegt, wurde von einem 33-jährigen Mann aus Amsterdam unter dramatischen Umständen gestohlen. Der offenbar geistesgestörte Mann gab das Bild zum Glück nach fast drei Stunden zurück.“<sup>1</sup>

Der vermeintliche Diebstahl des Gemäldes „Der arme Poet“ von Carl Spitzweg aus der Neuen Nationalgalerie am 12.12.1976 verleitete die Berliner Boulevardpresse zu allerlei Spekulationen über den Täter und seine Motive. Die Schlagzeilen berichteten von einem „offenbar geistesgestörten Mann“<sup>2</sup>, einem „Wirkopf“<sup>3</sup> und „linksradikalem Künstler“<sup>4</sup> – er habe den „geklauten Spitzweg in der Wohnung einer Türkenfamilie übers Sofa gehängt“<sup>5</sup>. Die Tatsache, dass der Täter das millionenschwere Kunstwerk nur wenige Stunden später freiwillig und unversehrt zurückgab, sorgte für Verwirrung.

Tatsächlich war der Kunstdiebstahl mit anschließender Rückgabe kein *acte gratuit* sondern Teil einer geplanten Kunstaktion mit dem Titel „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“. Der Künstler Ulay, mit vollem Namen Frank Uwe Laysiepen, hatte die gesetzeswidrige Handlungsabfolge, bei der er mit seinem Lieferwagen und zu Fuß mehrere Berliner Bezirke durchquerte und an vier Stationen gezielte Interventionen vornahm, zuvor in der Zeitschrift „KUNSTFORUM“ und in einem per Post versendeten Exposé angekündigt. Mehrere Komplizen, darunter auch Ulays damalige Partnerin Marina Abramovic, sorgten dafür, dass die kriminelle Aktion filmisch dokumentiert wurde.<sup>6</sup> Wie der Tagesspiegel berichtete, wurde Ulay nach der Rückgabe des Gemäldes festgenommen und am 13.12.1976 einem Haftrichter vorgeführt, der ihn auf freien Fuß setzte:

„Gestern Abend lehnte der Haftrichter den Erlaß eines Haftbefehls ab. Eine Zueignungsabsicht, für den Diebstahltatbestand erforderlich, sei zweifelhaft. Für die Vorwürfe der Sachbeschädigung und des Hausfriedensbruchs - Strafantrag ist gestellt - gebe es noch nicht genug belastende Nachweise.“<sup>7</sup>

In Abwesenheit wurde Laysiepen im Jahr 1977 zu 56 Tagen Gefängnis oder einer ersatzweisen Geldstrafe von 3.600 DM verurteilt.<sup>8</sup> Zudem hatte der Diebstahl für Ulay

---

<sup>1</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde. In: B.Z., 13. 12.1976, 1.

<sup>2</sup> O.V.: Kunstraub war eine „Aktion“. In: Der Abend, Nr. 284, 13.12.1976, 1.

<sup>3</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde.

<sup>4</sup> O.V.: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild. In: BILD-Berlin, 13.12.1976, 1.

<sup>5</sup> O.V.: Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub. In: BILD Berlin, 14.12.1976, 5.

<sup>6</sup> Anm: Neben Ulay hatten auch Marina Abramovic, Wilma Kottusch, Mike Steiner und Jörg Schmidt-Reitwein an der Umsetzung der Aktion und ihrer Dokumentation mitgewirkt. Hierzu: Kapitel 4.1.2.

<sup>7</sup> O.V.: Der kurze Ausflug des „armen Poeten“. In: Der Tagesspiegel, 14.12.1976, 10.

<sup>8</sup> Vgl. McEvilley, Thomas; Laysiepen, Frank Uwe: Der erste Akt. Ostfildern 1994, s.p.

weitreichende persönliche Konsequenzen und wurde zum Stigma, wie er in einem Interview von 2009 beschreibt:

“On a personal level, this action set much in motion and became the subject of ongoing discussions. I made enemies in the art world, and on a larger scale people divided into “pro and contra.” The Berlin action brought a stigma with which I learned to live.”<sup>9</sup>

## 2. Einleitung

Ulays ungewöhnliche Kunstaktion von 1976 stieß bei vielen seiner Zeitgenossen auf Unverständnis. In Boulevardzeitungen wurde die Aktion als Tat eines „Irren“<sup>10</sup>, „Fanatikern“<sup>11</sup>, „Herostraten“<sup>12</sup> oder „Linksradikalen“<sup>13</sup> dargestellt – die Tatsache, dass es sich um eine geplante Aktion eines anerkannten Künstlers handelte, wurde unterschlagen. Noch im Jahr 2001 wurde Ulays Aktion in einer Publikation, die anlässlich des 125-jährigen Bestehens der Nationalgalerie im Jahr 2001 von den Staatlichen Museen zu Berlin herausgegeben wurde, als „verantwortungslose Gefährdung von nationalem Kulturgut mit herostratischen Zügen“<sup>14</sup> bezeichnet.

Dennoch ist Ulays illegale Tat mittlerweile als künstlerische Grenzauslotung akzeptiert und anerkannt. Die Videodokumentation und Fotografien der institutionskritischen Arbeit werden seit Mitte der neunziger Jahre regelmäßig im internationalen Museumsbetrieb ausgestellt.<sup>15</sup> Als künstlerische Praxis ist Kunstdiebstahl – insbesondere eines derart bekannten Gemäldes aus einem Museum von Weltrang – ein seltenes Phänomen<sup>16</sup>. Selbst in heutigen Zeiten, in denen Illegalität als Modus provokativer künstlerischer Praktiken durch Aktionen von Banksy, Brad Downey oder der Gruppe Voina längst zur Normalität gehört, kann Ulays radikale Aktion von 1976 eine besondere Faszination ausüben: Im Namen der Kunst wurde Ulay zum Kriminellen.

---

<sup>9</sup> Morrison, Gavun; Stables, Fraser: *Lifting. Theft in Art*. Aberdeen 2009, 85.

<sup>10</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde.

<sup>11</sup> O.V.: Irrer Räuber hatte das Bild in einer gelben Plastiktasche. In: *BILD-Berlin* 13.12.1976, 3.

<sup>12</sup> O.V.: Kommentar In: *Die Welt* 23.12.1976. Reproduziert in: Studiogalerie Steiner (Hrsg.), *Ulay: Irritation*. Berlin 1977, 12.

<sup>13</sup> O.V.: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild.

<sup>14</sup> Tschirner, Manfred: Diebstahl. In: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), *Staatliche Museen zu Berlin: Die Nationalgalerie*. Köln 2001, 328.

<sup>15</sup> Beispielhafte Ausstellungen: „Steiner Art Tapes“, NGBK Berlin 09.04 –07.05.1994; „Das Öffentliche in der Kunst“, Kunsthaus Zürich 13.09.- 01.12. 2002; „Lifting. Theft in Art“, Peacock Visual Arts Aberdeen 25.08. - 29.09.2007; „Live to Tape. Die Sammlung Mike Steiner im Hamburger Bahnhof“, Hamburger Bahnhof Berlin 01.02.2011 bis 12.01.2012; „Ulay. Life Sized“, Schirn Kunsthalle Frankfurt 13.10.2016 - 08.01.2017; „Ulay. I Other“, Galerija Mestna Ljubljana 01.12.2016 - 08.02.2017.

<sup>16</sup> Anm.: Timm Ulrichs stahl für seine Aktion „Kunst-Diebstahl als Totalkunst-Demonstration“ im Jahr 1971 aus der Galerie Brusberg in Hannover ein Gemälde des Künstlers Gerhard Altenbourg und wurde dabei von einem Fernsehteam gefilmt. Ulrichs stellte das gestohlene Gemälde für drei Tage in der „Total-Kunst Galerie“ in seiner Wohnung aus und gab es danach zurück. Der finanzielle Wert und die kulturelle Bedeutung des hierbei gestohlenen Werks waren im Vergleich zu Ulays Spitzweg-Diebstahl jedoch marginal. Hierzu: Morrison; Stables, 53.

Von der kunst- und kulturwissenschaftlichen Forschung wurde die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ bislang wenig beachtet. Der tatsächliche Ablauf der vielschichtigen Tat, in deren Verlauf der Diebstahl des Spitzweg-Gemäldes der zentrale Aspekt einer komplexen Handlungsabfolge ist, wird meist nur ausschnittsweise erörtert. Eine umfassende Aufarbeitung der Aktion, aus der neben einer Videodokumentation, einer Dokumentationsbroschüre und einem dokumentarischen Beitrag in der Zeitschrift KUNSTFORUM auch etliche Zeitungsartikel als sekundäre dokumentarische Spuren hervorgegangen sind, wurde bisher nicht vorgenommen.

## **2.1. Inhalt und Fragestellung**

Die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ und die daraus hervorgegangenen Dokumentationen sind Gegenstand der vorliegenden Masterarbeit. Im Sinn einer quellenkritischen Vorgehensweise wird die Oral History<sup>17</sup> der Aktion mit weiteren Primärquellen<sup>18</sup> abgeglichen, um den Ablauf der Aktion zu rekonstruieren. Neben der deskriptiven Rekonstruktion des Geschehens werden die unterschiedlichen Dokumentationen analysiert und gegenübergestellt. In kritischen Exkursen zum gestohlenen Spitzweg-Gemälde „Der arme Poet“ und zu den von der Aktion betroffenen Institutionen werden Hintergründe beleuchtet und die vermeintlichen Motive für die kriminelle Aktion erörtert. Verknüpft mit einer Analyse der Pressereaktionen wird die Aktion abschließend als ein Akt der „Selbststigmatisierung“ beschrieben – ein Handlungstypus, der in der Devianzsoziologie beschrieben und zur Erörterung politischer Proteststrategien herangezogen wird.<sup>19</sup> Daraus wird die der Arbeit zugrunde liegende These abgeleitet, dass Ulay durch den illegalen Diebstahl eines Gemäldes von nationalem Rang vorsätzlich eine juristische und künstlerische Grenze überschritt, um eine kunstinstitutionelle und mediale Gegenreaktionen zu provozieren.

## **2.2. Grundlagen**

Da der Gegenstand der vorliegenden Arbeit ein mehr als vierzig Jahre zurückliegendes ephemeres Ereignis gewesen ist, ergeben sich für die nachträgliche kunsthistorische Bearbeitung einige grundlegende Fragen: Wie lässt sich aus historischer Distanz über

---

<sup>17</sup> Selbstaussagen des Künstlers in Interviews. Insbesondere in: McEvelley, Laysiepen 1994.

<sup>18</sup> Anm.: Zu den Primärquellen zählen die filmische und fotografische Dokumentationen der Aktion, die Broschüre „Irritation“ (Hrsg. Studiogalerie Steiner), die Ankündigung sowie die Dokumentation der Aktion in KUNSTFORUM (Band 18 und 19) sowie zahlreichen Zeitungsartikel der Berliner Presse und aus überregionalen Zeitungen.

<sup>19</sup> Anm.: Der Handlungstypus der „Selbststigmatisierung“ wurde erstmals durch den Soziologen Wolfgang Lipp erörtert. Hierzu: Lipp, Wolfgang: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Neuausgabe. Ergon Verlag, Würzburg 2010. Erstpublikation 1985.

ein Ereignis schreiben, das man selbst nicht erlebt hat? Welche Beziehungen bestehen zwischen der Aktion, der Oral History und der Dokumentation des Ereignisses durch Text, Fotografie und Video? Kann die Dokumentation als Grundlage einer nachträglichen Analyse und Interpretation des Geschehens dienen?

### 2.2.1. Grundannahmen: Ereignis und Dokumentation

Die Theorie der Performance-Kunst liefert wichtige Anhaltspunkte für das der Arbeit zu Grunde liegende Verständnis. Die verschiedenen Strömungen von ephemerer Aktions-, Handlungs- und Körperkunst, die in der Forschung meist unter der Sammelbezeichnung „Performance“ subsumiert werden<sup>20</sup>, entstanden als Alternative zu materiellen und objektbasierten Kunstformen und wurde insbesondere seit den späten sechziger Jahren als „Gegenpol zum kommerziell schwerfällig gewordenen Marktartikel ‚Kunst‘“<sup>21</sup> entwickelt. RoseLee Goldbergs weitgreifende und offene Definition von Performance als „Live-Kunst von Künstlern“<sup>22</sup>, prägte ein Verständnis der Performance, in welchem die unmittelbare „real-life presence“<sup>23</sup> des Künstlers und das einzigartige, ephemere Ereignis das Medium definieren. Peggy Phelan, die eine dezidiert repräsentations- und reproduktionskritische Theorie der Performance befürwortet, betont die sich daraus ergebenden Konsequenzen für die Dokumentation von Performance-Kunst:

Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance.”<sup>24</sup>

Phelan folgend, muss deshalb klar zwischen dem ursprünglichen Ereignis und der dokumentierenden Reproduktion unterschieden werden, was einer kritischen Analyse von Ereignis und Dokumentation zuträglich ist.

In ihrem Essay „'Presence' in Absentia: Experiencing Performance as Documentation“ äußert sich Amelia Jones zum Verhältnisses von Performance und Dokumentation und begründet, warum es dennoch möglich sei, anhand von Dokumentationsmaterial zu historischen Performances zu forschen. Dabei vertritt Jones die Auffassung, dass die direkte Augenzeugenschaft ebenso wie die Betrachtung der Dokumentation keine Garant

---

<sup>20</sup> Vgl. Jappe, Elisabeth: Performance - Ritual- Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993, 9.

<sup>21</sup> Ebd., 5.

<sup>22</sup> Goldberg, RoseLee: Die Kunst der Performance vom Futurismus bis heute. Berlin 2014, 8.

<sup>23</sup> Elwes, Catherine: Floating Femininity. A Look at Performance Art by Woman. In: Kent, Sarah; Moreau, Jacqueline: Women's Image of Men. London 1985, 165. Zitiert nach: Jones, Amelia: "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal, Vol. 56, No.4. 1997, 13.

<sup>24</sup> Phelan, Peggy: The ontology of performance: representation without reproduction. In: Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London/New York 2004, 146.

für das Verständnis der Subjektivität und Intentionalität des Künstlers seien.<sup>25</sup> Im Vokabular Derridas definiert Jones die fotografische Dokumentation als Teil einer unendlichen Kette von „supplements“, in welcher der „actual body of the artist-in-performance“ ebenso ein „supplement“ sei wie die filmische oder textliche Dokumentation der Performance.<sup>26</sup> In diesem komplexen Verhältnis, so Jones, ergänzen sich die Performance und ihre fotografische Dokumentation gegenseitig: The body art event needs the photograph to confirm its having happened; the photograph need the body art event as an ontological “anchor” of its indexicality”.<sup>27</sup>

### 2.2.2. Der Spitzweg-Coup als „Aktion“

Ulay bezeichnet die Handlungsabfolge in den verfügbaren Publikation stets als „Aktion“, nicht als Performance. Der Begriff „Aktion“ wurde insbesondere von deutschsprachigen Künstlern, so etwa von Joseph Beuys, genutzt, um sich vom Terminus Performance abzugrenzen, der im Englischen „performance as entertainment“ impliziert und damit eine Live-Darbietung vor Publikum beschreibt.<sup>28</sup> Der Terminus „Aktion“ wird jedoch auch im politischen Kontext für vielfältige Formen des politischen Protests verwendet, so etwa für die sogenannte „direkte Aktion“: „Sie findet direkt statt am Ort des praktischen Unrechts oder der theoretischen Unrichtigkeit als Gehorsamverweigerung oder kritisches Argument. Direkte Aktion nistet sich am Herzen der inneren Widersprüche des Systems ein, um die Irrationalität seiner „Logik“ zu demonstrieren.“<sup>29</sup> Im Verlauf „direkter Aktionen“ werden ziviler Ungehorsam und Straftaten als gezielte Provokationen eingesetzt, um auf Missstände aufmerksam zu machen.<sup>30</sup>

Die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ lässt sich in einem Grenzbereich zwischen Performance, Kunstaktion und politischer Aktion verorten. Anders als eine Performance hatte Ulays Spitzweg-Aktion kein vorher festgelegtes Publikum, fand an unterschiedlichen Orten des öffentlichen, halböffentlichen und privaten Raumes statt und war u.a. aufgrund der Illegalität der Diebstahlshandlung von Zufällen und äußeren Umständen bestimmt. Ebenso war die Aktion kein für die Videokamera – als Stellver-

---

<sup>25</sup> Vgl. Jones, Amelia: “Presence” in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal, Vol. 56, No.4. 1997, 13.

<sup>26</sup> Jones 1997, 14.

<sup>27</sup> Ebd., 16.

<sup>28</sup> Vgl. Goldberg, Roselee: Performance art. In: Turner, Jane (Hrsg.): From Expressionism to Post-Modernism. Styles and Movements in 20th-century Western Art. The Grove Dictionary of Art. New York 2003, 301.

<sup>29</sup> Zitiert nach: Krovoza, Alfred: Performanz versus Herrschaftsrationalität. Zum Politikverständnis der Protestbewegung. In: Kreuder, Freidemann; Bachmann, Michael (Hrsg.): Politik mit dem Körper: Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968. Bielefeld 2015, 31.

<sup>30</sup> Hierzu auch: Leidinger, Christiane: Zur Theorie politischer Aktionen. Eine Einführung. Münster 2015.

treter eines physischen Publikums – dargebotenes Ereignis sondern eine geplante Abfolge realer Handlungen, die, ähnlich einer kriminellen oder politischen Aktion, reale juristische Konsequenzen und Reaktionen zur Folge hatte. Neben Ulay als ausführendem Akteur hatten nur die direkt beteiligten Personen umfassende Kenntnis des Ablaufs und wurden als Komplizen gleichzeitig auch Augenzeugen der Aktion. Museumsbedienstete, Besucher sowie Passanten, die Ulay während der Aktion beobachteten, wurden zwar im juristischen Sinn Zeugen der Tat, können aber nicht als Publikum bezeichnet werden, da sie im Moment des Geschehens nicht darüber informiert waren, dass es sich um eine Kunstaktion handelte.

Hieraus lässt sich die Arbeitshypothese ableiten, dass „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ nicht als „live-art“<sup>31</sup> für unmittelbar anwesende Rezipienten konzipiert war. Wie bei der Durchführung einer kriminellen Tat oder einer politischen Aktion, ging es Ulay um die Realisierung der geplanten Handlungsabfolge. Erst nach Vollendung der Tat konnte die Aktion durch sekundäre Bekanntmachung – zunächst durch die Berichterstattung der Presse, dann durch die Veröffentlichung der Dokumentationen – in der Öffentlichkeit Verbreitung finden und als Kunstaktion wahrgenommen werden.

### **2.2.3. Quellenlage und Methode**

Ulay äußerte sich in zahlreichen Interviews und editierten Gesprächen zu der Berliner Aktion, was als Oral History des Ereignisses bezeichnet werden kann. Die Dokumentationen der Aktion, die von Ulay und der Galerie Steiner veröffentlicht wurden, müssen im Sinne Phelans als sekundäre Dokumente des Ereignisses betrachtet werden. Sowohl in der Videodokumentation als auch in gedruckten Veröffentlichungen werden dabei diverse Zeitungsartikel und Pressereaktionen reproduziert. Das von der Tat hervorgerufene Medienspektakel wird dadurch ein zentraler Bestandteil der dokumentarischen Arbeiten. Amelia Jones folgend sind das Ereignis und seine unterschiedlichen Dokumentationen zwar ontologisch verschieden, bedingen sich aber als „supplements“<sup>32</sup> gegenseitig. Somit müssen die aus dem Ereignis hervorgegangenen dokumentarischen Arbeiten, in denen auch die Pressereaktionen reproduziert wurden, zwar als nachträgliche dokumentarische Zusammenfassungen, aber dennoch als fester Bestandteil der Aktion verstanden werden. Gemäß dem Performance-Verständnis der Kunsthistorikerin Barbara Clausen, ist auch Ulays Aktion als „fortlaufender Prozess eines kontingenten Wechselverhältnis-

---

<sup>31</sup> Anm.: Der Terminus „Live-Art“ wird seit den siebziger Jahren als Äquivalent für „Performance“ verwendet. Vgl. Goldberg 2003, 295.

<sup>32</sup> Vgl. Jones 1997, 14.



ses zwischen Ereignis, Medialisierung und Rezeption<sup>33</sup> zu bezeichnen. Erst durch die Medialisierung, Rezeption und Dokumentation des Ereignisses und seiner Auswirkungen konstituiert sich die künstlerische Arbeit als Ganzes.

Da somit auch die dokumentarischen Werke, die Nacherzählung und die Pressereaktionen als Bestandteile der Aktion bezeichnet werden können, werden für die folgenden Analysen sowohl die Oral History der Aktion, die verschiedenen Dokumentationen als auch die verfügbaren Zeitungsartikel als Primärquellen herangezogen und abgeglichen. Dabei dienen Film-, Text- und Werkanalysen sowie Beschreibungen und Vergleiche als Hilfsmittel, um den Gegenstand zu erschließen und das Ereignis zu rekonstruieren. Durch Sekundärquellenrecherche und historische Exkurse werden die aus der Primärquellenanalyse gewonnenen Erkenntnisse ergänzt und überprüft.

In einem Überblick der bisher veröffentlichten Beiträgen – zu Ulay im Allgemeinen und zur Berliner Aktion im Speziellen – soll zunächst der Forschungsstand in den Blick genommen werden.

### **2.3. Forschungsstand**

Die zwölfjährige Zusammenarbeit von Ulay und Marina Abramović von 1976 bis 1988 wurde in zahlreichen Beiträgen erforscht und unter vielfältigen Gesichtspunkten beleuchtet. Ihre bekanntesten Performances, darunter etwa „Imponderabilia“, die Serie der „Relation Works“ und ihr letztes gemeinsames Projekt „The Lovers“, werden ausgiebig in den deutschsprachigen und internationalen Standardwerken zur Geschichte der Aktions- und Performancekunst behandelt.<sup>34</sup>

Das eigenständige Werk Ulays, sowohl vor als auch nach der Partnerschaft mit Abramović, erfährt erst seit einigen Jahren größere Aufmerksamkeit.<sup>35</sup> Die intensive Recherche auch in internationalen kunsthistorischen Datenbanken zeigt, dass die wissenschaftliche Aufarbeitung von Ulays eigenständigem Werk bisher nur die Grundlagen

---

<sup>33</sup> Clausen, Barbara: After the Act - Die (Re)Präsentation der Performancekunst. In: Clausen, Barbara (Hrsg.): After the Act - Die (Re)Präsentation der Performancekunst. Nürnberg 2007, 8.

<sup>34</sup> Hierzu: Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Fink, München 2001; Goldberg, Roselee: Performance Art: From Futurism to Present. New York 1988; Goldberg, Roselee: Performance: Live art since the 60s. London 1998. Jappe, Elisabeth: Performance - Ritual-Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993; Noever, Peter; Schimmel, Paul u.a. : out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979. Anlässlich der Ausstellung: out of actions. Between Performance and the Object, 1949-1979. (Los Angeles 08.02.-10.05.1998, Wien 17.06.-06.09.1998, Barcelona 15.10.-06.01.1998, Tokyo 11.02.-11.04.1999). Cantz Verlag, Ostfildern 1998; Dreher, Thomas: Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Fink, München 2001.

<sup>35</sup> Anm. Zu Unrecht, und verstärkt durch den Dokumentarfilm „Marina Abramovic: the Artist is Present“ von 2012, scheint Laysiepen heute eher als langjähriger Partner Abramovics denn als eigenständiger Künstler bekannt zu sein.

für eine eingehendere Bearbeitung geliefert hat. Die wenigen Ausstellungskataloge und Monographien, die bis heute publiziert wurden, bieten zwar einen guten Überblick über sein vielfältiges und oft radikales künstlerisches Schaffen zwischen 1970 bis in die Gegenwart, beruhen aber fast ausschließlich auf Interviews und Selbstaussagen des Künstlers - sowohl was die deskriptiven als auch die interpretatorischen Aspekte betrifft. Im Folgenden werden ausgewählte Publikationen, in denen die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ thematisiert wird, in chronologischer Reihenfolge vorgestellt.

Die im Jahr 1994 erschienene zweisprachige Monographie „Ulay. Der erste Akt“<sup>36</sup>, die von Thomas McEvelley und Uwe Laysiepen selbst herausgegeben wurde, war die erste Publikation, die einen umfassenden Überblick über Ulays eigenständiges Werk ermöglichte. Der Kunsthistoriker und Kunstkritiker McEvelley hatte die Arbeit von Ulay/Abramovic zuvor lange Zeit begleitet und in Essays dokumentiert<sup>37</sup>, u.a. die letzte gemeinsame Dauerperformance „The Lovers“ von 1988, bei der McEvelley die beiden etappenweise auf ihren Reisen entlang der Chinesischen Mauer begleitete.<sup>38</sup> In der Monographie von 1994 wird die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ ausgiebig behandelt und bildet den roten Faden der Publikation. Die Veröffentlichung bietet aus erster Hand den umfassendsten Bericht der Planung, des Ablaufs und der Nachwirkungen des Ereignisses. Zudem bezieht Ulay Stellung zu seinen damaligen Beweggründen. In Form eines editierten Interviews zwischen Ulay und McEvelley wird Ulays künstlerische und persönliche Biographie nachgezeichnet, wobei historische Exkurse und kunsttheoretische Anmerkungen eingestreut und auch andere Arbeiten seit den siebziger Jahren besprochen werden. Beginnend bei Ulays Geburt in einem Luftschutzkeller in Solingen am 30. November 1943, über seine Kindheit in der Nachkriegszeit, seine Kontakte zur Provo-Bewegung in Amsterdam in den Jahren 1968/69, bis zu ersten fotografischen und performativen Arbeiten in den siebziger Jahre – aus dem biografischen Narrativ leitet McEvelley seine Interpretation der Spitzweg-Aktion ab. Die Aktion sei „ein Akt der Selbstdefinition, die Abkehr von seinem deutschen Vermächtnis und die Hinwendung zur Sache der Verachteten und Fremden“<sup>39</sup> und „eine Heldentat (...) auf mehreren Ebenen: „die auf Konfrontation angelegte Zurückweisung seiner ererbten Identität, die unerschrockene Herausforderung einer übermächtigen

---

<sup>36</sup> McEvelley, Laysiepen 1994.

<sup>37</sup> u.a. McEvelley: Marina Abramovic/Ulay - Ulay/Marina Abramovic. In: Artforum International, September 1983. New York 1983.

<sup>38</sup> McEvelley, Thomas: The Lovers. In: Abramovic, Marina; Ulay: The Lovers. Stedelijk Museum Amsterdam; Amsterdam 1989.

<sup>39</sup> McEvelley, Laysiepen 1994, s.p.

Autoritätsstruktur, die ehrfurchtgebietende Einsamkeit der Tat.“<sup>40</sup> Zudem bestehe der „Heroismus des Aktes in Ulays rücksichtsloser Bereitschaft, seinen individuellen verletzlichen, ungeschützten Körper aufs Spiel zu setzen“<sup>41</sup>. McEvelley ist zwar um eine kunsthistorische Einordnung bemüht, schweift dabei aber immer wieder in weitausholende, poetische Schilderungen ab. Insgesamt drängt sich der Eindruck auf, dass mit Hilfe der ausgeschmückten Künstlerbiographie eine Art ‚Künstlermythos‘ begründet werden soll, in welchem dem Spitzweg-Diebstahl eine Schlüsselrolle zukommt. Dennoch bietet die Publikation die detaillierteste Schilderung der Vorbereitung, Umsetzung und Nachwirkungen der Aktion und wird im Verlauf der Arbeit insbesondere für die Rekonstruktion des Ablaufs herangezogen. Quellenkritisch werden Ulays Selbstaussagen dabei mit den anderen Primärquellen abgeglichen.

Anja Oßwald erwähnt die Aktion und die Videodokumentation im Ausstellungskatalog „Steiner Art Tapes“<sup>42</sup> von 1994, der anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der NGBK erschienen ist. Die Videodokumentation der Aktion wurde in der Ausstellung präsentiert. Oßwald beschreibt die Aktion als eine „Auslotung im künstlerischen Grenzbereich“, die in einer „polemisch vorgetragenen Forderung nach einer Öffnung der Kunst“ gemündet habe.<sup>43</sup> Statt einer Öffnung der Kunst, so die Schlussfolgerung, habe die Aktion allerdings zu „einer Forcierung der Trennung von Kunst und Leben“<sup>44</sup> geführt, da die Sicherheitsvorkehrungen in der Neuen Nationalgalerie verschärft wurden und der „Arme Poet“ zusätzlich durch Plexiglas geschützt wurde. Neben der von der Studiogalerie Steiner herausgegebenen Dokumentationsmappe „Irritation. Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ verweist Oßwald auch auf eine nach der Aktion abgehaltene Pressekonferenz in den Räumen der Studiogalerie Steiner, zu der bisher jedoch leider keine näheren Informationen gefunden werden konnten. Das während der Aktion durch den „Armen Poeten“ ersetzte Gemälde in der Gastarbeiterwohnung wird hier als „türkisches Motivbildchen“ bezeichnet, was sich eindeutig widerlegen lässt.<sup>45</sup> Einen profunden Überblick über das Œuvre des „least unknown renowned artist“<sup>46</sup>, wie Ulay sich selbst bezeichnet, ermöglichte die im Jahr 2014 von Maria Rus Bojan und Alessandro Cassin editierte englischsprachige Monographie „Whispers. Ulay on

---

40 McEvelley, Laysiepen 1994, s.p.

41 Ebd.

42 Oßwald, Anja; Steiner, Mike: Steiner Art Tapes. Katalog zur Ausstellung in der NGBK, 1994. Ars Nicolai, Berlin 1994.

43 Vgl. Oßwald, Steiner 1994, 53.

44 Ebd., 57.

45 Hierzu: Kapitel 4.4.

46 Ulay, In: Rus Bojan, Maria; Alessandro Cassin: Whispers: Ulay on Ulay. Amsterdam 2014, 21.

Ulay<sup>47</sup>. Die Publikation bietet einen umfassenden Überblick über Ulays künstlerisches Schaffen von 1970 bis 2012 und enthält Essays und Interviews mit Ulay und seinen Weggefährten. Maria Rus Bojan geht in ihrem einleitenden Essay u.a. auch auf die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ ein. Dabei bezeichnet sie die Arbeit als „key work within Ulay’s oeuvre“<sup>48</sup>: Die Aktion sei eine Reaktion auf die gescheiterten Entnazifizierungsprozesse gewesen, da Spitzweg Adolf Hitlers Lieblingsmaler gewesen sei.<sup>49</sup> Ähnliche Behauptungen zu Hitlers Spitzweg-Verehrung finden sich bereits in den Schilderungen von McEvelley (1994) und werden in nachfolgenden Publikationen reproduziert.<sup>50</sup> Auch Ulay äußert in seinen Schilderungen mehrfach, dass Spitzweg Adolf Hitlers Lieblingsmaler gewesen sei.<sup>51</sup> Dabei werden jedoch an keiner Stelle Quellen oder Belege angeführt, weshalb die Behauptungen zu Hitlers Spitzwegverehrung im Verlauf der Arbeit überprüft werden soll.

Der Band enthält zudem ein Interview zwischen Ulay und Alessandro Cassin, in dem der Künstler auch auf die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ eingeht.<sup>52</sup> In einem weiteren Interview zwischen Cassin und Abramovic bezeichnet Abramovic die Aktion neben FOTOTOT als eine Arbeit „of great art-historical importance“: „There is a Criminal Touch to Art“ is quintessential Ulay. it alludes to his being between worlds, a desire to break out from the safety of the art context to enter into a wider one. It took real courage, guts!“<sup>53</sup>. Darüber hinaus liefert die Publikation eine umfangreiche Werkliste, Bibliographie und Ausstellungshistorie.<sup>54</sup> Unverständlicherweise werden die Dokumentationsbroschüre „Irritation“ sowie der dokumentarische Beitrag in der Zeitschrift KUNSTFORUM International weder in den genannten Beiträgen noch in der Bibliographie oder der Werkliste erwähnt.

In Deutschland erfuhr Ulay durch die große Überblicksausstellung „Ulay. Life-Sized“ in der Schirn Kunsthalle Frankfurt im Jahr 2016 späte Würdigung. In dem anlässlich der Ausstellung erschienenen Katalog werden einzelne Arbeiten und Werkserien in kurzen Essays beschrieben und ins Gesamtwerk eingeordnet.<sup>55</sup>

---

<sup>47</sup> Rus Bojan, Cassin 2014.

<sup>48</sup> Rus Bojan, Maria: Breaking the Norms: Poetics of Provocation. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 29.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Hierzu: Kapitel 5.1.5.

<sup>51</sup> u.a. Morrison, Stables 2009, 81.

<sup>52</sup> Rus Bojan, Cassin 2014, 117-123.

<sup>53</sup> Marina Abramovic. In: Alessandro Cassin: Marina Abramovic on Ulay. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 241.

<sup>54</sup> Vgl. Rus Bojan, Cassin 2014, 457-528.

<sup>55</sup> Ulrich, Matthias (Hrsg.): ULAY. Life-Sized. Leipzig 2016.

Die einzig verfügbaren wissenschaftlichen Beiträge, in denen die Aktion ausführlich besprochen wird, stammen von Maria Parenteau-Rodriguez.<sup>56</sup> In ihrer französischsprachigen Dissertation untersuchte die Verfasserin die Videodokumentation der Aktion und den Film „Data“ von Dominic Gagnon (2010), da in beiden Arbeiten künstlerische Strategien des „hijackings“ genutzt werden, um Kritik an Kulturinstitutionen und gesellschaftlichen Missständen zu üben. Parenteau-Rodriguez interpretiert die Aktion als repräsentationskritischen Angriff auf das Museum und als Kritik am Projekt der Moderne.<sup>57</sup> Dabei nutzt sie als Primärquelle ihrer Untersuchung die Videodokumentation und geht nicht auf die anderen Dokumentationen der Aktion ein. Da die Broschüre „Irritation“ und der dokumentarische Beitrag in „KUNSTFORUM“ nicht thematisiert sind und auch nicht im Literaturverzeichnis erwähnt werden, schien Parenteau-Rodriguez über deren Existenz nicht informiert gewesen zu sein.

Neben kurzen Beiträgen in Ausstellungskatalogen<sup>58</sup> wird die Aktion in einer Vielzahl von Online-Artikeln behandelt.<sup>59</sup> Außer Parenteau-Rodriguez, die eine fundierte Film-analyse als Grundlage ihrer Untersuchung einbezieht, berufen sich die Beiträge zumeist ausschließlich auf die Überlieferung der Aktion durch Interviews und Äußerungen des Künstlers. Die Beschäftigung mit der Aktion ist dabei deskriptiv und reproduziert das Narrativ, das bereits in der Monographie von McEvilley 1994 etabliert wurde. Neue Aspekte oder historische Zusammenhänge werden kaum beleuchtet.

Auffällig ist, dass die Dokumentationsbroschüre „Irritation“<sup>60</sup> nur in den Publikationen von Anja Osswald und Lisa Beisswanger erwähnt, jedoch nicht näher beschrieben wird. Die beiden Veröffentlichungen in der Zeitschrift KUNSTFORUM International<sup>61</sup> werden in keiner der anderen Veröffentlichungen genannt. Insbesondere die Vorankündi-

---

<sup>56</sup> Maria-Dolorès Parenteau-Rodriguez: *Le geste cinématographique de performance* :Documenter et concrétiser l'espoir. Dissertation Université de Montréal Faculté des études supérieures, 2016 und Ders.: « "Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst" : Perspectives critiques sur le paysage culturel et la modernité» Eurostudia, vol. 8, n°1-2, 2012/2013, p. 187-208.

<sup>57</sup> Vgl. Parenteau-Rodriguez 2012/2013, 208.

<sup>58</sup> u.a. Charney, Noah: Kunstdiebstahl als Kunstaktion. In: Ulrich 2016, 192-199 und Morrison, Stables 2009, 79-86.

<sup>59</sup> Auswahl: Charney, Noah: Ulay remembers the crime of a lifetime. Url: <https://observer.com/2016/10/ulay-remembers-the-crime-of-a-lifetime-40-years-later/> (Zugriff am 25.03.2019); McNearney, Allison: How one of Hitler's favorite works of art got stolen. Url: <https://www.thedailybeast.com/how-one-of-hitlers-favorite-works-of-art-got-stolentwice?ref=scroll>. (Zugriff am 25.03.2019); Beisswanger, Lisa: Ulays Diestahl eines der bekanntesten deutschen Gemälde aus der Neuen Nationalgalerie in Berlin: Eine Aktion zwischen Institutionskritik und Medienevent. Url: [https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay\\_carl\\_spitzweg\\_neue\\_nationalgalerie\\_berlin\\_kriminelle\\_beruehrung\\_kunst/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay_carl_spitzweg_neue_nationalgalerie_berlin_kriminelle_beruehrung_kunst/) (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>60</sup> Studiogalerie Steiner (Hrsg.), Ulay: Irritation. Berlin 1977.

<sup>61</sup> Studiogalerie Mike Steiner Berlin: Ankündigung. In: Kunstforum 18, 4/76. Mainz 1976, 13 und Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Korrespondenz zum Verhältnis. In: Kunstforum 19, 1/77. Mainz 1977, 208-217.

gung der Aktion in KUNSTFORUM International muss als integraler Bestandteil der Aktion angesehen werden und wird in der vorliegenden Arbeit erstmals thematisiert. Einzelne Zeitungsartikel zur Aktion sind zwar in den genannten Publikationen abgedruckt – eine Übersicht und Zusammenfassung des Presseechos wurde bisher nicht vorgenommen.

### **3. Spurensuche**

Unter Zuhilfenahme der Oral History, der verschiedenen Dokumentationen als auch der verfügbaren Zeitungsartikel wird im ersten Hauptteil der Arbeit der Versuch unternommen, den Ablauf der Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ detailliert zu rekonstruieren.

#### **3.1. Rekonstruktion der Aktion**

Für die folgende Rekonstruktion des Ablaufs werden Ulays Beschreibungen des Geschehens mit den Dokumentationen der Aktion abgeglichen. Der während der Aktion zurückgelegte Weg wird anhand der Videodokumentation<sup>62</sup> nachvollzogen und mit einem Stadtplan verglichen, in dem die Route der Aktion eingezeichnet ist (Abb. 1).<sup>63</sup> Zudem werden Zeitungsartikel zur Überprüfung von Ulays Schilderungen herangezogen. Die Rekonstruktion wird hierbei auf den eigentlichen Aktionszeitraum beschränkt, der durch Ulays „Beschreibung der Aktion“ definiert wird.<sup>64</sup> (Abb. 2)

#### **3.2. Tathergang**

Ulays Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ wurde am 12.12.1976 ab etwa 12.45 Uhr in Westberlin realisiert.<sup>65</sup> Dabei nutzte der Künstler für weite Teile der während der Aktion zurückgelegten Strecke einen schwarzen Lieferwagen – einen „früheren französischen Polizeiwagen“<sup>66</sup> – als Fortbewegungsmittel.

Startpunkt der Aktion war das Hauptgebäude der damaligen Hochschule der Künste in der Hardenbergstraße 33. Ulay parkte seinen Wagen auf der Hardenbergstraße an der

---

<sup>62</sup> Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Deutschsprachige Version der Videodokumentation. Produziert von Wilma Kottusch, Mike Steiner und Ulay. Video mit Ton, schwarz weiß, 25:23 Minuten. 1976/77. URL: [http://www.ubu.com/film/ulay\\_action.html](http://www.ubu.com/film/ulay_action.html) (Zugriff am 28.03.2019). Hierzu im Anhang: Einstellungs- und Sequenzprotokoll.

<sup>63</sup> Vgl. Studiogalerie Steiner 1976/77, 7.

<sup>64</sup> Anm. Somit umfasst die folgende Rekonstruktion alle Handlungen zwischen „1. Ich hänge vor dem Haupteingang der Hochschule der Bildenden Künste eine Fotofahne, 2,50 m x 2,00 m, Motiv: Reproduktion des Spitzweggemäldes „Der Arme Poet.“ bis „14. Hänge das entfernte Spitzweggemälde „Der Arme Poet“ in der Wohnung der türkischen Gastarbeiterfamilie an die Wand.“ Hierzu: Kapitel 3.3.3.

<sup>65</sup> Vgl. Studiogalerie Steiner 1976/77, 8/10.

<sup>66</sup> McEvelley, Laysiepen 1994, .s.p.

Südseite des Gebäudes. Er trug einen dunklen Mantel, eine helle Hose und weiße Schuhe und nahm am Haupteingang des Gebäudes die erste Intervention vor. Mit Hilfe einer Klappleiter befestigte er vor dem Portal eine großformatige Reproduktion des Gemäldes „Armer Poet“ von Carl Spitzweg mit den Maßen 2,50 m x 2,00 m und versperrte damit den Haupteingang der Hochschule.<sup>67</sup>

Ulay verstaute die Leiter im Fahrzeug, stieg in die Fahrerkabine und fuhr auf der Hardenbergstraße Richtung Ernst-Reuter-Platz.<sup>68</sup> In einem zweiten Auto, das dem Lieferwagen folgte, saß der Kameramann Jörg Schmidt Reitwein und filmte das Geschehen aus sicherem Abstand. Mike Steiner, der Ulays Vorhaben finanziell und organisatorisch unterstützte, lenkte das Kamerafahrzeug.<sup>69</sup>

Am Ernst-Reuter-Platz bog Ulay nach rechts ab und durchquerte auf der Straße des 17. Juni den Tiergarten. Vorbei an der Siegestsäule bewegte er sich nach Osten geradewegs auf die innerdeutsche Grenze zu. Deutlich ist in der Videodokumentation der mit einer Absperrung versehene Grenzbereich vor dem Brandenburger Tor zu erkennen.<sup>70</sup> Ulay bog nach rechts auf die damalige Entlastungsstraße ab und fuhr Richtung Süden auf der Potsdamer Straße. An der Neuen Nationalgalerie nahm er den Abzweig in die Sigismundstraße, das Kamerafahrzeug fuhr auf der Potsdamer Straße weiter.<sup>71</sup>

Wo genau der Künstler daraufhin seinen Wagen parkte, lässt sich nicht nachvollziehen. Nach Ulays Schilderung ließ er den Motor des Wagens laufen, da die Batterie des Fahrzeugs schwächelte.<sup>72</sup> Kurz darauf betrat er die Nationalgalerie durch den Haupteingang auf der Ostseite des Gebäudes in der Potsdamer Straße.<sup>73</sup> Neben der gläsernen Drehtür befand sich ein Notausgang, den Ulay laut eigener Aussage zuvor mit einem Magneten präpariert hatte. Da er annahm, dass bei seinem Diebstahl das Alarmsystem ausgelöst werde und der Haupteingang dann verschlossen sei, war der Notausgang der einzige Fluchtweg.<sup>74</sup>

Das Geschehen im Innern des Museums lässt sich aus den Videoaufnahmen nicht genau rekonstruieren. Der eigentliche Diebstahl des Gemäldes im Untergeschoss der Nationalgalerie ist nur in Standbildern dokumentiert. (Abb. 3) Die Aufnahmen zeigen, wie

---

<sup>67</sup> Vgl. Videodokumentation (01:18- 02:51) sowie „Beschreibung der Aktion“, Kapitel 3.3.3.

<sup>68</sup> Vgl. Videodokumentation (2:51 - 4:00).

<sup>69</sup> Vgl. McEvelley, Laysiepen 1994, .s.p.

<sup>70</sup> Vgl. Videodokumentation (7:36).

<sup>71</sup> Vgl. Videodokumentation (4:00-9:47), sowie Stadtplan Studiogalerie Steiner 1976/77, 7.

<sup>72</sup> Vgl. McEvelley, Laysiepen 1994, .s.p.. („Da die Batterie hinüber war, ließ ich den Motor laufen. Ich schloß die drei Türen ab, nur die Fahrertür ließ ich einen Spalt offen. Dann ging ich ins Museum“)

<sup>73</sup> Vgl. Videodokumentation (09:47-10:15).

<sup>74</sup> Vgl. McEvelley, Laysiepen 1994, .s.p. („Ich besorgte mir einen ganz flachen Magneten, es gelang mir, die Tür ein wenig zu öffnen und den Magneten hinainzuschieben, damit er verhinderte, daß das Schloß zuschnappte, falls das Sicherheitssystem auch diese Tür verschließen würde.“)

sich der Künstler zunächst dem Gemälde nähert, die Hände locker auf dem Rücken verschränkt, das Bild am Rahmen aus der Befestigung löst und es eingeklemmt unter seinem rechten Arm trägt. Die Standbilder sind sowohl in der Videodokumentation als auch in der Broschüre „Irritation“ abgebildet.<sup>75</sup>

In der Videodokumentation folgen auf die Standbilder dunkle Videoausschnitte, auf denen zu erkennen ist, wie Ulay im Untergeschoss, das Gemälde unter dem Arm, in Richtung einer Treppe rennt. Eine weitere Person, allem Anschein nach ein Mitarbeiter des Museums, ist ihm dicht auf den Fersen.<sup>76</sup>

Zu den Details der Diebstahlhandlung gibt es von Ulay eine detaillierte Aussagen in der Publikation „Der erste Akt“:

„Dann ging ich in die Abteilung mit der deutschen romantischen Malerei der Biedermeierzeit. Ich hatte eine Zange mit einem Drahtschneider, da das Bild an zwei Drähten hing. (...) Als ich vor dem Bild stand und im Begriff war, den Draht durchzuschneiden und es zu packen, stellte sich ein Wärter direkt neben mich. Ich sah links von mir zwei andere Gemälde, nicht von Spitzweg, sondern von jemand anderem, die beide als Motiv Schachspieler zeigten. Dort ging ich nun hin, betrachtete die Bilder und fing an zu lachen. Der Wärter kam herbei und schaute, was mit den Bildern nicht in Ordnung sei. Daraufhin ging ich um ihn herum, trat auf den Armen Poeten zu, schnitt die Drähte durch, packte das Gemälde und lief damit aus dem Raum hinaus. Das Gemälde war im Tiefgeschoß, und ich mußte durch zwei Klima-Türen (...). Ich lief die Treppe hinauf und kam in die große Eingangshalle, wo etwa drei- bis vierhundert Besucher waren. (...) Der Alarm war sofort ausgelöst. (...) meine Vermutung, daß sich der Ausgang schließen würde, erwies sich als richtig. Ich drehte ab und lief wie verrückt zum Notausgang, riß ihn auf, indem ich die Versiegelung aufbrach, und hinaus war ich. Drei oder vier Wärter waren direkt hinter mir, schon fast auf meiner Höhe.“<sup>77</sup>

Ulays Aussage deckt sich weitgehend mit den Recherchen der Presse. So berichtete die Berliner Morgenpost am 14.12.1976: „Nach den Ermittlungen der Kriminalpolizei hatte Laysiepen in einem unbeobachteten Moment mit einer Kneifzange die stählernen Haltedrähte des Bildes durchtrennt, war dann durch eine „Paniktür“ aus der Nationalgalerie geflüchtet und mit einem Kombiwagen mit niederländischem Kennzeichen davongee rast.“<sup>78</sup> Die Tageszeitung „Der Abend“ bestätigt Ulays Schilderung und informierte, dass sich zum Zeitpunkt der Tat „etwa 400 Besucher“<sup>79</sup> im Museum befanden. Die Standbilder und die kurze Sequenz, in der Ulay mit dem Gemälde die Treppe hinaufstürzt, beweisen, dass die Tat von beteiligten Komplizen im Museum dokumentiert wurde. In einem Bildzeitungsartikel vom 14. Dezember wird auf die ‚Mittäterschaft‘ von Marina Abramovics hingewiesen:

---

<sup>75</sup>Vgl. Videodokumentation (10:25 - 10:29) sowie Studiogalerie Steiner 1976/77, 9.

<sup>76</sup>Vgl. Videodokumentation (10:29-10:36).

<sup>77</sup>McEvilley, Laysiepen 1994, .s.p.

<sup>78</sup>Gerd Hilde: Mehr Sicherheit für Nationalgalerie. In: Berliner Morgenpost 14.12.1976, 12.

<sup>79</sup>Der Abend 13.12.1976, S.1.



„Der Raub des Spitzweg-Gemäldes durch den 33jährigen Künstler Uwe Laysiepen ist in allen Einzelheiten gefilmt worden - und zwar von seiner Freundin. Die Tänzerin Marina Abramovic hatte sich unter die Besucher der Nationalgalerie im Biedermeier-Raum gemischt und mit ihrer Schmalfilmkamera heimlich alles aufgenommen. Der Film wurde ihr von der Kripo abgenommen.“<sup>80</sup>

Ulay bestätigt in seinen Schilderungen, dass Marina Abramovic „die Aktion innerhalb des Museums mit einer Super-8-Kamera“<sup>81</sup> festgehalten habe. Jedoch war Abramovic so vorausschauend, den belichteten Film vor dem Eintreffen der Polizei durch einen neuen Film zu ersetzen:

„Während der Aktion saß Marina mit meiner Kamera und zwei Rollen Film unten im Museum. (...) Sie hat das gefilmt, den Film durchgespult und den belichteten Film rausgenommen und in ihrem Stiefel versteckt; dann einen neuen Film reingetan. Es war natürlich totales Chaos(...). Die Polizei kam mit Einsatzwagen und lief auf das Museum zu. Auch das hat sie gefilmt. Als die Türen entsperrt wurden und die Polizisten reinkamen, haben die sofort den Film als mögliches Beweismittel mitgenommen. Sie haben ihn im Polizeilaboratorium entwickelt und alles, was sie zu sehen bekamen, waren die eigenen Männer, die auf das Museum zuliefen.“<sup>82</sup>

Ulays Flucht durch den Notausgang wurde von Jörg Schmidt-Reitwein aus dem Kamerafahrzeug gefilmt. Ulay stürmte, das Gemälde unter dem Arm, aus der Neuen Nationalgalerie ins Freie, blickte sich um und rannte entlang der Glasfassade nach rechts durch das Schneegestöber. Drei Sicherheitsmänner waren ihm dicht auf den Fersen und verfolgten ihn mit einem Abstand von wenigen Metern.<sup>83</sup> Statt eines Mantels trug er nun nur noch eine hüftlange Jacke - seinen Mantel muss Ulay im Museum zurückgelassen haben.<sup>84</sup> In einem Zeitungsartikel wird zudem berichtet, er habe während der Flucht im Museum „seinen Wohnungsschlüssel“<sup>85</sup> verloren. Nach Ulays Schilderung rutschte er auf dem Weg zu seinem Fluchtwagen im Schnee aus und fiel zu Boden. Das Gemälde habe er dabei instinktiv nach oben gehalten, um es nicht zu beschädigen. Einer der Sicherheitsmänner habe ihn bereits am Fußgelenk gepackt - doch in letzter Sekunde habe er sich in das laufende Fluchtfahrzeug retten können und sei entflohen.<sup>86</sup> Dieses Detail ist in der Videodokumentation nicht zu sehen, da sich das Kamerafahrzeug auf der anderen Seite des Gebäudes befand. Ulays Sturz wird jedoch von der Presse er-

---

<sup>80</sup> O.V.: Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub. In: BILD Berlin, 14.12.1976, 5.

<sup>81</sup> McEvelley, Laysiepen 1994.s.p.

<sup>82</sup> Fofanov, Sergey: Ulay interviewt von Sergey Fofanov.

Url: <http://www.berlinopenstudio.com/bosmagazine/inaugural-collection-of-interviews/ulay-durch-sergey-fofanov-2016/> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>83</sup> Vgl. Videodokumentation (10:36- 10:52).

<sup>84</sup> Vgl. Videodokumentation (10:00 und 10:41).

<sup>85</sup> O.V.: Der Spitzweg Raub. Berlins Museen sind sicher - aber leider nur nachts. In: BILD Berlin 13.12.1976, 3.

<sup>86</sup> McEvelley, Laysiepen 1994, s.p.

wähnt: „Im Schneetreiben rutschte er auf dem Vorplatz noch einmal aus und fiel, raffte sich dann aber auf und verschwand mit seinem wartenden Wagen (...).“<sup>87</sup>

Die auf den Diebstahl folgende Fluchtfahrt nach Berlin Kreuzberg ist in Ausschnitten filmisch dokumentiert. Das Kamerafahrzeug folgte Ulays Fluchtwagen am Landwehrkanal entlang über die Gitschiner Straße bis zum Kottbusser Tor. Dort bog Ulay in die Adalbertstraße ab und stellte sein Fahrzeug auf einem Parkplatz auf der linken Straßenseite ab.<sup>88</sup> Von dort floh er zu Fuß bis zum Künstlerhaus Bethanien, das gerahmte Gemälde unter dem rechten Arm eingeklemmt und mit einer Tasche in der rechten Hand. Laysiepen lief und rannte im Wechsel, wobei er das gerahmte Bild mit der Tasche vor dem fallenden Schnee schützte.<sup>89</sup>

Anders als auf dem Stadtplan (Abb. 1) vermerkt ist in den Videoaufnahmen erkennbar, dass Ulay auf dem Weg vom Parkplatz zum Künstlerhaus mehrmals Abzweigungen nahm. So scheint er von der Adalbertstraße nach rechts in die Naunynstraße und von dort nach links in die Mariannenstraße abgebogen zu sein. Auf diese Weise gelang er auf direktem Weg zum Eingang des Künstlerhauses Bethanien am Mariannenplatz 2.<sup>90</sup>

Am Künstlerhaus Bethanien nahm Ulay eine weitere Intervention vor und hängte ein Plakat mit einer kleinformatigen Farbproduktion des „Armen Poeten“ an einer weißen Stellwand auf, die links vor dem Eingang zum Künstlerhaus stand. Dann joggte Ulay durch dichtes Schneegestöber über den Mariannenplatz zur Muskauerstraße, das Gemälde wie zuvor unter dem rechten Arm eingeklemmt.<sup>91</sup> Bei der genauen Betrachtung der Videodokumentation fällt auf, dass das Gemälde nach der Plakataufhängung eingepackt wurde. Deutlich ist zu erkennen, dass das gerahmte Bild ab diesem Zeitpunkt mit einer Plane aus Stoff oder Plastik bedeckt ist, mutmaßlich um es vor Nässe zu schützen.<sup>92</sup>

Bezüglich der Reihenfolge der darauffolgenden Handlungen widersprechen sich Ulays Aussagen und die Videodokumentation. In der Dokumentation ist zu sehen, wie Ulay in der Muskauerstraße zunächst in einer Telefonzelle steht und die Neue Nationalgalerie

---

<sup>87</sup> O.V.: Der Spitzweg Raub. Berlins Museen sind sicher - aber leider nur nachts. In: BILD Berlin 13.12.1976, 3.

<sup>88</sup> Vgl. Videodokumentation (10:52 -14.20) sowie Stadtplan in: Studiogalerie Steiner 1976/77, 7 Anm.: Von der Neuen Nationalgalerie bis in die Adalbertstraße beträgt die Strecke laut Google Maps etwa 4,1 Kilometer. Url: <https://www.google.com/maps/dir/52.5066015,13.3685391/52.4979271,13.3958202/52.5003817,13.4186945/@52.5021707,13.3756791,4613m/data=!3m2!1e3!4b1!4m2!4m1!3e0> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>89</sup> Vgl. Videodokumentation (14.21 - 16:00).

<sup>90</sup> Vgl. Videodokumentation (16:00 - 17:31), Anm.: Auf dem Stadtplan ist eingezeichnet, dass er ohne abzubiegen direkt über die Adalbertstraße zum Mariannenplatz gelangt sei.

<sup>91</sup> Vgl. Videodokumentation (17:25 - 18:28).

<sup>92</sup> Vgl. Videodokumentation (18:00).

über den Verbleib des gestohlenen Gemäldes unterrichtet. Er verlässt die Telefonzelle mit dem eingepackten Gemälde. Hierauf folgt die Sequenz in der Wohnung der Gastarbeiterfamilie, wodurch suggeriert wird, dass Ulay die Wohnung erst nach dem Anruf betrat. In seinen Schilderungen in „Der erste Akt“ hingegen spricht Laysiepen davon, dass er zuerst das Gemälde in der Wohnung aufgehängt und danach bei der Polizei und im Museum angerufen habe. Zum Inhalt des Gesprächs schildert Ulay, er habe erzählt, dass das Gemälde in der Wohnung einer türkischen Familie in Kreuzberg hänge und der Museumsdirektor kommen solle, um es dort abzuholen.<sup>93</sup> Diese Aussage widerspricht dem O-Ton der Videodokumentation, in der Ulay am Telefon mitteilt, dass sich das Gemälde im Künstlerhaus Bethanien befände:

„Künstlerhaus Bethanien, zum Künstlerhaus Bethanien, ist in Kreuzberg. Da ist das Bild, da können Sie es abholen jetzt. Und bitte - ich kann meinen Namen nicht nennen, ich werde aber wahrscheinlich da sein - und würden Sie bitte so freundlich sein, weil ich so freundlich war sofort anzurufen, Herrn Honisch, den Direktor des Museums.“<sup>94</sup>

In späteren Schilderungen sagt Ulay aus, dass die Rückgabe des gestohlenen Gemäldes direkt in der Gastarbeiterwohnung geschehen sei.<sup>95</sup> In sämtlichen Zeitungsartikeln wird jedoch berichtet, dass die Übergabe am Künstlerhaus Bethanien stattgefunden habe. So gibt es bezüglich des tatsächlichen Ablaufs am Ende der Aktion einige Widersprüche und Unklarheiten.

Ulays Angaben zufolge befand sich die Wohnung im dritten Haus rechts von der Ecke Mariannenplatz (Muskauerstraße 32). Laysiepen schildert, dass er eigentlich zu einer Familie im ersten Stock wollte, mit der er sich vorher abgesprochen habe. Da ihm dort aber niemand die Tür öffnete, habe er spontan bei einer Wohnung im zweiten Stock geklingelt- die Familie sei gefragt worden, ob man die Räumlichkeiten nutzen könne um einen Film zu drehen. Über die eigentlichen Umstände war die Familie nicht informiert.<sup>96</sup> Ulay betrat mit dem gestohlenen Gemälde die Wohnung im zweiten Stock und ging ins Wohnzimmer. Neben Laysiepen und dem Kameramann Schmidt-Reitwein waren eine Frau mit einem Kleinkind auf dem Arm und zwei weitere Kinder im Raum, die im Film zu sehen sind.<sup>97</sup> Laysiepen nahm eine querformatige Gemäldereproduktion, die

---

<sup>93</sup> Vgl. McEvilley, Laysiepen 1994.s.p. („Als nächstes rief ich im Museum an und verlangte den Direktor, Dieter Honisch. Ich bekam ihn aber nicht an den Apparat, und statt dessen meldete sich der Polizeichef, der im Museum war. Ich erzählte ihm, ich sei in Kreuzberg, das Gemälde hänge in der Wohnung einer türkischen Familie und ich wollte, daß der Direktor es sich ansehe.“).

<sup>94</sup> Vgl. Videodokumentation O-Ton (19:09 - 19:32).

<sup>95</sup> Vgl. Ulay, in: McEvilley, Laysiepen 1994, s.p.

<sup>96</sup> Vgl. Ebd.

<sup>97</sup> Vgl. Videodokumentation (19:42 - 20:33).

laut Ulay eine „von Cherubim umgebene schöne junge Schlafende“<sup>98</sup> zeigte und über dem Sofa hing, von der Wand.<sup>99</sup> Dann realisierte er die finale Handlung der Aktion, wie sie in der „Beschreibung der Aktion“ aufgeführt ist: „14. Hänge das entfernte Spitzweggemälde „Der Arme Poet“ in der Wohnung der türkischen Gastarbeiterfamilie an die Wand.“<sup>100</sup>

### **3.3. Vorankündigungen und Beschreibung der Aktion**

#### **3.3.1. Exposé**

Erst nach der Tat stellte sich heraus, dass Ulay die Aktion bereits vor Ihrer Umsetzung schriftlich angekündigt hatte. So berichtet der Tagesspiegel, dass die Aktion in einem „mehreseitigen Exposé“, das Ulay „etwa sechzig nationalen und internationalen Kunstbeobachtern“<sup>101</sup> kurz vor der Tat zugeschickt habe, vorangekündigt wurde.

Da die Aktion an einem Sonntag stattfand, wurde die Ankündigung erst am darauffolgenden Montag mit der Post zugestellt. Hierzu äußerte Ulay in einem Interview von 2015:

„The action took place on 12 December - the twelfth day of the twelfth month - 1976. It was a Sunday. On the Saturday, I sent my 14-line-statement to the press. I knew they wouldn't open the mail until Monday, by which time the action would be over.“<sup>102</sup>

Leider ist die vollständige Ankündigung der Aktion nicht auffindbar und konnte bisher auch nach Anfragen bei den damals berichtenden Zeitungen nicht gefunden werden. In einem Zeitungsartikel wird jedoch auszugsweise aus dem Schriftstück zitiert:

„Zum Anlaß zu dieser Aktion kam ich seitens meines Aufenthalts in Berlin, im Oktober 1976. Dies ist der Grund, warum diese Aktion in Berlin stattfindet und konzeptgemäß eine Authentizität festgelegt ist. Eine generelle Motivation trifft aber auf den gesamten internationalen Kunstbetrieb zu. Ich markiere drei maßgebende Kulturinstitute, zwischen diesen bewege ich mich mit einer Reproduktion des Gemäldes von Carl Spitzweg „Der arme Poet“. Das Original befindet sich in der Neuen Nationalgalerie, das dritte der markierten Institute. Das genannte Gemälde ist als Modell im Rahmen der Aktion zu sehen. Gemäß meiner Kritik versetze ich das Gemälde aus dem Kontext der neuen Nationalgalerie (Museum Funktion) in die Situation, die Wohnung einer türkischen Gastarbeiterfamilie. Der Aspekt „Kriminelle Berührung“ ist nicht in der Form der Aktion zu sehen, sondern in den Punkten der mittels der Aktion aufgerufenen Kritik im Bereich der Kulturinstitute, deren Aufgabe und Funktion, als auch im Sinne einer Kunstkritik. Für die Richtigkeit und Schwergewicht dieser Kritik findet innerhalb dieser Aktion eine

---

<sup>98</sup> McEvelley, Laysiepen 1994, s.p.

<sup>99</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 10.

<sup>100</sup> Beschreibung der Aktion. Hierzu: Kapitel 3.3.3.

<sup>101</sup> O.V.: Der kurze Ausflug des Armen Poeten. In: Tagesspiegel 14.12.1976, 10.

<sup>102</sup> Johnson, Dominic: The Escape Artist. An Interview with Ulay. In: Johnson, Dominic: The Art of Living. An Oral History of Performance Art. Palgrave, London 2015, 20.

Grenzübertretung statt, ich trete als Künstler aus der Protektion des Kunst/Künstlerbereichs in einen offenen Lebensbereich.“<sup>103</sup>

Weiter heißt es im Tagesspiegel, dass die Tat in der Vorankündigung „in 17 Punkten (...) vorgezeichnet“ sei. Als letzten Punkt nenne die Aufzählung :„ich warte“<sup>104</sup>. In der Vorankündigung sei die Aktion als „dadaistische Irritation der Berliner Kunstszene“<sup>105</sup> bezeichnet. Zudem enthalte das Exposé einen Lageplan, in dem der Fluchtweg eingezeichnet sei sowie eine Zeichnung, auf der Ulay die betroffenen Kunstinstitutionen und die Gastarbeiterwohnung in einer Pyramidenskizze in einen Zusammenhang stellt<sup>106</sup>(Abb. 4) Die Pyramidenskizze, der Lageplan und weitere Materialien der versendeten Ankündigung sind zum Teil in den dokumentarischen Arbeiten reproduziert, weshalb im Verlauf der Arbeit näher auf die einzelnen Elemente eingegangen wird.

### 3.3.2. Anzeige in der Zeitschrift KUNSTFORUM, Band 18

Eine weitere Ankündigung der Aktion, die von der Studiogalerie Steiner als Anzeige in der Zeitschrift „KUNSTFORUM International“ geschaltet wurde, ist in Band 18 der Zeitschrift KUNSTFORUM International im Anzeigenbereich abgedruckt.<sup>107</sup> (Abb. 5) In der ganzseitigen Anzeige wird die Aktion in 11 Stichpunkten beschrieben. Als Datum ist lediglich „dezember 1976“ angegeben. Die 18. Ausgabe der vierteljährlich erscheinenden Zeitschrift wurde bereits im November 1976 veröffentlicht und belegt, dass Ulay den Ablauf der Aktion ursprünglich anders geplant hatte. Der Vorankündigung zufolge wollte Ulay die Spitzweg-Aktion mit seinem bereits im Juli 1976 begonnenen, mehrteiligen Projekt „FOTOTOT“ kombinieren. Sowohl die Beschreibung der Aktion als auch die angeführten Titel

„Ulay  
Fototot  
there is a criminal touch to art“

deuten darauf hin. Ein Vergleich der 11 Stichpunkte mit dem tatsächlichen Ablauf der Aktion zeigt einige Unterschiede: Statt einer großformatigen Reproduktion am Haupteingang der Hochschule der Bildenden Künste, kündigt Ulay an, sechs Fotoflaggen „auf dem gelände der akademie“<sup>108</sup> aufzuhängen. Die nächsten beiden Unterpunkte scheinen bewusst uneindeutig formuliert: „ich fahre zum museum.....“ und ich entferne im mu-

<sup>103</sup> Ulay: Exposé, zitiert nach: O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>104</sup> O.V.: Der kurze Ausflug des Armen Poeten. In: Tagesspiegel 14.12.1976, 10.

<sup>105</sup> Osswald 1994, 56.

<sup>106</sup> Vgl. O.V.: Der kurze Ausflug des Armen Poeten. In: Tagesspiegel 14.12.1976, 10.

<sup>107</sup> Studiogalerie Mike Steiner Berlin: Ankündigung. In: Kunstforum 18, 4/76. Mainz 1976, 13.

<sup>108</sup> Ebd.

seum ein bild von.....“. Weder die Neue Nationalgalerie noch Spitzwegs „Armer Poet“ werden in diesem Zusammenhang erwähnt. Auch wird die Handlung nicht als Diebstahl bezeichnet, sondern lediglich als juristisch unbedenkliches „Entfernen“. Der sechste Unterpunkt wurde in der Umsetzung der realisierten Aktion nicht berücksichtigt: „ich markiere den wagen auffällig mit warnlampen“. Dasselbe scheint für die letzten drei Unterpunkte zu gelten. Nach der Gastarbeiterwohnung wollte Ulay sich ins Künstlerhaus Bethanien begeben und plante folgenden Ablauf: „ich setze mich in einen leeren raum und öffne das fenster, an 3 wänden hängen je 3 zu neutral schwarzen flächen vergangene fotografien jede 120 x 90 cm“. Darauf folgt die letzte Handlung: „ich wache“. Wie bereits im Titel angekündigt, entspricht der letzte hier beschriebene Aktionsabschnitt dem Projekt „FOTOTOT“, das Ulay bereits im Juli 1976 bei DeAppel in Amsterdam und im Oktober in Wolfsburg realisiert hatte.<sup>109</sup> Im Kapitel 3.5. wird näher auf „FOTOTOT“ eingegangen.

Der in der Vorankündigung skizzierte Ablauf wurde in einigen Punkten nicht umgesetzt, wie aus der Rekonstruktion der Aktion hervor geht. In der vorliegenden Literatur wird die Ankündigung in der Zeitschrift KUNSTFORUM an keiner Stelle erwähnt. Auch von Ulay finden sich keine Äußerungen zu der Vorankündigung, geschweige denn zur Kombination der Spitzweg-Aktion mit dem Projekt „FOTOTOT“. In den drei Dokumentationen der Aktion ist lediglich eine 14 Punkte umfassende „Beschreibung der Aktion“ reproduziert, die sich von den in 17 beziehungsweise in 11 Punkten verfassten Vorankündigungen in Inhalt und Umfang unterscheidet.

### **3.3.3. Ulays „Beschreibung der Aktion“**

Die vorliegende „Beschreibung der Aktion“ ist in allen von Ulay beziehungsweise von der Studiogalerie Steiner publizierten Dokumentationen der Aktion ein zentraler Bestandteil. Die Beschreibung entspricht dem tatsächlichen Ablauf der Aktion. In der Videodokumentation wird die Beschreibung von Ulay als Voice-Over vorgetragen und informiert vorab über die darauf folgenden visuell dokumentierten Geschehnisse. In der Broschüre „Irritation“ sind die 14 Punkte auf der einleitenden dritten Seite abgedruckt. In der Zeitschrift KUNSTFORUM ist die Kopie eines Konzeptblattes reproduziert, das ebenfalls die folgende „Beschreibung der Aktion“ enthält:

#### **„Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Beschreibung der Aktion.**

1. Ich hänge vor dem Haupteingang der Hochschule der Bildenden Künste eine Foto-fahne, 2,50 m x 2,00 m, Motiv: Reproduktion des Spitzweggemäldes „Der Arme Poet“.
2. Ich fahre mit eigenem Wagen zur Neuen Nationalgalerie.

---

<sup>109</sup> Vgl. Rus Bojan, Cassin: Life & Work. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 485.

3. Parke Wagen an der Rückseite der Neuen Nationalgalerie.
4. Gehe in die Neue Nationalgalerie.
5. Entferne aus der Neuen Nationalgalerie das Gemälde von Carl Spitzweg „Der Arme Poet“
6. Ich laufe aus der Neuen Nationalgalerie zu meinem Wagen.
7. Fahre in Richtung Berlin Kreuzberg
8. Stelle Wagen ab, 800 Meter vor dem Künstlerhaus Bethanien in Berlin Kreuzberg.
9. Laufe mit dem entfernten Spitzweggemälde weiter zum Künstlerhaus Bethanien.
10. Hänge vor den Haupteingang des Künstlerhaus Bethanien eine Farbproduktion des Spitzweggemäldes „Der Arme Poet“.
11. Ich laufe vom Künstlerhaus Bethanien 150 Meter weiter mit entferntem Spitzweggemälde in die Muskauerstraße.
12. Ich betrete ein Haus für Gastarbeiterfamilien.
13. Ich gehe in die Wohnung einer türkischen Gastarbeiterfamilie.
14. Hänge das entfernte Spitzweggemälde „Der Arme Poet“ in der Wohnung der türkischen Gastarbeiterfamilie an die Wand.<sup>110</sup>

Die im Präsens verfasste Aufzählung der vorgenommenen Handlungen liefert neben Ortsangaben, Weg- und Handlungsbeschreibungen auch Hinweise auf die im Rahmen der Aktion genutzten Hilfsmittel und Objekte. Formuliert in der ersten Person Singular, werden die Abläufe aus Sicht des Ich-Erzählers Ulay geschildert. Als handelndes Subjekt setzt der Künstler für die Umsetzung der Handlungen seinen Körper ein. Zudem verwendet er als Hilfsmittel die großformatige Fotoreproduktion des „Armen Poeten“, eine kleine Farbproduktion sowie das aus der Neuen Nationalgalerie entfernte Originalgemälde, das als zentrales Objekt der Aktion bezeichnet werden kann. Außerdem wird in der Beschreibung Ulays Wagen erwähnt, den er zunächst als Transportmittel nutzt, um die Wegstrecken zwischen der Hochschule und der Neuen Nationalgalerie zurückzulegen. Nach dem Diebstahl dient ihm der Wagen als Fluchtfahrzeug, um vom Museum nach Kreuzberg zu gelangen. Weitere während der Aktion verwendete Hilfsmittel, die sich aus dem zuvor rekonstruierten Ablauf der Aktion ergeben, werden in der Beschreibung der Aktion nicht erwähnt: Neben der Klappleiter, die Ulay zur Anbringung der Fotofahne am Haupteingang der Hochschule benötigte, nutzte er eine Kneifzange, um die Befestigungsdrähte des entwendeten Gemäldes zu durchtrennen. Zudem führte er im Verlauf der Aktion eine lederne Handtasche bei sich, in der sich vermutlich die kleinformatige Farbproduktion des „Armen Poeten“ befand, die am Künstlerhaus Bethanien aufgehängt wurde.

Der Titel „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ lässt sich in vielfältiger Weise verstehen. So ließe sich vermuten, dass sich der Titel direkt auf die im Rahmen der Kunstaktion stattfindende kriminelle Diebstahlhandlung bezieht. Ebenso könnte man

---

<sup>110</sup>Vgl. Videodokumentation (01:29 - 03:07).

meinen, dass die „kriminellen Berührung“ auf das im Museum verbotene Berühren der Kunstwerke verweisen soll. Ulay selbst schilderte jedoch in dem in Auszügen vorliegenden Exposé, dass der „Aspekt „Kriminelle Berührung“ (...) nicht in der Form der Aktion zu sehen“ sei, „sondern in den Punkten der mittels der Aktion aufgerufenen Kritik im Bereich der Kulturinstitute, deren Aufgabe und Funktion, als auch im Sinne einer Kunstkritik.“<sup>111</sup> Wenngleich Ulays Erläuterung sich nicht vollständig entschlüsseln lässt, wird doch deutlich, dass er die kriminelle Ebene der Aktion nicht bei sich selbst verortet, sondern auf Seite der Kunst- und Kulturinstitutionen.

Anders als im Titel verzichtet Ulay in der Beschreibung der Aktion bewusst auf negativ konnotierte Bezeichnungen wie ‚Diebstahl‘, ‚Raub‘ oder ‚Illegal‘. Er bezeichnet den juristischen Diebstahl als „Entfernen“ und spricht vom „entfernten Gemälde“, nicht etwa vom „gestohlenen Gemälde“. Die Beschreibung ist sachlich und schildert lediglich die getätigten Handlungen, ohne sie einer moralischen oder rechtlichen Wertung zu unterziehen. Im juristischen Sinn müssten die gebrauchten Gegenstände als Tatwerkzeuge bezeichnet werden. Indem Ulay in der Beschreibung auf wertende Begrifflichkeiten verzichtet, wird die Bewertung der einzelnen Handlungen dem Rezipienten überlassen.

Da sich in den beiden Vorankündigungen, die im vorangegangenen Kapitel behandelt wurden, die aufgeführten Unterpunkte in Inhalt und Anzahl unterscheiden, kann angenommen werden, dass die vorliegende „Beschreibung der Aktion“ erst nachträglich verfasst und an den tatsächlichen Ablauf der Aktion angepasst wurde. Darauf deutet auch die Bezeichnung ‚Beschreibung‘ hin, die, anders als ein ‚Konzept‘, für gewöhnlich erst nachträglich verfasst wird.

### **3.4. Exkurs: Straftatbestand und juristische Folgen**

Ohne nähere juristische Fachkenntnis beurteilt, würde der im Rahmen der Aktion begangene Diebstahl des Spitzweggemäldes aus der Neuen Nationalgalerie nach heutiger deutscher Gesetzeslage vermutlich den objektiven Tatbestand des „besonders schweren Fall des Diebstahls“ nach §243 Abs. 1, Satz 2, Nr. 5 StGB erfüllen:

„Ein besonders schwerer Fall liegt in der Regel vor, wenn der Täter (...) eine Sache von Bedeutung für Wissenschaft, Kunst oder Geschichte oder für die technische Entwicklung stiehlt, die sich in einer allgemein zugänglichen Sammlung befindet oder öffentlich ausgestellt ist.“<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup> Ulay: Exposé, zitiert nach: O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>112</sup> §243 Abs. 1, Satz 2, Nr. 5 StGB, Url: <https://dejure.org/gesetze/StGB/243.html> (Zugriff am 25.03.2019).



Ein Bericht der Berliner Zeitung „Der Abend“ bestätigt diese Vermutung . Darin wird geschildert, dass Ulay am 13.12.1976 dem Haftrichter vorgeführt werde. Der Tatvorwurf sei der „Verdacht des schweren Diebstahls“<sup>113</sup>

Der subjektive Tatbestand des Vorsatzes, der im Fall des schweren Diebstahls gegeben sein muss, scheint erfüllt gewesen zu sein: Bereits im Voraus hatte Ulay die Aktion und den Diebstahl des Gemäldes öffentlich angekündigt. Da Ulay das Gemälde jedoch wenige Stunden nach dem Diebstahl freiwillig wieder an die Eigentümer – die Stiftung Preußischer Kulturbesitz beziehungsweise die Neue Nationalgalerie – zurückgegeben hatte, ist fraglich ob auch der subjektive Tatbestand der Zueignungsabsicht in diesem speziellen Fall erfüllt wurde.

Eine ähnliche Einschätzung muss auch der damals zuständige Richter getroffen haben. Der Tagesspiegel berichtete am 14.12.1976, zwei Tage nach der Aktion, über die unmittelbaren juristischen Folgen für Ulay:

„Zunächst war er festgenommen worden. Gestern Abend lehnte der Haftrichter den Erlaß eines Haftbefehls ab. Eine Zueignungsabsicht, für den Diebstahltatbestand erforderlich, sei zweifelhaft. Für die Vorwürfe der Sachbeschädigung und des Hausfriedensbruchs - Strafantrag ist gestellt - gebe es noch nicht genug belastende Nachweise.“<sup>114</sup>

Nähere Information zur Verurteilung und zur juristischen Bewertung des künstlerischen Verbrechens durch die Berliner Justiz lassen sich bisher nicht finden.<sup>115</sup> Nach Ulays Aussage führte der glückliche Umstand, dass sich der vom Galeristen Mike Steiner beauftragte Anwalt und der Haftrichter gut kannten dazu, dass Ulay am Abend des 13.12.1976 auf freien Fuß gesetzt und die Verhandlung vertagt wurde.

In Abwesenheit wurde er im Jahr 1977 laut eigener Aussage zu 56 Tagen Gefängnis oder einer ersatzweisen Geldstrafe von 3.600 DM verurteilt.<sup>116</sup> Bei einer späteren Zwischenlandung in München wurde Ulay am Flughafen aufgegriffen, da aufgrund der nicht beglichenen Geldstrafe ein Haftbefehl gegen ihn vorlag. Noch am Flughafen sei der offene Betrag beglichen worden, wodurch er der Haftstrafe entgangen sei.<sup>117</sup>

Im folgenden Abschnitt wird die Spitzweg-Aktion mit anderen frühen künstlerischen Arbeiten Ulays in Beziehung gesetzt. Für die Einordnung der Aktion soll auch berücksichtigt werden, dass der Künstler zunächst eine Kombination mit dem Projekt „FOTOTOT“ geplant hatte, wie im Kapitel 3.3.2. gezeigt werden konnte.

---

<sup>113</sup> O.V.: Kunstraub war eine Aktion. In: Der Abend, 13.12.1976. 1

<sup>114</sup> O.V.: Der kurze Ausflug des Armen Poeten. In: Tagesspiegel 14.12.1976, 10.

<sup>115</sup> Anm.: Insbesondere die Ermittlungs- und Strafprozessakten wären in diesem Zusammenhang von größtem Interesse. Aufgrund der mittlerweile verstrichenen maximalen Aufbewahrungsfrist von 30 Jahren besteht jedoch kaum Aussicht, dass die Akten noch existieren.

<sup>116</sup> Vgl. McEvelley, Laysiepen 1994. s.p.

<sup>117</sup> Vgl. ebd.

### 3.5. Einordnung in Ulays Œuvre und Biographie

Die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ am 12. Dezember 1976 war Ulays letztes Soloprojekt vor der 12-jährigen Zusammenarbeit und Partnerschaft mit Marina Abramovic. Da ihre gemeinsamen Performances, etwa die Serie der „Relation Works“, die Performance „Imponderabilia“ oder ihr letztes Projekt „The Lovers“, hinlänglich bekannt sind, wird im Folgenden auf Ulays eigenständiges Œuvre eingegangen. Neben biographischen Details, die bereits ausgiebig von McEvelley<sup>118</sup> und Rus Bojan/Cassin<sup>119</sup> erörtert worden sind, stehen einzelne Projekte im Fokus, die in einen direkten Bezug zur Spitzweg-Aktion gebracht werden können.

Frank Uwe Laysiepen wurde 1943 in Solingen geboren, studierte zunächst Maschinenbau und begann 1965 sich intensiv mit der Fotografie zu beschäftigen. 1968 ließ Laysiepen sein bürgerliches Leben mit Frau und Kind hinter sich, war als „consultant photographer“ bei der Firma Polaroid beschäftigt und bewegte sich im Umfeld der anarchistischen ‚Provo‘-Bewegung in Amsterdam.<sup>120</sup> Er pendelte zwischen Amsterdam und Köln, brach ein an den Kölner Werkschulen begonnenes Fotografiestudium jedoch nach wenigen Semestern im Jahr 1971 ab.<sup>121</sup> Über die Amsterdamer Provos äußerte Ulay rückblickend: „Die Provos waren also konstruktiv und provokant, sie rüttelten die Gesellschaft auf, legten sich mit der Polizei an, doch sie hatten eine politische Position und meinten es ernst. Es waren Anarchisten mit einem konstruktiven Ansatz.“<sup>122</sup>

In ihren Grundzügen beschrieb Constant Nieuwenhuys die Praxis der Provos bereits im Jahr 1964:

„Das Leben wieder zum Spiel machen, und notfalls mit Gewalt (...). Provo hat etwas gegen Kapitalismus, Kommunismus, Faschismus, Bürokratie, Militarismus, Snobismus, Professionalismus, Dogmatismus und Autoritarismus. (...) Provo sieht ein, daß er am Ende der Verlierer sein wird, aber die Gelegenheit, diese Gesellschaft zumindest noch einmal nach Herzenslust zu provozieren, will er sich nicht entgehen lassen.“<sup>123</sup>

Ebenso wie die politischen Aktionen der Münchener Gruppe „Subversive Aktion“ oder des „SDS“, lässt sich die spielerisch-kreative Praxis der Provos in historischer Nachfol-

---

<sup>118</sup> Vgl. McEvelley; Laysiepen 1994.

<sup>119</sup> Vgl. Rus Bojan; Cassin 2014.

<sup>120</sup> Vgl. Ulrich, Matthias: Ulay. Lebenslang lebensgroß. In: Ulrich (Hrsg.) 2016, 57, sowie Url: <https://cafedeutschland.staedelmuseum.de/gespraech/ulay#section-10> (Zugriff am 25.03.2019)

<sup>121</sup> Vgl. McEvelley, Laysiepen 1994. s.p. sowie Rus Bojan, Cassin: Life & Work. In: Rus Bojan, Cassin 2014. 458 -463.

<sup>122</sup> Vgl. McEvelley, Laysiepen 1994, .s.p.

<sup>123</sup> Constant Nieuwenhuys, zitiert nach Kosel, Margret: Gammler, Beatniks, Provos. Die schleichende Revolution. Frankfurt 1967. 73.

ge der „Situationisten“ verorten und als Radikalisierung des von Guy Debord geforderten „konstruktiven Spielverhaltens“<sup>124</sup> begreifen.<sup>125</sup>

So unterbrachen die Provos etwa im März 1966 die Hochzeitsparade von Prinzessin Beatrix durch einen Angriff mit „Rauchbomben, Eiern und Tomaten“<sup>126</sup>. Um gegen Autos in der Amsterdamer Innenstadt zu protestieren, verteilten die Aktivisten hunderte von weißen Fahrrädern in der Stadt, deren Benutzung kostenlos möglich war.<sup>127</sup> Die Aktion changierten zwischen anarchischem Protest und künstlerisch-konstruktiven Interventionen. Alessandro Cassin weist darauf hin, dass Ulays Konzept des „artist as social provocateur“<sup>128</sup> stark von den Aktionen der Amsterdamer Provos beeinflusst zu sein scheint.

Um 1972 verkehrte Ulay auch im Amsterdamer Milieu der Transvestiten und Transsexuellen. Er dokumentierte sich und die Szene in Polaroids, trug Frauenkleider und bezeichnete sich selbst als „Gasttransvestit“.<sup>129</sup> Laut McEvelley habe er sich zudem in der Öffentlichkeit als „mentally defective“ inszeniert und das Verhalten von Menschen mit Behinderungen studiert um sein eigenes Selbstbild zu untergraben.<sup>130</sup> Über Jahre hinweg fotografiert sich Ulay selbst und performte für die Kamera - die entstandenen Bilder bezeichnete er als „Auto-Polaroids“.<sup>131</sup> Dabei wurde der Wechsel von Identitäten und das Experimentieren mit unterschiedlichen, zumeist von der gesellschaftlichen ‚Norm‘ abweichenden, devianten Rollen ein fester Bestandteil seines künstlerischen Selbstverständnisses. Sein eigenes Leben wurde zum künstlerischen Experimentierfeld:

“Art promised to reveal life - its meaning, horrors and beauty - through you. It allowed me to invest, engage, explore life in its fullest. Other artists were seeking truth, but I have a problem with that notion. (...) So truth was not what I was going for, but *reality*.”<sup>132</sup>

Unter ‚Kunst‘ verstand Ulay eine radikal freie und experimentierfreudige Lebensweise, zu der auch deviantes, vermeintlich ‚unmoralisches‘, anarchisches oder ‚kriminelles‘ Verhalten gehören.

---

<sup>124</sup> Debord, Guy: Perspektiven einer bewussten Änderung des alltäglichen Lebens. In: Gallissaires, Piere (Übers.): Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten. Hamburg 1995, 64.

<sup>125</sup> Vgl. Krovoza, Alfred: Performanz versus Herrschaftsrationalität. Zum Politikverständnis der Protestbewegung. In: Kreuder, Freidemann; Bachmann, Michael (Hrsg.): Politik mit dem Körper: Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968. Transcript Verlag, Bielefeld 2015, 33.

<sup>126</sup> Kosel 1967, 73.

<sup>127</sup> Vgl. ebd..

<sup>128</sup> Cassin, Ulay: There is a Criminal Touch to Art. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 117.

<sup>129</sup> McEvelley, Laysiepen 1994. s.p.

<sup>130</sup> McEvelley, Thomas: The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Postmodernism. New York 2005, 274.

<sup>131</sup> Ulrich 2016, 57.

<sup>132</sup> Ulay: Art Making as Identity Search. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 225.

Die Fotografie war für den Künstler nicht nur ein Mittel zur Dokumentation, sondern als Medium in zahlreichen Projekten integriert. Eine Intervention von 1972, die verdeutlicht wie Laysiepen sein fotografisches Können für künstlerische Projekte und Aktionen zu nutzen wusste, weist einige Parallelen zum Spitzweg-Coup auf:

Für die Intervention „Metamorphosis of a Canal House“<sup>133</sup> verhüllte Ulay die Backsteinfassade seines damaligen Amsterdamer Studios (Herengracht 532) mit einer riesigen 10x12 Meter Fotoleinwand, auf der eine stark vergrößerte Fotografie einer außerhalb Amsterdams gelegenen Raffinerie reproduziert war. Durch die Intervention wollte Ulay ein Bewusstsein für Umweltprobleme erzeugen, indem er ein Abbild der industriellen Realität mitten im idyllischen Stadtzentrum präsentierte.<sup>134</sup> Ähnlich wie für die spätere Spitzweg-Aktion verwendete er eine vergrößerte Fotoreproduktion und installierte sie im öffentlichen Raum, um visuell auf eine gesellschaftliche Problematik hinzuweisen. Auch in diesem Fall hatte Ulay keine Genehmigung, die Aktion wurde von einem Filmteam begleitet und sorgte durch ihre Verbreitung in den Medien für öffentliche Diskussionen.<sup>135</sup> Die unerlaubte Aufhängung eines Banners im öffentlichen Raum ist eine Praxis, die für gewöhnlich eher als Form des politischen Protests eingesetzt wird. Hierbei konnte Ulay erste Erfahrungen mit der weitreichenden medialen Wirkung ungenehmigter, politischer Kunstaktionen machen.

Auch für das Projekt FOTOTOT, das Ulay 1976 in mehreren Teilen in Amsterdam und Wuppertal realisierte, nutzte Ulay das Medium Fotografie auf innovative Weise und integrierte das anwesende Publikum. Für FOTOTOT I lud Ulay im Juli 1976<sup>136</sup> in die Räume von De Appel und präsentierte neun gleichgroße, unfixierte Fotografien in einem abgedunkelten Raum. Mit dem Eintreten der Besucher\*innen wurde das Licht eingeschaltet und die unfixierten Aufnahmen, auf denen eine sich von Aufnahme zu Aufnahme weiter in die Landschaft entfernende Person zu sehen war, verfärbten sich allmählich schwarz bis zur vollständigen Unkenntlichkeit.<sup>137</sup> Die verwunderten Reaktionen des Publikums dokumentierte Ulay fotografisch. Einige Wochen später fand FOTOTOT II im selben Raum mit den schwarzen, vergangenen Fotografien statt. In der Mitte des anfänglich abgedunkelten Raumes lag auf einem Tisch ein Portfolio mit den unfixierten Fotografien der Reaktionen des Publikums des ersten Teils. Durch das Ein-

---

<sup>133</sup> Dokumentiert in einem Tv-Bericht, Sender unbekannt, 12'26" Url: <http://www.li-ma.nl/site/catalogue/art/ulay/the-metamorphosis-of-a-canal-house/19750> (Zugriff am 20.02.2019).

<sup>134</sup> Vgl. Rus Bojan, Cassin 2014, 58.

<sup>135</sup> Vgl. ebd.

<sup>136</sup> Vgl. Rus Bojan, Cassin: Life & Work. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 485.

<sup>137</sup> Anm.: Laut Rus Bojan/Cassin stand dabei Marina Abramovic, „dressed as Ulay“, für die Kamera Modell. Ein erhaltener Abzug eines verwendeten Fotos ist in der Publikation abgedruckt. Siehe Rus Bojan/Cassin 2014, 484.

schalten einer auf dem Tisch stehenden Lampe wurden auch diese Fotografien während der Betrachtung allmählich schwarz und unkenntlich.<sup>138</sup> Im Oktober 1976 realisierte Ulay im Bayer Kulturhaus Wuppertal<sup>139</sup> die Aktion FOTOTOT III, die sich formal jedoch stark von den vorangegangenen Arbeiten unterscheidet. Ulay performte in einem Ganzkörperanzug aus Spiegeln, in denen sich das Publikum spiegelte. Zum Abschluss der Performance sprang Ulay auf den Boden, wodurch die Spiegel und die Abbilder des Publikums zersprangen.<sup>140</sup>

Wie aus der in KUNSTFORUM publizierten Ankündigung hervorgeht<sup>141</sup>, hatte Ulay ursprünglich geplant, die Serie der FOTOTOT-Arbeiten in Berlin fortzuführen und mit der Spitzweg-Aktion zu kombinieren. Nach der Gastarbeiterwohnung wollte Ulay sich ins Künstlerhaus Bethanien begeben und plante folgenden Ablauf: „ich setze mich in einen leeren raum und öffne das fenster, an 3 wänden hängen je 3 zu neutral schwarzen flächen vergangene fotografien jede 120 x 90 cm“. Darauf folgt die letzte Handlung: „ich wache“. Wie bereits geschildert worden ist, wurde dieser Teil der Vorankündigung in der Realisierung der Aktion nicht umgesetzt.

Als Abwandlung und Fortführung der Aktionen FOTOTOT I und II scheint Ulay die beiden Aktionen dennoch konzeptuell zu einander in Beziehung gesetzt zu haben. So könnte man vermuten, dass in beiden Aktionen – einerseits durch einen chemischen Prozeß und das Zerbersten der Spiegel, andererseits durch die Diebstahlhandlung – das Verschwinden von Bildern thematisiert werde. In der Literatur wird die Vorankündigung und die geplante Kombination der beiden Arbeiten an keiner Stelle thematisiert. Auch von Ulay liegen diesbezüglich keine Aussagen vor. Für weitere Forschungen zu Ulays Œuvre könnte die ursprünglich geplante Kombination der Aktionen von Interesse sein.

Die erste gemeinsame Performance von Abramovic und Ulay fand im Juni 1976 auf der Biennale in Venedig statt, damit bereits kurz vor der Spitzweg-Aktion,<sup>142</sup> Als Grundlage ihrer künstlerischen sowie privaten Partnerschaft setzten sie zuvor das Manifest „Art Vital“ auf, das gemäß ihrer Vorstellungen die Gleichsetzung von Kunst und Leben festschreibt: „No fixed living-place, permanent movement, direct contact, local relation,

---

<sup>138</sup> Stange, Raimar: Tod des Fotos - Vier Fragmente zu Ulays Aktion FOTOTOT I. In: Ulrich, Matthias; Schirn Kunsthalle 2016. 163f sowie Ulay: FOTOTOT: Taking Authority Away From Photography. In: Rus Bojan 2014, 94f.

<sup>139</sup> Curriculum Vitae Uwe Frank Laysiepen/Ulay. In Rus Bojan, Cassin 2014, 520.

<sup>140</sup> Vgl. Ulay 2014, 95.

<sup>141</sup> Vgl. Kapitel 3.3.2.

<sup>142</sup> „Relation in Space“, vgl. Rus Bojan, Cassin 2014, 520.

self-selection, passing limitations, taking risks, mobile energy, no rehearsal, no predicted end, no repetition”.<sup>143</sup>

Bis Ende der siebziger Jahre führten die beiden gemäß ihres Manifests ein nomadisches Leben in Ulays ausrangiertem Polizeibus, der ihm während der Berliner Aktion als Fluchtwagen diente und auch für die Aktion „Relation in Movement“ vor dem Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris im Jahr 1977 eine zentrale Rolle spielte.<sup>144</sup>

Auch die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ entspricht in vielen Aspekten den Forderungen des Manifests „Art Vital“. So gab es keine Probe, Ulay überschritt legale und moralische Grenzen und nahm im Verlauf der Aktion ein enormes Risiko auf sich. Die Reaktionen des Sicherheitspersonals, der Polizei und ziviler Zeugen waren unvorhersehbar und hätten weitaus schwerwiegendere Konsequenzen, auch für Unbeteiligte, nach sich ziehen können.

### **3.6. Zwischenfazit: Ergebnisse der Rekonstruktion**

Durch die Rekonstruktion der Aktion anhand der verfügbaren Quellen und Dokumentationen konnte die zurückgelegte Strecke nachvollzogen und der Ablauf detailliert dargestellt werden. Neben bisher unbeachteten Details, unter anderem, dass Ulay auf der Flucht in der Nationalgalerie neben seinem Wohnungsschlüssel auch seinen Mantel zurückgelassen haben muss, geht aus der Rekonstruktion hervor, dass es bezüglich des genauen Ablaufs in der Muskauerstraße einige Ungereimtheiten gibt. Die von Ulay ab 1994 veröffentlichten Nacherzählungen, 18 Jahre nach der Umsetzung, weichen diesbezüglich von der filmischen Dokumentation und den in der Presse publizierten Informationen ab. Da jedoch belegt werden konnte, dass Ulays Schilderungen des Aktionsablaufs in allen sonstigen Aspekten mit der Berichterstattung und den Videoaufnahmen übereinstimmen, sollen die Widersprüche, unter anderem bezüglich der Rückgabe des „Armen Poeten“, nicht weiter thematisiert werden.

Der Vergleich der verschiedenen Ankündigungen und Beschreibungen der Aktion belegt, dass Ulay die Aktion zunächst anders konzipiert hatte und dass sich seine Planung im Verlauf der Vorbereitungen geändert haben muss. Deutlich geht aus der in Auszügen zitierten Vorankündigung, die Ulay vor der Aktion an die Presse verschickt hatte, hervor, dass Ulay durch seine Aktion eine „Kritik im Bereich der Kulturinstitute“ sowie eine allgemeine „Kunstkritik“ äußern wollte. Um die „Richtigkeit“ und das „Schwer-

---

<sup>143</sup> Jelinek, Robert; Kalan, Saso: ULAY. Don’t read this. Wien 2017. 17 sowie Rus Bojan: Breaking the Norms. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 30.

<sup>144</sup> Vgl. Noever; Schimmel 1998, 101.

gewicht dieser Kritik“ zu beweisen, nutzt Ulay eine „Grenzübertretung“ – gemeint ist der Diebstahl – und konzipiert die Aktion als gezielte Provokation.<sup>145</sup>

Gegenreaktionen der Öffentlichkeit, des Museums und der Medien waren somit vorprogrammiert und erwünscht. Inspiriert von den politischen Aktionen der Amsterdamer Provos nahm Ulay hierbei etliche Risiken sowie juristische und persönliche Konsequenzen in Kauf. Räumlich bewegt er sich im Verlauf der Aktion sowohl in der institutionalisierten Kunstwelt als auch im öffentlichen, halböffentlichen und privaten Raum. In mehrfacher Hinsicht tritt Ulay dadurch, wie in der Vorankündigung beschrieben, „aus der Protektion des Kunst/Künstlerbereichs in einen offenen Lebensbereich“<sup>146</sup>.

#### **4. Spurensicherung**

Im vierten Kapitel werden die dokumentarischen Arbeiten, die aus der Aktion hervorgegangen sind und für die Nachwelt neben der Oral History die wichtigsten Zeugnisse darstellen, um die ephemere Aktion nachzuvollziehen, beschrieben und analysiert.

##### **4.1. Videodokumentation**

Ulays Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ wurde in einem Video, das in einer deutschen und einer gekürzten englischen Fassung existiert, dokumentiert.<sup>147</sup> Die Videodokumentation ist die weitverbreitetste Dokumentation der Aktion und wird regelmäßig in Ausstellungen und Screenings präsentiert.<sup>148</sup> Nachfolgend wird die deutsche Fassung des Videos besprochen.<sup>149</sup> Da der Ablauf der Aktion im vorangegangenen Kapitel bereits geschildert wurde, werden hierbei filmische Strategien analysiert und Sequenzen erörtert, die den dokumentarischen Aufnahmen der Aktion erst im Nachhinein hinzugefügt wurden. Grundlage der folgenden Beschreibungen ist ein ausführliches Einstellungs- und Sequenzprotokoll.<sup>150</sup>

---

<sup>145</sup> Ulay: Exposé, zitiert nach: O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Anm.: Die Videodokumentation der Aktion gibt es in einer deutschen (25'23 ) und einer englischen Version (23'59 min).

<sup>148</sup> Beispielhafte Ausstellungen: „Steiner Art Tapes“, NGBK Berlin 09.04 –07.05.1994; „Das Öffentliche in der Kunst“, Kunsthaus Zürich 13.09.- 01.12. 2002; „Lifting. Theft in Art“ , Peacock Visual Arts Aberdeen 25.08. - 29.09.2007; „Live to Tape. Die Sammlung Mike Steiner im Hamburger Bahnhof“, Hamburger Bahnhof Berlin 01.02.2011 bis 12.01.2012; „Ulay. Life Sized“, Schirn Kunsthalle Frankfurt 13.10.2016 - 08.01.2017; „Ulay. I Other“, Galerija Mestna Ljubljana 01.12.2016 - 08.02.2017.

<sup>149</sup> Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Deutschsprachige Version. Produziert von Wilma Kottusch, Mike Steiner und Ulay. Video mit Ton, schwarz weiß, 25:23 Minuten. 1976/77. URL: [http://www.ubu.com/film/ulay\\_action.html](http://www.ubu.com/film/ulay_action.html) (Zugriff am 28.03.2019).

<sup>150</sup> Siehe Anhang, S. 86: Einstellungs- und Sequenzprotokoll Videodokumentation „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst.“

#### 4.1.1. Beschreibung

Das 25:23 Minuten lange schwarz-weiß Video beginnt mit einer kurzen Titelsequenz, bei der drei aufeinander folgende Texte in schwarzer Schrift zentriert auf hellem Grund eingeblendet werden: „AN EVENT BY ULAY“, „DA IST EINE KRIMINELLE BERÜHRUNG IN DER KUNST“ und „BERLIN, 1976“.<sup>151</sup>

Als Einleitung zu den darauffolgenden Aufnahmen der Aktion werden am Anfang des Videos Ausschnitte aus Zeitungsartikeln eingeblendet, die über den Diebstahl des „Armen Poeten“ berichten.<sup>152</sup> Als Ton wird dabei ein Radiobeitrag eingespielt, der über die wichtigsten Eckpunkte der Tat informiert:

„Das aus der Berliner Nationalgalerie entwendete Spitzweggemälde „Der Arme Poet“, dessen Wert auf mehr als zwei Millionen Mark geschätzt wird, ist wenige Stunden später dem Museum zurückgegeben worden. Die Tat wurde von einem 30-jährigen Mann ausgeführt der sich als Kunststudent aus Amsterdam ausgibt und gegenwärtig von der Polizei verhört wird. Von der Vernehmung wird Aufschluss über Ziel und Hintergrund der Aktion erwartet. Die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, zu denen die Nationalgalerie gehört, vertraten in einer Pressemitteilung die Ansicht, es sei wohl nicht um einen kriminellen Akt gegangen, sondern um eine demonstrative Handlung.“<sup>153</sup>

„Über den Tathergang wurde folgende Darstellung gegeben: Während der Besuchszeit der Nationalgalerie, wurde das Spitzweggemälde von dem Täter von der Wand gerissen wodurch die Alarmanlage ausgelöst wurde. Obwohl die Aufseher die Verfolgung sofort aufgenommen und den Täter vorübergehend festhalten konnten, habe dieser sich wieder losreisen und flüchten und später in einem bereitgestellten Auto entkommen können.“<sup>154</sup>

Beginnend mit der Schlagzeile „Berlin: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“<sup>155</sup>, die mehrmals vergrößert und verkleinert eingeblendet ist, wird eine Auswahl an Pressereaktionen der Wiedergabe der Aktion vorausgestellt. In den gezeigten Schlagzeilen wird die Aktion als kriminelle bzw. politische Tat rezipiert. Ulay wird darin u.a. als „Spitzweg-Dieb“ und „Linksradikaler“ bezeichnet, der mit dem „Millionen-Bild durch den Notausgang“ geflohen sei. Einzig der gleichzeitig laufende Radiobericht gibt auf der Audioebene den Hinweis, dass es dem Täter „wohl nicht um einen kriminellen Akt (.), sondern um eine demonstrative Handlung“<sup>156</sup> gegangen sei. Darauf folgt eine Videomontage, bei der ein Foto, das den Direktor der Nationalgalerie Dieter Honisch und seinen Vertreter Hilbert nach erfolgter Rückgabe zeigt, sich mit einem Foto des „Armen Poeten“ abwechselt. Der Wechsel wird zunehmend schneller. Dazu setzt kaum merklich

---

<sup>151</sup> Vgl. Videodokumentation (00:00 - 00:16).

<sup>152</sup> Vgl. Videodokumentation (0 0:16 - 01:16).

<sup>153</sup> Vgl. Videodokumentation (00:16-00:59).

<sup>154</sup> Vgl. Videodokumentation (01:06 - 01:28).

<sup>155</sup> O.V.: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild. In: BILD-Berlin, 13.12.1976, 1.

<sup>156</sup> Vgl. Videodokumentation (00:16-00:59).



ein dumpfer Synthesizerton ein, der für zusätzliche Spannungslenkung sorgt. Durch die Einblendung „Berlin 12-12-1976“ in Schreibmaschinenschrift wird der Betrachter über Ort und Datum der Aktion informiert.<sup>157</sup>

Mit einem überbelichteten Zoom-In auf das Portal des Hochschulgebäudes in der Hardenbergstraße beginnt die Wiedergabe der Aktion. Die folgende Einstellung zeigt Ulay auf einer Leiter stehend, wie er am Eingang der Hochschule die großformatige Spitzweg-Reproduktion entrollt. Anstelle des O-Tons hört man unterschwellig den dumpfen Synthesizerton. Dann setzt ein Voice-over ein: Ulay trägt Punkt für Punkt die 14 Punkte umfassende „Beschreibung der Aktion“ vor.<sup>158</sup>

Über die darauf folgenden visuell dokumentierten Abläufe ist der Betrachter durch das voice-over umfänglich informiert. Nur stellenweise ist der Originalton der Aufnahmen der Aktion zu hören, da eine zusätzliche Tonspur mit dumpfen Synthesizer-Sounds über die Originalaufnahmen gelegt wurde. Abwechselnd werden zwei tiefe, kaum unterscheidbare Töne angespielt. Die Sounds werden allmählich lauter und ihr Rhythmus wird schneller.

Im fortlaufenden Aufbau folgt die Dokumentation dem Ablauf der Aktion. Jedoch werden an insgesamt fünf Stellen Zwischensequenzen eingeblendet, die in den Räumen der Neuen Nationalgalerie gedreht wurden und den Ablauf der Aktion jeweils für kurze Zeit unterbrechen.<sup>159</sup> Anders als bei den restlichen Aufnahmen der Aktion ist der Originalton in den Sequenzen deutlich zu hören. So werden unter anderem Aufnahmen des Eingangsbereichs im Obergeschoss der Neuen Nationalgalerie gezeigt sowie ein Streitgespräch zwischen einer Frau und einem Mitarbeiter des Museums im Untergeschoss. In bestimmtem Tonfall gibt der Angestellte dem Kamerateam zu verstehen: „Herr Honisch hat gesagt, dass er es ablehnt, dass Sie hier Drehaufnahmen machen für diese Ulay-Geschichte und dabei bleibts!“<sup>160</sup>

Da die kurzen Zwischensequenzen in den fortschreitenden Ablauf der Aktion eingebettet sind, wird durch die Montage der Sequenzen ein Eindruck von Gleichzeitigkeit erzeugt. Beim Betrachter kann hierbei der Anschein entstehen, dass sich das Filmteam bereits im Gebäude befand, als Ulay noch auf dem Weg von der Hochschule zur Neuen Nationalgalerie war. Laut Ulays Aussage wurden diese Aufnahmen jedoch erst nachträglich in der Neuen Nationalgalerie gedreht.<sup>161</sup>

---

<sup>157</sup> Vgl. Videodokumentation (01:16).

<sup>158</sup> Vgl. Videodokumentation (01:29 - 03:07).

<sup>159</sup> Vgl. Videodokumentation (04:16 - 04:20) (05:03 - 05:12) (05:28 - 05:37) (06:21 - 06:40) (06:57-07:28, O-Ton 07:09- 08:23).

<sup>160</sup> Vgl. Videodokumentation (07:09- 08:23).

<sup>161</sup> Vgl. Ulay. In: Fofanov.

Von der Straße aus wird Ulay beim Betreten der Neuen Nationalgalerie gefilmt.<sup>162</sup> Auf die Außenaufnahme folgt eine Sequenz von sechs Standbildern, die mittels eines in der Nachbearbeitung erzeugten Zooms bewegt erscheinen. Deutlich hörbar wird der Synthesizer-Rhythmus schneller. Das erste Standbild zeigt das Spitzweg Gemälde in einer Frontalaufnahme an der Wand hängend. Danach folgt ein Bild, auf dem Ulay, die Hände auf dem Rücken verschränkt, auf das Gemälde zugeht. Ein weiteres Bild zeigt das gerahmte Gemälde aus einer seitlichen Perspektive mit einer schnellen Zoombewegung auf das Zentrum des Bildes. Darauf werden drei Standbilder eingeblendet, die Ulay bei der eigentlichen Diebstahlhandlung dokumentieren: Zunächst hebt Ulay das Gemälde am Rahmen aus der Halterung, nimmt es dann von der Wand und ist im dritten Bild der Kamera zugewandt, das gerahmte Gemälde unter seinen rechten Arm geklemmt. Entsprechend des schneller werdenden Rhythmus des Synthesizers werden auch die Abstände zwischen den Schnitten immer kürzer.<sup>163</sup>

Die Intensität des Synthesizersounds erreicht ihren Höhepunkt, wenn Ulay mit dem gestohlenen Gemälde durchs Untergeschoss zur Treppe rennt und durch den Notausgang des Museums ins Freie entflieht, das Wachpersonal dicht auf den Fersen.<sup>164</sup> Der künstliche Sound erzeugt eine düstere Atmosphäre und sorgt für gesteigerte Spannung, die sich zum Höhepunkt der Aktion zuspitzt. So wird die kriminelle Handlung mit audiovisuellen Mitteln in Szene gesetzt und als Höhepunkt der Aktion markiert.

Während der auf den Diebstahl folgenden Flucht durch Berlin, den Interventionen am Künstlerhaus Bethanien und in der Gastarbeiterwohnung ist der Sound gleichbleibend bis zum Abschluss der Aktion zu hören und untermalt die dokumentarischen Aufnahmen mit spannungsgeladener Atmosphäre.<sup>165</sup> Montage und Sound haben auf diese Weise einen deutlichen Einfluss auf den Betrachter und auf die Rezeption der Videodokumentation beziehungsweise der Aktion.

Wie zu Beginn folgt am Ende des Videos eine Sequenz, in der Ulay mit Zigarette im Mund, zahlreiche Zeitungsartikel an eine Pinnwand hängt und dem Betrachter präsentiert.<sup>166</sup> Als Ton wird erneut der Radiobeitrag wiedergegeben, der bereits in der Anfangssequenz zu hören war. Diesmal informiert der Sprecher auch über den Ausgang der Aktion und die Rückgabe des Gemäldes:

---

<sup>162</sup> Vgl. Videodokumentation (09:47-10:15).

<sup>163</sup> Vgl. Videodokumentation (10:15 - 10:29).

<sup>164</sup> Vgl. Videodokumentation (10:36 - 10:52).

<sup>165</sup> Anm.: Nur während Ulays Telefonat in der Muskauerstraße ist der Sound kurz abgestellt, Vgl. Videodokumentation (19:09 - 19:32).

<sup>166</sup> Vgl. Videodokumentation (20:52-25:03).

„Einige Zeit nach dem Diebstahl wurde dem Museumsdirektor die Rückgabe des Spitzwegbildes telefonisch angekündigt. Er konnte es beim Pförtner des Künstlerhauses Bethanien im Bezirk Kreuzberg unversehrt wieder in Besitz nehmen.“<sup>167</sup>

Die beiden Sequenzen am Anfang und Ende bilden, ähnlich eines Prologs und Epilogs, den Rahmen für die eigentliche Dokumentation der Aktion. Hierbei sind hauptsächlich die Überschriften der Artikel leserlich zu erkennen. Die Schlagzeilen, die fast alle aus der Berliner Regionalpresse stammen, berichten u.a. „Irrer raubt in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde“<sup>168</sup>, „Kunstraub war eine Aktion“<sup>169</sup> und „Armer Poet sollte Türkenwohnung zieren“<sup>170</sup>. Für den Betrachter kann sich hieraus dreierlei erschließen: Zum einen wird durch die Einblendung der Zeitungsartikel die Faktizität des Geschehens belegt. Zudem geht aus den präsentierten Schlagzeilen hervor, welche enorme Aufmerksamkeit dem Diebstahl des „Armen Poeten“ in den Medien zukam und dass zudem weite Teile der Presse Ulays Aktion nicht als künstlerische Arbeit sondern als kriminelle Tat eines „Irren“ bzw. eines „Linksradikalen“ eingestuft hatten.

Die mit audiovisuellen Mitteln spannende inszenierte Videodokumentation erlaubt – trotz zahlreicher nachträglich hinzugefügter Sequenzen – ein Miterleben der Aktion und hat neben ihrem dokumentarischen Wert auch großen Unterhaltungscharakter.

#### **4.1.2. Produktion**

Im kurzen Abspann der Videodokumentation wird auf Wilma Kottusch, die zusammen mit dem Galeristen Mike Steiner als Produzentin aufgeführt ist und für das Editing verantwortlich war und auf den Kameramann Jörg Schmidt-Reitwein hingewiesen.<sup>171</sup> Marina Abramovic, die mutmaßlich die Aufnahmen des Diebstahls im Innern der Neuen Nationalgalerie gefilmt hat, wird im Abspann nicht erwähnt. Ebenso lässt der Abspann darauf schließen, dass Ulay selbst am Editing des vorliegenden Videos nicht beteiligt war, da er selbst im Abspann nicht erwähnt wird.

Jörg Schmidt Reitwein hatte als erfahrener Kameramann zuvor an zahlreichen Filmen von Werner Herzog mitgewirkt.<sup>172</sup> Die Produzentin Wilma Kottusch arbeitete als freie Regisseurin für unterschiedliche Sender und produzierte mit ihrer Firma WMK-

---

<sup>167</sup> Vgl. Videodokumentation (22:10-22:22).

<sup>168</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde. In: B.Z., 13. Dezember 1976, 1.

<sup>169</sup> O.V.: Kunstraub war eine Aktion. In: Der Abend, 13.12.1976, 1.

<sup>170</sup> O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>171</sup> Vgl. Videodokumentation (25:11- 25:21).

<sup>172</sup> Vgl. Filmography Jörg Schmidt-Reitwein. Url:

<http://www.reitwein.net/www.reitwein.net/Filmography.html> (Zugriff am 05.03.2019).

Produktion Berlin bis in die neunziger Jahre zahlreiche TV- und Filmformate.<sup>173</sup> Mike Steiner, der Ulays Vorhaben als Galerist unterstützte, sammelte seit 1974 Werke der Videokunst und bot Künstler\*innen mit seiner Studiogalerie Steiner zwischen 1976 bis 1981 neben einem Ausstellungsort auch Unterstützung bei der Produktion, indem er u.a. Schneidetische und Technik zur Verfügung stellte.<sup>174</sup> Die Studiogalerie wurde zu einem „melting pot“ sowohl der internationalen als auch der lokalen<sup>175</sup> Video- und Performanceszene. Neben Valie Export, Ben Vautier und Allan Kaprow realisierten etliche Künstler\*innen aus dem Umfeld von Fluxus und des Wiener Aktionismus Projekte in der Studiogalerie. Steiner selbst bzw. von ihm beauftragte Kameramänner dokumentierten die singulären Ereignisse und sicherte die Videoaufnahmen für die Nachwelt.<sup>176</sup>

In einem Interview, das 2015 publiziert wurde, äußerte sich Ulay zur Entstehung des Videos: „It was filmed, and I was given a copy on video. I never had access to the original film.“<sup>177</sup> In diesem Zusammenhang schildert Ulay, dass er selbst einige Sequenzen und Abschnitte zu der von Wilma Kottusch produzierten Fassung hinzugefügt hätte:

“When I received the videotape of the action, I added some elements, including my reading of the 14-line statement at the beginning. I also added a montage of newspaper clippings about the theft. (...) The resulting film is still screened in festivals and museums.“<sup>178</sup>

Aus Ulays Aussagen lässt sich ableiten, dass die Bearbeitung des Films ohne gegenseitige Absprache stattgefunden hat. Dies würde auch erklären, warum in der Broschüre „Irritation“ ein Film mit nur 20 Minuten Länge statt 25:23 Minuten erwähnt wird, der direkt von Wilma Kottusch (WMK-Produktion Berlin) vertrieben werde. Auch in Wilma Kottusch Filmografie, ebenso wie auf der Internetpräsenz von Jörg Schmidt Reitwein, wird der Film unter dem Titel „Unternehmen Ulay“ als 16mm-Film mit 20:00 Minuten Länge geführt.<sup>179</sup> Leider konnte die ursprüngliche Fassung als 16mm-Film bisher nirgends eingesehen werden.

Somit muss es sich bei der heutigen Videofassung um eine von Ulay bearbeitete Version der ursprünglichen Filmdokumentation handeln, auch wenn dies aus dem Videoabspann nicht hervorgeht. Die zusätzliche Tonspur des Radiobeitrags und das Voiceover, in dem Ulay die Beschreibung der Aktion vorträgt, hat der Künstler nachträglich hinzugefügt. Ob der Synthesizersound bereits in der Fassung von Wilma Kottusch existierte

---

<sup>173</sup> Vgl. Filmographie Wilma Kottusch. Url: [https://www.filmportal.de/person/wilma-kottusch\\_2e954becf382440e9862bb3ff7e0fc02](https://www.filmportal.de/person/wilma-kottusch_2e954becf382440e9862bb3ff7e0fc02) (Zugriff am 05.03.2019).

<sup>174</sup> Oßwald 1994, 21.

<sup>175</sup> Ebd. 22.

<sup>176</sup> Vgl. Oßwald 1994, 8f.

<sup>177</sup> Johnson 2015. 20.

<sup>178</sup> Ebd. 21.

<sup>179</sup> Vgl. Filmographie Wilma Kottusch.

oder ob die ursprüngliche Version nur den O-Ton enthielt, lässt sich aus dem verfügbaren Material nicht rekonstruieren. Diesbezügliche Nachfragen an Wilma Kottusch wurden bisher nicht beantwortet. Zudem gibt es Hinweise, dass Frau Kottusch bezüglich ihrer Rechte an der Dokumentation juristische Schritte eingeleitet hat.<sup>180</sup>

## 4.2. Broschüre „Irritation“<sup>181</sup>

Die Broschüre „Irritation“<sup>182</sup> wird von Ulay in keinem der verfügbaren Interviews zur Aktion erwähnt und ist in seiner Bibliographie in der Publikation „Whispers. Ulay on Ulay“, nicht aufgeführt. Der einzige Hinweis auf die Existenz der Broschüre fand sich im Ausstellungskatalog „Steiner Art Tapes“<sup>183</sup> von 1994 und in einem Onlineartikel von Lisa Beisswanger<sup>184</sup>. Über das genaue Datum der Veröffentlichung, die Auflage und Distributionswege gibt es bisher leider keine zuverlässigen Erkenntnisse.

Die schwarz-weiß gedruckte 14-seitige Publikation ist als „Dokument einer Aktion“<sup>185</sup> bezeichnet und bietet zusätzliche Informationen, die aus der Videodokumentation nicht hervorgehen. Zunächst sollen Aufbau und Inhalt der Broschüre beschrieben werden.

### 4.2.1. Beschreibung

Auf den ersten beiden und letzten vier Bildseiten sind etliche Ausschnitte aus deutschen Zeitungen reproduziert, die den Einstieg und den Abschluss der Publikation bilden. Auf der ersten Seite sind vier Artikel als Collage angeordnet, darunter die Titelseite des Express Köln vom 13.12.1976<sup>186</sup>. Auf der zweiten Seite ist ein Ausschnitt eines Artikels mit der Überschrift „Spitzweg-Dieb flüchtet mit dem Millionen-Bild durch den Notausgang“<sup>187</sup> ganzseitig reproduziert. Anders als in der Videodokumentation stammen die Zeitungsartikel in diesem Fall nicht aus der Berliner Regionalpresse sondern u.a. von westdeutschen Boulevardblättern aus Köln und München. Die Auswahl der Zeitungsar-

---

<sup>180</sup> Anm: Jörg Schmidt-Reitwein wies in einer Email-Korrespondenz auf diesen Umstand hin. Leider hat Wilma Kottusch auf schriftliche Nachfragen zur der Produktion bisher nicht reagiert.

<sup>181</sup> Siehe Anhang, S.92: Dokumentationsbroschüre Studiogalerie Steiner, Ulay: Irritation. Berlin 1976/77.

<sup>182</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77.

<sup>183</sup> Oßwald 1994.

<sup>184</sup> Beisswanger, Lisa: Ulays Diestahl eines der bekanntesten deutschen Gemälde aus der Neuen Nationalgalerie in Berlin: Eine Aktion zwischen Institutionskritik und Medienevent. Url: [https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay\\_carl\\_spitzweg\\_neue\\_nationalgalerie\\_berlin\\_kriminelle\\_beruehrung\\_kunst/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay_carl_spitzweg_neue_nationalgalerie_berlin_kriminelle_beruehrung_kunst/) (Zugriff am 25.03.2019). Anm: Durch einen Hinweis von Lisa Beisswanger/Uni Giessen konnte die vergriffene Publikation „Irritation“ über die Bibliothek von *De Appel Amsterdam* als Scan eingesehen werden. Frau Beisswanger sei an dieser Stelle herzlich gedankt.

<sup>185</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 5.

<sup>186</sup> O.V.: Lieblingsbild der Deutschen geraubt. In: Express Köln 13.12.1976.

<sup>187</sup> O.V.: Spitzweg-Dieb flüchtet mit dem Millionen-Bild durch den Notausgang. In: Zeitung unbekannt.

tikel belegt die Reichweite der Aktion, die über die Grenzen Berlins hinaus für Aufsehen gesorgt haben muss. Durch die präsentierten Überschriften wird zum einen betont, dass es sich um ein Gemälde von nationalem Rang handelt, zum anderen wird die Reaktion der Presse vorgeführt, die die Kunstaktion als die Tat eines „Irrer“ diffamiert: „Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg Gemälde“<sup>188</sup> Zudem sind die Beiträge leserlich reproduziert – anders als in der Videodokumentation – was dem interessierten Betrachter die Möglichkeit bietet, die Pressereaktionen selbst nachzulesen.

Auf den prologartigen Vorspann folgen auf Seite 3 die Titelangaben, Informationen zu den Mitwirkenden, die „Beschreibung der Aktion“<sup>189</sup> und allgemeine Informationen zum entwendeten Gemälde. Neben allgemeinen biografischen Angaben zu Spitzweg und zu den Standorten der drei Versionen des Gemäldes wird Hitlers vermeintliche Spitzwegverehrung betont: „Einer seiner größten Verehrer, der von ihm 50 Bilder besaß, plante den Bau eines Mammut-Spitzweg-Museums in Linz (Österreich): Adolf Hitler.“<sup>190</sup>

Verblüffend ist in diesem Zusammenhang, dass der Verweis auf Hitler ein direktes Zitat aus der Berichterstattung der BILD-Berlin zu sein scheint: In den Hintergrundberichten zum Spitzweg-Diebstahl informiert die BILD-Berlin am 13.12.1976 über Leben und Werk von Carl Spitzweg. Hierbei wird auch auf die Spitzwegverehrung Hitlers hingewiesen: „Einer seiner größten Verehrer, der von ihm 50 Bilder besaß, plante den Bau eines Mammut-Spitzweg-Museums in Linz: Hitler.“<sup>191</sup> Auch auf diese Weise wurde die Berichterstattung über die Aktion in die spätere Dokumentation der Aktion aufgenommen.

Der Verweis auf Hitlers Spitzwegverehrung lässt darauf schließen, dass Ulay das Gemälde nicht vorrangig wegen des Bildinhaltes ausgewählt hatte sondern in erster Linie aufgrund des Stellenwertes, den das Gemälde in der deutschen Öffentlichkeit hatte, obwohl das Gemälde von einem Künstler stammte, der zu den vermeintlichen Lieblingskünstlern Hitlers zählte. So wird in der Broschüre der Eindruck vermittelt, dass dem Gemälde aus diesem Grund eine historische Schmach anhafte. Im Kapitel 5.1.5. wird näher auf diesen Vorwurf eingegangen.

Auf der folgende Seite 6 werden dem Leser in Schriftstücken und Abbildungen weitere Hintergrundinformationen geliefert. Neben drei kleinen Fotografien der Hochschule der

---

<sup>188</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde. In: B.Z., 13. Dezember 1976, 1.

<sup>189</sup> Vgl. hierzu Kapitel 3.3.3.

<sup>190</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 5.

<sup>191</sup> O.V.: Carl Spitzweg: Vom Apotheker zum weltberühmten Maler. In: BILD-Berlin 13.12.1976, 3.

bildenden Künste, der Neuen Nationalgalerie und des Künstlerhauses Bethanien ist ein Konzeptpapier mit der Überschrift „Korrespondenz zum Verhältnis“ abgedruckt, auf dem eine schematische Pyramidenzeichnung zu sehen ist, die besondere Aufmerksamkeit verdient (Abb. 4):

Die drei von der Aktion betroffenen Kulturinstitutionen bilden dabei die Eckpunkte eines Dreiecks und sind durch Strecken miteinander verbunden. An der nach oben weisenden Spitze des Dreiecks ist die Neue Nationalgalerie verortet. Ein vierter, rechts von dem Dreieck liegender Punkt markiert die Wohnung der Gastarbeiterfamilie. Durch gestrichelte Strecken werden die Spitze (Neue Nationalgalerie) und die rechte Ecke (Künstlerhaus Bethanien) miteinander verbunden, wodurch aus der zweidimensionalen Dreieckszeichnung eine dreidimensionale Pyramide entsteht. Die gezeichneten Verbindungen müssen dabei als sinngemäß betrachtet werden und stimmen nicht mit Ulays Weg überein. So stellt die Zeichnung die unterschiedlichen Orte in einen wechselseitigen Zusammenhang, während Ulays Aktion einer zeitlichen Abfolge und räumlichen Richtung folgte. Wodurch das „Verhältnis“ der unterschiedlichen Institutionen begründet ist lässt sich aus der Zeichnung nicht erschließen. Vielmehr scheint Ulay das „Verhältnis“ durch seine Aktion erst zu konstituieren, indem er die Stationen mit Hilfe des ikonischen Gemäldes beziehungsweise mit Reproduktionen des Bildes im Kontext seiner Aktion verbindet. Im Kapitel 5.2. wird näher auf die Stationen der Aktion eingegangen.

Ob das reproduzierte Konzeptblatt ein Bestandteil des Exposés war, das Ulay einen Tag vor der Aktion an die Presse verschickt hatte, lässt sich nicht sicher belegen.<sup>192</sup> Unter dem Konzeptblatt ist die Kopie eines zweisprachigen Informationsblattes des DAAD zum „Berliner Künstlerprogramm“ reproduziert, das auch im Beitrag in der Zeitschrift „KUNSTFORUM International“ zu finden ist.<sup>193</sup> Unter einer schwarz-weiß Kopie des „Armen Poeten“ ist auf Seite 7 ein Stadtplan zu sehen, auf dem Ulays Weg von der Hardenbergstraße bis in die Muskauerstraße eingezeichnet ist. Die vier Stationen der Aktion sind mit kleinen Kreuzen markiert. Der Stadtplan dokumentiert die räumliche Spur durch das Westberliner Stadtgebiet. (Abb. 1)

Auf den folgenden drei Seiten der Broschüre wird die Aktion in 18 Video-Standbildern mit Bildunterschriften und Zeitangaben nacherzählt. Die zeitlich nacheinander stattfindenden Handlungen werden durch statische Bilder als Sequenz in der Broschüre in ein räumliches Nebeneinander überführt, wodurch der Betrachter den Ablauf nachvollzie-

---

<sup>192</sup> Hierzu Kapitel 3.3.2.

<sup>193</sup> Anm.: Anders als in der Zeitschrift Kunstforum sind hierbei keine Stellen markiert, weshalb im folgenden Kapitel näher auf das Schriftstück eingegangen wird. Vgl. Kapitel 4.3.

hen kann. Die durch die Bildunterschriften angeführten Erklärungen bieten hierbei wichtige Zusatzinformationen und Wertungen der Handlung: So sollte die großformatige Reproduktion am Eingang der Hochschule „ein Betreten des Gebäudes (...) nicht mehr möglich“ machen. Zudem findet sich hier die Information, dass sich das gestohlene Spitzweggemälde im „Biedermeiersaal (...) der Neuen Nationalgalerie“ befand.<sup>194</sup> Das von der Wand genommene Gemälde im Längsformat wird als „Engelbild“ bezeichnet. Das letzte Bild der Abfolge ist mit der wertenden Bildunterschrift „Ende der Aktion: Ein Kitschprodukt wird gegen das andere Kitschprodukt getauscht. 1.23 Uhr“<sup>195</sup> versehen.

Auf den vier letzten Seiten der Broschüre sind weitere Zeitungsartikel reproduziert. Neben einem Bericht aus der Berliner Morgenpost<sup>196</sup>, zwei ganzseitigen Beiträgen der Berliner Ausgabe der Bild-Zeitung<sup>197</sup> und einem Artikel aus der B.Z.<sup>198</sup> sind auf der letzten Seite zahlreiche Kommentare aus dem Feuilleton unterschiedlicher Zeitungen abgedruckt. Hierbei beziehen die Kommentatoren klar Stellung und beurteilen die Aktion fast ausnahmslos negativ. In zwei Artikeln wird jedoch auch das Verhalten der Neuen Nationalgalerie kritisiert, die Ulay durch eine Pressekonferenz „erneute und verstärkte Publizität“<sup>199</sup> verschafft und sich damit zur „Schrittmacherin einer Anti-Kunst-Aktion“<sup>200</sup> gemacht habe. Im sechsten Kapitel der Arbeit wird näher auf die Rezeption der Aktion durch die Presse eingegangen.

Während in der Videodokumentation weitgehend auf interpretative Details verzichtet wird, werden in der Broschüre „Irritation“ wertende Aspekte eingestreut, die Rückschlüsse auf Ulays Motive zulassen. So wird das entwendete Gemälde als „Kitschprodukt“ bezeichnet und explizit auf die Spitzweg-Verehrung Hitlers hingewiesen.

### **4.3. KUNSTFORUM: Dokumentation der Aktion**

In Band 19 der Zeitschrift KUNSTFORUM International wurde im Frühjahr 1977 eine Dokumentation der Aktion publiziert.<sup>201</sup> Auf insgesamt 12 Seiten werden einige Zei-

---

<sup>194</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 8.

<sup>195</sup> Ebd., 10.

<sup>196</sup> Hilde, Gert: Mehr Sicherheit für Nationalgalerie. In: Berliner Morgenpost 14.12.1976, 12.

<sup>197</sup> O.V.: Der Spitzweg Raub. Berlins Museen sind sicher - aber leider nur nachts. In: BILD Berlin 13.12.1976, 3.O.V.: Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub. In: BILD Berlin, 14.12.1976, 5.

<sup>198</sup> O.V.: Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas. In: B.Z. 14.12.1976, 15.

<sup>199</sup> H.O.: Kommentar, Zeitung unbekannt. In: Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>200</sup> Pitz: Übers Ziel hinaus. In: Zeitung unbekannt. Reproduziert in: Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>201</sup> Siehe Anhang, S. 107: Dokumentation in der Zeitschrift KUNSTFORUM. Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Korrespondenz zum Verhältnis. In: Kunstforum 19, 1/77. Mainz 1977, 208-217.



tungsartikel, ein schriftliches Konzept und Videostills präsentiert, die Ulay „Exklusiv für KUNSTFORUM (...) zusammengestellt.“<sup>202</sup> habe. Ebenso wie die Vorankündigung in Band 18 wird auch der dokumentarische Beitrag in Band 19 in der vorliegenden Literatur weder von Ulay noch von Dritten erwähnt, weshalb die Veröffentlichung im Folgenden beschrieben wird.

#### 4.3.1. Beschreibung

Auch die Dokumentation in KUNSTFORUM beginnt und endet mit reproduzierten Zeitungsartikeln, die über die Aktion berichten. Neben der Titelseite der B.Z. des 13.12.1976 mit der Schlagzeile „Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweggemälde“, werden die Titelseite der Bildzeitung mit der Überschrift „Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“ sowie der Beitrag der B.Z. vom 14.12.1976 mit dem Titel „Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas“ präsentiert.<sup>203</sup> Auffällig ist hierbei, dass die Artikel in diesem Fall ausnahmslos aus der Boulevardpresse stammen, deren Reaktionen auf die Aktion besonders drastisch ausfielen. Dass somit gerade die Beiträge aus dem ‚unteren‘ journalistischen Segment in einer Kunstzeitschrift für eine ‚gehobene‘ Leserschaft abgedruckt werden, scheint eine bewusste Entscheidung gewesen zu sein. In der Drastik der Schlagzeilen, die Ulay als „Irren“ und „Linksradikalen“ stigmatisieren, werden die von Ulay provozierten Überreaktionen der Presse besonders deutlich wiedergegeben. Dem Leser der Zeitschrift KUNSTFORUM wird auf diese Weise vor Augen geführt, dass die Berliner Boulevardpresse patriotische Narrative bewusst reproduzierte und für damalige künstlerische Entwicklungen keinerlei Verständnis aufbrachte.

Auf der zweiten Seite des Beitrags wird unter der Überschrift „Ulay...da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst...Korrespondenz zum Verhältnis“ in einer kurzen Einleitung auf die in Band 18 geschaltete Vorankündigung der Studiogalerie Steiner hingewiesen. Einleitend wird auch das Datum und der Zeitraum der Aktion angegeben: „Die Aktion beginnt 12.45 Uhr und endet 14.05 Uhr.“<sup>204</sup> Wilma Kottusch, die als Produzentin der Videodokumentation gewirkt hatte, wird im Beitrag nicht erwähnt. Stattdessen wird nur auf den „Veranstalter der Aktion“, die Studiogalerie Steiner, auf Jörg Schmidt-Reitwein und auf die „Mitarbeit“<sup>205</sup> von Marina Abramovic hingewiesen. Unter der Einleitung ist ein Konzeptpapier reproduziert, das auf der linken Seite die bereits in der Broschüre „Irritation“ abgedruckte Pyramidenzeichnung und auf der rechten Seite die

---

<sup>202</sup> Ulay 1977, 208-217.

<sup>203</sup> Vgl. ebd., 208, 218, 219.

<sup>204</sup> Ulay 1977, 209.

<sup>205</sup> Ulay 1977, 209.

14 Punkte umfassende „Beschreibung der Aktion“ zeigt. Auf der darauffolgenden dritten Seite des Beitrags sind drei untereinander angeordnete Fotografien der betroffenen Institutionen zu sehen, die in verkleinertem Maßstab ebenfalls Teil der Broschüre „Irritation“ sind. Ebenso findet sich auf der vierten Seite das bereits in „Irritation“ abgedruckte Informationsblatt des DAAD, mit dem Unterschied, dass in diesem Fall einzelne Abschnitte des Textes durch Unterstreichungen hervorgehoben sind. In Deutsch und Englisch informiert das Blatt über das vom Land Berlin und dem DAAD seit 1966 geführte „Artist-in-Residence“ Programm, das bildenden Künstlern, Schriftstellern, Komponisten und Filmemachern einen 12-monatigen Aufenthalt in Berlin ermögliche.<sup>206</sup> (Abb. 6)

Folgende Abschnitte des Textes wurden durch Unterstreichungen hervorgehoben und umfassen die zentralen Aspekte des Programms: Den Teilnehmern wird ermöglicht, „ihre Arbeit ungestört fortzusetzen und am kulturellen Leben aktiv teilzunehmen“ und „in Zusammenarbeit mit den Kulturinstitutionen am Ort (Galerien, Ausstellungshäuser, Rundfunkanstalten, Künstlerhaus Bethanien etc.)“ Kontakte zu „Berliner Künstlern und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens herzustellen.“ Durch das Programm solle die „Beschäftigung mit den aktuellen kulturpolitischen Fragen“ intensiviert werden. Zudem wird auf die Unterbringung der Teilnehmer im Künstlerhaus Bethanien hingewiesen, dass in „Alt-Berlin (Kreuzberg), einer Gegend, in der viele Gastarbeiter, vor allem Türken, zu Hause sind“, liege. Das Informationsblatt des DAAD schien für Ulay eine zentrale Inspiration gewesen zu sein, in Berlin eine ortsspezifische Aktion zu realisieren. Die unterstrichenen Abschnitte des Informationsblattes scheint Ulay für die Entwicklung der Aktion berücksichtigt zu haben, wenngleich der DAAD ihn nicht für das Artist-in-Residence-Programm ausgewählt hatte. Dr. Michael Hårdter, der Geschäftsführer des Künstlerhauses Bethanien und Unterstützer des DAAD-Programms äußerte nach der Aktion gegenüber der Bildzeitung: „Uwe Laysiepen ist bei keinem Projekt des Künstlerhauses Bethanien beteiligt.“<sup>207</sup> In seinen Schilderungen von 1994 geht Ulay auf den Umstand ein, dass er das Programm des DAAD auch ohne Einladung umsetzte:

„Jedenfalls wollte ich etwas machen, das nicht nur in Berlin stattfand, sondern auch mit Berlin zu tun hatte. Ich war nicht eingeladen, also lud ich mich selbst ein. Ich wollte in Westberlin eine Aktion machen, die eine Irritation hervorrufen sollte und von der sich verschiedene Institutionen betroffen fühlen sollten. Ich wollte etwas machen, das die kulturellen Institutionen angehen sollte, aber auch mit dem gesellschaftlichen Moment der türkischen Präsenz dort zu tun hatte.“<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Vgl. Ulay 1977, 211.

<sup>207</sup> O.V.: Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub. In: BILD Berlin, 14.12.1976, 5.

<sup>208</sup> Ulay. In: McEvilley, Laysiepen 1994. s.p.

So konnte Ulay, wie im Informationsblatt gefordert, durch die Umsetzung der Aktion „am kulturellen Leben aktiv teilnehmen“ und sich der „Beschäftigung mit kulturpolitischen Fragen“ widmen. Da verschiedene Kunstinstitutionen in seiner Aktion eine Rolle spielten, wurde zudem auch die vom DAAD geforderte „Zusammenarbeit mit den Kulturinstitutionen“ realisiert, wenngleich die beteiligten Häuser dazu nie ihr Einverständnis erteilt hatten. Auch das Künstlerhaus Bethanien sowie die Personengruppe der Gastarbeiter, die im Informationsblatt des DAAD explizit erwähnt werden, wurden in die Aktion integriert.

Auf den darauffolgenden drei Doppelseiten des Beitrags sind insgesamt 18 Videostills reproduziert, die ein visuelles Nachvollziehen des Aktionsablaufs ermöglichen. Die letzten beiden Bilder auf Seite 217 zeigen Ulay in der Gastarbeiterwohnung, wie er zunächst das „Engelsbild“ ab- und Spitzwegs „Armen Poeten“ aufhängt. Die Aufhängung des entwendeten Gemäldes in der Gastarbeiterwohnung markiert den Abschluss der Aktion gemäß des vierzehnten Stichpunkts der Aktionsbeschreibung. Im folgenden Exkurs soll auf das von der Wand entfernte „Engelsbild“ eingegangen werden.

#### **4.4. Exkurs: Das ersetzte Gemälde: „Kitsch (...) wurde gegen Kitsch getauscht.“<sup>209</sup>**

In der Dokumentationsbroschüre „Irritation“ werden der „Arme Poet“ und das ursprünglich an der Wohnzimmerwand der Gastarbeiterfamilie hängende Bild zueinander in Beziehung gesetzt und als Kitsch bezeichnet: „Ein Kitschprodukt wird gegen das andere Kitschprodukt getauscht.“<sup>210</sup>

Genauere Angaben zum Motiv, zum Künstler oder zum Titel des Bildes finden sich weder in den Primärquellen noch in der Sekundärliteratur. Zumeist wird lediglich von einem „Engelsbild“<sup>211</sup> gesprochen, an anderen Stellen wird es als „türkisches Motivbildchen“<sup>212</sup> bezeichnet. Nachfolgend sollen nähere Details zu der abgehängten Gemäldereproduktion recherchiert und der Vergleich der beiden Bilder als „Kitschprodukt“ thematisiert werden. Die einzig verwertbare Reproduktion des Videostills, auf der das an der Wand hängende gerahmte Bild deutlich zu sehen ist, ist in der Dokumentation in der Zeitschrift KUNSTFORUM abgedruckt. (Abb. 7)

Das ungewöhnlich breite Format der Gemäldereproduktion deutet darauf hin, dass es sich um ein sogenanntes „Schlafzimmerbild“ handelt, einen Typus von Kunstdrucken der zwischen 1910 und 1920 entwickelt wurde und speziell für die Anbringung über

---

<sup>209</sup> Oßwald 1994, 56.

<sup>210</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 10.

<sup>211</sup> McEvelley, Laysiepen 1994, s.p.

<sup>212</sup> Oßwald 1994, 56.

dem Ehebett gedacht war.<sup>213</sup> Die gerahmten Drucke erfreuten sich als Wandschmuck großer Beliebtheit, insbesondere Motive des als „Schöpfer der speziellen Gattung Schlafzimmerbild“<sup>214</sup> bezeichneten Wiener Malers Hans Zatzka.

Zatzkas „Hochzeitstraum“<sup>215</sup> (Abb. 8) weist in Komposition und Staffage große Übereinstimmungen mit der an der Wohnzimmerwand hängenden Gemäldereproduktion auf, wengleich die Szene gespiegelt wurde. Vergleichbare Abwandlungen des Motivs, wie der „Walzertraum“<sup>216</sup> und „Erträumtes Glück“<sup>217</sup>, sind gespiegelt, weshalb die Annahme naheliegt, dass die Entwürfe zum Teil aus Versatzstücken und Abwandlungen komponiert wurden. So geht die Reproduktion mit großer Sicherheit auf einen Entwurf von Zatzka zurück – über Machart, Datierung oder Auflage der Gemäldereproduktion lassen sich jedoch keine näheren Hinweise finden. Ab 1924 bis in die dreißiger malte Zatzka vornehmlich für den Vertrieb „Felix Freund“ in Berlin<sup>218</sup>, erste gerahmte Lithographien des „Hochzeitstraums“ wurden aber bereits ab 1922 verkauft.<sup>219</sup>

So kann nachgewiesen werden, dass es sich bei der Gemäldereproduktion definitiv nicht um ein „türkisches Motivbildchen“<sup>220</sup> handelt, sondern um einen in Berlin vertriebenen Kunstdruck nach einem Entwurf von Hans Zatzka, der keinerlei Bezüge zur türkischen Kultur aufweist. Dass eine Reproduktion von Zatzkas Hochzeitstraum und Spitzwegs „Armer Poet“ im Rahmen der Aktion aufeinander getroffen sind, scheint ein reiner Zufall gewesen zu sein. Aus der Gegenüberstellung der Werke lassen sich dennoch einige Rückschlüsse ableiten. Abgesehen von der Tatsache, dass es sich in beiden Fällen um Interieurdarstellungen handelt, in denen die Protagonisten im Bett liegen - einerseits schlafend, andererseits an Versen feilend - weisen die beiden Bilder motivisch nur wenige Gemeinsamkeiten auf. Die weichgezeichneten, rundlich modellierten Figuren und die knalligen Pastelltöne der Zatzka-Reproduktion unterscheiden sich augenscheinlich von den kontrastarmen Braun- und Beigetönen des Spitzweg-Gemäldes und der kantigen, hageren Figur des „Armen Poeten“. Der neobarock anmutende Stil Zatzkas und das Sujet der Schlafenden, die von ihren – von Putten ausgeführten – Hochzeitsvorbereitungen träumt, entspricht somit eher den Vorstellungen, die für gewöhnlich mit dem Begriff „Kitsch“ assoziiert werden.

---

<sup>213</sup> Vgl. Brückner, Wolfgang: Elfenreigen -Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880 - 1940. DuMont, Köln 1974, 92.

<sup>214</sup> Brückner 1974, 96.

<sup>215</sup> Abbildung auch in: Brückner 1974, 104.

<sup>216</sup> Abbildung in: Ebd., 106.

<sup>217</sup> Abbildung in: Ebd., 105.

<sup>218</sup> Ebd., 100.

<sup>219</sup> Vgl. Bildunterschrift 46. In: Ebd., 104.

<sup>220</sup> Oßwald 1994, 56.

Bezüglich ihres klassisch-illustrativen Stils und der Motive könnte man beiden Malern zudem eine eher rückgewandte, wenig progressive Kunstauffassung unterstellen. Dennoch hatten beide Künstler in ihren jeweiligen Epochen und unter anderen Voraussetzungen, künstlerischen Erfolg. Während Zatzkas reproduzierter „Hochzeitstraum“ als Wandschmuck große Verbreitung fand, wurde auch Spitzwegs „Armer Poet“ vor allem durch Reproduktionen in Büchern bekannt. Durch die Äußerung „ein Kitschprodukt wird gegen das andere Kitschprodukt getauscht“<sup>221</sup>, wird das Spitzweg-Gemälde, obwohl es sich um ein wertvolles Original und damit um schützenswertes Kulturgut handelt, auf eine Stufe mit dem massenhaft produzierten Dekorationsobjekt gestellt.

#### **4.5. Zwischenfazit: Spurenauswertung**

Die behandelten audiovisuellen und gedruckten Dokumentationen müssen als künstlerische Arbeiten angesehen werden, die aus der Aktion hervorgegangen sind und eine Kenntnis der Aktion und der provozierten Pressereaktionen ermöglichen.

Die spannungsgeladene Videodokumentation erlaubt es die Aktion ‚hautnah‘ mitzuerleben und hat neben ihrem dokumentarischen Wert auch Unterhaltungscharakter. Da das Video nachträgliche Aufnahmen, Einstellungswechsel und zahlreiche Schnitte enthält, lassen sich hieraus bezüglich des tatsächlichen chronologischen Ablaufs der Aktion jedoch nur bedingt Rückschlüsse ableiten.

Die Druckpublikationen bieten neben der visuellen Wiedergabe der Aktion durch Standbilder zusätzliche Materialien und Konzeptblätter, die Rückschlüsse auf Ulays Motive und Überlegungen zulassen. Neben eines rein dokumentarischen Anspruchs haben die Veröffentlichungen somit eine erläuternde Funktion. Unter anderem wird deutlich, dass Ulay den „Armen Poeten“ auswählte, weil dem beliebten Gemälde eine historische Schmach durch die Spitzwegverehrung Adolf Hitlers anhafte. Bewusst überspitzt, misst Ulay dem millionenschweren Originalgemälde die gleiche Wertigkeit wie der billigen Zatzka-Reproduktion zu und bezeichnet beide Bilder als „Kitschprodukt(e)“<sup>222</sup>. Zudem geht aus beiden Druckpublikation hervor, dass das Informationsblatt zum Artist-in-Residence Programm des DAAD für Ulay eine zentrale Inspiration gewesen sein muss. Das Informationsblatt scheint der Grund gewesen zu sein, weshalb Ulay das Künstlerhaus Bethanien und weitere Berliner Institutionen im Rahmen seiner Aktion mit der Lebenswelt der türkischen Gastarbeiterschaft vereinen wollte.

---

<sup>221</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 10.

<sup>222</sup> Ebd.

In allen Dokumentationen werden unterschiedliche Pressereaktionen präsentiert. So wird das durch die spektakuläre Aktion provozierte Medienecho zu einem wichtigen Bestandteil der künstlerischen Dokumentation. Die teils drastischen Reaktionen der Presse zeugen von der negativen Rezeption des Ereignisses: So wurde die Aktion als Tat eines „Irren“ und „Linksradikalen“ eingestuft, wodurch ihr im Umkehrschluss der Status als Kunstaktion aberkannt wurde. Erst durch die Medialisierung und die dokumentarische Aneignung der durch die Aktion hervorgerufenen Pressereaktionen, wird die künstlerische Arbeit vervollständigt.

## **5. Hintergründe und Motive**

Im zweiten Teil der Arbeit wird zunächst das verwendete Spitzweggemälde „Der arme Poet“, das Ulay in seiner Vorankündigung als „Modell im Rahmen der Aktion“<sup>223</sup> bezeichnete, näher in den Blick genommen und erörtert. Daran anschließend werden die unterschiedlichen Stationen der Aktion vorgestellt und im Rahmen der Aktion verortet.

### **5.1. Carl Spitzwegs „Armer Poet“**

Carl Spitzwegs kleinformatiges Interieurgemälde „Der arme Poet“ von 1839 (Abb. 9), das Ulay in Form von Reproduktionen und im Original zum zentralen Objekt seiner Aktion machte, ist durch zahlreiche Reproduktionen in Kalendern, auf Postkarten und in Bildbänden im deutschen Sprachraum auch heute weit verbreitet. In der Spitzweg Literatur und der Presse wird das Gemälde – ohne hierfür plausible Gründe anzuführen – als „der Deutschen liebstes Bild“<sup>224</sup> bezeichnet. Auch in den Schlagzeilen zu Ulays vorübergehendem Diebstahl wurde dem „Armen Poeten“ nationale Bedeutung beigemessen: „Lieblingsbild der Deutschen geraubt“<sup>225</sup>. Nachfolgend wird das Gemälde mit Bezugnahme auf die Spitzweg-Rezeption in Deutschland besprochen werden. Dabei soll auch die in der Literatur zu Ulays Aktion immer wieder auftauchende Behauptung überprüft werden, dass der „Arme Poet“ Hitlers Lieblingsgemälde gewesen sei.

#### **5.1.1. Beschreibung**

Da das Gemälde in der Spitzwegforschung hinreichend erörtert wurde, werden die wichtigsten Aspekte des Gemäldes in Kürze umrissen werden.

---

<sup>223</sup> Ulay: Exposé, zitiert nach: O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>224</sup> Poppe, Birgit: Spitzweg und seine Zeit. Seemann, Leipzig 2015. 13, so auch: Url: „Das Lieblingsbild der Deutschen“ <https://www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg> (Zugriff am 23.03.2019).

<sup>225</sup> O.V.: Lieblingsbild der Deutschen geraubt. In: Express Köln 13.12.1976, 1.

In einem ärmlichen Dachgeschosszimmer mit kahlen grauen Wänden, einem Kachelofen und einem kleinen Fenster, durch welches helles Tageslicht ins Zimmer scheint, verweilt eine männliche Figur umgeben von großen Buchbänden – halb liegend, halb sitzend in große Kissen gebettet – auf einer schäbigen Matratze. Mit der Schreibfeder im Mund, gekleidet in einen Schlafrock, den Kopf mit einer weißen Zipfelmütze bedeckt und mit Brille auf der Nase scheint der arme Poet verbissen an seinen Versen zu arbeiten. Auf den angewinkelten Knien, gehalten von seiner linken Hand, liegen einige lose Blätter. Die Geste der rechten Hand wird in der Forschung zumeist als Geste des Skandierens von Versen gedeutet, worauf auch das über seinem Bett mit Kreide an die Wand gekritzelte Hexameter verweise, das dem Poeten als Gedächtnisstütze dienen könnte.<sup>226</sup>

Zahlreiche weitere Bildgegenstände, darunter verschlissene Kleidungsstücke und ein über dem Bett gespannter Regenschirm, der den Liegenden allem Anschein nach vor der durchs Dach dringenden Nässe schützen soll, weisen auf zutiefst ärmliche Lebensverhältnisse hin. Aus der schwarz verrußten Öffnung des Kachelofens hängen beschriebene Papierseiten, zwei weitere Bündel liegen bereit – statt mit Brennholz wird der Ofen mit Papier geheizt. Bei genauerer Betrachtung erschließt sich die ganze Tragik des Bildgeschehens: Bei den als Brennmaterial bereitliegenden Papierbündeln handelt es sich nicht etwa um Konzeptblätter, sondern dem Deckblatt nach, um „Operum meorum fasciculum III“ und „IV“. Die gebündelten Werke „I“ und „II“ wurden vermutlich bereits als Heizmaterial verbrannt.<sup>227</sup> Deutlich geht aus der Darstellung hervor, dass die künstlerische Arbeit und die prekäre Existenz des Protagonisten sich durchdringen.

### 5.1.2. Interpretationen

Aufgrund der Ambiguität der Darstellung, die sowohl als Satire, als Kritik oder auch als Verklärung des Künstlerlebens gedeutet werden kann, zählt das Gemälde zu den „umstrittensten deutschen Gemälden des 19. Jahrhunderts“<sup>228</sup>. Kritiker führen an, die Bekanntheit des Gemäldes habe „dem Vorurteil und dem Mißtrauen der Deutschen gegenüber ihren Intellektuellen Vorschub geleistet“, da die Darstellung „künstlerisches Tun (...) als Anmaßung eines Untüchtigen denunziert“.<sup>229</sup> Demgegenüber steht die Interpretation des Gemäldes als „idyllische Verklärung von Entsagung und unverdientem Schei-

---

<sup>226</sup> Vgl. Raupp 1985, 258

<sup>227</sup> Vgl. Ebd.

<sup>228</sup> Ebd., 253.

<sup>229</sup> Jens Christian Jensen: Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik. Köln 1975, 114.

tern des Genies“<sup>230</sup>. Auch eine autobiographische Auslegung des Bildes, nach der Spitzweg „seine eigenen Unsicherheiten und Selbstzweifel beim Übertritt aus der gesicherten Apothekerlaufbahn in die ungewisse Künstlerexistenz humoristisch zu bannen gesucht“<sup>231</sup> habe, wird von Hans Joachim Raupp in einer Übersicht der Geschichte der Interpretation des Gemäldes nachgewiesen. Wenngleich der allgemeine Lebensstandard der heutigen Zeit nicht mit den damaligen Verhältnissen vergleichbar ist, lässt sich die Darstellung – als satirisch-kritischer Kommentar zu den prekären Lebensverhältnissen von Künstlern und Kulturschaffenden – auch auf die Gegenwart übertragen.

So lässt sich festhalten, dass Spitzweg mit seinem Gemälde eine vielschichtige Vorlage lieferte, klischeebehaftete Vorstellungen zur Rolle, zum Leben und zum Wirken von Künstler\*innen in der Gesellschaft zu diskutieren.

### 5.1.3. Provenienz

Das auf 1839 datierte Gemälde existiert in zwei beinahe identischen Fassungen.<sup>232</sup>

Bezüglich der tatsächlichen Fertigstellung und Datierung ist sich die Forschung uneinig. So wird angenommen, dass die erste Fassung des Gemäldes bereits 1837 fertiggestellt, aber erst 1839 zur Ausstellung im Münchener Kunstverein signiert wurde.<sup>233</sup> Der von Ulay vorübergehend entwendete „Arme Poet“ fiel im Jahr 1989 im Schloss Charlottenburg einem echten Kunstraub zum Opfer und ist seither verschollen.<sup>234</sup> Heute ist nur die Münchener Version, die sich im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung befindet, in der Neuen Pinakothek der Öffentlichkeit zugänglich.<sup>235</sup> In dem von Spitzweg geführten Verkaufsverzeichnis sind die beiden Versionen des Gemäldes unter den Nummern 16 und 17 vermerkt, wobei Spitzwegs das erstere als „Original“ und letzteres als „Kopie“ kennzeichnete.<sup>236</sup> Der Provenienz nach handelt es sich bei der Berliner Version um die als „Kopie“ bezeichnete zweite Fassung des Bildes<sup>237</sup>, was jedoch nicht

---

<sup>230</sup> Raupp 1985, 253

<sup>231</sup> Ebd.

<sup>232</sup> Anm.: Eine Fassung ist im Besitz der Neuen Pinakothek, Bayerische Staatsgemäldesammlung München, die zweite Fassung war zum Zeitpunkt der Aktion im Besitz der Neuen Nationalgalerie.

<sup>233</sup> Vgl. u.a. Roennefahrt, Günther: Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle. Bruckmann, München 1960.

<sup>234</sup> Tschirner, Manfred: Diebstahl. In: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Staatliche Museen zu Berlin: Die Nationalgalerie. Köln 2001, 328.

<sup>235</sup> Anm.: Eine dritte Fassung, die bis 2012 als Leihgabe im Besitz des Germanischen Nationalmuseum Nürnberg gewesen sein soll, taucht in den Werkverzeichnissen von Roennefahrt und Wichmann nicht auf. Als Vorstudien existieren eine Ölstudie von 1937 (Grohmann Museum, Milwaukee), sowie eine Bleistiftvorzeichnung auf rötlichem Papier (Staatliche Graphische Sammlung München).

<sup>236</sup> Vgl. Verzeichnis Spitzwegscher Werke. In: Uhde-Bernays, Hermann: Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk; Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst. Dritte vermehrte Auflage. München 1917.

<sup>237</sup> Vgl. Honisch, Dieter: Die Neue Nationalgalerie Berlin. Recklinghausen 1979, 136.



endgültig geklärt ist.<sup>238</sup> Die Berliner Fassung, die Ulay für seine Aktion verwendete, wurde im Jahr 1908 von der Nationalgalerie Berlin-Dahlem unter Direktor Hugo von Tschudi erworben<sup>239</sup>, der bereits ab 1897 erste Werke der französischen Impressionisten ankaufte und die Sammlung der Nationalgalerie mit seinen Ankäufen „ideologisch frei und europäisch“<sup>240</sup> ausrichtete. In Berlin wurde der „Arme Poet“ erstmals von November bis Dezember 1886 in der Nationalgalerie präsentiert<sup>241</sup>.

#### 5.1.4. Carl Spitzweg und die „gute alte Zeit“

Spitzwegs Œuvre wird in der Kunstgeschichtsschreibung oft mit nationalem Pathos besprochen und gilt auch heutigen Interpreten wie Siegfried Wichmann als „Ausdruck des deutschen Wesens“<sup>242</sup>. Spitzweg, der im Sommer 1933 nach einer schweren Erkrankung den erlernten Beruf des Apothekers aufgab und sich dem Reisen und der Malerei verschrieb<sup>243</sup>, war Autodidakt<sup>244</sup> und hatte bereits zu Lebzeiten mit seiner Genre- und Landschaftsmalerei großen Erfolg.<sup>245</sup> Mitten in der stürmischen Epoche des Vormärz, einer Zeit tiefgreifender gesellschaftlicher und politischer Umbrüche, schuf Spitzweg in seinen Genrebildern eine meist unpolitische, fröhliche Gegenwelt. Wie am Beispiel des „Armen Poeten“ deutlich wurde, lassen sich in seinen Bildwelten jedoch auch sozialkritische Tendenzen ausmachen.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde der Münchener Maler von Kunsthistorikern, allen voran Hermann Uhde-Bernays, zum deutschen „Historienmaler der guten alten Zeit“<sup>246</sup> stilisiert. Uhde-Bernays Bestseller „Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk“ ist zwischen 1913 und 1935 in zehn Auflagen erschienen und erfreute sich entsprechend großer Beliebtheit. In der reich bebilderten Publikation pflegte der Autor die nostalgischen

---

<sup>238</sup> Vgl. Raupp, Hans-Joachim: Carl Spitzweg. Der arme Poet. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 46/47 (1985/86), 253 sowie Wichmann, Siegfried: Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle. Stuttgart 2002, 147.

<sup>239</sup> Vgl. Werkverzeichnis, 325 - 386, hier 344. In: Honisch 1979, 344 und Roennefahrt, Günther: Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle. München 1960., 288 („Das Original wurde am 15.2.1939 mit einem brennenden Streichholz beschädigt, konnte aber vollständig restauriert werden.“)

<sup>240</sup> Dieter Honisch: Hugo von Tschudi. In: Honisch 1979, 28.

<sup>241</sup> Vgl. Roennefahrt 1960. 288. Anm.: Ausgestellt wurde damals jedoch die Fassung, die sich heute im Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlung befindet.

<sup>242</sup> Vgl. Wichmann, Siegfried: Der Künstler. Leben und Werk nach neuesten wissenschaftlichen Quellen. In: Wichmann 2002, 16.

<sup>243</sup> Anm.: Spitzweg arbeitete seit April 1929 in der Löwenapotheke in Straubing und beendete am 29. Februar 1832 sein pharmazeutisches Studium mit Auszeichnung. Vgl. Wichmann 2002, 17.

<sup>244</sup> Vgl. Poppe, Birgit: Spitzweg und seine Zeit. Seemann, Leipzig 2015, 27.

<sup>245</sup> u.a. werden vier seiner Gemälde auf der Pariser Weltausstellung 1867 präsentiert, 1875 wird er zum Ehrenmitglied der Akademie der Bildenden Künste in München ernannt. Vgl. Wichmann 2002, 19.

<sup>246</sup> Kalkschmidt, Eugen: Carl Spitzweg und seine Welt. München 1945, 14.

sche Rückschau auf die Epoche des Biedermeier und begründete die nationale Bedeutung des Malers mit der Verbindung von Malerei und Märchenerzählung:

„Wir besitzen Bilder von Spitzweg, die (...) zum Wertvollsten gehören, was die deutsche Märchenerzählung seit der Romantik überhaupt zu schaffen vermochte. Und weil wir mit Recht unsere deutschen Märchen als das Echteste und Eigenste im Besitz unseres Volkes feiern sollen, muß uns der Meister hochstehen, der die Luft des Fabulierens mit der Kunst des Malens vereinigte wie kein Anderer.“<sup>247</sup>

Voller Pathos schwärmt Uhde-Bernays begeistert von den „Gestalten der Spitzwegischen Komödie“<sup>248</sup> als „freundlichen Menschen aus der guten alten Zeit“<sup>249</sup>. Das Gemälde „Der arme Poet“ jedoch, dass neben humoristischen Elementen auch eine sozialkritische Komponente enthält, findet in Uhde-Bernays Urteil keine positive Erwähnung: „Im Vergleich (...) ist der „Arme Poet“ eine noch ganz nach illustrativen Zwecken angelegte und ausgeführte Komposition, auch der beabsichtigte Witz ist stimmunglos und fade ausgefallen.“<sup>250</sup> Hermann Feuerhelm, der sich in seiner Dissertation intensiv mit der Geschichte der Spitzweg-Interpretation beschäftigte, bezeichnet Uhde-Bernays Spitzweg-Interpretation als „Eskapismus in eine ‚eingebildete‘ Ersatzwelt“<sup>251</sup>. Im konstruierte Idyll der „guten alten Zeit“ scheint die tragische Figur des „Armen Poeten“ fehl am Platz.

Die traditionalistisch-eskapistische Spitzweg-Rezeption, die durch Uhde-Bernays weite Verbreitung fand, wurde in den 1930er-Jahren von den Nationalsozialisten patriotisch verdichtet. Carl Spitzweg galt als „durch und durch deutscher Künstler, der Maler deutschen Humors und traulicher Idylle“ und als „Lieblingmaler des ‚Führers‘“<sup>252</sup>.

### 5.1.5. Exkurs: „Hitler’s favorite painting“<sup>253</sup>?

Bereits in der kurz nach der Aktion veröffentlichten Broschüre „Irritation“ verweist Ulay darauf, dass Hitler einer der größten Spitzweg Verehrer gewesen sei und „den Bau eines Mammut-Spitzweg-Museums in Linz“<sup>254</sup> geplant habe. Wie bereits im Kapitel 4.2.1. erwähnt, wurde der Absatz als ungekennzeichnetes Zitat aus der BILD-Zeitung

---

<sup>247</sup> Uhde-Bernays, Hermann: Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. 10. Auflage. Piper, München 1935, 7.

<sup>248</sup> Uhde-Bernays 1935, 54.

<sup>249</sup> Uhde-Bernays 1935, 55.

<sup>250</sup> Uhde-Bernays 1935, 31.

<sup>251</sup> Feuerhelm, Hermann: Carl Spitzweg und die „Popularität der Gemütlichkeit“. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte regressiver Identitätskonstitution. Dissertation Ruhr Universität Bochum, Fakultät der Geschichtswissenschaften. Bochum 1990, 144.

<sup>252</sup> Jens Christian Jensen: Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik. Köln 1975, 14.

<sup>253</sup> Ulay: How I Stole a Painting. Url: <http://channel.louisiana.dk/video/ulay-how-i-stole-painting> (Zugriff am 25.03.2019)

<sup>254</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 5.

übernommen. Der Verweis auf Hitlers Spitzwegverehrung erscheint im Zusammenhang der Dokumentation als Legitimation für den vorübergehenden Diebstahl des Gemäldes. In späteren Publikationen, etwa in der Monographie von McEvelley, wird die Argumentation ausgebaut und Spitzweg als „ein Lieblingskünstler Hitlers“<sup>255</sup> bezeichnet. Ulay selbst benennt Spitzweg in Interviews als „Adolf Hitler’s favorite painter“<sup>256</sup> und das Gemälde als „ein deutsches Klischee“, das ihm als Farbproduktion bereits um 1949 in seinem ersten Lesebuch in der Volkshochschule begegnet sei.<sup>257</sup>

In jüngeren Publikationen, so etwa im Ausstellungskatalog der Schirn Kunsthalle, wird die Aussage zugespitzt und behauptet, dass Spitzwegs „Armer Poet“ „eines von Hitlers Lieblingsbildern war“<sup>258</sup>. Ohne einen Beleg für diese scheinbare Tatsache anzugeben, bezeichnet auch Dominic Johnson in seiner Publikation „The Art of Living. An Oral History of Performance Art“ Ulays Aktion als „theft of Hitler’s favorite painting from the Neue Nationalgalerie“.<sup>259</sup> Vor allem in populärwissenschaftlichen Internetpublikationen wird diese Behauptung reproduziert und verleiht Ulays Aktion eine gesteigerte Dramatik: „Ulay (...) decided to steal Hitler’s favorite painting“<sup>260</sup> Nachfolgend soll überprüft werden, ob es einen historischen Anhaltspunkt für die Behauptung gibt, dass Spitzwegs „Armer Poet“ Hitlers Lieblingsgemälde gewesen ist.

Bereits in den zwanziger Jahren skizzierte Hitler Pläne für eine neue deutsche Nationalgalerie<sup>261</sup> und legte ab 1929 eine eigene Kunstsammlung an<sup>262</sup>. Rund 60% der von Hitler selbst zusammengetragenen Werke waren Gemälde von deutschen Künstlern des 19. Jahrhunderts.<sup>263</sup> Hanss Christian Löhr konstatiert, dass sich Hitlers „Bildauswahl nicht an akademischen, sondern an anachronistischen Vorstellungen, die im 20. Jahrhundert von der Moderne längst überholt waren“<sup>264</sup>, orientierte. Sein „künstlerisches Empfinden und seine ästhetische Vorliebe“ seien tief in „der bürgerlichen Vorstellungswelt des 19. Jahrhunderts verhaftet“<sup>265</sup> gewesen. Die Sammlung sollte die eigenen „rückwärtsgewandten politischen Vorstellungen“<sup>266</sup> untermauern. Dass Hitler ein glü-

---

<sup>255</sup> McEvelley, Laysiepen 1994. s.p.

<sup>256</sup> z.B. Morrison, Gavun; Stables, Fraser: Lifting. Theft in Art. Aberdeen 2009, 81.

<sup>257</sup> McEvelley, Laysiepen 1994. s.p.

<sup>258</sup> Charney 2016, 192.

<sup>259</sup> Johnson 2015, 17.

<sup>260</sup> Ulay: How I Stole a Painting. Url: <http://channel.louisiana.dk/video/ulay-how-i-stole-painting> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>261</sup> Vgl. Schwarz, Birgit: Geniewahn - Hitler und die Kunst. Wien 2011, 21.

<sup>262</sup> Vgl. Schwarz 2011, 106.

<sup>263</sup> Löhr, Hanns Christian: Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“. Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus. Gebr. Berlin 2016, 145.

<sup>264</sup> Löhr 2016, 161.

<sup>265</sup> Ebd.

<sup>266</sup> Ebd, 162.

hender Spitzwegverehrer gewesen sein muss, geht unter anderem auch aus Albert Speers „Erinnerungen“ hervor:

„Makart rangierte am höchsten; auch Spitzweg schätzte er sehr. In diesem Fall konnte ich seine Vorliebe verstehen, wenn er auch weniger die großzügige und oft impressionistische Malart, als vielmehr das biedermännische Genre bewunderte, den liebenswürdigen Humor, mit dem Spitzweg die Münchner Kleinstadt seiner Zeit ironisierte.“<sup>267</sup>

Wie Albert Speer sahen viele Personen aus dem näheren Umfeld Hitlers einen Widerspruch „zwischen dem zum Gigantismus neigenden ‚Führer‘ und seiner angeblich ‚privaten‘ Vorliebe für die Genrebildchen“<sup>268</sup>. Belegen lässt sich, dass Hitler bis ins Jahr 1940 insgesamt 26 Spitzweg-Gemälde zusammengetragen hatte.<sup>269</sup> Hitler selbst soll seine Sammlung als „schönste Spitzwegsammlung der ganzen Welt“<sup>270</sup> bezeichnet haben. Zahlenmäßige Spitzenreiter hingegen waren der Maler Heinrich Bürkel mit 35 Werken und Franz von Lenbach mit 31 Gemälden.<sup>271</sup> Ab 1940 ging Hitlers Sammlung in den „Sonderauftrag Linz“ über und Hans Posse war fortan für Erwerbungen als Leiter des Sonderauftrages zuständig<sup>272</sup>. Ab 1943 wurde Posse durch Hermann Voss ersetzt<sup>273</sup>. Für den „Sonderauftrag Linz“ wurden bis 1945 nachweislich mindestens 6658 Objekte ausgewählt, darunter 4174 Gemälde.<sup>274</sup> In der Datenbank „Linzer Sammlung“ des Deutschen Historischen Museums sind insgesamt 50 Werke Spitzwegs aufgeführt, die durch dubiose Ankäufe und Beschlagnahmungen Eingang in die Linzer Sammlung fanden.<sup>275</sup> Spitzwegs „Armer Poet“ war nicht darunter.

Ulays Anmerkung, dass Spitzweg „ein Lieblingskünstler Hitlers“<sup>276</sup> gewesen sei, lässt sich historisch verifizieren und ist somit gerechtfertigt. Darauf, dass der „Sonderauftrag Linz“ als „Spitzweg-Museum“ gedacht war, wie die BILD-Zeitung berichtet und Ulay in der Broschüre „Irritation“ anführt, lassen sich jedoch keine belastbaren Hinweise finden. Auch war keine der drei Fassungen des „Armen Poeten“ je im Besitz Hitlers oder des von ihm Beauftragten „Sonderauftrags Linz“. Die sich im Verlauf der Rezeption der Spitzweg-Aktion entstandene Behauptung, dass der „Arme Poet“ *das* Lieblings-

---

<sup>267</sup> Speer, Albert: Erinnerungen. Berlin 2005 (Erstauflage 1969), 57.

<sup>268</sup> Schwarz 2011, 30.

<sup>269</sup> Vgl. Löhr 2016, 146.

<sup>270</sup> Jochmann, Werner: Adolf Hitler, Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944, Hamburg 1980, 387. Eintrag vom 3.9.1942, zitiert nach: Löhr 2016, 146.

<sup>271</sup> Vgl. Löhr 2016, 146.

<sup>272</sup> Ebd., 145.

<sup>273</sup> Ebd., 152.

<sup>274</sup> Anm: Löhr rekonstruierte diese Zahlen aus Bestandskatalogen („Führerbau-Datei“, Dresdener Katalog, Wiener Beschlagnahmekatalog) und Sicherstellungsprotokollen der Alliierten. Vgl. Löhr 2016, 89.

<sup>275</sup> Vgl. Deutsches Historisches Museum (Hrsg.): Datenbank Sammlung des Sonderauftrages Linz. URL: <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>276</sup> McEvilley, Laysiepen 1994. s.p.

gemälde Hitlers gewesen sei, hält damit einer kritischen Überprüfung nicht stand und es lassen sich diesbezüglich keine Anhaltspunkte in der Forschung ausmachen.

### 5.1.6. Zwischenfazit

Im vorangegangenen Exkurs zum „Armen Poeten“ und zur Spitzweg-Rezeption wurden einige von Ulay angeführte Motive erörtert und überprüft. So konnte die Aussage, dass Hitler ein begeisterter „Spitzweg Verehrer“<sup>277</sup> gewesen sei, belegt werden. Eine Erläuterung für die anhaltende nationale Spitzwegverherrlichung kann im Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht geliefert werden. Das gerade das Gemälde eines von Hitler hochverehrten Künstlers auch in Publikationen aus dem Jahr 2015, ohne plausible Erklärung, als „der Deutschen liebstes Bild“<sup>278</sup> bezeichnet wird, lässt Ulays Abneigung gegenüber dem „Armen Poeten“ verständlich erscheinen: “I hated this painting mainly because I knew the admiration and emotions with which the German population looked upon it.”<sup>279</sup>

Die in der Sekundärliteratur reproduzierte Behauptung, dass der „Arme Poet“ Hitlers Lieblingsgemälde gewesen sei und Ulay somit Hitler’s favorite painting”<sup>280</sup> gestohlen habe, scheint eine nachträgliche und falsche Dramatisierung der Tatsachen zu sein, um die Brisanz von Ulays Aktion zu steigern.

Spitzwegs Darstellung des Künstlers als zurückgezogenem, weltfremdem und passivem Außenseiter widerspricht Ulays Konzept des Künstlers als Provokateur. Ulay wendet sich gegen die Lethargie der eskapistischen, rückwärtsgewandten Spitzwegverehrung und überführt den „Armen Poeten“ in die ‚Realität‘ außerhalb der Kunstwelt. Dass er hierbei ausgerechnet ein Gemälde wählte, dessen Darstellung selbst bereits als Kritik an den prekären Lebensverhältnissen von Künstlern gedeutet werden kann, steigert die Widersprüchlichkeit der Aktion. Bewusst überspitzt, misst Ulay dem millionenschweren Originalgemälde die gleiche Wertigkeit zu wie der billigen Zatzka-Reproduktion, die zuvor als Wandschmuck im Wohnzimmer der Gastarbeiterfamilie hing. Damit scheint Ulay verdeutlichen zu wollen, dass „Der Arme Poet als bloße ‚Dekorationskunst‘, statt im Museum ebenso gut im privaten Wohnbereich der Gastarbeiterfamilie aufgehoben wäre. Ulay bezeichnete das Bild in seiner Vorankündigung als „Modell im

---

<sup>277</sup> Studiogalerie Steiner 1976/77, 5.

<sup>278</sup> Poppe 2015, 13, so auch: Koldehoff, Stefan: Das Lieblingsbild der Deutschen. Url: <https://www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>279</sup> Morrison, Stables 2009, 81.

<sup>280</sup> Ulay: How I Stole a Painting. Url: <http://channel.louisiana.dk/video/ulay-how-i-stole-painting> (Zugriff am 25.03.2019).

Rahmen der Aktion<sup>281</sup>. So lässt sich die These aufstellen, dass Spitzwegs Gemälde im Rahmen der Aktion stellvertretend für eine museales, traditionalistisches und objektifiziertes Kunstverständnis steht, das Ulay mit seiner provozierenden Aktion unterwandern wollte.

## **5.2 Tatorte: Stationen der Aktion**

Neben dem „Armen Poeten“, der als Objekt im Zentrum der Aktion steht, sind auch die vier Stationen seiner Aktion bewusst gewählt und im Konzept festgeschrieben. An allen vier Orten nimmt Ulay im Verlauf der Aktion verschiedene Interventionen vor. Im Folgenden sollen die Schauplätze in ihrer Funktion und Geschichte betrachtet und kritisch im Kontext der Aktion verortet werden.

### **5.2.1. Die Hochschule der Künste**

Der Hochschule der Künste kommt als Startpunkt der Handlungsabfolge eine zentrale Rolle zu. Zum Auftakt der Aktion wird hierbei der „Arme Poet“ als das zentrale Thema der Aktion in vierfacher Vergrößerung präsentiert.<sup>282</sup> Ohne das Gebäude zu betreten nimmt Ulay einen Eingriff im öffentlichen Raum vor, indem er den Haupteingang der Hochschule mit der vergrößerten Gemäldereproduktion verhängt und damit den Zugang versperrt. Als Beweggrund für die Einbeziehung der Hochschule äußerte Ulay in einem späteren Interview: „Education at the art academy in berlin at that time was pretty backwards. Performance was out of the question, as were video, photography and installation. They were still only teaching traditional forms: painting, sculpture, and graphic art.“<sup>283</sup> So scheint es Ulay um eine Kritik an der begrenzten Fächerauswahl gegangen zu sein, in der neuere Kunstströmungen keinen Platz hatten. In einer kurzen Abhandlung zur Nachkriegsgeschichte der Hochschule soll Ulays Kritik an der Institution überprüft werden.

Während des Krieges wurde das Hauptgebäude der früheren HfBK in der Hardenbergstraße stark beschädigt und durch die rote Armee beschlagnahmt. Erst im Jahr 1948 wurde die Immobilie offiziell an die HfBK zurückgegeben<sup>284</sup> und konnte ab

---

<sup>281</sup> Ulay: Exposé, zitiert nach: O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>282</sup> Anm. Maßstab ca. vierfach vergrößert. Vergrößerung von 36x45 cm auf 250x200cm.

<sup>283</sup> Ulay. In: Johnson 2015, 19.

<sup>284</sup> Vgl. Fischer Defoy, Christine: Kunst, im Aufbau ein Stein. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit. HDK Berlin 2011, 22f.

<sup>284</sup> Ulay. In: Johnson 2015, 19.

Oktober 1950 wieder als Hauptsitz genutzt werden.<sup>285</sup> Die Hochschule war damals in vier Abteilungen unterteilt: Freie Kunst, Architektur, Angewandte Kunst und Kunstpädagogik.<sup>286</sup> Ab 1955 wurde der Architekt Karl Otto zum Direktor der HfBK gewählt und orientierte die Institution verstärkt am Ideal des Bauhauses, indem er die „Zusammenarbeit zwischen den Künsten und der Architektur hervorhob, wie sie schon am Bauhaus angestrebt worden ist“<sup>287</sup>. Im selben Jahr wurde erstmals eine Fotowerkstatt eingerichtet.<sup>288</sup> Der neu eingestellte Dozent Heinz Hajek-Halkes verschrieb sich insbesondere der experimentellen Fotografie. Nach seiner Pensionierung im Jahr 1967 wurde das Lehrgebiet Fotografie an der HfBK jedoch eingestellt.<sup>289</sup>

Etwa ein Jahr vor Ulays Intervention wurde die damalige Hochschule der Künste durch die Fusion der Hochschule für Bildende Künste und der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst am 30. September 1975 gegründet.<sup>290</sup> Als Gesamthochschule umfasste die HdK neun Fachbereiche, darunter Bildende Kunst, Architektur, Design, Musik, Darstellende Kunst, Kunst- und Musikwissenschaft sowie Visuelle Kommunikation und Werbung.<sup>291</sup> Durch die Fusion sollte auf die „Strukturbedingungen einer Industriegesellschaft“<sup>292</sup> reagiert und dazu beigetragen werden, „die Fachgrenzen zu überwinden“<sup>293</sup>.

Die Tatsache, dass der Fotografie nur in der kurzen Phase von 1955 bis 1967 eine eigene Lehrstelle zugestanden wurde, kann verwundern. Auch nach der Gründung der Gesamthochschule gliederte sich der Fachbereich Bildende Kunst lediglich in die Fächer Malerei, Plastik und Grafik<sup>294</sup>. So ist Ulays Vorwurf, dass die künstlerische Ausbildung an der HdK recht rückschrittlich war, nicht von der Hand zu weisen. Dennoch wurde durch die Fusion der Hochschulen im Jahr 1975 der Grundstein für eine Erweiterung des Studienangebots und eine allmähliche Aufweichung der Fachgrenzen gelegt.

Als staatliche Institution des künstlerischen Lehren und Lernens, steht die Hochschule der Künste im Rahmen der Aktion für eine institutionalisierte, klassisch akademische Künstlerausbildung. Das symbolische Versperren des Haupteingangs der Hochschule

---

<sup>285</sup> Vgl. ebd., 37.

<sup>286</sup> Vgl. ebd.

<sup>287</sup> Karl Otto, Rede am 30.04.63. Zitiert nach ebd., 49.

<sup>288</sup> Vgl. ebd., 165.

<sup>289</sup> Vgl. ebd., 166/167.

<sup>290</sup> Vgl. O.V.: Kurze Geschichte der HdK. Url: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/hdk-und-udk-berlin/kurze-geschichte-der-hdk-i-1975-1989/> (Zugriff am 23.03.2019).

<sup>291</sup> Vgl. ebd.

<sup>292</sup> Presseerklärung der HfBK vom 19.03.1974. Zitiert nach Fischer-Defoy 2011, 426.

<sup>293</sup> Fischer Defoy, 427.

<sup>294</sup> Vgl. Arbeitspapiere der Strukturkommission der HfBK. In: Fischer Defoy 2011, 427.

mit einer übergroßen Reproduktion des „Armen Poeten“ lässt sich als symbolische Anspielung auf die traditionelle Lehre an der Hochschule verstehen: Die überdimensionierte Gemäldereproduktion eines antiquierten Künstlerportraits versperrt den Zugang zu einer zeitgemäßen Kunstausbildung.

### 5.2.2. Die Neue Nationalgalerie

Die Neue Nationalgalerie steht als Tatort des Diebstahls im Mittelpunkt der Aktion. Als halböffentlicher Raum ist ein Museum wie die Neue Nationalgalerie zwar vorrangig ein Ort der kulturellen Bildung, gleichzeitig ist es jedoch auch ein Ort sozialer Kontrolle. Zum Schutz der Exponate ist das Verhalten im Museum streng reglementiert und wird vom Personal überwacht. Aus Sicht des Museums, dessen zentrale Aufgaben das Sammeln, Präsentieren, Erhalten und Schützen von Kulturgut sind, ist ein Kunstdiebstahl neben einer schweren Straftat auch ein radikaler Verstoß gegen die Normen des Museumsbetriebs.

Die im Jahr 1968 eröffnete und von Ludwig Mies van der Rohe entworfene Neue Nationalgalerie gilt als „Meilenstein der Architekturgeschichte“<sup>295</sup>. Trotz eines massiven Sockels und des mächtigen, gleichsam schwebenden Stahldachs, verfolgte van der Rohe den Ansatz, „die ‚Schranke‘ zwischen den Kunstwerken im Inneren und der Lebenswelt außen aufzuheben“<sup>296</sup>. Die nach allen Seiten offene Glashalle im Erdgeschoss, der Skulpturengarten im Untergeschoss und die Terrasse im Außenraum schaffen Offenheit und signalisieren Transparenz. Konzipiert als Neubau für die westdeutsche Nationalgalerie – durch die Teilung Deutschlands waren auch die Bestände der Nationalgalerie einer Zweiteilung unterzogen<sup>297</sup> – ersetzte das Gebäude das Stammhaus der Nationalgalerie auf der Museumsinsel im Osten Berlins. In der Neuen Nationalgalerie wurden die nach dem Krieg in Westdeutschland ausgelagerten Bestände der Nationalgalerie, die nach ihrer Rückkehr nach Westberlin zunächst in der Orangerie im Schloss Charlottenburg ausgestellt waren<sup>298</sup>, und die Sammlung der „Galerie des 20. Jahrhunderts“ erstmals unter einem Dach vereint.<sup>299</sup>

Mit der Eröffnung der Neuen Nationalgalerie wollte man sich deutlich von dem im Ostteil der Stadt gelegenen Stammhaus der Nationalgalerie abgrenzen und sich zu den

---

<sup>295</sup> Jäger, Joachim: Neue Nationalgalerie. Mies van der Rohe. Ostfildern 2011, 1.

<sup>296</sup> Jäger 2011, 52.

<sup>297</sup> Vgl. Schuster, Peter Klaus: Epilog. Die Neue Nationalgalerie heute. In: In: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Staatliche Museen zu Berlin: Die Nationalgalerie. Köln 2001, 32.

<sup>298</sup> Vgl. Schuster 2001, 31.

<sup>299</sup> Vgl. Papies, Hans Jürgen: Galerie des 20. Jahrhunderts. In: Schuster 2001, 340.



„westlichen Vorstellungen von Avantgarde und Fortschritt“<sup>300</sup> bekennen. Dass dabei die Wahl auf Mies van der Rohe fiel, so Joachim Jäger in einer Publikation über die Architektur des Gebäudes, habe „eine Art kulturpolitischen Wiedergutmachungsakt“ dargestellt und sei auch als „symbolische Geste der Nachkriegsgeneration an einen ehemals vertriebenen Architektenstar“<sup>301</sup> zu werten, der Deutschland im Jahr 1938 verlassen hatte. In seiner Publikation schlägt Jäger, trotz allen Lobes, auch kritische Töne an. Die Architektur des 1968 eröffneten Hauses, dem Jahr „der großen Studentenproteste“, einer Zeit in der „Happening, Performance, Environment (...) die als viel zu ‘klassisch’ empfundenen Medien Malerei und Skulptur weitgehend abgelöst“ hatten, stelle einen Anachronismus dar: „Mit seiner formalen Strenge und tempelartigen Erhabenheit steht die neue Nationalgalerie (...) quer zum Aufbruchgeist der Zeit, wirkt als gerade vollendeter Bau bereits wie ein Relikt einer vergangenen Zeit, wie ein Monument einer klassisch gewordenen Moderne.“<sup>302</sup>

Nicht nur bezüglich der Architektur, sondern auch bezüglich der Ausrichtung der Sammlungsausstellungen scheint diese Kritik gerechtfertigt. So befanden sich unter den Exponaten der Sammlung zahlreiche Werke des 19. Jahrhunderts, die in wechselnden Sammlungsausstellungen im Untergeschoss der Neuen Nationalgalerie präsentiert wurden.<sup>303</sup> Bis 1986 war auch Spitzwegs „Armer Poet“ Teil des Bestandes und ging erst im November 1986 in die neu eröffnete „Galerie der Romantik“ im Schloß Charlottenburg über, wo das Gemälde 1989 gestohlen wurde und seither verschollen ist.<sup>304</sup> Der von Ulay erwähnte „Biedermeier-Saal“, in dem Spitzwegs „Armer Poet“ zum Zeitpunkt der Aktion ausgestellt war, muss somit ein Teil der damaligen Sammlungsausstellung gewesen sein.

Ähnlich wie Joachimides und Jäger störte auch Ulay sich an der rückwärtsgewandten Ausrichtung der Nationalgalerie, als er das Museum im Jahr 1976 besuchte und Spitzwegs „Armen Poeten“ vorfand:

„Eines Tages besuchte ich die Nationalgalerie, und dort sah ich zu meiner Überraschung das Gemälde Der arme Poet, das ich von vielen Reproduktionen her kannte, noch vom Lesebuch aus der ersten Klasse her. Die Nationalgalerie ist ein modernes Museum, untergebracht in einem Gebäude von Mies van der Rohe, und ich hatte nicht erwartet, dieses traditionelle Gemälde aus dem neunzehnten Jahrhundert dort zu finden. Es war für mich ein Schock, das Gemälde gerade in dieser Stadt und gerade zu der Zeit an diesem Ort zu sehen.“<sup>305</sup>

---

<sup>300</sup> Jäger 2011, 80.

<sup>301</sup> Ebd., 32/33.

<sup>302</sup> Ebd., 72/73.

<sup>303</sup> Vgl. Papies 2001, 340 sowie Jäger 2011, 80.

<sup>304</sup> Vgl. Verwiebe, Birgit: Galerie der Romantik. In: Schuster 2001, 339.

<sup>305</sup> McEvelley, Laysiepen 1994, s.p.

Die Begegnung mit dem „Armen Poeten“ in der Neuen Nationalgalerie kann als Ausgangspunkt der späteren Aktion angesehen werden. Dabei störte sich Ulay nicht an der Architektur des Gebäudes, das er in einem Interview von 2013 als „eines meiner Lieblingsgebäude in Berlin“<sup>306</sup> bezeichnete. Vielmehr waren es die ausgestellten Exponate des 19. Jahrhunderts, die seinem Verständnis nach nicht in ein „modernes Museum“ gehörten: „Als ich das Spitzweg Bild sah war ich einfach schockiert: „Warum? Das gehört nicht in die NNG! Die ganze Abteilung gehört nicht hierhin.“<sup>307</sup>

Kritisch beurteilt, erscheint Ulays Empörung sehr subjektiv. Die Neue Nationalgalerie wurde als Museum konzipiert, das die zurückgekehrten, im Westen aufbewahrten Bestände der Nationalgalerie mit der Sammlung der Galerie des 20. Jahrhunderts verbinden sollte. Hierzu zählten auch Werke des 19. Jahrhunderts. Zudem darf nicht außer Acht gelassen werden, dass die Neue Nationalgalerie als westdeutsche Fortführung in direkter historischer und institutioneller Nachfolge der Nationalgalerie stand, die 1876 zur „Förderung der deutschen Kunst und zur anschaulichen Beförderung des deutschen Nationalgedankens“<sup>308</sup> eröffnet wurde. Die Tatsache, dass Spitzwegs „Armer Poet“ als Gemälde von nationalem Rang, das sich seit 1908 in der Sammlung befand<sup>309</sup>, in der Neuen Nationalgalerie ausgestellt war, ist somit weitaus weniger skandalös, als es Ulays Narrativ vermuten lässt. Insbesondere unter dem zweiten Direktor der Nationalgalerie Dieter Honisch, der ab 1975 die Führung der Institution übernahm, „wendete sich der Blick von der klassischen Moderne verstärkt auf die zeitgenössische Kunst“<sup>310</sup>. Neben groß angelegten Ausstellungen von Wolf Vostell, Roy Lichtenstein und Yves Klein<sup>311</sup>, erwarb Honisch zentrale Arbeiten von Barnett Newman, Joseph Beuys und Frank Stella.<sup>312</sup>

So mag Ulays Entrüstung bezüglich der Präsentation des „Armen Poeten“ in der Neuen Nationalgalerie objektiv nicht ganz nachvollziehbar sein; im Rahmen der als Provokation konzipierten Aktion sind aber gerade die irrationalen Aspekte die wirkungsvollsten. Ulays Kunstdiebstahl ist, abgesehen vom Ikonoklasmus, der schwerstmögliche Affront

---

<sup>306</sup> Fofanov, Sergey: Ulay interviewt von Sergey Fofanov.  
Url: <http://www.berlinopenstudio.com/bosmagazine/inaugural-collection-of-interviews/ulay-durch-sergey-fofanov-2016/> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>307</sup> Ebd.

<sup>308</sup> Schuster 2004, 14

<sup>309</sup> Vgl. Werkverzeichnis. In: Honisch, Dieter; Nationalgalerie (Hrsg.): Die Neue Nationalgalerie Berlin. Recklinghausen 1979, 344.

<sup>310</sup> Schuster 2001, 34.

<sup>311</sup> Vgl. Ausstellungskronik 1975/1976, In: Schuster 2001, 414.

<sup>312</sup> Vgl. Straub, Karin: Honisch, Dieter. In: Schuster 2001, 345.

gegen die Normen des Museumsbetriebs und – insbesondere im Rahmen einer künstlerischen Aktion – eine Provokation sondergleichen.

### 5.2.3. Das Künstlerhaus Bethanien

Anders als zur Hochschule und zur Neuen Nationalgalerie, sind Ulays Anmerkungen zum Künstlerhaus Bethanien ausschließlich positiv: „Künstlerhaus Bethanien hosted ateliers for foreign artists in residence throughout the German academic system, and it was very popular, especially among Americans.“<sup>313</sup> Auch die Lage des Künstlerhauses im Bezirk Kreuzberg, in dem sich seit den sechziger Jahren viele türkischstämmige Gastarbeiter\*innen mit ihren Familien angesiedelt hatten,<sup>314</sup> übte eine besondere Faszination auf ihn aus: „Da war also diese bemerkenswerte Künstlerkolonie mitten im türkischen Ghetto.“<sup>315</sup> Die Intervention am Künstlerhaus ist im Vergleich marginal: Auf eine Plakatwand am Eingang hängt Ulay eine Farbproduktion des „Armen Poeten“ in Plakatgröße.

Das Gebäude, in dem das Künstlerhaus Bethanien zwischen 1974 bis 2010 angesiedelt war, wurde „Mitte des 19. Jahrhunderts als „Central-Diakonissenanstalt und Krankenhaus Bethanien im Auftrag des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen“<sup>316</sup> errichtet. Nach der Schließung des Krankenhauses lag das Gelände brach und wurde in der Folge von der Hausbesetzerszene beansprucht.<sup>317</sup> Kurz vor dem geplanten Abriss, wurde das Haus im Jahr 1974 durch Initiative des damaligen SPD -Senats einer alternativen Nutzung zugeführt: Verwaltet von der neu gegründeten „Künstlerhaus Bethanien GmbH“ unter der Leitung von Dr. Michael Haerdtern, wurde das ehemalige Krankenhaus zum Künstlerzentrum.<sup>318</sup> Dennoch war das neue Nutzungskonzept nicht unumstritten. Aus sozialistischen Kreisen wurde deutliche Kritik laut: Ein Krankenhaus zu schließen und zum Künstlerzentrum zu machen, sei eine „offene Verhöhnung der Bedürfnisse der Kreuzberger Bevölkerung auf medizinische Versorgung“<sup>319</sup>. So diene das Künstlerzentrum nicht den Kreuzbergern, „sondern es dient dem Senat zur Steigerung der Standort-

---

<sup>313</sup> Ulay. In: Johnson 2015, 19.

<sup>314</sup> Vgl. Gerdes, Hilke: Türken in Berlin. Berlin 2009, 86.

<sup>315</sup> Ulay, zitiert nach McEvelley/Laysiepen, s.p.

<sup>316</sup> Künstlerhaus Bethanien: Geschichte des Künstlerhaus Bethanien, URL:<https://www.bethanien.de/kuenstlerhaus-bethanien/geschichte/> (Zugriff am 25.03. 2019).

<sup>317</sup> Anm.: Unter anderem wurde das ehemalige Schwesternwohnheim besetzt und als selbstverwaltetes Jugendzentrum genutzt (Georg-von-Rauch-Haus). Vgl. Bundesleitung Bund Dt. Pfadfinder: Dokumente zur Selbstorganisation im Georg-von-Rauch Haus. Frankfurt 1972.

<sup>318</sup> Vgl. Geschichte des Künstlerhaus Bethanien, URL:<https://www.bethanien.de/kuenstlerhaus-bethanien/geschichte/> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>319</sup> O.V.: SPD-Kulturpolitik am Beispiel Künstlerzentrum Bethanien in Westberlin. In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, 23/24 Juli 1974. Berlin 1974, 4.

attraktivität.<sup>320</sup> Laut Angaben der Sozialistischen Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft stand im Jahr 1974 für 10.000 Kinder im Bezirk Kreuzberg nur eine Kinderärztin zur Verfügung.<sup>321</sup> Unter der Parole „Kinderpoliklinik - Kein Künstlerzentrum ins Bethanien“<sup>322</sup> wurde zum Boykott des Projekts aufgerufen.

Trotz lang anhaltenden Protestes entwickelte sich das Künstlerhaus „zu einem international renommierten Projektraum und Präsentationsort für zeitgenössische Kunst“<sup>323</sup>. Das Künstlerhaus bot eine Plattform für alle künstlerischen Disziplinen und realisierte neben zahlreichen Ausstellungen auch Tanz und Theateraufführungen, Literatur-, Musik- und Filmprojekte und stand sowohl regionalen als auch internationalen Künstlern offen.<sup>324</sup>

Im Rahmen von Stipendien- und Austauschprogrammen bot die Institution eine Arbeits- und Wohnstätte. Zudem wurden bereits in den Siebzigern zahlreiche Ausstellungen mit türkischstämmigen Künstlern realisiert, etwa die Gruppenausstellung „Mehmet Berlin'de. Mehmet kam aus Anatolien“ die vom 6. September bis 9. November 1975 zu sehen war. Der umfangreiche, deutsch-türkische Katalog zur Ausstellung informiert detailliert über wirtschaftliche und politische Gründe der Emigration aus der Türkei und widmet sich neben den künstlerischen Arbeiten auch den alltäglichen Problemen und bürokratischen Hürden, mit denen sich die türkischen Gastarbeiter in Deutschland konfrontiert sehen.<sup>325</sup>

So war man bemüht, neben der ansässigen Kreuzberger Bevölkerung auch den ‚neuen‘ türkischen Mitbürgern im Künstlerhaus Bethanien eine offene Plattform zu bieten. Anders als die Neue Nationalgalerie, die auch aufgrund ihrer geographischen Lage nahe des Grenzbereichs „wie ein letzter Außenposten der Hochkultur“<sup>326</sup> wirkte, war das Künstlerhaus Bethanien mitten im ‚wildem‘ Kreuzberg eine selbstverwaltete, offene, inklusive und alternative Kulturinstitution.

In dem in den Dokumentationen der Aktion veröffentlichtem Informationsblatt des DAAD wird das Künstlerhaus als „einer der Hauptarbeitsplätze“ erwähnt, „in dem das Berliner Künstlerprogramm über 12 Studios verfügt“<sup>327</sup>. Zudem war Ulay nachweislich bereits im Oktober 1976 im Künstlerhaus Bethanien und dokumentierte Marina

---

<sup>320</sup> Ebd, 12.

<sup>321</sup><sup>321</sup> Vgl. O.V. 1974, 14.

<sup>322</sup> Ebd, 24.

<sup>323</sup> Geschichte des Künstlerhaus Bethanien, Url:<https://www.bethanien.de/kuenstlerhaus-bethanien/geschichte/> (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>324</sup> Vgl. ebd.

<sup>325</sup> Vgl. Berliner Festspiele; Kunstamt Kreuzberg (Hrsg.): Mehmet Berlin'de. Mehmet kam aus Anatolien. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus am Mariannenplatz 2, 6. September -9. November 1975. Berlin 1975.

<sup>326</sup> Jäger 2011, 91.

<sup>327</sup> Informationsblatt DAAD, In: Studiogalerie Steiner 1976/77, 4.

Abramovics Performance „Freeing the Body“ am 7. Oktober.<sup>328</sup> So scheinen das Künstlerhaus und das dort beheimatete Artist-in-Residence-Programm des DAAD für die Entwicklung der Aktion zentrale Inspirationsquelle gewesen zu sein.

Die Intervention am Künstlerhaus hat in ihrer Einfachheit keine so symbolträchtige Wirkung wie die vorangegangenen Handlungen an der Hochschule und in der Neuen Nationalgalerie. Wie aus der Rekonstruktion der Aktion hervorging, nutzte Ulay die Station jedoch auch, um das gestohlene Gemälde zum Schutz vor Witterungseinflüssen zu verpacken, bevor er es im Anschluss in die Wohnung in der Muskauerstraße brachte. So erscheint das Künstlerhaus im Kontext der Aktion als sicherer Zufluchtsort und damit als Institution, die auch umstrittene, subversive Kunst unterstützt. Im Vergleich zu den beiden anderen Kunstinstitutionen steht das Künstlerhaus für eine offene und alternative Kulturarbeit, die sowohl räumlich als auch programmatisch inmitten der Kreuzberger Lebenswelt verortet ist.

#### **5.2.4. Die Gastarbeiterwohnung**

Die vierte und letzte Station der Spitzweg-Aktion unterscheidet sich als Teil der Privatsphäre grundsätzlich von den übrigen Orten. Während die drei Kunstinstitutionen halböffentliche Räume und Bestandteile der Kunst- und Kultursphäre sind, ist die Wohnung der türkischen Gastarbeiterfamilie ein Ort des privaten Rückzugs, der auf den ersten Blick keinen direkten Bezug zur Kunstwelt aufweist.

Durch die Lage des Künstlerhauses im multikulturellen Bezirk Kreuzberg wurde Laysiepen vermutlich bereits bei seinem Berlinaufenthalt im Oktober 1976<sup>329</sup> auf die Lebenssituation der türkischen Gastarbeiter aufmerksam: „Kreuzberg is now a hotspot, but at that time it was the Turkish ghetto.“<sup>330</sup> Ulay empfand die Lebensumstände als „miserabel und unmenschlich“. Rückblickend schildert er: „Die Türken kamen wie die Griechen und die Italiener hierher um den Dreck aufzuräumen.“<sup>331</sup>

Die Kritik an der Situation der ausländischen Gastarbeiter\*innen in Kreuzberg war somit ein zentrales Motiv: „Ich muss eine Irritation kreieren, die etwas zur Sprache bringt.“<sup>332</sup> Hierbei sei die wichtigste Aufgabe gewesen, „die Gemeinde der türkischen Immigranten daran zu beteiligen.“<sup>333</sup> Auf die Wohnung in der Muskauerstraße sei er

---

<sup>328</sup> Vgl. O.V.: Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub. In: BILD Berlin, 14.12.1976, 5.

<sup>329</sup> Anm.: Anlässlich von Abramovics Performance „Freeing the Body“ am 7. Oktober 1976 im Künstlerhaus Bethanien.

<sup>330</sup> Ulay. In: Johnson 2015, 19.

<sup>331</sup> Ulay. In: Fovanov .

<sup>332</sup> Ebd.

<sup>333</sup> Ulay, in: McEvilley, Laysiepen 1994, s.p.

„mehr oder weniger zufällig“ gekommen, „weil sie gerade gegenüber vom Künstlerhaus Bethanien wohnten“<sup>334</sup>. Dass die Gastarbeiterfamilie dabei eher zum passiven Spielball wurde anstatt partizipativ an der Aktion beteiligt zu werden, lässt sich aus heutiger Sicht durchaus kritisch betrachten. Diesbezüglich urteilt unter anderem Lisa Beisswanger: „Aus heutiger Sicht, mit einer zunehmenden Sensibilisierung für postkoloniale Theorie, Migrationsthemen und Transkulturalität, erscheint der Einbezug der Familie und ihrer Wohnung als „Demonstrationsobjekt“ als nicht ganz unproblematisch.“<sup>335</sup> So scheint es Ulay eher um eine symbolische als um eine tatsächliche Einbeziehung der „Gemeinde der türkischen Immigranten“ gegangen zu sein.

Auf der schematischen Pyramidenzeichnung (Abb. 4), die in der Broschüre „Irritation“ und in „KUNSTFORUM“ reproduziert ist, ist die Wohnung außerhalb des Dreiecks der Kulturinstitutionen platziert und nur durch eine gestrichelte Linie mit der Neuen Nationalgalerie und dem Künstlerhaus Bethanien verbunden. So kann man schlussfolgern, dass die Wohnung stellvertretend für die Lebenswelt außerhalb der Kunstszene steht.

Zu dieser Schlussfolgerung kommt auch Anja Osswald: „Aus dem geschlossenen Dreieck Hochschule, Museum und Künstlerhaus wird eine Pyramide; die angestammten Domänen des Kunstbetriebs werden durch eine vierte, die des privaten Raums aufgebrochen.“<sup>336</sup>

Als provozierende Geste erlaubt der durch einen Diebstahl herbeigeführte Ortswechsel des Gemäldes eine Vielzahl an Deutungen, die je nach politischem und kulturellem Standpunkt stark variieren können. So ist auch die folgende Interpretation lediglich eine subjektive Auslegung: Das Verlassen der Kunstszene, in diesem Fall der Neuen Nationalgalerie, markiert die Vollendung des Diebstahls und die Überführung des millionenschweren Gemäldes in die ‚reale‘ Lebenswelt. Im „offenen Lebensbereich“, im Wohnzimmer der türkischen Familie, erfüllen Gemälde eine andere Funktion als im Museum: Als Dekorationsobjekt hängt die Zatzka-Reproduktion „Hochzeitstraum“ an der Wand über dem Sofa. Durch das Wechseln der Bilder wird das vermeintliche „Lieblingsbild der Deutschen“ zum austauschbaren Dekorationsgegenstand.

---

<sup>334</sup> Ebd.

<sup>335</sup> Beisswanger, Lisa: Ulays Diebstahl eines der bekanntesten deutschen Gemälde aus der Neuen Nationalgalerie in Berlin: Eine Aktion zwischen Institutionskritik und Medienevent. Url: [https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay\\_carl\\_spitzweg\\_neue\\_nationalgalerie\\_berlin\\_kriminelle\\_beruehrung\\_kunst/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay_carl_spitzweg_neue_nationalgalerie_berlin_kriminelle_beruehrung_kunst/) (Zugriff am 25.03.2019).

<sup>336</sup> Oßwald 1994, 57.

### 5.2.5. Zwischenfazit: Die Grenzen zwischen Leben und Kunst

Ulays Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ fand an unterschiedlichen Schauplätzen im öffentlichen, halböffentlichen und privaten Raum statt. Dabei bezog Ulay zentrale Bereiche der Kunstsphäre ein: von der künstlerischen Ausbildung, über die klassische Museumspraxis bis hin zum freien Ausstellungs- und Kulturbetrieb. Als Gegenpol zur Kunstsphäre steht die private Gastarbeiterwohnung für die prekäre gesellschaftliche Realität Westberlins. Zunächst einleitend als überdimensionale Reproduktion, dann durch den Diebstahl des Originalgemäldes, daraufhin durch eine kleine Plakatreproduktion und zuletzt durch die Aufhängung des Originalgemäldes in der Privatwohnung werden die unterschiedlichen Stationen durch die Interventionen des Künstlers unter dem Leitmotiv des „Armen Poeten“ miteinander in Beziehung gesetzt. Indem Ulay das Spitzweggemälde durch einen Diebstahl aus dem halböffentlichen Museum entführte, während seiner Flucht zunächst durch den öffentlichen Raum transportierte und das Bild schließlich in der privaten Sphäre der Gastarbeiterwohnung inszenierte, brach er als Künstler aus der Kunstsphäre aus und begab sich bewusst in eine Situation, in der er durch sein Handeln gegen Strafgesetze verstieß. Als zwangsläufigen Aspekt dieser radikalen, die Grenzen der Kunstfreiheit sprengenden künstlerischen Praxis, nahm er auch die daraus resultierenden juristischen Konsequenzen in Kauf: „I was prepared to take all legal consequences“<sup>337</sup>.

Als natürliche Person - und als Künstler - überschreitet Ulay mit der Tat legale Grenzen und verstößt zudem gegen die Normen des Museums, in dem das bloße Berühren der Werke bereits als Tabu gilt. Im Rahmen der künstlerischen Aktion wird Ulay - gemäß des objektiven Tatbestands nach §243<sup>338</sup> - zum Kriminellen. Räumlich wie auch juristisch tritt Ulay dadurch, wie in der Vorankündigung beschrieben, „aus der Protektion des Kunst/Künstlerbereichs in einen offenen Lebensbereich“<sup>339</sup>.

Ulays künstlerischer Gesetzes- und Tabubruch lässt sich als Versuch betrachten die Grenzen zwischen Leben und Kunst zu überbrücken, da das künstlerische Handeln echte Konsequenzen für das individuelle Leben des Künstlers und aller Betroffenen nach sich zieht. Damit führt Ulay den, Peter Bürger zufolge, gescheiterten Anspruch avantgardistischer Künstler der Moderne fort und strebt die „Aufhebung der Kunst in der Lebenspraxis“<sup>340</sup> an. Gerade im Kontext eines bewussten Gesetzesverstoßes, der

---

<sup>337</sup> Ulay, in: Morrison, Stables 2009, 58-65.

<sup>338</sup> Hierzu: Kapitel 3.4.

<sup>339</sup> Ulay: Exposé, zitiert nach: O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

<sup>340</sup> Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde. Neuauflage im Wallstein Verlag, Göttingen 2017, 70.

zwangsläufig auch für das private Leben des Künstlers unmittelbare juristische und soziale Folgen nach sich zieht, scheint gerechtfertigt, dass Ulays frühe künstlerische Praxis „mehr als Lebensform denn als Performance“<sup>341</sup> bezeichnet wird.

Durch die illegale Tat begab sich Ulay vorsätzlich in eine Rolle, die von der Öffentlichkeit negativ bewertet werden musste. Im folgenden Abschnitt werden die Reaktion auf Ulays provokative Grenzüberschreitung zusammengefasst und als kalkulierter Bestandteil der Aktion interpretiert.

## **6. „Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“ – Analyse des Medienechos**

Eine umfassende Analyse des Medienechos steht noch aus und würde sich für weitere Forschungen anbieten. Im Umfang der vorliegenden Arbeit kann im Folgenden nur auf einige exemplarische Aspekte der Berichterstattung hingewiesen werden.

### **6.1. Reaktionen der Presse am Tag nach der Aktion**

Am 13.12.1976, einen Tag nach Ulays Aktion sorgte der Diebstahl des „Armen Poeten“, mit darauffolgender freiwilliger Rückgabe für etliche Schlagzeilen und Berichte in der Boulevard- und Tagespresse. Auf der Titelseite der B.Z wird von einem „33jährigen Wirrkopf“ berichtet, der „das Bild einer türkischen Gastarbeiterfamilie schenken“<sup>342</sup> wollte. Der Kölner Express titelte „Lieblingsbild der Deutschen geraubt“<sup>343</sup> und betonte die herausragende nationale Bedeutung des „Armen Poeten“. Die West-Berliner Zeitung „Der Abend“ widmete dem Ereignis eine ganze Titelseite, hebt dabei aber hervor, dass es sich „nicht um einen Diebstahl, sondern um eine Aktion gehandelt“ habe.<sup>344</sup>

In der Berliner Ausgabe der Bildzeitung wurde die Spitzweg-Aktion prominenten auf der Titelseite mit der Schlagzeile „Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“ platziert.<sup>345</sup> Deutlich geht aus der Schlagzeile hervor, dass der Täter ein „Linksradikaler“ gewesen sei. Damit wird dem „Raub“ ein politisches Motiv unterstellt. Das Verb „raubte“ verweist darauf, dass die Tat, anders als im Falle eines Diebstahls, unter Anwendung von Gewalt oder Zwang durchgeführt wurde - ein Umstand, der auf Ulays Diebstahl nicht zutrifft. Die Tatsache, dass der Täter das Gemälde kurz nach dem Diebstahl freiwillig wieder zurück gegeben hatte, wird auf der Titelseite der BILD komplett verschwiegen.

---

<sup>341</sup> Noever; Schimmel 1998, 101.

<sup>342</sup> B.Z., 13.12.1976, 1.

<sup>343</sup> O.V.: Lieblingsbild der Deutschen geraubt. In: Express Köln 13.12.1976.

<sup>344</sup> O.V.: Kunstraub war eine Aktion. In: Der Abend, 13.12.1976. 1.

<sup>345</sup> O.V.: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild. In: BILD-Berlin 13.12.1976, 1.



Das Personalpronomen „unser“ gehört zur „sprachlichen Routine“<sup>346</sup> der BILD-Zeitung, wie Kinga Zielinska in ihrem Beitrag „Zur sprachlichen Inszenierung von kollektiver Zugehörigkeit in der BILD-Zeitung“ nachweist. Die Possesivkonstruktion „UNSER + SUBSTANTIV“ wird dabei gezielt verwendet um die Leserschaft direkt anzusprechen und durch das intendierte „Wir“ ein Gefühl der persönlichen Zugehörigkeit zu generieren. Dabei weist Zielinska an zahlreichen Beispielen nach, dass das „wir“ dabei insbesondere für „wir Deutsche“ steht.<sup>347</sup> In diesem Zusammenhang gibt sie zu bedenken, dass „dieses Wir immer zwei Gruppen voraussetzt und dass mit der Entstehung einer Gruppe die Abgrenzung gegen andere einhergeht.“<sup>348</sup> Als Possessivpronomen drückt „unser“ zudem ein Besitzverhältnis aus. Dass durch das Personalpronomen „unser“ intendierte „wir“ setzt auch in diesem Fall zwei Gruppen voraus und deutet an, dass der „Linksradikale“ zu den ‚Anderen‘ zählt.

Dem Leser wird durch die Schlagzeile „Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“ vermittelt, dass auch ‚er‘ von einem „Linksradikalen“ bestohlen wurde und das unter allen sich im kollektiven Besitz der Deutschen befindlichen Bildern dasjenige geraubt worden sei, das in der ästhetischen Kategorie des „Schönen“ den Superlativ verdient.

Da auf der Titelseite nicht über die freiwillige Rückgabe des Kunstwerks informiert wird, entsteht der Eindruck, dass der „Raub“ des vermeintlich „schönsten“ Bildes Deutschlands eine Angelegenheit von nationaler Relevanz und ein herber kultureller Verlust für „uns Deutsche“ sei.

Unter der Überschrift „Irrer Räuber hatte das Bild in einer gelben Plastiktasche“ schilderte die Bildzeitung in der Fortsetzung auf Seite 3 den Ablauf des Diebstahls und dass der Dieb nur um Haaresbreite entkommen sei. So habe ihn ein Wächter „schon am Ärmel erwischt, aber er riß sich wieder los“. Besucher hätten ihm zudem die Drehtür am Eingang versperrt, woraufhin Ulay durch „zwei geschickte Handgriffe“ durch die „sogenannte Paniktür“ entkommen sei. Zu guter Letzt sei das Bild „unversehrt“ übergeben worden - damit habe „die Aktion eines Fanatikers“ ihr Ende gefunden. Nach seiner Festnahme habe er „gestanden und die Kripo sprach davon, daß er wohl irre sei.“<sup>349</sup> So wird die Bezeichnung „Linksradikaler“ in der Fortsetzung des Berichts durch „Irrer Räuber“ und „Fanatiker“ ersetzt. Zudem finden sich auf der dritten Seite drei kurze Hintergrundberichte zum Künstlerhaus Bethanien, zur Biographie von Carl Spitzweg und

---

<sup>346</sup> Zielinska, Kinga: „Zur sprachlichen Inszenierung von kollektiver Zugehörigkeit in der BILD-Zeitung“. In: Kaczmarek, Dorota (Hrsg.): Politik - Medien - Sprache. Deutsche und polnische Realien aus linguistischer Sicht. Lodz 2016, 181

<sup>347</sup> Vgl. Zielinska, 175-180.

<sup>348</sup> Ebd., 181.

<sup>349</sup> O.V.: Irrer Räuber hatte das Bild in einer gelben Plastiktasche. In: BILD-Berlin 13.12.1976. 3.

zu den drei Versionen des „Armen Poeten“. Hierin wird auch auf die Spitzwegverehrung Hitlers hingewiesen: „Einer seiner größten Verehrer, der von ihm 50 Bilder besaß, plante den Bau eines Mammut-Spitzweg-Museums in Linz: Hitler.“<sup>350</sup> Die unkommentierte Behauptung ist jedoch eine bloße Randnotiz und wird in keinen Bezug zur künstlerischen Aktion gesetzt. In Kombination mit dem nationalistischem Pathos, mit dem die BILD-Zeitung über den ‚Raub‘ des Gemäldes berichtet, bestätigt die BILD-Zeitung - ohne sich dessen bewusst zu sein - Ulays Kritik an der patriotischen, unkritischen Spitzwegverherrlichung.

Auch andere Boulevardzeitung wie „Der Abend“ berichten, dass ein „offenbar geistesgestörter Mann“, der „mehr als verwirrende Angaben über das Motiv des spektakulären Coups“ mache, die Tat begangen habe.<sup>351</sup> Die „B.Z.“ titelte „33jähriger Wirrkopf wollte das Bild einer türkischen Gastarbeiterfamilie schenken“<sup>352</sup>. In der Berichterstattung der Boulevardpresse wird Ulays Aktion mit derartigen Stigmatisierungen als die Tat eines Unzurechnungsfähigen dargestellt.

Das von der Boulevardpresse benutzte Vokabular, mit dem Ulay eine Geisteskrankheit unterstellt und seine Aktion als pathologische, irrationale Handlung abgetan wird, erinnert an die diffamierende Rhetorik mit der seit Ende des 19. Jahrhunderts über die ‚Entartung der Kunst‘ geschrieben wurde. Stellvertretend sei in diesem Zusammenhang auf Max Nordaus Streitschrift „Entartung“ von 1893 verwiesen, in der der jüdische Arzt und Schriftsteller progressive und avantgardistische Kunst und ihre Produzenten als krankhafte Auswüchse einer psychopathologischen Zivilisationsentwicklung stigmatisiert.<sup>353</sup> Neben den als ‚entartet‘ gebrandmarkten Charles Baudelaire, Lew Tolstoi und Richard Wagner wird unter anderem Friedrich Nietzsches Werk als die „Ichsucht eines Gestörten“<sup>354</sup> diffamiert. Wenngleich der Bewertungsrahmen bezüglich Ulays illegaler Aktion ein anderer ist, wählt auch die Berliner Boulevardpresse psychopathologische Schimpfworte wie „Wirrkopf“, „geistesgestörter Mann“ und „Irrer Räuber“ um Ulay als Künstler zu stigmatisieren und ihr Unverständnis gegenüber der Aktion zu bekunden.

Während Ulays Aktion auf Seite 1 als die Tat eines „Linksradikalen“ bezeichnet wird, charakterisiert BILD ihn in der Fortsetzung auf Seite 3 als „irren Räuber“ und „Fanati-

---

<sup>350</sup> O.V.: Carl Spitzweg: Vom Apotheker zum weltberühmten Maler. In: BILD-Berlin 13.12.1976. 3.

<sup>351</sup> O.V.: Kunstraub war eine „Aktion“. In: Der Abend 13.12.1976, 1.

<sup>352</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde In: B.Z. 13.12.1976. 1.

<sup>353</sup> Nordau, Max: Entartung. Herausgegeben von Karin Tebben. De Gruyter, Berlin 2013. Anm.: Als „Entartet“ gelten Nordau u.a. Charles Baudelaire, Tolstoi, Wagner, die Präraphaeliten, Nietzsche, Schopenhauer.

<sup>354</sup> Nordau 2013, 458.

ker“. Die unterschiedlichen Bezeichnungen werden dabei analog verwendet und ohne Begründung gleichgesetzt.

Auch über die Grenzen Berlins hinaus fand die Aktion Eingang in die Berichterstattung. So wurde in der rechten Spalte der Titelseite der überregionalen Zeitung „Die Welt“ ein kurzer Bericht mit der Überschrift „Spitzweg-Gemälde in Berlin geraubt - und zurückgegeben“<sup>355</sup> abgedruckt. Auch im Kölner Express und der Frankfurter Rundschau wird der Vorfall erwähnt.<sup>356</sup> Die kurzen Berichte in „Die Welt“ und der „Frankfurter Rundschau“ fallen sachlicher aus als in der BILD-Zeitung. Sie beziehen sich auf belegbare Fakten und schreiben von „einem jungen Mann“<sup>357</sup>, einem „Räuber“ und „Dieb“<sup>358</sup>, der das Gemälde wenige Stunden nach dem Diebstahl wieder zurückgegeben habe.

## 6.2. Pressereaktionen ab 14.12.1976

Am 14.12.1976 wird unter der Überschrift „Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub“ ein weiterer Artikel zu den Hintergründen der Tat in der BILD-Zeitung veröffentlicht. Das stigmatisierende Vokabular des Vortags wird dabei nicht fortgeführt. Der ironische Unterton der Berichterstattung über die Zusammenarbeit von Ulay und Marina Abramovic drückt dennoch deutliches Unverständnis aus. Über Ulay wird berichtet, er habe das „Studium geschmissen“ und es bestimme nur noch die „Aktions-Kunst“ sein Leben, „diese neue, von links-orientierten Studenten bevorzugte Kunstform“. Zudem wird über die im Künstlerhaus Bethanien am 7. Oktober 1976 realisierte Performance berichtet, bei der „Marina“, als „splitternacktes Mädchen“ zu den „heißen Rythmen eines halbnackten Kubaners“ getanzt habe. Auch die Tatsache, dass das gestohlene Gemälde für kurze Zeit in einer Gastarbeiterwohnung hing, wird nun erwähnt. Die „Türkenfamilie“ hätten jedoch geäußert: „Wir wollen unsere Engelsköpfe wiederhaben“. Voller Zynismus kommentiert die BILD-Zeitung: „Kein Wunder, sie wußten ja auch nicht, wie wertvoll der Poet ist.“<sup>359</sup>

Im Anschluss an die Berichterstattung des Vortags wird Ulay nun zwar keine Geisteskrankheit mehr unterstellt – der Vorwurf des Linksradikalismus klingt in der Bezeichnung der Aktionskunst als neuer, „von links-orientierten Studenten bevorzugte(n) Kunstform“, jedoch weiterhin an. Dass die „Türkenfamilie“ nicht wusste, dass es sich bei dem Gemälde um den bekannten „Armen Poeten“ handelte, der von der Zeitung am

---

<sup>355</sup> O.V.: Spitzweg-Gemälde in Berlin geraubt - und zurückgegeben. In: Die Welt 13.12.1976, 1.

<sup>356</sup> O.V.: Der arme Poet gestohlen. In: Frankfurter Rundschau 13.12.1976, 22, O.V.: Lieblingsbild der Deutschen geraubt. In: Express Köln 13.12.1976, 1.

<sup>357</sup> O.V.: Der arme Poet gestohlen. In: Frankfurter Rundschau 13.12.1976, 22.

<sup>358</sup> O.V.: Spitzweg-Gemälde in Berlin geraubt - und zurückgegeben. In: Die Welt 13.12.1976, 1.

<sup>359</sup> O.V.: Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub. In: BILD-Berlin, 14.12.1976, 5.

Tag zuvor als „unser schönstes Bild“ gepriesen wurde, lässt erahnen, dass die Familie im Verständnis der BILD nicht zu „uns“, sondern – ebenso wie die „Linksradikele“ – zu den ‚Anderen‘ gehören.

In den Tagen nach der Aktion finden sich auch im Feuilleton unterschiedlicher Tageszeitungen Berichte und Kommentare zu Ulays Aktion, in denen sich die Journalisten um eine ernsthaftere Einordnung der Aktion bemühen. Zudem wird in der B.Z. und der Berliner Morgenpost berichtet, dass der „Arme Poet“ nun durch eine Plexiglasscheibe geschützt werde und dass die „Sicherheitsvorkehrungen in der Neuen Nationalgalerie geändert werden sollen“<sup>360</sup>. So seien „drei Museumswärter (...) angewiesen, dieses und die anderen Spitzweg-Bilder nicht mehr aus den Augen zu lassen“<sup>361</sup>. Auch über den ‚Täter‘ werden weitere Angaben gemacht. Hierzu wird Jan Vermaak, „städtischer Leiter beim Kunstressort der Stadt Amsterdam“ zitiert, der Ulay als „ruhigen, ausbalancierten Menschen“ kenne: „Er ist bestimmt kein wildgewordener Kunstjünger der in Berlin auf den spontanen Gedanken eines spektakulären Kunstraubes kam. Alles was er unternimmt ist überlegt.“<sup>362</sup> Die Berichterstattung der Bildzeitung vom 13.12.1976, wonach Ulay ein „Linksradikaler“ und „Irrer“ sei, wird damit von anderen Zeitungen korrigiert. Ulay wird als „öffentlich geförderter (...) Aktions-Künstler“ bezeichnet<sup>363</sup>, der auch international bereits einige Erfolge verbucht habe. Zudem wird anerkannt, dass die Tat kein ‚gewöhnlicher Kunstraub‘ war, sondern eine künstlerische Aktion.<sup>364</sup>

Im „Tagesspiegel“ und der „Frankfurter Rundschau“ wird in ausführlichen Kommentaren auf die Berliner Aktion eingegangen. Der Tagesspiegel fragt, ob „diese seltsame Aktion zu jener Anti-Kunst mit nun schon langjähriger Tradition“ gehöre. So habe bereits Duchamp eine Reproduktion der Mona Lisa mit einem Schnurrbart verziert, und der „Ober-Dada Baader habe die Weimarer Nationalversammlung mit seiner Flugblattaktion gestört – den Diebstahl eines anderen Kunstwerkes als Kunstaktion habe es jedoch „weder bei den Dadaisten noch bei den Futuristen“ gegeben. So stehe Ulays Aktion „wohl zwischen den „verrückten“ Dada-Protesten und den faschistischen Anti-Kunst-Drohungen der Futuristen“. Die einzige positive Folge des „negativistischen Unternehmens“ sieht der Verfasser darin, dass nun über „eine besser funktionierende Sicherung unseres Kulturbesitzes“ nachgedacht werde.<sup>365</sup>

---

<sup>360</sup> Hilde, Gert: Mehr Sicherheit für Nationalgalerie. In: Berliner Morgenpost 14.12.1976, 12.

<sup>361</sup> O.V.: Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas. In: B.Z. 14.12.1976, 15.

<sup>362</sup> Hilde, Gert: Mehr Sicherheit für Nationalgalerie. In: Berliner Morgenpost 14.12.1976, 12.

<sup>363</sup> pitz: Stichwort. Übers Ziel hinaus. In: Der Abend 23.12.1976. s.p.

<sup>364</sup> Vgl. Hilde, Gert: Mehr Sicherheit für Nationalgalerie. In: Berliner Morgenpost 14.12.1976, 12.

<sup>365</sup> O.V. (H.O.): Eine Anti-Kunst-Aktion? In: Der Tagesspiegel 14.12.1976, 4.

Mehrere Kommentatoren vermuten, dass die Aktion vorrangig zu „Reklamezwecken“<sup>366</sup> stattgefunden habe. Ulay und die Videogalerie Steiner hätten ein gesteigertes „Reklamebedürfnis“, da sie „in der internationalen Kunstszene bisher nicht viel Glück“<sup>367</sup> gehabt hätten. Statt als „Linksradikaler“, politischer Täter wird Ulay nun als selbstsüchtiger Herostrat bezeichnet: „Herostraten hat es immer gegeben“<sup>368</sup>. Doch auch die bestehende Institution wird in diesem Zusammenhang kritisiert. Durch eine Pressekonferenz, in der sie den Diebstahl medienwirksam verurteilte, habe die Stiftung Preußischer Kulturbesitz dem Herostraten „erneute und verstärkte Publizität“ zukommen lassen, und damit der Tat „die erhoffte Breitenwirkung“<sup>369</sup> ermöglicht.

Eine ähnliche Einschätzung wird auch in einem zwei Wochen nach der Tat veröffentlichtem Kommentar mit der Überschrift „Übers Ziel hinaus“ veröffentlicht. Dabei erkennt der Verfasser, dass erst die Medien und auch die Neue Nationalgalerie durch ihre Reaktionen zum Erfolg der Aktion beigetragen haben. Durch die Berichterstattung der „Sensations-Presse“ habe die „künstlerische Aktion eine Breitenwirkung erreicht, von der sie sonst nur hätte träumen können“. Dabei sei aus einem „öffentlich geförderten und bei der Biennale in Venedig sein Land vertretenden Aktions-Künstler (...) ein „Linksradikaler oder auch ein krimineller „Irrer“ geworden“. Die Aktion habe sich rückblickend als „künstlerischer Eulenspiegel-Streich“ erwiesen, dessen „größte Helfershelfer inzwischen die Stiftung Preußischer Kulturbesitz“ geworden sei. In einer Pressekonferenz habe sie die Aktion „publicityträchtig angeprangert und damit praktisch signiert“. Es sei von „Eigentum des Volkes und Entzug von kulturellen Gütern“ die Rede gewesen - womit genau die Punkte bestätigt worden wären, die Ulay kritisieren wollte. Der Kommentator schlägt vor, dass die Neue Nationalgalerie sich stattdessen die Vorkaufsrechte für diese Aktion“ hätte „sichern können, statt durch eine groß angelegte Protestkampagne nur das Tüpfelchen auf das Aktions-i zu setzen“.<sup>370</sup>

### **6.3. Zwischenfazit: Das Medienecho als Bestandteil der künstlerischen Arbeit**

Wie bereits aus der Analyse der unterschiedlichen dokumentarischen Arbeiten hervorgegangen ist, wurden zahlreiche Zeitungsartikel sowie ein Radiobeitrag, die über den Diebstahl des „Armen Poeten“ berichteten, als zentrale Bestandteile in die von Ulay und der Studiogalerie Steiner veröffentlichten Dokumentationen der Aktion aufgenommen.

---

<sup>366</sup> O.V.: Appelle an die Besucher oder: Auf einen Spitzweg spuckt man nicht. In: Die Welt 23.12.1976.

<sup>367</sup> Rhode, Werner: Mit Spitzweg auf dem Holzweg. In: Frankfurter Rundschau 14.12.1976, 8.

<sup>368</sup> H.O: Kommentar In: Die Welt 23.12.1976.

<sup>369</sup> Ebd.

<sup>370</sup> Pitz: Stichwort. Übers Ziel hinaus. In: Der Abend 23.12.1976. s.p.

Auf diese Weise machte Ulay die Medialisierung und Rezeption seiner provozierenden Aktion zum Bestandteil der künstlerischen Arbeit. Vom diffamierten Objekt der Berichterstattung wurde der Künstler erneut zum Subjekt, indem er sich die Pressereaktionen aneignete und in die Dokumentation integrierte. Die verwendeten Artikel und Beiträge erfüllen dabei eine dreifache Funktion: Sie belegen die Faktizität des Ereignisses, verdeutlichen die mediale und öffentliche Breitenwirkung der Aktion und bestätigen zentrale Kritikpunkte, die als Motive für Ulays Aktion angeführt werden können.

Indem die Aktion von der Presse als Tat eines „Irren“<sup>371</sup>, „Fanatikers“<sup>372</sup>, „Herostraten“<sup>373</sup> und „Linksradikalen“<sup>374</sup> bezeichnet wurde, wurde im Umkehrschluss aberkannt, dass es sich um eine Kunstaktion gehandelt hat. Deutlich geht aus den abwehrenden Reaktionen hervor, dass weite Teile der Presse – und der angesprochenen Leserschaft – regressive Kunstauffassungen vertraten: Eine „Aktion“, in deren Verlauf ein Kunstdiebstahl begangen wurde, konnte keine Kunst sein, sondern nur die Tat eines „Irren“. Zudem reproduzierten die Journalisten die patriotische Verherrlichung des „Armen Poeten“ als „Lieblingsbild der Deutschen“<sup>375</sup>, die für Ulay ein zentrales Motiv gewesen war: “I hated this painting mainly because I knew the admiration and emotions with which the German population looked upon it.”<sup>376</sup> In diesem Zusammenhang zeugt insbesondere die Rhetorik der BILD-Zeitung von populistischer Sensationsgier und einer gezielten sprachlichen Manipulation, durch welche die Gesellschaft in zwei Gruppen gespalten werden soll: ‚Wir‘ und ‚die Anderen‘. Das hierbei auch die von der Aktion betroffene türkische Gastarbeiterfamilie zu den ‚Anderen‘ zählten, geht aus dem Tenor der Boulevardzeitung deutlich hervor.

Wie im vorangegangenen Kapitel erörtert wurde, wählten Boulevardzeitungen wie die BILD-Berlin, die B.Z. und die Zeitung „Der Abend“ in ihrer Berichterstattung über eine Tat, die zu diesem Zeitpunkt bereits eindeutig als Kunstaktion eines anerkannten Künstlers enttarnt worden war, ein Vokabular, das in seiner Drastik und den verwendeten psychopathologischen Schimpfworten an die diffamierende Rhetorik erinnert, mit der seit Ende des 19. Jahrhunderts über die ‚Entartung der Kunst‘ publiziert wurde.

In diesem Zusammenhang sei darauf hingewiesen, dass Max Nordau Verbrecher und ‚Entartete‘ in seiner Schmähchrift auf eine Stufe stellte:

---

<sup>371</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde. In: B.Z., 13. Dezember 1976, 1.

<sup>372</sup> O.V.: Irrer Räuber hatte das Bild in einer gelben Plastiktasche. In: BILD-Berlin 13.12.1976. 3.

<sup>373</sup> H.O: Kommentar In: Die Welt 23.12.1976. s.p.

<sup>374</sup> O.V.: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild. In: BILD-Berlin, 13.12.1976. 1.

<sup>375</sup> O.V.: Lieblingsbild der Deutschen geraubt. In: Express Köln 13.12.1976.

<sup>376</sup> Ulay. In: Morrison, Fraser 2009, 81.

„Es fällt uns nicht ein, dem Verbrecher aus organischer Anlage zu gestatten, dass er seine Individualität in Verbrechen „auslebe“; und ebenso wenig kann uns zugemutet werden, dem entarteten Künstler zu gestatten, dass er seine Individualität in unsittlichen Kunstwerken auslebe. Der Künstler, der das Verwerfliche, das Lasterhafte, das Verbrecherische mit Behagen darstellt, es billigt, es vielleicht gar verherrlicht, unterscheidet sich nicht im Wesen, sondern nur im Stärkegrad vom Verbrecher, der es tatsächlich verübt.“<sup>377</sup>

Etwa 80 Jahre nach Nordaus Veröffentlichung und einem Geschichtsverlauf, in dem der Vorwurf der „Entartung“ zum Tode unzähliger Künstler\*innen und zur Zerstörung zentraler Werke der Moderne geführt hatte, verübte Ulay im Rahmen einer Kunstaktion tatsächlich ein Verbrechen – und nahm die daraus resultierenden Stigmatisierungen, juristischen und privaten Konsequenzen bewusst auf sich, um eine Gegenreaktion der Öffentlichkeit zu provozieren. So erwies sich die Einschätzung des Kommentators, der Ulays Aktion als „künstlerischer Eulenspiegel-Streich“<sup>378</sup> erkannte, als richtig. Durch den illegalen Diebstahl eines Gemäldes von nationalem Rang überschritt Ulay vorsätzlich eine juristische und künstlerische Grenze, um eine kunstinstitutionelle, öffentliche und mediale Gegenreaktion hervorzurufen. Ulays Delinquenz im juristischen wie auch im künstlerischen Sinn wurde mit psychopathologischen Beleidigungen stigmatisiert, obwohl Ulay durch seine Aktion weder das Gemälde noch seine Mitmenschen schädigte. Die drastischen und diffamierenden Reaktionen der Boulevardpresse auf Ulays provokativen Normbruch zeugen von einer rückwärtsgewandten, autoritären Kunstauffassung, in der die Grenzen der Kunstfreiheit eng bemessen sind.

## **7. Provokation: Selbststigmatisierung und Gegenstigmatisierung**

Auch in der Kunstwelt stieß die provokative Spitzweg-Aktion zunächst auf Unverständnis. So berichtet der mit Ulay befreundete Künstler Charlemagne Palestine rückblickend:

„He seemed like a gentle soul. This image I had of him seemed irreconcilable with stories I began to hear about him. People were talking about how he entered one of the Berlin museums and stolen a painting by Hitler’s favorite painter, Carl Spitzweg (...). There were also rumors about him having written a manual on how to steal a painting. I could not believe they were talking about the same person I had known.“<sup>379</sup>

Von den Medien als „Irrer“<sup>380</sup> und „Linksradikaler“<sup>381</sup> bezeichnet, von der Staatsgewalt angeklagt und von weiten Teilen der Öffentlichkeit unverstanden, hatte die Berliner

---

<sup>377</sup> Nordau 2013, 326.

<sup>378</sup> Pitz: Stichwort. Übers Ziel hinaus. In: Der Abend 23.12.1976. s.p.

<sup>379</sup> Palestine, Charlemagne: On Meeting Ulay and Marina. In: Rus Bojan, Cassin 2014, 153.

<sup>380</sup> O.V.: Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde. In: B.Z, 13. 12.1976, 1.

<sup>381</sup> O.V.: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild. In: BILD-Berlin, 13.12.1976, 1.

Aktion für Ulay weitreichende persönliche Konsequenzen und wurde zum Stigma. Rückblickend folgerte Ulay im Jahr 2009:

“On a personal level, this action set much in motion and became the subject of ongoing discussions. I made enemies in the art world, and on a larger scale people divided into “pro and contra.” The Berlin action brought a stigma with which I learned to live; but it also set criteria for my artistic intentions, with which I can still identify today.”<sup>382</sup>

Wie im vorangegangenen Kapitel erörtert wurde, führte die Stigmatisierung des Täters und seiner Tat durch die Medien jedoch auch dazu, dass Ulays Kritik hinsichtlich der patriotischen Spitzwegverherrlichung und eines rückwärtsgewandten Kunstverständnisses bestätigt wurde. Indem sich Ulay die Pressereaktion aneignete und zu einem zentralen Element der Aktionsdokumentation machte, wurde aus der Stigmatisierung des Künstlers eine Stigmatisierung seiner Kritiker.

In der Devianzsoziologie werden die durch gezielte Provokationen hervorgerufenen Mechanismen erörtert und in ihren soziokulturellen Funktionen diskutiert. Der Soziologe Wolfgang Lipp beschreibt in seiner Studie „Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten“ das Phänomen der „Selbststigmatisierung“<sup>383</sup>:

„Selbststigmatisierung wird im Kern als Fall von Devianz begriffen; sie ist (...) in der Bewertungsperspektive der Umwelt *expressis verbis* abweichendes Verhalten und erscheint als Tun, das sich „normalen“ sozialen Erwartungen entzieht, sie desavouiert und sich in Randseitigkeit, den Ächtungsbereich der Gesellschaft, bewußt begibt. Selbststigmatisierung als entschiedene, konkrete Verhaltensform (...) wird in der Bezugsgesellschaft mit schließlich typischen, sozialmoralisch negativen Bewertungen: eben Stigmata besetzt.“<sup>384</sup>

Auf die unmittelbar negativen Bewertungen des abweichenden Verhaltens können dynamische Prozesse folgen, durch die das „Regelwerk geltenden, moralisch guten Verhaltens am Ende selbst in Frage“<sup>385</sup> gestellt wird. Als Haupttypen der Selbststigmatisierung benennt Lipp neben „Askese“, „Ekstase“ und „Exhibitionismus“ auch die „Provokation“<sup>386</sup>: „Provokateure (...) laden Schuld auf sich und versuchen, Schuldzuschreibungen umzukehren und an die ächtenden, sozialen Erstinstanzen zurückzuspiegeln“<sup>387</sup>. So können Provokationen als Typus der Selbststigmatisierung Lipp zufolge bewirken, dass

---

<sup>382</sup> Morrison, Fraser 2009, 85.

<sup>383</sup> Vgl. Lipp, Wolfgang: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Neuausgabe. Ergon Verlag, Würzburg 2010 (Erstveröffentlichung 1985), 67 - 69.

<sup>384</sup> Ebd., 68.

<sup>385</sup> Ebd., 70.

<sup>386</sup> Ebd., 69.

<sup>387</sup> Ebd., 126.



ein von der gesetzlichen oder moralischen Norm abweichendes Verhalten die Relativität gesellschaftlicher Grenzen aufzeigt und deren Neubewertungen in Gang bringt.<sup>388</sup>

Für die Theorie politischer Aktionen ist diese These von zentraler Bedeutung und kann als Grundannahme provokativen Protests angesehen werden. Rainer Paris erörtert in seinem Essay „Der kurze Atem Provokation“ die Bedeutung von Provokationen im Kontext sozialer Bewegungen. In diesem Zusammenhang beruft sich Paris auf Lipp's Modell der „Selbststigmatisierung“:

„Wer öffentlich und mit Absicht eine Norm bricht, macht sich schuldig. Er nimmt ein Stigma auf sich, stigmatisiert sich selbst. Gleichzeitig aber ist das Ziel der Provokation, Stigmata abzuwerfen und auf andere umzuwälzen. (...) Provokationen sind eine Technik der Selbststigmatisierung zum Zweck der Gegenstigmatisierung. Der demonstrative Normbruch soll am Ende die Norm selbst als illegitim erweisen.“<sup>389</sup>

Auch Ulay verstößt im Verlauf der Aktion gegen zentrale Normen des Museumsbetriebes, gegen geltende Gesetze und nutzt zudem typische Praktiken des Umwelt- und Politaktivismus. Das Versperren des Eingangs der Hochschule der Künste mit einer vergrößerten Reproduktion des „Armen Poeten“, das den Beginn der Berliner-Aktion markiert, vereint zwei verbreitete politische Aktionsformen: die unerlaubte Aufhängung eines Banners im öffentlichen Raum und das Versperren eines Zugangs als Blockadeaktion. Der darauf folgende Diebstahl eines Kunstgegenstands mit späterer freiwilliger Rückgabe erscheint selbst als Form des politischen Protestes recht ungewöhnlich.<sup>390</sup> Gedeutet als temporäre, symbolische Entführung kann die Herangehensweise auch an politische Entführungen erinnern, insbesondere da das Gemälde „Der Arme Poet“ – aufgrund seines Titels und seiner Reputation – in der Berichterstattung nahezu als anthropomorphe Personifikation erscheint. Historisch betrachtet war Ulays demonstrative Gemäldeentführung in einer Zeit angesiedelt, in der die Sicherheitslage durch die seit 1970 andauernden Aktionen der RAF geprägt war. Ende 1977 erreichte der RAF-Terrorismus im „Deutschen Herbst“, unter anderem mit der Entführung und Ermordung Hans-Martin Schleyers, einen traurigen Höhepunkt.<sup>391</sup>

Die Politikwissenschaftlerin Christiane Leidinger fasst die Grundzüge politischer Aktionen folgendermaßen zusammen: „Politische Aktionen sind spezifische, bezogen auf

---

<sup>388</sup> Hierzu: Lipp 2010, sowie Paris, Rainer: Der kurze Atem der Provokation. In: Ders.: Stachel und Speer. Machtstudien. Frankfurt/M. 1998, 57-89, und Leidinger, Christiane: Zur Theorie politischer Aktionen. Eine Einführung. Edition Assemblage, Münster 2015.

<sup>389</sup> Paris 1998, 59f.

<sup>390</sup> Anm.: Der Raub der „Mona Lisa“ durch den Italiener Vincenzo Peruggia, der das Gemälde angeblich aus patriotischen Gründen entwendete und es aus Paris nach Italien zurückbringen wollte, könnte als ein politischer Kunstraub bezeichnet werden.

<sup>391</sup> Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.): Geschichte der RAF, URL: [www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte//geschichte-der-raf/](http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte//geschichte-der-raf/) (Zugriff am 21.03.2019).

die Gesamtgesellschaft vergleichsweise nicht-alltägliche, nicht-routinisierte politische Handlungsvarianten. Mit diesen soll durch zielbezogen eingesetzte mobilisierte Macht, explizit Kritik oder Widerspruch gegen Missstände zum Ausdruck gebracht werden (...).<sup>392</sup> Zudem verweist Leidinger darauf, dass „auch die Medien (...) insbesondere bei vorab angekündigten (...) Aktionen eine zentrale Rolle für die gesellschaftliche Wahrnehmung von konkreten Protestaktionen bzw. für deren (...) Bewertung“<sup>393</sup> spielen. Auch Ulays Aktion kann als eine solche „nicht-alltägliche, nicht-routinisierte politische Handlungsvariante“ beschrieben werden, in deren Bewertung und Verbreitung die Medien eine zentrale Rolle eingenommen haben. Wenngleich Norm- und Tabubrüche als Mittel der Provokation in vielen künstlerischen Aktionen, Happenings und Performances eingesetzt wurden, ist Ulays Aktion in ihrer bedingungslosen Radikalität ein künstlerischer Extremfall. Dieser Umstand führte dazu, dass auch die Presse die Aktion fälschlicherweise zunächst als politische Tat eines „Linksradikalen“<sup>394</sup> bezeichnete.

Durch seinen demonstrativen und medienwirksamen Gesetzesbruch stellte Ulay museale, künstlerische und gesellschaftliche Normen in Frage und wollte durch eine Irritation Gegenreaktionen provozieren. Indem er sich die Reaktionen der Presse, die durch ihre tendenziöse Berichterstattung zentrale Kritikpunkte bestätigt, als Teil der Aktionsdokumentation aneignete, kehrte Ulay die Stigmatisierung um und spiegelte sie an die ächtenden Instanzen zurück. In diesem Sinn lässt sich Ulays Aktion als gezielte „Selbststigmatisierung zum Zweck der Gegenstigmatisierung“<sup>395</sup> beschreiben.

Da das Modell der Selbststigmatisierung in der Soziologie unter anderem zur Erläuterung politischer Aktionen herangezogen wird, kann hiermit verdeutlicht werden, dass Ulays Aktion in einem Zwischenbereich zwischen künstlerischer und politischer Aktion zu verorten ist. Die Darstellung der Aktion als gezielte Selbststigmatisierung veranschaulicht zudem, dass sich die Aktion, die Medialisierung und Rezeption der Tat, sowie die Dokumentation gegenseitig bedingen und erst in ihrer Wechselbeziehung die künstlerische Arbeit als Ganzes konstituieren.

## **8. Schlussfazit: Kunstdiebstahl als künstlerische Praxis der Grenzüberschreitung**

Durch die detaillierte Rekonstruktion des Ablaufs und die Analyse der unterschiedlichen Dokumentationen der Aktion wurde in der vorliegenden Arbeit der Versuch unternommen, die Aktion „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ in ihrer Viel-

---

<sup>392</sup> Leidinger 2015, 57.

<sup>393</sup> Ebd., 60.

<sup>394</sup> O.V.: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild. In: BILD-Berlin, 13.12.1976. 1.

<sup>395</sup> Paris 1998, 59f.

schichtigkeit darzustellen. Wie in den Exkursen zu Spitzweg und seinem Gemälde „Der Arme Poet“, zu den Stationen der Aktion und der Analyse der Berichterstattung verdeutlicht werden konnte, liefert die Aktion in ihrer Komplexität vielfältige Deutungs- und Interpretationsmöglichkeiten, die sich einer vollständigen Erschließung entziehen. Durch den Diebstahl eines Gemäldes von nationalem Rang überschritt Ulay vorsätzlich eine juristische und künstlerische Grenze und wurde im Namen der Kunst zum Kriminellen, um kunstinstitutionelle und mediale Gegenreaktionen zu provozieren. Die Reaktionen der Medien, die auf den „Eulenspiegelstreich“<sup>396</sup> hereinfließen und die Kunstaktion als Tat eines „irren Räubers“<sup>397</sup> sensationslüstern zum nationalen Ereignis stilisierten, wurden in die Dokumentation der Aktion integriert. Damit eignete sich Ulay die Berichterstattung als Ergebnis der Aktion an und wurde vom kriminalisierten Objekt – über das mit diffamierendem Vokabular in der Presse geurteilt wurde – zum künstlerischen Subjekt, das durch einen Normen- und Gesetzesbruch eine weitreichende Kunst-, Medien- und Gesellschaftskritik ausdrücken wollte.

Die Interpretation als „Selbststigmatisierung“ erlaubt ein Nachvollziehen der künstlerischen Strategie und verdeutlicht, dass „Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“ in einem Zwischenbereich zwischen künstlerischer und politischer Aktion zu verorten ist. Anders als politische Aktionen, die neben einem konkreten Adressaten zumeist auch konkrete Forderungen umfassen, ist Ulays Arbeit nicht vollständig zu entschlüsseln und kann in ihrer Ambiguität verwirrend erscheinen. Doch gerade durch die Undurchsichtigkeit der Aktion war die angedachte Provokation wirkungsvoll: Neben einer subversiven Kritik an der Institution Museum, an den sensationsgierigen Medien, an der rückwärtsgewandten Spitzwegverherrlichung und der nationalen Identitätsbildung durch Kulturgüter, scheint es Ulay auch um einen Kommentar zur Lebenssituation der Gastarbeiter, zur gesellschaftlichen Rolle des Künstlers und zu den vermeintlichen Grenzen der Kunstfreiheit gegangen zu sein.

Als künstlerische Praxis war der Kunstdiebstahl eine Grenzüberschreitung in mehrfacher Hinsicht: Ulay überschritt durch die illegale Tat juristische Grenzen, verstieß gegen die Normen des Museums und überschritt die Grenze dessen, was für gewöhnlich als Aktions- und Performancekunst galt. Heute ist Ulays illegale Tat als Kunstaktion anerkannt. Die Videodokumentation und Fotografien der Aktion werden regelmäßig im Museumsbetrieb ausgestellt und in Screenings präsentiert.<sup>398</sup> Ebenso wie andere künst-

---

<sup>396</sup> Pitz: Stichwort. Übers Ziel hinaus. In: Der Abend 23.12.1976. s.p.

<sup>397</sup> O.V.: Irrer Räuber hatte das Bild in einer gelben Plastiktasche. In: BILD-Berlin 13.12.1976. 3.

<sup>398</sup> Beispielhafte Ausstellungen: „Steiner Art Tapes“, NGBK Berlin 09.04. –07.05.1994; „Das Öffentliche in der Kunst“, Kunsthaus Zürich 13.09.- 01.12.2002; „Lifting. Theft in Art“, Peacock Visual Arts Aberdeen

lerische Grenzüberschreitungen weist Ulays Norm- und Gesetzesbruch rückblickend eine „kunst-konstitutive Dimension“<sup>399</sup> auf und belegt exemplarisch, dass wirkungsvolle künstlerische Interventionen auch außerhalb der Legalität stattfinden können.

---

25.08. - 29.09.2007; „Live to Tape. Die Sammlung Mike Steiner im Hamburger Bahnhof“, Hamburger Bahnhof Berlin 01.02.2011 bis 12.01.2012;. „Ulay. Life Sized“, Schirn Kunsthalle Frankfurt 13.10.2016 - 08.01.2017; „Ulay. I Other“, Galerija Mestna Ljubljana 01.12.2016 - 08.02.2017.

<sup>399</sup> Acil, Tufan: Grenzüberschreitungen (in) der Kunst. Eine Praxisbezogene Ästhetik. Bielefeld 2017. 24.

## 9. Literaturverzeichnis

- Acil, Tufan:** Grenzüberschreitungen (in) der Kunst. Eine Praxisbezogene Ästhetik. Bielefeld 2017.
- Beisswanger, Lisa:** Ulays Diestahl eines der bekanntesten deutschen Gemälde aus der Neuen Nationalgalerie in Berlin: Eine Aktion zwischen Institutionskritik und Medienevent. URL: [https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay\\_carl\\_spitzweg\\_neue\\_nationalgalerie\\_berlin\\_kriminelle\\_beruehrung\\_kunst/](https://www.schirn.de/magazin/kontext/ulay/ulay_carl_spitzweg_neue_nationalgalerie_berlin_kriminelle_beruehrung_kunst/) (Zugriff am 25.03.2019).
- Berliner Festspiele; Kunstamt Kreuzberg (Hrsg.):** Mehmet Berlin'de. Mehmet kam aus Anatolien. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Haus am Mariannenplatz 2, 6. September -9. November 1975. Berlin 1975.
- Brückner, Wolfgang:** Elfenreigen -Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880 - 1940. DuMont, Köln 1974.
- Bundesleitung Bund Dt. Pfadfinder (Hrsg.):** Dokumente zur Selbstorganisation im Georg-von-Rauch Haus. Frankfurt 1972.
- Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.):** Geschichte der RAF, URL: [www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte//geschichte-der-raf/](http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte//geschichte-der-raf/) (Zugriff am 21.03.2019).
- Bürger, Peter:** Theorie der Avantgarde. Neuauflage im Wallstein Verlag, Göttingen 2017.
- Cassin, Alessandro; Ulay:** There is a Criminal Touch to Art. In: Rus Bojan, Cassin 2014.
- Charney, Noah:** Kunstdiebstahl als Kunstaktion. In: Ulrich 2016, 192-199 und Morrison, Stables 2009.
- Charney, Noah:** Ulay remembers the crime of a lifetime. URL: <https://observer.com/2016/10/ulay-remembers-the-crime-of-a-lifetime-40-years-later/> (Zugriff am 25.03.2019).
- Clausen, Barbara:** After the Act - Die (Re)Präsentation der Performancekunst. In: Clausen, Barbara (Hrsg.): After the Act - Die (Re)Präsentation der Performancekunst. Nürnberg 2007.
- Debord, Guy:** Perspektiven einer bewussten Änderung des alltäglichen Lebens. In: Gallissaires, Piere (Übers.): Der Beginn einer Epoche: Texte der Situationisten. Hamburg 1995.
- Deutsches Historisches Museum (Hrsg.):** Datenbank Sammlung des Sonderauftrages Linz. URL: <https://www.dhm.de/datenbank/linzdb/> (Zugriff am 25.03.2019).
- Dreher, Thomas:** Performance Art nach 1945. Aktionstheater und Intermedia. Fink, München 2001.
- Elwes, Catherine:** Floating Femininity. A Look at Performance Art by Woman. In: Kent, Sarah; Moreau, Jacqueline: Women's Image of Men. London 1985.
- Feuerhelm, Hermann:** Carl Spitzweg und die „Popularität der Gemütlichkeit“. Ein Beitrag zur Sozialgeschichte regressiver Identitätskonstitution. Dissertation Ruhr Universität Bochum, Fakultät der Geschichtswissenschaften. Bochum 1990.
- Fischer Defoy, Christine:** Kunst, im Aufbau ein Stein. Die Westberliner Kunst- und Musikhochschulen im Spannungsfeld der Nachkriegszeit. HDK Berlin 2011.
- Fofanov, Sergey:** Ulay interviewt von Sergey Fofanov. URL: <http://www.berlinopenstudio.com/bosmagazine/inaugural-collection-of-interviews/ulay-durch-sergey-fofanov-2016/> (Zugriff am 25.03.2019).
- Gerdas, Hilke:** Türken in Berlin. Berlin 2009.
- Goldberg, RoseLee:** Die Kunst der Performance vom Futurismus bis heute. Berlin 2014.
- Goldberg, RoseLee:** Performance art. In: Turner, Jane (Hrsg.): From Expressionism to Post-Modernism. Styles and Movements in 20th-century Western Art. The Grove Dictionary of Art. New York 2003.

- Goldberg, RoseLee:** Performance Art: From Futurism to Present. New York 1988; Goldberg, Roselee: Performance: Live art since the 60s. London 1998.
- H.O.:** Kommentar, Zeitung unbekannt. Reproduziert in: Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.
- H.O.:** Kommentar In: Die Welt 23.12.1976.
- Hilde, Gerd:** Mehr Sicherheit für Nationalgalerie. In: Berliner Morgenpost 14.12.1976.
- Honisch, Dieter; Nationalgalerie (Hrsg.):** Die Neue Nationalgalerie Berlin. Recklinghausen 1979.
- Jäger, Joachim:** Neue Nationalgalerie. Mies van der Rohe. Ostfildern 2011.
- Jappe, Elisabeth:** Performance - Ritual- Prozess. Handbuch der Aktionskunst in Europa. München 1993.
- Jelinek, Robert; Kalan, Saso:** ULAY. Don't read this. Wien 2017.
- Jens Christian Jensen:** Carl Spitzweg. Zwischen Resignation und Zeitkritik. Köln 1975.
- Jochmann, Werner:** Adolf Hitler, Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944, Hamburg 1980.
- Johnson, Dominic:** The Escape Artist. An Interview with Ulay. In: Johnson, Dominic: The Art of Living. An Oral History of Performance Art. London 2015.
- Jones, Amelia:** "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation. In: Art Journal, Vol. 56, No.4. 1997.
- Kalkschmidt, Eugen:** Carl Spitzweg und seine Welt. München 1945.
- Koldehoff, Stefan:** Das Lieblingsbild der Deutschen, URL: <https://www.zeit.de/2012/03/Kunstmarkt-Spitzweg> (Zugriff am 23.03.2019).
- Kosel, Margret:** Gammler, Beatniks, Provos. Die schleichende Revolution. Frankfurt 1967.
- Krovoza, Alfred:** Performanz versus Herrschaftsrationalität. Zum Politikverständnis der Protestbewegung. In: Kreuder, Freidemann; Bachmann, Michael (Hrsg.): Politik mit dem Körper: Performative Praktiken in Theater, Medien und Alltagskultur seit 1968. Bielefeld 2015.
- Künstlerhaus Bethanien:** Geschichte des Künstlerhaus Bethanien, URL:<https://www.bethanien.de/kuenstlerhaus-bethanien/geschichte/> (Zugriff am 25.03. 2019).
- Leidinger, Christiane:** Zur Theorie politischer Aktionen. Eine Einführung. Münster 2015.
- Leidinger, Christiane:** Zur Theorie politischer Aktionen. Eine Einführung. Edition Assemblage, Münster 2015.
- Lipp, Wolfgang:** Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten. Neuausgabe (Erstpublikation 1985). Würzburg 2010.
- Löhr, Hanns Christian:** Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der „Sonderauftrag Linz“. Kunstbeschaffung im Nationalsozialismus. Berlin 2016.
- Maria-Dolorès Parenteau-Rodriguez:** « "Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst" : Perspectives critiques sur le paysage culturel et la modernité» Eurostudia, vol. 8, n°1-2, 2012/2013, p. 187-208.
- Maria-Dolorès Parenteau-Rodriguez:** *Le geste cinématographique de performance* : Documenter et concrétiser l'espoir. Dissertation Université de Montréal Faculté des études supérieures, Montreal 2016.
- McEvilley, Thomas:** The Lovers. In: Abramovic, Marina; Ulay: The Lovers . Stedelijk Museum Amsterdam; Amsterdam 1989.

**McEvilley, Thomas:** The Triumph of Anti-Art. Conceptual and Performance Art in the Formation of Postmodernism. New York 2005.

**McEvilley, Thomas; Laysiepen, Frank Uwe:** Der erste Akt. Ostfildern 1994.

**McEvilley, Thomas:** Marina Abramovic/Ulay - Ulay/Marina Abramovic. In: Artforum International, September 1983. New York 1983.

**McNearney, Allison:** How one of Hitler's favorite works of art got stolen. URL: <https://www.thedailybeast.com/how-one-of-hitlers-favorite-works-of-art-got-stolentwice?ref=scroll>. (Zugriff am 25.03.2019).

**Morrison, Gavun; Stables, Fraser:** Lifting. Theft in Art. Aberdeen 2009.

**Noever, Peter; Schimmel, Paul:** out of actions. Aktionismus, Body Art & Performance 1949-1979. Anlässlich der Ausstellung: out of actions. Between Performance and the Object, 1949-1979. (Los Angeles 08.02.-10.05.1998, Wien 17.06.-06.09.1998, Barcelona 15.10.-06.01.1998, Tokyo 11.02.-11.04.1999). Ostfildern 1998.

**Nordau, Max:** Entartung. Herausgegeben von Karin Tebben. Berlin 2013.

**O.V.:** Eine Anti-Kunst-Aktion? In: Der Tagesspiegel 14.12.1976, 4.

**O.V.:** Appelle an die Besucher oder: Auf einen Spitzweg spuckt man nicht. In: Die Welt 23.12.1976.

**O.V.:** Carl Spitzweg: Vom Apotheker zum weltberühmten Maler. In: BILD-Berlin 13.12.1976, 3.

**O.V.:** Der arme Poet gestohlen. In: Frankfurter Rundschau 13.12.1976, 22.

**O.V.:** Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas. In: B.Z. 14.12.1976, 15.

**O.V.:** Der kurze Ausflug des „armen Poeten“. In: Der Tagesspiegel, 14.12.1976, 10.

**O.V.:** Der Spitzweg Raub. Berlins Museen sind sicher - aber leider nur nachts. In: BILD Berlin 13.12.1976, 3.

**O.V.:** Filmographie Wilma Kottusch. URL: [https://www.filmportal.de/person/wilma-kottusch\\_2e954becf382440e9862bb3ff7e0fc02](https://www.filmportal.de/person/wilma-kottusch_2e954becf382440e9862bb3ff7e0fc02) (Zugriff am 05.03.2019).

**O.V.:** Filmography Jörg Schmidt-Reitwein. URL: <http://www.reitwein.net/www.reitwein.net/Filmography.html> (Zugriff am 05.03.2019).

**O.V.:** Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub. In: BILD Berlin, 14.12.1976, 5.

**O.V.:** Irrer Räuber hatte das Bild in einer gelben Plastiktasche. In: BILD-Berlin 13.12.1976, 3

**O.V.:** Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde. In: B.Z., 13. 12.1976, 1.

**O.V.:** Kommentar In: Die Welt 23.12.1976. Reproduziert in: Studiogalerie Steiner (Hrsg.), Ulay: Irritation. Berlin 1977, 12.

**O.V.:** Kunstraub war eine „Aktion“. In: Der Abend 13.12.1976, 1.

**O.V.:** Lieblingsbild der Deutschen geraubt. In: Express Köln 13.12.1976, 1.

**O.V.:** SPD-Kulturpolitik am Beispiel Künstlerzentrum Bethanien in Westberlin. In: Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft, 23/24 Juli 1974. Berlin 1974.

**O.V.:** Spitzweg-Gemälde in Berlin geraubt - und zurückgegeben. In: Die Welt 13.12.1976, 1.

**O.V.:** „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

- Oßwald, Anja; Steiner, Mike:** Steiner Art Tapes. Katalog zur Ausstellung in der NGBK. Berlin 1994.
- Palestine, Charlemagne:** On Meeting Ulay and Marina. In: Rus Bojan, Cassin 2014. 153.
- Papies, Hans Jürgen:** Galerie des 20. Jahrhunderts. In: Schuster 2001, 340.
- Paris, Rainer:** Der kurze Atem der Provokation. In: Ders.: Stachel und Speer. Machtstudien. Frankfurt/M. 1998.
- Phelan, Peggy:** The ontology of performance: representation without reproduction. In: Phelan, Peggy: Unmarked. The Politics of Performance. London/New York 2004.
- Pitz:** Übers Ziel hinaus. In: Zeitung unbekannt. Reproduziert in: Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.
- Poppe, Birgit:** Spitzweg und seine Zeit. Seemann, Leipzig 2015.
- Raupp, Hans-Joachim:** Carl Spitzweg. Der arme Poet. In: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Vol. 46/47 (1985/86).
- Rhode, Werner:** Mit Spitzweg auf dem Holzweg. In: Frankfurter Rundschau 14.12.1976, 8.
- Roennefahrt, Günther:** Carl Spitzweg. Beschreibendes Verzeichnis seiner Gemälde, Ölstudien und Aquarelle. München 1960.
- Rus Bojan, Maria; Alessandro Cassin:** Whispers: Ulay on Ulay. Amsterdam 2014.
- Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Staatliche Museen zu Berlin:** Die Nationalgalerie. Köln 2001.
- Schwarz, Birgit:** Geniewahn - Hitler und die Kunst. Wien 2011.
- Speer, Albert:** Erinnerungen. Neuauflage (Erstaufgabe 1969). Berlin 2005.
- Stange, Raimar:** Tod des Fotos - Vier Fragmente zu Ulays Aktion FOTOTOT I. In: Ulrich, Matthias; Schirn Kunsthalle 2016.
- StGB:** §243 Abs. 1, Satz 2, Nr. 5 StGB, URL: <https://dejure.org/gesetze/StGB/243.html> (Zugriff am 25.03.2019)
- Straub, Karin:** Honisch, Dieter. In: Schuster 2001, 345.
- Studiogalerie Mike Steiner Berlin:** Ankündigung. In: Kunstforum 18, 4/76. Mainz 1976, 13.
- Studiogalerie Steiner (Hrsg.), Ulay:** Irritation. Berlin 1977.
- Tschirner, Manfred:** Diebstahl. In: Schuster, Peter-Klaus (Hrsg.), Staatliche Museen zu Berlin: Die Nationalgalerie. Köln 2001. 328.
- UDK Berlin:** Kurze Geschichte der HdK. URL: <https://www.udk-berlin.de/universitaet/die-geschichte-der-universitaet-der-kuenste-berlin/hdk-und-udk-berlin/kurze-geschichte-der-hdk-i-1975-1989/> (Zugriff am 23.03.2019)
- Uhde-Bernays, Hermann:** Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. 10. Auflage. München 1935.
- Uhde-Bernays, Hermann:** Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk; Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst. Dritte vermehrte Auflage. München 1917.
- Ulay:** Art Making as Identity Search. In: Rus Bojan, Cassin 2014.
- Ulay:** Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Korrespondenz zum Verhältnis. In: Kunstforum 19, 1/77. Mainz 1977, 208-217.



**Ulay:** Exposé, zitiert nach: O.V.: „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren. In: Zeitung unbekannt, Reproduziert in Studiogalerie Steiner 1976/77, 12.

**Ulay:** FOTOTOT: Taking Authority Away From Photography. In: Rus Bojan 2014.

**Ulay:** How I Stole a Painting. URL: <http://channel.louisiana.dk/video/ulay-how-i-stole-painting> (Zugriff am 25.03.2019).

**Ulrich, Matthias (Hrsg.):** ULAY. Life-Sized. Ausstellungskatalog. Anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt (13.10.2016 - 08.01.2017). Leipzig 2016.

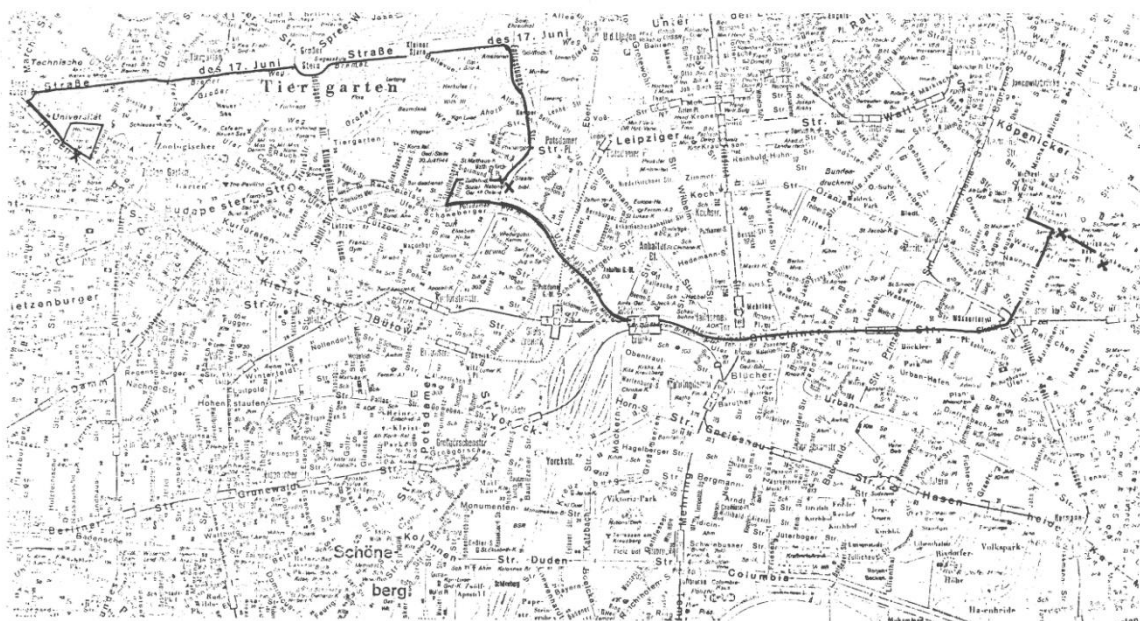
**Verwiebe, Birgit:** Galerie der Romantik. In: Schuster 2001.

**Wichmann, Siegfried:** Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle. Stuttgart 2002.

**Zielinska, Kinga:** „Zur sprachlichen Inszenierung von kollektiver Zugehörigkeit in der BILD-Zeitung“. In: Kaczmarek, Dorota (Hrsg.): Politik - Medien - Sprache. Deutsche und polnische Realien aus linguistischer Sicht. Lodz 2016.

## 10. Abbildungsverzeichnis:

Abbildung 1



### Route der Aktion

Quelle: Detailausschnitt aus Studiogalerie Steiner, Ulay: Irritation. Berlin 1976/77, S. 5.

© Ulay. Reproduktion zur Verfügung gestellt von De Appel, Amsterdam.

Abbildung 2

### BESCHREIBUNG DER AKTION

1. Hänge vor den Haupteingang der Hochschule der bildenden Künste eine Fotofahne ( 200x250 cm ),  
Motiv: Reproduktion des Spitzweg Gemäldes  
"Der arme Poet"
2. fahre mit eigenem Wagen zur Neuen Nationalgalerie,
3. parke Wagen an der Rückseite der Neuen  
Nationalgalerie,
4. gehe in die Neue Nationalgalerie,
5. entferne aus der Neuen Nationalgalerie das  
Gemälde "der arme Poet" von Carl Spitzweg
6. laufe mit dem Gemälde aus der Neuen Nationalgalerie  
zu meinem Wagen,
7. fahre Richtung Berlin-Kreuzberg,
8. parke Wagen in Berlin-Kreuzberg,
9. laufe mit Gemälde weiter zum Künstlerhaus  
Bethanien,
10. hänge vor den Haupteingang des Künstlerhaus  
Bethanien eine Farbreprouktion des Spitzweg  
Gemäldes,
11. laufe weiter mit dem Gemälde in die Muskauer-  
strasse,
12. betrete ein Haus für türkische Gastarbeiter,
13. gehe in die Wohnung einer Gastarbeiterfamilie,
14. hänge das Gemälde "der arme Poet" an die Wand.

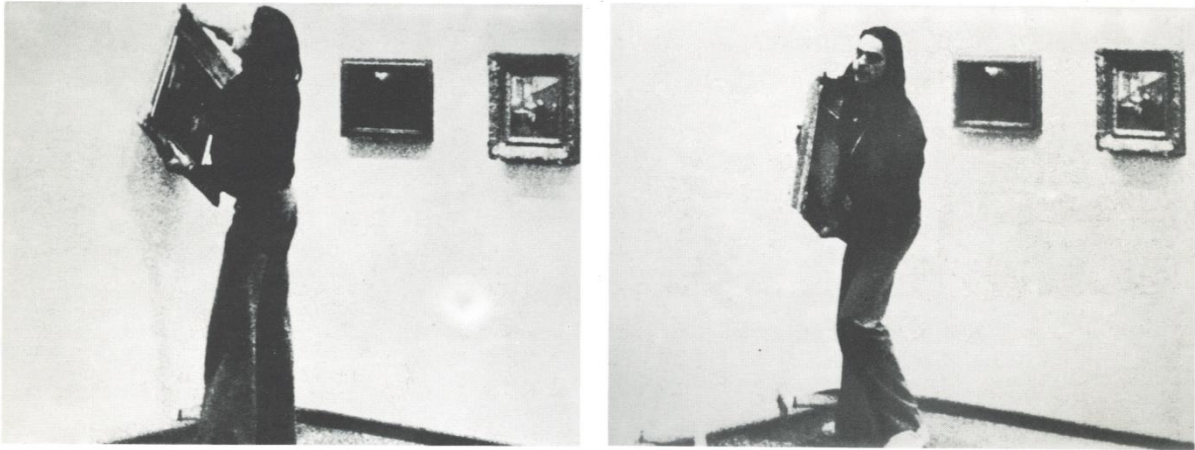
Berlin, 12.12.1976

### Beschreibung der Aktion

Quelle: Detailausschnitt aus Studiogalerie Steiner, Ulay: Irritation. Berlin 1976/77, S. 3.

© Ulay. Reproduktion zur Verfügung gestellt von De Appel, Amsterdam.

### Abbildung 3



7. Abhängung und Auslösen der Alarmanlage  
1.11 Uhr.

### Standbilder des Diebstahl im Erdgeschoss der Neuen Nationalgalerie,

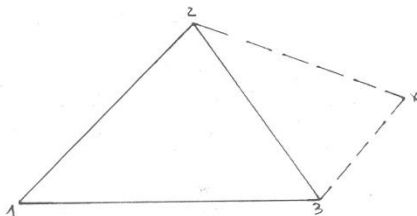
Quelle: Detailausschnitt aus Studiogalerie Steiner, Ulay: Irritation. Berlin 1976/77, S.7.

© Ulay. Reproduktion zur Verfügung gestellt von De Appel, Amsterdam.

### Abbildung 4

Korrespondenz zum Verhältnis

...da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst



türkische  
Gasterbeiterfamilie

1. Hochschule der bildenden Künste
2. Neue Nationalgalerie
3. Künstlerhaus Bethanien

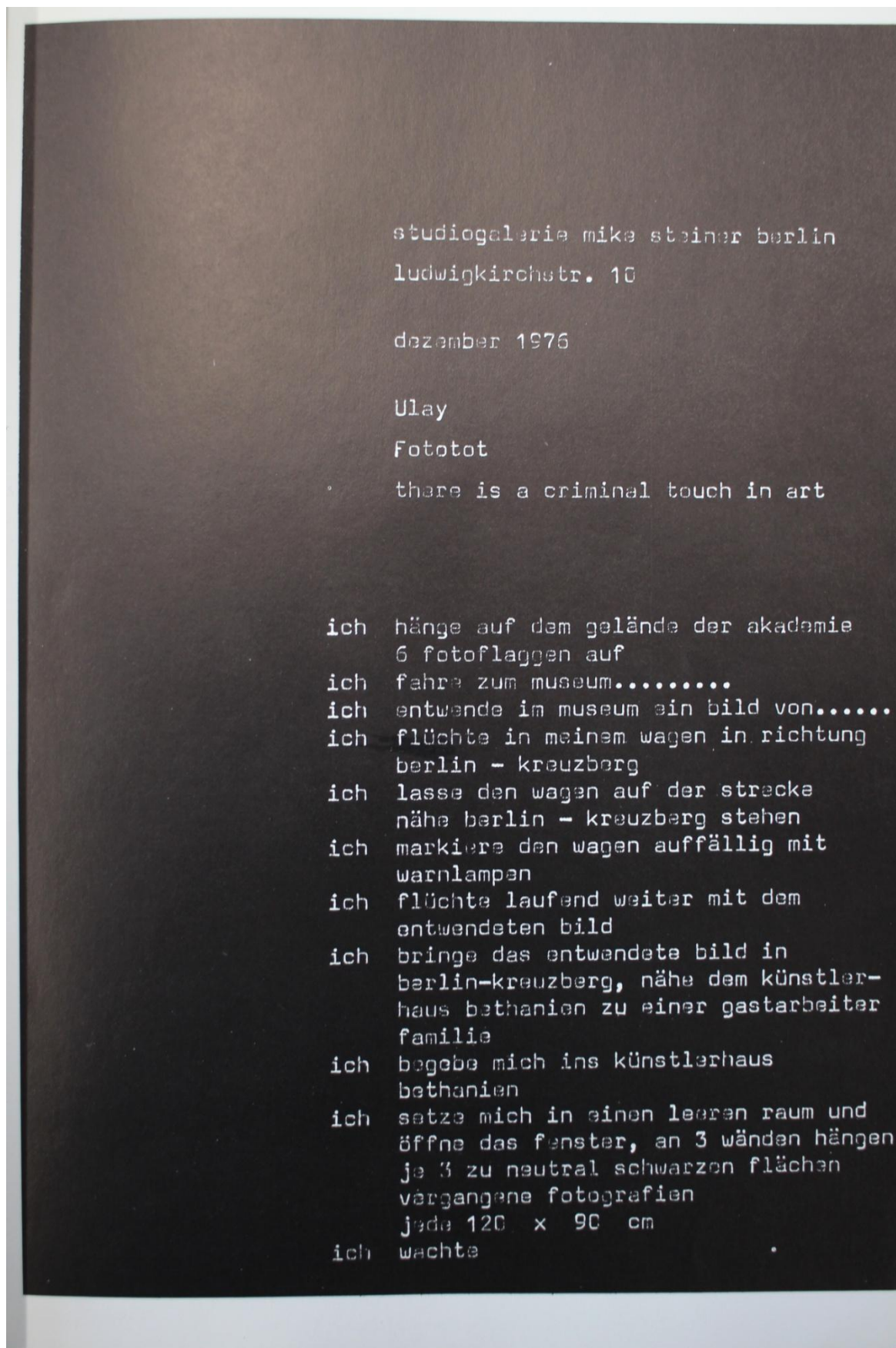
Berlin, Dezember 1976

### Pyramidenskizze: Korrespondenz zum Verhältnis...da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst.

Quelle: Detailausschnitt aus Studiogalerie Steiner, Ulay: Irritation. Berlin 1976/77, S. 4.

© Ulay. Reproduktion zur Verfügung gestellt von De Appel, Amsterdam.

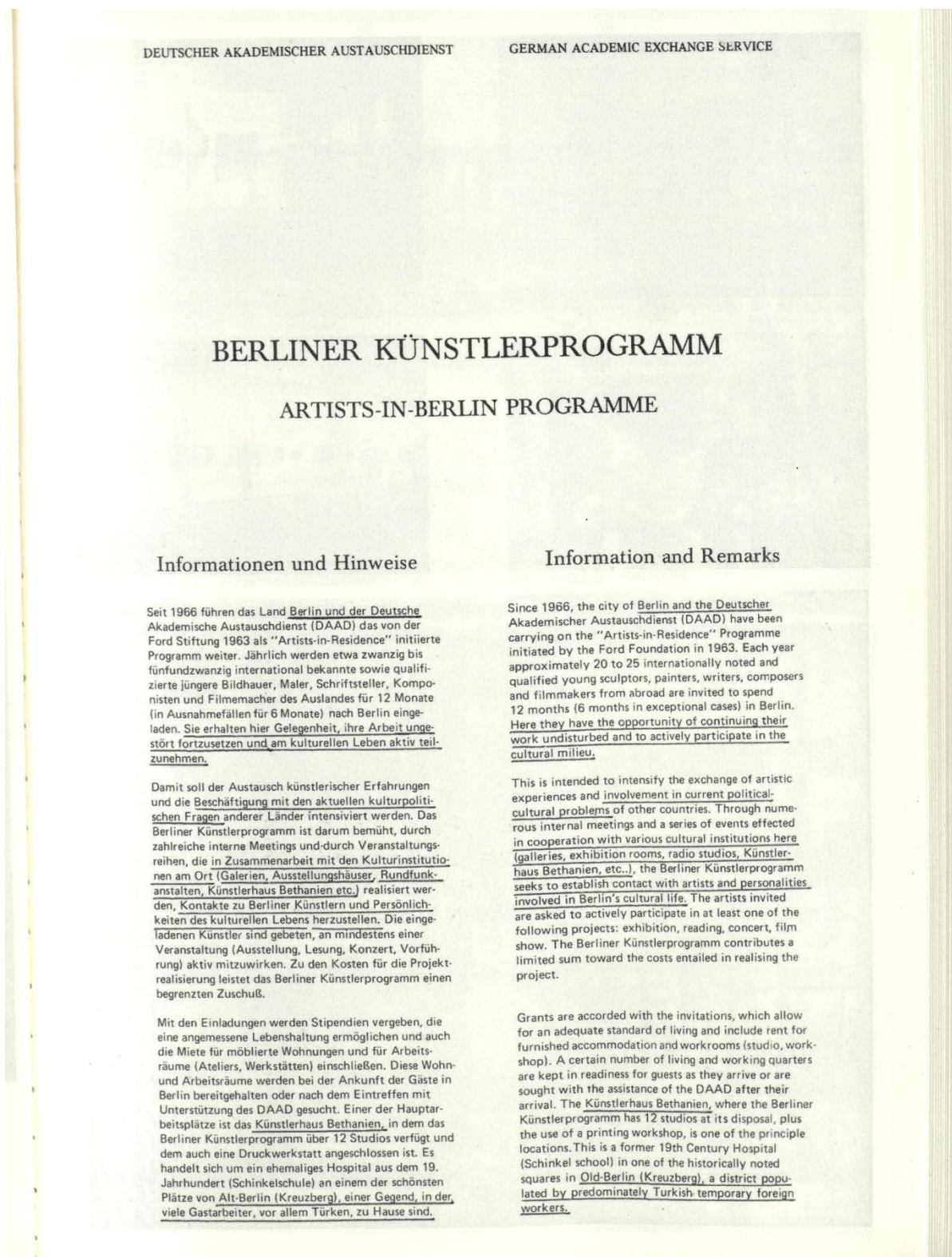
Abbildung 5



Anzeige der Studiogalerie Steiner, Ankündigung der Aktion in der Zeitschrift Kunstforum 18, 1976/4.

Quelle: Studiogalerie Mike Steiner Berlin: Ankündigung. In: Kunstforum 18, 4/76. Mainz 1976, 13.

Abbildung 6



**Informationsblatt des DAAD zum „Berliner Künstlerprogramm“**

Quelle: Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Korrespondenz zum Verhältnis. In: Kunstforum 19, 1/77. Mainz 1977, S. 211.

Abbildung 7



**Reproduktion „Engelsbild“**

Quelle: Detailschnitt Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Korrespondenz zum Verhältnis. In: Kunstforum 19, 1/77. Mainz 1977, S. 215.

Abbildung 8



**Gemäldereproduktion, nach Hans Zatzka „Hochzeitstraum“, Farbendruck/Litographie. Maße und Datierung unbekannt (um 1922).**

Quelle: URL: [https://www.picclickimg.com/d/1400/pict/113262989909\\_/Heiligenbildschlafende-Frau-mit-EngelGoldrahmenantikes-BildSchlafzimmerbild.jpg](https://www.picclickimg.com/d/1400/pict/113262989909_/Heiligenbildschlafende-Frau-mit-EngelGoldrahmenantikes-BildSchlafzimmerbild.jpg) (Zugriff am 29.03.2019)

Abbildung des „Hochzeitstraums“ auch in: Brückner, Wolfgang: Elfenreigen -Hochzeitstraum. Die Öldruckfabrikation 1880 - 1940. DuMont, Köln 1974, 104. Kauf datiert auf 1922.

Abbildung 9



Carl Spitzweg: „Der arme Poet“, 1839, Öl auf Leinwand, 36,2 x 44,6 cm, Bayerische Staatsgemäldesammlung Neue Pinakothek.

Quelle: URL: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Carl\\_Spitzweg\\_-\\_Der\\_arme\\_Poet\\_%28Neue\\_Pinakothek%29.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Carl_Spitzweg_-_Der_arme_Poet_%28Neue_Pinakothek%29.jpg) (Zugriff am 29.03.2019).

### 10.1. Filmverzeichnis:

**Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst.** Deutschsprachige Version der Videodokumentation. Produziert von Wilma Kottusch, Mike Steiner und Ulay. Video mit Ton, schwarz weiß, 25:23 Minuten. 1976/77. URL: [http://www.ubu.com/film/ulay\\_action.html](http://www.ubu.com/film/ulay_action.html) (Zugriff am 28.03.2019)

**Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst.** Englischsprachige Version der Videodokumentation. Produziert von Wilma Kottusch, Mike Steiner und Ulay. Video mit Ton, schwarz weiß, 23:59 Minuten. 1976/77. URL: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/ulay/da-ist-eine-kriminelle-berührung-in-der-kunst/1832> (Zugriff am 28.03.2019, Account erforderlich)

**Ulay: Metamorphosis of a Canal House.** Dokumentiert in einem Tv-Bericht, Sender unbekannt. Video mit Ton, schwarz weiß, 12:26 Minuten. 1972 URL: <http://www.li-ma.nl/lima/catalogue/art/ulay/the-metamorphosis-of-a-canal-house/19750> (Zugriff am 28.03.2019, Account erforderlich).

## 11. Anhang

### Einstellungs- und Sequenzprotokoll

Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst.

Deutschsprachige Version der Aktionsdokumentation. Produziert von Wilma Kottusch, Mike Steiner und Ulay. Video mit Ton, schwarz weiß, 25:23 Minuten. 1976/77.

URL: [http://www.ubu.com/film/ulay\\_action.html](http://www.ubu.com/film/ulay_action.html) (Zugriff am 28.03.2019)

**00:00 - 00:16** Das 25:23 Minuten lange schwarz-weiß Video beginnt mit einer kurzen Titelsequenz, bei der drei aufeinander folgenden Texte in schwarzer Schrift zentriert auf hellem Grund eingeblendet werden: „AN EVENT BY ULAY“, „DA IST EINE KRIMINELLE BERÜHRUNG IN DER KUNST“ und „BERLIN,1976“. Danach folgt ein Schnitt und eine kurze schwarze Sequenz.

**0 0:16 - 01:16** In der ersten Sequenz werden zahlreiche Zeitungsausschnitte eingeblendet und eine Radio/Fernsehbericht als Ton + dumpfer Synthesizer, der allmählich lauter wird.

Beginnend mit der Schlagzeile „Berlin: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“ (vergrößert + kleiner)

„Berlins Museen sind sehr sicher - aber leider nur nachts“ (5x, übereinander)

Der Kunstraub in 5 Bildern/„Carl Spitzweg: Vom Apotheker zum weltberühmten Maler“

„Der Spitzweg-Dieb flüchtete mit dem Millionen-Bild durch den Notausgang“ (Montage Foto/Gemälde im Wechsel, schneller werdend)

**01:16:** Schreibmaschinenschrift: Berlin 12-12-1976 (01:16)

**Ton 00:16 - 01.28** Radiobericht: „Das aus der Berliner Nationalgalerie entwendete Spitzweggemälde „Der Arme Poet“, dessen Wert auf mehr als zwei Millionen Mark geschätzt wird, ist wenige Stunden später dem Museum zurückgegeben worden. Die Tat wurde von einem 30-jährigen Mann ausgeführt der sich als Kunststudent aus Amsterdam ausgibt und gegenwärtig von der Polizei verhört wird. Von der Vernehmung wird Aufschluss über Ziel und Hintergrund der Aktion erwartet. Die Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, zu denen die Nationalgalerie gehört, vertreten in einer Pressemitteilung die Ansicht, es sei wohl nicht um einen kriminellen Akt gegangen, sondern um eine demonstrative Handlung.“

„Über den Tathergang wurde folgende Darstellung gegeben: Während der Besuchszeit der Nationalgalerie, wurde das Spitzweggemälde von dem Täter von der Wand gerissen wodurch die Alarmanlage ausgelöst wurde. Obwohl die Aufseher die Verfolgung sofort aufgenommen und den Täter vorübergehend festhalten konnten, habe dieser sich wieder losreisen und flüchten und später in einem bereitgestellten Auto entkommen können.“

**01:18- 02:51** Helle Überblendung: Hochschule der Bildenden Künste. Ulay steht auf einer hölzernen Klappleiter vor dem Portal, befestigt und entrollt eine großformatige Reproduktion des Gemäldes, die den Eingang verhängt. Mit der Leiter in der rechten Hand geht er zu seinem Bus, verstaut die Leiter und steigt in das Fahrzeug. Dabei entfernt sich die Kamera lang-



sam und zeigt in einer Totale die Hochschule der Bildenden Künste, vor der Ulay seinen Wagen geparkt hat. Das Straßenschild Hardenbergstraße ist hierbei klar zu erkennen.

**Ton 01:29 - 03:07**

Ulay trägt die Beschreibung der Aktion vor:

„Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Beschreibung der Aktion.

1. Ich hänge vor dem Haupteingang der Hochschule der Bildenden Künste eine Fotofahne, 2,50 m x 2,00 m, Motiv: Reproduktion des Spitzweggemäldes „Der Arme Poet“.
2. Ich fahre mit eigenem Wagen zur Neuen Nationalgalerie.
3. Parke Wagen an der Rückseite der Neuen Nationalgalerie.
4. Gehe in die Neue Nationalgalerie.
5. Entferne aus der Neuen Nationalgalerie das Gemälde von Carl Spitzweg „Der Arme Poet“
6. Ich laufe aus der Neuen Nationalgalerie zu meinem Wagen.
7. Fahre in Richtung Berlin Kreuzberg
8. Stelle Wagen ab, 800 Meter vor dem Künstlerhaus Bethanien in Berlin Kreuzberg.
9. Laufe mit dem entfernten Spitzweggemälde weiter zum Künstlerhaus Bethanien.
10. Hänge vor den Haupteingang des Künstlerhaus Bethanien eine Farbproduktion des Spitzweggemäldes „Der Arme Poet“.
11. Ich laufe vom Künstlerhaus Bethanien 150 Meter weiter mit entferntem Spitzweggemälde in die Muskauerstraße.
12. Ich betrete ein Haus für Gastarbeiterfamilien.
13. Ich gehe in die Wohnung einer türkischen Gastarbeiterfamilie.
14. Hänge das entfernte Spitzweggemälde „Der Arme Poet“ in der Wohnung der türkischen Gastarbeiterfamilie an die Wand.“

**02:51- 04:16**

Kamera filmt aus der Frontscheibe eines Fahrzeuges, dass auf der Hardenbergstraße fährt und sich von der Hochschule entfernt. (O-Ton + Sythesizer). Nach kurzer Fahrt holt das Fahrzeug Ulays Bus, der an einer Ampel steht, ein und fährt ihm hinterher. (

**04:16 - 04.20**

Zwischensequenz: Eine Frau geht durch die Drehtür der Neuen Nationalgalerie

**04.20 - 04.34**

Fahrt durch Berlin, hinter Ulays Bus

**04.34 - 04.39**

Zwischensequenz: Die Drehtür der Neuen Nationalgalerie dreht sich, ohne Personen

**04.39 - 05.03**

Fahrt durch Berlin, Ulays Bus fährt mit einigem Abstand voraus

**05.03 - 05:12**

Zwischensequenz: Die Drehtür und der Eingangsbereich der Neuen Nationalgalerie

**05:12 - 05.28**

Fahrt durch Berlin, S-Bahnhof? im Nebel ist die Siegessäule zu erkennen

**05:28 - 05:37**

Zwischensequenz: Der Eingangsbereich der Neuen Nationalgalerie mit 3 Personen.

**05:37 - 06:21**

Fahrt , Siegessäule, Bus und Kamerafahrzeug nehmen die 2.Ausfahrt.

**06:21 - 06:40** Zwischensequenz: Innenaufnahme Neue Nationalgalerie, Kamera geht die Treppe hinunter.

**06:40 - 06:57** Fahrt, im Hintergrund das Brandenburger Tor.

**06:57-07:28** Zwischensequenz: Untere Ebene der Neuen Nationalgalerie, diverse Plastiken und Objekte auf Podesten

**Ton 07:09- 08:23** Dialog zwischen Museumsbedienstetem und Wilma Kottusch: „Einen Augenblick Bitte (unverständlich (...). Sie wissen ganz genau dass Sie hier ohne schriftliche Genehmigung der Direktion keine Filmaufnahmen machen, das habe ich Ihnen neulich schon gesagt.“ „Wir dürfen ohne...“ „Nein das dürfen sie nicht, das gilt nur für Fotoapparate!“ „für 16mm ist gesagt worden!“ „Das war falsch!“ „Ich glaube nicht das die (...) Stelle falsche Informationen ausgehen“, Es gibt eine klare Anweisung die Ihnen auch oben von den Leuten gesagt worden ist, wenn Sie zu denen was anderes gesagt haben, stimmt das nicht. Dreharbeiten nur..“ „Wir haben gesagt bekommen, dass wir Aufnahmen..“ Ich weiß genau was sie gesagt bekommen haben: Herr Honisch hat gesagt, dass er es ablehnt dass Sie hier Drehaufnahmen machen für diese Ulay-Geschichte und dabei bleibt!“ „Uns wurde gesagt, dass bewegliche Bilder, dass Film gedreht werden darf, solange kein Lichtaufbau da ist.“ Nein, das stimmt aber nicht! ich kann Ihnen nur sagen es ist nicht erlaubt hier Filmaufnahmen zu machen ohne Erlaubnis der Direktion und die Erlaubnis haben sie nicht also brechen sie bitte ab und hören sie damit auf. Das ist endgültig und auch mit aller Autorität dieses Museums Ihnen gegenüber ausgedrückt. Bitte verlassen Sie das Museum mit Ihrer Kamera, sie können die Kamera an der Garderobe abgeben und können hier das Museum solange besuchen wie sie wollen.“ „Wie ist denn Ihr Name?“

**07:28-09:47** Währenddessen Fahrt durch Berlin (Brandenburger Tor), Wagen biegt rechts ab. Der Synthesizer wird lauter und der Rythmus wird allmählich schneller. 08:34 Neue Nationalgalerie in Sichtweite, Ulays Wagen voraus. 08:37 Kameranachricht nach rechts, Kirche und Schnegestöber, einzelne Passanten. Langsame Fahrt an der Nationalgalerie vorbei, kamera filmt parallel zum Gebäude durchs Seitenfenster des Fahrzeugs. Die Fahrt wird langsamer, stockt und stoppt. Museumsbesucher

**09:47-10:15** Schnitt: Von der Straße aus wird Ulay beim Betreten der Neuen Nationalgalerie gefilmt.

**10:15-10:29** 6 Standbilder mit Zoom, der Synthesizer-Rythmus wird doppelt so schnell :

**10:15-10:20** 1. Das Gemälde hängt an der Wand. Bewegung und Zoom von rechts nach links auf das Gemälde (nicht zu erkennen, dunkel)

**10:20-10:23** 2. :Ulay geht, die Hände auf dem Rücken verschränkt, auf das Gemälde zu. Zoom auf Ulay.

**10:23-10:25** 3. Das Gemälde an der Wand, seitliche Perspektive. Zoom auf das Gemälde.

**10:25- 10:27** 4. Ulay greift den Rahmen des Gemäldes, die Rechte Hand oben, die linke Hand unten und hebt es aus der Halterung.

**10:27-10:28** 5. Das gerahmte Gemälde wird von der Wand genommen.

**10:28-10:29** 6. Ulay trägt das gerahmte Gemälde eingeklemmt unter seinem rechten Arm und ist der Kamera zugewandt.

**10:29-10:36** Ulay rennt mit dem Gemälde unter dem Arm im Untergeschoss in Richtung der Treppe und springt die Stufen hinauf. Nahe hinter ihm eine weitere Person (Wachmann?)

**10:36- 10:52** Außenaufnahme von der Straße aus. Ulay stürmt durch eine Drehtür aus der Neuen Nationalgalerie ins Freie, blickt sich um und rennt entlang der Glasfassade nach rechts durch das Schneegestöber. Die Kamera folgt seiner Bewegung. Eine unbeteiligte Passantin läuft unterhalb der Brüstung und wird auf die Situation aufmerksam, blickt sich um. Ulay rennt an der Ecke des Gebäudes nach links und verlässt die Einstellung nach rechts. 3 Sicherheitsmänner sind Ulay auf den Fersen, einer bleibt an der Gebäudeecke stehen, die anderen beiden rennen mit Abstand hinterher. Auch die Passantin rennt an der Mauer entlang nach rechts, die Kamera bewegt sich mit ihr. Der Synthesizer wummert

**10:52- 14:21** Plansequenz, Ulays Bus fährt auf die Kamera zu, zoom out, Schwenk im Innern eines Busses. Filmt zuerst durchs Heckfenster, dann durch die Frontscheibe. Fahrzeug fährt Ulay hinterher, der Fahrer ist zu sehen. Zoom durch die Frontscheibe auf Ulays Bus. Das Kamerafahrzeug folgt Ulay, teilweise ist sein Bus weit voraus und nicht mehr zu sehen. Entlang der U-Bahn-Trasse. Scheibenwischer fahren durchs Bild, starkes Schneegestöber. An einer Ampel holt das Fahrzeug Ulay ein und fährt dann direkt hinter ihm. Ulay setzt Blinker nach links, beide fahren unter der U-Bahn-Trasse nach links. Dann nach rechts unter einem Gebäudebogen hindurch. Ulay biegt nach links auf einen Parkplatz ab.

**14:21-15:17** Schnitt. Kamera filmt aus dem linken Seitenfenster. Ulays öffnet die Tür des Buses, steigt aus und lässt den Bus stehen. Das gerahmte Gemälde unter dem rechten Arm eingeklemmt und einer Tasche in der rechten Hand. Zu Fuß geht er weiter, wechselt die Straßenseite und joggt auf dem rechten Gehweg, das Gemälde unter dem rechten Arm, die Tasche in der linken Hand. Das Fahrzeug folgt ihm langsam, die Kamera schwenkt mit. Ulay überquert eine Straße.

**15:17-17:21** Ulay geht auf dem linken Gehsteig, Mit der Tasche schützt er jetzt das Bild vor der Nässe, beides unter dem rechten Arm eingeklemmt. Das Fahrzeug folgt ihm, filmt durch das linke Seitenfenster. Ulay beginnt zu joggen. Dann geht er wieder langsamer. An einer Ecke biegt er links ab, das Fahrzeug folgt ihm. An der nächsten Ecke wieder links. Das Fahrzeug folgt ihm. (Scheibenwischer)

**17:21-17:31** versteckter Schnitt. Bus verdeckt die Sicht. Ulay kommt am Künstlerhaus Bethanien an, am Eingang und stellt seine Beute ab.

**17:31- 18:28** Zoom durch das linke Seitenfenster. Ulay hat ein Plaket in der Hand und hängt es an eine Stellwand links neben dem Eingang. Dann hebt er das Gemälde wieder auf, eine zweite Person ist kurz zu sehen. Unklar wer und woher. Das Gemälde ist nun verpackt. Unter seinem rechten Arm trägt Ulay das Bild und läuft an der Vorderseite des Kamerawagens vorbei, über den Platz auf die andere Seite, joggt wieder, Schnee hat zugenommen. Die Kamera folgt ihm mit einem Schwenk und dann Zoom.

**18:28 - 19:40** Ulay steht in einer Telefonzelle. (Ruf doch mal an) Seine Hänge liegen auf dem geöffneten Telefonbuch und er verharrt einen Moment. Dann greift er den Hörer und wirft eine Münze in den Automaten und wählt. Die Kamera zoomt auf sein Gesicht, er telefoniert, ohne dass seine Stimme zu hören ist. Nur Synthesizer. 19:08: „Künstlerhaus Bethanien,

zum Künstlerhaus Bethanien, ist in Kreuzberg. Da ist das Bild, da können Sie es abholen jetzt. Und bitte - ich kann meinen Namen nicht nennen, ich werde aber wahrscheinlich da sein - und würden Sie bitte so freundlich sein, weil ich so freundlich war sofort anzurufen, Herrn Honisch, den Direktor des Museums.“ Ulay legt auf, nimmt mit seiner linken Hand das Restgeld aus dem Automaten, klemmt das Gemälde wieder unter seinen rechten Arm und verlässt die Telefonzelle.

**19:40-19:42** schwarz. Synthesizer

**19:42 -19:59** Blende. Innenraum. die Kamera folgt Ulay durch eine Tür in ein Zimmer. Ulay geht nach rechts, die Kamera schwenkt nach links und filmt eine Frau mit Kopftuch und einem Kind auf dem Arm. Hinter ihr steht ein weiterer Junge, alle blicken zur Kamera. Die Frau scheint zu lächeln. Kameraschwenk nach rechts, das gerahmte Gemälde der Arme Poet ist ausgepackt und steht auf dem Sofa.

**19:59- 20:03** Die Kamera filmt die Familie, die das Spektakel in ihrer Wohnung beobachtet. Weitere unbekannte Personen im Raum.

**20:03- 20:33** Ulay nimmt ein querformatiges Gemälde von der Wand und stellt das Bild hochkant an die Wand neben dem Kachelofen, der in der Ecke zu sehen ist. Dann hängt er den Armen Poeten an den gleichen Nagel an dem zuvor das Puttenbild hing. Die Kamera nähert sich ihm von hinten.

**20:33- 20:44** Nahaufnahme des „Armen Poeten“ an der Wand, dann erstarrt zum Standbild. Synthesizer aus.

**20:44-20:46** Schwarz

**20:46- 20:50** Einblendung, schwarze Schrift auf hellem Grund: DURATION OF THE EVENT 30 HOURS

**20:50-20:52** schwarz

**20:52-25:03** Zeitungsartikel und erneut Radio/Fernsehbeitrag. Ulay hängt Zeitungsartikel an und ab auf einer Pinnwand, Zigarette im Mund

1. Berlin: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild
2. Berlins Museen sind sehr sicher - aber leider nur nachts
3. Der Abend: Kunstraub war eine Aktion
5. BZ. Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg Gemälde
6. Spitzweg-Dieb flüchtete mit dem Millionen-Bild durch den Notausgang (Ulay zeigt mit dem Finger auf die Überschrift und das Foto).
7. „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren
8. Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas
9. Mehr Sicherheit für Nationalgalerie (Zoom auf Überschrift)
10. Karikatur Entführung aus dem Serail
11. Appelle an die Besucher oder: Auf einen Spitzweg spuckt man nicht.
12. Der kurze Ausflug des „armen Poeten“.

22:10-22:22: „Einige Zeit nach dem Diebstahl wurde dem Museumsdirektor die Rückgabe des Spitzwegbildes telefonisch angekündigt. Er konnte es beim Pförtner des Künstlerhauses Bethanien im Bezirk Kreuzberg unversehrt wieder in Besitz nehmen.

**25:03-25:06**            schwarz

**25:06-25:11**            GALERIE MIKE STEINER BERLIN

**25:11- 25:21**            PRODUCED BY:  
MIKE STEINER / WILMA KOTTUSCH  
CAMERA: JORG SMIDT-REITWEIN  
EDITING: WILMA KOTTUSCH

**25:11-25:23**            schwarz

**Studiogalerie Steiner, Ulay: Irritation. Berlin 1976/77.**

© Ulay. Reproduktion zur Verfügung gestellt von De Appel, Amsterdam.

# U L A Y IRRITATION

STUDIOGALERIE STEINER

ULA 1

ULA 1



# Lieblings-Bild der Deutschen

## Dieb war angemeldet

Der Kunsträuber Uwe Laysiepen (33), der am Sonntag spektakulär das Lieblingsbild von Millionen Deutschen „Der arme Poet“ von Carl Spitzweg entwendete, hat seine Aktion vorher angekündigt.

In der Fachzeitschrift „Kunstform international“, die am 9. Dezember an Kunstgalerien und Museen, darunter auch die Berliner Nationalgalerie, verschickt wird, hatte er in einer Anzeige genaue Angaben über seinen Plan gemacht.

Dabei war auch der Rückgabeort, das Künstlerhaus Bethanien, wo die Galerie das Biedermeier-Bild tatsächlich zurückbekam, erwähnt.

# geraubt

## „Der arme Poet“



Sein „Poet“ geraubt: Spitzweg

Von REINHARDT SCHWARZKOPFF  
exp Berlin — Ein deutscher Kunststudent hat in einer Protestaktion aus der Berliner Nationalgalerie das Ölgemälde des Biedermeier-Malers Carl Spitzweg „Der arme Poet“ geraubt. Reproduktionen des Werkes hängen in Millionen deutscher Wohnzimmer. Nach wenigen Stunden gab Uwe L. (33) das Bild zurück.

## Überfall auf Nationalgalerie / S. 4

14. DEZ. 1976

METROPOL-GESELLSCHAFT  
E. Matthes & Co.  
Zeitungs-Ausschnitt-Büro



Bayerns beliebte Boulevardzeitung

Tägliche Verkauf:  
Auflage: 130 000

## Spitzwegs Gemälde zum Leben erweckt

Laut Statistik sehen ca. 26 Prozent der Fernsehteilnehmer das Programm in Farbe, und genau jene 26 Prozent bekamen am Sonntag vom ZDF mit Edmund Nicks „Kleinem Hofkonzert“, dessen Text von Paul Verhoeven und Toni Impekoven stammt, einen Augenschmaus geboten. Die „Schwarzweiß-Seher“ waren klar im Nachteil. Man hatte einer Spitzweg-Ausstellung Leben eingehaucht.

Es war, als träfe man gute alte Bekannte in einer vertrauten Umgebung. Dazu gab es hübsche Lieder, unverschämtheit und schön gesungen. Regisseur Liebeneiner stand eine Schauspielergarde zur Verfügung, die genau in die Szenerie paßte. Stellvertretend für alle seien genannt: die reizende Naomi Friegel als Christine, Amadeus August als Leutnant (wie

aus dem Zinnsoldaten-Kasten) und Gustav Knuth, der dem Serenissimus schelmische Gutierrezigkeit verlieh.

Dazwischen tauchte nahtlos der „Büchermurm“ auf, man erkannte jene gewisse Apotheke wieder, sah in und aus efeumrankte Butzenscheiben, begrüßte die Postkutsche und fand sich am „Stadttor“ zurecht. Herrlich echt die Szene im Dachzimmer des „Armen Poeten“, die durch ein aktuelles Ereignis — Spitzwegs Gemälde war nachmittags aus der Berliner Nationalgalerie gestohlen und nach einigen Stunden wieder gefunden worden (tz berichtete) — noch an Reiz gewann.

Dieses „Kleine Hofkonzert“ war eine echte vorweihnachtliche Freude, leider für zu wenige...

ERICH HELLER

„Armer Irrer“ klaute „Armen Poeten“

# Irrer raubte in

# Berlin das

# weltberühmte

# Spitzweg-

# Gemälde

Entsetzen in der Berliner Nationalgalerie: Das weltberühmte Spitzweg-Gemälde, auf dem ein armer Poet in seiner Dachkammer unter einem Regenschirm liegt, wurde von einem 33-jährigen Mann aus Amsterdam unter dramatischen Umständen gestohlen. Der offenbar geistesgestörte Mann gab das Bild zum Glück nach fast drei Stunden zurück. (Bericht Mittelseiten)



# Der Spitzweg-Dieb flücht Millionen-Bild durch de

**Ein Kunststudent aus Amsterdam wollte das Gemälde einer türkischen Gastarbeiterfamilie aus Kreuzberg schenken**



Carl Spitzweg: „Der arme Poet“. Dieses wohl berühmteste Motiv des Malers hat er in drei kaum unterschiedlichen Fassungen gemalt. Es ist eine Handbreite kleiner als die beiden Seiten der .82.



Zweites Deutsches Fernsehen: „Der arme Poet“. So lief gestern abend der Schauspieler Peter Uühr über den Bildschirm. Anders als im Original: Der Besuch der Apothekerin (gespielt von Isy Orén).



Das Bild ist wieder da! Noch steht dem Direktor Prof. Dieter Honisch (rechts) und seinem Stellvertreter Dr. Peter Krieger.

## Am selben Abend kam „Der arme Poet“ auch im Fernsehen — als Schauspiel-Sze

Berlin, 13. Dezember .82  
Entscheiden in der Neuen Nationalgalerie in der Potsdamer Straße 50 (Tiergarten). Das weltberühmte Bild des großen deutschen Malers Carl Spitzweg, „Der arme Poet“, wurde gestohlen.  
Es wurde noch am selben Tag wieder zurückgegeben. Am gleichen Abend sahen Millionen Fernsehschauspieler einen Film über die Spitzweg-Zeit, in dem der „Arme Poet“ in der Dachkammer von einem Schauspieler gespielt wurde.  
Der Täter: Der 33jährige Kunststudent Uwe L. aus Amsterdam, der sich „Ulay“ nennt und die deutsche Staatsbürgerschaft besitzt.  
Kurz nach 13 Uhr riß er das Bild, das einen Wert zwischen

zwei und zweieinhalb Millionen Mark hat, von der Wand und rannte in die Eingangshalle zu ebener Erde, wo er durch einen Notausgang entkommen konnte.  
Die Signalanlage hatte sofort funktioniert, die Elassengattüren wurden umgehend geschlossen. Den Museumswärtern gelang es jedoch nicht, den Dieb festzuhalten.  
Einer der feuerpolizeilichen Notausgänge, der mit einem Hebel zu öffnen ist, verhalf dem Dieb zur Flucht. Mit einem kurzen Ruck konnte er die Plombe der Tür aufreißen.  
Im Schneematsch konnte er sein etwa 500 Meter weiter abgestelltes Auto erreichen. Die Verfolger trauten sich nicht, in der Glätte schneller zu rennen. Zweimal stürzte der Täter, hielt aber das wertvolle Bild in die

Höhe, um es nicht zu beschädigen.  
Mit seinem Transporter vom Typ Citroën mit der holländischen Nummer AN-874 floh er in Richtung Kreuzberg. Sofort leitete die Polizei eine Großfahndung ein.  
**Anonymer Anruf beim Galerie-Chef**  
Eineinhalb Stunden nach dem Raub, gegen 14 Uhr 30, ging beim Pförtner der Nationalgalerie ein anonymer Anruf ein: „Wenn Professor Honisch im Künstlerhaus Bethanien erscheint, wird ihm dort, persönlich das Bild übergeben. Es war kein Diebstahl, sondern eine Aktion. Keine Polizei. Keine Presse.“

Professor Dieter Honisch (44) ist Direktor der Neuen Nationalgalerie. Er fuhr sofort in das ehemalige Kreuzberger Krankenhaus, in das vor einigen Jahren verschiedene Künstler und linke Gruppierungen einzogen.  
Dort wartete der nach seinen eigenen Angaben „freiberufliche Künstler“ mit dem Bild, das in eine dicke graue Decke eingewickelt war. Es war unversehrt und hatte nicht einen einzigen Kratzer.  
Professor Honisch zur .82: „Ich habe ihn in meinem Auto mitgenommen zur Nationalgalerie. Dort hat er sich der Polizei gestellt.“ Der Gemäldedieb war friedlich und ließ sich ohne große Überredungskünste willig mitnehmen.  
Heute vormittag wird er dem Vernehmungsrichter wegen

schweren Diebstahls vorgeführt.  
Uwe L. hatte einen Zeit- und Aktionsplan einschließlich genauer Ortskizzen bei sich. Der 33jährige betont nachdrücklich, bei seiner Aktion habe ihm keine andere Person geholfen oder Ratschläge gegeben.  
Auf die Idee für den Bilderraub sei er im Oktober 1976 bei seinem ersten Besuch in Berlin gekommen.  
„Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst“, so beginnt eine umfangreiche Erklärung des Diebes, die er an 60 Institutionen und Personen des kulturellen Lebens in Europa verschickt haben will.  
In dem reichlich verworrenen Text (der darauf schließen läßt, daß der Dieb möglicherweise geistig verwirrt ist) schreibt „Ulay“ unter anderem: „Gemäß

meiner K Gemälde Neuen seumfund die Wohn Gastarbeit als K tion des K nen offen Ers 80 In einer umfaßt, 1 Punkt 12: von Carl Poet“ in d arbeiterfa Wo das Punkt 11 Adalbert? Muskauer Gastarbeit

# ULAY

## ...DA IST EINE "KRIMINELLE" BERÜHRUNG IN DER KUNST

### IRRITATION

Dokument einer Aktion

Ein Film von Wilma Kottusch und Mike Steiner  
Kamera: Jörg-Schmidt Reitwein

b/w 20 Min. Gefilmt anlässlich der Aktion:  
DA IST EINE KRIMINELLE BEROHRUNG IN DER KUNST  
an den Originalplätzen.

Alle Fotografien entstammen dem Film. Vertrieb  
WMK-Produktion Berlin.

### BESCHREIBUNG DER AKTION

1. Hänge vor den Haupteingang der Hochschule der bildenden Künste eine Fotofahne ( 200x250 cm ),  
Motiv: Reproduktion des Spitzweg Gemäldes  
"Der arme Poet"
2. fahre mit eigenem Wagen zur Neuen Nationalgalerie,
3. parke Wagen an der Rückseite der Neuen Nationalgalerie,
4. gehe in die Neue Nationalgalerie,
5. entferne aus der Neuen Nationalgalerie das Gemälde "der arme Poet" von Carl Spitzweg
6. laufe mit dem Gemälde aus der Neuen Nationalgalerie zu meinem Wagen,
7. fahre Richtung Berlin-Kreuzberg,
8. parke Wagen in Berlin-Kreuzberg,
9. laufe mit Gemälde weiter zum Künstlerhaus Bethanien,
10. hänge vor den Haupteingang des Künstlerhaus Bethanien eine Farbreproduktion des Spitzweg Gemäldes,
11. laufe weiter mit dem Gemälde in die Muskauerstrasse,
12. betrete ein Haus für türkische Gastarbeiter,
13. gehe in die Wohnung einer Gastarbeiterfamilie,
14. hänge das Gemälde "der arme Poet" an die Wand.

Berlin, 12.12.1976

### ZUM GEMÄLDE "Der arme Poet" (1839)

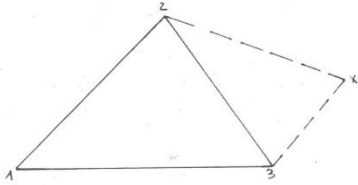
Carl Spitzweg, geboren 1808 in München, gestorben 1885. Spitzwegs " der arme Poet " existiert in drei Versionen, wovon sich eine in der Neuen Nationalgalerie, Berlin, die zweite in der Münchener Pinakothek und die dritte in einer privaten Sammlung befinden.

Einer seiner größten Verehrer, der von ihm 50 Bilder besaß, plante den Bau eines Mammut-Spitzweg-Museums in Linz ( Österreich ): Adolf Hitler.

rie  
K  
le  
in  
in  
set  
SÜ  
i F  
en  
rs  
se  
iet  
i  
12:  
ur1  
d  
fa  
as  
11  
b1  
er  
ei  
L

Korrespondenz zum Verhältnis

...da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst



türkische  
Gastarbeiterfamilie

1. Hochschule der bildenden Künste
2. Neue Nationalgalerie
3. Künstlerhaus Bethanien

Berlin, Dezember 1976

DEUTSCHER AKADEMISCHER AUSTAUSCHDIENST GERMAN ACADEMIC EXCHANGE SERVICE

BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM  
ARTISTS-IN-BERLIN PROGRAMME

Informationen und Hinweise

Information and Remarks

Seit 1966 führt das Land Berlin und der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) das von der Ford Stiftung 1963 als "Artists in Residence" initiierte Programm weiter. Jährlich werden etwa zweihundert bis hundertfünfzig international bekannte sowie qualifizierte junge Bildhauer, Maler, Schriftsteller, Komponisten und Filmemacher des Auslandes für 12 Monate (in Ausnahmefällen für 6 Monate) nach Berlin eingeladen. Sie erhalten hier Gelegenheit, ihre Arbeit ungehindert fortzusetzen und am kulturellen Leben aktiv teilzunehmen.

Damit soll der Austausch künstlerischer Erfahrungen und die Beschäftigung mit den aktuellen kulturpolitischen Fragen anderer Länder intensiviert werden. Das Berliner Künstlerprogramm ist darum bemüht, durch zahlreiche interne Meetings und durch Veranstaltungen, die in Zusammenarbeit mit den Kulturinstitutionen an Ort (Galerien, Ausstellungshäuser, Rundfunkanstalten, Künstlerhaus Bethanien etc.) realisiert werden, Kontakte zu Berliner Künstlern und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens herzustellen. Die eingeladenen Künstler sind gebeten, an mindestens einer Veranstaltung (Ausstellung, Lesung, Konzert, Vorführung) aktiv mitzuwirken. Zu den Kosten für die Projektrealisierung leistet das Berliner Künstlerprogramm einen begrenzten Zuschuß.

Mit den Einladungen werden Stipendien vergeben, die eine angemessene Lebenshaltung ermöglichen und auch die Miete für möblierte Wohnungen und für Arbeitsräume (Ateliers, Werkstätten) einschließen. Diese Wohn- und Arbeitsräume werden bei der Ankunft der Gäste in Berlin bereitgehalten oder nach dem Entreffen mit Unterstützung des DAAD gesucht. Eine der Hauptbetriebsstätten ist das Künstlerhaus Bethanien, in dem das Berliner Künstlerprogramm über 12 Studios verfügt und dem auch eine Druckwerkstatt angeschlossen ist. Es handelt sich um ein ehemaliges Hospital aus dem 19. Jahrhundert (Schinkelstil) an einem der schönsten Plätze von Alt-Berlin (Kreuzberg), eine Gegend, in der viele Gastarbeiter, vor allem Türken, zu Hause sind.

Die eingeladenen Künstler nehmen während der Laufzeit des Künstlerprogramm-Stipendiums festen Wohnsitz in West-Berlin.

Über die Einladungen berät eine internationale Jury, die jedes Frühjahr in wechselnder personeller Zusammensetzung in Berlin tagt. Die Jury betrachtet die eingehenden Bewerbungs- und Arbeitsunterlagen möglichst raschen Datums. Fotos, Dias, Tonbänder, Platten, Partituren, Texte (Achtung, bildende Künstler: bitte keine Originale schicken!); sie unterbreitet und erörtert außerdem Vorschläge für Einladungen an international bekannte Künstler. Die Auswahlentscheidungen werden etwa einen Monat nach der Sitzung getroffen und den Bewerbern danach so schnell wie möglich mitgeteilt. Die Eingeladenen erfahren dabei auch den genauen Umfang und andere Details ihres Stipendiums. — Eingetragene Arbeitsunterlagen werden mit normaler Post zurückgeschickt.

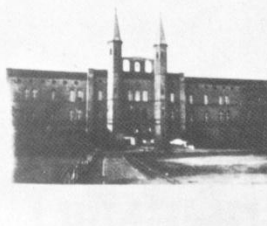
Since 1966, the City of Berlin and the Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) have been carrying on the "Artists in Residence" Programme initiated by the Ford Foundation in 1963. Each year approximately 200 to 250 internationally noted and qualified young sculptors, painters, writers, composers and filmmakers from abroad are invited to spend 12 months (6 months in exceptional cases) in Berlin. Here they have the opportunity of continuing their work undisturbed and to actively participate in the cultural milieu.

This is intended to intensify the exchange of artistic experiences and involvement in current political-cultural problems of other countries. Through numerous internal meetings and a series of events effected in cooperation with various cultural institutions here (galleries, exhibition rooms, radio studios, Künstlerhaus Bethanien, etc.), the Berliner Künstlerprogramm seeks to establish contact with artists and personalities involved in Berlin's cultural life. The artists invited are asked to actively participate in at least one of the following projects: exhibition, reading, concert, film show. The Berliner Künstlerprogramm contributes a limited sum toward the costs entailed in realising the project.

Grants are accorded with the invitations, which allow for an adequate standard of living and include rent for furnished accommodation and workrooms (studio, workshop). A certain number of living and working quarters are kept in readiness for guests as they arrive or are sought with the assistance of the DAAD after their arrival. The Künstlerhaus Bethanien, where the Berliner Künstlerprogramm has 12 studios at its disposal, plus the use of a printing workshop, is one of the principle locations. This is a former 19th Century Hospital (Schinkel school) in one of the historically noted squares in Old Berlin (Kreuzberg), a district populated by predominantly Turkish temporary foreign workers.

The artists invited take up permanent residence in West Berlin for the duration of their Berliner Künstlerprogramm grant.

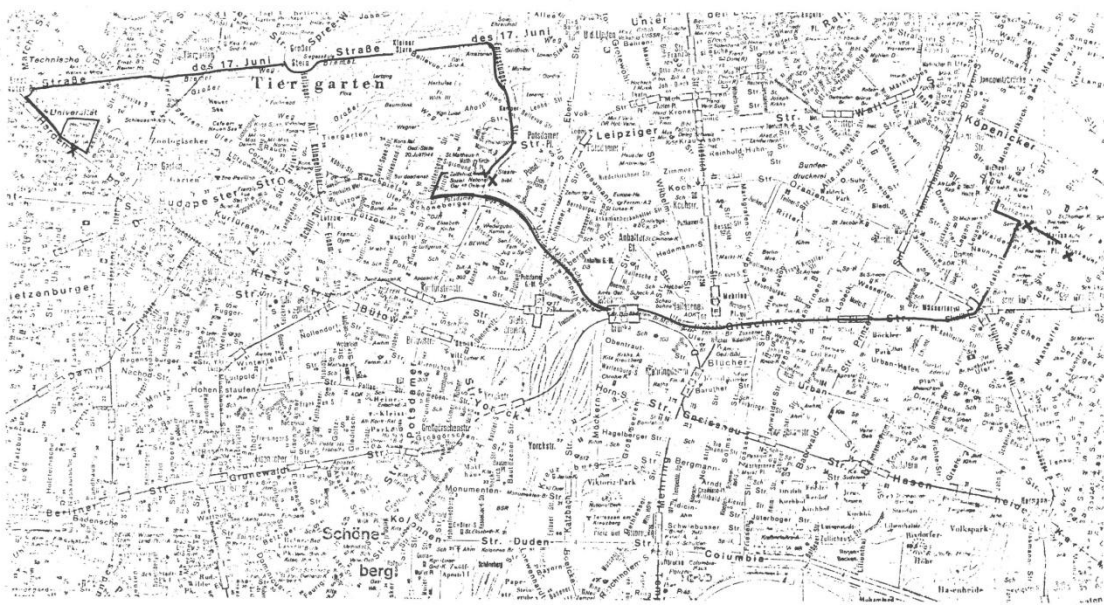
The invitations are considered by an international Jury with rotating members, which meets in Berlin each spring. The Jury examines the submitted applications and materials, which should be as exact as possible: photographs, slides, tapes, records, scores, texts (would visual artists please not send any originals). The Jury also submits and discusses nominations for the invitation of internationally known artists. Decisions on selection are made approximately one month after the meeting, whereupon the applicants are informed as soon as possible. Those invited also receive notice of the exact amount of the grant and other details. The materials submitted will be returned by normal post.

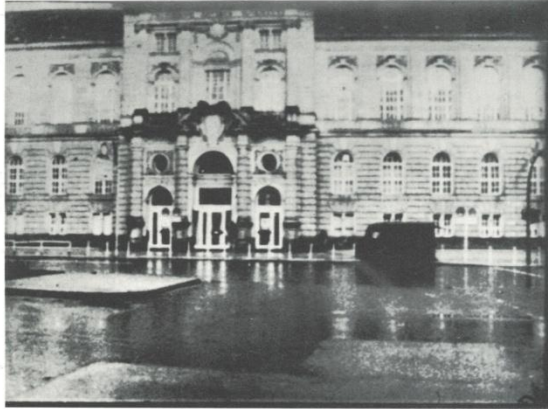


DEUTSCHER AKADEMISCHER AUSTAUSCHDIENST BÜRO BERLIN STEINPLATZ 2 · 1000 BERLIN 12

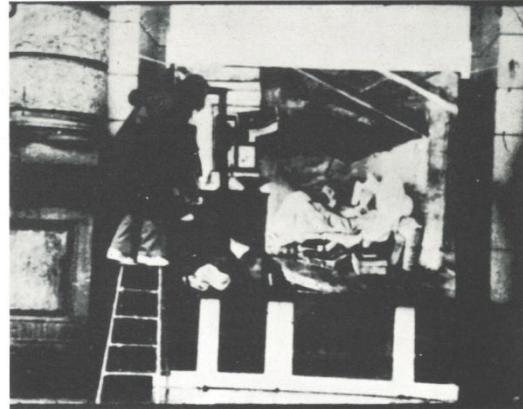


Carl Spitzweg : "Der arme Poet"





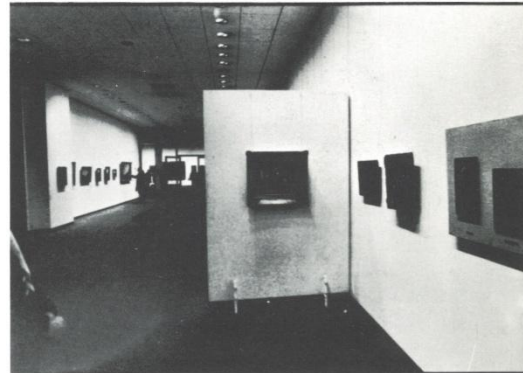
1. Beginn der Aktion, der Haupteingang der Hochschule der Künste wird verhängt, ein betreten des Gebäudes ist nicht mehr möglich.



2. Ausgerollte Reproduktion des "armen Poeten" 12.51 Uhr



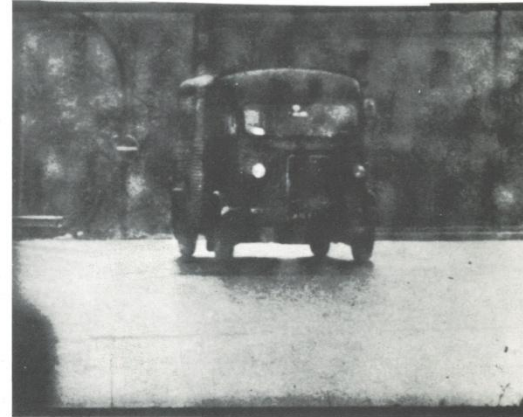
5. Beim Eintreten in die Neue Nationalgalerie. 1.07 Uhr



6. Biedermeier-Saal mit Spitzweg Gemälde in der Neuen Nationalgalerie.

8. Verlassen der Neuen Nationalgalerie mit dem Gemälde.

9. Fahrt in Richtung Kreuzberg mit eigenem Fahrzeug.

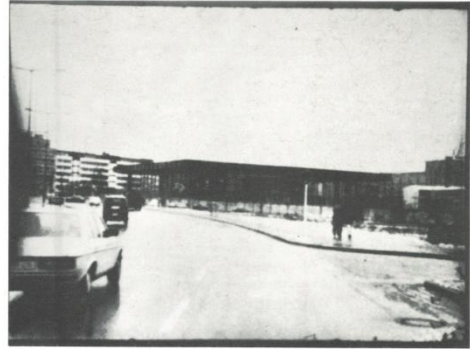




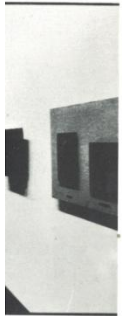
n Poeten"



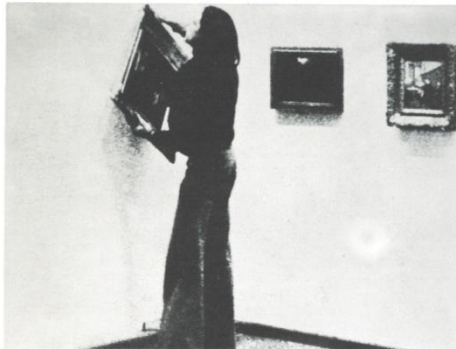
3. Fahrt mit dem Auto in Richtung Neue Nationalgalerie.



4. Ankunft vor der Neuen Nationalgalerie 12.59 Uhr



Ide in der  
jenem

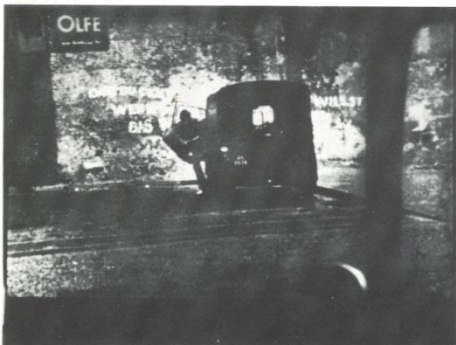


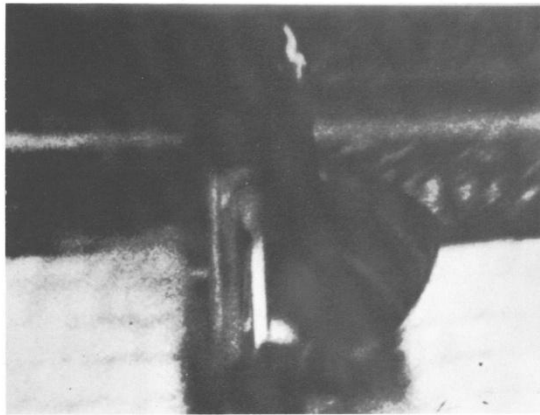
7. Abhängung und Auslösen der Alarmanlage  
1.11 Uhr.



10. Verlassen des Fahrzeuges. 1.17 Uhr

12. Lauf zum Künstlerhaus Bethanien.





13. Ankunft am Künstlerhaus Bethanien



14. Anbringung des Plakates mit der Reproduktion.  
1.20 Uhr

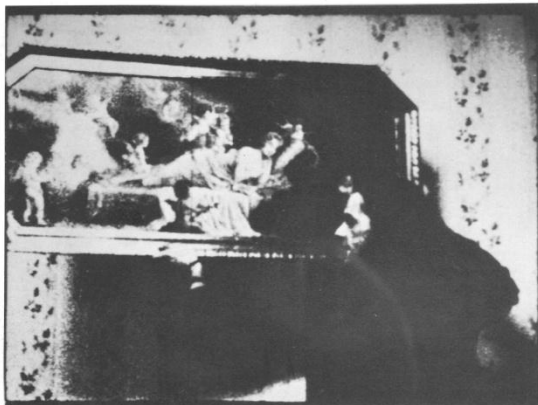


15. Lauf in Richtung Muskauer Strasse, welche sich gegenüber dem Künstlerhaus Bethanien befindet.

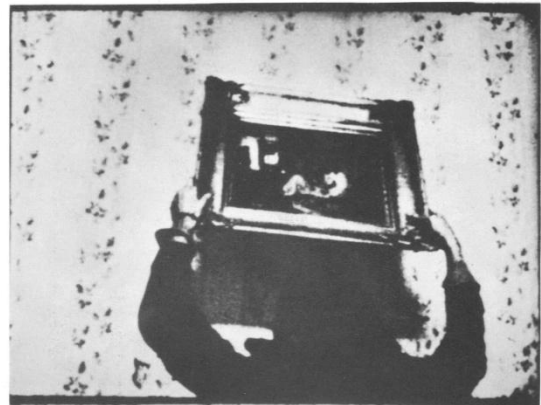


16. Ankunft mit dem "armen Poeten" in der Gasterbeiterfamilie. 1.22 Uhr

17. Abhängung des "Engelbildes"



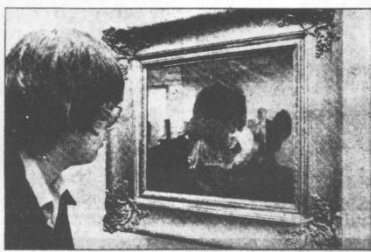
18. Ende der Aktion: Ein Kitschprodukt wird gegen das andere Kitschprodukt ausgetauscht. 1.23 Uhr



Hintergrundbericht aus Berlin und Amsterdam zum Spitzweg-Gemälde-Diebstahl

Mehr Sicherheit für Nationalgalerie

„Wir werden unsere Sicherheitsvorkehrungen aus Mordensicht erhöhen.“ Mit diesen Worten...



Das Spitzweg-Gemälde „Der arme Poet“ hängt hinter Plexiglas wieder an seinen alten Platz.

Die Bild war am Sonntagmorgen in der Museumsgalerie...

Mit einer Konferenz der ständigen Mitglieder des Rates...

Nach den Ermittlungen der Kriminalpolizei hatte Landgericht...

Die Mitarbeiterverletzungen in der Museumsgalerie...



„Wo de Malabaret Kabinett“

M

Der Kunstraub in 5 Bildern

Carl Spitzweg: Vom Apotheker zum weltberühmten Maler

Warum Spitzweg nahm an dem Diebstahl teil

IR

Berlins Museen sind sehr sicher - aber leider nur nachts...



Der Kunstraub in 5 Bildern



Carl Spitzweg: Vom Apotheker zum weltberühmten Maler

Warum Spitzweg nahm an dem Diebstahl teil

Die Nationalgalerie in Berlin...

Diebstahl des Kunstwerks...

Diebstahl des Kunstwerks...

Diebstahl des Kunstwerks...

Diebstahl des Kunstwerks...

BILD-Berlin

Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub

Die wundersame Geschichte des Millionärs-Sohnes, der die Museumswärter überrumpelte

Der Raub des Spitzweg-Gemäldes...

Diebstahl des Kunstwerks...

Diebstahl des Kunstwerks...

Der Abend newspaper advertisement with phone and telex numbers.

Große Aufregung um Spitzwegs Meisterwerk „Der arme Poet“

Kunstraub war eine „Aktion“



DER SCHRECK steht ihm noch im Gesicht: Museumsdirektor Professor Hensch (rechts) und sein Vertreter Hilbert halten das „Arme Poet“ nach dem spektakulären Diebstahl wieder in den Händen.

Ein 33-Jähriger — offenbar geistesgestörter Mann — hielt gestern nachmittag mehrere Stunden lang die internationale Kunstwelt in Atem...

Gestern gegen 13 Uhr 20: In der Nationalgalerie am Landwehrkanal...

Leichtsinn kostete vier Menschenleben

Ein furchtbarer Brand musste die Feuerwehr am Wochenende zusehen...

KUCHLER: Autoverleiher...



## Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas



Das Bild von Carl Spitzweg ist jetzt nur noch hinter einer großen Plexiglasplatte zu besichtigen.

### Verstärkte Sicherung für das Spitzweg-Gemälde, in dem sich jetzt die Besucher spiegeln

Berlin, 14. Dezember. Das Bild des Armer Poet, das im vergangenen Herbst von einem Berliner Student in der Nationalgalerie gestohlen wurde, ist jetzt in einer verstärkten Plexiglasplatte geschützt.

Das Bild ist ein Werk des holländischen Malers Uwe Layviko, das im Jahr 1962 von Carl Spitzweg kopiert wurde. Es zeigt einen Mann, der an einem Tisch sitzt und schreibt.

Das Bild ist ein Werk des holländischen Malers Uwe Layviko, das im Jahr 1962 von Carl Spitzweg kopiert wurde. Es zeigt einen Mann, der an einem Tisch sitzt und schreibt.

Das Bild ist ein Werk des holländischen Malers Uwe Layviko, das im Jahr 1962 von Carl Spitzweg kopiert wurde. Es zeigt einen Mann, der an einem Tisch sitzt und schreibt.

### Mitstreifer fällt dem Streik zum Opfer

New York, 14. Dezember. Ein Mitstreifer ist bei den Streikaktionen in New York zu Tode gekommen. Die Polizei hat die Leiche identifiziert.

### Nachfolgerin für die Sagen gefunden?

Berlin, 14. Dezember. Die Suche nach einer Nachfolgerin für die Sagen ist noch im Gange. Die Jury hat die Kandidatinnen ausgewählt.

# Berlin:

## Linksradikaler raubte unser schönstes Bild



Berlin, 14. Dezember. Ein Linksradikaler hat das Gemälde 'Der arme Poet' von Carl Spitzweg gestohlen. Die Polizei sucht nach dem Täter.

Berlin, 14. Dezember. Ein Linksradikaler hat das Gemälde 'Der arme Poet' von Carl Spitzweg gestohlen. Die Polizei sucht nach dem Täter.

Mit seinem Bilderdiebstahl wollte der Kunststudent „Ulay“ gegen die Lebensbedingungen der Gastarbeiter protestieren

# „Armer Poet“ sollte Türken-Wohnung zieren

Carl Spitzwegs „Der arme Poet“ sollte nach dem Diebstahl aus der Neuen Nationalgalerie in der Wohnung einer türkischen Gastarbeiterfamilie im Kreuzberger Viertel Adalberstraße/Naunynstraße hängen. Das ging aus einem „Aktionsplan“ des gestern festgenommenen holländischen Gemäldediebes Uwe Layviko, Künstlername „Ulay“ hervor. Der Student, der in Berlin freiberuflich als Kunstmaler arbeitet, wollte von dem berühmten Biedermeier-Bild Reproduktionen anfertigen und als Fototransparente im Format 250 x 200 Zentimeter an der Fassade der Hochschule für Künste in der Hardenbergstraße und des Künstlerhauses Bethanien in Kreuzberg anbringen.

Der aus Amsterdam stammende Student mit der deutschen Staatsbürgerschaft lebt unter Künstlern in dem früheren Krankenhaus Bethanien, das zeitweise auch von linken und anarchistischen Gruppierungen als Domizil benutzt worden ist.

Dort übergab „Ulay“ gestern nachmittag das Spitzweg-Gemälde.

Es war in eine Decke eingewickelt und unverseht. Wie die Polizei nach einer Vernehmung am Abend mitteilte, gab der Student eine verwirrende Darstellung der Vorgänge. Vermutlich sei er „gestresst“, hieß es in einem Bericht der Nachrichtenagentur Associated Press. Mit dem Diebstahl habe er nach eigenen Angaben gegen den internationalen Kunstbetrieb und die Lebensbedingungen der Türken in der Bundesrepublik einschließlich West-Berlins protestieren wollen.

Der Festgenommene soll heute dem Vernehmungsrichter wegen schweren Diebstahls vorgeführt werden. In der Vernehmung hatte er ausgesagt, ihm habe niemand erhelten oder Ratschläge gegeben. Auf die Idee zu seiner Aktion sei er im vergangenen Oktober bei einem ersten Besuch in Berlin gekommen.

In dem Zeitplan, den die Polizei bei ihm fand, hatte er vorgesehn, nach dem Diebstahl mit dem Wagen zum nahegelegenen U-Bahnhof Möckern-

brücke zu fahren und in die U-Bahngrundbahn zu steigen. Auf dem Bahnhof Kottbusser Tor wollte er den Zug verlassen und die ihm bekannte türkische Familie aufsuchen. In einer Erklärung, die er zuvor verfaßt hatte, heißt es unter anderem:

„Zum Anlaß zu dieser Aktion kam ich seitens meines Aufenthalts in Berlin, im Oktober 1976.

Dies ist der Grund, warum diese Aktion in Berlin stattfindet und konzeptgemäß eine Authentizität festgelegt ist. Eine generelle Motivation trifft aber auch den gesamten internationalen Kunstbetrieb zu.

Ich markiere drei maßgebende Kulturinstitutionen, zwischen diesen bewege ich mich mit einer Reproduktion des Gemäldes von Carl Spitzweg „Der arme Poet“. Das Original befindet sich in der Neuen Nationalgalerie, das dritte der markierten Institute.

Das genannte Gemälde ist als Modell im Rahmen der Aktion zu sehen. Gemäß meiner Kritik versetze ich das Gemälde aus dem Kontext der Neuen Nationalgalerie (Museum Funktion) in die Situation, die Wohnung einer türkischen Gastarbeiterfamilie.

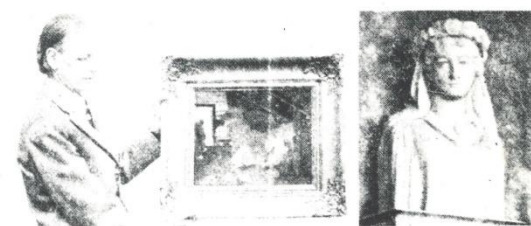
Der Aspekt „Kriminelle Berührung“ ist nicht in der Form der Aktion zu sehen, sondern in den Punkten, die mittels der Aktion aufgerufenen Kritik im Bereich der Kulturinstitutionen, deren Aufgabe und Funktion, als auch im Sinne einer Kunstkritik.

Für die Richtigkeit und Schweregewicht dieser Kritik findet innerhalb dieser Aktion eine Grenzübertretung statt, ich trete als Künstler aus der Protektion des Kunst/Künstlerbereichs in einen offenen Lebensbereich Ulay.“

Die Neue Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz wurde 1965 bis 1968 erbaut. Schwerpunkte der Gemälde, Skulpturen und Handzeichnungen des 19. und 20. Jahrhunderts sind die deutsche Romantik, der Realismus, Impressionismus, Expressionismus und Kunst der Gegenwart. L.R.



Der Zufall führte Regie: vier Stunden nach der Rückgabe von Carl Spitzwegs „Der arme Poet“ war das Gemälde im ZDF-„Holkonzert“ zu sehen.



Gestern nachmittag hegte die Museumsleitung den „Armen Poeten“ wieder. Rechts: Ähnlich endete 1962 der Diebstahl einer Büste der Königin Luise.

# htete mit dem en Notausgang



Der (links) der Schreck im Gesicht. Aber: Das Bild ist unversehrt zurück und kann wieder an seinen Platz kommen.

## ene eines Films aus der Spitzweg-Zeit

Kritik verzette ich das aus dem Kontext der Nationalgalerie (Muktion) in die Situation, nung eines türkischen ter-Familie... Ich trennter aus der Protek-Künstlerbereiches in el-en Lebensbereich."

### Der Diebstahl mit Eröffnung

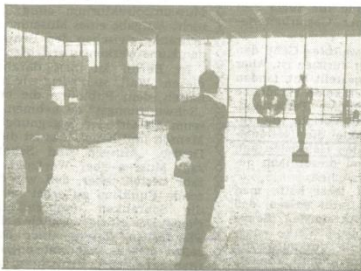
in Plan, der 17 Punkte schreibt „Uay“ unter „Hänge das Gemälde Spitzweg „der arme ter Wohnung der Gast-milie an die Wand.“ ist, notierte er unter l: „Laufe 600 Meter Naunynstraße Nähe Straße zur türkischen ter-Familie.“

Punkt 17 heißt kurz und bündig: „Ich wachte.“

So wollte er im Künstlerhaus Bethanien neben einem Kunstkalender 1977 mit der Farb-reproduktion des Spitzweg-Bil-des auf das warten, was dann kommen sollte...

Spitzwegs „Der arme Poet“, Öl auf Leinwand, gemalt 1839 in München, ist 36,2x44,6 Zentimeter groß. Das Bild ist damit in der Breite eine Handbreit kleiner als diese beiden Seiten dieser Zeitung. Ein kunstvoller Rahmen läßt dieses Bild an der Wand allerdings größer erscheinen.

Die Nationalgalerie wurde 1968 eröffnet. Es war der erste Diebstahl in dieser Zeit. Die Anlagen der Galerie gelten als besonders sicher.



Nervös, die Hände auf dem Rücken gefaltet, marschierten Mitarbeiter nach dem Raub durchs Erdgeschoß.



Carl Spitzweg (1808-1885): Er begann als Apotheker und endete als großer Maler.

## Der Maler, der seine Bilder auch auf die Deckel von Zigarrenkisten malte

Berlin, 13. Dezember  
77 Jahre alt wurde der Maler und Apotheker Carl Spitzweg, 1885 ist er in seiner Zweizimmer-Wohnung am Münchener Heumarkt gestorben.

Sein Grabmal hat er sich so vorgestellt:  
„Ein Hauben-Pappendeckel mit Käspapier geschmackvoll überzogen. Das Ganze möge die Form einer Hanswursten-Mütze haben. In der Mitte müßte ein Relief angebracht sein, worauf alle, die ich in meinem ganzen Leben gemalt habe, wütend um Rache schreien...“

Das berühmteste von 1543 Spitzweg-Bildern wurde sein „Armer Poet“. In drei verschiedenen Fassungen hat er 1839 den kleinen Mann mit dem Regenschirm über dem Bett gemalt.

Das Bild in der Nationalgalerie ist das erste. Poet Nummer zwei hängt in der Bayerischen Staatsgemälde-Sammlung in München. Das dritte gehört einem Privatmann.

Vorbild für den armen Poeten soll ein Münchener Dichter namens Entenhuber gewesen sein.

Spitzwegs Liebe galt schon früh der Malerei. Aber er brachte erst sein Studium der Pharmazie mit der Note „Ausgezeichnet“ zu Ende.

### Er kannte viele Länder

Danach widmete er sich den Farben, der Leinwand und — den Schmalseiten seiner Zigarren-Kistchen.

Die warf der leidenschaftliche Raucher nie weg. Auf dem Holz entstanden kleine Landschaften, lebten Leute in Wohnungen.

Spitzweg war ein vielgereiseter Mann. Er kannte Frankreich, Italien, den Balkan. Er

sprach Italienisch, Französisch und Englisch. Latein beherrschte er wie seine Muttersprache.

Sein Leben lang blieb er Junggeselle. Er hat eine verheiratete Weberstochter geliebt, die sich selbstenwegen scheiden ließ. Aber kurz darauf starb sie. Das hat Spitzweg nie verwunden.

### Hühner für den Suppentopf

Dennoch wurde er nicht zum Hagestolz. Bei seinen Freunden — zu ihnen gehörte auch der Maler Moritz von Schwind — war er gern gesehen. Jeden Sonntag stiftete er reichum für drei befreundete Familien das Huhn für den Suppentopf.

Die Malerei hat er sich selber beigebracht. Ein Großteil seiner Reisen galt dem Studium anderer Maler. Stundenlang verweilte der Mann mit dem roten Haarschopf und der schweren Silberbrille über den dunklen Augen in Museen.

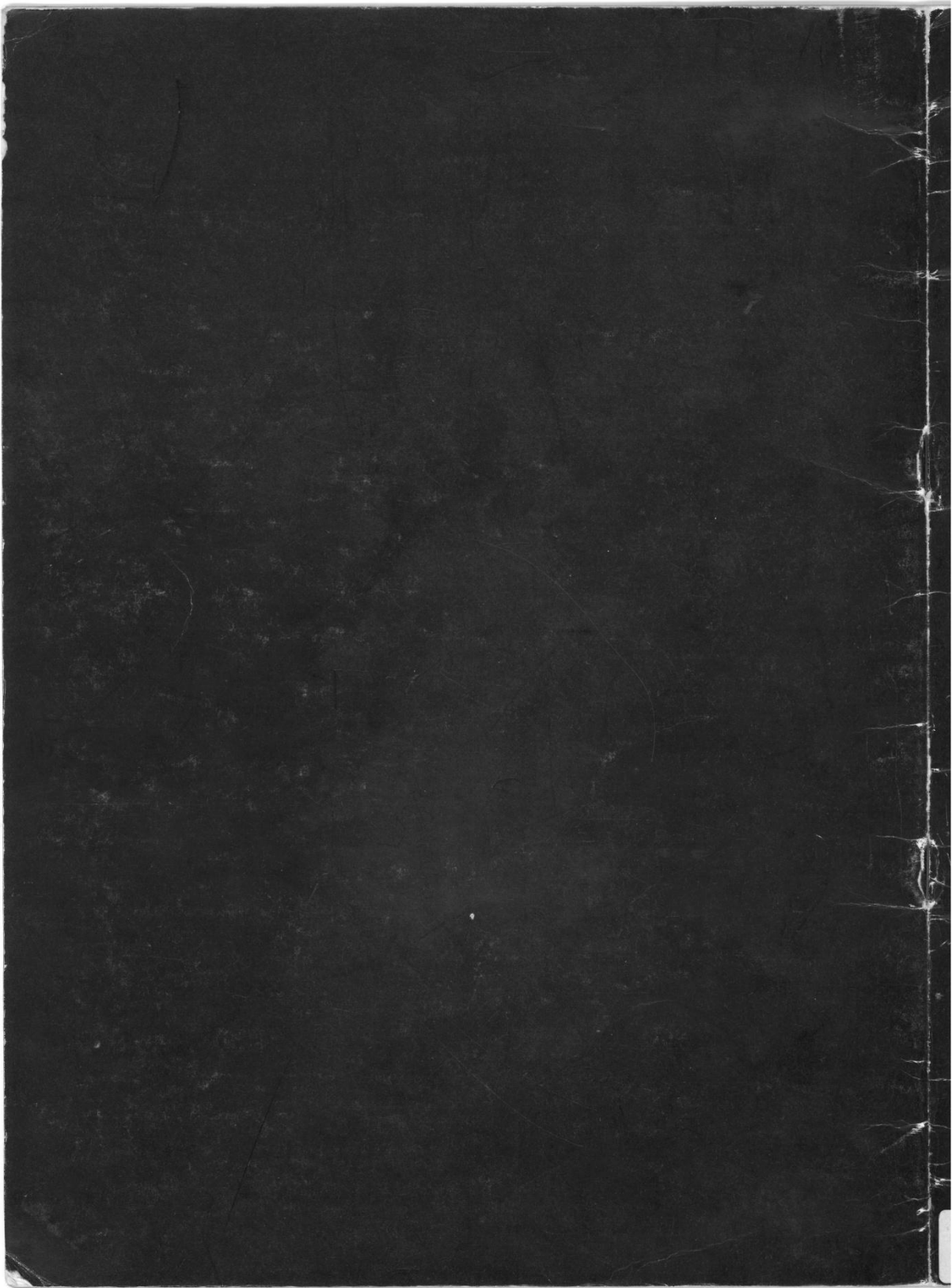
Neben der Malerei hat er sich auch als Poet versucht, als ebenso liebevoller Spötter wie in seinen Bildern.

Seit 1844 hat er an den „Fliegenden Blättern“ mitgearbeitet, hat dort seine leise Kritik „verkauft“.

Bis vor einigen Jahren galt Spitzweg „nur“ als Maler einer kleinen, heißen Biedermeier-Welt voller Gemüchlichkeit.

Dahinter aber steckte eine ganze Portion Bitternis, Resignation und Kritik. Auch beim armen Poeten, dem es in die Stube regnet und der sein Zimmer nicht heizen kann... Caroline Methner





**Ulay: Da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst. Korrespondenz zum Verhältnis. In: Kunstforum 19, 1/77. Mainz 1977, 208-217. © KUNSTFORUM, Reproduziert in der Bibliothek der Hochschule für Grafik und Buchkunst, Leipzig.**

**35 Pf B.Z.**  
 Nr. 290 • 198. Jahr Montag, 15. Dez. 1976 • A 2032 AX  
 Nummer der B.Z. • Nummer der B.Z. • Nummer der B.Z.  
 Die größte Zeitung Berlins

**Die Gemälde, die jetzt immer häufiger "arm" sind**

**Irrer raubte in Berlin das weltberühmte Spitzweg-Gemälde**

Entsetzen in der Berliner Nationalgalerie: Das weltberühmte Spitzweg-Gemälde, auf dem ein armer Post in seiner Dachkammer unter einem Regenrohr liegt, wurde von einem 35-jährigen Mann aus Amsterdam unter dramatischen Umständen gestohlen. Der offenbar geistesgestörte Mann gab das Bild zum Glück nach fast drei Stunden zurück. (Bericht Mittelseite)

**33jähriger Wirkkopf wollte das Bild einer türkischen Gastarbeiter-Familie schenken**

**König Faruq Schweig von ihm Ehem ermordet**

Storb durch einen Kopf...  
 Lesen Sie bitte den Bericht

**Ulay**  
 ...da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst...  
 Korrespondenz zum Verhältnis

Anfang Dezember 1976 wurde in KUNSTFORUM Band 18, Seite 13, in einer ganzseitigen Anzeige eine künstlerische Aktion angekündigt, die wenig später Schlagzeilen machte: Ulays Aktion "Korrespondenz zum Verhältnis, ... da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst..."; deren Höhepunkt der Raub des berühmten Spitzweg-Gemäldes "Der arme Post" aus der Berliner Nationalgalerie war.

Exklusiv für KUNSTFORUM hat Ulay eine Dokumentation dieser Aktion zusammengestellt, mit dem Konzept, den Presse-Reaktionen und mit Kopien aus dem von Jörg Schmidt Reitwein gedrehten 40minütigen Aktionsfilm. Veranstalter der Aktion war die Studiogalerie Mike Steiner, Berlin.

Mitarbeit: Marina Abramovic.

Berlin, den 12.12.1976 die Aktion beginnt 12.45 Uhr und endet 14.05 Uhr.  
 'Mit dem Einsatz meines Körpers, mit meinen physischen Möglichkeiten absolvierte ich die Korrespondenz innerhalb der Aktion.'

**Korrespondenz zum Verhältnis**

...da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst

**Korrespondenz zum Verhältnis**

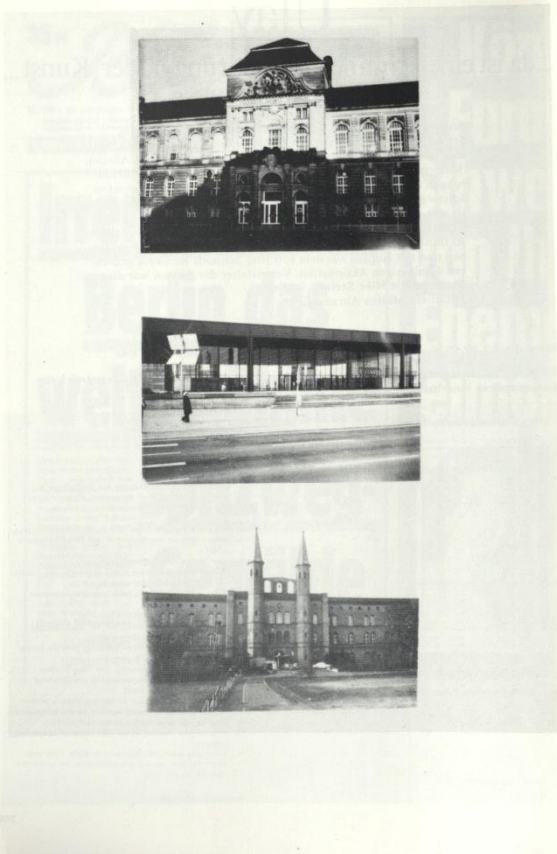
...da ist eine kriminelle Berührung in der Kunst

Beschreibung der Aktion:

1. Abzug vor dem Hauptingang der Hochschule der bildenden Künste eine Reproduktion des Spitzweg Gemälde "Der arme Post"
2. Fahrt mit diesem Wagen zur Neuen Nationalgalerie
3. parken Wagen an der Rückseite der Neuen Nationalgalerie
4. gehe in die Neue Nationalgalerie
5. entferne aus der Neuen Nationalgalerie das Gemälde von Carl Spitzweg "Der arme Post"
6. laufe aus der Neuen Nationalgalerie zu meinen Wagen
7. fahre in Richtung Berlin-Kreuzberg
8. stelle Wagen ab, öffne Tür, vor dem Künstlerhaus Bethanien, in Berlin-Kreuzberg
9. laufe mit dem entfernten Spitzweg Gemälde weiter zum Künstlerhaus Bethanien
10. Abzug vor dem Hauptingang des Künstlerhaus Bethanien eine Reproduktion des Spitzweg Gemälde "Der arme Post"
11. laufe von Künstlerhaus Bethanien 150m, weiter mit entferntem Spitzweg Gemälde in die Inspektorenstr.
12. besteige ein Haus für Arbeiterfamilien
13. gehe in die Wohnung einer türkischen Gastarbeiter-Familie
14. schenke das entfernte Spitzweg Gemälde "Der arme Post" in der Wohnung der türkischen Arbeiter-Familie an die Hand

Berlin, Dezember 1976

Berlin, 12.12. 1976



DEUTSCHER AKADEMISCHER AUSTAUSCHDIENST  
 GERMAN ACADEMIC EXCHANGE SERVICE

**BERLINER KÜNSTLERPROGRAMM**  
 ARTISTS-IN-BERLIN PROGRAMME

**Informationen und Hinweise**

Seit 1966 führen das Land Berlin und die Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD) das von der Ford Stiftung 1963 als "Artists-in-Residence" initiierte Programm weiter. Jährlich werden etwa zweisig bis fünfundsiebenzig international bekannte sowie qualifizierte jüngere Bildhauer, Maler, Schriftsteller, Komponisten und Filmschreiber des Auslandes für 12 Monate (in Ausnahmefällen für 6 Monate) nach Berlin eingeladen. Sie erhalten hier Gelegenheit, ihre Arbeit zu vollenden, sich fortzubilden und am kulturellen Leben aktiv teilzunehmen.

Damit soll der Austausch künstlerischer Erfahrungen und die Beschäftigung mit den aktuellen kulturpolitischen Fragen anderer Länder intensiviert werden. Das Berliner Künstlerprogramm ist darum bemüht, durch zahlreiche interne Meetings und durch Veranstaltungen, die in Zusammenarbeit mit den Kulturinstitutionen am Ort (Galerien, Ausstellungsbüros, Rundfunkanstalten, Künstlerhaus Bethanien etc.) realisiert werden, Kontakte zu Berliner Künstlern und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens herzustellen. Die eingeladenen Künstler sind gebeten, an mindestens einer Veranstaltung (Ausstellung, Lesung, Konzert, Vorführung) aktiv mitzuwirken. Zu den Kosten für die Projektrealisierung leistet das Berliner Künstlerprogramm einen begrenzten Zuschuß.

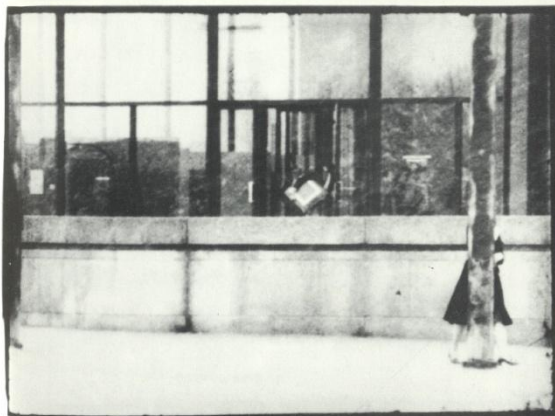
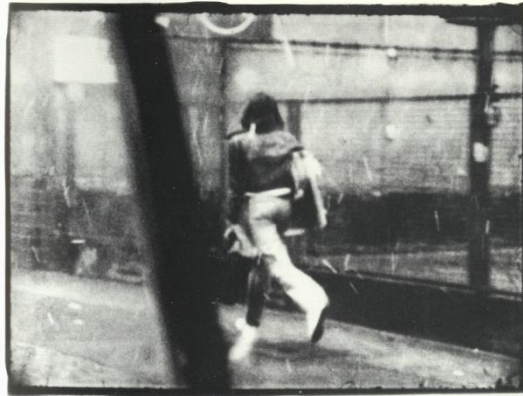
Mit den Einladungen werden Stipendien vergeben, die eine angemessene Lebenshaltung ermöglichen und auch die Miete für möblierte Wohnungen und für Arbeitsräume (Ateliers, Werkstätten) einschließen. Diese Wohn- und Arbeitsräume werden bei der Ankunft der Gäste in Berlin bereitgehalten oder nach dem Eintrifften mit Unterstützung des DAAD gesucht. Einer der Hauptbezugsorte ist das Künstlerhaus Bethanien, in dem das Berliner Künstlerprogramm über 12 Studios verfügt und dem auch eine Druckwerkstatt angeschlossen ist. Es handelt sich um ein ehemaliges Hospital aus dem 19. Jahrhundert (Schinkelarchitektur) an einer der schönsten Plätze von Alt-Berlin (Kreuzberg), einer Gegend, in der viele Gastarbeiter, vor allem Türken, zu Hause sind.

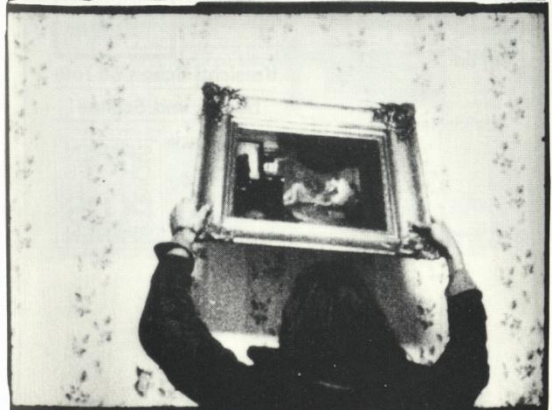
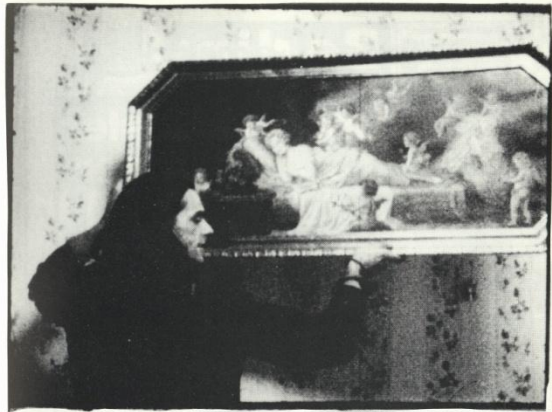
**Information and Remarks**

Since 1966, the city of Berlin and the Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) have been carrying on the "Artists-in-Residence" Programme initiated by the Ford Foundation in 1963. Each year approximately 20 to 25 internationally noted and qualified young sculptors, painters, writers, composers and filmmakers from abroad are invited to spend 12 months (6 months in exceptional cases) in Berlin. Here they have the opportunity of continuing their work undisturbed and to actively participate in the cultural milieu.

This is intended to intensify the exchange of artistic experiences and involvement in current political/cultural problems of other countries. Through numerous internal meetings and a series of events effected in cooperation with various cultural institutions here (galleries, exhibition rooms, radio studios, Künstlerhaus Bethanien, etc.), the Berliner Künstlerprogramm seeks to establish contact with artists and personalities involved in Berlin's cultural life. The artists invited are asked to actively participate in at least one of the following projects: exhibition, reading, concert, film show. The Berliner Künstlerprogramm contributes a limited sum toward the costs entailed in realizing the project.

Grants are accorded with the invitations, which allow for an adequate standard of living and include rent for furnished accommodation and workrooms (studio, workshop). A certain number of living and working quarters are kept in readiness for guests as they arrive or are sought with the assistance of the DAAD after their arrival. The Künstlerhaus Bethanien, where the Berliner Künstlerprogramm has 12 studios at its disposal, plus the use of a printing workshop, is one of the principle locations. This is a former 19th Century Hospital (Schinkel school) in one of the historically noted squares in Old-Berlin (Kreuzberg), a district populated by predominantly Turkish temporary foreign workers.





Magenbeschwerden? **Klosterfrau**

Montag, 13. Dez. 1976 - 35 Pf

# Berlin: Linksradikaler raubte unser schönstes Bild

## Kohl und Strauß jetzt wieder Arm in Arm!

**Sensation in Bonn: Genschmann Fröhlich - Carstens Bundeslagspräsident**

**Vorsicht! Schon 30 Tote bei Eis und Schnee!**

**SPAREN OHNE ES ZU SPÜREN PLUS SPAREN**

**Nachrichten**

**korall** 30°C 50°C 50°C

# Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas

Das Bild von Carl Spitzweg ist jetzt nur noch hinter einer großen Plexiglasplatte zu besichtigen.

## Verstärkte Sicherung für das Spitzweg-Gemälde, in dem sich jetzt die Besucher spiegeln

**Nußknacker fällt dem Strick zum Opfer**

**Nachfolgerin für die Sagen gefunden?**

Das auch in dem weltberühmten Spitzweg-Bild zu sehen war, vorher aber nicht bekannt war, ist die Tatsache, dass das Gemälde nicht nur ein Werk des 19. Jahrhunderts ist, sondern auch ein Werk des 20. Jahrhunderts. Die Spitzweg-Gemälde sind heute in der Spitzweg-Galerie in Berlin zu sehen. Die Galerie ist eine der schönsten in Berlin und ist ein Muss für jeden Kunstliebhaber. Die Galerie ist ein Muss für jeden Kunstliebhaber. Die Galerie ist ein Muss für jeden Kunstliebhaber.

D  
Fr  
B  
i  
h  
Die  
Wi  
I  
n  
W  
B  
er  
as  
qu  
d  
n  
er  
F  
S  
S  
S  
v  
B  
n  
i  
n  
c

## Zeitungsartikel und -ausschnitte über die Aktion

Alle Reproduktionen wurden in der Deutschen Nationalbibliothek angefertigt.

BILD-Berlin, 13.12.1976, S.1

**Magenbeschwerden?**  
Nur die echte Klosterfrau Melissengeist, bewährte Heilkräuterdestillat wirkt beruhigend und entkrampfend auf die empfindlichen Magenerven. Nehmen Klosterfrau Melissengeist am besten regelmäßig. Damit Ihnen so schnell nichts auf den Magen schlägt.



# Berlin:



Freitag, 13. Dez. 1976 - 35 Pf  
BERLIN-AUSGABE • 51. WOCHEN\*\*

# BILD

BERLIN  
UNABHÄNGIG-ÜBERPARTeilICH

# Linksradikaler raubte unser schönstes Bild

# Kohl und Strauß jetzt wieder Arm in Arm!

### Ein neues Auto da sind alle immer gleich...

...kann nur ein Mann ausgeben, der gerade ein neues Auto bekommen hat. Walter Scheel (Lich) hat sich natürlich gern und stolz ein neues Auto (Volvo am Steuer) sitzen gelassen. Scheel zum erstenmal in der neuen Bundesregierung, einen Mercedes. Sein Fahrer Peter Korte ist ein Mann, dem Chef das neue Auto





Richard Stücklen (links) und Hans Filbinger (rechts) im Gespräch.

### Sensation in Bonn: Gemeinsame Fraktion - Carstens Bundestagspräsident

13. Bonn, 13. Dezember  
CDU und CSU bleiben zusammen. Nach sechsstündigem Tauschen haben gestern die Verhandlungsdelegationen beider Parteien beschlossen, auch im neuen Bundestag eine gemeinsame Fraktion zu bilden. Damit ist klar, daß der CDU-Politiker Karl Carstens Präsident des Bundestages wird.  
Um 16.50 Uhr verließ der CSU-Politiker Richard Stücklen lachend die baden-württembergische Landesvertretung in Bonn: „Frohe Botschaft, es weihnachtet sehr! Es ist alles in Ordnung.“  
Zehn Minuten später verkündete es der stellvertretende CDU-Chef Hans Filbinger offiziell: „Ich teile Ihnen mit, die beiden Verhandlungsdelegationen sind sich in allen sachlichen Punkten und alle persönlichen Dinge wurden zur restlosen Befriedigung bereinigt.“ (Weiter S. 2)



Ein Ausschnitt aus dem berühmten Gemälde „Der arme Posa“ von Carl Spitzweg. - Dieses Bild, das die Reproduktion in vielen Millionen Wohnungen hängt, entstand 1839.

13. Berlin, 13. Dezember  
Gestern, 11 Uhr 20 in der Nationalgalerie in Berlin: Das unerwartete Spitzweg-Gemälde „Der arme Posa“ (Wert nur 2,5 Millionen Mark) ist von einem jungen Linksradikalen Kunstmaler geroubt worden.  
Bei seiner Festnahme sagte der 17-jährige Uwe L., der sich den Künstlernamen „Ulay“ gab: „Ich wollte das Bild irgendwo in der Kreuzberger Familie sehen, weil Kunst ins Volk geht.“  
Sein Gangsterstück lief ab wie in einem Krimi: Der Wächter vom Bildwächter-Raum im Erdgeschoß des Museums war gerade in ein Gespräch mit ein-

ner jungen Besucherin verwickelt, da sich nur fünf Meter von ihm entfernt ein junger Mann mit wirren, dunkelblonden Haaren und Lederjacke plötzlich eine Schere aus der Jacke und schmitt in Sekundenschnelle das kostbare Gemälde von der Sicherheitsaufhängung.  
Die Alarmanlage schrie sofort los. Rund 400 Besucher waren zu diesem Zeitpunkt im Gebäude.  
Wie ein Hundert-Meter-Sprinter raste der Dieb durch die erste Tür, der Wächter schroliend hinterher: „Bleib stehen, halber Dieb! Lesen Sie bitte die Fortsetzung und weitere große Berichte auf Seite 3.“

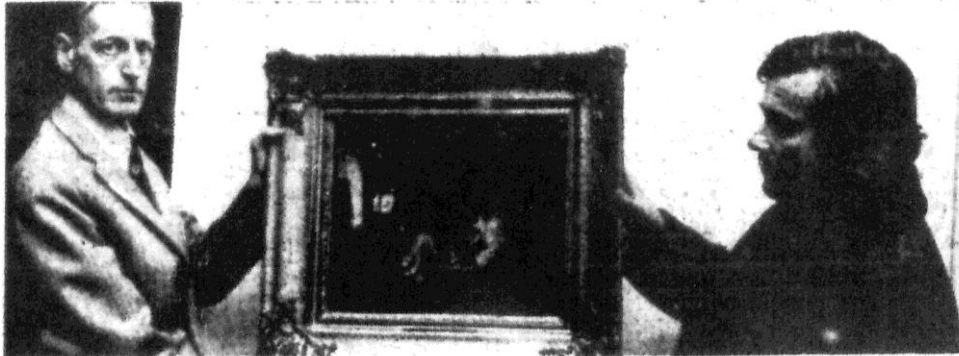




|                                    |                  |                                   |
|------------------------------------|------------------|-----------------------------------|
| <b>Telefon:</b><br><b>26 91 11</b> | <b>Der Abend</b> | <b>Telex:</b><br><b>01-84 659</b> |
| 31. Jahr · Nr. 284                 | Montag           | 13. Dezember 1976                 |

## Große Aufregung um Spitzwegs Meisterwerk „Der arme Poet“

# Kunstraub war eine ‚Aktion‘



DER SCHRECK steht Ihnen noch im Gesicht: Museumsdirektor Professor Honisch (rechts) und sein Vertreter Hilbert halten den „Armen Poeten“ nach dem spektakulären Diebstahl wieder in den Händen. Foto: stark-otto

Ein 33jähriger — offenbar geistesgestörter Mann — hielt gestern nachmittag mehrere Stunden lang die internationale Kunstwelt in Atem. Aus der Nationalgalerie am Rande des Tiergartens stahl er trotz vieler Sicherheitsvorkehrungen das berühmte Gemälde von Carl Spitzweg „Der arme Poet“. Später gab er das wohl berühmteste Bild des Biedermeier-Malers unverehrt zurück. Er erklärte, es habe sich nicht um einen Diebstahl, sondern um eine „Aktion“ gehandelt.

scheint, wird ihm dort persönlich das Bild übergeben.“

Professor Dieter Honisch (44), der Chef der Nationalgalerie, fährt in Begleitung mehrerer Kriminalbeamter zum Künstlerhaus Bethanien am Mariannenplatz in Kreuzberg. Hier, wo seit einigen Jahren Künstler und linke Gruppen unter einem Dach wohnen, wird ihm unmittelbar am Eingang „Der arme Poet“ übergeben.

Das 2,5-Millionen-Mark-Bild ist in eine Decke gewickelt und unverehrt. Der Dieb, der 33jährige Uwe L. aus Amsterdam, läßt sich widerstandslos festnehmen. Der Mann, der deutscher Staatsbürger ist und sich den Künstlernamen „Ulay“ gegeben hat, wird zur Vernehmung ins Landeskriminalamt gebracht.

Hier macht Uwe L. alias Ulay mehr als verwirrende Angaben über das Motiv des spektakulären Coups in der Nationalgalerie.

Außerdem hatte er einen Plan bei sich, in dem der Diebstahl des „Armen Poeten“ Punkt für Punkt minuziös aufgeführt ist. Uwe L. vergleicht bei seinem Gespräch mit den Kriminalbeamten die Situation des „Armen Poeten“ mit der der türkischen Gastarbeiter in Deutschland.

Die Beamten werden den Kunststudenten heute dem Vernehmungsrichter zum Erlaß eines Haftbefehls vorgeführt. Tatvorwurf: Verdacht des schweren Diebstahls. HES

### Leichtsinn kostete vier Menschenleben

◆ Eine furchtbare Bilanz mußte die Feuerwehr am Wochenende ziehen: Vier Menschen wurden durch Leichtsinn und Fahrlässigkeit bei Wohnungsbränden getötet.

► Vermutlich eine brennende Kerze setzte gestern abend das Mobiliar einer Ein-Zimmerwohnung im ersten Stock des Hauses Barstraße 45 in Wilmsdorf in Brand. Als die Feuerwehr in die Wohnung eindrang, fand sie die 62jährige Anna Gadick mit einer

**KÜCHLER-AUTOGAS**  
Einbau innerhalb zwei Stunden 2 51 10 54

Rauchvergiftung und Brandverletzungen zweiten Grades tot auf.

► Mit einer brennenden Zigarette schlief in der Nacht zum Sonntag der 34jährige Bernd M. im Bett seiner Wohnung am Riemenschneiderweg 6 in Schöneberg ein. Es kam zu einem Schmelbrand. Der 34jährige und zwei noch in dem Raum schlafende Kinder, der zweijährige Maike B. und sein 7 Monate alter Bruder Malte, kamen in den Flammen um. Die Mutter der Kinder, die 20jährige Petra B. und deren Bekannter, der 25jährige Bernd Sch., die in einem Nebenzimmer geschlafen hatten, erlitten Rauchvergiftungen.

**ENGLISCH INTENSIV**

Gestern gegen 13 Uhr 20: In der Nationalgalerie am Landwehrkanal am Tiergarten befinden sich etwa 400 Besucher. Während sich ein Bediensteter mit einer Besucherin unterhält und ihre Fragen beantwortet, stürzt sich plötzlich ein junger Mann auf Spitzwegs „Armen Poeten“.

Er reißt das 35 mal 44 Zentimeter große Bild von der Wand. Sofort wird die Alarmanlage ausgelöst. In langen Sprüngen jagt der Dieb dem Ausgang zu. Er ist jedoch bereits versperrt. Die Flucht gelingt durch einen Notausgang. Mit einem Kombiwagen, der niederländische Kennzeichen hat, rast der Kunstdieb davon. Bei der Polizei wird eine Großfahndung eingeleitet.

Das Ergebnis: Eine Funkstreife entdeckt das Fahrzeug in der Adalbertstraße in Kreuzberg. Es ist leer. Gegen 14 Uhr 30 klingelt beim Pförtner der Nationalgalerie das Telefon. Am anderen Ende der Leitung eine männliche Stimme: „Wenn Professor Honisch im Künstlerhaus Bethanien er-

### Unter Tatverdacht

#### Mord an 86jähriger aufgeklärt?

Ein gewaltigen Schritt weitergekommen sind die Beamten der Mordkommission bei der Aufklärung des Kapitalverbrechens an der 86jährigen Irene Klinkusch aus Kreuzberg. Unter dringendem Tatverdacht wurde am Wochenende aufgrund eines Fahndungssuchens der Berliner Polizei in Hannover der 26jährige Manfred B. festgenommen.

Bei seiner Vernehmung machte er jedoch keinerlei Angaben. Ein Vernehmungsrichter der Mordkommission mit einer schweren Wirbelsäulenverletzung in der Krankenstation

**neu eingeführt:**  
**HIFI-Jahrbuch Nr. 8**

**Wei**

Typ 2235 B • Recci  
der Spitzenklasse

Ser

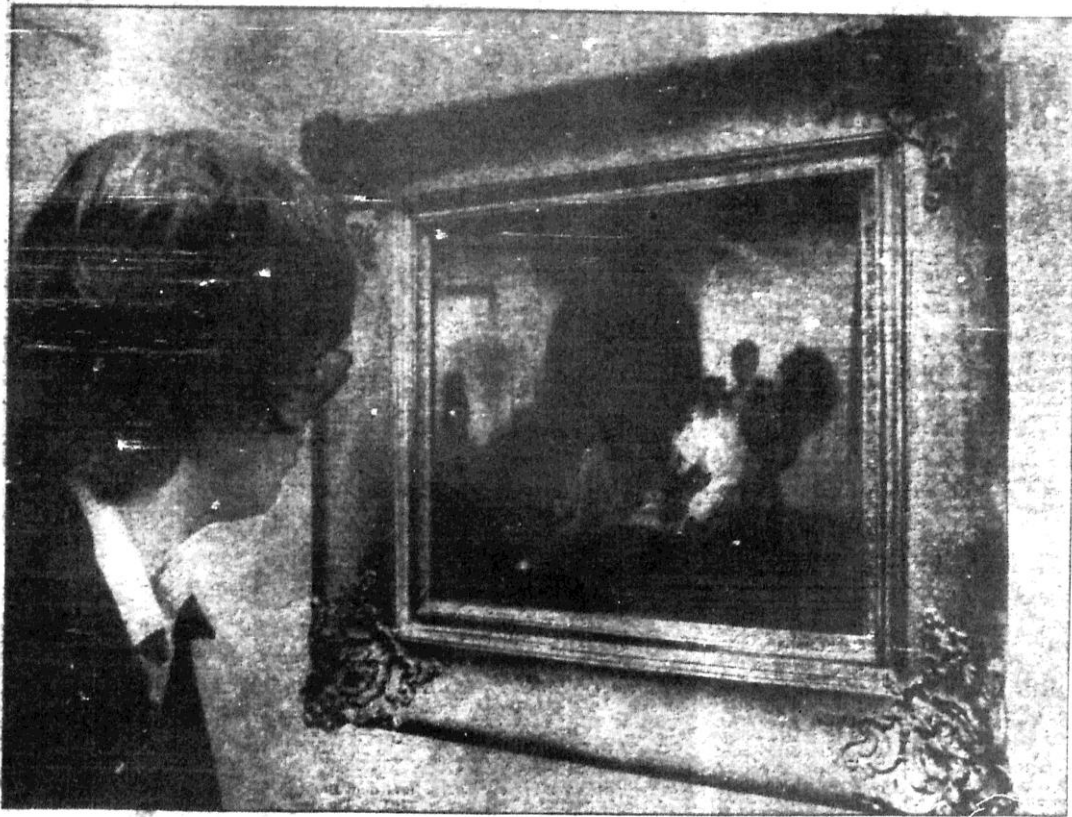
● In der Spe- Stadt er tum vert

Als liegt ni Wochen ren der einer Kl Zur De die sid bedingu und der gen.

Zu Ei Senatsdi Wirtsch dritten noch nic

Eine d aber der für Fähr land nach len. Wie ist das / gen für ausgespr Vergleich

# Der arme Poet sitzt jetzt unter Plexiglas



Das Bild von Carl Spitzweg ist jetzt nur noch hinter einer großen Plexiglastscheibe zu bewundern.

## Verstärkte Sicherung für das Spitzweg-Gemälde, in dem sich jetzt die Besucher spiegeln

Berlin, 14. Dezember cm  
Mit einer dicken Plexiglas-Folie überzogen hängt seit gestern das weltberühmte Spitzweg-Bild „Der arme Poet“ im Untergeschoß der Neuen Nationalgalerie in der Potsdamer Straße 50.

So ist das Bild stabil gesichert, das am Sonntag von dem mutmaßlich geistesgestörten 33jährigen Uwe Layviko der sich „Ulay“ nennt für wenige Stunden aus dem gut gesicherten Bau entwendet werden konnte. Der Mann wurde vom Hafttrichter inzwischen wieder auf freien Fuß gesetzt.

Dr. Peter Krieger, der stellvertretende Direktor der Nationalgalerie: „Wir können nur hoffen, daß so etwas nie wieder passiert.“

Das auch in allen wichtigen Kunst-Bänden der Welt festgehaltene Bild hängt inzwischen wieder an seinem alten Platz an der weißgetünchten Wand.



Das ist das Motiv des Gemäldes: Der arme Poet unter dem Regenschirm

Durch den Plexi-Vorhang ist es nicht mehr so gut zu sehen wie vorher. Aber es ist sicherer.

Drei Museums-Wärter wurden angewiesen, dieses und die anderen Spitzweg-Bilder nicht mehr aus den Augen zu lassen.

Zu den bislang „normalen“ Sicherheitsvorkehrungen wurden noch andere eingerichtet, deren Wirkungsfeld aber von der Nationalgalerie geheimgehalten werden.

Trotz des spektakulären Diebstahls, der noch am gleichen Tage aufgeklärt wurde, kamen nicht mehr Besucher als sonst in die Nationalgalerie.

Die Besucherzahl blieb gegenüber den Vergleichstagen der letzten Wochen und Monate gleich.

## Nußknacker fällt dem Streik zum Opfer

New York — Die 62 Orchestermitglieder des New York City Balletts, eines der berühmtesten Tanz-Ensembles der Welt, sind in den Streik getreten. Sie fordern höhere Löhne und verbesserte Arbeitsbedingungen. Nun kann die traditionelle Weihnachtsaufführung des „Nußknackers“ von Tschairowsky nicht gezeigt werden. Auch der Rest der Saison wurde „gestrichen“.

## Nachfolgerin für die Sagan gefunden?

Paris — Die französische Best-seller-Autorin Françoise Sagan („Lieben Sie Brahms?“) scheint eine ernsthafte Rivalin bekommen zu haben: Die 25jährige Raphaelle Billet-doux, Tochter des Dramatikers François Billet-doux. Sie veröffentlichte jetzt bereits ihren dritten Roman. Er erhielt den begehrten Literaturpreis „Prix Interallie“. Auch die anderen beiden Bücher wurden ausgezeichnet.

n

nz Josef  
ie CDU/  
Bundes-  
Anwärter

Generalse-  
den beauf-  
der Partei-  
1, erstmals

en sich fer-  
er direkter  
uf den Be-  
rs nur im  
urchzufüh-  
die Fort-  
nschaft ist  
egungen.

beider De-  
n Gremien  
egnet wer-  
e Fraktion  
ndersitzung  
Dabei muß  
mtfraktion  
gt werden.  
f CSU-Ab-  
mann.

len sprach  
von einem  
t-württem-  
Hans Fil-  
hen Punk-  
rzielt wor-  
„brauchba-  
sitionspoli-

nuth Ter-  
a Stellung-  
gung, nach  
Springpro-  
— einen  
ß die Ge-  
nipulierten  
Wahrheit  
n Fraktio-

Josef Ger-  
chluß: „Die  
wieweit es  
a ist, die  
Gegensät-  
1 überwin-



„Der arme Poet“ (1839)  
FOTO: DIE WELT

## Spitzweg-Gemälde in Berlin geraubt — und zurückgegeben

Reuter/dpa, Berlin

Das weltberühmte Gemälde „Der arme Poet“ des Biedermeier-Malers Carl Spitzweg ist gestern aus der National-Galerie in West-Berlin geraubt und mehrere Stunden später wieder zurückgegeben worden. Wie die Polizei ermittelte, hatte der Dieb das auf 2,5 Millionen Mark geschätzte Bild im Format von 35 auf 44 Zentimeter von der Wand im Untergeschoß der Galerie gerissen und war davongerannt.

Nach dem Bericht eines Augenzeugen hatte die Signalanlage, mit der „Der arme Poet“ gesichert war, zwar funktioniert, es gelang den Museumswärtern jedoch nicht, den Räuber festzuhalten. Er lief durch die Empfangshalle zu einem Auto mit holländischem Nummernschild und fuhr davon. Die Polizei leitete sofort eine Großfahndung ein.

Gegen 14.30 Uhr ging beim Pförtner der National-Galerie dann ein anonymer Anruf ein. Der Anrufer sagte: „Wenn Professor Honisch im Künstlerhaus Bethanien erscheint, wird ihm dort persönlich das Bild übergeben. Es war kein Diebstahl, sondern eine Aktion. Keine Polizei. Keine Presse.“ Professor Dieter Honisch ist Direktor der National-Galerie.

Das Künstlerhaus Bethanien ist ein ehemaliges Krankenhaus im Bezirk Kreuzberg, in das vor einigen Jahren Künstler eingezogen sind. Das Haus wurde aber auch von linken Gruppierungen für Veranstaltungen genutzt. Dort übergab ein junger Mann das Spitzweg-Bild

## „Der arme Poet“ gestohlen

BERLIN, 12. Dezember (Reuter). Das weltberühmte Gemälde „Der arme Poet“ von Carl Spitzweg ist am Sonntag aus der Nationalgalerie in West-Berlin gestohlen und mehrere Stunden später wieder zurückgegeben worden. Nach Mitteilung der Westberliner Polizei wurde das auf über zwei Millionen Mark geschätzte Gemälde gegen Mittag aus der Galerie entwendet. Mehrere Stunden später übergab ein junger Mann das Bild im Künstlerhaus Bethanien. Das Gemälde wurde nach den Angaben eines Sprechers des Künstlerhauses in die Nationalgalerie zurückgebracht.

Nach Darstellung der Polizei erhielt die Nationalgalerie etwa eine Stunde nach Entwendung des Gemäldes einen anonymen Anruf, in dem es hieß, das Gemälde sei nicht gestohlen worden. Vielmehr handele es sich um eine „Aktion“. Falls Professor Honisch, gemeint war damit offensichtlich der Direktor der Berliner Nationalgalerie, Dieter Honisch, im etwa fünf Kilometer entfernten „Künstlerhaus Bethanien“ im Stadtteil Kreuzberg erscheine, werde ihm das Gemälde persönlich übergeben. Gleichzeitig wurde gefordert, weder Polizei noch Presse einzuschalten. Ein Sprecher des Künstlerhauses erklärte, ein junger Mann sei am Nachmittag mit dem Bild des Biedermeier-Malers erschienen. Ein Mitarbeiter der Nationalgalerie bestätigte später den Erhalt des Gemäldes.

BILD-Berlin

Filmproduzent aus dem Auto geschleudert
Der Berliner Filmproduzent Hans Rasponik ist schwer verunglückt. Auf dem Weg nach Berlin drückte bei Peine ein schleudern der Laster seinen Mercedes 450 SE gegen die Leitplanke. Er überschlug sich, stürzte die Böschung runter. Rasponik wurde aus dem Wagen geschleudert und blieb unverletzt. Die zwei Lkw-Fahrer starben.

Persien macht's möglich
Der Berliner Filmproduzent Hans Rasponik ist schwer verunglückt. Auf dem Weg nach Berlin drückte bei Peine ein schleudern der Laster seinen Mercedes 450 SE gegen die Leitplanke. Er überschlug sich, stürzte die Böschung runter. Rasponik wurde aus dem Wagen geschleudert und blieb unverletzt. Die zwei Lkw-Fahrer starben.

Neuen „Titanic“-Film
Die größte Schiffsunglück der Welt soll auf Friedenszeiten ist immer ein packendes und spannendes Thema. Der Berliner Filmproduzent Hans Rasponik hat sich über die Katastrophe des berühmten Buches „Titanic“ geschrieben. — Tragedie eines Ozeanriesen.



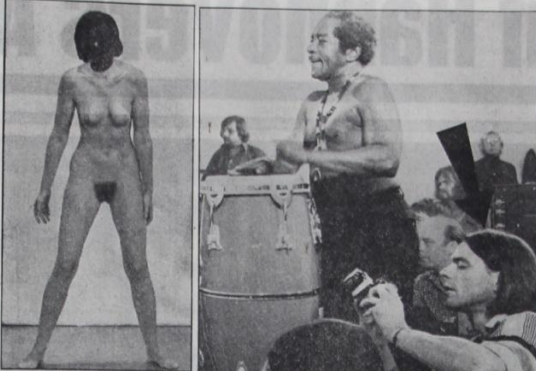
So soll der Film sein
Der Film wurde ihr von der Regie abgenommen. Gestern kam heraus: Das Pärchen will über den Kunstraub schreiben. Marina Abramovic zu BILD: „Nur so kann Aktions-Kunst bekannt werden.“

BILD-Berlin

# Freundin des Malers filmte Spitzweg-Raub

## Die wundersame Geschichte des Millionärs-Sohnes, der die Museumswärter überrumpelte

ib. Berlin, 14. Dezember
Der Raub des Spitzweg-Gemäldes durch den 33jährigen Uwe Layslepen ist in einem Einzelheft gefilmt worden — und zwar von seiner Freundin Marina Abramovic.



Ein nackter Frauenkörper — nur der Kopf ist mit einer Kapuze verhüllt — bewegt sich zuckend zu den Klängen heißer Conga-Rhythmen. Uwe Layslepen (Pflaf) hat die Kamera zum Schuß angesetzt. Er nennt das „Aktionskunst“.

Plan realisiert und den geklauten Spitzweg in der Wohnung einer Türkenfamilie übers Sofa gehängt. Doch die Gastarbeiter maulen: „Wir wollen unsere Engelsköpfe wiederhaben.“ Kein Wunder, sie wußten ja auch nicht, wie wertvoll der Post ist.

Dem Vernehmungsrichter erzählte Ulay, daß in Holland die Künstler gefordert werden und daß in Berlin nach seiner Ansicht die Kunst nur für bestimmte Menschen da sei. Diesen Umstand habe er kritisieren wollen.

Der Vernehmungsrichter glaubte ihm und ließ ihn gestern abend frei.

### Er wohnte nicht im Künstlerhaus

ib. Berlin, 14. Dezember
Das Künstlerhaus Bethanien teilte BILD mit, daß Uwe Layslepen weder eine Wohnung nach einem Arbeitsraum im Künstlerhaus hat. Geschäftsführer Dr. Michael Haerdter: „Das Künstlerhaus Bethanien vergibt keine Wohnungen an Künstler, vielmehr auf begrenzte Zeit Arbeitsräume in Verbindung mit einem künstlerischen Projekt. Uwe Layslepen ist bei keinem Projekt des Künstlerhauses Bethanien beteiligt.“

Verbot in
-Bahn-
-fahrgästen anders

Umfraße mit großer Mehrheit
das Rauchverbot ausgesetzt.
BVG-Sprecher Hecht hat schon angekündigt wie es weiter geht: „Wegen der Verzögerung durch weggefallene Zigarettenkippen werden wir wohl ein Rauchverbot auch auf die Halte ausdehnen müssen.“

Ein „Stachelschwein“
kennt keinen Schmerz
Obwohl Stachelschwein Wolfgang Gruber (50) in seinen roten Robe neben Wolf Ulrich behütet sowie der

### Stadium eingeschmissen

Schon mit 15 Jahren, kurz nach dem Tod seines Vaters, eines baltischer Messer-Millionär, verließ Uwe Layslepen das Elternhaus, um in Düsseldorf Feinmechanik zu studieren — auf Wunsch seiner Mutter.



Marina Abramovic ohne Maske. Sie sagt: „Ulay ist kein Gelehrer — er hat Sozialkritik geübt.“

„Befreiung des Körpers“ auf. Als pünktlich um 21 Uhr sich die Saaltüren öffneten, sahen die rund 70 Besucher ein spitznacktes Mädchen, das zu den heißen Rhythmen eines halb nackten Kubaners tanzte — Marina. Sie trug eine Maske. Es sollte ein Wettstreit sein: Kann der Kubaner länger trommeln oder Marina länger tanzen? Nach zwei Stunden fiel das

nackte Mädchen erschöpft zu Boden. Uwe Layslepen hatte alles mitoffotografiert. Mit einer Polaroid-Kamera, die ihm die Firma seit Jahren kostenlos zur Verfügung stellt — natürlich immer das neueste Modell. Genau drei Wochen später gaben die beiden zu ihrem gemeinsamen 33jährigen Geburtstag die letzte gemeinsame

Show: Erst stand er eine halbe Stunde mit offenem Mund vor dem Publikum, dann ähnte er sich den Mund zu — und Marina sprach für ihn. Sinn des Stückes: „Wir wollten totale Vereinigung demonstrieren.“ Der letzte Einfall, den sie dann hatten, war der Raub des „Armen Poeten“ von Spitzweg. Was erst gestern herauskam: Ulay hatte tatsächlich seinen

## Weihnacht is prima — Christmas aber ooch!

● Vom lächelt Sie Stephanie an, eine fünfjährige Göre aus Neukölln. Die internationale Kinderhilfe hat sie und neun andere Rangen aus Spree-Athen über den Kanal an die Themse verfrachtet. Stephanie landete in den Armen der vierjährigen Philippa Laneey im kleinen Orthen Sevenoaks. Das bedürftige Mädchen aus Berlin kann über Weihnachten auf Verständnis hoffen. Ihre Eltern sind gehobenes und würden nicht verstehen, was Stephanie ihrer Spielkameradin fließend klarmachte: „Weihnacht is prima, Christmas ooch.“



Foto: Ron Burton/Daily Mirror

Ein „Stachelschwein“ kennt keinen Schmerz
Obwohl Stachelschwein Wolfgang Gruber (50) in seinen roten Robe neben Wolf Ulrich behütet sowie der

**Kraftfahrzeuge**

Golf L 75, 7.500,-  
VW-Stamm-Audi  
49 50 St. Kurt-Schumacher-Platz

Pkw, Lastwagen, Lieferwagen, Spezialpritschen für Müllzüge, Köchlich, 313 90 90, 313 96 33

Vedder-Lkw 741 10 33  
Planwagen, Pritschen, Koffer, Ledebordwand, Klapp, Zellverhältnisse

Pkw's - Lkw's - VW-Busse  
Braun  
Steglitz, 792 30 41  
Schmergendorfer, 824 24 24

**Kleinanzeigen**

|  |   |  |   |
|--|---|--|---|
| <b>Bilder/Gemälde</b><br>Gemäldedrucke, Großauswahl, Kaiser-Friedrich-Str. 17a   | <b>Foto/Optik</b><br>Foto Präbi blatt Weltgrößtanzklasse in Riesenauswahl 20 Tiefkühltruhen, Ruckhauer Str. 37, Telefon 863 36 37 | <b>Musikinstrumente</b><br>Höchstpreis für gebrauchte Klaviere, 633 12 32                    | <b>Reinigung</b><br>Taschentücher, Kissen, Teppiche, 30 Jahre, 75 Jahre, 100 Jahre, 150 Jahre, 200 Jahre, 300 Jahre |
| <b>Briefmarken</b><br>Höchstpreis, Einzelwerte, Sammlungen, Nachlässe, unveränderlicher Hausbesuch, Richter, 833 74 13 | <b>Geldmarkt</b><br>Mittlerer verleiht Barzins, auch Barzins, Silbermitteln, PV-Kredit, 833 90 41                                 | <b>Radio/Fernsehen</b><br>Fernsehkameras? 200er Nummer 1 8 8 8 — Berlin größter Fernsehmarkt | <b>Sport</b><br>Mitarbeiter, Tische, Bettwäsche, usw.   |
| <b>Antiquariat</b><br>1. Briefmarken-Discount, Netto, im Forum Steglitz, 1. Etage                                      | <b>Kredite</b><br>Kredite, Ausländer, Berlin, Bayern, Westdeutschland, auch Barzins, 833 90 41                                    | <b>Antennendienst</b><br>Neubau, Reparatur, Wartung, Kollon, 318 18 10                       |   |

„Bomben...  
Mit gew...  
die Scheib...  
in der G...  
Kreuzberg...  
Deckung...  
aus dem...  
Bombenatt...  
puppste sid...  
der allardi...  
Wagens ve...  
Wund...  
cher Be...  
Millione...  
unserem...  
teiligen...  
Sie mit...  
winnen...  
gen, Ste...  
zahl...  
Von MIC...  
Langenf...  
Am Ste...  
tonners...  
Gerda Jun...  
rem Elem...  
souverän...  
das Bog...  
der in Lam...  
Nach lan...  
ben wir...  
wagenfah...  
auf dem...  
„Glückwun...  
das gold...  
fest gewon...  
„Männer...  
rief die G...  
gibt eine...  
bleibt“...  
Die Bau...  
sich nicht

Hintergrundbericht aus Berlin und Amsterdam zum Spitzweg-Gemälde-Diebstahl

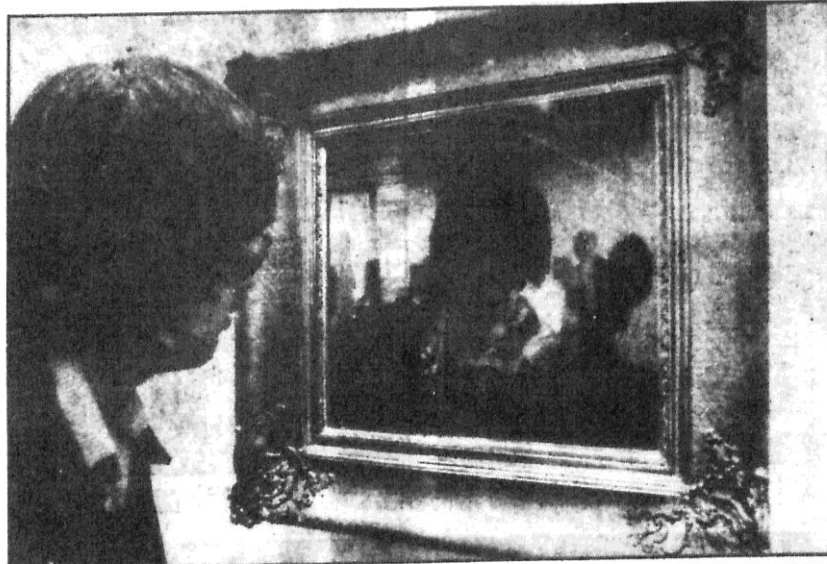
# Mehr Sicherheit für Nationalgalerie

„Wir werden unsere Sicherheitsvorkehrungen neu überdenken müssen.“ Mit diesen Worten kündete der Direktor der Neuen Nationalgalerie Professor Dieter Honisch gestern in einem Gespräch mit der BERLINER MORGENPOST Konsequenzen an, die sich aus dem spektakulären Diebstahl des berühmten Spitzweg-Gemäldes „Der arme Poet“ ergeben.

Das Bild war am Sonntagmittag in der Neuen Nationalgalerie an der Potsdamer Straße Ecke Reichpietschufer von dem 33jährigen Uwe Laysiepel gestohlen und wenige Stunden später im Künstlerhaus Bethanien am Mariannenplatz in Kreuzberg Professor Honisch zurückgegeben.

Während seiner Vernehmung bei der Kriminalpolizei gab Laysiepel, der als Deutscher seit längerer Zeit in Amsterdam lebt, an, daß er das Gemälde nicht verkaufen, sondern im Zuge einer „Aktion“ in das Zimmer einer Türkenfamilie hängen wollte. Seine weiteren Angaben zu der Tat waren konfus und verwirrend. In einem Brief, den er an 65 Persönlichkeiten richtete, versuchte er die Hintergründe zu erklären. „Auch ich habe diesen Brief bekommen“, sagte Professor Honisch. „Der Anfang lautet: ‚Auf diesem Wege möchte ich Sie von meiner öffentlichen Aktion am Sonntag, dem 12. Dezember 1976, in Berlin informieren.‘ Unterschrieben war der Brief sogar mit freundlichen Grüßen“, erzählte Professor Honisch.

Nach den Ermittlungen der Kriminalpolizei hatte Laysiepel in einem unbeobachteten Moment



Das Spitzweg-Gemälde „Der arme Poet“ hängt hinter Plexiglas wieder an seinem alten Platz

mit einer Kneifzange die stählernen Haltedrähte des Bildes durchgetrennt, war dann durch eine „Paniktür“ aus der Nationalgalerie geflüchtet und mit einem Kombiwagen mit niederländischem Kennzeichen davongerast. Das Auto wurde wenig später in der Adalbertstraße (Kreuzberg) leer aufgefunden.

„Bei dem Diebstahl gab es einige seltsame Zufälle. So berichtete mir ein Angestellter, daß das Gemälde wenige Minuten vor dem

Diebstahl fotografiert wurde. Als der Täter die Haltedrähte durchschritt, berührte zufälligerweise ein anderer Besucher ein anderes Kunstwerk. Dadurch wurde ein Doppelalarm ausgelöst, der einen Angestellten, der in der Nähe des Spitzweg-Gemäldes stand ablenkte“, sagte Honisch. Die Kriminalpolizei schließt jedoch aus, daß an dem Kunstraub noch andere Personen beteiligt waren.

Wie die Sicherheitsvorkehrungen in der Neuen Nationalgalerie geändert werden sollen, ist jedoch noch unklar. Bei der Auslösung eines Alarms werden die Ausgänge sofort zugeschlossen. Lediglich die „Paniktür“ läßt sich nach Durchreißen eines plombierten Drahtes mit einem Hebel dann öffnen. „Türen, die sich bei einem Alarm automatisch schließen, bieten sich auf den ersten Blick an. Doch im Falle eines Brandes käme es dann zu einer Katastrophe. Wir müssen abwägen zwischen der Sicherheit für Objekte und der Sicherheit für unsere Besucher“, gab Professor Honisch zu bedenken. In der Neuen Nationalgalerie sind ständig etwa 400 bis 500 wertvolle Bilder ausgestellt.

Uwe Laysiepel, der sich den Künstlernamen Ulay zugelegt hatte, lebt schon seit mehreren Jahren in Amsterdam und ist in Künstlerkreisen durchaus bekannt. Jan Vermaak, städtischer Beamter beim Kunstressort der

Stadt Amsterdam, berichtete unserer Korrespondentin in Holland: „Ich kenne ihn als einen ruhigen, ausbalancierten Menschen. Er ist bestimmt kein wildgewordener Kunstjünger, der in Berlin auf den spontanen Gedanken eines spektakulären Kunst-raubes kam. Alles was er unternimmt ist überlegt. Er arbeitet im Alleingang und steht bestimmt nicht unter dem Druck irgendeiner Gruppierung.“ Aus dem Amsterdamer Fond für die Kunst erhielt Uwe Laysiepel im Januar dieses Jahres für die Anschaffung von Material einen Subventionsbetrag in Höhe von umgerechnet 3150 Mark. Der junge Künstler, der sich der modernen Richtung der „Conceptual Art“ widmet, bezeichnet seine Schöpfungen als „Environment“, was ungefähr gleichbedeutend mit Happening ist. In der Amsterdamer Galerie „De Apple“ zeigte er beispielsweise einmal 15 große Fotos von einer Landschaft, die unter den Strahlen von starken Scheinwerfern nacheinander verbläut und verschwanden. Erreicht wurde das durch einen chemischen Prozeß. Es ist bekannt, daß Laysiepel technisch und fotografisch sehr interessiert ist.

Der Künstler hat zahlreiche Kontakte im Ausland. Er führte seine Schöpfungen auch in Italien, der Bundesrepublik Jugoslawien, Frankreich und anderen Ländern vor. **Gert Hille**



## Villen-Finhrecher erhielten | Domäne als Freilichtmuseum





DIENSTAG, 14. DEZEMBER 1976

## Eine Anti-Kunst-Aktion?

H. O. Die Einladung zur „Kunst-Aktion“ am Sonntag 12. Uhr kam am Montagmorgen, also 24 Stunden zu spät. Absicht? Die Studiogalerie Intermedia, die sich auf Video-Kunst spezialisiert hat, und der mir unbekannte holländische Aktionskünstler Ulay luden jedenfalls nachträglich zu jenem rituellen Diebstahl des armen Spitzweg in der Neuen Nationalgalerie ein. Der Vorgang wird unter anderen Gesichtspunkten an anderer Stelle des Blattes dargestellt. Er hat allerhand Wirbel verursacht. Man kann das Ganze für eine „kriminelle Berührung“ halten, was Ulay in seiner Aktions-Beschreibung selbst tut, oder für groben Unfug. Da gibt es freilich, seit 1913 und seit dem Protest der Künstler nach dem ersten Weltkrieg, seit Marcel Duchamp und seit Dada, noch einen anderen Gesichtspunkt. Eine Art von „Anti-Kunst-Bewegung“ versucht seit jenen Tagen durch wohlgeplante Aktionen auf gesellschaftliche Mißstände aufmerksam zu machen, eine Anti-Kunst, die — teilweise jedenfalls — längst an die Seite dessen getreten ist, was wir herkömmlicherweise als Kunst bezeichnen.

Gehört diese seltsame Aktion zu jener Anti-Kunst mit nun schon langjähriger Tradition?

Die Futuristen drohten einst, vor dem ersten Weltkrieg, alle Museen zu verbrennen. Sie taten es nicht — heute hängen ihre Werke selbst in den Museen. Man darf auch nicht ganz vergessen, daß diese italienischen Futuristen — große Künstler unter ihnen — mit dem Faschismus geliebäugelt haben. Etwas von der unheilvollsten Ideologie unseres Jahrhunderts ist dadurch — zumindest verbal — in die moderne Kunst gerutscht.

Zum erstenmal wendet sich nun ein angeblicher Duchamp-Nachfahre mit einer Aktion gegen traditionelle Kunst überhaupt. Er stiehlt den „Armen Poeten“, um ihn symbolträchtig ins Wohnzimmer einer Gastarbeiterfamilie zu hängen. Weder bei den Dadaisten noch bei den Futuristen gibt es dafür ein Beispiel. Duchamp verzierte als Protest gegen traditionelle Kunst die Mona Lisa mit einem Schnurrbart; aber auf einer grafischen Reproduktion. Der selbsternannte Ober-Dada Baader störte die Weimarer Nationalversammlung erheblich durch Flugblätter, die er aus einer Loge des Weimarer Nationaltheaters auf die Abgeordneten niederregnen ließ. Baader hatte den bewußten Paragraphen.

Die „Arme Poeten“-Aktion steht wohl zwischen den „verrückten“ Dada-Protesten und den faschistischen Anti-Kunst-Drohungen der Futuristen. Letztere sind durch den direkten Zugriff auf ein Kunstwerk doch wohl deutlich beteiligt. Da dem Bild nichts passiert ist, sollte man gelassen bleiben, aber aufmerksam: anarchistische Tendenzen in der neuerlichen Aktions-Kunst, die eine direkte Bedrohung von Leib, Leben oder Kunst einbeziehen, könnten gefährlich werden. Aktionskünstler in USA (Carolee Schneemann zum Beispiel) oder Deutschland (Vostell und Beuys) haben sie dann auch nie in Erwägung gezogen.

Dada hat uns Praktisches hinterlassen: die Fotomontage etwa oder den Filmschnitt. So mag auch dieser bedenkliche Vorfall eine Lehre beinhalten. Wie konnte es geschehen, daß das Bild trotz funktionierender Alarmanlage aus der Nationalgalerie herausgebracht werden konnte? Eine besser funktionierende Sicherung unseres Kunstbesitzes wäre eine positive Folge dieses negativistischen Unternehmens.

## Mit Spitzweg auf dem Holzweg

Zur Aktion Kunstraub

Der Mann, der am Sonntagmittag im Untergeschoß der Westberliner „Nationalgalerie“ das berühmte Spitzweg-Gemälde „Der arme Poet“ (die zweite Fassung des Dachkammer-Motivs von 1839) abhängte, mitnahm und einige Zeit später an den Museumsdirektor Dieter Honisch zurückgab, wurde in ersten offiziellen Mitteilungen als „Überzeugungstäter“ bezeichnet; „bild“ wußte es mal wieder besser, stellte ihn mit der Schlagzeile „Linksradikaler raubte unser schönstes Bild“ an den Pranger.

Wer ist der Mann, der am dritten Advent soviel Wirbel machte und über dessen politische Couleur und Geisteszustand sich jetzt so viele Leute die Köpfe zerbrechen? Er nennt sich „Ulay“, wurde 1943 in Solingen geboren, ging 1968 nach Amsterdam. Er versteht sich als Künstler. Er hat, ohne daß das in den Annalen der zeitgenössischen Kunst nachhaltig zu Buche geschlagen wäre, zwischen London und Venedig, Rom und New York Fotoausstellungen, Videofilme, Environments, Performances, Body-Art und sogenannte „offene Aktionen“ gemacht. Er lebt und arbeitet mit der aus Jugoslawien gebürtigen Video-Künstlerin Marla Abramovic zusammen, die freilich an dem Spitzweg-Coup nicht beteiligt war.

Da Ulay auf der internationalen Kunstszene bisher nicht viel Glück hatte, könnte man auf den Gedanken kommen, er habe durch die Alarmanlage der Nationalgalerie auf sich aufmerksam machen wollen. Auch sein Berliner Gewährsmann, Mike Steiner, der nach vergeblichen Anläufen als Künstler eine Studio-Galerie mit dem anspruchsvollen Namen „INTERMEDIA ART TEAM“ aufmachte, ist nicht eben durch Erfolg verwöhnt, könnte also ebenfalls ein Reklamebedürfnis gehabt haben.

Doch selbst wenn der alte Herostratos in den beiden rumort haben sollte: das würde nicht alles erklären. Die Tat, das steht fest, war genau vorbereitet, zahlreiche Papiere mit detaillierten Informationen und nicht sehr klaren, „ber doch ganz aufschlußreichen Ulay-Außerungen, waren zu dem Zeitpunkt, als der glücklose Artist sich am „Armen Poeten“ vergriff, bereits unterwegs an die Adressen von 65 auserwählten internationalen Kunst-Insidern; der Verteiler stand auf einem Firmenbogen von Steiners Studio-Galerie.

Übersetzt man Ulays Äußerungen in einen Klartext, so ergibt sich: Die Aktion war gedacht als Protest gegen die Institutionalisierung von Kunst, speziell als Kritik an den Kunstwerten im Museum. Der Aktionist wollte, wie er schrieb, „aus der Protektion des Kunst-/Künstler-Bereiches in einen offenen Lebensbereich“ übertreten. Konkret war geplant — wozu es dann aber nicht kam —, das etwa zweieinhalb Millionen Mark teure Spitzweg-Gemälde in Berlin-Kreuzberg in die Wohnung einer türkischen Gastarbeiterfamilie zu hängen.

Es gibt Leute in Berlin, die den Ulay-Einfall witzig oder gar respektabel finden. Ich finde die Sache unoriginell, unreflektiert und kein bißchen menschenfreundlich. Die Absicht, das Gemälde an die Wand einer Türkenwohnung zu hängen, grenzt meiner Ansicht nach sogar an Zynismus. Die türkischen Gastarbeiterfamilien in Berlin haben wahrhaftig andere Probleme. Da sollte auch ein ausgeflippter Künstler einen Rest von realistischen Denken in sich mobilisieren.

WERNER RHODE

# Gegendarstellung

„In der Ausgabe Nummer 290 von ‚BILD-BERLIN‘ wurde auf der Titelseite in der Überschrift behauptet: ‚Linksradikaler raubte unser schönstes Bild.‘

Diese Behauptung ist unrichtig. Ich bin bildender Künstler und habe im Rahmen einer Kunstaktion das Spitzweg-Gemälde ‚Der arme Poet‘ lediglich vorübergehend aus der Nationalgalerie entfernt. Das ergibt sich auch daraus, daß ich das Bild etwa 1½ Stunden später dem Direktor der neuen Nationalgalerie, Professor Dr. Honisch, zurückgab.

Auf derselben Seite wird weiter behauptet, ich hätte anlässlich meiner Festnahme geäußert: ‚Ich wollte das Bild irgendeiner Kreuzberger Familie schenken, weil Kunst ins Volk gehört.‘

Eine derartige Äußerung habe ich nicht getan.

Ich bin auch kein ‚irrer Räuber‘, wie es auf Seite 3 der Ausgabe Nummer 290 unter anderem heißt.“