

Universität zu Köln
Philosophische Fakultät
Kunsthistorisches Institut
Wintersemester 2017/2018
Seminar *Public Art – Kunst als Aufforderung*
Dr.-Ing. Heike Lehmann

Public Art als Denkmal? Das Beispiel des Aachener Wandmalers Klaus Paier

Franz Michael Baumann
Matrikelnummer 7320867
Kunstgeschichte/Germanistik
3. Fachsemester
Bendelstraße 37
52062 Aachen
f.m.baumann@smail.uni-koeln.de
26. Februar 2018

Inhalt

1	Einleitung.....	1
2	Die Kunst des Aachener Wandmalers	2
2.1	Definition des Kunstbegriffs.....	2
2.2	Die künstlerische Tradition	2
2.3	Der Entstehungsprozess der Wandmalereien	3
3	Ein exemplarisches Werk: Das sogenannte „Bunkerbild“ am Bunker Saarstraße in Aachen.....	4
3.1	Bildbeschreibung	4
3.2	Interpretation	5
3.3	Die weitere Geschichte des „Bunkerbildes“	6
3.4	Zwischenfazit.....	7
4	Das Vierdimensionale im Zweidimensionalen – Paiers Werke und ihr Bezug zum öffentlichen Raum	8
5	Wirkungsgeschichte	10
6	Probleme des Denkmalschutzes.....	13
7	Fazit.....	14
	Literaturverzeichnis.....	I
	Abbildungsverzeichnis	III
	Abkürzungen	IV
	Abbildungen	V
	Selbstständigkeitserklärung.....	V



Abb. 1: Klaus Paier: Zeugniszeit (1978)

1 Einleitung

Der pubertierende Pennäler ahnte nicht, welcher Schock ihn erwartete, als er auf dem Weg war, gegenüber des altehrwürdigen Kaiser-Karls-Gymnasiums in Aachen das Wandgemälde anzugucken, von dem seine Klassenkameraden seit Monaten erzählten. Erst recht ahnte ich nicht, dass der Eindruck so lange währen würde, dass er mich Jahrzehnte später dazu drängt, über den damals anonymen Maler zu schreiben. Der erhängte Junge mit der lapidaren Erklärung „Zeugniszeit“, sicher sollte er das System der Schulbenotung kritisieren, das Sitzenbleiben, vielleicht auch Maulkörbe, die das Notensystem impliziert. Für mich jedenfalls war es Ansporn, mich wieder mehr um Schule zu kümmern, denn so wollte ich nicht enden!

Bis heute hat kein Kunstwerk mehr einen solchen Eindruck bei mir hinterlassen. Doch Halt! Ich rede vom „Kunstwerk“, sprach man nicht damals von „Schmiererei“ und „Sachbeschädigung“? Inzwischen stehen drei Werke des Aachener Wandmalers in Aachen unter Denkmalschutz, ein viertes folgt wohl dieses Jahr, während gleichzeitig die Stadt Köln einen Eiertanz um die Denkmalswürdigkeit des mittlerweile als Klaus Paier bekannten Malers vollführt.

Das Denkmalschutzgesetz des Landes Nordrhein-Westfalen definiert Denkmäler als Sachen,

„an deren Erhaltung und Nutzung ein öffentliches Interesse besteht. Ein öffentliches Interesse besteht, wenn die Sachen bedeutend für die Geschichte des Menschen, für Städte und Siedlungen oder für die Entwicklung der Arbeits- und Produktionsverhältnisse sind und für die Erhaltung und Nutzung künstlerische, wissenschaftliche, volkscundliche oder städtebauliche Gründe vorliegen.“ (DSchG, § 2, Satz 1 und 2.)¹

Damit stellt sich in Bezug auf Papiers Arbeit die Frage nach dem künstlerischen Wert und gleichzeitig, ob die Werke bedeutend für die Geschichte der Menschen der Stadt sind. Dazu werde ich Ausschnitte des Oeuvres Papiers vorstellen in seinem kunstgeschichtlichen, örtlichen und zeitgeschichtlichen Bezug, wobei ich ein Werk genauer vorstellen möchte, um die darauffolgenden kürzer ausfallenden Erklärungen exemplarisch auszuführen. Die Frage der Bedeutung für eine Stadt hat eine „objektive“ Seite, in dem Sinne, dass die Bedeutung im Objekt selber angelegt ist, und eine „subjektive“ Seite, die Wahrnehmung des Werkes durch die Subjekte, die Menschen in der Stadt, also die Wirkungsgeschichte.

Aus der Vorgehensweise sollen sich Anhaltspunkte ergeben, die bei der kunsthistorischen Betrachtung von Kunst im öffentlichen Raum und ihrer denkmalpflegerischen Einschätzung allgemein genutzt werden könnten.

Über Klaus Paier gibt es hauptsächlich Zeitungsartikel, wenige Interviews und zwei Bachelorarbeiten der FH Köln, die sich mit Restaurierungs- und Konservierungsmöglichkeiten der

¹ Die Zitierweise ist im Literaturverzeichnis definiert.

erhaltenen Wandmalereien beschäftigen. Die Gutachten zur Unterschutzstellung der bisher drei denkmalgeschützten Werke sind naturgemäß zu knapp, als dass sie eine fundierte kunstgeschichtliche und denkmalschutzrechtliche Untersuchung und Würdigung erlauben.

Geboren wurde Klaus Paier am 8.9.1945 in Essen, wo er zunächst eine Schlosserlehre, dann Abitur machte. 1976 begann er sein Physikstudium in Aachen, wo ab 1978 seine Wandgemälde entstanden. Im Mai 1986 zog er nach Köln, wo er noch wenige Jahre weitermalte. Am 9.7.2009 verstarb er in Köln an Leukämie. Eine künstlerische Ausbildung hat er nie genossen.

2 Die Kunst des Aachener Wandmalers

2.1 Definition des Kunstbegriffs

Es gibt kaum etwas, womit man sich auf größeres Glatteis begibt, als mit der uralten Frage: Was ist Kunst? Mein Begriff davon ist ein vorsichtiger Versuch eines Minimalkonsenses.

Schon 1435 schreibt Leon Battista Alberti mit seinem „Della pittura“ ein Standardwerk über die Malkunst. Dabei sind seine Ausführungen zu *Schönheit* und *Gefälligkeit* auf Kunst des 20. Jahrhunderts wohl nicht mehr anwendbar, sein Gedanke der Affektübertragung (vgl. BLUMENTHAL) aber immer noch. In den italienischen Text blickend, sieht man, dass diese Affektübertragung hauptsächlich durch zwei Wortgruppen beschrieben wird: „esprimere“ und „movere“ (ALBERTI, z.B. S. 43 und 59). Es geht also um *Expressivität* auf Seiten des Künstlers und ein *Bewegt-Werden* auf Seiten des Rezipienten, zwei Begriffe, die bis heute in der Diskussion um künstlerischen Wert durch die Betrachtung des Rezipienten ebenso eine zentrale Rolle spielen wie bei der Beurteilung des Denkmalwerts, bei der Beurteilung der Bedeutung für die Menschen einer Stadt. Daher will ich diese beiden Begriffe zentral stellen.

2.2 Die künstlerische Tradition

Der oder die Aachener Wandmaler² sind Pioniere der Kunst im öffentlichen Raum in Deutschland. 1977 hatte Harald Naegeli in Zürich seine Arbeit begonnen, ein Jahr später die Aachener. Dabei sehen sie sich außerhalb der Tradition von Graffiti – weil sie keine Graffiti machen (BÜCHER-VOGLER, 9). Sie beziehen sich auf viel ältere Traditionen von Höhlenmalerei wie in Lascaux über Fresken wie in St. Maria Lyskirchen³ und mexikanische Murales der 20er Jahre,

² Zeitweise arbeiteten Klaus Paier und sein Freund Josef Ströer zusammen, ihr Stil ist jedoch so deutlich unterscheidbar, dass ich mich in dieser Arbeit ausschließlich auf Klaus Papiers Werk beziehen will.

³ Herzlichen Dank an Thomas Paier für diesen Hinweis vom 11.2.2018.

z.B. Diego Rivera, sowie spanische, portugiesische und italienische politische Wandmalerei der 70er (vgl. LEPSA, 20). Dabei geht es nicht um stilistische Nachfolge, sondern um die künstlerische Ansprache der breiten Bevölkerung mit volksnahen Themen da, wo die Menschen leben, nicht im „Mausoleum“ (Museum). Kunst soll für alle da sein, niemandem gehören, niemand soll daraus Profit ziehen können (vgl. GRASSKAMP (1982), 129).

Stilistisch weist Paier auf sein Studium von George Grosz und der Kölner Progressiven hin: Groszs schnelle Striche, die zwangsläufig eckig werden (VOSS, 1984, 20). Er widerspricht der oft geäußerten Vermutung nicht, sich an Picassos *Guernica* orientiert zu haben, ein Vergleich macht dies deutlich (vgl. Abb. 2 bis Abb. 5). Damit fällt Paier nicht unbedingt aus der Gattung heraus, da gerade *Guernica* in Spanien häufig für Wandmalerei verwendet wurde (vgl. HEBELSEN). Auffällig ist, dass die Expressivität der von Picasso dank der eckigen Formen nahekommt.

2.3 Der Entstehungsprozess der Wandmalereien

Auch wenn Papiers Werke größtenteils nicht an privaten, sondern an Wänden entstanden, die in öffentlichem Eigentum sind, ist das Bemalen ohne Genehmigung Sachbeschädigung. Eine Genehmigung wäre aber immer eine Unterwerfung unter eine Art Zensur und ein langwieriger Prozess gewesen, der aktuelle Stellungnahmen verunmöglicht hätte. Dabei entstanden im Gegensatz zur üblichen Vorgehensweise von Street Art- und Graffiti-Künstlern die Werke Papiers nicht spontan. Es begann mit der Auswahl „sichtbarer Wände“ in der Innenstadt oder in der Nähe von Orten, auf die er sich bezog (vgl. VOSS, 1984, 20) und die nach Bemalung schrien (vgl. MÜLLENDER). Im nächsten Schritt entstanden Vorzeichnungen, in denen zum Teil auch die genaue Farbgebung notiert wurde (Abb. 6). In jedem Fall lag also eine klare künstlerische Konzeption der Werke vor.

Gemalt wurde in zwei bis drei Nächten nacheinander: Manchmal wurde in einer ersten Nacht eine Skizze mit wasserabstoßender Fettkreide erstellt, in der zweiten (oder eben ersten) Nacht wurden mit schwarzer Kunstharz-Dispersionsfarbe⁴ die Umrisse gemalt, in der dritten (zweiten) Nacht die Konturen ebenfalls mit Dispersionsfarbe und Pinseln unterschiedlicher Stärke ausgemalt (vgl. LEPSA, 33 und Abb. 8). Immer musste jemand aufpassen, dass Paier beim Malen nicht ertappt wurde, das Ausmalen dauerte etwa vier Stunden (vgl. BÜCHER-VOGLER, 9).

Der Entstehungsprozess hat Auswirkungen auf den Malstil. Zunächst bedingt die gebotene Schnelligkeit wie erwähnt die eckigen Formen und Abweichungen von der Vorzeichnung: „die ständige Angst beim Malen erwischt zu werden, entwickelt eine Spontaneität, die das Bild oft

⁴ Also umgangssprachlich mit handelsüblicher Abtönfarbe.

besser werden läßt als auf der Skizze.“ (PAIER, 169). Der Pinselstrich geht grob, eilig in verschiedene Richtungen (vgl. KALDENHOFF, 42). So entstehen dünne ebenso wie pastöse Mal-schichten. Da nachts alle Katzen grau sind, muss zudem mit starken Farbkontrasten gearbeitet werden, Farbabstufungen und Tönungen sind unmöglich, die Farben müssen „schreien“ (PAIER, 169), sodass hohe Expressivität auch durch den Entstehungsprozess bedingt ist.

3 Ein exemplarisches Werk: Das sogenannte „Bunkerbild“⁵ am Bunker Saarstraße in Aachen

3.1 Bildbeschreibung

Das Gemälde (Abb. 9) befand sich auf der witterungsfleckigen Betonwand eines Hochbunkers in der Aachener Saarstraße. Der untere Teil entstand auf einer apsidialen Ausbuchtung des Bunkers, der obere auf der dahinterliegenden Wand. Obwohl der obere Teil bereits ein Jahr früher entstand (1982), bilden sie eine thematische Einheit und werden immer als zusammenhängendes Bild wahrgenommen – unabhängig davon, ob der Künstler es wollte oder nicht – zumal auch die Beschriftung „Nie wieder Krieg“ im unteren Teil und „... sagt NEIN“ im oberen Teil gemeinsam genommen eine sinnvolle Aufforderung darstellen.

Die obere Hälfte zeigt links neben dem Titel schulteraufwärts eine erwachsene Person im Profil mit hochgerissenen Armen und aufgerissenen Augen und Mund. Die Finger der rechten Hand sind krampfhaft weit gespreizt, in der linken, ebenfalls verkrampt wirkenden Hand liegt ein in ein blaues Tuch gehülltes Baby, das seinen Kopf in der Gegenrichtung seines Trägers hat, außer der Nase ist vom Gesicht nichts zu erkennen.

Im unteren Teil ist links eine partiell zerfetzte Hakenkreuzfahne zu erkennen, aus der im oberen Bereich zwei Gewehrläufe herausragen, an deren Enden in oranger Farbe Mündungsfeuer eingezeichnet ist. Rechts davon sind zwei Jungen zu erkennen. Der in der Bildmitte ist niedergesackt, sein Mund ist geschlossen, die schwarze Farbe im mittleren Bereich seines blauen Ober-teils lässt sich als Blutfleck ansehen. Der Rechte reißt den Mund auf, sein Körper ist in einem Halbkreis nach hinten durchgebogen. Die Hände beider Jungen sind gebunden, ebenso sind die Augen verbunden mit Tüchern im Rot der Hakenkreuzfahne. Weiter rechts befindet sich der Titel und darunter auf weißem, an ein Papierplakat erinnernden Grund die Erklärung: „Am 14.9.44 wurden hier zwei Jungen von deutschen Soldaten ermordet.“

⁵ Ich verwende die Bezeichnung „Bunkerbild“, da zwar vieles dafürspricht, dass die Titel der beiden Bildteile zusammengehören, es aber dafür keinen letzten Beweis gibt.

3.2 Interpretation

Die Erklärung verweist bereits darauf, was in der Szene dargestellt ist:

„Im frühen Nachmittag erhielt eine Streife des Bataillons eine Meldung über Plünderungen in der Innenstadt und verhaftete am 13. September 1944 gegen 15 Uhr alle dort anwesenden Zivilisten, unter ihnen die beiden Vierzehnjährigen Johann Herren und Karl Schwartz. Wahrscheinlich um ein Exempel für die in der Stadt verbliebene Zivilbevölkerung zu statuieren, entließ das Bataillon alle Erwachsenen, die verhaftet worden waren. Der Bataillonskommandeur, Hauptmann Gerke, stellte aber Johann Herren und Karl Schwartz vor ein Standgericht, das die beiden zum Tode verurteilte. Das Urteil wurde unmittelbar nach der Urteilsverkündung vollstreckt, die beiden Jugendlichen durch ein Hinrichtungskommando erschossen.“ (ROHRKAMP, 12-13)

Zu diesem Zeitpunkt war die Versorgung der nicht evakuierten Restbevölkerung Aachens zusammengebrochen, die beiden Jugendlichen wurden beschuldigt, ein Brot gestohlen zu haben. Am 14.9.1944 nahmen US-amerikanische Truppen die südlichen Stadtteile Aachens ein und standen nur noch etwa 2 km entfernt vom Hinrichtungsort (vgl. ROHRKAMP, 14).

Durch die gebundenen Augen und Hände wird die Szene im Bild als Hinrichtung gekennzeichnet, die rote Farbe verweist dabei durch die Farbidentität mit der Hakenkreuzfahne auf die Täter. Der mittlere Jugendliche scheint gerade verstorben, er sackt noch zu Boden, wirkt bereits kraft- und emotionslos, während der rechte Junge durch die unnatürlich gebogene Körperhaltung, die verkrampften Hände und den aufgerissenen Mund im Moment äußersten Todes Schmerzes gezeigt ist. Im Zusammenhang mit dem Erklärungstext, insbesondere dem genannten Datum, von dem Aachenern bewusst ist, dass es nur Tage vor der Befreiung der Stadt liegt, wird die schreckliche Sinnlosigkeit der Hinrichtung angesichts einer längst zusammengebrochenen Ordnung deutlich, wobei der Zusammenbruch der nationalsozialistischen Ordnung durch die zerfetzte Fahne repräsentiert ist.

Das Bild einer Hinrichtung lässt sich nur betrachten vor der Folie des wohl berühmtesten Hinrichtungsbildes, Francisco de Goyas *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (Abb. 10), das im nachfranquistischen Spanien als Mural Verwendung fand (vgl. WENDT, 158). Im Vergleich zu Goya ist die Erschießung bei Paier aufs Äußerste reduziert. Sind die Schützen bei Goya schon zum Teil eines Systems gemacht, indem ihre Gesichter nicht erkennbar sind, schreibt Paier diese Linie fort, indem er ganz auf die Schützen verzichtet, stattdessen zur Kennzeichnung des Systems die Hakenkreuzfahne verwendet. Alle weiteren Personen und die Landschaft sind bei Paier verschwunden bzw. überflüssig, denn sein Gemälde befindet sich am Ort der Hinrichtung. Während Goya den Moment zwischen Schüssen zeigt, in dem noch heroische Posen möglich sind, wählt Paier den dramatischeren Moment der Schüsse selber, hier ist kein Platz für Heroismus, nur für Schmerz, Todeskampf und Tod.

Der Titel „Nie wieder Krieg“ ist nicht ganz passend, da keine eigentliche Kriegsszene dargestellt ist, wollte man das Gemälde ohne den ein Jahr früher gemalten oberen Teil des Bildes verstehen. Erst durch diesen wird eine weitere Seite des Krieges deutlich und so der Titel passend. Der obere Teil des Gesamttitels, „...sagt NEIN“, ist ein Verweis auf Wolfgang Borcherts Gedicht *Dann gibt es nur eins!*, das eine apokalyptische Vision eines nächsten Krieges zeichnet, ein Gedicht, das zu Zeiten der Friedensbewegung weit bekannt war (vgl. BORCHERT, 318-321). In der expressiven Zeichnung der Person mit dem Kind wird die gedankliche Querverbindung zu *Guernica* aktiviert (Abb. 2). Diese lässt das Kind als tot vermuten, die Person als Frau und als Ursache des Verzweiflungsschreies den Bombenkrieg des 2. Weltkriegs mit seinen gewaltigen Zerstörungen und vielen Todesopfern auch in Aachen.

Paier greift also am Ort des Geschehens ein historisches Ereignis auf, das für Aachen einen hohen Erinnerungswert hat, setzt dies jedoch in einen größeren Zusammenhang, indem er durch den Bezug zum Bombenkrieg ein breiteres Spektrum der Schrecken des 2. Weltkriegs darstellt. Gleichzeitig steht das Werk nicht nur in konkretem örtlichen Zusammenhang, vielmehr greift Paier durch die Warnung vor einem neuen Krieg in die aktuelle zeitpolitische Diskussion der Friedensbewegung ein.

Künstlerisch geschieht dies durch äußerste Reduktion der Bildelemente, deren Zusammenhänge ein komplexes System bilden, dessen Leerstellen sich der Rezipient selber erschließen muss, was z.B. bei Umberto Eco als Kennzeichen künstlerischen Werts gilt (vgl. BEYER, 81). Die Reduktion der Bildelemente führt zu einer extrem hohen Expressivität, besser gesagt, es gibt kein einziges nicht expressives Bildelement, auch die narrativ notwendigen Elemente sind in die Expression einbezogen.

Die Reduktion der Bildelemente verhindert auch das Auftreten von Betrachterstellvertretern, außerdem werden die Personen im Profil gezeigt, blicken den Betrachter nicht an. Die Ästhetik des Bildes will keine Empathie erzeugen, sie konfrontiert mit dem Geschehen, was den vom Bild ausgehenden Schrecken verstärkt.

3.3 Die weitere Geschichte des „Bunkerbildes“

Bereits einen Tag nach Anbringung des unteren Teils des Gemäldes ließ die Stadtverwaltung das Hakenkreuz der Fahne übermalen wegen verbotener Verwendung von Symbolen des Nationalsozialismus, einen weiteren Tag später machten Unbekannte aus dem Titel „Nie wieder Krieg“ „Wieder Krieg“ und versuchten, die gefesselten Hände unkenntlich zu machen (vgl. „ALBERT“, 9). Nicht nur die Entstehung der Wandmalerei, auch die Veränderungen fanden ein starkes Echo in der Presse, wobei der Stadt ein kleinkariertes Umgehen vorgeworfen wurde, die

den Kunstcharakter verkenne (vgl. ebd.). Einige Zeit später wurde das Werk übermalt, entstand aber neu und lieferte den Anlass für Aachener Politiker, die Werke Paiers schützen zu wollen (vgl. OLBORT, 23.7.86). Der Kulturausschuss beschloss dies bei drei Enthaltungen der CDU einmütig (vgl. VOSS, 1986). Genutzt hat der damalige Beschluss nicht, das Gemälde wurde erneut übermalt, heute befindet sich dort eine Fassadenmalerei unklarer Aussage (Abb. 11). Ob darunter restaurierbare Reste von Paiers Bild vorhanden sind, ist unbekannt. Der obere Teil von Paiers Bild ist in schlechtem Zustand, könnte aber wieder lesbar gemacht werden.

3.4 Zwischenfazit

Wie gesehen erreicht das Werk eine extreme Expressivität durch die eckigen Konturen und die Minimierung der Bildelemente, die alle theatralisch gesteigert wirken. Der Betrachter wird mit einer Schreckenssituation konfrontiert, nicht in sie einbezogen. Die Minimierung erlaubt die Entstehung zahlreicher Interpretationsleerstellen, die der Betrachter füllen muss. Sie ist sicher auch der Illegalitätssituation geschuldet, doch fällt auf, dass andere illegal im öffentlichen Raum arbeitende Künstler eine solche Qualität nicht erreichen. Der künstlerische Wert, der für eine Unterschutzstellung notwendig ist, ist daher in hohem Maße vorhanden.

Die Wichtigkeit für die Menschen in der Stadt ergibt sich durch den im Werk angelegten Bezug auf ein Schreckensereignis der letzten Kriegstage, das den Terror des Nationalsozialismus verdeutlicht und exakt am Entstehungsort des Gemäldes stattfand, außerdem durch den Bezug zur Friedensbewegung als prägender sozialer Bewegung der 80er Jahre auch in Aachen. Und leider sind sowohl die Thematik der nationalsozialistischen Gefahr als auch der Kriegsgefahr heute so aktuell wie 1983. Wichtigkeit für die Menschen der Stadt ergibt sich aber auch durch die um das Werk entstandenen vielfältigen Diskussionen und Reaktionen. Es wäre sicher *das* Werk Paiers in Aachen gewesen, das als erstes eine Unterschutzstellung verdient hätte, wäre es nicht entgegen dem Beschluss des Kulturausschusses größtenteils zerstört worden.

Exemplarisch konnte an diesem Werk der Denkmalwert erklärt werden, indem der künstlerische Wert und der im Gemälde angelegte Bezug zur Geschichte und Gegenwart der Stadt erläutert wurde. Nun sollen weitere Beispiele verdeutlichen, dass das Werk Paiers insgesamt sein starker örtlicher und zeitlicher – also vierdimensionaler – Bezug kennzeichnet.

4 Das Vierdimensionale im Zweidimensionalen – Paiers Werke und ihr Bezug zum öffentlichen Raum

Als erstes Werk Paiers wurde 2011 sein *Liebespaar* unter Denkmalschutz gestellt (Abb. 7). Es befindet sich an einer Wand des Biergartens des Schüler- und Studentenszenelokals Café Kittel in der Aachener Pontstraße, weniger als 100 m entfernt vom renommierten Kaiser-Karls-Gymnasium (KKG). Wenige Monate, nachdem 1977 der NDR-Tatort *Reifezeugnis* mit der jungen Nastassja Kinski in der Hauptrolle einer Schülerin in einer Liebesbeziehung zu einem Lehrer die deutschen Schulhöfe in Aufregung und heftigste Diskussionen gestürzt hatte, geschah am KKG noch Ungeheuerlicheres in der Realität: eine Beziehung zwischen einem Lehrer und einem Schüler (vgl. ROSSMANN). Die Aufregung in der Stadt ist vorstellbar. Während die Diskussion um disziplinarische Konsequenzen für Schüler und Lehrer noch lief, ergriff Paier mit seinem Gemälde 1978 *Position*, indem er ein Recht auf Liebesglück bildlich darstellt.

Das KKG war etwas später auch „Opfer“ des Werks *Zeugniszeit* (Abb. 1), dessen eindringliche Wirkung ich bereits in der Einleitung dargestellt habe. Aus dem Lehrerzimmer fiel täglich der Blick auf den erhängten Jungen. In diesem Fall entstand das Gemälde nicht zur Zeugniszeit, sondern am 2. und 3.11.1978, aber zu einer Zeit, in der die SchülerInnenbewegung intensiv über das Noten- und Versetzungssystem, seine disziplinierende und systemstabilisierende Wirkung diskutierte.

Das unter Denkmalschutz stehende Wandgemälde *Der große Krieg findet statt* (Abb. 12) befindet sich nicht in der Nähe von Gebäuden, die man mit dem Thema Krieg in Verbindung bringt. Hier ist der Bezug ein rein zeitlicher: Am 12.12.1979 hatte die NATO ihren Doppelbeschluss verkündet, der zum Auslöser der Friedensbewegung wurde (KÖHREN-JANSEN (1), 4). Fast exakt ein Jahr danach, am 16. und 17.12.1980 entstand das Gemälde, während ebenfalls am 16.12.1980 in Krefeld eine Konferenz der Friedensbewegung den Krefelder Appell gegen die NATO-Nachrüstung beschloss, die erfolgreichste Unterschriftensammlung in der Geschichte der Bundesrepublik. Monika Krücken, Leiterin des Aachener Denkmalschutzamtes, hebt die erschreckende Aktualität hervor: „Oder wenn man sich die Weltpolitik ansieht und schaut, was da läuft und wie mit der potenziellen ‚Abwehrbereitschaft‘ teilweise richtig getruzelt wird, dann ist es so aktuell wie nie“ (KRÜCKEN, 2018).

Vermutlich noch in diesem Jahr wird das Wandgemälde *Dann gibt es nur eins, sagt NEIN* am Bunker Junkerstraße, das natürlich ebenfalls Bezug nimmt auf Borcherts Gedicht, unter Schutz gestellt. Es entstand 1989 zu einer im Bunker stattfindenden Ausstellung *Deserteure – besudelt will ich nicht leben* am symbolträchtigen 9. und 10.11.1989 als genehmigtes Auftragswerk. Während der Bunker auf den 2. Weltkrieg verweist, verweist das Datum 9.11. wohl eher auf

den 9.11.1918 als auf 1923 oder 1938 (oder gar 1989 selbst), also auf das Ende des 1. Weltkriegs und stellt mit dem Borchert-Bezug eine Warnung vor zukünftigen Kriegen dar. Wie dabei eine Änderung im räumlichen Kontext eines Kunstwerks im öffentlichen Raum diesem eine neue Bedeutung geben kann, erkennt man auf Abb. 13. Das Gemälde macht die Wirkung der Werbung darunter unmöglich und ist ein nachträglicher Verweis auf das, was Grasskamp als Leistung Painers hervorhebt: die Rückeroberung des öffentlichen Raums, der sonst von Kommerz geprägt ist (vgl. GRASSKAMP (1989), 15).

Die Bezüge zum öffentlichen Raum werden in den gutachterlichen Stellungnahmen zur Untersuchung benannt und sind wichtige Argumente dafür (vgl. KÖHREN-JANSEN (1+2), jeweils S. 4).

Die Liste ließe sich fast beliebig fortsetzen, daher seien an dieser Stelle weitere Bezugnahmen zu Orten oder Ereignissen nur benannt: Konkrete örtliche Bezüge gibt es z.B. bei mehreren Wandbildern zur atomaren Gefahr in unmittelbarer Nähe des Physikalischen Instituts der RWTH, Wandbildern an einem besetzten ehemaligen Kloster mit Hausbesetzungsthematik; zeitliche Bezüge bei *Der Tod ist eine weiße Wolke*, entstanden ca. eine Woche nach dem Atomunfall in Tschernobyl, die Serie *Südafrika brennt* in Begleitung des Sturzes der Apartheid. Die Themenbreite ist zu groß, um alles hier aufzuführen zu können.

Zu erwähnen ist aber auf jeden Fall an dieser Stelle noch ein Werk in Köln, die *Schlacht in der Elsassstraße* am Bunker Elsassstraße 42 (Abb. 15). Ähnlich wie im Aachener Bunkerbild wird der Betrachter hier mit höchster Expressivität bei nur wenigen Bildelementen mit einem historischen Ereignis der NS-Zeit in Köln konfrontiert: Am 3.3.1933 zogen SA und andere Nationalsozialisten durch die Elsassstraße, die hauptsächlich von Arbeitern, häufig Kommunisten, bewohnt war:

„Wenige Wochen nach der Machtergreifung und nur zwei Tage vor der Reichstagswahl kam es zu einem heftigen Widerstand der Anwohner in der Elsaßstraße. Die Anwohner versuchten, den Aufmarsch zu verhindern, indem sie die SA mit Haushaltsgegenständen aus den Fenstern und von den Dächern aus bewarfen. Die Polizei forderte Unterstützung an. Sie kehrte mit weiteren Polizisten und einem gepanzerten Fahrzeug zurück. Polizei und SA schossen mit Maschinengewehren auf die Wohnungsfenster und stürmten die Häuser. Dutzende Bewohner wurden im Zuge dieses Aufmarschs verhaftet, gefangen genommen und gefoltert. Nicht alle von ihnen überlebten das NS-Regime.“ (KALDENHOFF, 16)

Der künstlerische Wert ist wie bei den Aachener Werken hoch einzustufen, die Bedeutung für die Bevölkerung Kölns liegt im Bezug zur Stadtgeschichte, auf ein Ereignis, das einen Identifikationspunkt bietet für viele Kölner, insbesondere in der derzeitigen politischen Situation mit wiederaufkeimendem Nationalismus. Die im folgenden Kapitel der Wirkungsgeschichte

beschriebenen Auseinandersetzungen um das Werk fallen zeitlich mit der Kölner „Arsch huh“-Bewegung zusammen, wodurch die identifikatorische Wirkung noch gesteigert wird.

5 Wirkungsgeschichte

Die Bedeutung des Werks eines Künstlers für eine Stadt hat – wie eingangs dargelegt – neben der objektseitigen Bedeutungskonstituierung auch die subjektive Komponente der Wirkungsgeschichte. In rezeptionsästhetischer Sicht endet der Entstehungsprozess eines Kunstwerks erst im Kopf des Betrachters, seiner Wertschätzung und Interpretation. Wie das Werk Paiers auf mich selber und die Aachener Schülerschaft schon zu seiner Anfangszeit gewirkt hat – im Sinne Albertis ein „movimento“ erzeugt hat –, ist schon in der Einleitung deutlich geworden.

Blättert man durch die Jahrgänge des *klenkes* – in seiner Anfangszeit mit dem Untertitel *Magazin der Aachener Bürgerinitiativen* – findet man von 1978 bis 1986, also der Zeit des Wirkens Paiers in Aachen, nahezu allmonatlich Abbildungen seiner Werke zur Illustration von Artikeln verschiedenster Themen, z.B. im *klenkes* 8/79 zur Zwangssterilisation psychisch Kranker in der NS-Zeit, in 7/82 für Schwule Filmtage, in 6/86 zum Thema Kriegsforschung an der RWTH. Von Anfang an war das Werk also in der linken und alternativen Szene in Aachen bekannt. Für die Autoren der Artikel lieferten die Abbildungen eine Unterstützung ihrer Aussagen, häufig eine optische Kurzzusammenfassung, ermöglichten dem Leser aber auch eine sofortige optische Identifikation der Artikelthematik, da sie die Werke Paiers und ihre Inhalte aus dem öffentlichen Raum der Innenstadt kannten.

Die weitere Aachener Lokalpresse, *Aachener Nachrichten (AN)* und insbesondere *Aachener Volkszeitung*, war zurückhaltender in Verwendung und Erwähnung der Werke, aber auch hier kamen sie vor, z.B. wird die Wirkung in der *AN* vom 26.4.1989 wie folgt beschrieben: „Aber die eckig-kantigen Figuren, oft mit gespenstischen Minen, fest genagelten Händen, geballten Fäusten oder verbundenen Augen, strotzen vor Vitalität und Brutalität, bleiben zwangsläufig im Gedächtnis haften“ (BOSETTI).

Schon im Jahr 1982 führte dies dazu, dass auf Antrag der FDP der Stadtrat die Verwaltung aufgeförderte, Schutzmaßnahmen für die Wandbilder zu prüfen. Die Antwort der Verwaltung ging am Problem vorbei:

„Der künstlerische Wert ist auch im Verhältnis zu Wandgemälden in anderen Städten so gering, daß eine Konservierung der Objekte im Fall der Errichtung von Neubauten durch Ablösen der Bilder von den Wänden und Verbringen in ein Museum völlig unangemessen wäre.“ (FDP)

Niemand wollte die Bilder in ein Museum verbringen. Die CDU-geprägte Stadtverwaltung unter Oberbürgermeister Kurt Malangré – als einem der Hauptgegner der „Schmierereien“ – sah zu diesem Zeitpunkt den künstlerischen Wert sehr kritisch.

Ganz anders sahen dies Leute mit künstlerischem Sachverstand. So beschreibt Grasskamp schon 1982 die Eindringlichkeit, die überregionale Aufmerksamkeit sichere (GRASSKAMP (1982), 124). Im Jahr 1984 fand eine erste Ausstellung mit Fotografien der Werke in der *Neuen Galerie - Sammlung Ludwig*⁶ statt – eine Art Ritterschlag durch die Kunstwelt mit bundesweitem Presseecho. In den Jahren 1984 bis 1986 entstanden drei Dokumentationen des WDR über den Aachener Wandmaler. Anfang 1986 erregte das Aachener Stadttheater überregional Aufmerksamkeit, indem es den ungewöhnlichen Schritt ging, den immer noch anonymen Wandmaler für die Gestaltung des Bühnenbilds zu Henrik Ibsens „Gespenster“ zu gewinnen.

Mit seinem Umzug nach Köln 1986 endete die Wirkungsgeschichte in Aachen nicht, im selben Jahr erfolgte der einmütige Beschluss des Kulturausschusses, die verbliebenen Werke zu schützen. Der Neue Aachener Kunstverein ehrte Klaus Paier 1989 mit dem Neuen Preis, was erneut ein bundesweites Presseecho hervorrief. In seiner Laudatio bezeichnet Grasskamp den Aachener Wandmaler als einen der „wichtigsten politischen Maler unserer Republik“ (Grasskamp (1989), 14). Der *klenkes* weist bei der Gelegenheit leicht süffisant darauf hin, dass sein Werk sicher bekannter sei als das anderer Kunstpreisträger (vgl. BÜCHER-VOGLER, 9).

Das vielleicht eindrucksvollste Indiz für das „movimento“ Papiers ist die Meinungsänderung des ehemaligen OBs Kurt Malangré, der im Ruhestand regelmäßig an den Wandmalereien vorbeispazierte und immer intensiver darüber nachdachte, ob seine frühere Einschätzung ein Fehler war (vgl. ROSSMANN), bis er dann die Initiative ergriff, was Monika Krücken wie folgt erinnert:

„Das war der Mann, der mich angerufen hat. Ich kannte die Paier-Malereien natürlich, aber sie sind mir nicht so aufgefallen, dass ich mich im Kontext des Denkmalschutzes damit beschäftigt hätte. [...] Er hat den Anstoß gegeben, darüber nachzudenken. Und das haben wir gemacht. Er sagte in etwa: ‚Das habe ich falsch entschieden damals oder damals ist man anders damit umgegangen, aber jetzt, jetzt möchte ich doch noch einmal das Augenmerk der Öffentlichkeit darauf richten. Ist es nicht möglich, dass wir da doch über ein Denkmal nachdenken?‘ Er hat das sehr vorsichtig formuliert, das als Anregung hereingegeben und dann haben wir hier, in der unteren Denkmalbehörde darüber nachgedacht und auch der Landschaftsverband Rheinland hat darüber nachgedacht und wir sind beide zu der Auffassung gekommen: ‚Ja, da besteht eine Denkmalfähigkeit und ein Denkmalwert.‘“ (KRÜCKEN, 2018)

Die tägliche Begegnung mit den Werken hat aus dem größten Gegner den wichtigsten Befürworter gemacht; hier ist wirklich jemand bewegt worden.

⁶ Der Vorläufer des heutigen *Ludwig Forum für Internationale Kunst*.

Wie erwähnt sind seit 2011 drei Werke Paiers in Aachen unter Denkmalschutz, ein Viertes wird in diesem Jahr hinzukommen. In diesem Zusammenhang spricht Landeskonservator Mainzer 2011 von einem künstlerischen Werk von historischer Bedeutung (vgl. HOOG).

2009, 2010, 2011 fanden an verschiedenen Orten in Aachen weitere Ausstellungen statt, zuletzt auch vom 9.4. bis 1.10.2017 im Ludwig-Forum für Internationale Kunst. Geführte Rundgänge zu den Werken gehören seit Jahren zum Standardrepertoire des Tags des offenen Denkmals.

In Köln sieht die Wirkungsgeschichte anders aus: Während Paier 1984 in Aachen noch anonym arbeiten musste, bekam er in Köln den Auftrag, die Fassade eines Geschäftshauses mit seinem Gemälde *Sei ohne Sorge* zu bemalen. Vielleicht versprach er sich deswegen auch einen besseren Umgang mit seinem Werk in Köln als in Aachen. Nach seinem Umzug nach Köln stellte Ende 1986 die KAOS-Galerie im Belgischen Viertel Fotos der Aachener Wandmalereien aus. 1987 entstand sein Wandbilderzyklus *Südafrika brennt*, in einem Fall mit nachträglicher Zustimmung der evangelischen Kreuzgemeinde, nachdem der Pfarrer ihn beim Malen ertappt hatte. Paier konnte in der Diskussion die Gemeindemitglieder überzeugen (vgl. KLEINERT).

Sein Hauptwerk mit Bezug zum spezifischen öffentlichen Raum und zur Kölner Stadtgeschichte ist aber die angesprochene *Schlacht in der Elsassstraße* (Abb. 15). Das Werk entstand in Absprache mit Kölner Bürgern im Juni 1990 in Zusammenhang mit einem Veedelsfest der SPD, wurde schnell vom Bunkereigentümer, dem BMI, übermalt, beim nächsten Straßenfest von der Künstlergruppe DIDA rekonstruiert und dann ausgerechnet am 20.4.1991 von der Stadt Köln erneut übermalt. Die Übermalung eines Wandgemäldes in Erinnerung an Protest gegen den Nationalsozialismus ausgerechnet an „Führers Geburtstag“ schlug in Köln und national so hohe Wogen, dass man in diesem Fall sagen kann, dass die Stadt Köln es im Alleingang geschafft hat, die hohe Bedeutung des Gemäldes für die Bevölkerung zu konstituieren, die eine Unterschutzstellung rechtfertigt. Im Oktober 1993 rekonstruierten Paier und die Künstlergruppe DIDA das Werk zum zweiten Mal. Im Jahr 2002 scheiterte ein weiterer Entfernungsversuch der Stadt an aufmerksamen Anwohnern, für die das Gemälde offenbar einen hohen Identifikationswert bekommen hatte (vgl. KALDENHOFF, 22-23).

Seitdem vollführt die Stadt Köln, bzw. das Denkmalschutzamt, einen Eiertanz. Man duldet das Gemälde, erklärt, großes Interesse an der Erhaltung zu haben (vgl. KALDENHOFF, 51), betont aber auch dass das Wandgemälde im Gegensatz zum Bunker, an dem es sich befindet, nicht unter Denkmalschutz stehe.⁷ Beim einzig erhaltenen Graffito Harald Naegelis in Köln hat man sich anders entschieden: Wohl um sich die Mühe eines Gutachtens zu sparen, betrachtet man einfach Naegelis Graffito als Bestandteil der romanischen Kirche St. Caecilien und damit als

⁷ E-Mail der stellvertretenden Amtsleiterin Marion Grams-Thieme vom 15.1.2018.

Teil eines geschützten Denkmals⁸ – was also genauso bei der *Schlacht in der Elsassstraße* möglich wäre, wozu man sich aber bislang nicht durchringen kann.

In jedem Fall ist festzuhalten, dass das Werk Paiers in Aachen mehr Menschen bewegt hat als in Köln, aber dass es auch dort – gerade in näherer Umgebung der Elsassstraße – hohe Wogen geschlagen hat, die denkwürdig sind – meines Erachtens auch denkmalwürdig.

6 Probleme des Denkmalschutzes

Dass die Werke Paiers denkmalwert sind, ist deutlich geworden. Doch „Das ist auch noch mal ein spannendes Thema: Inwieweit tut man einem Künstler Unrecht, wenn man seine temporären, auch bewusst temporär angelegten Wandgemälde der Nachwelt erhalten möchte und einiges unternimmt, sie zu erhalten?“ (KRÜCKEN, 2018)

Paier selbst hatte nichts gegen Ausstellungen von Fotografien seiner Werke, erklärte aber anlässlich der Verleihung des Neuen Preises 1989 zu der Idee, seine Werke in ein Museum zu verbringen: „Dann kaufe ich einen Vorschlaghammer, informiere die Presse und mache meine erste Performance“ (zitiert nach: BOSETTI). Seine Kunst ist ausschließlich im öffentlichen Raum denkbar. Zur Erhaltung dort äußert er sich unterschiedlich. Während er im Rahmen der Preisverleihung deutlich ablehnend wirkt, sagt er im Vorfeld des positiven Kulturausschussbeschlusses 1986: „Die Meinung, die Zerstörung der Gemälde gehöre zum Konzept, stimmt nicht. Ich würde mich freuen, wenn meine Bilder erhalten würden.“ (Zitiert nach: OLBORT, 8.5.86). Er ist selber an der zweimaligen Rekonstruktion der *Schlacht in der Elsassstraße* in den 90er Jahren beteiligt.⁹ Seine Haltung ist in dieser Frage nicht konsistent.

Meiner Meinung nach ist sie aber auch irrelevant: Gibt es ein klares öffentliches Schutzinteresse am Erhalt eines Werks, überwiegt dies wohl den Willen eines Künstlers. Die Weltliteratur kennt sonst kein einziges Buch von Franz Kafka!

Doch kann man die Werke überhaupt erhalten? Die Aachener Wandmaler haben eine Vorliebe für Untergründe, die dazu ungeeignet erscheinen: „Stimmt schon, daß wir mehr die alten Wände lieben, wo man, wenn man mit dem Pinsel drüber geht, dann 'ne ganze Kellerassel-Familie aufweckt“ (Josef Ströer, zitiert nach: GRASSKAMP (1982), 131). Auch Monika Krücken spricht von sandigem Putz und „Das heißt, Sie brauchten das nur mehr oder weniger schief anzugucken [...] dann fiel schon wieder etwas ab“ (KRÜCKEN, 2018). Als häufige Probleme erscheinen:

⁸ E-Mail der stellvertretenden Amtsleiterin Marion Grams-Thieme vom 24.1.2018.

⁹ Bei der ersten Rekonstruktion wegen Krankheit nur durch Zurverfügungstellung der Entwurfsskizze.

Ablösungen der Malschicht, Rissbildungen, Farbabplatzungen, Verblassung, Farbveränderungen, Vandalismus, vor allem Plakatüberklebungen, biogene Auflagen (Flechten, Moos, Algen) (vgl. LEPSA, 50-69). Einfacher ist die Erhaltung auf Beton wie den Bunkern Junkerstraße (Aachen) und Elsassstraße (Köln). Doch schon 2011 machte Krücken Mut mit dem Hinweis darauf, dass z.B. an der Dresdener Hochschule für bildende Künste auch die Restaurierung von Graffiti gelehrt wird (vgl. KRÜCKEN (2011), 41). Nicht zuletzt die Arbeiten von Lepsa und Kaldenhoff zeigen, dass auch an der FH Köln das Interesse für diese Fragestellung steigt, andererseits betonen beide den dringenden Handlungsbedarf.

7 Fazit

Mit der Unterschutzstellung der Werke des Aachener Wandmalers hat die Stadt Aachen relatives Neuland betreten, wenige Vorläufer (z.B. Berlin, Zürich) gab es schon, aber allgemein sieht der Denkmalschutz seine Aufgabe eher in der Entfernung von Graffiti als in der Erhaltung von Graffiti oder Wandmalereien (vgl. LANDESDENKMALPFLEGER, 340).

Mit dieser Arbeit will ich aus kunsthistorischer Sicht einen Anstoß geben für eine Verfahrensweise, wie zwischen denkmalwerten und nicht denkmalwerten Werken unterschieden werden kann. Ausgehend vom DSchG NW und Leon Battista Alberti habe ich dazu drei Kategorien anhand des Oeuvres von Klaus Paier, dem Aachener Wandmaler, exemplarisch durchgespielt:

1. den künstlerischen Wert der im Werk angelegten Expressivität und die Leerstellen, die den Betrachter gedanklich aktivieren,
2. die im Werk angelegte Bedeutung für die Bevölkerung eines Ortes durch zeitgeschichtliche, geschichtliche und räumliche Bezugnahme,
3. die Bedeutung, die das Werk für die Bevölkerung eines Ortes durch ihre Wirkungsgeschichte bekommen hat, bzw. wie sehr es die Menschen bewegt hat.

Dies ist natürlich erst der Anfang einer Diskussion. Ziel der Diskussion ist dabei sicher nicht, zur Sachbeschädigung aufzurufen oder beliebiges „Geschmiere“ zu rechtfertigen. Vielmehr sollte es darum gehen, „Schmiererei“ und Kunst auseinanderzuhalten und Kunst im öffentlichen Raum ihren verdienten Platz einzuräumen, durchaus auch im Sinne Grasskamps, den öffentlichen Raum wieder für die Menschen zurückzuerobern und ihn nicht der Entpolitisierung und dem Kommerz zu überlassen (vgl. GRASSKAMP (1989), 15).

In Bezug auf das Werk Klaus Paiers ist die Denkmalwürdigkeit aus kunsthistorischem Blickwinkel betrachtet deutlich geworden, wobei ich eindeutig auch die Kölner *Schlacht in der Elsassstraße* einbeziehe. Hier sollte sich die Stadt Köln, bzw. das Denkmalamt, endlich zu einer

positiven Entscheidung durchringen. Um das Werk wieder in seiner ganzen Bedeutung lesbar zu machen, halte ich mit Kaldenhoff die Rekonstruktion des unteren, graffitiübermalten Teils des Gemäldes für sinnvoll (vgl. KALDENHOFF, 55), zumal der ursprüngliche Zustand hinreichend fotografisch dokumentiert ist (Abb. 14, vgl. Burra, 20). Der Betonuntergrund bietet gute Voraussetzungen, die rekonstruierte Version dauerhaft zu erhalten.

In Aachen stellt sich für mich neben der Frage, welche Werke Paiers bei angemessenem Aufwand noch zu retten und zu schützen sind, die Frage, ob angesichts der enormen Bedeutung des besprochenen Bunkerbildes für das Andenken an die Schrecken der NS-Zeit eine Rekonstruktion des Gemäldes gerechtfertigt wäre. Auch hier existiert genügend Fotomaterial (Abb. 9). Das wäre in jedem Fall eine Möglichkeit, das Andenken an die zwei getöteten Jugendlichen besser zu pflegen als durch die derzeitige Bemalung (Abb. 11), die die Geschichte des Ortes (im Wortsinne) übertüncht und für eine Gedenktafel nur in einer entlegenen Ecke Platz lässt. Das ist dann allerdings keine kunsthistorische, keine denkmalpflegerische, sondern eindeutig eine politische Frage: Wie will Aachen mit der Geschichte der NS-Zeit umgehen? Zu welchem Bekenntnis kann man sich durchringen? Wenn der Kulturausschuss schon seinen Beschluss von 1986 nicht umgesetzt hat, könnte von hier ja eine entsprechende Initiative ausgehen.

Literaturverzeichnis

- „ALBERT“: *Heldenrettung. Zur Geschichte des Gedenkens an Aachen 1944*. In: *Klenkes* (10) 1984. S. 8-9. --- Zitiert: „ALBERT“, Seitenzahl.
- ALBERTI, LEON BATTISTA: *De pictura*. O.O., 1998. https://www.liberliber.it/mediateca/libri/a/alberti/de_pictura/pdf/alberti_de_pictura.pdf (1.2.2018). --- Zitiert: ALBERTI, Seitenzahl.
- AUSTRALIA ICOMOS: *The Burra Charter*. Burwood 2013. <http://australia.icomos.org/wp-content/uploads/The-Burra-Charter-2013-Adopted-31.10.2013.pdf> (31.1.2018). --- Zitiert: Burra, Artikelnummer.
- BAUMANN, FRANZ MICHAEL: *Transskript eines mündlichen Interviews mit Monika Krücken vom 19.1.2018, Leiterin des Denkmalschutzamts der Stadt Aachen*. Unveröffentlicht. --- Zitiert: KRÜCKEN, 2018.
- BEYER, DENNIS: *Der Denkmalwert von Illegalität. Streetart als visuelle Erinnerungskultur*. Berlin 2012. https://depositonce.tu-berlin.de/bitstream/11303/3590/1/Dokument_9.pdf (31.1.2018). --- Zitiert: BEYER, Seitenzahl.
- BLUMENTHAL, ANGELICA: *Affektübertragung in Leon Battista Albertis ‚Della Pittura‘*. Seminararbeit. Universität Zürich. Zürich 2014. --- Zitiert: BLUMENTHAL, Seitenzahl.
- BORCHERT, WOLFGANG: *Dann gibt es nur eins!* In: Bernhard Meyer-Marwitz (Hg.): Wolfgang Borchert. Das Gesamtwerk. Frankfurt am Main 1991. S. 318–321. --- Zitiert: BORCHERT, Seitenzahl.
- BOSETTI, ANNETTE: *Die Stadt ist sein Museum. Ein Kunstpreis für den Aachener Wandmaler Klaus Paier*. In: *Aachener Nachrichten*, 26.4.1989, S. 4. --- Zitiert: BOSETTI.
- BÜCHER-VOGLER, CHRISTINE: „*Unser Museum ist die Stadt*“. In: *Klenkes* (4) 1989. S. 8–9. --- Zitiert: BÜCHER-VOGLER, Seitenzahl.
- FDP AACHEN: *Antrag der FDP und Antwort der Stadtverwaltung*. In: *Klenkes* (4) 1982, S. 3. --- Zitiert: FDP.
- GRASSKAMP, WALTER: *Unser Museum ist die Stadt. Ein Gespräch mit dem Zürcher Sprayer und den Aachener Wandmalern*. In: *Kunstforum International* (4) 1982. S. 124–131. --- Zitiert: GRASSKAMP (1982), Seitenzahl.
- GRASSKAMP, WALTER: *Wem gehört der öffentliche Raum? Laudatio auf den Aachener Wandmaler*. In: *Klenkes* (6) 1989. S. 14–15. --- Zitiert: GRASSKAMP (1989), Seitenzahl.
- HEBEISEN, HEINZ: *Ein häufiges Motiv der spanischen Wandmalerei: Picassos ‚Guernica‘*. In: Bianchi, Paolo (Hg.): *Graffiti. Wandkunst und wilde Bilder*. Basel/Boston/Stuttgart 1984. S. 160. --- Zitiert: HEBEISEN.
- HOOG, ECKHARD: *Rebell der Nacht wird geehrt. Die Bilder des Aachener Wandmalers Klaus Paier stehen unter Denkmalschutz*. In: *Aachener Nachrichten*, 03.05.2011, S. 23. --- Zitiert: HOOG.
- KALDENHOFF, HELENA: *Street Art des Aachener Wandmalers Klaus Paier in der Elsaßstraße 42 in Köln. Erfassung und Überlegungen zur Konservierung und einem möglichen Erhaltungskonzept*. Bachelorarbeit, Fachhochschule Köln, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft. Köln 2014. --- Zitiert: KALDENHOFF, Seitenzahl.
- KLEINERT, PETER: *Nachruf auf den Aachener und Kölner Wandmaler Klaus Paier*. In: *Neue Rheinische Zeitung-Online*. Köln o.J. <http://www.nrhz.de/flyer/beitrag.php?id=14030>. (13.11.2017). --- Zitiert: KLEINERT.
- KÖHREN-JANSEN, HELMTRUD: *Aachen, Graffito „Der große Krieg“ von Klaus Paier (1980) auf der nordöstlichen Brandwand des Hauses Augustinerbach 2a. Objektnr.: 86282. Gutachterliche Stellungnahme gem. § 22 (3) zum Denkmalwert gem. § 2 DSchG NW*. Pulheim 2014. --- Zitiert: KÖHREN-JANSEN (1), Seitenzahl.

- KÖHREN-JANSEN, HELMTRUD: *Objekt: Aachen, neben dem Gebäude Augustinerbach 10, Graffito "Zwischen den Tagen ..."*, von Klaus Paier (1983). Objektnr.: 86283. Gutachterliche Stellungnahme gem. § 22 (3) zum Denkmalwert gem. § 2 DSchG NW. Pulheim 2014. --- Zitiert: KÖHREN-JANSEN (2), Seitenzahl.
- KRÜCKEN, MONIKA: *Wer war Klaus Paier? Eine Annäherung an den Aachener Wandmaler*. In: *Denkmalpflege im Rheinland* 28 (1) 2011, S. 40–41. --- Zitiert: KRÜCKEN (2011), Seitenzahl.
- LAND NORDRHEIN-WESTFALEN: *Denkmalschutzgesetz*. http://www.lexsoft.de/cgi-bin/lexsoft/justizportal_nrw.cgi?t=151674295632739724&sessionID=1072282364408721607&templateID=document&source=lawnavi&chosenIndex=Dummy_nv_68&xid=166852,3 (31.1.2018). --- Zitiert: DSchG, Paragraph.
- LEPSA, SIMINA TEODORA: *Die Werke des Street-Art Künstlers Klaus Paier in Aachen. Erfassung und Problematik der Erhaltung*. Bachelorarbeit, Fachhochschule Köln, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft. Köln 2013. --- Zitiert: LEPSA, Seitenzahl.
- MÜLLENDER, BERND: *Produktive Sehstörung*. In: *taz - Die Tageszeitung*, 25.4.2017. S. 17. --- Zitiert: MÜLLENDER.
- OLBORT, MONIKA: *SPD: Erhält die Wandbilder! Antrag spricht sich für Schutz der Gemälde in Aachen aus*. In: *Aachener Nachrichten*, 805.1986, S. 23. --- Zitiert: OLBORT, 8.5.86.
- OLBORT, MONIKA: *Von der Wand schreit's ins Land. Ein Name ist aufgetaucht: Aachener Wandmaler Klaus Paier in Troisdorf*. In: *Aachener Nachrichten*, 23.7.1986. S. 13. --- Zitiert: OLBORT, 23.7.86.
- PAIER, KLAUS (ermittelt): *In einer Stadt voll fremder Zeichen: Aachen*. In: Paolo Bianchi (Hg.): *Graffiti. Wandkunst und wilde Bilder*. Basel/Boston/Stuttgart 1984. S. 168–169. --- Zitiert: PAIER, Seitenzahl.
- ROHRKAMP, RENÉ: *Die „Schlacht um Aachen“. Eine Rekonstruktion der militärischen Operationen im September/Oktober 1944*. O.O. o.J. http://www.freeaachen44.de/wp-content/uploads/2014/06/ROHRKAMP_Kriegsende-Aachen-1944-2.pdf (21.01.2018). --- Zitiert: ROHRKAMP, Seitenzahl.
- ROSSMANN, ANDREAS: *Ein Mann fliegt davon. Aachen stellt Graffiti von Klaus Paier unter Schutz*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 06.05.2011. S. 25. --- Zitiert: ROSSMANN.
- VEREINIGUNG DER LANDESDENKMALPFLEGER IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND: *Merkblatt Graffitientfernung und Graffitiprophylaxe an denkmalgeschützten Objekten. August 2004*. In: DEUTSCHES NATIONALKOMITEE FÜR DENKMALSCHUTZ: *Denkmalschutz. Texte zum Denkmalschutz und zur Denkmalpflege* [= Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Band 52]. Bonn 2007. S. 340-343. --- Zitiert: LANDESDENKMALPFLEGER, Seitenzahl.
- VOSS, CHRISTINE: *Wände im Museum. Die Wandmaler in der Neuen Galerie. Interview mit Klaus, dem Wandmaler, und Dr. Wolfgang Becker*. In: *Klenkes* (12) 1984, S. 20–21. --- Zitiert: VOSS, 1984, Seitenzahl.
- VOSS, CHRISTINE: *Das Dilemma des Wandmalers*. In: *Klenkes* (8) 1986. S. 25. --- Zitiert: VOSS, 1986.
- WEINKAUF, REGINA & DIETER: *Mauerbilder des Aachener Wandmalers Klaus Paier (1945-2009) Denkmalgeschützt!* Aachen o.J. (2011).
- WENDT, BERND: *Wandmalerei in Spanien: ein alltägliches Phänomen*. In: Paolo Bianchi (Hg.): *Graffiti. Wandkunst und wilde Bilder*. Basel/Boston/Stuttgart 1984. S. 158–159. --- ZITIERT: Wendt, Seitenzahl.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Klaus Paier: Zeugniszeit (1978). Ehemals Aachen, neben Augustinerbach 10. Bildquelle: *Der Aachener Wandmaler. 8 Postkarten im Set*. Aachen 1984.
- Abb. 2: Pablo Picasso: *Guernica*, 1937 (Detail). Öl auf Leinwand. Bildquelle: Museo Reina Sofia, Madrid, http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050_0.jpg (24.1.2018).
- Abb. 3: Pablo Picasso: *Guernica*, 1937 (Detail). Öl auf Leinwand. Bildquelle: Museo Reina Sofia, Madrid, http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/DE00050_0.jpg (24.1.2018).
- Abb. 4: Klaus Paier: *Vor dem großen Krieg* (1978?). Ehemals Aachen. Bildquelle: PAOLO BIANCHI (Hg.): *Graffiti. Wandkunst und wilde Bilder*. Basel/Boston/Stuttgart. 1984. S. 169.
- Abb. 5: Klaus Paier: *Angst* (1978). Ehemals Aachen, neben Augustinerbach 10. Bildquelle: *Der Aachener Wandmaler. 8 Postkarten im Set*. Aachen 1984.
- Abb. 6: Klaus Paier: *Liebespaar*, Vorzeichnung (1978). Bildquelle: <http://movie-aachen.de/2017/04/28/optische-schreie/> (13.1.2018).
- Abb. 7: Klaus Paier: *Liebespaar* (1978), Aachen, Augustinerbach, Café Kittel; 2,9 x 2,8 m. Bildquelle: WEINKAUF, REGINA & DIETER: *Mauerbilder des Aachener Wandmalers Klaus Paier (1945-2009) Denkmalgeschützt!* Aachen o.J. (2011). S. 2.
- Abb. 8: Klaus Paier: *Das Finale*, Entstehungsprozess (27.-29.4.1986). Ehemals Aachen, Schinkelstraße. Bildquelle: LEPSA, SIMINA TEODORA: *Die Werke des Street-Art Künstlers Klaus Paier in Aachen. Erfassung und Problematik der Erhaltung*. Bachelorarbeit, Fachhochschule Köln, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft. Köln 2013. Abb. 27, S. 35.
- Abb. 9: Klaus Paier: *NIE WIEDER KRIEG ... sagt NEIN* (1982 + 1983). Aachen, Bunker Saarstraße. Bildquelle: WEINKAUF, REGINA & DIETER: *Mauerbilder des Aachener Wandmalers Klaus Paier (1945-2009) Denkmalgeschützt!* Aachen o.J. (2011). S. 14.
- Abb. 10: Francisco de Goya y Lucientes: *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814). Madrid, Museo del Prado. Öl auf Leinwand, 268 x 347 cm. Bildquelle: Museo del Prado, Madrid <http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/obra/the-3rd-of-may-1808-in-madrid-the-executions-on-principe-pio-hill/> (8.2.2018).
- Abb. 11: Bunker Saarstraße am 3.2.2018. Bildquelle: Eigenes Bild, 3.2.2018.
- Abb. 12: Klaus Paier: *Der große Krieg findet statt* (1980). Aachen, Augustinerbach 2a. 3,2 x 4,0 m. Bildquelle: WEINKAUF, REGINA & DIETER: *Mauerbilder des Aachener Wandmalers Klaus Paier (1945-2009) Denkmalgeschützt!* Aachen o.J. (2011). S. 17.
- Abb. 13: Klaus Paier: *... dann gibt es nur eins*, sagt NEIN (1989). Aachen, Junkerstraße. Bildquelle: Eigenes Bild, 9.9.2012.
- Abb. 14: Klaus Paier: *Schlacht in der Elsassstraße* (1989), Zustand 1990. Köln, Elsassstraße 42. Bildquelle: KALDENHOFF, HELENA (2014): *Street Art des Aachener Wandmalers Klaus Paier in der Elsassstraße 42 in Köln. Erfassung und Überlegungen zur Konservierung und einem möglichen Erhaltungskonzept*. Bachelorarbeit, Fachhochschule Köln, Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft. Köln 2014. Abb. 17, S. 35.
- Abb. 15: Klaus Paier: *Schlacht in der Elsassstraße*, Zustand 12.1.2018. Bildquelle: Eigenes Bild, 12.1.2018

Abkürzungen

- BMI = Bundesministerium des Inneren
CDU = Christlich Demokratische Union
DSchG = Denkmalschutzgesetz Nordrhein-Westfalen
FDP = Freiheitlich Demokratische Partei
FH = Fachhochschule
KKG = Kaiser-Karls-Gymnasium, Aachen
LVR = Landschaftsverband Rheinland
NATO = North Atlantic Treaty Organization
NS-Zeit= Zeit des Nationalsozialismus
NW = Nordrhein-Westfalen
OB = Oberbürgermeister
RWTH = Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule, Aachen
SA = Sturmabteilung
SPD = Sozialdemokratische Partei Deutschlands
WDR = Westdeutscher Rundfunk

Abbildungen

Abb. 1 befindet sich zwischen Inhaltsverzeichnis und Einleitung.



Abb. 2: Pablo Picasso: Guernica, 1937 (Detail)



Abb. 3: Pablo Picasso: Guernica, 1937 (Detail)



Abb. 6: Klaus Paier: Liebespaar, Vorzeichnung (1978)



Abb. 4: Klaus Paier: Vor dem großen Krieg (1978?)

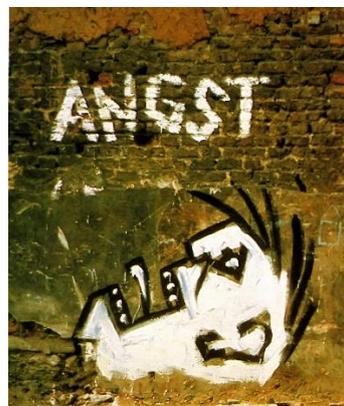


Abb. 5: Klaus Paier: Angst (1978)



Abb. 7: Klaus Paier: Liebespaar (1978)



Abb. 8: Klaus Paier: Das Finale, Entstehungsprozess (27.-29.4.1986)



Abb. 9: Klaus Paier: NIE WIEDER KRIEG ... sagt NEIN (1982 + 1983)



Abb. 10: Francisco de Goya y Lucientes: *El tres de mayo de 1808 en Madrid* (1814)



Abb. 11: Bunker Saarstraße am 3.2.2018



Abb. 12: Klaus Paier: Der große Krieg findet statt (1980)



Abb. 13: Klaus Paier: ... dann gibt es nur eins, sagt NEIN (1989)



Abb. 14: Klaus Paier: Schlacht in der Elsassstraße (1989), Zustand 1990

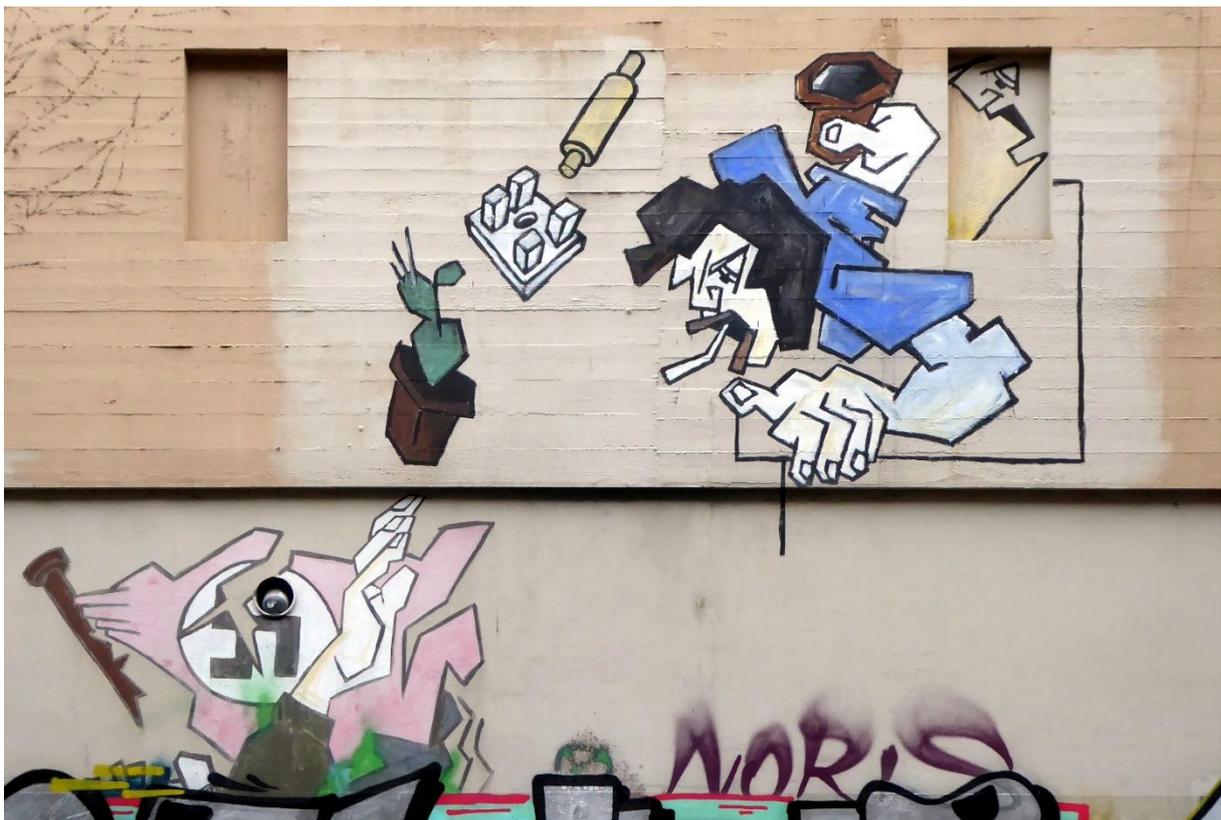


Abb. 15: Klaus Paier: Schlacht in der Elsassstraße, Zustand 12.1.2018

Selbstständigkeitserklärung

Hiermit versichere ich, dass ich diese Hausarbeit selbstständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt habe. Die Stellen meiner Arbeit, die dem Wortlaut oder dem Sinn nach anderen Werken und Quellen, einschließlich der Quellen aus dem Internet, entnommen sind, habe ich in jedem Fall unter Angabe der Quelle als Entlehnung kenntlich gemacht. Dasselbe gilt sinngemäß für Tabellen, Karten und Abbildungen.

Diese Arbeit habe ich in gleicher oder ähnlicher Form oder auszugsweise nicht im Rahmen eines anderen Seminars/einer anderen Prüfung eingereicht.

Aachen, den _____ Unterschrift: _____