

Martin Papenbrock

Der verschwiegene Widerstand. Carl Baumanns *Rote Kapelle Berlin* (1941)

»Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande?«, fragte Jutta Held 1985 in einem Artikel für *Das Argument*.¹ Am Beispiel von Picassos *Guernica* hob sie vor allem die Rezeptionsbedingungen hervor, die ein Werk politisch wirksam werden lassen: das Vorhandensein einer politischen Kultur, in der das Werk den Status eines politischen Symbols gewinnen kann, eine kulturelle Kompetenz, die nicht nur politische Bedeutungen im engeren Sinne, sondern auch die politischen Aspekte kulturgeschichtlicher Semantiken erkennt, und schließlich ein politisch diskursives Klima, in dem die Bedeutung von Werken nicht in Stein gemeißelt, sondern umstritten ist, infrage gestellt wird, sich verändert und deshalb immer wieder neu thematisiert, diskutiert, begründet und aktualisiert wird. Den Bildern ihre politische Bedeutung und Wirkung zu erhalten, sah sie insbesondere als Aufgabe der Wissenschaft. Der Artikel liest sich wie ein Gründungsmanifest der *Guernica-Gesellschaft*, die sie 1986 ins Leben gerufen hat und die ein Jahr später mit dem internationalen Kongress *Der spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste* erstmals öffentlich in Erscheinung trat.²

Man könnte nun einwenden, dass die Bedingungen, um politische Wirkung entfalten zu können, für kaum ein Kunstwerk jemals so »günstig« waren wie für Picassos *Guernica*, und fragen, wie es sich mit jenen Werken der Kunst verhält, die ohne die öffentliche Aufmerksamkeit auskommen mussten, die *Guernica* von 1937 bis heute auf sich zieht? Diese Frage soll im Folgenden am Beispiel von Carl Baumanns *Rote Kapelle Berlin* (Abb. 1) diskutiert werden,³ einem Werk aus dem Jahr 1941, das bis 1991, als es vom Westfälischen Landesmuseum in Münster erworben und in die ständige Sammlung aufgenommen wurde, kaum jemand kannte.⁴

Widerstand an den Vereinigten Staatsschulen in Berlin

Carl Baumann, 1912 in Hagen in Westfalen geboren, Meisterschüler an den Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst in Berlin und seit 1940 als Soldat im Krieg, malte es 1941 während eines Studienurlaubs in Berlin.⁵ Die Informationen über das Bild, die 1991 von Siegfried Kessemeier vom Westfälischen Landesmuseum veröffentlicht wurden,⁶ gehen offenbar auf den Künstler selbst zurück. Danach handelt es sich bei den drei Männern, die in Halbfigur vor der Kulisse einer großen Brückenbaustelle dargestellt sind, um Mitglieder der als Rote Kapelle bekannt gewordenen Widerstandsgruppe Schulze-Boysen/Harnack, bei der Figur am rechten Bildrand, die sich nach den drei Männern umsieht, um ein Selbstbildnis Baumanns.

Baumann war seit 1936 Student an den Vereinigten Staatsschulen, zunächst in der Bildhauer-Klasse des Expressionisten Ludwig Gies, dann beim neusachlichen



Abb. 1: Carl Baumann, *Rote Kapelle Berlin*, 1941

Landschafts- und Stillebenmaler Franz Lenk. Beide wurden 1938 zur Aufgabe ihrer Lehrtätigkeit gezwungen: Gies, nachdem er mit seinem expressionistischen Kruzifix aus dem Lübecker Dom im Jahr zuvor in der Münchner Ausstellung »Entartete Kunst« an den Pranger gestellt worden war,⁷ und Lenk, der erst 1933 den Ruf erhalten und noch im selben Jahr Mitglied im Präsidialrat für bildende Kunst in der Reichskulturkammer geworden war, nach seiner Weigerung, an der ersten »Großen Deutschen Kunstausstellung« 1937 in München teilzunehmen.⁸ Direkten Kontakt zur Roten Kapelle hatten an den Vereinigten Staatsschulen Kurt Schumacher, Meisterschüler bei Gies, und Fritz Cremer, Meisterschüler bei Wilhelm Gerstel, die sich ein Atelier teilten, das als illegaler Briefkasten der Widerstandsgruppe fungierte.⁹ Die beiden waren zugleich Mitglieder in einem Kreis antifaschistischer Studenten, der sich in der Praxis der Ärztin Elfriede Paul traf, der Lebensgefährtin des Schriftstellers und Journalisten Walter Küchenmeister, eines weiteren Mitglieds der Roten Kapelle.¹⁰ Zu diesem Kreis gehörte auch Carl Baumann, der als Student der Klasse von Gies in engem Kontakt zu Kurt Schumacher stand.¹¹

Im Sommer 1942, ein Jahr, nachdem Baumann die *Rote Kapelle Berlin* gemalt hatte, tauchte die SA in seinem Atelier auf, ohne allerdings das Bild und dessen politische

Bedeutung zu bemerken. Zur selben Zeit setzte eine Verhaftungswelle gegen die Mitglieder der Roten Kapelle ein, von der zunächst Harro Schulze-Boysen und dann auch Arvid Harnack, Kurt und Elisabeth Schumacher, Walter Küchenmeister und Elfriede Paul und am 19. September 1942 auch Carl Baumann betroffen waren. Während Baumann nach zwei Monaten Haft entlassen und zur ›Bewährung‹ an die Ostfront abkommandiert wurde, wurden Schulze-Boysen, Harnack, Schumacher, Küchenmeister und viele andere wegen Hochverrat zum Tode verurteilt und noch Ende 1942 bzw. Anfang 1943 in Berlin-Plötzensee hingerichtet.¹² Baumann erlitt 1944 bei Warschau eine Kriegsverletzung, erlebte das Kriegsende in einem Gefangenenlager, kam im Juli 1945 frei, fand sein Bild *Rote Kapelle Berlin* unversehrt im Berliner Atelier vor und nahm es mit, als er 1947 in seine Heimatstadt Hagen zurückkehrte.¹³

Realismus als Tarnung

Bei den drei Männern auf dem Bild soll es sich von links nach rechts um Harro Schulze-Boysen, Walter Küchenmeister und Kurt Schumacher handeln, so führt es Kessemeier (1991) in seinem Beitrag aus.¹⁴ Im Vergleich mit den Fotos des Gestapo-Albums zur Roten Kapelle¹⁵ zeigt sich die deutlichste Porträtähnlichkeit in der Darstellung Walter Küchenmeisters in der Bildmitte. Kurt Schumacher ist weniger durch seine keineswegs unauffällige Physiognomie zu identifizieren, als vielmehr durch seinen weißen Künstlerkittel und die unmittelbare Nähe zu Baumann rechts hinten, der ihn mit seinem Pinsel leicht zu berühren scheint. Ebenso gut, vielleicht sogar noch eher, könnte es sich um ein Porträt von Arvid Harnack handeln. Kaum zu identifizieren ist Harro Schulze-Boysen auf der linken Seite. Die dargestellte Person hat eher eine gewisse Ähnlichkeit mit Günther Weisenborn, einem weiteren Mitglied der Roten Kapelle in Berlin und einem der frühen Chronisten des antifaschistischen Widerstands.¹⁶ Ihm fehlte allerdings die Brille, die Kurt Schumacher auf der anderen Seite nicht tragen dürfte (Harnack dagegen schon). Ein identifizierbares Porträt von Schulze-Boysen hätte für Baumann gefährlich werden können. Dies mag ein Grund dafür gewesen zu sein, den Bildcharakter an sich zu betonen, die Ähnlichkeiten mit den Porträtierten aber nicht zu deutlich werden zu lassen.¹⁷

Die auffällige Modellierung der Gesichter weicht vom Stil der nationalsozialistischen, d. h. der vom Nationalsozialismus geförderten Kunst ab und ist eher an der neu-sachlichen Malerei, genauer gesagt am Verismus der zwanziger Jahre orientiert, insbesondere an der Dresdner Malerei der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre,¹⁸ ohne dass allerdings die Physis so stark verfremdet wäre, dass es als Stilmittel der Weimarer Zeit hätte wahrgenommen werden können. Dezent Anklänge an die politische Malerei der späten zwanziger Jahre, die der Arbeiterbewegung nahestand, sind auch in den auffällig gekrümmten Händen der dargestellten Figuren zu erkennen, die in ihrer Anordnung nicht nur die Verbindung der Porträtierten untereinander symbolisieren, sondern sich auch zu Fäusten zu ballen scheinen.¹⁹ Dem ikonografischen Fundus der Arbeiterbewegung ist zudem das Motiv der Brücke entnommen, das die Figurengruppe hinterfängt. In früheren Bildern von Oskar Nerlinger und Illustrationen von Victor Theodor Slama (Abb. 2) wurde es als Symbol der Arbeiterbewegung eingesetzt.²⁰

Ebenso wie die gekrümmten, aber noch nicht zu Fäusten geballten Hände markiert die noch im Bau befindliche, vom Gerüst umgebene Brücke ein Anfangsstadium, eine



Abb. 2: Victor Theodor Slama, *Die Brücke*, 1929

Phase der Vorbereitung bzw. der Entstehung eines gemeinsamen Werkes. Und ebenso wie die Hände steht die Brücke für etwas Verbindendes, in diesem Fall nicht nur zwischen zwei Orten, sondern im übertragenen Sinne auch zwischen der jüngeren Vergangenheit und der näheren Zukunft. In den gekrümmten Händen deutet sich ein Aufbegehren an, die Brücke ist Sinnbild einer Utopie.

Die Sinnbildhaftigkeit der Szene wird auch in der Art und Weise deutlich, in der das Bauwerk auf die Figuren im Vordergrund bezogen ist. Die drei Bögen der Brücke wirken hinter den Widerstandskämpfern wie ein Triumphbogen. Der Maler am rechten Bildrand wird dagegen von einer der Brückensäulen hinterfangen. Er sieht seine bildliche Dokumentation des Widerstands offen-

bar als Basis für dessen spätere Würdigung, um im Bild zu bleiben. Signifikant ist in diesem Zusammenhang auch der Kontrast zwischen der Massivität des Bauwerks und dem feinen Pinsel des Malers, sicher aber auch die formale Parallele zwischen dem Pinsel und dem Baugerüst. Dazu passt, dass der Künstler sein Monogramm und die Datierung auf einem Brückenschild (»19KB41«)²¹ in der Bildmitte hinterlassen hat: Es markiert gleichzeitig die Entstehungszeit des Bildes und das Datum der Fertigstellung der Brücke, in diesem Fall der Saaletalbrücke in Jena-Göschwitz,²² deren Bau 1938 begonnen und 1941 abgeschlossen wurde.

Ikongrafisch und symbolisch bleibt die Szene ambivalent. Es fällt nicht schwer, auch Bezüge zur christlichen Ikonografie auszumachen, insbesondere zur Golgatha-Szene, die hier in abgewandelter Form anklingt. Die Figur in der Mitte könnte man mit etwas Fantasie als Arbeiter-Christus interpretieren, der in seiner dunklen Kleidung in einen auffälligen Kontrast zu den ihn flankierenden »geistigen« Arbeitern gestellt wird, das Brückengerüst im Hintergrund als Kreuzigungsstätte. Die überfangenden Brückenbögen erzeugen Nimben, insbesondere über der zentralen Figur, das Baugerüst mit den Diagonalverstrebungen hinter dem Kopf von Küchenmeister lässt Assoziationen an eine Dornenkrone zu, das Brückenschild könnte als Hinweis auf die Kreuzestafel zu verstehen sein. Das Zusammendenken von Utopie und Passion, auch das angedeutete Märtyrertema, schlagen die Verbindung zwischen der biblischen Geschichte und der Realität des antifaschistischen Widerstandskampfes.

Ähnliche Semantiken und Bezüge finden sich zur selben Zeit auch in der nationalsozialistischen Kunst. In Hans Schmitz-Wiedenbrücks Triptychon *Arbeiter, Bauern und Soldaten* von 1941 etwa mutiert der Arbeiter zum Bestandteil einer militärischen »Dreifaltigkeit«.²³ Was den architektonischen Hintergrund betrifft, so werden heroische Baustellenbilder und »dampfende« Industrielandschaften in den späten dreißiger und

frühen vierziger Jahren im nationalsozialistischen Deutschland zu einer bevorzugten Bildgattung. An Brückenbildern, denen mit Blick auf den Autobahnbau eine besondere ideologische Funktion zukam,²⁴ sind vergleichend vor allem Erich Merckers *Autobahnbrücke Teufelstal* (Abb. 3) und Carl Theodor Protzens *Bau der Autobahnbrücke Limburg* zu nennen, die 1938 bzw. 1939 in der »Großen Deutschen Kunstausstellung« in München gezeigt wurden.²⁵ Mercker hat die Teufelstalbrücke bei Jena gemalt, die zwischen 1936 und 1938 gebaut wurde, Baumann in seiner *Roten Kapelle Berlin* quasi das direkte Anschlussprojekt. Anders als die Industrielandschaften und Brückenbilder der Neuen Sachlichkeit, in deren Tradition Carl Baumann arbeitete, münden die vergleichbaren Bilder der NS-Kunst – wie Adam C. Oellers (1978) es formuliert hat – »in eine den Arbeiter aussparende Verherrlichung industrieller Produktion«.²⁶ Darin liegt der ideologisch und sozialgeschichtlich signifikante, entscheidende Unterschied.



Abb. 3: Erich Mercker, *Autobahnbrücke Teufelstal*, Große Deutsche Kunstausstellung, München 1938

Baumann hat mit seinem Bild des Widerstands einen Weg gefunden, einerseits an die linkspolitische Kunst der späten zwanziger Jahre anzuknüpfen, andererseits aber auch Elemente der aktuellen NS-Malerei aufzugreifen (die ihrerseits auf Motive der Arbeiterkultur zurückgriff), die den politischen Inhalt des Bildes tarnten. »Eingeweihte« hätten die politische Distinktion, die er mit den Figuren ins Bild brachte, vermutlich verstanden, auch wenn sie die Personen nicht hätten identifizieren können. Für zeitgenössische Betrachter:innen, die nicht dem linken künstlerischen und intellektuellen Milieu angehörten, dürfte der politische und ikonografische Anspielungsreichtum, insbesondere die dezente, aber ausgeklügelte Symbolik, dagegen nur schwer zu dechiffrieren gewesen sein.

Baumann hat mit seinem Bild des Widerstands einen Weg gefunden, einerseits an die linkspolitische Kunst der späten zwanziger Jahre anzuknüpfen, andererseits aber auch Elemente der aktuellen NS-Malerei aufzugreifen (die ihrerseits auf Motive der Arbeiterkultur zurückgriff), die den politischen Inhalt des Bildes tarnten. »Eingeweihte« hätten die politische Distinktion, die er mit den Figuren ins Bild brachte, vermutlich verstanden, auch wenn sie die Personen nicht hätten identifizieren können. Für zeitgenössische Betrachter:innen, die nicht dem linken künstlerischen und intellektuellen Milieu angehörten, dürfte der politische und ikonografische Anspielungsreichtum, insbesondere die dezente, aber ausgeklügelte Symbolik, dagegen nur schwer zu dechiffrieren gewesen sein.

Von der Ästhetik des Widerstands, wie sie in der oppositionellen Malerei der dreißiger Jahre in Deutschland und im Exil verbreitet war, unterscheidet sich Baumanns Bild deutlich. Die Widerstandsbilder der dreißiger Jahre zeigen zumeist inhaftierte und misshandelte Oppositionelle, oft in dramatischen Posen als Gefesselte oder als Opfer physischer und psychischer Gewalt. Darstellungen des Widerstands waren die Ausnahme. Zu den seltenen Beispielen zählt Gerd Arntz' 1934 entstandener Holzschnitt *Das dritte Reich*, in dem ein Arbeiter in der Rüstungsindustrie seinem Kollegen ein Buch zur politischen Aufklärung reicht.²⁷ Häufiger wurden Haft- und Folterszenen ins Bild gesetzt, zum Beispiel in Hanns Kraliks Holzschnittzyklus *Trotz alledem* (1934–35), Karl Schwesigs *Schlegelkeller-Zeichnungen* (1935/36), George Grosz' Serie *Interregnum* (1936), Carl Mefferts Zyklus *Nacht über Deutschland* (1937/38) oder Hans Grundigs Radierfolge *Tiere und Menschen* (1934–38).²⁸

Diese Bilder gingen auf die erste Welle politischer Verhaftungen im Jahr 1933 zurück, von der vor allem Kommunisten und Sozialdemokraten betroffen waren, die man

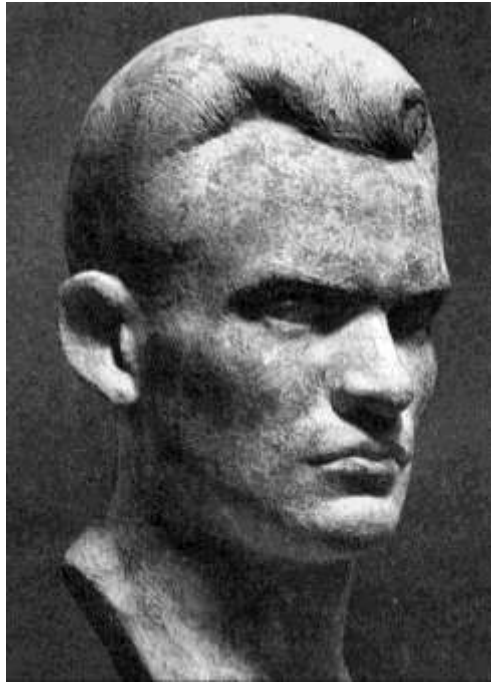


Abb. 4: Fritz Cremer, *Walter Husemann*, 1939

in Arbeitslagern zu disziplinieren versuchte. Von dem Pathos und der Wut, die aus diesen frühen Bildern des Widerstands sprechen, die später auch in Picassos *Guernica* oder nach dem Krieg in Ossip Zadkines Rotterdamer Mahnmal *Die zerstörte Stadt* den Grundton bilden, ist Baumanns *Rote Kapelle Berlin* weit entfernt. Sein Bild hat nicht die Emotionalität, die Rhetorik und die Verve einer Kunst, die in die Öffentlichkeit drängt und sie aufzurütteln versucht, sondern ist leise und verschwiegen, wie die Handlung, die ins Bild gesetzt wird.²⁹ Auch das dürfte dazu beigetragen haben, dass die *Rote Kapelle Berlin* im Zweifelsfall nicht als Bild des Widerstands wahrgenommen worden wäre. Baumanns Darstellung ist eher vergleichbar mit Bildern geheimer, konspirativer, aber thematisch und politisch indifferenter Treffen, wie sie in den späten dreißiger und frühen vierziger Jahren im Exil gemalt wurden, etwa

mit Felix Nussbaums *Das Geheimnis* von 1939 oder Max Beckmanns *Les Artistes mit Gemüse* aus dem Jahr 1943.³⁰

Dass Baumann sich offenbar als künstlerischen Chronisten des Widerstands verstand, macht die *Rote Kapelle Berlin* vergleichbar mit den Porträts von Widerstandskämpfern, wie wir sie von Hans und Lea Grundig oder von Johannes Wüsten kennen,³¹ vielleicht auch mit Porträts von Exilierten, wie sie Arthur Kaufmann 1938 in *Arts and Sciences Finding Refuge in the USA* gemalt hat,³² oder aber naheliegend – wenn auch gattungsverschieden – mit Fritz Cremers Porträt Walter Husemanns von 1939 (Abb. 4),³³ einem Mitglied der Roten Kapelle, das 1943 hingerichtet wurde.³⁴ Auch Cremer »tarnt« sein Porträt durch Anleihen an die NS-Ästhetik. Baumanns *Rote Kapelle Berlin* ist sicherlich nicht – wie gelegentlich behauptet wird – das einzige Bild des antifaschistischen Widerstands, aber es ist nach gegenwärtigem Kenntnisstand eines der wenigen Bilder, die den geheimen, operativen Widerstand der späten dreißiger und frühen vierziger Jahre thematisiert und dabei eine andere, subtilere, in gewisser Hinsicht »verborgene«, noch zu entschlüsselnde Ästhetik des Widerstands eingesetzt haben.

Das Bild der Roten Kapelle im Westen

Nachdem die Widerstandsarbeit der Roten Kapelle unmittelbar nach Kriegsende zunächst allgemeine Anerkennung gefunden hatte, setzte sich in der öffentlichen Wahrnehmung mit Beginn des Kalten Krieges ein Bild durch, das die Gruppe vor allem als einen von Moskau gesteuerten Spionagering darstellte. Das diffamierende Narrativ der

»Landesverräter« ging auf Gestapo-Quellen zurück, insbesondere auf Aussagen von Manfred Roeder, der 1942 als Ankläger in den Prozessen gegen die Mitglieder der Roten Kapelle für die Ermordung von Widerstandskämpfern mitverantwortlich war und nach dem Krieg zu seiner Rechtfertigung vorbrachte, er habe Spione ihrer gerechten Strafe zugeführt, und damit einer Verurteilung entging.³⁵ Der westdeutschen Justiz und Politik, die selbst nicht unbelastet und überdies in den fünfziger Jahren von starken antikommunistischen Ressentiments geprägt waren, spielte das von Roeder in die Welt gesetzte Bild in die Karten. Prominente westdeutsche Historiker wie Gerhard Ritter bestätigten dann im weiteren Verlauf des Jahrzehnts die negative Einschätzung und Bewertung der Roten Kapelle.³⁶ Stimmen wie jene des Schweizer Theologen Karl Barth, der 1954 in einer Rede zum Volkstrauertag die Widerstandsleistung der Roten Kapelle würdigte, gehörten in dieser Zeit zu den Ausnahmen.³⁷

In der DDR erfuhr die Rote Kapelle eine hohe Wertschätzung, allerdings pflegte man auch dort das Bild des Agentenrings, weil sich damit die eigene Spionagetätigkeit und die Kooperation mit der Sowjetunion in eine antifaschistische Tradition stellen ließen. Eine von Heinz Höhne konzipierte *Spiegel*-Serie mit dem Titel »ptx ruft moskau«,³⁸ die sich auf zweifelhafte Quellen stützte, schrieb das Bild 1968 im Westen fort, ein DEFA-Film von Horst E. Brandt mit dem ähnlich lautenden Titel »KLLK an PTX – Die Rote Kapelle« bestätigte es drei Jahre später in der DDR.³⁹ Als Peter Weiss der Gruppe zwischen 1975 und 1981 mit seiner dreibändigen *Ästhetik des Widerstands* ein literarisches Denkmal setzte und sich dabei vor allem von dem historischen Volksfrontgedanken leiten ließ, den er seinem Roman unterlegte, stieß das zwar im linksintellektuellen Milieu auf ein starkes Interesse, veränderte aber nicht das Bild der Roten Kapelle in der westdeutschen Öffentlichkeit.⁴⁰ Erst als nach 1990 Dokumente in sowjetischen Archiven eingesehen werden konnten, wendete sich das Blatt.⁴¹ Jüngere Arbeiten, etwa von Stefan Roloff (2002) und Anne Nelson (2009), gehen inzwischen davon aus, dass sich der Widerstand und die Aufklärungsarbeit der Roten Kapelle, insbesondere der Berliner Gruppe um Schulze-Boysen und Harnack, vor allem nach innen richtete und sich nicht als Agentendienst verstand.⁴²

Als Carl Baumann seine *Rote Kapelle Berlin* 1989 erstmals in einer Ausstellung zeigte⁴³ und sich 1990 von Kessemeier zu einem Verkauf des Bildes an das Westfälische Landesmuseum überreden ließ, deutete sich die politische Neubewertung der Roten Kapelle zwar schon an, nicht zuletzt, weil auch die Gedenkstätte Deutscher Widerstand ihr seit dieser Zeit einen neuen Platz in ihrer ständigen Ausstellung einräumte, war aber in der öffentlichen Wahrnehmung noch nicht vollzogen. Das Faltblatt, in dem Kessemeier die *Rote Kapelle Berlin* den Museumsbesuchern vorstellt, argumentiert noch deutlich aus der Defensive. Kessemeier führt die Rote Kapelle als »ein weltweit verzweigtes, konspiratives Netz von NS-Gegnern ein, die ihre Hoffnungen auf eine Zusammenarbeit mit der Sowjetunion setzten«, in dem sich »Widerstandsaktionen und Spionagetätigkeit« verbänden,⁴⁴ und betont in auffälliger Weise die Distanz des Künstlers zu dieser Gruppe (»kannte nicht den Hintergrund, war nicht eingeweiht, aber er ahnte etwas«)⁴⁵. Später im Text differenziert und ergänzt er: »Zu der Gruppe [...] gehörten nicht nur Kommunisten, sondern NS-Gegner verschiedener Richtungen, auch zahlreiche Künstler, Schriftsteller, Journalisten und Akademiker. Nur ein kleiner Kreis wußte um die Spionagetätigkeit. Die meisten engagierten sich für die Herstellung und Verbreitung illegaler Schriften, verschiedener Flugblätter oder der Untergrundzeitung ›Die innere Front‹, die sich in fremd-

sprachigen Ausgaben auch an ausländische Zwangsarbeiter wandte. Unter anderem wurden im Sommer 1941 die Galen-Predigten verbreitet.«⁴⁶ Gerade mit der letzten Bemerkung versuchte Kessemeier, das Publikum in Münster zu gewinnen. Er war sich darüber im Klaren, dass sich die historische und politische Bewertung der Roten Kapelle im Wandel befand, wie insbesondere die letzten Abschnitte in seinem Text bezeugen, wusste aber auch, dass dieser Prozess noch nicht abgeschlossen war und weiterer Vermittlungsarbeit bedurfte.⁴⁷

Zur politischen Wirkung musealisierter Kunst

Kessemeiers Text spiegelt die Rezeptionsbedingungen wider, unter denen die *Rote Kapelle Berlin* 1991 zu einem Museumsbild wurde. Dass Carl Baumann so lange gewartet hat, um mit seinem Bild an die Öffentlichkeit zu gehen, und sich offenbar auch 1991 noch nicht sicher war, den richtigen Schritt getan zu haben,⁴⁸ wundert vor dem Hintergrund der politisch und ideologisch geprägten Rezeptionsgeschichte der Roten Kapelle nicht. Vermutlich hat er das Werk nicht zuletzt aus Selbstschutz lange zurückgehalten.

Anknüpfend an die Ausgangsfrage und die Überlegungen von Jutta Held (»Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande?«), ließe sich die These aufstellen, dass die Rezeptionsbedingungen für Carl Baumanns *Rote Kapelle Berlin* lange Zeit so ungünstig waren, dass der Künstler politische Diffamierungen hätte befürchten müssen, hätte er das Bild öffentlich gezeigt. Anders als die offen antifaschistischen Bilder der dreißiger Jahre, die – meist im Medium der Druckgrafik – die Öffentlichkeit suchten, war Baumanns Bild vom Widerstand im Verborgenen nicht auf eine aktuelle, sondern auf eine spätere, historische Rezeption angelegt. Durch die historische Distanz verblasst allerdings in der Regel die politische Wirkung. Die Musealisierung des Bildes, die immer auch eine Dekontextualisierung ist, tut ein Übriges.

Das Museum kann aber als bewahrende Institution für Kunstwerke, die ihre Funktion nicht in der direkten politischen Wirkung, sondern in der Dokumentation und Erinnerung politischer Inhalte haben, durchaus der richtige Ort sein. Es ist sogar vorstellbar, dass das Museum die Funktion eines Schutzraums für politische Kunst annimmt. Das Manko einer verpassten oder verhinderten politischen Wirkung eines Kunstwerks kann das Museum aus strukturellen Gründen nicht ausgleichen. Im Verbund mit der ihr zuarbeitenden Wissenschaft ist es aber in der Lage, die Bedingungen für ein »Nachleben« politischer Kunst mitzugestalten und dazu beizutragen, dass historische und politische Semantiken nicht verloren gehen, sondern erforscht und aktualisiert werden und in der Diskussion bleiben. Die Notwendigkeit politischer Veränderungen, das zeigt die Geschichte des antifaschistischen Widerstands und seiner Rezeption, endet nicht zu einem bestimmten Zeitpunkt, sondern besteht weiter.

¹ Jutta Held: »Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos »Guernica««. In: *Das Argument*, 153/1985, S. 701–710. Wiederabgedruckt in: Jutta Held: *Avantgarde und Politik in Frankreich*. Berlin 2005, S. 170–187. Engl.: Jutta Held:

- »How Do the Political Effects of Pictures Come About? The Case of Picasso's *Guernica*« In: *Oxford Art Journal*, 11/1988, H. 1, S. 33–39.
- 2 Vgl. Jutta Held (Hg.): *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*. Hamburg 1988 (= Schriften der *Guernica-Gesellschaft* 1).
 - 3 Carl Baumann: *Rote Kapelle Berlin*, 1941, Tempera auf Nessel, 79 x 99 cm, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Münster, Inv.-Nr. 1967 LM.
 - 4 In den älteren einschlägigen Publikationen zur Kunst im Widerstand werden weder der Künstler noch das Werk erwähnt. Vgl. u. a. Richard Hiepe: *Gewissen und Gestaltung. Deutsche Kunst im Widerstand*. Frankfurt/Main 1960; Erhard Frommhold (Hg.): *Kunst im Widerstand. Malerei, Graphik, Plastik 1922 bis 1945*. Dresden 1968; Ausst.Kat. *Widerstand statt Anpassung. Deutsche Kunst im Widerstand gegen den Faschismus 1933–1945*. Karlsruhe 1980 (Badischer Kunstverein). Auch in den entsprechenden Publikationen der *Guernica-Gesellschaft* ist der Künstler nicht erfasst. Vgl. Martin Papenbrock: *»Entartete Kunst«, Exilkunst, Widerstandskunst in westdeutschen Ausstellungen nach 1945. Eine kommentierte Bibliographie*. Weimar 1996; Martin Papenbrock, Gabriele Saure (Hg.): *Kunst des frühen 20. Jahrhunderts in deutschen Ausstellungen. Teil 2: Antifaschistische Künstler/Innen in Ausstellungen der SBZ und der DDR. Eine kommentierte Bibliographie*. Weimar 2000.
 - 5 Zum künstlerischen Werdegang von Carl Baumann vgl. ausführlich: Randi Crott: *»Erlebtes, Erlittenes, Erfahrenes – Wahrnehmung eines Künstlerlebens«* In: Randi Crott, Klaus Martens (Hg.): *Carl Baumann wahr nehmen*. Hagen 2010, S. 5–48; Vgl. auch die informative und materialreiche Webseite: www.carlbaumann.de [Aufruf 25.07.2021].
 - 6 Vgl. Siegfried Kessemeier: *Carl Baumann, Rote Kapelle Berlin, 1941*, Faltblatt, Münster 1991 (= Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, *Das Kunstwerk des Monats*, Juli 1991). Kessemeier war Referent für Landesgeschichte am Westfälischen Landesmuseum. Der Erwerb des Bildes geht auf seine Initiative zurück. Für entsprechende Informationen danke ich Eline van Dijk und Klaus Martens.
 - 7 Vgl. Christine Fischer-Defoy: *Kunst Macht Politik. Die Nazifizierung der Kunst- und Musikhochschulen in Berlin*. Berlin 1988, S. 84; Katrin Engelhardt: *»Ans Kreuz geschlagen. Die Verhöhnung des »Kruzifixus« von Ludwig Gies in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus«* In: Uwe Fleckner (Hg.): *Das verfemte Meisterwerk. Schicksalswege moderner Kunst im »Dritten Reich«*. Berlin 2009, S. 29–47.
 - 8 Vgl. Fischer-Defoy 1988 (wie Anm. 7), S. 98.
 - 9 Vgl. Fischer-Defoy 1988 (wie Anm. 7), S. 180. Vgl. dagegen Brüne (2015), der die Verbindung Cremers zum Widerstand deutlich zurückhaltender bewertet: Gerd Brüne: *»Zwischen künstlerischer Professionalisierung und Zeitgenossenschaft. Der Bildhauer Fritz Cremer in der Zeit des Nationalsozialismus«* In: Wolfgang Ruppert (Hg.): *Künstler im Nationalsozialismus. Die »Deutsche Kunst«, die Kunstpolitik und die Berliner Kunsthochschule*. Köln/Weimar/Wien 2015, S. 305–324, hier S. 305 f.
 - 10 Vgl. Fischer-Defoy 1988 (wie Anm. 7), S. 182.
 - 11 Vgl. Elfriede Paul: *Ein Sprechzimmer der Roten Kapelle*. Berlin/DDR 1981, S. 165 ff. Zit. nach Fischer-Defoy 1988 (wie Anm. 7), S. 182. Zu Baumanns Situation an den Vereinigten Staatsschulen vgl. ausführlich auch Crott 2010 (wie Anm. 5), S. 9–30.
 - 12 Vgl. Regina Griebel, Marlies Coburger, Heinrich Scheel (Hg.): *Erfasst? Das Gestapo-Album zur Roten Kapelle. Eine Foto-Dokumentation*. Halle 1992, S. 335–355.
 - 13 Vgl. Kessemeier 1991 (wie Anm. 6), o. S. [2]; Crott 2010 (wie Anm. 5), S. 31.
 - 14 Vgl. Kessemeier 1991 (wie Anm. 6), o. S. [2].
 - 15 Vgl. Griebel/Coburger/Scheel 1992 (wie Anm. 12).

- 16 Vgl. Günther Weisenborn: *Der lautlose Aufstand. Bericht über die Widerstandsbewegung des deutschen Volkes 1933-1945*. Hamburg 1953, hier zit. nach der Ausgabe Frankfurt/Main 1979, insbesondere das Kapitel »Die Wahrheit über die ›Rote Kapelle‹«, S. 242–259.
- 17 Auch Griebel, Coburger und Scheel (1992) legen sich bei den dargestellten Personen nicht fest und sprechen nur vom »Freundeskreis des Malers mit Walter Küchenmeister (Mitte) und einem Selbstporträt (rechts im Hintergrund)«. Griebel/Coburger/Scheel 1992 (wie Anm. 12), S. 114.
- 18 Vgl. etwa die Arbeiten von Otto Dix, Otto Griebel oder Curt Querner aus dieser Zeit. Hier macht sich offenbar der Einfluss von Franz Lenk bemerkbar, der in Dresden studiert hatte. Zur Dresdner Malerei der zwanziger Jahre vgl. Ausst.Kat *Kunst im Aufbruch. Dresden 1918–1933*. Dresden 1980 (Staatliche Kunstsammlungen); Birgit Dalbajewa (Hg.): *Neue Sachlichkeit in Dresden*. Ausst.-Kat. Dresden 2011 (Staatliche Kunstsammlungen).
- 19 Vgl. etwa Curt Querner: *Demonstration*, 1930, Öl auf Leinwand, 87 x 68 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, Inv.-Nr. A IV 78. Abb. in: Dalbajewa 2011 (wie Anm. 18), S. 284.
- 20 Vgl. Oskar Nerlinger: *Die Straßen der Arbeit*, 1930, Spritztechnik, Tempera, oder *An die Arbeit*, 1930, Spritztechnik, Kasein, Tempera. Abb. in: Ausst.Kat. *Oskar Nerlinger 1893–1969*. Pforzheim 1993 (Reuchlinhaus), Abb. S. 147, 153; Victor Theodor Slama: *Die Brücke*, Holzschnitt, 1929. Aus: *Arbeiter-Jahrbuch 1929*. Bodenbach/Böhmen 1929. Zit. nach: Klaus Türk: *Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie*. Wiesbaden 2000, S. 84, Abb. 308.
- 21 Baumann schrieb seinen Vornamen in dieser Zeit noch mit »K«.
- 22 Vgl. Crott 2010 (wie Anm. 5), S. 18.
- 23 Hans Schmitz-Wiedenbrück: *Arbeiter, Bauern und Soldaten*, 1941, Öl auf Leinwand. Seitentafeln: je 195 x 98 cm, Deutsches Historisches Museum Berlin, Inv.-Nr. I. 98/516 und I. 98/517. Mitteltafel: 210 x 251 cm, U.S. Army Center of Military History Washington D.C. Abb. (Mitteltafel) in: Ausst.Kat *Große Deutsche Kunstausstellung 1941*. München 1941 (Haus der Deutschen Kunst), Abb. 15. Vgl. auch: Berthold Hinz: *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*. Frankfurt/Main 1977 (urspr. München 1974), S. 77–83, Abb. 130; Hans- Jörg Czech: o. T. In: Hans-Jörg Czech, Nikola Doll (Hg.): *Kunst und Propaganda im Streit der Nationen 1930–1945*. Ausst.Kat. Berlin. 2007 (Deutsches Historisches Museum), S. 339–340 (Abb.).
- 24 Vgl. Christina Uslular-Thiele: »Autobahnen« In: Ausst.Kat. *Kunst im 3. Reich. Dokumente der Unterwerfung*. Frankfurt/Main 1974 (Frankfurter Kunstverein), S. 68–85, insbesondere der Abschnitt »Der Brückenbau«, S. 76–78.
- 25 Abb. in: Ausst.Kat. *Große Deutsche Kunstausstellung 1938*. München 1938 (Haus der Deutschen Kunst), Abb. 39 (Mercker) und Ausst.Kat. *Große Deutsche Kunstausstellung 1939*. München 1939 (Haus der Deutschen Kunst), Abb. 45 (Protzen).
- 26 Zu den Gemeinsamkeiten und Unterschieden von neusachlicher Malerei und der Malerei im Nationalsozialismus, insbesondere im Hinblick auf Industriedarstellungen, vgl. Adam C. Oellers: »Zur Frage der Kontinuität von Neuer Sachlichkeit und Nationalsozialistischer Kunst« In: *Kritische Berichte*, 6/1978, H. 6, S. 42–54, hier S. 45.
- 27 Gerd Arntz: *Das dritte Reich*, 1934, Holzschnitt, 64 x 48 cm. Abb. in: *Widerstand statt Anpassung* (wie Anm. 4), S. 210.
- 28 *Hanns Kralik: Grafik*. Ausst.-Kat. Düsseldorf. Neuss 1980, S. 58; Karl Schwesig: *Schlegelkeller*. Mit einem Vorwort von Heinrich Mann. Düsseldorf 1983; George Grosz: *Interregnum*. New York 1936 (ND Frankfurt/Main/Berlin 1976); Clément Moreau [Carl Meffert]: *Nacht über Deutschland. »Mein Kampf « – zweiter Teil. 107 Linolschnitte aus den Jahren 1937-*

1938. München 1976; Hans Grundig: *Tiere und Menschen. Radierungen der Dreißiger Jahre aus der Sammlung Maria Heiner, Dresden*. Ausst.-Kat. Galerie Mitte Dresden. Dresden 2021.
- 29 Weisenborn sprach vom »lautlosen Aufstand«. Vgl. Weisenborn 1953 (wie Anm. 16). Vgl. auch Crott 2010 (wie Anm. 5), insbesondere das Kapitel »Schweigen über die Vergangenheit« (S. 44–46).
- 30 Vgl. Felix Nussbaum: *Das Geheimnis*, 1939, Öl auf Leinwand, 61 x 74,5 cm, Privatbesitz. Abb. in: Rosamunde Neugebauer (Hg.): *Zeit im Blick. Felix Nussbaum und die Moderne*. Ausst.Kat. Osnabrück 2004 (Felix-Nussbaum-Haus), S. 110; Max Beckmann: *Les Artistes mit Gemüse*, 1943, Öl auf Leinwand, 150 x 115,5 cm, Washington University Gallery of Art St. Louis. Abb. in: Carla Schulz-Hoffmann, Judith C. Weiss (Hg.): *Max Beckmann Retrospektive*. Ausst.Kat. München 1984 (Haus der Kunst), S. 287.
- 31 Vgl. Hans Grundig: *Bildnis Helen Ernst*, 1934, Öl/Leinwand, Kunstmuseum Moritzburg Halle, Abb. in: Günter Feist: *Hans Grundig*. Dresden 1979, Abb. 75; Lea Grundig: *Christel Beham*, 1936, Kaltnadelradierung, und *Christel Beham* (Blatt 15 der Folge *Unterm Hakenkreuz*), 1936, Kaltnadelradierung, Abb. in: Gerd Brüne: »Von Dresden nach Tel Aviv. Zu Themen und Motiven in den Werken der 1930er und 1940er Jahre« In: Ausst.Kat. *Lea Grundig. Jüdin, Kommunistin, Graphikerin*. Berlin 1996 (Ladengalerie), S. 16–55, hier S. 31–33; Johannes Wüsten: *Carl von Ossietzky*, 1934, Tuschezeichnung, und *Erich Mühsam*, 1935, Tuschezeichnung, Abb. in: Johannes Wüsten: *Pseudonym Peter Nikl. Antifaschistische Texte und Grafik aus dem Exil*. Berlin/DDR 1987, S. 162, 203.
- 32 Vgl. Martin Papenbrock: »Die Künste, die Wissenschaften und die ›refugee crisis‹. Arthur Kaufmanns Triptychon *Arts and Sciences Finding Refuge in the USA* (1938/1964)« In: *Kunst und Politik*, 3/2001, S. 69–83.
- 33 Fritz Cremer: *Walter Husemann*, 1939, Gips, 36 cm. Abb. in: Frommhold 1968 (wie Anm. 4), Abb. 507.
- 34 Vgl. Griebel/Coburger/Scheel 1992 (wie Anm. 12), S. 240 f.
- 35 Vgl. Stefan Roloff mit Mario Vgl: *Die Rote Kapelle. Die Widerstandsgruppe im Dritten Reich und die Geschichte Helmut Roloffs*. München 2002, S. 324–338; Crott 2010 (wie Anm. 5), S. 45.
- 36 Vgl. Gerhard Ritter: *Carl Friedrich Goerdeler und die deutsche Widerstandsbewegung*. 3. Auflage, Stuttgart 1956, S. 107 f.: »Was auch immer die Motive waren: praktisch haben sie sich bedingungslos dem Landesfeind als höchst gefährliche Werkzeuge zur Verfügung gestellt. [...] Erst im August 1942 gelang es der Kriminalpolizei, die Hauptanstifter zu fassen und das ganze Komplott aufzudecken. Der Prozeß vor dem Reichskriegsgericht, in einwandfreier Form durchgeführt, konnte nicht anders als mit einer Massenhinrichtung enden. [...] mit ›deutschem Widerstand‹ hatte diese Gruppe offenbar nichts zu tun; man sollte darüber keinen Zweifel lassen. Sie stand ganz eindeutig im Dienst des feindlichen Auslandes. [...] Wer dazu als Deutscher imstande ist, mitten im Kampf auf Leben und Tod, hat sich von der Sache seines Vaterlandes losgelöst, er ist Landesverräter – nicht nur nach den Buchstaben des Gesetzes. [...] Die ›Rote Kapelle‹ wollte Russlands Sieg, um mit russischer Hilfe in Deutschland einen kommunistischen Staat nach sowjetischen Muster zu errichten [...].«
- 37 Vgl. Karl Barth: *Der Götze wackelt. Zeitkritische Aufsätze, Reden und Briefe von 1930 bis 1960*. Berlin 1961, S. 169.
- 38 »PTX ruft Moskau«. Serie von zehn Artikeln. In: *Der Spiegel*, 1968, Nr. 21–30.
- 39 Horst E. Brandt: *KLK an PTX – Die Rote Kapelle*. Spielfilm. DDR 1971. 178 min.
- 40 Vgl. Peter Weiss: *Die Ästhetik des Widerstands*. 3 Bde. Frankfurt/Main 1975–1981.

- ⁴¹ Vgl. Boris Chawkin, Hans Coppi, Juri Zorja: »Russische Quellen zur Roten Kapelle« In: Hans Coppi, Jürgen Danyel, Johannes Tuchel (Hg.): *Die Rote Kapelle im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*. Berlin 1994, S. 104–144. Alexander Boroznjak: »Widerstand gegen den Nationalsozialismus im Spiegel der sowjetischen und russischen Geschichtswissenschaft« In: Gerd R. Ueberschär (Hg.): *Der deutsche Widerstand gegen Hitler. Wahrnehmung und Wertung in Europa und den USA*. Darmstadt 2002, S. 137–149, hier S. 145 f.
- ⁴² Vgl. Roloff/Vigl 2002 (wie Anm. 35), S. 12; Anne Nelson: *Red Orchestra. The Story of the Berlin Underground and the Circle of Friends Who Resisted Hitler*. New York 2009 (dt.: *Die Rote Kapelle. Die Geschichte der legendären Widerstandsgruppe*. München 2010), S. 19.
- ⁴³ Ausst.Kat. *Carl Baumann. Zeichnungen und Gemälde*. Hagen 1989 (Karl-Ernst-Osthaus-Museum).
- ⁴⁴ Kessemeier 1991 (wie Anm. 6), o. S. [2].
- ⁴⁵ Ebd. Einen ähnlichen »Eiertanz« hatte 1967 ein Fernsehbericht des WDR aufgeführt, der Baumann als einen Maler vorstellte, der »im Verborgenen« arbeite, der »Mitglied eines kulturellen Zirkels«, einer »sonderbaren Widerstandsbewegung« gewesen sei. Das Bild *Rote Kapelle Berlin* zeige »die drei Hauptfiguren der Roten Kapelle«. Dass der Maler sich selbst in der Nähe der drei Figuren ins Bild gesetzt hat, wurde nicht erwähnt. Ausschnitte des Videos auf <https://www.carlbaumann.de/videos/carl-baumann/> [Aufruf 28.07.2021]. Auch der Katalog der Hagener Baumann-Ausstellung von 1989 zierte sich beim Thema Rote Kapelle. Baumann sei »ahnungslos in Kontakt geraten mit Angehörigen der Geheim-Organisation »Rote Kapelle«, die mehr aus kommunistischen als aus konservativen Quellen gespeist wurde.« Korst Kniese: »Kunst gegen den Trend« In: Ausst.-Kat. Hagen 1989 (wie Anm. 43), S. 9–10, hier S. 9. Die Porträtierten wurden nicht benannt, der Katalog spricht nur von einer »Porträtgruppe »Rote Kapelle« mit Selbstbildnis« Ebd., S. 12. Zur Mitgliedschaft Baumanns in der Roten Kapelle vgl. Griebel/Coburger/Scheel 1992 (wie Anm. 12), S. 114 f., die seine Zugehörigkeit zur Gruppe auf der Basis des Gestapo-Materials dokumentieren.
- ⁴⁶ Kessemeier 1991 (wie Anm. 6), o. S. [3, 4].
- ⁴⁷ Jüngere Arbeiten zu Baumann thematisieren inzwischen kritisch die problematische Rezeption der Roten Kapelle (vgl. Crott 2010 [wie Anm. 5], S. 44–46) bzw. verzichten auf das Gestapo-Narrativ des Agentenrings (vgl. Petra Holtmann: »Carl Baumann [1912–1996]« In: Klaus Kösters [Hg.]: *Anpassung, Überleben, Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*. Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster. Münster 2012, S. 43–52, hier S. 48–49).
- ⁴⁸ Vgl. Crott 2010 (wie Anm. 5), S. 46.