



Abb. 1
Leonid Rabinovič (1912–1969). Privataarchiv Elena Kostjukovič.

Die Rolle der Dresdener Kunstsammlungen in den militärischen und politischen Machtspielen nach dem Zweiten Weltkrieg

Wenn man fragt, was nach dem Einmarsch der sowjetischen Truppen in Dresden mit den Kunstsammlungen passierte, erhält man selten eine ruhige, sachliche Antwort. Viele Fakten sind nach wie vor unklar, und in erster Linie ist das Thema mit vielen Emotionen verbunden. Auf der einen Seite steht die Aussage, dass die sowjetische Armee die Meisterwerke der Dresdener Sammlungen für die Nachwelt gerettet und auf der anderen Seite, dass sie diese gestohlen hätten.

Meine Intention ist es, anhand verschiedener Quellen – Erinnerungsliteratur, Zeitungsberichten und bis jetzt unveröffentlichtem Archivmaterial – zu versuchen, neue Facetten dieser Ereignisse aufzuzeigen und den üblichen Blickwinkel auf das Geschehen, wenn nicht zu verschieben, so doch zumindest zu differenzieren.

Im Mittelpunkt der Untersuchung steht ein Mann, dessen Schicksal eng mit den Dresdener Sammlungen verbunden ist – Leonid Naumovič Rabinovič (1912–1969).

Bevor man zu den Ereignissen der Maitage des Jahres 1945 übergeht, seien einige allgemeine Überlegungen und Hintergrundinformationen genannt, die für das Thema bedeutend erscheinen. Als 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, war die Sowjetunion nur einer der sieben führenden Weltstaaten. Nach dem Ende des Krieges 1945 stieg die Sowjetunion zu einer der beiden Supermächte auf. Wenn sie vor dem Krieg kaum Freunde oder Verbündete auf der internationalen Bühne besaß, so stand sie nach dem Krieg an der Spitze eines den halben Kontinent umfassenden „sozialistischen Lagers“. Der Zweite Weltkrieg oder der „Große Vaterländische Krieg“ – wie er in der Sowjetunion bezeichnet wurde – brachte unglaubliches Leid, den Tod von Millionen Menschen und die fast vollständige Zerstörung des Landes mit sich. Zumindest gab der Sieg einen starken Impuls für die nationale Identitätsstiftung und wirkte als Mittel für die Ausbildung und Verfestigung der gesellschaftlichen Bindungen.¹ Das Bild des sowjetischen Soldaten als Befreier, als Retter und damit der sowjetischen Armee als „Befreiungsarmee“ prägte die Nachkriegsgenerationen. Es gab kaum eine Familie in der Sowjetunion, die nicht direkt oder indirekt von diesem Krieg betroffen war. Es mussten einige Jahre vergehen, bevor man mit der Aufarbeitung des Krieges anfangen konnte. Erst in den 1950er Jahren, unter anderem im Zusammenhang mit der Ein-



Abb. 2
Leonid Rabinovič vor den Trümmern
des Wallpavillons, Frühling 1945.
Privatarchiv Elena Kostjukovič.

schulung der ersten Nachkriegsgeneration, wurde nach und nach aus dem Krieg ein Kapitel der Geschichte. Diese verwendete man sowohl für die Verarbeitung dessen, was passierte und – wie es immer mit der Geschichte gemacht wird – ebenso für Propagandazwecke, für die Selbstbehauptung der Nation. Man begann, die Statistiken über die Anzahl der Opfer, über die menschlichen und materiellen Kriegsverluste zusammenzutragen. Die Kriegereignisse versuchte man wiederum zu systematisieren, zu bereinigen und an die gestellten politischen Anforderungen anzupassen. Kaum ein Ereignis eignete sich so gut für die Propaganda wie die Geschichte der Auffindung und die spätere Rückgabe der Dresdener Sammlungen an die DDR 1955. Was aber tatsächlich geschah, ist nach wie vor umstritten. Neu aufgefundenes Archivmaterial ermöglicht jetzt, die altbekannten Fakten zum Teil zu revidieren und in jedem Fall neu zu bewerten.

Nach dem Beginn des Zweiten Weltkrieges, seit 1942, wurden die Dresdener Museen geschlossen, und man begann, die Sammlungsbestände kontinuierlich einzupacken und an mehreren Auslagerungsorten zu deponieren.² Einige Kunstschatze, wie zum Beispiel ein Teil der Skulpturensammlung des Albertinums, wurden in Dresden untergebracht, andere in Schlössern, verlassenen Bergwerken und anderen Depots in ganz Sachsen, um sie dort vor den Bombardierungen und anderen Kriegsschäden zu bewahren. Abgesehen von einem Lastwagen mit Kunstwerken, darunter auch die bekannten „Steinklopfer“ von Gustave Cour-

bet, die nicht rechtzeitig in Sicherheit gebracht werden konnten und bei dem Luftangriff auf Dresden am 13. Februar 1945 verbrannten, überdauerten die Kunstwerke zum größten Teil unverseht den Krieg.

Im November 1942 wurde in der Sowjetunion eine „Staatliche Sonderkommission zur Registrierung und Untersuchung von Gräueltaten und Zerstörungen durch die deutsch-faschistischen Eindringlinge und ihre Komplizen, begangen an Bürgern, Kolchosen, öffentlichen Einrichtungen, Staatsbetrieben und Organen der UdSSR“, gegründet. Auf Initiative von Igor Grabar³ befasste sich ein Teil der Kommission seit 1943 mit den Verlusten im Bereich Kunst.⁴ Diese Kommission bestand hauptsächlich aus Kunsthistorikern, die aus verschiedenen Bereichen kamen und sich durch ihre Kenntnisse der westeuropäischen, hauptsächlich deutschen Sammlungen, auszeichneten. Man fing an, die Listen mit Kunstwerken aus den deutschen, aber auch den italienischen Museen zusammenzustellen, die als Ausgleich für die verlorenen und zerstörten Kunstschatze in der Sowjetunion dienen sollten.⁵ Es ging also um die „Gegenstücke“ aus den Sammlungen der „Feinde“, im weiteren Sinne um Trophäen.⁶ Etwas verwirrend erscheint die Situation dadurch, dass es zwei Organisationen gab, die sich mit den Trophäen befassten. Zum einen war es der Trophäendienst der Roten Armee, welcher der Militärführung unterstellt war. Dieser beschränkte sich anfangs darauf, vom Feind zurückgelassene Waffen und Munition auf



Abb. 3
Leonid Rabinovič im Zwinger,
Frühling 1945.
Privatarchiv Elena Kostjukovič.

dem Schlachtfeld einzusammeln. Parallel dazu gab es die Beauftragten von der oben genannten Sonderkommission, die direkt der Regierung unterstellt waren. Die Sonderkommission bildete ab Februar 1945 die so genannte Trophäenbrigade, die sich mit der Kunst befasste, kurz die Kunsttrophäenbrigade. Sie sollte die Suche, die Auswahl und den Abtransport der Kulturgüter in die Sowjetunion gewährleisten.⁷ Diese zwei unterschiedlichen Organisationen – Trophäendienst und Trophäenbrigaden – hatten Aufgaben und Entscheidungsgewalt für ein gemeinsames Themengebiet, weshalb sich zwangsläufig Zuständigkeitskonflikte ergaben.

Die Umstände der Auffindung der Dresdener Sammlungen wurden ab der Mitte der 1950er Jahre sowohl in der Sowjetunion als auch in Deutschland immer wieder zum Thema – ob in Büchern, im Kino oder in der Presse. 1955 erschien das Buch „Sieben Tage“ von Leonid Rabinovič, in dem die Ereignisse der ersten Maitage des Jahres 1945 in Dresden geschildert werden. Zur selben Zeit wurde das Thema in der sowjetischen Presse intensiv diskutiert. 1960 drehte Regisseur Leo Arnštam in einer Koproduktion mit der DDR den Film „Fünf Tage – fünf Nächte“. In den 1960er und 1970er Jahren wurden die Memoiren von vielen Generälen, unter anderem auch von Marschall Konev, publiziert, und sie alle gaben an, in diesem Zusammenhang eine Rolle gespielt zu haben.

Auch auf der deutschen Seite blieb das Thema nicht unerwähnt. Im Januar 1954 gab es eine Reihe von Beiträgen in der

Stuttgarter Zeitung von Arthur Graefe,⁸ der bis zum Mai 1945 Leiter der Abteilung für die Museen im sächsischen Volksbildungsministerium gewesen war. 1963 erschien in der Zeitschrift „Weltkunst“ ein Artikel von Prof. Dr. Hermann Voss, dem ehemaligen Direktor der Dresdener Gemäldegalerie.⁹ Auch die autobiografischen Erinnerungen von Dr. Ragna Enking, erste Nachkriegsdirektorin der Dresdener Kunstsammlungen, wurden auszugsweise veröffentlicht.¹⁰

Erhalten geblieben ist das Privatarchiv von Leonid Rabinovič – einer Schlüsselfigur bei den Ereignissen der Maitage 1945. Dank dem freundlichen Entgegenkommen der Enkelin von Leonid Rabinovič – Elena Kostjukovič – konnten bis heute unveröffentlichte Dokumente in die Forschung einbezogen werden.

Leonid Rabinovič wurde 1912 geboren und arbeitete als Maler im Opern- und Ballettheater in Kiew. 1941 ging er als Freiwilliger an die Front, wurde gefangen genommen, flüchtete und erreichte mit dem 164. Bataillon der 1. Ukrainischen Front am 8. Mai 1945 Dresden.

In der Forschung wurde bis jetzt angenommen, dass die Suche und der Abtransport der Kunstschätze aus Dresden nach dem Einmarsch der sowjetischen Armee gezielt „von Oben“ vorbereitet, organisiert und durchgeführt wurde, was auch durch die Arbeit der bereits erwähnten Kunsttrophäenbrigaden an anderen Orten in Deutschland nahe liegen würde. Die im Archiv von Leonid Rabinovič befindlichen Dokumente geben den Anlass



Abb. 4
Zwinger, Frühling 1945. Privatarchiv Elena Kostjukovič.

zur vollständigen Revidierung dieser Annahme. Die Rolle des Zufalls war anscheinend viel gewichtiger, als bis heute angenommen wurde. Das Archiv enthält unter anderem die Berichte von Rabinovič an das Komitee der Kommunistischen Partei von 1946 (also neun Jahre vor der Rückgabeentscheidung der UdSSR) und aus dem Jahre 1955. Des Weiteren beinhaltet es einen privaten Briefwechsel mit Zeitzeugen und mit offiziellen Instanzen. Da alle diese Dokumente nicht für die breite, internationale Öffentlichkeit, sondern für den internen Gebrauch der Sowjetunion bestimmt waren, sind sie als Quelle umso wertvoller.

Leonid Rabinovič, am Ende des Krieges im Dienstrang eines Unterleutnants, gehörte ursprünglich nicht zu den Kunsttrophäenbrigaden. Genau betrachtet, gehörte Rabinovič zum technischen Personal des 164. Arbeiterbataillons. Erst in einem Rapport vom 17. Mai 1945, nachdem die meisten Aufbewahrungsorte der Kunstschätze entdeckt worden waren, wurde darum gebeten, Rabinovič zu der Kunsttrophäenbrigade zu entsenden.¹¹

In seinem Bericht von 1955 schrieb Rabinovič, dass er, nachdem sein Bataillon am 8. Mai Dresden erreicht hatte, die Erlaubnis des Bataillonskommandeurs bekam, den Zwinger auszukundschaften. „Ich habe mich nach einem touristischen Reiseführer orientiert“¹² und in Klammern ist dahinter in seinen Aufzeichnungen zu lesen: „den ich im April in der Stadt Spremberg gefunden habe.“¹³ Man kann aus diesem Bericht schließen, dass Rabinovič in erster Linie auf eigene Initiative gehandelt hat.¹⁴

Der Bericht von 1946 hat meines Erachtens die größte Glaubhaftigkeit, da er relativ zeitnah zum Geschehen verfasst wurde, nicht im Zusammenhang mit der Rückgabe von 1955 stand und auch für eine Instanz vorgesehen war (Komitee der Kommunistischen Partei), die gewohnt war, alle Aussagen zu überprüfen.¹⁵ Der Bericht von 1946 ist relativ kurz gehalten und enthält noch nicht den pathetischen Farbenreichtum wie das Buch oder der in Zusammenhang mit der Rückgabeaktion verfasste Bericht von 1955. Er stimmt aber im Wesentlichen sowohl mit Rabinovičs Bericht von 1955 als auch mit seinem Buch überein.

Gleich am ersten Tag, also am 8. Mai, ist es Rabinovič gelungen, einen Teil der Skulpturensammlung des Albertinums in einem Tunnel sicherzustellen und auch eine blinde Karte,¹⁶ auf der die weiteren Auslagerungsorte vermerkt worden waren, aufzufinden. Die erste Entdeckung und der Fund der Karte führten dazu, dass es einem Unterleutnant ohne spezielle Befugnis erlaubt wurde, die spektakuläre Suche nach den Dresdener Kunstschätzen aufzunehmen.¹⁷

Die zentrale Frage, die immer wieder diskutiert wurde, ist, ob die Werke, als sie gefunden wurden, restaurierungsbedürftig waren oder, wie Hermann Voss 1963 berichtete, sachgemäß gelagert und im besten Zustand waren und erst durch den Transport in die Sowjetunion beschädigt wurden, oder ob die Kunstschätze in Gefahr waren. In beiden Berichten gab Rabinovič¹⁸ an, dass im ersten Tunnel auch Sprengstoff gelagert wurde. Er beschrieb, wie er mit Hilfe der Karte unter anderem die Bilder in der Kalkgrube Pockau-Lengefeld entdeckte und dass sich die Bilder durch die Einwirkung der Feuchtigkeit in einem katastrophalen Zustand befanden. Auch Arthur Graefe bestätigt diese Aussage. „Von den Wänden und Decken der Kalksteinhöhle tropfte es unablässig: die Luft war muffig, die Temperatur nur wenig über Null.“¹⁹ Auch im Steinbruch Großscotta, in dem unter anderem die Sixtinische Madonna aufbewahrt wurde, waren die Lagerungsbedingungen keineswegs ideal.²⁰

Die Suche nach den Dresdener Kunstschätzen wurde sehr rasch und intensiv betrieben. Zwar ging es letztendlich, wie Gilbert Lupfer schrieb: „[...] um eine materielle wie ideelle Kompensation für die ungeheuren Kriegsverluste der Sowjetunion“,²¹ aber nicht nur und in den ersten Tagen – vor dem Eintreffen der Kunsttrophäenbrigade am 14. Mai 1945 – erst recht nicht primär darum.



Abb. 5
Zwinger, Frühling 1945.
Privatarchiv Elena Kostjukovič.

Abgesehen vom zu dieser Zeit überall in Deutschland herrschenden Chaos, das die reale Gefahr der Plünderung mit sich brachte und den wohl doch vorherrschenden schlechten Lagerungsbedingungen müssen zwei weitere Aspekte in diesem Zusammenhang erwähnt werden. Der bereits genannte Arthur Graefe – Abteilungsleiter für Museen im sächsischen Volksbildungsministerium – schrieb: „Gleich nach seiner Ankunft auf Schloss Weesenstein hatte mich der sowjetische Trophäenleutnant Rabinowitsch unter schärfsten Strafandrohungen befragt, ob hier oder in anderen Verlagerungsstätten Kulturgüter aus Russland oder den Ostgebieten gelagert würden. Mit gutem Gewissen glaubte ich ‚nein‘ sagen zu können. Aber irgendwie bekam ich dann doch Zweifel; es ging schließlich um Kopf und Kragen.“²² Im Weiteren berichtete Graefe, dass er tatsächlich einige Kisten aus Riga entdeckte und zur Seite gestellt habe. Man hat also unter anderem nach den Kunstgütern aus der Sowjetunion gesucht.

Der zweite Aspekt war der Wettstreit um die Auffindung der Kunstschätze mit den Alliierten. Im zweiten Bericht von 1955 erzählte Rabinovič, wie er von den französischen Gefangenen der Burg Königstein erfuhr, dass „[...] am 8. Mai zwei amerikanische Offiziere dort eintrafen. Sie haben den Oberst Keller, den Kommandant der Burg, in Gewahrsam genommen und sind mit ihm weggefahren. [...] Das Interesse der Amerikaner an der Burg wurde immer klarer. Es wurde die Annahme geäußert, dass sie [die Amerikaner – A. d. A.] in der Nacht einen Versuch unter-

nehmen können, die Demarkationslinie zu überschreiten und mit Hilfe der Information, die sie von Oberst Keller bekommen haben, versuchen die Juwelen der berühmten Sammlung abzutransportieren.“²³ Diese Operation, ob wirklich oder vermutet, konnte durch das rasche Handeln seitens der sowjetischen Armee nicht realisiert werden.²⁴

Am 14. Mai traf aus Moskau die Leiterin der Kunsttrophäenbrigade Natal'ja Sokolova ein. Bis dahin waren außer der Kalkgrube Pockau-Lengefeld alle wichtigen Orte, an denen die Kunstwerke ausgelagert worden waren, entdeckt. Man fing an, die Kunstschätze an einem zentralen Ort, im Schloss Pillnitz, zusammen zu führen. Am 18. Mai kamen aus der UdSSR auf Anfrage von Sokolova eine Gruppe von Restauratoren, Kunsthistorikern und Beamten des Kultusministeriums unter der Leitung von A. S. Rotaev und eine Einheit des Finanzministeriums unter der Leitung E. A. Marenkov (für die Münzsammlung) an. Rabinovič wurde mit der ersten Lieferung von Kunstschätzen aus Pillnitz am 26. Juli 1945 nach Moskau abkommandiert. Nach dem Krieg kehrte er nach Kiew zurück, arbeitete zunächst als Buchillustrator und Bühnenbildner und war ab 1951 als Schriftsteller tätig.

Resümierend sei angemerkt, dass die Suche nach den Dresdener Sammlungen anfangs, zumindest was Rabinovič betraf, nicht auf Befehl „von Oben“, ja sogar gegen den Widerstand der Militärführung von ihm durchgeführt wurde. Inwieweit Rabinovič in die Pläne der Kunsttrophäenbrigaden bezüglich des geplanten Abtransports der Kunstschätze in die UdSSR und die Errichtung



Abb. 6
 Filmplakat zu dem Film
 von Leo Arnštam „Fünf Tage –
 Fünf Nächte“. Privatarchiv Elena
 Kostjukovič.

des Trophäenmuseums in Moskau involviert war, muss anlässlich des derzeitigen Wissensstands offen bleiben. Ausgehend von seinem niedrigen Dienstgrad und davon, dass er ursprünglich kein Mitglied der Kunsttrophäenbrigaden, nicht einmal Mitglied der kommunistischen Partei war, kann man vermuten, dass seine Kenntnisse diesbezüglich nicht sehr weitreichend waren. Rabinovič war aber derjenige, der später in den 1950er Jahren, im Zusammenhang mit der Rückgabeaktion, maßgeblich zu der propagandistischen Mythenbildung um die Dresdener Sammlungen beigetragen hat. Wenn man die Dresdener Ereignisse rekonstru-

iert und davon ausgeht, was Leonid Rabinovič wissen und sehen konnte, liegt man, meines Erachtens, nicht falsch, wenn man an seine Aufrichtigkeit glaubt. Für ihn war die Geschichte über die Rettung der Dresdener Sammlungen kein Propagandamythos, sondern die Realität.

Für zehn Jahre wurde es still um die Dresdener Sammlungen, bis man völlig unerwartet am 31. März 1955 verkündete, man wolle die Gemälde der Dresdener Galerie „dem deutschen Volk“ zurückgeben. Die Gründe für diese Entscheidung sind oft genug thematisiert worden.²⁵ Die DDR wurde als ein Teil des Sow-

jetischen Herrschaftsgebiets betrachtet, und so gesehen blieb alles in derselben Hand. Erst mit der Rückgabe erhielt die DDR das Antlitz eines Kulturstaates, und die restaurierten Museen bekamen einen Sinn. So konnte die DDR auch in einen kulturellen Wettbewerb mit Westdeutschland treten.²⁶ Der Rückgabeakt bot eine einzigartige Möglichkeit, sich durch eine breit angelegte Inszenierung international kulturpolitisch zu profilieren und das angeschlagene Image der Sowjetunion zu verbessern. So konnte man sich selbst als human, aufgeklärt und großzügig präsentieren. Die offizielle Version der Geschichte war, dass man die Sammlungen in Sicherheit bringen und restaurieren wollte, dafür musste man sie in die Sowjetunion abtransportieren. Jetzt gäbe man die geretteten Werke bedingungslos an das deutsche Volk zurück.

Nicht nur international war der Rückgabeakt ein epochemachendes Ereignis. Von diesem ausgehend, hat man einen weiteren Schritt in der Ausarbeitung des Heldenmusters des sowjetischen Soldaten und der Geschichte des Zweiten Weltkrieges gemacht. Es ist spannend zu beobachten, was bei den Dresdener Ereignissen tatsächlich wichtig war und was verschwiegen wurde.

1955 publizierte Rabinovič das Buch „Sieben Tage“, in dem er die Zeit nach dem Einmarsch der Roten Armee in Dresden schildert. In seiner Darstellung verflochten sich die Abenteuer der Maitage 1945 mit den populärwissenschaftlichen Erzählungen über das Leben der bedeutendsten Künstler, deren Werke man in Dresden zu Gesicht bekam. Das Buch wurde unter dem Pseudonym Leonid Volynskij herausgebracht. Unter dem jüdischen Namen Rabinovič hätte er kaum eine Chance gehabt, sein Werk zu veröffentlichen.²⁷ 1960 wurde der Film „Fünf Tage – Fünf Nächte“ von dem Regisseur Leo Arnštam (1905–1979) gedreht. Als Vorlage für die Verfilmung diente das Buch von Rabinovič. Höchst bezeichnend ist, dass an Stelle des jüdischen Unterleutnants Leonid Rabinovič ein russischer Kapitän Leonov zum Hauptprotagonisten erklärt wurde. Eine solche Figur passte besser in das Heldenmuster der damaligen Zeit.

Dem Film wurde in der Forschung relativ wenig Beachtung geschenkt, obwohl er sehr aufschlussreiches Material zur Problematik der Kulturgutrückgabe liefert. Nicht als historischer oder Dokumentarfilm angelegt, diese Annahme aber suggerierend, tritt der Film in einen politischen und propagandistischen Dialog mit den westlichen Vorwürfen und einer entsprechenden Propaganda gegen die Sowjetunion. Die Vorwürfe lauteten wie folgt: die Kunstwerke seien, als sie in Deutschland waren, in bestem Zustand gewesen und erst während des Transportes oder in der Sowjetunion beschädigt worden; sie sollen heimtückisch gestohlen und bei der Restitution nicht vollständig zurückgegeben worden sein. Wie es scheint, war der Regisseur Arnštam mit diesen Vorwürfen gut vertraut und versuchte, gezielt in dem Film dar-

auf zu reagieren. So wurde zum Beispiel auf die Anzahl der Bilder eingegangen; auch wurde in dem Film der Wunsch, ja sogar die Notwendigkeit einer deutschen Beteiligung bei der Suche und Rettung der Sammlung geäußert. Eine zentrale Stelle des Films nahm ein höchst bezeichnender Dialog zwischen dem Kapitän Leonov und einem deutschen Maler ein, in dem der Kapitän die Vorwürfe des Malers zurückweist:

– Der Maler: „Schämen Sie sich nicht, mir in die Augen zu sehen? [...] Sie sind Sieger, wir sind die Besiegten. Sie bereichern sich auf unsere Kosten! Sie bringen die Bilder nach Moskau! Das ist so natürlich! So haben es auch die Römer, Napoleon gemacht! Aber sie waren zumindest ehrlich! Und Sie? Sie haben so viele schöne Worte verloren! Ich war heute bereit, Ihnen zu glauben! Aber jetzt habe ich genug!“

– Der Kapitän: „Ich könnte Sie hassen! Meine ganze Familie ist in Leningrad verhungert! [...] Wie viele Kunstschätze wurden barbarisch, sinnlos [in der Sowjetunion – A. d. A.] vernichtet! Aber wozu! Unser Hass ist der Hass von Menschen, die Kultur verteidigen, gegen die Barbaren, die sie vernichten wollten! [...] Sie können denken was Sie wollen, aber der Tag wird kommen, an dem alle ihre Bilder wieder hier in Dresden ihren Platz finden!“

An einer anderen Stelle des Films hört man ein Gespräch zwischen einem sowjetischen General und einem deutschen Antifaschisten namens Erich. Der General sagt: „Ich verstehe dich mein Freund! Es wird schwierig sein, all das den Menschen hier zu erklären! [Gemeint ist der Abtransport von Kunstwerken – A. d. A.]. Du hast aber selber gesehen, um Bilder zu retten, braucht man spezielle Bedingungen. Wie kann man sie hier erreichen? Dresden liegt in Schutt und Asche! Verdammt! Ich kann jetzt nachts nicht schlafen! Ich denke nur noch daran! Was, wenn ein blöder Unfall passiert, oder noch schlimmer, eine hinterhältige Sabotage! Nein, wir dürfen nichts riskieren! Ich weiß, in Zukunft werden viele Lügen über uns verbreitet! [Dieser Schritt – A. d. A.] ist schwierig, aber notwendig!“ Die selbstlose und humane Handlung eines sowjetischen Soldaten erreicht in dem Film den Höhepunkt, als ein sowjetischer Feldwebel versucht, Sprengstoff, der bei den Kunstschätzen gelagert war, zu entschärfen und bei einer Explosion stirbt. So wurde in diesem Film die Geschichte – resultierend aus der Tatsache, dass die Kunstwerke 1955 zurückgegeben wurden – neu konstruiert. Mit Hilfe der filmischen Visualisierung der Geschichte versuchte man die Fragen, wieso die Sowjetunion in den Krieg gezogen ist, wie die sowjetischen Soldaten sich im Krieg und nach dem Kriegsende verhalten haben, wie die sowjetischen Helden aussehen und welche Werte für sie wichtig sind, zu beantworten.

Das positive, heroische und humane Bild des sowjetischen Soldaten und damit auch der Sowjetunion, das im Zusammenhang mit der Rückgabe der Kunstwerke an Deutschland entworfen worden war, erklärt auch den verbreiteten Wunsch, sich damit in

Verbindung zu bringen. So haben Generäle, wie General Petrov oder General Žadov, aber auch Marschall Konev in ihren Memoiren, die in den 1960er und 1970er Jahren erschienen sind, über ihre eigene Rolle bei der Suche und Rettung der Sammlung geschrieben. Marschall Konev berichtet ergreifend, wie er bei der Entdeckung der „Sixtinischen Madonna“ dabei gewesen sei, was in Wirklichkeit nicht der Fall war.²⁸ Alle sprechen über die Notwendigkeit, die Kunstschatze für die Nachwelt zu bewahren.

Nicht nur die Generäle, auch die Mitglieder der Kunsttrophäenbrigaden stritten untereinander darüber, wer welche Rolle gespielt habe. 1964 plante man unter dem Titel „Gerettete Meisterwerke“ eine zweibändige Publikation zur Nachkriegsgeschichte der Dresdener Sammlungen. In dieser Zeit wurde gegen Rabinovič durch A. S. Rototaev eine Kampagne in der Presse gestartet. Ihm wurde vorgeworfen, er habe sich in seinem Buch alles ausgedacht, es existiere keine Karte, und auch Dr. Ragna Enking, die im Buch nicht namentlich genannt wird – gäbe es nicht. Rabinovič schrieb einen Widerruf und versuchte, sich zu rechtfertigen. D. A. Kotel'nikov – während des Einmarschs der sowjetischen Armee in Dresden der Vorgesetzte von L. Rabinovič – fühlte sich verpflichtet, dazu Stellung zu nehmen. In einem Brief an die Ministerin für Kultur, E. A. Furzeva, vom 3. Februar 1965 berichtete Kotel'nikov, wie wenig Verständnis die Militärführung anfangs zeigte, als die ersten Kunstwerke entdeckt wurden. Laut Kotel'nikov musste man den Widerstand der Militäradministration überwinden, um die Suche überhaupt fortsetzen zu dürfen. Diese Missstimmung legte sich, als die Vertreter der Kunsttrophäenbrigade eintrafen und man über die historische Bedeutung und Wichtigkeit der Dresdener Sammlungen sprach. „Es zwang einige Gegner, ihre Position um 180 Grad zu ändern. Wer will nicht in die Geschichte eingehen!“²⁹ Im Weiteren schrieb Kotel'nikov: „Die Tätigkeit von Major Rototaev blieb nicht ungemerkt. [...] Seine ganze Energie wurde darauf gerichtet, möglichst viel Plunder zu sammeln. Wie später bekannt wurde, ist einiges von seinem Kram in einer der Kisten im Puškin Museum aufgetaucht. Ich bedauere jetzt zutiefst, dass ich damals bloß eine Verwarnung an ihn ausgesprochen habe, als er mir angeboten hat, ein Paar holländische Genrebilder ‚unterzubringen‘. [...] Es wäre vielleicht überflüssig gewesen, darüber zu schreiben, wenn nicht die neuen Versuche da wären, die richtigen Beteiligten zu verleumdern.“³⁰ Kotel'nikov forderte in seinem Brief, dass man auch L. Rabinovič bei der geplanten Publikation „Gerettete Meisterwerke“ hinzuziehe und dass die Rolle, die er und seine Gruppe in Dresden gespielt haben, der Wahrheit entsprechend beleuchtet werden sollte.

Die Geschichte der Dresdener Kunstschatze nach dem Zweiten Weltkrieg ist von Lügen, falschen Behauptungen und Propagandapapieren bestimmt und noch nicht zu Ende erzählt. Man hat die

Dresdener Kunstschatze wie einen Joker in den militärischen und politischen Spielen der Nachkriegszeit eingesetzt. Die Auffindung und Rückgabe der Kunstwerke wurden unter anderem dafür verwendet, den Heldentypus des sowjetischen Soldaten mit Hilfe von Büchern, Presse und Film zu konstruieren. Diesen Typus verkörperte ein Jude wie Leonid Rabinovič nur unter Vorbehalt.

Anmerkungen:

- 1 Siehe dazu Martin Malia, *Sovetskaja tragedija. Istorija socializma v Rossii. 1917–1991* (Sowjetische Tragödie. Die Geschichte des Sozialismus in Russland. 1917–1991), Moskau 2002, S. 295–297.
- 2 *Zukunft seit 1560. Von der Kunstkammer zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Chronik, hg. v. Karin Kolb, Gilbert Lupfer und Martin Roth, Berlin/München 2010, S. 180–184.
- 3 Igor Grabar (1871–1960) war ein russisch-sowjetischer Maler, Kunsthistoriker und Architekt. Er studierte in den 1910er Jahren in Deutschland, insbesondere in München bei Anton Azbe. Er stand dem Kreis um Kandinsky nahe. Nach der Oktoberrevolution hat er eine glänzende Karriere in der Sowjetunion gemacht. 1941 erhielt er die Stalin-Prämie – die höchste Auszeichnung für einen Künstler oder Wissenschaftler in der Sowjetunion. 1956 wurde ihm der Titel des Volkskünstlers der UdSSR verliehen.
- 4 In den 1990er Jahren wurden zuvor geheim gehaltene Dokumente bezüglich der Arbeit dieser Kommission durch Konstantin Akinša und Grigorij Kozlov der breiten, hauptsächlich deutschen Öffentlichkeit zugänglich gemacht. An dieser Stelle soll auf die Publikationen der beiden Autoren hingewiesen werden (unterschiedliche Schreibweisen der Autorennamen ergeben sich aus den Abweichungen bei der verwendeten Transliteration): Konstantin Akinscha, Grigori Kozlow, *Beutekunst. Auf Schatzsuche in russischen Geheimdepots*, München 1995; Konstantyn Akynša, *Operation Beutekunst. Die Verlagerung deutscher Kulturgüter in die Sowjetunion nach 1945*, Nürnberg 1995.
- 5 Im Weiteren plante man ein gigantisches Trophäenmuseum in Moskau zu errichten, das alle anderen Museen der Welt in den Schatten stellen sollte. Diese Pläne bestätigen nur die schon oft besprochenen Parallelen zwischen den totalitären Staaten – dem faschistischen Deutschland (mit Plänen Hitlers für das Linzmuseum) und der Sowjetunion. Der Ort für das zukünftige Museum wurde überlegt – dafür war der noch vor dem Krieg geplante Palast der Sowjets in Moskau vorgesehen. Über die Zusammenstellung der Sammlung wurde diskutiert. Siehe dazu mehr bei Kozlow/Akinscha 1995, wie Anm. 4.
- 6 Vgl. Kozlow/Akinscha 1995, wie Anm. 4, S. 13.
- 7 Vgl. Grigorij Kozlov, *Die sowjetischen „Trophäenbrigaden“ – Systematik und Anarchie des Kunstraubes einer Siegermacht*, in: Uwe Hartmann (Hg.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung, Auffindung, Rückführung*, Magdeburg 2007, S. 79–105, hier S. 84.
- 8 Arthur Graefe, *Der Raub der Sixtinischen Madonna*, in: *Stuttgarter Zeitung*, Nr. 10–13 vom 13.–16. Januar 1954.
- 9 Hermann Voss, *Die Bergung der Dresdener Museumsschätze während des letzten Krieges*, in: *Weltkunst* 33 (1963), Heft 7, S. 13f.
- 10 Ragna Enking, *Die Dresdener Kunstsammlungen am Ende des zweiten Weltkrieges*, in: *Zukunft seit 1560. Von der Kunstkammer zu den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*. Anthologie, hg. v. Karin Kolb, Gilbert Lupfer und Martin Roth, Berlin/München 2010, S. 206–215.
- 11 Siehe dazu Andrej Lebedev, *Spasennye šedevry (Gerettete Meisterwerke)*, Moskau 1977, S. 47.
- 12 Hier und im Weiteren die Übersetzung durch Irina Alter.
- 13 Privatarchiv Elena Kostioukovitch, Leonid Rabinovič, Bericht an das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei vom 3. April 1955, S. 2 (unveröffentlicht).
- 14 Sein persönliches Interesse an den Kunstsammlungen ist dadurch zu erklären, dass er vor dem Krieg als Maler ausgebildet und tätig war (seit 1939 war er Mitglied der ukrainischen Künstlervereinigung) und auch durch die Sonderstellung und Sonderschätzung, die Dresden und seine Sammlungen (ganz besonders natürlich die Sixtinische Madonna von Raffael) in der russischen Kulturtradition seit dem 19. Jahrhundert eingenommen haben. „Kein Kunstwerk wurde in der gesamten russischen Literatur, in der russischen Kritik, in den schriftstellerischen Nachlässen der Künstler ...so oft erwähnt, wie Raffaels Madonna in Dresden.“ Olga Sugrobova, *Die russischen Maler in Rom*, in: Hans Ottomeyer (Hg.), *Russische Malerei der Biedermeierzeit. Meisterwerke aus der Tretjakow-Galerie Moskau im Dialog mit Gemälden der neuen Galerie Kassel*, Kassel 1999, S. 23.
- 15 In der Tat enthalten die Berichte genaue Angaben zu den Anwesenden, mit Dienstgrad, und wenn bekannt, deren Adressen nach dem Krieg. Man ging wohl davon aus, dass der Bericht überprüft werden würde.
- 16 Unter einer blinden oder stummen Karte ist eine Karte ohne Kartenbeschriftung, also ohne Ortsbezeichnungen zu verstehen. An der Echtheit, ja sogar an der Existenz der Karte, die Rabinovič entdeckte, wurde von seinem späteren Rivalen A. S. Rototaev gezweifelt. Daraufhin erwiderte Rabinovič, dass die Karte einer staatlichen Expertise unterzogen worden war, die ihre Authentizität bestätigte. Privatarchiv Elena Kostioukovitch, Leonid Rabinovič, *Widerspruch gegen den Brief von Rototaev und anderen an den Verlag „Detgiz“ (Staatlicher Verlag für Kinderliteratur)*.
- 17 Rabinovič bekam, zwar mit Hindernissen und Problemen, ein Transportmittel und Personen zur Verfügung gestellt, die ihm bei der Suche helfen sollten.
- 18 Privatarchiv Elena Kostioukovitch, Leonid Rabinovič, Bericht an das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei vom Mai 1946 und 3. April 1955 (unveröffentlicht).
- 19 Siehe Arthur Graefe, *Der Raub der Sixtinischen Madonna*, in: *Stuttgarter Zeitung*, 15. Januar 1954, Nr. 12, S. 7.
- 20 Vgl. a. Gilbert Lupfer, „Auferstehung einzigartiger Kunst durch edle Freundschaft“. Die Erzählung von der Rettung der Dresdener Gemälde, in: Uwe Hartmann (Hg.), *Kulturgüter im Zweiten Weltkrieg. Verlagerung, Auffindung, Rückführung*, Magdeburg 2007, S. 267–287, hier S. 273, 275.
- 21 Ebd. S. 275.
- 22 Graefe 1954, wie Anm. 19, Nr. 12, S. 7.
- 23 Privatarchiv Elena Kostioukovitch, Leonid Rabinovič: Bericht an das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei vom 3. April 1955, S. 12f. (unveröffentlicht).
- 24 Inwieweit diese Überlegungen von Rabinovič eine spätere Annahme aus den Zeiten des Kalten Krieges sind, muss offen bleiben. Eine indirekte und ziemlich unzuverlässige Quelle, die diese Behauptung aber bekräftigt, ist ein Artikel in der Süddeutschen Zeitung vom 1. April 1955 „Dresdens berühmteste Vertriebene kehrt heim“ von Gabrielle Müller, S. 3, in dem von einer hoch mysteriösen, misslungenen Operation mit gefälschten Papieren auf der Burg Königstein berichtet wird.
- 25 Siehe dazu Kolb/Lupfer/Roth 2010, wie Anm. 2, Bd. 1–3; Kozlow/Akinscha 1995, wie Anm. 4; Lupfer 2007, wie Anm. 20, S. 267–287.
- 26 Siehe dazu mehr bei Petra Winter, „Zwillingsmuseen“ im geteilten Berlin. Zur Nachkriegsgeschichte der Staatlichen Museen zu Berlin 1945–1958 (=Jahrbuch der Berliner Museen 50), Beiheft, Berlin 2008.
- 27 Interessant ist in diesem Zusammenhang ein Telegramm an die Zeitungsredaktionen: „Zur Kenntnis der Redaktionen: [...] In der Meldung ‚Zur Eröffnung der Ausstellung der Dresdener Gemädegalerie‘ vom 30. April 1955 auf der Seite 2 in der 5. Zeile von oben anstelle des Namens ‚L. N. Rabinovič‘ soll ‚L. N. Volynskij‘ gedruckt werden.“ Privatarchiv Elena Kostioukovitch, Telegramm an die Redaktionen der Zeitungen (unveröffentlicht).
- 28 I. S. Konev, *Sorok pjatyj (Fünfundvierziger)*, Moskau 1966, Seite 253f.; vgl. dazu Lupfer 2007, wie Anm. 20, S. 267–287, hier S. 273.
- 29 Privatarchiv Elena Kostioukovitch. D. Kotel'nikov, Brief an die Kulturministerin der Sowjetunion E. A. Furzeva vom 3. Februar 1965, S. 2 (unveröffentlicht).
- 30 Ebd., S. 4.