

Der zweite Weltkrieg mit seinen vielfältigen Zivilisationsbrüchen traf auch die Museen schwer; der europaweite Kunstraub der Nazis und die praktizierte bzw. drohende Vernichtung historischer Werke zieht sich wie ein roter Faden durch die Kriegs- und unmittelbare Nachkriegszeit dieser Institutionen. In jenen Krisen Jahren, als die Mehrzahl der männlichen Museumsangestellten Kriegsdienst leistete oder ins Exil geflohen war, lastete auf den verbliebenen Kunsthistorikerinnen in den Museen eine besondere Verantwortung, der sich einige Vertreterinnen in besonderer Weise stellten. Zu ihnen gehörten insbesondere Dr. Rose Valland (1898–1980), die als Konservatorin am Pariser Musée du Jeu de Paume tätig war und später als Offizier der französischen Armee am Wiesbadener Collecting Point bei der Rückführung von Raubkunst entscheidend mitwirkte (Abb. 1), aber auch Dr. Ragna Enking (1998–1975) als Mitarbeiterin der Dresdener Sammlungen, die diese nach dem Kriegsende vorübergehend sogar leitete (Abb. 2), oder Dr. Natalia Iwanowna Sokolowa (1897–1980) aus Moskau, die im Mai 1945 zur sowjetischen Trophäenkommission nach Dresden stieß und die Rettung resp. den Abtransport der Dresdener Sammlung nach Moskau fachlich betreute (Abb. 3).

Diese drei nahezu gleichaltrigen Frauen waren auf sehr verschiedene Weise sozialisiert, aber zur Zeit des Kriegsendes als Kunsthistorikerinnen beruflich jeweils so weit etabliert, dass sie als Spezialistinnen ihres Faches in dieser Krisenzeit kunstpoltisch wirksam werden konnten bzw. mussten. Allen drei Frauen ist gemeinsam, dass ihre Tätigkeit im Museum während dieser Zeit viele Jahre später zum Gegenstand von Spielfilmen wurde. Das war möglich, weil sie über ihr besonderes berufliches Engagement und ihre Erlebnisse Texte verfasst und veröffentlicht hatten. Wenn auch nicht in Hauptrollen, so wurde ihr historisch belegtes Agieren doch in wichtigen Nebenrollen inszeniert, im Fall Rose Vallands sogar zweimal, im Abstand von fünfzig Jahren. Keine dieser Kunsthistorikerinnen, die alle auch wissenschaftlich publizierten und damit als Autorinnen einen Namen hatten, kommt in diesen Spielfilmen mit ihrem eigenen Namen vor. Es geht ausschließlich um die spezifischen musealen Aktivitäten, die dann auch von anderen, überwiegend zehn bis zwanzig Jahre jüngeren Schauspielerinnen dargestellt werden. Da Spielfilme grundsätzlich nicht dokumentarisch sind, wurden auch die Namen aller anderen historischen Figuren sowie die Handlungsabläufe verändert.

Zwei der Filme entstanden in den Sechziger Jahren (*Fünf Tage, fünf Nächte*, DDR/UdSSR 1960, Regie: Leo Arnstam (Hauptregie), Heinz Thiel und Anatoli Golowanow) in Farbe; *The Train* (dt. *Der Zug*, USA/Frankreich/Italien 1964; Regie: John Frankenheimer), s/w; fünfzig Jahre später dann *Monuments Men* (USA/D 2014, Regie: George Clooney), wiederum ein Farbfilm.¹ Arnstams Film zeigt die Geschehnisse um die Wiederauffindung der in verschiedenen Orten ausgelagerten Bestände der Dresde-

1 Rose Valland ca. 1946, Fotografie.



2 Ragna Enking führt den sowjetischen Stadtkommandanten Oberst Spiridonow in der Ausstellung des «Zentralmuseums für das Bundesland Sachsen» in Schloss Pillnitz, Juni 1946, Fotografie.





3 Natalia Sokolowa bei der Verleihung der Ehrenbürgerschaft, Dresden 1963, Fotografie Erich Höhne & Erich Pohl, SLUB, Deutsche Fotothek.

ner Gemäldegalerie, v. a. der *Sixtinischen Madonna* und anderer Spitzenwerke sowie deren anschließende restauratorische Notbetreuung vor Ort unmittelbar vor dem Abtransport durch die Rote Armee. Als der Film entstand, war die weitgehende Rückgabe der Kunstwerke durch die Sowjetunion in den Jahren 1956–58 bereits erfolgt. Mit Sicherheit war diese Tatsache erst der Auslöser für den Film – die erste Kino-Koproduktion zwischen der DDR und der Sowjetunion überhaupt.²

John Frankenheimers Film schildert den erfolgreichen Versuch von Angehörigen der französischen Resistance, einen Zug mit geraubten Kunstwerken, die zuvor im Pariser Jeu du Paume zwischenlagerten, nicht an sein geplantes Ziel in Nazi-Deutschland gelangen zu lassen. Das wurde möglich, weil die Kustodin des Pariser Museums die zunächst zögernden Eisenbahner von der Notwendigkeit der Erhaltung der überwiegend impressionistischen Kunstwerke überzeugen konnte.

George Clooneys *Monuments Men* schließlich ist dem riskanten Einsatz jener US-amerikanischen Armee-Einheit gewidmet, die – gebildet aus Kunsthistorikern und Museumsleuten – zum Kriegsende zur Rettung geraubter europäischer Meisterwerke ausgesandt wurde und die ihre Mission an verschiedenen Einsatzorten musterergültig erfüllte. Einer dieser Orte war wiederum das Pariser Musée du Jeu de Paume, in dem auch geraubte Werke von Privatpersonen, vielfach aus jüdischem Besitz, gesammelt und nach Deutschland gebracht wurden.³

Die Produktionen entstanden während der Zeit des Kalten Krieges sowie nach dessen Ende. Alle Filme transportieren naturgemäß die Perspektive der Siegermächte des Zweiten Weltkriegs. Im Rückblick gewinnt der Kampf um die höchstrangigen Kunstwerke und ihre finale Rettung eine symbolische Dimension: Der politischen Bedeutung wird ein zusätzliches und besonderes Gewicht verliehen, indem seine Darstellung der kulturellen Untermauerung der Nachkriegsordnung dienstbar gemacht wird. Alle drei Filme zeigen den schwierigen Prozess der militärischen Überwindung des deutschen Faschismus, der aber die notwendige kulturelle Erneuerung überhaupt erst ermöglichte, und die Rolle, die die großen Kunstwerke – als ›Weltkunst‹, aber auch als Ausdruck nationaler Identifikationsstiftung – darin zu spielen vermochten. Ohne den großen Einsatz der Kunsthistorikerinnen als Hüterinnen und/oder Retterinnen der Schätze wäre dieses Rettungswerk nicht möglich gewesen.

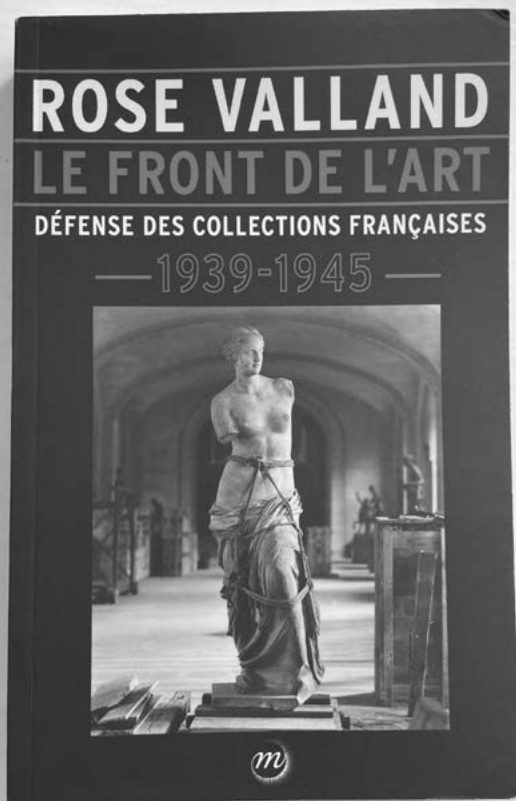
Natürlich kommt der Dresdnerin Ragna Enking (im Film trägt sie den Namen Luise Rank) innerhalb dieser Aktivitäten die geringste Rolle zu, schließlich vertrat sie die Seite des überwundenen Nazideutschlands. Dennoch wird ihr in dem Film *Fünf Tage*, fünf Nächte ein würdiges Abschiednehmen von den Bildern vor dem Abtransport in die Sowjetunion zugestanden – wenn schon ihre tatsächliche historische Leistung bei der Auffindung und Sicherstellung der Werke in dem stark sowjetisch dominierten Film nur verkürzt dargestellt wird. Nachdem Enking bereits im Sommer 1946 im Rahmen der Entnazifizierung fristlos gekündigt wurde, verließ sie die sowjetische Besatzungszone, publizierte 1947 im Gebr. Mann-Verlag ein Buch über *Etruskische Geistigkeit* und wirkte später über viele Jahre am Deutschen Archäologischen Institut in Rom. Im Film unterstützt sie die sowjetischen Genossen bei der Suche nach den Kunstschätzen.

Partiell in Vergessenheit geriet spätestens nach der Wende auch Natalia Sokolowa, die 1963 immerhin zur Ehrenbürgerin von Dresden ernannt wurde, zusammen mit ihren bei der Kunst-Rettungsaktion federführend beteiligten männlichen Restauratoren-Kollegen.⁴ Unter Sokolowas Leitung – sie hatte damals den Rang eines Majors der Roten Armee – wurden die an verschiedenen Orten ausgelagerten Kunstwerke aufgespürt und im kaum zerstörten Schloss Pillnitz bei Dresden sachgemäß zusammengeführt, zum Teil restauratorisch notversorgt und für den Abtransport in die Sowjetunion vorbereitet.⁵ Als Mitglied der Trophäenkommission hatte Sokolowa zu der Rettungs-Legende der Dresdner Kunstschätze wesentlich beigetragen. Auch in den Folgejahren vertrat sie wiederholt in der Öffentlichkeit die Meinung, die Kunstwerke seien aus «feuchten Grüften» befreit worden und folgte damit der russischen Lesart.⁶ Ihr Buch *Russische Kunst. Ausgewählte Werke* (Leningrad 1976) wurde ins Deutsche übersetzt und in einer vergleichsweise gut ausgestatteten Fassung in der DDR vertrieben, ein weiteres war dem russischen Kunstgewerbe gewidmet. Sokolowa war korrespondierendes Mitglied der Sowjetischen Akademie der Künste und trug den Titel «Verdienter Künstler der RSFSR»; in der DDR wurde sie 1963 mit dem Vaterländischen Verdienstorden in Silber ausgezeichnet. Innerhalb der Dresdner Museumsgeschichtsschreibung der frühen DDR-Zeit wurde ihr Einsatz zum Kriegsende vor allem durch Ruth und Max Seydewitz publizistisch wiederholt gewürdigt.⁷

Am Ende ihres Lebens war auch Rose Valland trotz vieler hoher militärischer und politischer Ehrungen weitgehend vergessen, obwohl ihre akribisch geführten Inventarlisten und ihr kluges Agieren in Zusammenarbeit mit der Resistance während der deutschen Besatzung, als das *Jeu de Paume* zum zentralen Sammelpunkt geraubter Kunstwerke bestimmt wurde, wesentlich zur Rückführung umfangreicher Kunstraubbestände in Frankreich führen sollte.

Ohne ihre präzisen und detailreichen Erinnerungen an die Kriegs- und Nachkriegszeit, die 1961 in Paris unter dem Titel *Le Front de l'Art 1939–1945* bei der Éditions Plon erschienen, wären die Filme *The Train* und *Monuments Men* nicht möglich gewesen. (Abb. 4) Innerhalb der Credits am Beginn von *The Train* wird Vallands Buch als Grundlage des Drehbuchs von Franklin Cohen und Frank Davis genannt.

George Clooneys Film wurde unmittelbar durch Robert M. Edsels Buch *Monuments Men. Allied heroes, Nazi thieves, and the greatest treasure hunt in history* (2009) angeregt, das in Teilen auf Vallands Buch basiert. Edsel erklärt darin Rose Valland zur «Monuments Woman»; ein Titel, den sie längst schon erworben hatte⁸, auch wenn die Filme – die alten wie auch der vergleichsweise neue – dies nur sehr redu-



4 Buchcover von Rose Valland, *Le Front de l'art. Défense des collections françaises, 1939-1945*, Ausgabe 2014.

ziert vermitteln.⁹ In den Credits des Films werden nur Edsel und sein Buch genannt, Valland wird namentlich nicht aufgeführt.

In Clooneys Film besteht die Gruppe der Filmhelden überwiegend aus Männern, darauf beziehen sich auch alle DVD-Ausgaben mit ihrem Coverbild, das eine Männerriege zeigt. Immerhin entschlossen sich einige europäische Länder – etwa Deutschland, die Schweiz und Großbritannien – auf ihren Kinoplakaten die Herrenrunde mit einem Ausschnitt der am Schreibtisch sitzenden «Claire Simone» (d.i. Rose Valland, gespielt von Cate Blanchett) ergänzend zu collagieren. Vermutlich erschien es im Jahr 2014 nicht mehr zeitgemäß, auf einem Werbeposter ohne Frauen auszukommen; möglicherweise versprach man sich aber auch von der Einbeziehung Cate Blanchettes auf dem Poster einen stärkeren Werbeeffect.

Wie auch immer, es gilt festzuhalten, dass der historische Beitrag dieser drei Kunsthistorikerinnen wichtig genug war, um in Spielfilmen – im Hollywood – wie auch im Sowjetunion-/DEFA-Film – als eigene historische Leistung inszeniert zu werden. Dass und wie diese Inszenierungen ein stereotypes, aber zugleich auch facettenreiches Bild von Kunsthistorikerinnen zeichnen, ist Gegenstand der vorliegenden Untersuchung. Im Folgenden soll daher der in den Filmen präsentierte Habitus der drei Kunsthistorikerinnen analysiert und vor dem Hintergrund überlieferter Fotografien, Ego-Dokumente und weiterer Forschungsliteratur kritisch diskutiert werden.

Rettung in Pumps – die Trophäenkommission in Dresden, Mai 1945

Am zweiten Tag des Nachkriegsdrasmas *Fünf Tage, fünf Nächte* treffen drei Mitglieder der Trophäenkommission in der zerstörten Mitte Dresdens ein, um nach den Kunstschatzen, insbesondere dem Verbleib der *Sixtinischen Madonna* zu suchen, zwei Männer und eine Frau.¹⁰ Alle drei tragen Uniformen der Roten Armee, wirken aber – so heißt es in der nach dem Drehbuch gestalteten gleichnamigen Novelle – «wie Zivilisten».¹¹ Die Frau setzt sich, stöhnt, und zieht die schweren Soldatenstiefel aus:

Schon hat sie ihr Kofferchen geöffnet und zieht ein paar Schuhe hervor. Einen traurigen Blick wirft sie dabei auf das Kleid, das sie für alle Fälle eingepackt hat. Gewohnheitsmäßig gleiten ihre Füße in die Schuhe. «Uff!» Die Majorin Nikitina erhebt sich. Ein verzücktes Lächeln gleitet über ihr Gesicht. «Weiter! Aljoscha...» Mit einer Kopfbewegung weist sie auf die Stiefel. Fügsam trägt der Junge sie ihr hinterher, auch die übrigen setzen sich wieder in Bewegung.¹² (Abb. 5)

Die Schuhwechsel-Szene beruht auf einer echten Tagebucheintragung der Natalia Sokolowa, bezieht sich aber auf eine frühere Situation in Kiew.¹³ Die dort von Sokolowa beschriebenen «einfachen und bequemen Schuhe» veränderte der Regisseur Arnstam im Film zu modischen schwarzen Pumps mit Absätzen.

In einer späteren Filmszene gibt «Nikitina» diese Schuhe und ihr Kleid inmitten der geretteten Gemälde weiter an eine junge Frau namens Katrin, die als Häftling aus dem KZ zu ihrem Dresdener Liebsten, einem Künstler, zurückgekehrt ist und sich nun für obdachlose Kriegswaisen engagiert. Diese sind in einigen erhaltenen Räumen des Dresdner Schlosses untergebracht, nahe den Sälen, in denen die geretteten Kunstwerke zusammengebracht werden. Als Katrin die Bilder bestaunt, trägt sie noch immer ihre gestreifte Häftlingskleidung. Kurz entschlossen gibt die russische Kunsthistorikerin Nikitina ihr eigenes, für alle Fälle mitgebrachtes Kleid und ihre Pumps an die junge Deutsche weiter. Durch diesen solidarischen Akt der Majorin kann sich Katrin der alten Holzpantinen und ihrer KZ-Kleidung entledigen. Der Wechsel zeigt an, dass sie in einer neuen, zukunftssträchtigen Gegenwart angekommen ist. Zwar hilft auch die deutsche Kunsthistorikerin Luise Rank Nikitina beim Anpassen des Kleides mit Nadel und Faden aus, doch ist die Art und Weise, wie die Pumps der Majorin jeweils ins Bild gesetzt werden, weitaus mehr als eine bequemere Variante von Schuhwerk oder ein Notbehelf: Die Pumps dienen einer markanten Verweiblichung sowohl der Soldatin zu Beginn als dann auch der ehemaligen politischen Gefangenen in der späteren Schlüsselszene. Zudem fungieren sie hier auch als Teil einer hochsymbolischen Frauensolidarität zwischen Siegern, Besiegten und Befreiten. Luise Rank hingegen als Vertreterin der besiegten deutschen Gesellschaft vermag nur zögerlich die von Katrin, dem ehemaligen KZ-Häftling, freundlich dargebotene Hand zu ergreifen. Den zeitgenössischen Zuschauer*innen des Films von 1961 war klar, dass Katrin nun für die neue sozialistische Führungsschicht steht.

Die Rolle der im Film unter dem Namen «Nikitina» agierenden sowjetischen Kunsthistorikerin wird von Jewgenija Kosirjewa gespielt, einer im Vergleich zu Sokolowa erheblich jüngeren Frau. Mit Marga Legal wurde die Rolle der Luise Rank dagegen mit einer Schauspielerin besetzt, die den im Drehbuch gewünschten Typus der kooperativen älteren Museumsmitarbeiterin überzeugend verkörpert. Erhaltene Fotografien aus dem Jahr 1946 von Ragna Enking, ihrem historischen Vorbild, zeigen eine deutlich weniger verhärmte, im Umgang mit den Vertretern der Siegermacht souve-



5 Nikitina mit Pumps am zweiten Tag von *Fünf Tage – fünf Nächte*, Szenenfoto.

rärer wirkende Frau.¹⁴ Gleichwohl wird die unübersichtliche Zeit des Kriegsendes im Mai 1945 auch bei ihr wohl noch andere Emotionen hervorgerufen haben, wie ihr dokumentarischer Bericht über die unmittelbare Nachkriegszeit und die Suche nach den Kunstwerken zusammen mit den Vertretern der Siegermacht vermuten lässt.

Während Katrin dank Nikitina über die neue Kleidung – einschließlich ihrer blonden Sechziger-Jahre-Kurzhaarfrisur – im Lauf des Films zu einer modernen Aufbauhelferin wird, die unter den neuen Verhältnissen Verantwortung übernimmt, verbleibt Luise Rank über ihren bürgerlich-gediegenen Habitus samt ihrem graumelierten Haarknoten stärker der Vergangenheit verhaftet. Ihr persönlicher Abschied von den geretteten Bildern erscheint somit als ein Teil weitreichender nationaler Bußhandlungen, die gleichwohl die immensen Zerstörungen durch die deutsche Wehrmacht in der Sowjetunion nicht wieder gut zu machen vermochten.¹⁵

Der Film zieht die Geschehnisse der unmittelbaren Nachkriegszeit auf fünf Tage und fünf Nächte zusammen. Die inzwischen aufgearbeiteten historischen Akten geben ein anderes, differenzierteres Bild. Den Quellen nach war Natalia Sokolowa erst am 17. Mai nach Dresden gekommen; ihr Auftrag war es, die aufgefundenen Kunstschatze an einem sicheren Ort zusammenzuführen. Dafür wurde das nicht kriegszerstörte Schloss Pillnitz genutzt. Im Film fanden diese Arbeiten aber in den Räumen des Dresdner Schlosses statt, weil die unterschiedlichen Handlungsorte der einzelnen Erzählstränge in ihrer Verknüpfung eng beieinanderliegen sollten.

Zusammen mit den Restauratoren Sergej S. Tschurakow und Andrej A. Guber bereitete Sokolowa den Abtransport der gefährdeten Bilder vor. Diese drei Protagonisten erhielten im Mai 1963 gemeinsam die Ehrenbürgerwürde der Stadt Dresden, gut vier Jahre nach der Rückkehr der Kunstschatze, die zuvor erstmals und sehr erfolgreich in der Sowjetunion präsentiert worden waren. (Abb. 2) Ruth und Max Seydewitz, der von 1947 bis 1952 sächsischer Ministerpräsident und ab 1955 Generaldirektor der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden war, verband eine freundschaftliche Beziehung mit Sokolowa, die auch in ihren sozialistisch geprägten Dresdner Galeriebüchern mehrfach gewürdigt wird, während Enking in dem Abschnitt über die unmittelbare Nachkriegszeit nur als Zeitzeugin Erwähnung findet.¹⁶

In ihrem 1962 erschienenen Buch *Wenn die Madonna reden könnte* erzählt Ruth Seydewitz die Rettungsgeschichte der Dresdner Werke erneut für ein jüngeres Publikum. Eines der zwanzig kurzen Kapitel, «Eine gewonnene Schlacht», besteht fast ausschließlich aus Tagebuchzitaten Sokolowas. Statt eines Vorwortes beginnt das Buch bereits mit einem Brief Sokolowas an die Verfasserin, in dem sie die historische Rettung kurz rekapituliert und ihrer Hoffnung Ausdruck gibt, dass es die Gedanken der Völkerfreundschaft und des Friedens festigen möge; das Buch sei «ein Ausdruck von echtem proletarischem Internationalismus.»¹⁷ Es ist bemerkenswert, dass Seydewitz den damals verantwortlichen sowjetischen Marschall Konjew zur Charakterisierung Sokolowas heranzieht. In seinem Erinnerungsbuch auf das Jahr 1945 bezeichnet er sie als «eine außerordentlich energische Frau», entsprechend erfolgt auch die Inszenierung der «Nikitina» in Arnstams Film.¹⁸ Die Fotografien der Verleihung der Ehrenbürgerschaft im Gobelinsaal der Galerie Alte Meister vom 10. Mai 1963 zeigen jedoch ein etwas anderes Bild: Die Herren dominieren, während Sokolowa freundlich-zurückhaltend wirkt.¹⁹ Mit ihrer weißen Bluse und dem schwarzen Kostüm – dem typischen «Anzug der Frau» – ähnelt die Kunsthistorikerin stark der Darstellung von «Fräulein Villard» (Rose Valland) in dem zeitgleichen Film *The Train*.

Stiller Widerstand im Pariser Musée du Jeu de Paume

In seinem 2009 erschienenen Buch *The Monuments Men* (in Dtsch. 2013) stellt Robert M. Edsel zu Beginn die Hauptpersonen in kurzen Porträts vor. An zehnter und letzter Stelle wird Rose Valland, Verwalterin des Jeu du Paume, vorgestellt:

46 Jahre, Geboren in Saint-Etienne-de-Saint-Geoirs in Frankreich. Rose Valland war in bescheidenen Verhältnissen in der französischen Provinz aufgewachsen und es sah zunächst einmal überhaupt nicht danach aus, dass sie einmal eine Heldin der französischen Kunst werden würde. Sie arbeitete schon länger als unbezahlte Freiwillige im nicht weit vom Louvre gelegenen Museum Jeu du Paume, als Paris von den Deutschen besetzt wurde. Die unscheinbare, aber entschlossene Frau gewann das Vertrauen der Deutschen im Jeu du Paume und spionierte sie in den vier Jahren Besetzung aus. Nach der Befreiung trugen die geheimen Informationen, die sie geliefert hatte, entscheidend dazu bei, dass die in Frankreich geraubten Kunstwerke wieder aufgespürt werden konnten.²⁰

Das Diktum der «unscheinbaren Frau» wird vom Autor am Ende des Buches wieder etwas zurückgenommen. Hier heißt es nun, sie sei «alles andere als eine scheue, schüchterne Kuratorin» gewesen, wie sie von den Historikern dargestellt wurde, stattdessen war sie «eine rastlose und beredte Verfechterin der Rückführung gestohlener Kunstwerke».²¹ Wenn es der Sache diene, war sie in der Lage, in den Hintergrund zu treten. Spätestens seit Bruno Lohse, Hermann Görings Vertreter am Jeu de Paume, ihr direkt gedroht hatte, «sie könne für die geringste Indiskretion erschossen werden»,²² musste sie überaus vorsichtig agieren, sie arbeitete aber unermüdlich und konsequent weiter an ihrer heimlichen Dokumentation der geraubten Werke. Dies geschah in Absprache mit Jacques Jaujard, dem ehemaligen Direktor der Nationalen Museen, der nun keinen Zugang mehr zum Jeu de Paume hatte. Ihre Informationen, die sie der Resistance zur Verfügung stellte, ermöglichten nicht nur die Identifikation und Rückführung eines Großteils der in Frankreich geraubten Kunst; mehr noch, sie verhinderte auch einen Abtransport großen Umfangs nach Deutschland – das Thema des Films *The Train*.

Edsel merkt in seinem Buch an, dass Valland nach ihrer Rückkehr aus Deutschland 1951 die Suche nach geraubten Kunstobjekten aus französischem Besitz fort-

setzte, und kommt zu folgender Schlussfolgerung: «Ihr Erfolg dabei und bei anderen Unternehmungen zeigte, dass sie keine verwelkende Blume war, sondern eine tapfere, willensstarke und intelligente Frau war, die von der Leidenschaft getrieben wurde, jene Aufgabe zu erfüllen, die das Schicksal und Jaujard ihr 1940 aufgegeben hatten.»²³ Es überrascht, ein solches Bewertungskriterium in einem Text zu lesen, der ihre fachlichen Leistungen unter lebensgefährlichen Bedingungen würdigt; bei Edsels Darstellung der «Monuments Men» spielen Alter und Aussehen selbstredend kein vergleichbare Rolle. Zu fragen ist daher, auf welcher Quellenbasis diese Darstellung Vallands basiert. Zum Zeitpunkt der Recherchen des Autors gab es zahlreiche Fotografien, die Valland bei der Arbeit im *Collecting Point* in der Uniform eines Hauptmanns zeigen, zumeist lächelnd und mit einer Zigarette, wie Edsel selbst in seinem Buch erwähnt.²⁴ Vermutlich ist sein Bild stärker durch Frankenheimers Film *The Train* geprägt worden, in dem die Kunsthistorikerin ernst und zugeknöpft agiert. Der Film ist seit 2005 als DVD verfügbar.

Nach den von Änne Söll entwickelten Kriterien für die Darstellung von Kunsthistorikerinnen (s. Beitrag Söll i. d. h.) neigt Valland in *The Train* eher dem Typus «Alte Jungfer» als der «einsamen Heldin im männlichen Machtapparat zu». In Frankenheimers Film wird Rose Valland von Suzanne Flon gespielt. Sie heißt hier nicht nur «Fräulein Villard», sie ist es auch und bleibt es – aus der Warte der Männer, mit denen sie interagiert. Sie ist streng gekleidet – schwarzes Kostüm und weiße, hochgeschlossene Bluse, zusammengebundenes Haar – und zeigt ein professionelles, sehr zurückhaltendes Agieren, das die Rolle einer dienstbeflissenen Museumsfrau nie überschreitet. (Abb. 6) Immerhin gelingt es ihr, die zunächst wenig kunstaffinen Eisenbahner dazu zu bringen, den Zug nicht zu sprengen, sondern die darin enthaltenen Schätze – «der Stolz Frankreichs, von uns geschaffen», so Villard – zu retten. Sie hat sich bei den Männern der Resistance Respekt verschafft, wie deren Kommentar – «eine sehr nette Frau!» – zeigt. Die Rolle der erotisch anziehenden Frau kommt im Film einer anderen Figur zu, der Christine, gespielt von Jeanne Moreau, während Villard durchgängig als «mousy little spinster» des Museums erscheint (Corinne Bouchoux 2013).



6 *The Train*, Aushangfoto Kinowerbung Frankreich 1964.

In *Monuments Men* wird die historische Person Rose Valland durch die von Cate Blanchett gespielte «Claire Simone» verkörpert. Anders als in *The Train* agiert die Kunsthistorikerin hier von Anfang an stark politisch und sehr selbstbewusst, sie lässt sich von den kunstinteressierten deutschen Besatzern zu keiner Zeit täuschen und geht mehrfach große persönliche Risiken ein.²⁵

Trotz ihres eher streng wirkenden Erstauftretens mit Brille, Knoten, weißer Bluse und dunklem Kostüm wirkt sie in der Tendenz viel jünger, attraktiver und vitaler, auch wenn sie im Film jenseits aller erotischen Beziehungen bleiben muss. (Abb. 7) So wird auch das Interesse der Französin an dem jungen und über lange Zeit als recht naiv gezeichneten Ltd. Granger (Matt Damon) im Verlaufe des letzten gemeinsamen Abends, an dem sie ihn zum Essen zu sich nach Haus einlädt, letztlich zurückgewiesen: Der verheiratete Amerikaner entzieht sich ihren deutlich geäußerten Wünschen nach einer Verlängerung des anregenden Beisammenseins («Sie könnten bleiben, es ist Paris – nicht wahr!?»). Nachdem er von ihr alle wichtigen Informationen über die nach Deutschland verbrachten Kunstwerke erhalten hat, verlässt er sie abrupt. «Ich liebe meine Krawatte» – sie hatte sie ihm zuvor umgebunden und geschenkt – ist alles, was er noch zu sagen vermag. (Abb. 8) Das Vorbild dieser Filmfigur ist James J. Rorimer, Kurator am New Yorker Metropolitan Museum. Diese historische Person stellt Edsel folgendermaßen vor:

Durch seine Liebe für alles Französische gewann er die Zuneigung von Rose Valland. Ihre Beziehung spielte eine wichtige Rolle bei der Suche nach den Verstecken der Kunstschätze. Aus seiner Ehe mit Katherine, ebenfalls Mitarbeiterin am Met, ging die Tochter Anne hervor, die geboren wurde, als Rorimer im aktiven Dienst war; er sah sie erst nach mehr als zwei Jahren.²⁶

Obwohl die historische Rose Valland bekanntermaßen lesbisch war und nach dem Krieg in einer langjährigen Beziehung mit ihrer Frau lebte, wird dieses Detail für den Spielfilm massentauglich in ein heterosexuelles Begehren verwandelt, dem der moralisch integre GI tapfer widersteht. Eingeführt als Ehemann und Vater wird er in der pathetischen Schlusszene schließlich seinen kleinen Enkelsohn in jene Kirche führen, in dem die Brügger Madonna nun wieder zu sehen ist. Hand in Hand verlassen Großvater und Enkel das visionär erleuchtete Gotteshaus. Noch im Jahre 2014 ist patriotische Haltung in einem «Kriegsfilm» offenbar nur über die männliche Linie vererbbar.

Die wahre Heldin, Rose Valland, wurde nach ihrer Rückkehr nach Frankreich 1953 Leiterin des Dienstes des Schutzes von Kunstwerken (*chef du service de protection des œuvres d'art*); 1955 erfolgte die Ernennung Vallands zur Konservatorin der Nationalmuseen; dieses Amt übte sie bis 1968 aus. Eine Gedenktafel für Rose Valland am Jeu de Paume erinnert an ihr mutiges und konsequentes Wirken.

Ihr Engagement für ihre langjährige Lebenspartnerin Joyce Heer, eine geborene Britin, die lange als Sekretärin und Dolmetscherin für die US-Botschaft in Paris tätig war, ist erstmals 2006 durch Corinne Bouchoux in ihrer Valland-Biografie publik gemacht worden.²⁷ Nach ihrem Eintritt in den Ruhestand hatte Joyce das Studium an der Sorbonne wieder aufgenommen und wurde mit einem Thema der antiken griechischen Geschichtsschreibung promoviert. Ihre Arbeit über Pausanias, die sie aufgrund einer Krebserkrankung nicht mehr für den Druck fertigstellen konnte, brachte Rose Valland postum 1979 heraus; ein Jahr, bevor sie selbst starb.

Die Beziehung der beiden Frauen fand auch Eingang in eine 2009 bei Éditions Dupius publizierte Graphic Novel, die Vallands Wirken unter dem Titel «Rose



7 *Monuments Men*, Szene im Musée du Jeu de Paume, Aushangfoto Kinowerbung Deutschland 2014

Valland. Capitaine Beaux-Arts» darstellt. (Abb. 9) Die Autorinnen Catel, Emmanuelle Polack und Claire Pouilhac zeigen Valland hier nun als anziehende Frau mit schlanken Beinen, getupften Kleidern und hochhackigen Schuhen. Das Buch enthält neben den in Comicform dargestellten drei Episoden (Rettungsgeschichte im Jahr 1944, Rückblick auf das Jahr 1942 und ein Interview aus dem Jahr 1978) einen zweiten dokumentarischen Teil mit umfangreichem historischem Fotomaterial aus dem privaten Nachlass sowie aus den Institutionen, in denen sie tätig war. Hervorzuheben ist die Einbeziehung eigener früher druckgraphischer Werke aus der Zeit ihres Kunststudiums, das dem der Kunstgeschichte vorausging.

Anders als Natalia Sokolowa und Ragna Enking erfuhr Rose Valland in den vergangenen Jahren erfreulicherweise eine breitere Wiederentdeckung auch über den engeren Zusammenhang von Provenienzforschung und Kunstraubprozessen hinaus.

Es ist bemerkenswert, dass auch Sokolowas Beitrag jüngst wieder audiovisuell erinnert wurde. Der arte-Film *Hinter dem Vorhang – Das Geheimnis Vermeer* (2021), der sich mit der Provenienz und der spektakulären Restaurierungsgeschichte eines Bildes von Vermeer aus dem Bestand der Dresdner Gemäldegalerie befasst, bezieht eine Interviewszene aus einer DDR-Nachrichtensendung von 1970 mit ein, in der Sokolowa und der damalige Dresdner Chefrestaurator zur Rettung der Gemälde und ihrer Rückkehr befragt werden.²⁸ Wieder sehen wir eine eher zierliche freundliche ältere Dame, die von der Zeit der Kunstrettung in Dresden berichtet. Privates erfahren wir in den Publikationen über sie nicht, so wie es auch in Arnstams Film von 1960 ausschließlich um ihr fachliches Agieren geht. Mit der Weitergabe von Kleid und Pumps der Filmfigur Nikitina an die junge Katrin tritt diese wieder zurück in ihren Funktionszusammenhang.

Das gilt auch für die Filmfigur der «Claire Simone» in *Monuments Men*. Nachdem sie am Abschiedsabend ihre wichtigen Informationen über die geraubten Werke



8 *Monuments Men*, Abschiedsszene, Aushangfoto Kinowerbung Deutschland 2014

und die deutschen Aufenthaltsorte an James Granger weitergegeben hatte, war ihre Aufgabe erfüllt; aus Sicht der «Monuments Men» gab es keinen Anlass mehr für eine erotische Beziehung, Paris hin oder her. Mit dieser Szene verließ Clooneys Film übrigens die Buchvorlage zugunsten einer dramaturgisch effektvollen Zuspitzung, denn Valland ließ Rorimer diese entscheidenden Informationen tatsächlich erst nach seiner Abreise aus Paris zukommen.²⁹ Warum war dann aber eine heteronormative Erotisierung des Verhältnisses von Granger und Claire Simone in diesem Film überhaupt notwendig? Die Gründe liegen zum einen in den Genrekonventionen, die derartige Spannungen in einem Blockbuster zwingend erforderlich machen. Da es in *Monuments Men* nur eine Frauenrolle gibt, musste diese offenbar durch ein Begehren aufgeladen werden. Die habituelle Rollenüberschreitung der zuvor lange ausschließlich kämpferisch-sachlichen Kunsthistorikerin Claire, ihr Auftritt – geschminkt, im schwarzen Spitzenkleid und mit offenem Haar – und ihr Agieren bei seiner Ankunft – verwirrt nimmt sie sogleich ihre Brille ab – lässt die Situation zudem zu einer weiteren Prüfung für den Lieutenant werden, die er gemäß der männerbündnerischen patriotischen Filmlogik wiederum erfolgreich besteht.

Der Film nimmt sich auch andere Freiheiten, etwa in der Wahl der Drehorte. Während Willy Holt, Frankenheimers Art Director bei *The Train* und zuvor selbst in der Resistance aktiv, die charakteristische Fassade des Musée du Jeu de Paume wiedererkennbar in den Film einbezog, wählten Clooneys Filmszenographen Karl Friedrich Schinkels *Neue Wache* Unter den Linden in Berlin als Drehort für den Eintritt Hermann Görings in das französische Museum. Da Rose Valland in *Monuments Men* ohnehin nicht direkt erinnert werden sollte, weil der Fokus auf der amerikanischen GI-Männergruppe lag, gab es hier auch keinen Grund für eine visuelle Bezugnahme auf ihre Arbeitsstätte, obwohl dort seit 2005 eine Tafel an der Fassade an Vallands Wirken erinnert.



9 Rose Valland, Ausschnitte aus der Graphic Novel 2020.

Immerhin zeigt die brillante Claire Simone wiederum eine deutlichere Anlehnung an das historische Vorbild als das bei *The Train* der Fall war; dort wurde eher das sachliche Bild einer traditionell-konservativen Museumsmitarbeiterin gesucht. Mittlerweile besaß Rose Valland mit ihrem Porträt wieder eine größere Präsenz in Frankreich, so dass eine Bezugnahme darauf geboten schien.

Es spricht vieles dafür, dass die Kritik an dem hollywoodartig-laxen Umgang mit der historischen Figur Valland zu einem neuen, tiefergehenden Interesse an der lesbischen Kunsthistorikerin und ihrem Werk erheblich beigetragen hat. Zu nennen wäre hier etwa das «Rose Valland-Institut», die spektakuläre *documenta*-Aktion von Maria Eichhorn in Kassel 2017, aber auch Ausstellungsprojekte wie die 2020 erfolgte Präsentation und Tagung zu Vallands Wirken im Jagdschloss Schorfheide bei Berlin. Sie stehen in engem Zusammenhang mit der Arbeit und den Aktivitäten der Assoziation «La Mémoire de Rose Valland» in St. Etienne de St. Geoirs, dem Geburtsort der Künstlerin und Kunsthistorikerin.³⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen, dass alle drei Kunsthistorikerinnen stark in ihre politisch determinierten Funktionszusammenhänge eingebunden waren, die ihre Spielräume erheblich bestimmten und eingrenzten. Wie sie ihre Möglichkeiten nutzten, wie sie sich jeweils für ihre Sammlungen bzw. für die Werke auch unter Lebensgefahr in extremen Situationen einsetzten, zu ihrem Schutz scheinbar und real mit den Besatzern kooperierten, macht diese handelnden Personen exemplarisch für die Geschichtsschreibung und damit auch interessant für Historienfilme. Die drei Filmbeispiele machen daraus heroische Nationalerzählungen, *The Train* für Frankreich, *Monuments Men* für die USA und *Fünf Tage fünf Nächte* für die UdSSR und die junge DDR.

Die historische Dimension des Wirkens der Kunsthistorikerinnen in den Zeiten von Krieg/Besatzung (Valland) und Kriegsende/Besatzung (Enking, Sokolowa) ist

eng mit der immens großen Rolle verknüpft, die der Kunst, insbesondere musealen Meisterwerken wie der *Sixtina* oder der *Brügger Madonna* in jener Krisenzeit zugeschrieben wurde. Da allein diese Ewigkeitswerte mit ihrem Humanitätspotential noch und wieder Sinn und Stabilität zu garantieren vermochten, kamen auch ihre Hüterinnen und Retterinnen in den Fokus der Filmfirmen, die das Bild dieser Frauen dann wieder an den gängigen Klischees ausrichteten.

Anmerkungen

- 1 Alle drei Filme liegen als DVD-Editionen vor.
- 2 Zur Rückkehr der Beutekunst s. Christian Hufen, Sixtina auf Reisen. Die Rückgabe der Beutekunst an die DDR, in: *Osteuropa*, 2006, Bd. 56, Nr. 1/2: *Kunst im Konflikt. Kriegsfolgen und Kooperationsfelder in Europa*, S. 111–130; *Dresdner Hefte*, 1956/58, Jg. 24, Heft 87: *Rückkehr der Kunst Dresden*.
- 3 Vgl. Rose Valland, *Le Front de l'Art. Défense des Collections françaises 1939–1945*, Paris 1961; Anders Rydell, *Hitlers Bilder. Kunstraub der Nazis – Raubkunst in der Gegenwart*, Frankfurt a.M./New York 2013, Kap. «Rache an Napoleon», S. 135–149.
- 4 Zur Würdigung ihrer Leistungen in Dresden s. folgende Online-Auflistung: https://www.stadtwikidd.de/wiki/Natalia_Iwanowna_Sokolowa, Zugriff am 06. Juni 2021).
- 5 Konstantin Akinscha u. Grigori Koslow, *Beutekunst. Auf Schatzsuche in russischen Geheimdepots*, München 1995.
- 6 Natalja Lwowna Sokolowa, Wie die Gemälde der Dresdner Galerie gerettet wurden, in: *Kampfgefährten Weggenossen. Erinnerungen deutscher und sowjetischer Genossen an die ersten Jahre der antifaschistisch-demokratischen Umwälzung in Dresden*, hg. v. Helfried Wehner u. Anatoli B. Waks, Berlin 1975, S. 312–330; vgl. Kathrin Iselt, «Sonderbeauftragter des Führers» – Der Kunsthistoriker und Museumsmann Hermann Voss (1884–1964), Köln u. a. 2010, S. 364–366.
- 7 Ruth und Max Seydewitz, *Das Dresdener Galeriebuch. Vierhundert Jahre Dresdener Gemädegalerie*, Dresden 1957, S. 168–189; Ruth Seydewitz, *Wenn die Madonna reden könnte*, 7. Aufl., Leipzig u. a. 1977 mit einer Widmung von Natalia I. Sokolowa, S. 7–8. Vgl. ebd. das Kap. «Wo aber ist die Madonna?», S. 129–145.
- 8 Emmanuelle S. Polack, *Rose Valland: Capitaine Beaux-Arts*, Paris 2009.
- 9 Eigentlich war es bereits die zweite Trophäenkommission, die erste um Leonid Rabinowitsch recherchierte bereits am 12. Mai 1945. Vgl. Konstantin Akinscha u. Grigori Koslow, *Beutekunst. Auf Schatzsuche in russischen Geheimdepots*, München 1995, bes. Kap. «Dresden. Weltkunst im Tunnel», S. 136–150; André Thieme, «Leonid Rabinowitsch und die Dresdner Kunstschätze», in: *Bombensicher! Kunstversteck Weesenstein* 1945, Dresden 2018, S. 115–129.
- 10 Robert M. Edsel u. Bret Witter, *Monuments Men. Die Jagd nach Hitlers Raubkunst*, St. Pölten u. a. 2013, S. 23.
- 11 Lew Arnstam u. Wolfgang Ebeling, *Fünf Tage – Fünf Nächte. Gestaltet nach dem gleichnamigen ersten gemeinsamen deutsch-sowjetischen Spielfilm*, Berlin 1961, S. 37.
- 12 Ebd., S. 38.
- 13 S. Sokolowa in Wehner/Waks 1975 (wie Anm. 6), S. 316. Sokolowa hatte die ihr zu schwer erscheinenden Soldatenstiefel zu Hause in Moskau gelassen und war mit «einfachen und bequemen Schuhen» in Richtung Dresden gestartet. In Kiew befand man das für falsch und versah sie mit neuen Soldatenstiefeln.
- 14 Zwei Fotografien in: *Bombensicher!* 2018 (wie Anm. 9), im Beitrag von Irina Alter, Erbeutete Kunstschätze. Theorie und Praxis der sowjetischen Trophäenkommission, S. 82–91, Abb. S. 82 u. 87.
- 15 Vgl. Corinna Kuhr-Karolev, Ulrike Schmiegelt-Rietig, Elena Zubkova u. Wolfgang Eichweide, *Raub und Rettung. Russische Museen im zweiten Weltkrieg*, Wien u. a. 2019.
- 16 Seydewitz 1957, (wie Anm. 7) S. 176.
- 17 Ebd., S. 8.
- 18 Ebd., S. 137.
- 19 Fotos zur Festveranstaltung zur Verleihung des Titels «Ehrenbürger der Stadt Dresden» an Natalia Iwanowna Sokolowa, Sergej Segejewitsch Tschurakow und Andrej Alexandrowitsch Guber am 10. Mai 1963 in der Deutschen Fotothek der SLUB Dresden, https://www.stadtwikidd.de/wiki/Natalia_Iwanowna_Sokolowa, Zugriff am 08. August 2021.
- 20 Edsel 2013 (wie Anm. 10), S. 23.
- 21 Ebd., S. 489.
- 22 Notiz von Rose Valland, Februar 1943, R32-1, Archiv des Musées Nationaux; zit. n. Edsel 2013 (wie Anm. 10), S. 489.
- 23 Edsel 2013 (wie Anm. 10), S. 489.
- 24 Ebd. Keine dieser Fotografien fand Eingang in den umfangreichen Bildteil des Buches.
- 25 Clooneys Film fügt hier noch einen fiktiven Bruder hinzu, der ebenfalls Kunstwerke zu retten sucht und als Mitglied der Resistance bei dem Versuch einen Lastwagen mit Beutekunst auf dem Weg nach Deutschland aufzuhalten, erschossen worden ist. Dies teilt ihr der im Jeu de Paume tätige deutsche Offizier und Kunsthistoriker Dr. Stahl bei einem überfallartigen Besuch in ihrer Wohnung mit. Diese Szene verarbeitet Rose Vallands Bericht über die Drohung des engen Göring-Mitarbeiters Dr. Bruno Lohse, sie erschießen zu lassen, wenn sie unerlaubte Aktivitäten am Jeu de Paume vornehmen würde. Lohse hatte sie beim Notieren von Informationen über geraubte Kunstwerke und ihre Besitzer im Museum beobachtet und war misstrauisch geworden – eine gefährliche Situation. Es gehört zur deutschen Nachkriegsgeschichte, dass dieser Lohse dank seines kooperativen Verhaltens gegenüber den Siegermächten relativ ungeschoren davonkam und jahrzehntelang als Kunsthändler in München tätig war. Vallands Buch reagierte auf diese Geschehnisse, während Lohse wiederholte Einschüchterungsversuche ihr gegenüber unternahm, vgl. Edsel 2013 (wie Anm. 10), S. 479 und Rydell 2013, (wie Anm. 3), S. 308.
- 26 Edsel 2013 (wie Anm. 10), S. 22.

27 Corinne Bouchoux, *Rose Valland – La Résistance au musée*, Paris 2006; engl. Ausgabe *Rose Valland: Resistance at the Museum*, Dallas 2013, mit einem Vorwort von Robert M. Edsel.

28 Leif Karpe u. Christoph Goldmann (Regie), *Hinter dem Vorhang. Das Geheimnis Vermeer*, Deutschland 2021, 53 min., <https://www.arte.tv/de/videos/095809-000-A/hinter-dem-vorhang/>, Zugriff am 27. Juni 2021. Der Film zeigt Ausschnitte aus einer Sendung des DDR-Fernsehens von 1970, in der Natalia I. Sokolowa zusammen mit dem Chefre Restaurator der Gemäldegalerie, Karl-Heinz Weber, interviewt wird und sie sich an die Zeit im Mai 1945 erinnert.

29 Vgl. Edsel 2013 (wie Anm. 10), S. 258. Sein Kapitel über Rose Valland endet mit jenem gemeinsamen Abschiedsabend: «[...] Sie hatte nur einen einzigen Trumpf auszuspielen: ihre Informationen. Sie überlegte es sich anders. Sie würde mehr bewegen, wenn sie sie (die Informationen) zurückhielt; es war besser, zu warten, bis sie sicher wusste, daß er nach Deutschland gehen würde. «Rose», sagte Rorimer und griff sachte nach ihrer Hand. Sie wandte sich ab. «Je suis désolée, James», flüsterte sie. «Je ne peux pas.» Es tut mir leid. Ich kann nicht.»

30 Siehe <https://www.rosevalland.com/>, Zugriff am 22. September 2021