

An raschen Erfolgen und lauten Auftritten war Jutta Held, die uns am 27. Januar 2007 allzu früh verlassen hat, nie gelegen: Ihr analytischer Tiefgang, ihr historischer Rückhalt haben sich jedem modischen Effekt widersetzt. Und bei aller Entschiedenheit ihres kritischen Vermögens zeugt ihr Werk von einer Flexibilität und Unabhängigkeit, die kein vorschnelles Rubrizieren ihrer Schriften erlaubt. Dies vorauszuschicken, erscheint notwendig, weil Jutta Held als Exponentin einer dezidiert links orientierten, ja parteilichen, Auffassung von Kunstgeschichte galt. Diese Sicht ist zu eng. Gewiss hat Held gern Partei ergriffen. Auch das heute verpönte, weil als Schlagwort usurpierte Epitheton «antifaschistisch» hat sie oft verwendet, als Gründerin und Vorsitzende der Guernica-Gesellschaft hat sie zu Wettrüsten und Kriegstreiberei Stellung genommen und in der Geschichte der Kunst Befreiungsbewegungen durchaus beim Namen genannt. Kurz: Der bürgerlichen Zensurkategorie der Ausgewogenheit (die früher einmal *bienséance* hieß) hat sie sich nie um ihrer selbst willen gebeugt. Wer aber die Differenziertheit und Sensibilität dieser großen Persönlichkeit tiefer erfassen will, wird bald darauf stoßen, dass Helds Engagement zweierlei zugrunde lag: eine über alle Grenzen reichende Weltläufigkeit und eine an der Aufklärung geschulte Gelehrsamkeit. Diese Qualitäten hoben sie über alle kurzatmigen, engräumigen Beschränkungen hinaus. Auch die Abgegriffenheit, die den Formeln von internationaler Solidarität oder humanistischem Weltbild so zugesetzt hat, konnte sie dadurch weit hinter sich lassen.

Jutta Held pflegte bewusst nüchtern aufzutreten – gegen unverhohlene Lobreden hätte sie sich gewehrt. Doch darf man vorab vielleicht zweierlei hervorheben: zunächst ihre *intransigeance*. Die standhaften Kämpferinnen und Kämpfer der Pariser Commune hat man *les intransigeants* genannt, und dieses beharrliche Festhalten an den für richtig erkannten Positionen zeichnete Held besonders aus – gepaart mit einer sensiblen Hellhörigkeit, die gerade das Gegenteil von Fixierung bedeutet. Die andere Qualität war ihre leidenschaftslose Passion und passionierte Leidenschaftslosigkeit für die Sache. Kaum jemand sonst hat Kunstgeschichte in ihrer ganzen Komplexität stärker von innen heraus betrieben und zugleich schärfer in ihrer sozial geformten Struktur untersucht; kaum jemand aus der Generation der 68er hat dies mit so zurückhaltendem Understatement getan. Daher wäre es falsch, Held auf das Gleis einer moralisierenden Kunstgeschichte zu stellen. Auch war sie viel zu sachorientiert, um den Zeigefinger zu erheben. Sie hat zwar Widerstand gegen jede Art von Opportunismus bewiesen, aber sie war nie starr in ihren wissenschaftlichen Auffassungen oder ihrem persönlichen Verhalten; vielmehr hat sie stets seismographisch auf Veränderungen reagiert.

Es sei nicht unerwähnt, dass Jutta Held das Arbeiten auch mit viel Spaß und Hang zur Geselligkeit betrieben hat. Im Vorwort des Bandes über Osnabrück als

«Stadt des Westfälischen Friedens» bricht das einmal durch, steht hier doch, dass die Mitglieder eines von ihr gegründeten Forschungsteams «an dem Fortschritt der Arbeit *Vergnügen* fanden»; auch wird die «solidarische und *lustbetonte* wissenschaftliche Zusammenarbeit» hervorgehoben.<sup>1</sup> Das lässt umso mehr aufhorchen, als kaum jemand den Begriff *Arbeit* so hoch gehalten hat wie sie. Auch hat sie einer besonderen, in universitären Arkansphären nicht immer angesehenen Tugend zu neuen Ehren verholfen: dem Fleiß. Nur allzu oft werden Fleißarbeiten verächtlich beurteilt, obwohl das akribische Zusammentragen von sehr viel Material meist die einzige Basis stringenter Konklusionen ist. *Nach* Jutta Held, die dieses Zusammentragen mit luziden Ideen verband, wird man sich des Fleißes als einer Bürgertugend wieder entsinnen. Man weiß, wie minutiös sie ihre Lehrveranstaltungen vorbereitet hat; ihre Bücher und Aufsätze sind voll von Informationen, die oft weit über die Kunstgeschichte hinausführen und eben darum oft den Anspruch einer vergleichenden Kulturwissenschaft erfüllen.

In einem von Held herausgegebenen Werk über Metropolenkultur in den 1990er Jahren<sup>2</sup> werden Mexico City, Managua, Reykjavík, Jerusalem ebenso behandelt wie Florenz, Madrid, New York oder Paris. Schon diese Auswahl ist ungewöhnlich. In der Einleitung wird bedacht, welche kulturpolitischen Folgen die Auszehrung städtischer Zentren haben kann: «An die Stelle der reflektierenden Kultur, die seit 1968 erarbeitet wurde, tritt schrittweise die sogenannte Erlebniskultur mit ihren *events*, die nicht an das Bewusstsein appelliert [...], sondern an die sinnliche Affizierbarkeit», so dass «ein sekundäres Signalsystem ohne Dauer» die alten Städte überlagere und darauf abziele, «einen schnellen, punktuell bestätigten Konsens zu erwirken, in dem die Geschichte mit ihren Konflikten [...] zum Schweigen gebracht wird».<sup>3</sup> Doch nicht allein in der differenzierten Kritik, in welche Argumente von Benjamin, Roland Barthes oder Habermas wie von selbst einfließen, liegt das Verdienst dieses Bandes, sondern in der Zusammenführung höchst gegensätzlicher historischer Konstellationen durch eine Analyse, die sich von Schönrederei ebenso abhebt wie von wohlfeilem Kulturpessimismus. Auch sind die Einführungen, die Held den von ihr verfassten oder herausgegebenen Publikationen vorausgeschickt hat, immer ein Beispiel gedanklicher Klarheit und ein Muster didaktischer Präzision.

Dieses analytische Fundament ist in seinem ganzen Ausmaß nur zu fassen, wenn man zu den Anfängen von Helds Werk zurückkehrt, zu den Publikationen über einen der größten Künstler der Aufklärung: Goya. Die frühen Schriften über Farbe und Licht in Goyas Gemälden, über seine Zeichnungen und Radierungen sind keineswegs nur von Helds Doktorvater geprägt – es war Wolfgang Schöne, von dessen Weltanschauung sie ein Ozean trennte und den sie dennoch verehrt hat<sup>4</sup> – sondern durchaus von eigenen Forschungsimpulsen, und wenn sie etwas später, in der bei Rowohlt in acht Auflagen erschienenen Monographie<sup>5</sup> des alten Künstlers Worte zitierte: «nur Willenskraft bleibt mir übrig»,<sup>6</sup> so mag man wohl grübeln, wie viel Willensstärke die junge Kunsthistorikerin brauchte, um ihre Interessen zu artikulieren. Dies gelang ihr jedoch stets auf höchstem rationalen Niveau. Man konnte sich mit ihr sachlich auseinandersetzen, dagegen kann ich mich nicht erinnern, jemals auch nur den Hauch eines Streits mit ihr gehabt zu haben; Freundlichkeit und Zurückhaltung standen ihr jederzeit zu Gebote.

Biographie und Geschichte, Goyas Sozialisation und die Antagonismen seiner Zeit, das Verhältnis von individueller Leistung und vorgegebenen Konditionen

prägen den komprimierten Rowohlt-Band, in dem man aber auch so zentrale Aussagen über Goyas Farbe findet wie: «Das Unbestimmte, Allgemeine der farblichen Charakterisierung ohne Präzisierung durch die Linie ließ die Erscheinungen rätselhaft, geheimnisvoll und vieldeutig, dem anfänglichen, fruchtbaren Chaos [...] nahe werden».<sup>7</sup> Fast scheint es, als habe Jutta Held sich später manchmal geschämt, ihrer Sensibilität für ästhetische Werte nachzugeben. Jedenfalls hat sie diese nie als losgelöst vom übrigen Leben verstanden. Deziidiert heißt es in der gemeinsam mit Norbert Schneider verfassten *Sozialgeschichte der Malerei*: «Die ‹formalen› Operationen, die ein Künstler vornimmt, weisen immer auch eine semantische und pragmatische, das heißt appellative Dimension auf. Anders als in dieser sozialgeschichtlichen Perspektive scheint uns die ‹Formfrage› irrelevant zu sein.»<sup>8</sup> Aber zugleich werden ideologische Festlegungen zurückgewiesen; «eindeutig klassenspezifische oder klassengebundene Formen» könne es nicht geben, denn «Interessen artikulieren sich medial ganz unterschiedlich und unvorhersehbar».<sup>9</sup> Was hier gegen Determinismus und Widerspiegelung, aber auch gegen Claude Lévi-Strauss' Annahme einer globalen Homologie von Kunstwerk und ‹Gesellschaft› verlautet, berührt sich mit Otto-Karl Werckmeisters Revision einer marxistischen zugunsten einer kritischen *Kunstwissenschaft* und bleibt zugleich einer konkreten, induktiv verfahrenen *Kunstgeschichte* verpflichtet – immer steht dahinter der didaktische Impuls, historische Zusammenhänge auch einem breiten Publikum zu erschließen.

Was die Forschungen zu Goya, zu Caravaggio<sup>10</sup> oder zur Kunsttheorie im französischen Absolutismus<sup>11</sup> mit denen zur Metropolenkultur, zur deutschen Kunst und Kunstpolitik in der Nachkriegszeit<sup>12</sup> oder mit den Aufsätzen zur Kunstgeschichte im ‹Dritten Reich›<sup>13</sup> verbindet, ist die zentrale Frage, wie man mit historischen Quellen verfahren soll. Sollen diese dem Leser (nach Art von Leopold von Ranke positivistischem Credo) zeigen, «wie es eigentlich gewesen ist», oder soll man diesen Quellen, ohne ihren Gehalt zu beschädigen, das entnehmen, was für die eigene Zeit besonders fruchtbar ist? Sollen wir Fakten sammeln oder Perspektiven eröffnen?<sup>14</sup> Held bedachte sehr wohl, dass eine quellenorientierte Kunstgeschichte ohne diese kritische und siebende Bemühung in ein Sandkastenspiel münden kann, doch wusste sie auch, dass die Abwägung zwischen Objektivität und Intentionalität immer eine Gratwanderung ist. Wie sehr ihr bis zuletzt an dieser ‹Ausgleichsarbeit› lag, mag ein Projekt andeuten, das ihr schon lange vorschwebte. Es sollte den Titel *Balancen* tragen und sich mit dem ästhetischen Problem der Ausponderierung im 18. Jahrhundert befassen (etwa bei Watteau oder in der Innenausstattung der Basilika von Ottobeuren). Diese Strukturen wollte sie mit Ideen der Physiokraten in Verbindung bringen.<sup>15</sup> Wer dächte da nicht an Panofskys *Gothic Architecture and Scholasticism*?

Zu der «multifokalen Perspektive»,<sup>16</sup> die Jutta Held mit Recht für sich beanspruchte, gehört auch die Hinwendung zur feministischen Forschung – dies aber in einer kühlen, unaufgeregten und stets historisch fundierten Form, die sich wohlthuend unterscheidet von der mancher Eiferer (ein Nomen, das keine weibliche Form kennt ...). Der *gender aspect* tritt in der *Sozialgeschichte der Malerei*, aber auch in zwei gesonderten Schriften hervor, beide von Held herausgegeben und mit eigenen Abhandlungen versehen, einem Tagungsband der Evangelischen Akademie Loccum<sup>17</sup> und einem Sonderband der Zeitschrift *Das Argument* von 1989.<sup>18</sup> Wie das Datum schon anzeigt, ist dieser zweite Band ein Beitrag zum *bi-*

*centenaire* der Französischen Revolution. Helds einführende Studie ist, bezeichnend für ihre distanzierte Vorsicht, mit einem Fragezeichen versehen: *Auf dem Wege zur Emanzipation? Frauen des 18. Jahrhunderts in Frankreich*. Die feministische Forschung wird hier als eine Zusammenführung von ökonomischen, sozialen und mentalitätsgeschichtlichen Argumenten, auf der Grundlage der *Annales* und der von Pierre Bourdieu begründeten *Actes de la recherche en sciences sociales* begriffen. Und nur so, in dieser Komplexität gedacht, schien ihr eine feministische Kunstgeschichte sinnvoll zu sein. Über historische Konstellationen hinaus hat sich Held aber auch zu so fundamentalen wie kontroversen Fragen wie weibliche Ästhetik<sup>19</sup> und feministische Kunst<sup>20</sup> geäußert. Selbst da, wo man solche Gesichtspunkte nicht unbedingt vermuten würde, in einer Studie über den Spanischen Bürgerkrieg, wird ausführlich der «Geschlechterkampf» behandelt.<sup>21</sup> Manches mag offen bleiben, etwa wenn Held betont, sie wende sich – freilich bezogen auf «weibliche Wahrnehmungsweisen und Interessen in der bildenden Kunst» – der gegenständlichen Malerei der Gegenwart zu, «natürlich auch, weil ich sie immer noch für die langfristig produktivste und entwicklungsfähigste künstlerische Methode halte».<sup>22</sup> Später findet sich hierzu jedoch eine relativierende Feststellung:

Die Welle der gegenstandslosen Malerei wurde in Deutschland [nach 1945] von den Eliten nicht zuletzt begrüßt, weil sie ein Vehikel zu bieten schien, der eigenen Geschichte zu entrinnen. Es ist kein Zufall, dass die Reflexionen über das Judentum und über die Vernichtung der Juden, die in die Kunst etwa von Barnett Newman oder Rothko eingegangen sind, lange Zeit unerkant blieben [...].<sup>23</sup>

1996 verlieh die Frankfurter Universität auf Initiative des Faches Kunstgeschichte Pierre Bourdieu die Ehrendoktorwürde. Die brillante Laudatio, welche Bourdieus Gedankenwelt bis hinein in alle theoretischen Verästelungen seiner Normenkritik<sup>24</sup> erschloss, hielt auf Bitten des Verfassers Jutta Held – das Ergebnis war ein Glücksfall, weil es eben keine pure «Laudatio» war. Noch in einem ihrer letzten Aufsätze<sup>25</sup> beruft sich Held explizit «auf Bourdieus engagierte und enragierte Schriften, insbesondere auf *Gegenfeuer*»,<sup>26</sup> aber auch auf den von Horkheimer und Adorno geprägten Begriff der «Kulturindustrie», denn die Kunstgeschichte dürfe sich heute «nicht darauf beschränken, ihr großes visuelles und ästhetisches Potential in einer Art intakter Gegenwelt zu bewahren. Sie muss Wege finden zu zeigen, wie memoriale, mentale Enteignungen vonstatten gehen und Unterwerfungen unter die Bilder der Gewalt und Macht erzwungen werden.» Sie könne «aber auch zeigen, wie sich der machtvolle gesellschaftliche Konsens, der über die alten Bildmedien hergestellt wurde – indem die Apparate der Kirchen und des Staates sie in Dienst nahmen – immer wieder aufbrechen ließ».<sup>27</sup> Die *kritischen berichte* dürfen sich glücklich schätzen, dass Held seit den ersten Jahrgängen dieser Zeitschrift zu ihren Autorinnen zählte.<sup>28</sup> Und wenn es in dem erwähnten späten Beitrag heißt, «links zu stehen», bedeute, «den Status einer Intellektuellen einzufordern, die sich nicht nur als Spezialistin innerhalb der eigenen Disziplin hervortut, sondern reflektierend und handelnd das Gemeinwohl im Blick hat»<sup>29</sup> – dann berührt sich das aufs Engste mit der *historischen* Dimension, die zum Beispiel in der Einführung zu *Intellektuelle in der Frühen Neuzeit* zum Vorschein kommt: «Diese unruhigen Geister [des 17. Jahrhunderts], die als «novatores» hervortraten, waren nie ausschließlich in spezialisierte berufliche Tätigkeiten eingebunden [...], sondern drängten darüber hinaus in den allgemeinen Raum der Politik».<sup>30</sup> Vollends

muss das 1898 zur Dreyfus-Affäre erschienene *Manifeste des Intellectuels* für Held eine Vorbildfunktion erfüllt haben: «Die aufklärerische, republikanische Gesinnung, ihre Kritik an Rassismus und Chauvinismus bewegte [diese Gelehrten], Zolas Anklage zu unterstützen. Sie betraten den Raum der allgemeinen Politik, [...] weil sie sich als Intellektuelle erlaubten [...], ein soziales Ideal zu bilden, ohne über soziale Macht zu verfügen.»<sup>31</sup> So ist denn der Impetus von Helds gegenwartsbezogenem, disjunktiv kritischem Denken immer historisch fundiert.

Ihr Engagement für Minderheiten hat Held naturgemäß auch zu Reflexionen über die Situation der Juden in Deutschland, über jüdische Kunst und jüdische Museen veranlasst. Kritisch verfolgte sie vor allem die Versuche der Geschichtsverwischung nach dem Zweiten Weltkrieg: «Eine Kultur der Abstraktionen ([...] Humanität und Menschenbild statt Judentum und Juden [...]) fegte zwar die rassistischen Bestimmungen hinweg, verwischte aber auch [...] der jüngsten Vergangenheit ihre konkreten Konturen.»<sup>32</sup> Aber im gleichen Aufsatz wird – typisch für die in Jutta Held stets lebendige und daher auch bei gesellschaftlichen Minderheiten bemerkte Widerstandskraft – «nicht der Opferstatus, sondern die politische und kulturelle Handlungsfähigkeit» herausgestellt.<sup>33</sup>

Auch die vermeintlichen Niederungen lokalgeschichtlicher Recherchen hat Held nicht gescheut. Neben dem schon erwähnten Band über Osnabrück als Stadt des Friedensschlusses von 1648<sup>34</sup> hat sie eine Studie zur Stadterweiterung Osnabrücks 1860–1918, eine – wie so häufig bei ihr – auf gründlichen Archivstudien basierende Untersuchung, noch fast vollenden können.<sup>35</sup>

Eine große Rolle spielt in Helds *Œuvre* der Begriff der ‚Alltagskultur‘ – nicht nur in der Auseinandersetzung mit volkstümlichen Traditionen, etwa bei Goya, oder in der geschärften Aufmerksamkeit für sogenannte niedere Kunst in Revolutionen und in der Moderne, sondern auch, von Norbert Elias ausgehend, im kulturtheoretischen Diskurs.<sup>36</sup>

Mit all diesen Qualitäten stand Held turmhoch über den Klischees, die heute über und gegen die 68er verbreitet werden. Sie wusste vor allem eines: Wer Kritik üben will, wird von sich selbst nicht weniger, sondern eher mehr Leistung fordern. Nur dann wird man auf uns hören, war das Credo der 68er in unserem Fach – von Leistungsverweigerung keine Spur.

Mit Martin Warnke zusammen hat Jutta Held das Verdienst, das soziologische Ferment kunstgeschichtlicher Forschung in brillanter Weise entfaltet zu haben, aber wie bei ihm reicht auch bei ihr das methodische Spektrum weit darüber hinaus: Denn Held war ja durchaus eine überragende Spezialistin und intime Kennerin, vor allem der Malerei des 17. und 18. Jahrhunderts Künstler wie Caravaggio, Zurbarán, Le Brun, Watteau, Hubert Robert und immer wieder Goya standen im Zentrum ihres Schaffens. Aus alledem können hier freilich nur Stichworte aufgegriffen werden.

Mir selbst waren für Caravaggio die Beobachtungen zur Aufwertung der Materie sehr hilfreich, gehören zu dieser Aufwertung doch die Wahrnehmung des körperlichen Verfalls und die Wiedergabe der «Anspannung und Verbrauchtheit der Glieder, Zeugnisse der Mühen und des Leidens und des Alters».<sup>37</sup> Dies impliziert einen Bruch mit mythischen Traditionen, mit dem sich der Künstler gegen metaphysische Leidensformeln wandte und statt in sich selbst ruhender Heroengestalten *dezentrierte Körper* schuf, die von außen, von ihrer Peripherie, nicht von ihrem Zentrum her konstruiert sind.

Diese Dezentrierung der Körper [...] hat zur Folge, dass die Ausdrucksvalenzen [...] nicht allein am Gesicht ablesbar sind [...]. Gerade an ihrer Peripherie sind Caravaggios Körper ausdrucksstark. Die staubigen Sohlen eines Fußes, eine ausgestreckte, gespreizte Hand können genauso Zeugen eines Leidensweges und Träger von Passionen sein wie das Gesicht.<sup>38</sup>

Wertvoll war mir auch die Einschätzung, dass Caravaggio der «strukturellen Vernichtung, die seine Ästhetik suggeriert, zugleich eine vehemente Gegenwehr auf der motivischen Ebene entgegensetzt. Caravaggios Opfer, selbst die heiligen Märtyrer, widersetzen sich ihrer Hinrichtung [...]».<sup>39</sup>

In der Abhandlung über Le Bruns Vorlesungen an der Akademie wird schon einleitend klargestellt, dass Colberts Ziel nicht die Konzentration auf den Monarchen, sondern die Pazifizierung der Gesellschaft war. Deshalb führte er in allen Bereichen, auch in der Akademie, einen Diskurs der Vermittlung, nicht der Abgrenzung.<sup>40</sup> Man kennt zwar die von Colbert auf allen Ebenen, auch in der *Académie royale*, eingeführten regulativen Prinzipien der Arbeitsteilung, aber Held fügt sie, deutlicher als bisher geschehen, einem sozialhistorisch-kunsttheoretischen Diskurs ein:

Viel enger als die Literaten bleiben sie [die Künstler] der Produktion zugeordnet. Hier leisten sie der anstehenden Modernisierung der Arbeitsorganisation Vorschub, der Trennung von dispositiver und manueller, exekutiver Arbeit, die die Manufakturarbeit verlangt. Die Herausbildung einer modernen künstlerischen Intelligenz hat ihre Trennung vom Handwerk zur Voraussetzung.<sup>41</sup>

«In der Akademie sollte der *braintrust* konzentriert werden, dessen die Luxusgüterindustrie bedurfte, um konkurrenzfähig zu werden. [...] Die Intellektualisierung der Kunst [...] folgte der [...] Entwicklung, dispositive und exekutive Arbeit zu trennen [...]».<sup>42</sup> Und was Le Brun selbst betrifft: Dass seine Kompositionen oft durch Aspekte «herrschaftlichen Dominanzgebarens»<sup>43</sup> bestimmt werden, hat niemand vorher so klar *im einzelnen* nachgewiesen.

Bei Goya spannt sich von der 1964 erschienenen Dissertation zu Licht und Farbe über die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur (1971), die Frankfurter Goya-Ausstellung (1981) und einer Studie über Aufklärung und Volkskultur (1985) bis zu einem Aufsatz über Goyas frühe Karikaturen (1990), den *Neuen Forschungen* von 1994 und einem spanischen Artikel über die Teppichkartons (2002) ein weiter Bogen.<sup>44</sup> Kehren wir aber noch einmal zu den Anfängen zurück, denn die Intensität und Originalität der Farb- und Formanalyse in diesen Schriften wird gemeinhin zu wenig gewürdigt: «Das Licht ‹beschädigt› die Farben nicht mehr», heißt es über die entscheidende Phase von 1790 bis 1797, die den *Caprichos* vorangeht. «Die Farbe nimmt Licht und Schatten in sich selbst auf, sie wird abgewandelt nach Hell und Dunkel. [...] Häufig ist die Farbe im Schatten gesättigter gegeben als im Licht. [...] Das Licht verliert im Ganzen das Kompakte, den Dingen sich Auflegende [...]».<sup>45</sup> Solche Stellen, in denen viel von der Spiritualität der Spätaufklärung eingefangen ist, haben ihre gewichtigen Pendants in der Rede vom «Entzug an Licht» in Bildern um 1800 oder in der Reflexion über «künstliche und dürrtige Beleuchtung ohne ausstrahlende Kraft in dem lichtlosen Gefängnisinnern» in der *Nächtlichen Szene im Gefängnis* (um 1810)<sup>46</sup> – Phänomene, die in späteren Schriften um so begründeter als Symptome einer postrevolutionären Krise gedeutet werden. Auch was Held damals schon zum Rückgriff auf Goya bei Courbet und Manet schrieb – bezeichnenderweise nicht unter dem traditionellen

Stichwort «Wirkungsgeschichte», sondern in einem abschließenden Kapitel «Zu Goyas geschichtlicher Stellung», ist einer *relecture* würdig. Dennoch war der Artikel von 1985 ein bedeutsamer Schritt nach vorn. Offensiv und zugleich mit äußerster Vorsicht werden hier die epochalen Innovationen von Goyas Bildwelt in ihrem sozialen Spannungsfeld situiert. Auf «Feste ohne Momente glücklicher Entlastung» treffen wir da oder auf eine festliche Zusammenkunft, wo «die Menge mit verstörten Gesichtern und teilweise blinden Blicken, die ins Leere gerichtet sind,»<sup>47</sup> auftritt – Bilder, die man als Dekonstruktionen volkstümlicher Traditionen lesen kann. Mit gleicher Intensität werden die Tiere, die Hexen, die blinden Sänger, wird die Dialektik zwischen Hoffnungsimpulsen und Hoffnungslosigkeit analysiert.

Vielleicht dürfen wir mit einem Blick auf Watteau schließen, auf jene arkadischen Vorstellungen von Glück, in denen sich unter mythischen Vorzeichen der Übergang zu einem bürgerlichen Liebesideal vollzieht. Wie kann man Seelenregungen Ausdruck verleihen, die, kaum angedeutet, sich nur in Mundwinkeln artikulieren? Solch scheinbar marginale Fragen führen ins Zentrum der Sozialutopien des 18. Jahrhunderts.

Die leisen Stimmungen – nicht die großen Passionen der Historienmaler interessieren Watteau – werden nie abstrakt isoliert beobachtet, sondern stets in sozialen Situationen. Es gibt bei Watteau keine seelische Regung an sich, die sich kodifizieren ließe, wie es etwa Le Brun versuchte, sondern diese ist stets aus einer kommunikativen Situation entwickelt [...]. Eine sensible Offenheit für die Außenwelt, ihre sinnliche, feinnervige Wahrnehmungsfähigkeit charakterisiert diese Gestalten und sensualisiert sie von Kopf bis Fuß.<sup>48</sup>

Ein Nachruf ist naturgemäß subjektiv geprägt, vor allem, wenn er einer Persönlichkeit gilt, mit welcher der Verfasser seit vierzig Jahren zusammengearbeitet hat.<sup>49</sup> Nicht zufällig steht diese Schrift am Schluss. Von Helds «Watteau» (und ihrem «Caravaggio») bin ich deshalb besonders beeindruckt, weil hier eine Sozialgeschichte «von innen her» entworfen wird, wie sie mir selbst vorschwebt.<sup>50</sup> In Sätzen wie dem zuletzt zitierten ist im Grunde alles wie in einer Knospe enthalten, die sich nur zu entfalten braucht, um epochale Dimensionen sichtbar zu machen.



## Anmerkungen

- 1 *Symbole des Krieges und des Friedens im öffentlichen Raum. Osnabrück, die Stadt des Westfälischen Friedens*, hg. v. Jutta Held (Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 6), Weimar 1998, S. 7. Von Held in diesem Band außerdem die Einführung: «Stadtgeschichte in friedenspolitischer Perspektive», S. 11–22, und «Totenehrung und Friedenshoffnung im Schatten der Wiederbewaffnung. Das Osnabrücker Denkmal von 1958», S. 203–230.
- 2 *Metropolenkultur. Kunst und Kulturpolitik der 90er Jahre in den Zentren der Welt*, hg. v. Jutta Held (Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 12), Weimar 2000.
- 3 Ebd., S. 13 und 14.
- 4 Jutta Held, *Farbe und Licht in Goyas Malerei*, Berlin 1964, Vorwort.
- 5 Dies., *Francisco Goya* (Rowohlts Monographien), Reinbek 1980.
- 6 José Gudiol, *Goya*, Barcelona 1970, Bd. 1, S. 219; Held ebd., S. 129.
- 7 Jutta Held, ebd., S. 81.
- 8 Jutta Held, Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993, S. 10.
- 9 Ebd., S. 11.
- 10 Jutta Held, *Caravaggio: Politik und Martyrium der Körper*, Berlin 1996, 2. Aufl. 2007.
- 11 Jutta Held, *Französische Kunsttheorie im 17. Jahrhundert und der absolutistische Staat. Le Brun und die ersten acht Vorlesungen in der königlichen Akademie*, Berlin 2001.
- 12 Jutta Held, *Kunst und Kunstpolitik in Deutschland von 1945–1949*, Berlin 1981.
- 13 Der umfangreichste sei *pars pro toto* hervorgehoben: «Kunstgeschichte in »Dritten Reich«: Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität», in: *Kunst und Politik* (Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5), Göttingen 2003, S. 17–59.
- 14 Dieser Zwiespalt bestimmte die Rezension des in Anm. 11 genannten und in Anm. 40 behandelten Bandes zur französischen Kunsttheorie von Katharina Krause (in: *Kunstchronik*, Jg. 56, 2003, H. 3, S. 132–137), die mit der zweimaligen Feststellung, die Autorin sei ihrem Stoff gegenüber nicht »neutral«, eher das hier kritisierte Geschichtsmodell vertrat.
- 15 Jutta Held hat diese Überlegungen noch wenige Wochen vor ihrem Tod zu artikulieren versucht.
- 16 Held/Schneider 1993 (wie Anm. 8), S. 12.
- 17 *Kunst und Kultur von Frauen. Weiblicher Alltag, weibliche Ästhetik in Geschichte und Gegenwart*, hg. v. Jutta Held, Rehburg-Loccum 1985.
- 18 *Frauen im Frankreich des 18. Jahrhunderts: Amazonen, Mütter, Revolutionärinnen*, hg. v. Jutta Held (Sonderband der Zeitschrift *Argument*, Nr. 158), Berlin 1989.
- 19 «Was bedeutet »weibliche Ästhetik« in der Kunst der Moderne?», in: *kritische berichte*, Jg. 13, 1985, H. 3, S. 29–41.
- 20 Jutta Held, Frances Pohl, »Feministische Kunst und Kunstgeschichte in den USA. Ein Bericht«, in: *kritische berichte*, Jg. 12, 1984, H. 4, S. 5–25.
- 21 Jutta Held, »Faschismus und Krieg. Positionen der Avantgarde in den dreißiger Jahren«, in: *Der Spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste*, hg. v. Jutta Held, Berlin 1989, S. 53–75.
- 22 Jutta Held, »Weibliche Ästhetik oder Ansprüche von Frauen in der gegenwärtigen Malerei«, in: *Kunst und Kultur von Frauen* (wie Anm. 17), S. 25.
- 23 Jutta Held, »Jüdische Kunst im 20. Jahrhundert und die Konzeptionen der Museen«, in: *Kunst und Politik* (Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft, Bd. 6) Göttingen 2004, S. 9–17, hier S. 10; Hervorhebung: K. H. – Die Unterdrückung jüdischer Mitbürger wird ferner reflektiert in dem von Jutta Held herausgegebenen Band *Philosophie als politische Praxis – Erinnerter Zeitgeschichte – Interview mit Günter Freudenberg und Ursula Freudenberg* (Schriften der Guernica-Gesellschaft, Bd. 5), Weimar 1997.
- 24 Bourdieu gab seiner Rede bei diesem Anlass den Titel »Une Critique de la σχολή«, wörtlich also: Kritik des schulmäßigen, traditionsfixierten Denkens.
- 25 »Gegenfeuer entfachen«, in: *kritische berichte*, Jg. 34, 2006, H. 3, S. 31–33.
- 26 Ebd., S. 33.
- 27 Ebd.
- 28 Obgleich diese Artikel hier nicht im einzelnen zitiert werden können, sei doch der Ort dieser frühen (teilweise zus. m. anderen Autoren verfassten) Artikel benannt: *kritische berichte*, Jg. 2, 1974, H. 3/4, S. 159–191 und S. 192–201; Jg. 2, 1974, H. 5/6, S. 37–50 und S. 51–55; Jg. 3, 1975, H. 5/6, S. 63–78; Jg. 4, 1976, H. 5/6, S. 27–44; Jg. 5, 1977, H. 6, S. 29–41.
- 29 »Gegenfeuer entfachen« (wie Anm. 25), S. 31. – Man möge verzeihen, dass ich hier nicht ganz wörtlich zitiere, indem ich die Verbeugung vor den maskulinen Wortendungen, die sich in »eines/einer« oder in »Innen« manifestiert, unter den Tisch fallen lasse. Gerne hätte ich mit Jutta Held darüber diskutiert.
- 30 *Intellektuelle in der Frühen Neuzeit*, hg. v. Jutta Held, München 2002, S. 10.
- 31 Ebd., S. 9.
- 32 Held 2004 (wie Anm. 23), S. 9.
- 33 Ebd., S. 11.
- 34 Held 1998 (wie Anm. 1).
- 35 Norbert Schneider wird versuchen, die Unterlagen zusammenzustellen und postum zu veröffentlichen.
- 36 *Kunst und Alltagskultur*, hg. v. Jutta Held in



Zusammenarbeit m. Norbert Schneider, Köln 1981; darin S. 55–71: Jutta Held, Norbert Schneider, «Was leistet die Kulturtheorie von Norbert Elias für die Kunstgeschichte? – Kultur zwischen Bürgertum und Volk» (Sonderband der Zeitschrift *Argument*), Berlin 1983.- *Kunst und Kultur von Frauen. Weiblicher Alltag* (vgl. Anm. 17). Zu diesem Komplex gehört auch der Band *Monument und Volk. Vorrevolutionäre Wahrnehmung in Bildern des ausgehenden Ancien Regime* (Europäische Kulturstudien Bd. 1), Köln 1990, in dem Held zum ersten Mal die gewichtige Rolle von Staffagefiguren ernst genommen hat.

37 Held 1996/2007 (wie Anm. 10), S. 207.

38 Ebd.

39 Ebd., S. 218.

40 Held 2001 (wie Anm. 11), S. 12.

41 Ebd., S. 35.

42 Ebd., S. 47.

43 Ebd., S. 217 (teilweise basierend auf Jacques Thuillier).

44 Zur Dissertation vgl. Anm. 4. – Jutta Held, *Die Genrebilder der Madrider Teppichmanufaktur und die Anfänge Goyas*, Berlin 1971. – Dies., «Goyas Bilddialektik. Das künstlerische Verfahren bei einigen Bildsequenzen seiner Skizzenbücher», in: *Goya*, Ausst.-Kat., Frankfurt a.M., Städtisches Kunstinstitut, 1981, S. 227–233. – Dies., «Goyas Bildwelt zwischen bürgerlicher Aufklärung und Volkskultur», in: *Idea*, 1985, Nr. IV, S. 107–131. – Dies., «Groteske Erotik. Zu Goyas frühen Karikaturen», in: *Idea*, 1990, Nr. IX, S. 131–148. – *Goya. Neue Forschungen*, hg. v. Jutta Held (Internationales Symposium 1991 in Osnabrück), Berlin 1994; darin: «Goya's Early Church Paintings» (S. 29–41) und: «The scientific and political reception of Goya since the 1930s» (S. 249–254). – Dies., «Groteske Erotik. Zu Goyas frühen Karikaturen», in: *Das Capriccio als Kunstprinzip. Zur Vorgeschichte der Moderne von Arcimboldo und Callot bis Tiepolo und Goya*, hg. v. Ekkehard Mai, Köln/Mailand 1996, S. 169–177. – Dies., «Los cartones para tapices», in: *Goya*, Madrid 2002, S. 31–47. – Die beiden letzten Publikationen sind freilich Wiederaufnahmen früherer Beiträge. So bleibt ein nicht mehr erfüllbares Desiderat, was Jutta Held mir in einem Brief vom 31.10.1996 schrieb: «Ich benötige noch einige Zeit, bis ich zu Goya zurückkehren kann, um mich ihm von einer anderen Seite nähern zu können.»

45 Held 1964 (wie Anm. 4), S. 53. Hervorhebungen: K.H.

46 Ebd., S. 90, 106.

47 «Goyas Bildwelt ...» (wie Anm. 44), Zitate S. 112.

48 Antoine Watteau, *Einschiffung nach Kythera. Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft* (Reihe Kunststück), Frankfurt a.M. 1985, 4. Aufl. [9.–10. Tsd.] 1994, S. 21.

49 Dies nicht allein bei der Reihe *Kunststück*,

sondern auch innerhalb der *Guernica-Gesellschaft*, in deren Schriften (Bd. 11, 1999) u. a. ein Beitrag des Vf.s über den Auschwitz-Zyklus des Malers Christoph Krämer erschien.

50 Bezeichnenderweise lautet der Titel der Festschrift für Jutta Held (hg. von Martin Papenbrock u. a., Pfaffenweiler 1995): *Kunst und Sozialgeschichte*. Eine Bibliographie Jutta Helds bis 1994 findet sich ebd., S. 395–403, aktualisiert (bis 2004) in: *Frühe Neuzeit und Moderne. Jutta Held zum Abschied*, hg. v. Klaus Garber, Ute Széll, Münster i. W. 2004, S. 56–74.