

Willibald Sauerländer

Rezension von: Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung. Hrsg. von Martin Warnke. Gütersloh. Bertelsmann 1970. 198 S.

Der Band enthält sechs Referate, die auf der gleichnamigen Sektion des Kölner Kunsthistortages vorgetragen wurden: W. Ranke, Berninis „Heilige Therese“; B. Hinz, Der „Bamberger Reiter“; M. Damus, Ideologiekritische Anmerkungen zur abstrakten Kunst und ihrer Interpretation – Beispiel Kandinsky; U. Keller, Rembrandt als Ware (Zum Rembrandt-Artikel in EPOCA 12/1969); M. Warnke, Weltanschauliche Motive in der kunstgeschichtlichen Populärliteratur; L. Heusinger, Kritische Aspekte zum Kult des Kunstwerks. Für die Veröffentlichung sind die Vortragstexte mit Fußnoten versehen worden. Den Anmerkungen folgen kurze Diskussionsanalysen, die von Herausgeber und Referenten gemeinsam erstellt wurden. Zwei Sektionsreferate: L. Ettliger, Kunstgeschichte und Geschichte, und K. Arndt, Stilgeschichtliche Voraussetzungen und Charakter der nationalsozialistischen Architektur im Dritten Reich, wurden für den Band nicht zur Verfügung gestellt. H. Maus, Bemerkungen zur Kunstrezeption, hatte in Köln nur in schriftlicher Fassung vorgelegen und R. Günter, Krupp und Essen, ist aus der Sektion: Kunst von 1871 bis 1918 übernommen. Auf die Referate folgte eine von A. Gara-Bak und H. Dilly verfaßte „Analyse der Presseberichte“ zum Kölner Kongreß. Ihr schließen sich „Bemerkungen zum Sektionsverlauf“ von N. Schneider an. Eingeleitet wird der Band durch die Vorbemerkungen des Herausgebers. Sie umfassen einführende Überlegungen, die in Köln vorgetragen wurden und einen Passus, der nachträglich für die Veröffentlichung geschrieben ist. Am Ende stehen biographische Notizen über die Mitarbeiter.

Die Texte sind also nicht alle zu gleicher Zeit entstanden. Die Referate wurden für den Kongreß geschrieben. Nur der erste, mehr grundsätzliche Teil von Günters Beitrag wurde nach Angabe des Autors nachträglich geändert. Die Diskussionsanalysen, die Analyse der Presseberichte, die Bemerkungen zum Sektionsverlauf und die zweite Hälfte von Warnkes Vorbemerkungen entstanden nach der Tagung. Es scheint mir richtig, diese post festum verfaßten Texte, welche in manchen Teilen durch die nicht affektfreien Auseinandersetzungen um Sektion und Vorträge ersichtlich belastet sind, aus der Erörterung auszuklammern. Ein sachliches Urteil über Konzeption und Durchführung läßt sich leichter gewinnen, wenn man nur die Vorträge heranzieht.

Einige weitere Vorbemerkungen sind notwendig, um den Standort der Sektion zu beleuchten. Die Anregung für das Thema gab der Vorstand des Kunsthistorikerverbandes. Eingeladen hatte man einen an der Fragestellung interessierten Soziologen. Es ist charakteristischerweise der einzige Redner, der zur älteren Generation gehört. Die Kunsthistoriker entstammen der Gruppe der Dreißig- bis Fünfunddreißigjährigen. Nach Auskunft der biographischen Notizen liegen die Geburtsjahrgänge zwischen 1936 und 1944. Sie haben in den sechziger Jahren meist an westdeutschen Universitäten oder an der FU studiert. Die Promotionsdaten reichen von 1964 bis 1969. Die Studienzeit fiel also in eine Phase der kunstgeschichtlichen Arbeit, welche durch eine enorme Expansion und Spezialisierung der Sachforschung bei fast völliger Absenz der Methodendiskussion gekennzeichnet war. Diese wissenschafts-

geschichtliche Situation ist eine der Vorbedingungen für den hier unternommenen Versuch, „an das Fach Fragen zu stellen“. In vielen Gesprächen war seit den späten fünfziger Jahren die Klage unüberhörbar, daß die ausgeklammerte und von einer Art Gelehrsamkeitsfetischismus erstickte hermeneutische Frage eines Tages wieder gestellt werden müsse. Auch war vorauszusehen, daß dies nicht ohne Vehemenz geschehen könne. Bei einer jüngeren Generation, die nicht mehr von Heidegger oder Gadamer, sondern von der Frankfurter Schule und Marcuse geprägt ist, hat sich die methodenkritische Frage zu einer gesellschaftskritischen im Sinne von „Erkenntnis und Interesse“ ausgeweitet. Dadurch verzahnen sich theoretische und praktische Postulate, was jedes Gespräch zusätzlich erschweren muß. Beachtet werden muß, daß all das ein später und unorigineller Übertragungsvorgang aus anderen Gebieten der Wissenschaft auf den Arbeitsbereich der Kunstgeschichte ist. Unvermeidlich war, daß solcher Versuch eine Disziplin, die mit gesellschaftskritischen oder gar marxistischen Analysen wenig vertraut ist, erschrecken und irritieren mußte. Auch dieser Aspekt der Auseinandersetzung sollte mit Ruhe diagnostiziert, nicht zum Anlaß für Entrüstung gemacht werden. Auch der Rezensent steht vor der wissenschaftlich verdrießlichen Schwierigkeit, mit den weiter abliegenden methodengeschichtlichen Voraussetzungen der anstehenden Probleme nur sehr unzureichend vertraut zu sein. Trotzdem soll versucht werden, zu fragen, was die hier vorgelegten Texte an kritischer Substanz und möglicher Horizontalerweiterung einbringen, allerdings auch, wie Anspruch und Realisierung sich zueinander verhalten.

Aufgabe der Sektion war nicht die Analyse von Kunstwerken, sondern die Untersuchung ihrer Rezeption und Vermittlung durch die Sprache der Interpreten. Die ersten drei Beiträge von Ranke, Hinz und Damus waren bestrebt, diese Problematik an der Interpretation von emotional besonders virulenten Einzelwerken – Berninis Therese und Bamberger Reiter – oder eines durch spezifische Überbauphänomene gekennzeichneten Œuvres – Kandinsky – aufzuweisen. Die folgenden Abhandlungen von Keller und Warnke hatten sich das Ziel gesetzt, an ausgewählten Beispielen die Assoziationen und das sprachliche Instrumentarium zu analysieren, durch welche das Verständnis der Kunstwerke über die sog. Fachgrenzen hinaus verbreitet werden soll. H. Maus legt Resultate einer Befragung vor, die einen kleinen Rezipientenkreis mit spezifischen Merkmalen erfaßt hatte. Mehr grundsätzlicher, sozusagen bekenntnishafter Art sind L. Heusingers „Kritische Aspekte zum Kult des Kunstwerks“, wogegen R. Günter, Krupp und Essen eine dicht am Material gearbeitete Sachabhandlung ist. Der Rezensent kann nicht beurteilen, wie sich die Verantwortung für das Projekt zwischen Vorstandsvorsitz und Sektionsleitung verteilt. Von dem Titel „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“, der eine zirkelhafte Problematik in naiver Weise polarisiert, rückt Warnke in seinen Vorbemerkungen ausdrücklich ab. Ob es richtig war, Günters ergebnisreichen, jedoch dezidiert standpunktgebundenen und nur bedingt die Sektionsproblematik ansprechenden Beitrag aufzunehmen, bleibe dahingestellt. Der Herausgeber setzte sich so dem gewiß unberechtigten Verdacht aus, er sei naiv genug, den marxistischen Interpreten dem hermeneutischen Zirkel entronnen zu glauben.

Schwierigkeiten, die nicht ausreichend durchdacht und erst recht nicht bewältigt sind, stecken in dem schillernden Schlagwort „Populärliteratur“. Man wird sich darüber verständigen können, daß etwa ein Grabungsbericht zwar nicht absolut, aber in sich ideologiefrei zu er-

stellen ist. Interpretierende Literatur aber, auch darüber wird Einigkeit bestehen, ist stets bewußt oder unbewußt an wie immer motivierte Wertvorstellungen gebunden. Die Übergänge zwischen den sog. seriösen und den für die imaginären oder ominösen weiteren Kreise bestimmten Texten sind bei dieser Gattung fließend, die Grenzen fiktiv und die Differenzen bestenfalls qualitativer nicht prinzipieller Art. Unter dieser Voraussetzung ist zuzustimmen, daß der sog. wissenschaftliche Interpret aus seiner grundsätzlichen Verantwortung für Niveau und Inhalt der sog. Populärliteratur nicht entlassen werden kann. Will ich aber Art und Umfang dieser Verantwortung aufzeigen – und dadurch aufklärend und therapeutisch für zukünftige Praxis wirken –, bedarf es eines exakten Vorgehens, das demonstriert, an welchen Stellen und auf Grund von welchen Motivationen sich die ersten Ansätze deformierender Urteile gebildet haben. Erst mit einem solchen textkritisch und historisch einwandfreien Verfahren würde man die schillernde Randzone der sog. Populärliteratur erhellen und die in ihr angesiedelten Klischees und Mythologeme auf ihre Genese hin untersuchen können. Erst dann würde sich die Prozedur aus einer mindestens dem Anschein nach denunziatorischen in eine kritische verwandeln.

Soweit aber z. B. Hinz Populärliteratur oder triviale Aussagen aus der sog. seriösen Literatur herangezogen hat, bleibt er hinter diesem Anspruch zurück, weil sein Vortrag weder chronologisch noch kontextmäßig oder qualitativ genau genug unterscheidet. Der redlich bemühte Beitrag Kellers andererseits verfängt nicht, weil ein so schillerndes und vielaspektiges Phänomen wie die triviale Rembrandtrezeption am Beispiel eines einzigen Artikels nicht erfaßt werden konnte. Warnkes Ausführungen endlich sind vom Ansatz her dadurch belastet, daß eine so bunte Schriftenreihe wie Reclams Werkmonographien sich trotz ihrer einheitlichen, verlegerischen Aufmachung vom Inhaltlichen her nicht uniform unter dem schwammigen Slogan „Populärliteratur“ rubrizieren ließ. Solche Fehlerquellen müßten ausgeschaltet werden, um die höchst erwünschte Erörterung der hier aufgegriffenen Probleme auf eine rationale Grundlage zu stellen und sinnvoll weiterzuführen. Charakteristischerweise ist es im vorliegenden Bande nur der gelernte Soziologe, Heinz Maus, der klarsichtig und zurückhaltend auf die Relativität und Begrenztheit des von ihm vorgelegten Befragungsergebnisses hinweist.

Es sei gestattet, einige Fähnisse des von den Referenten eingeschlagenen Weges zunächst an dem Vortrag von Hinz deutlich zu machen. Dabei müssen bestimmte grundsätzliche Überlegungen vorausgeschickt werden, um die anstehenden Probleme nochmals zu beleuchten. Es ist die Versuchung jeglicher Begegnung mit Denkmälern der Bildenden Kunst aus der Vergangenheit, daß in diesen Werken Emotionen gespeichert sind, welche ihre ursprüngliche Funktionsbindung verloren haben und für neue Inhalte und Intentionen mobilisiert werden können. Der Vorgang ist mittlerweile allbekannt. Längst ist er zum Gag scherzhafter Bilderbücher geworden und seit langem wird er in der Werbung als effektvoller Trick benutzt. Auf den Annoncenseiten amerikanischer Zeitschriften häkelt Mona Lisa, um für double-knitted Jersey zu werben und grübelt Rodins Denker, um auf die heilsame Wirkung von Kopfwehtabletten oder die Vorteile von Bankkrediten hinzuweisen. Ein Bildwerk wie der Reiter im Bamberger Dom, von jüngerhafter, fatal verführerischer Schönheit, aber inhaltlich sinnlos, da wir seine ursprüngliche Identität noch nicht einmal auf der Ebene antiquarischer Ge-

lehrsamkeit kennen, mußte sich für narzistische Projektionen und irrlichternde Wunschbilder geradezu anbieten. Das ist der Vorgang, den Hinz beschreiben wollte. Die nach Ansicht des Rezensenten makaberste Station ist in seinem Vortrag nicht angeführt: eine Umrißzeichnung vom Kopf des Reiters, welche den Leinenband von Hans F. R. Günters „Rassenlehre des deutschen Volkes“ zierte.

Es war u. E. eine verhängnisvolle Einengung der Problematik, daß Hinz sich dieser sinnlich verführerischen, man möchte fast sagen, eudämonischen Ausgangssituation seines Themas völlig versagt hat. Denn so wie etwa die Geste Pygmalions ohne die Gegenwart der lockenden Statue zu einer absurden und gespenstischen Pose entarten würde, wirken die zerhackten und aus diversen Texten montierten Zitatketten in Hinzs Vortrag wie unverständliche, delirierende Exklamationen, weil sie von dem primären auslösenden Motiv getrennt worden sind. Dieses aber bleibt doch – *venia sit verbo* – die *ästhetische* Faszination durch den Reiter, die – ich kann das hier nur vermutend andeuten – offenbar in jenen Jahren vor dem ersten Weltkrieg einsetzte, als der „Jüngling“ zu einem von der Literatur und den Bildkünsten umschwärmten Leitmotiv aufstieg. Nur diese ästhetische Faszination durch eine Gestalt, in der sich Heldisches und Sinnliches eigentümlich zu mischen scheinen, kann verständlich machen, wie es vor dem „Bamberger Reiter“ zu einem die rationale Kontrolle überfluteten Rezeptionsverhalten gekommen ist, das an Atavismen wie Bildzauber und Idolverehrung erinnert. Erst sie ließ das sinnliche Substrat entstehen, dessen sich später die durch Niederlage und Revolution von 1918 traumatisierten, völkischen und klassischen Wunschvorstellungen kompensierend und trivialisierend bemächtigen konnten. Die Frage der wissenschaftlichen Verantwortung in einer solchen Situation aber kann ich nur untersuchen, wenn ich diesen auslösenden Faktor: die ästhetische Faszination in Rechnung stelle und dann zeige, wie der einzelne Interpret sich in ihrem Angesichte rezipierend und korrigierend verhalten hat.

Indem Hinz diese Problematik ausklammerte, indem er den Reiter als Bezugsgegenstand entfernte, beschwor er ein Mißverständnis herauf, welches dem Rezensenten verhängnisvoller erscheint als das Zerhacken und Montieren von Zitaten, das bei einer hermeneutisch verantwortbaren Textkritik freilich ebenfalls nicht unterlaufen dürfte. Ich erläutere dieses Mißverständnis an einem Pindertext. Er lautet: „Der Kopf ist von wahrhaft praxitelischer Schönheit. Bei aller Kühnheit, allem Ausdruck erobernder Expansion, *F e r n e* also (die mehr skopasisch als praxitelisch genannt werden müßte) ist in der Nase, den Lippen, der Stirn eine gewisse Weichheit.“ Hinz zitiert vier Vokabeln aus dieser Beschreibung in einem Satz, dem er außerdem ein Steuerwaldzitat eingegliedert hat. „Das gilt vor allem den ‚die Reichshoheit bedrohenden Slawen‘ (1953), denen der ‚Reiter‘ mit ‚allem Ausdruck erobernder Expansion‘ gegenübersteht.“ Hier ist übersehen, daß die Metaphorik der Bildbeschreibung dort, wo sie die expressiven Züge eines Werkes rühmt, seit alters und legitimerweise eine gesteigerte, ja vehemente Sprache führt, damit aber nicht die Ebene der ästhetischen Fiktion verläßt. Insofern ist die Montage mit dem zweiten, kontextfremden Zitat: „die Reichshoheit bedrohenden Slawen“ sinnlos. Sie stößt ins Leere.

An dieser Stelle wird klar, daß das Problem vielschichtiger ist, als es der Referent gesehen hat. Die sinnliche Affektion, der eine Wissenschaft wie die Kunstgeschichte nicht ausweichen kann, ohne sich selbst aufzugeben, die narzistische Identifikation mit dem wohlgefälligen

Objekt und dessen Umfunktionierung und Vergegenständlichung zum Idol neuer weltanschaulicher und stimmungsmachender Intentionen – seine Verfremdung zur Ware – das sind Stufen und Vorgänge, die eine Untersuchung dieser Art genau auseinanderhalten müßte. Berthold Hinz hat das alles – und dazu noch manches andere – miteinander „vermengelt“ und sich dadurch selbst um ein klärendes Resultat für ein Thema gebracht, dessen kritische Behandlung aufschlußreich hätte sein können.

Das Referat von Martin Warnke, in welchem ein starker theoretischer Zugriff erkennbar wird, sei zum Anlaß genommen, die gleiche Problematik nochmals unter etwas weiterführenden Gesichtspunkten zu erörtern. Oben wurde schon betont, daß die nicht zwischen den einzelnen Texten differenzierende Vorgehensweise ein überzeugendes analytisches Resultat notwendig verhindern mußte. Es ist hinzuzufügen, daß die möglicherweise vom Strukturalismus angeregte, auf einzelne Vokabeln gerichtete Zitierweise sich eines jede semantische Frage unterdrückendes Detailpositivum schuldig macht, der die vorgetragene These nicht aus dem Sinnzusammenhang der angezogenen Texte evident machen konnte. Es geht uns jedoch nicht um diese offen zutage liegenden Mängel einer gewiß unachtsam durchgeführten Arbeit, sondern um die grundsätzlichen Fragen der Interpretation, die durch Warnkes Referat angeschnitten sind.

Warnke hat sich bemüht, die „Wertungs- und Beschreibungsmuster der kunstgeschichtlichen Populärliteratur“ und „ihre wichtigsten weltanschaulichen Implikationen“ an, wie er es nennt, einem herausgegriffenen „Denkschema“ zu erläutern. „Es ist das Verhältnis, in welche[m] das Einzelne zum Ganzen, das Besondere zum Allgemeinen, die Sache zum Begriff, oder das ‚Detail‘ zur ‚Komposition‘ gesetzt wird.“ Das Fazit dieser Bemühung zieht er gegen Ende in dem Satze: „Die in der kunstwissenschaftlichen Populärliteratur beanspruchte Metaphorik der Macht, Gewalt, Herrschaft, Unterordnung, des Zwanges und des Bannes, welche die Relation des Einzelnen zum Ganzen fixiert, zeigt diese Literatur so sehr p o l i t i s c h (Sperrung vom Rezensenten) bestimmt, daß die Forderung, die Kunstgeschichte möge zur politischen Selbstreflexion schreiten, einigermaßen naiv erscheint.“

Dieser vom Referenten gar nicht mehr relativierten kausalen Verknüpfung von „politisch“ mit dem herausgegriffenen sogenannten „Denkschema“ bzw. de[r] es begleitenden Metaphorik liegt nun interessanterweise der gleiche Kurzschluß zugrunde wie der vorhin erörterten Zitatmontage bei Hinz. Das von Warnke inkriminierte „Denkschema“, welches die für Reclam schreibenden Kunstgelehrten mehr oder weniger glücklich verwendeten, ist – man geniert sich fast, daran zu erinnern – ein seit Aristoteles unzählige Male wiederholtes Postulat der Ä s t h e t i k. Es sei nur an die wichtigste Belegstelle aus Poetik 8/4 erinnert: „Es müssen die Teile der Tatsachen so komponiert sein, daß durch die Versetzung oder Auslassung irgend eines Teiles das Ganze verändert und in Unordnung gebracht wird.“ (Zitiert nach der Übersetzung von Adolf Stahr.) Entsprechend ist eine der Eigenschaften, welche Aristoteles in der Poetik wie in der Metaphysik für das Schöne fordert: „Taxis“, Ordnung im Sinne von G l i e d e r u n g.

Es war dieses alte ästhetische Postulat, welchem sich die Verfasser der Reclamwerkmonographien anschlossen, um seine angeblich vollkommene Erfüllung durch die behandelten Gemälde und Bildwerke zu rühmen. Warnkes Annahme, daß das inkriminierte „Denksche-

ma“ als eine bisher nicht aufgedeckte und sozusagen ad hoc vollzogene Übertragung von politischen Ordnungsmodellen zu verstehen sei, läßt sich daher mindestens in so undifferenzierter Weise nicht aufrechterhalten. Auf einem anderen Blatte steht die Frage, ob jenes alte Postulat der klassischen Ästhetik, nach welchem das Einzelne dem Ganzen untergeordnet sein solle, auf sämtliche in den Werkmonographien so behandelten Werke sinnvoll anwendbar war. Diese Frage aber betrifft zunächst ausschließlich die mehr oder weniger weitreichende Evidenz der ästhetischen bzw. kunsthistorischen Interpretation. Und hier lieferte sich Warnke dem gleichen Dilemma aus wie Hinz. Ohne den vergleichenden Blick auf die Werke ließ sich schlechterdings nicht entscheiden, ob und in welchem Umfange es jeweils angemessen, erhellend oder verfälschend war, von der Unterordnung der Teile unter das Ganze zu sprechen.

Ähnlich liegen die Schwierigkeiten bei der von Warnke analysierten Metaphorik. Wenn etwa Jantzen angesichts der Naumburger Stifterfiguren von dem „bezwingenden E i n d r u c k (Sperrung vom Rezensenten. Warnke sperrte das Adjektiv) der Lebensnähe“ spricht, so benutzte er bewußt oder unbewußt einen alten Topos der rühmenden Beschreibung: die Illusion, die durch das Kunstwerk hervorgerufen werde, sei eine vollkommene. Um den genetischen Kontext sichtbar zu machen, sei nur an den von Plinius überlieferten Wettstreit zwischen den Malern Zeuxis und Parrhasios erinnert, ob denn die Trauben des einen oder der Vorhang des anderen täuschender dargestellt seien. Auch hier war es also ein Vorurteil, die von Jantzen verwendete Metapher „bezwingend“ a limine als „politisch bestimmt“ anzusehen. Man verstehe recht: eine kritische Durchleuchtung der Sprache der kunsthistorischen Interpretation und ihres Assoziationsbereiches wäre nur zu begrüßen. Auch ist z. B. unbestreitbar, daß jene Ästhetisierung der Macht, ihres Apparates, wie sie sich in Deutschland und Italien während der Dreißiger-Jahre beobachten läßt, genaue Parallelen in der Einstellung zu Kunstwerken, vor allem Kunstwerken der Vergangenheit gehabt hat. In diesem eingeschränkten und spezifischen Sinne ist Warnke zuzustimmen, daß es eine „politisch bestimmte“ oder, zutreffender, eine mit der kryptischen, beschwörenden Sprache der ästhetisierten Macht gleichklingende Metaphorik der kunsthistorischen Ekphrasis gegeben hat – und auch noch gibt. Um diese Vorgänge zu erhellen, bedürfte es jedoch eines differenzierteren und vor allem distanzierteren und affektfreieren Verfahrens. Hingegen ist zu fürchten, daß der von Warnke vorgelegte Versuch eine Hypothek für jede weitere Behandlung dieser Problematik darstellt.

Es scheint mir nicht sinnvoll, auf die übrigen – unter sich wiederum ungleichen – Referate einzugehen. Interessant ist, daß bei fast allen Vorträgen – nicht bei Maus und nicht bei Günter, der das Problem umgehen konnte, – ein gemeinsames Agens erkennbar wird: die affirmative Haltung nicht nur gegenüber dem vermeintlichen oder tatsächlichen Zwang zu gesellschaftlicher Anpassung, sondern auch angesichts ästhetischer Phänomene zu verweigern. Dahinter scheint die Befürchtung zu stecken, daß im ästhetischen Wohlgefallen immer schon die weltanschaulich affirmative Haltung impliziert sein könnte. Ganz unverständlich ist solche ikonoklastische Renitenz nicht, auch wenn sie u. E. auf einem Mangel an Reflexion beruht und von bedrückender Unfreiheit zeugt. In einer Wissenschaft, welche die alten ästhetischen Kategorien mit der Fragestellung und Methode des Historismus verband, verwan-

delte sich Ergriffenheit vor den Monumenten oft allzu schnell in Bewunderung für den Überbau – die Epoche, die Institution, den heilen Menschen usw. In extremen Fällen wurden die Denkmäler der älteren Kunst zu einer Folge von banalen Identifikationsmöglichkeiten und Wunschbildern konfliktfreier Situationen. Hiergegen lehnen sich in recht undifferenzierter Weise jene auf, deren kritisches Bewußtsein gegenüber jeglicher Manipulation durch neue Formen der Analyse geschärft worden ist. Sie fürchten, daß der ästhetische Gegenstand durch die Interpretation immer schon zur Ware verfremdet werden könnte. So tritt uns hier das vertraute Dilemma des hermeneutischen Zirkels in neuer Gestalt entgegen. Diese unbestreitbare und nie aufhebbare Problematik gälte es in die Spannweite, aber auch die Sachlichkeit des wissenschaftlichen Gesprächs einzubringen. Leider hat die hier erörterte Broschüre damit keinen verheißungsvollen Anfang genommen.

Kunst und Politik. Jutta Held und die Kunstgeschichte nach 1968

Über die Veränderungen unseres Faches im Zuge der Studentenbewegung ist schon einiges geschrieben worden, über die Politisierung der Kunstgeschichte an den Hochschulen in der Folge von 1968, über neue Themenfelder und neue Perspektiven auf die Kunst und ihre Vermittlung. Im Fokus standen dabei oft die Strukturen und die Inhalte des Faches, seltener die Akteure, die bis vor kurzem noch eher Subjekte als Objekte der fachgeschichtlichen Forschung waren. Anders als bisher soll im Folgenden der Blick exemplarisch auf eine einzelne Biografie geworfen werden, auf den Werdegang von Jutta Held, die in der Mitte der 1950er Jahre ihr Studium der Kunstgeschichte begonnen hat, die politisiert wurde im Zuge der Studenten-

bewegung und in der Mitte der 1970er Jahre als eine der ersten Kunsthistorikerinnen ihrer Generation eine Professur erhielt. Jutta Held war nicht der Prototyp einer 68erin, sie stand nicht an der Spitze der Bewegung und der Veränderungen im Fach, aber ihr beruflicher Weg und ihr wissenschaftliches Werk, vor allem aber auch ihre außeruniversitären Aktivitäten, sind doch signifikant für eine in der Folge von 1968 sich zunehmend als politisch verstehende Kunstgeschichte. Ihre über das geschriebene Wort hinausreichenden Aktivitäten, die als „politisch motiviert“ bezeichnet werden können, bilden eine Art Paratext zu ihrem wissenschaftlichen Werk. In diesem Engagement drückt sich jenseits dessen, was den Schriften zu entnehmen ist, eine bestimmte Haltung, ein bestimmtes Selbstverständnis und eine bestimmte Auffassung von Wissenschaft aus.

Der Autor muss vorausschicken, dass er in diesem Fall alles andere als ein distanzierter oder gar kritischer Beobachter ist, da ihn mit seiner Doktormutter Jutta Held und ihrem Mann Norbert Schneider eine enge fachliche und persönliche Beziehung verband. Das Folgende soll aber mehr als eine persönliche Erinnerung sein, weil auch politi-