

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-

sche und sozialgeschichtliche Aspekte der Kunst- und Wissenschaftsgeschichte zum Tragen kommen werden und die Frage gestellt werden soll, wie die beiden sich als Kunsthistorikerin und Kunsthistoriker in ihrer Zeit begriffen haben, welche Aufgaben sie sich gestellt, in welchen Bereichen sie sich engagiert, wie sie die politische und gesellschaftliche Relevanz ihrer Tätigkeit eingeschätzt und danach gelebt und gehandelt haben. Jutta Held und Norbert Schneider hatten eine ausgeprägte berufliche und politische Ethik, die ihr Handeln bestimmt hat – in einer Weise, die man heute nur noch selten findet. Das betrifft zum einen ihre Produktivität, die auf enormem Arbeitsfleiß und protestantischer Disziplin gründete, und zum anderen ihr politisches und wissenschaftspolitisches Engagement, immer angetrieben vom Anspruch, es anders und besser zu machen als die Generation ihrer Eltern und Lehrer, die von autoritärem Denken geprägt und mit dem Nationalsozialismus verstrickt war.

STUDIUM IN DER NACHKRIEGSZEIT

Jutta Held wurde 1933 geboren, der Vater war Arzt, und sie und ihre beiden Brüder, die später ebenfalls Ärzte wurden, wuchsen in gutsituierten, bürgerlichen Verhältnissen auf. Seit Mitte der 1950er Jahre studierte sie Kunstgeschichte, Germanistik, Philosophie und Archäologie in Tübingen, Freiburg, Münster und Hamburg. Das Studium der Kunstgeschichte bot Frauen in dieser Zeit kaum eine berufliche Perspektive. Auf dem Arbeitsmarkt hatten Frauen als Kunsthistorikerinnen nur geringe Chancen auf qualifizierte Stellen. Sie studierten häufig Kunstgeschichte, um in bürgerlichen Kreisen eine gute Partie abzugeben – Ausnahmen wie die etwas jüngeren Kunsthistorikerinnen Irene Below, Kathrin Hoffmann-Curtius oder Daniela Hammer-Tugendhat bestätigen diese Regel nur. Jutta Held war eine sehr gute Studentin. Werner Hager, seinerzeit Lehrstuhlinhaber der Kunstgeschichte in Münster, schrieb ihr in einem Kommentar zu einer ihrer Hausarbeiten über „Die Gestaltung des Raumes in Architektur und Malerei des Klassizismus“: „Liebes Fräulein Held, anliegend sende ich Ihnen den gewünschten

Seminarschein, d. h. eine Bestätigung über Ihre Teilnahme und Angabe der Beurteilung Ihres schriftlichen Referates. / Diese Arbeit hat mir grosse Freude gemacht. Sie ist systematisch klar, gut durchdacht und mit auffallend gewandten sprachlichen Ausdrucksmitteln dargelegt. Ich habe sachlich kaum etwas einzuwenden oder zu bemerken. Dass Sie auch in der Formulierung so erfolgreich sind, erwähne ich deswegen eigens, weil es leider heutzutage durchaus nicht erwartet werden kann. Sie haben manche glückliche Wendung gefunden, die die Sache entsprechend hervorbringt. / Sie wissen vielleicht, dass ich jungen Damen meistens davon abrate, unser Fach als Hauptfach zu studieren, weil die beruflichen Aussichten für Damen gar zu unsicher sind. Ihnen würde ich aber auf Grund dieser Leistung gern raten, sich mit der Kunstgeschichte eingehend zu befassen, sei es haupt- oder nebenfächlich, denn es scheint, dass Sie das Zeug dazu haben. / Das Exemplar Ihres Mscr. dürfen wir wohl behalten. [...] Mit vielen guten Wünschen und freundlichen Grüßen, Ihr Hager.“ (Nachlass Jutta Held, Deutsches Kunstar- chiv Nürnberg)

Jutta Held beendete ihr Studium an der Universität Hamburg mit einer Dissertation über *Farbe und Licht in Goyas Malerei* (publ. Berlin 1964). Nicht viele dürften die Mittel gehabt haben, um ihre Dissertation in einem gebundenen Buch zu veröffentlichen. Es ist vielleicht ein Hinweis darauf, dass die Eltern doch eine berufliche Perspektive für die Tochter sahen und den Druck der Arbeit unterstützt haben. Eine Doktorarbeit über ein Thema des 19. Jahrhunderts war zu Beginn der 1960er Jahre außergewöhnlich. Methodisch war Jutta Held noch sehr an der Arbeitsweise ihres Doktorvaters, Wolfgang Schöne, orientiert, der in den 1950er Jahren ein Buch *Über das Licht in der Malerei* geschrieben hatte (Berlin 1954). Schöne, ein früherer SA-Mann, der sich in der NS-Zeit habilitiert hatte und nach dem Zweiten Weltkrieg auf den früheren Lehrstuhl von Erwin Panofsky berufen wurde, entwickelte sich in den 1960er Jahren zum hochschulpolitischen Hardliner, der alles daran setzte, Reformen zu unterdrücken und die alte Ordinarienuniversität zu erhalten (vgl.

Schöne, *Kampf um die deutsche Universität*, Hamburg 1966). Es ging ihm darum, zu verhindern, dass die Generation der 68er, zu der auch Jutta Held bald gehörte, an den Universitäten Fuß fassen konnte – und damit Mitbestimmung und eine Auflösung der alten Hierarchien Einzugs hielten.

Schon in den 1950er Jahren hatte Schöne für öffentliches Aufsehen gesorgt, weil er Richard Hiepe, damals Student der Kunstgeschichte in Hamburg (noch vor Jutta Helds Zeit), Hausverbot am Kunsthistorischen Seminar erteilt hatte. Hiepe hatte sich auf Nachfrage dazu bekannt, Kommunist zu sein. Er ging einige Jahre später als Stipendiat der Hansestadt Hamburg ans ZI nach München, wo er kurz darauf die *Tendenzen: Zeitschrift für engagierte Kunst* und die Neue Münchner Galerie gründete. Als er in den 1970er Jahren eine akademische Karriere einzuschlagen versuchte und zu einem der prominentesten Opfer des Radikalerlasses wurde, versorgte ihn Jutta Held mit Lehraufträgen an der Universität Osnabrück.

Schöne exponierte sich 1970, als er Martin Warnke nach seiner Organisation der Reformsektion „Das Kunstwerk zwischen Wissenschaft und Weltanschauung“ auf dem Kölner Kunsthistorikertag auf das Heftigste attackierte und im Anschluss daran versuchte, durch publizistische Aktivitäten und einen Rundbrief an die Ordinarien der Kunstgeschichte vor einer Berufung Warnkes zu warnen, allerdings vergeblich (vgl. Norbert Schneider, Hinter den Kulissen. Die Akte ‚Warnke‘, in: *Kunst und Politik* 12, 2010, 53–62). Nach einem Intermezzo in Marburg wurde Warnke sein Nachfolger in Hamburg. Nur wenige Jahre nach den Attacken auf Warnke rühmte sich Schöne, von Hamburg aus die Habilitation seiner früheren Schülerin Jutta Held in Münster verhindert zu haben, auch dies nur mit mäßigem Erfolg. Die Habilitation blieb ihr zwar verwehrt, sie hatte zu diesem Zeitpunkt (1974) aber bereits einen Ruf an die junge Reformuniversität Osnabrück auf eine Professur für „Theorie der Ästhetik und Kommunikation“, wie die Denomination zunächst lautete, erhalten und brauchte sich nicht mehr zu habilitieren.

Es gibt im Nachlass von Jutta Held einen frühen, undatierten Lebenslauf, vermutlich aus der Mitte der 1960er Jahre, der ihre Ausbildungs- und Qualifikationszeit zusammenfasst: Darin verweist sie auf die durchaus beeindruckende Liste ihrer akademischen Lehrer und stellt vor allem Kurt Bauch und Wolfgang Schöne heraus: „Ich besuchte Vorlesungen und Übungen bei den Herren Professoren und Dozenten Bauch, Baumann, Beck, Beissner, Gosebruch, Hager, Halbach, Heselhaus, Isermeyer, Jantzen, Oertel, Rehm, Scheja, Schöne, Schrade, Schuchardt. Besonders danke ich für mein Studium Herrn Professor Dr. Kurt Bauch und Herrn Professor Dr. Wolfgang Schöne.“

ANFÄNGE EINER KRITISCHEN KUNSTGESCHICHTE

Es ist nicht genau zu sagen, wann Jutta Held begann, die politische Dimension kunsthistorischen Arbeitens verstärkt in den Blick zu nehmen, aber es muss wohl in der Mitte der 1960er Jahre gewesen sein, im Anschluss an ihre Dissertation, als sie nach einem Volontariat an den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ein Stipendium der DFG erhielt, um in Madrid und in Paris zum Thema der spanischen Genremalerei im 18. Jahrhundert zu forschen. In München stand sie in Kontakt zu Ernst Strauss, den sie auch in ihrem Lebenslauf erwähnt, einem ehemaligen Emigranten, dem aufgrund seiner jüdischen Herkunft 1933 die Lehrbefugnis entzogen worden war. Er war zunächst nach Italien und später dann in die USA emigriert, 1949 nach Deutschland zurückgekehrt und seit 1954 als apl. Professor am Institut für Kunstgeschichte der LMU tätig (vgl. Christian Fuhrmeister, Kontinuität und Blockade, in: Nikola Doll/Ruth Heftrig/Olaf Peters/Ulrich Rehm [Hg.], *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln 2006, 21–38). In Madrid saß Jutta Held in einem Büro mit dem zwei Jahre jüngeren Alfonso Perez Sanchez, dem späteren Direktor des Prado, dem nachgesagt wurde, während der Franco-Zeit verdecktes Mitglied der PCE, der kommunistischen Partei Spaniens, gewesen zu sein.

Nach einer kurzen Zeit am Frankfurter Städel und einem Thyssen-Stipendium am Essener Folkwang-Museum ging sie 1969 als Associate Professor an die Queen's University nach Kingston/Ontario (Abb. 1). Die Zeit in Kanada zog ein verstärktes Interesse an der amerikanischen Kunst und Kultur der Gegenwart, aber auch an der anglo-amerikanischen Kunstgeschichte nach sich, mit der sie sich nach und nach immer stärker vernetzte. Die frühesten Kontakte bestanden zu deutschen Kunst- und Kulturhistorikern in den USA wie Otto Karl Werckmeister und Jost Hermand, später kamen enge Verbindungen zu Alex Potts und Andrew Hemingway hinzu, besonders aber zu amerikanischen Kunsthistorikerinnen wie Carol Duncan, Ruth Capelle und Frances Pohl oder zu Kulturwissenschaftlerinnen wie Natalie Davis.

1971, zurück in Deutschland, wollte sich Jutta Held in Münster habilitieren. Das beschauliche Münster war in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren so etwas wie der Nukleus einer neuen, kritischen Kunstgeschichte in Deutschland. Klaus Herding wurde hier 1968 promoviert, Berthold Hinz 1969, Martin Warnke, der in der Mitte der 1960er Jahre für die *Stuttgarter Zeitung* über die Auschwitz-Prozesse berichtet hatte, hat sich 1970 in Münster habilitiert, Ellen Spickernagel und Norbert Schneider wurden hier 1971 promoviert. Dabei war es nicht das kunsthistorische Seminar, sondern das Seminar für mittellateinische Philologie, das von dem jungen Peter von Moos geleitet wurde, wo sich der kritische Nachwuchs traf – so auch Jutta Held und Norbert Schneider, die 1974 heirateten. Kritisch bedeutete damals: in Orientierung an der Kritischen Theorie, die nach der gesellschaftlichen Funktion von Kunst und Kultur fragte. Vor allem aber bedeutete es Ideologiekritik, also die Vorstellung, dass Kunstwerke nicht in ihrer Ästhetik allein aufgehen, sondern Ausdruck von Ideologien, von Denkmustern, Wertvorstellungen und insbesondere Ausdruck von gesellschaftlichen und politischen Auseinandersetzungen ihrer Zeit sind.

Jutta Held wurde Mitglied im Ulmer Verein, engagierte sich in den 1970er Jahren in entsprechenden Arbeitsgruppen und schrieb für die *kriti-*

schen berichte, das Organ des Vereins. In dessen Gründungsheft von 1973 findet sich eine von Berthold Hinz und Horst Bredekamp initiierte Unterschriftenaktion, in der sich Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker mit dem vom Berufsverbot bedrohten Richard Hiepe solidarisierten. Die mehr als 100 Unterschriften, die in den folgenden Monaten zusammenkamen, geben ein ziemlich genaues Bild der Gruppe der kritischen Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker der frühen 1970er Jahre wieder. Für die *kritischen berichte* schrieb Jutta Held in der Mitte der 70er Jahre in ideologiekritischer Perspektive über den amerikanischen Fotorealismus und über Pop Art und Werbung in den USA (Visualisierter Agnostizismus. Zum amerikanischen Fotorealismus, in: *kritische berichte* 3, 1975, H. 5/6, 63–78; Pop Art und Werbung in den USA. Über das dialektische Verhältnis zwischen freier und angewandter Kunst, in: *kritische berichte* 4, 1976, H. 5/6, 27–44). Mit der kritischen Perspektive öffnete sich also zugleich auch ihr Blick für die Kunst des 20. Jahrhunderts bis zur unmittelbaren Gegenwart. Neben den *kritischen berichten* veröffentlichte sie seit den späten 1970er Jahren auch in den von Richard Hiepe herausgegebenen *Tendenzen* und schrieb für das von Wolfgang Haug herausgegebene *Argument*, zwei ausgesprochen linksgerichtete Zeitschriften.

Ihr größter publizistischer Erfolg wurde ihr Goya-Band in der Reihe der rororo-Bildmonographien, der 1980 erschien. Leben und Werk Goyas werden aus der Kultur und Geschichte Spaniens heraus entwickelt. Ihr methodisches Konzept stellt Held dem Band nicht programmatisch voran, sondern erläutert es quasi im Nachgang in der Zusammenfassung, die eine Art methodologisches Nachwort ist. Hier entfaltet sie ihre Vorstellung einer kritischen, das heißt künstlerische Phänomene konsequent historisierenden und in den Kontext gesellschaftlicher und politischer Entwicklungen stellenden Kunstgeschichte. Dieses Nachwort ist in seiner Radikalität ungewöhnlich für eine rororo-Monographie. Als Einleitung hätte der Text die meisten Leser vermutlich abgeschreckt, aber er hat auch nach mehr als 40 Jahren nichts von seiner Radikalität und Aktualität verloren. Nach ihrer

Abb. 1 Jutta Held während ihrer Zeit als Associate Professor an der Queen's University Kingston/Ontario, 1969 (Archiv: Autor)



Vorstellung „müßte es Aufgabe einer den Geschichtsprozeß wie die durch ihn geprägte Individualitätsform erhellenden Biographie sein, Eigenschaften, Wesen, Fähigkeiten und Bedürfnisse des einzelnen als gesellschaftlich geworden zu begreifen. [...] Die Genialität Goyas, seine besonderen Fähigkeiten, werden in den vielen Biographien über ihn als naturgegeben vorausgesetzt und damit letztlich biologisch begründet, während es gerade gälte, sie historisch, das heißt als gesellschaftlich ermöglichte Formen der Selbstverwirklichung zu erklären.“ (Ebd., 144)

In den Jahren 1979/80, als Jutta Held die Goya-Biographie fertigstellte, nahmen sie und Norbert Schneider den aus der DDR ausgereisten, prominenten marxistischen Intellektuellen Wolfgang Harich bei sich auf, der in der Folge des Ungarn-Aufstandes und seiner Kritik an der SED viele Jahre inhaftiert gewesen war. Harich wohnte ein halbes Jahr in Osnabrück und warb in dieser Zeit (im Frühjahr 1980) in einem Brief an Willy Brandt und bei einem Treffen mit Egon Bahr um ein rot-grünes Bündnis, damals seiner Zeit voraus und ohne Erfolg. In diesem Zusammenhang entwickelte Harich auch seine friedenspolitischen Thesen. Im Anschluss an die Zeit mit Harich begann Jutta Held, zaghafte Kontakte in die DDR aufzubauen, insbesondere zu solchen Künstlern und Kunsthistorikern, bei denen sie ein kritisches intellektuelles Potenzial und die Bereitschaft zur Modernisierung sah. Dazu gehörten etwa der Grafiker Herbert Sandberg, der 1976 gegen die Ausbürgerung Wolf Biermanns protestiert hatte, für den sie 1981 in Osnabrück und Bremen eine Ausstellung mit Katalog organisierte (Herbert Sandberg,

Politische Grafik, Ausst.kat. Osnabrück 1981), oder die Kollegen Peter H. Feist und Harald Olbrich. Insbesondere Feists Fundus-Bändchen *Künstler, Kunstwerk und Gesellschaft. Studien zur Kunstgeschichte und zur Methodologie der Kunstwissenschaft* von 1978 wurde damals unter den kritischen Kunsthistorikern im Westen stark rezipiert.

IKONOLOGIE, POLITIK, FEMINISMUS

Der Autor hat sein Studium der Kunstgeschichte 1983 an der Universität Osnabrück aufgenommen. Es war ein sehr kleiner Studiengang, der zunächst noch „Kommunikation und Ästhetik“ hieß. Die frühen 1980er Jahre waren die Zeit der Anti-Atomkraft-Bewegung, des Nato-Doppelbeschlusses sowie der Anfänge der ökologischen Bewegung und der Friedensbewegung. Unter den Studienanfängern kursierte damals die Nachricht, dass Jutta Held an den sogenannten Prominenten-Protesten im September 1983 in Mutlangen gegen die Stationierung der Pershings teilgenommen hatte. Im Laufe der 1980er Jahre, als viele der früheren 68er den Weg an die Universitäten fanden, sich dort etablierten und politisch zurückhaltender wurden, baute Jutta Held ihre politischen Aktivitäten aus. Sie engagierte sich verstärkt in der Redaktion des *Argument*, aber auch für den BDWI (Bund demokratischer Wissenschaftler). Für das *Argument* schrieb sie 1985 den Beitrag „Wie kommen politische Wirkungen von Bildern zustande? Das Beispiel von Picassos ‚Guernica‘“ (Nr. 153, 701–710), der 1988 in englischer Übersetzung auch im *Oxford Art Journal* erschien (vol. 11, no. 1, 33–39).

Der Artikel ist durchaus von programmatischer Natur und war so etwas wie ein Gründungsmanifest der Guernica-Gesellschaft, eines Vereins zur Erforschung und Förderung antifaschistischer Kunst und Antikriegskunst, den Held 1986 ins Leben gerufen hat und der ein Jahr später mit dem internationalen Kongress *Der spanische Bürgerkrieg und die bildenden Künste* erstmals öffentlich in Erscheinung trat. Als Marxistin hat sie sich vor allem im Kontext des BDWI zu erkennen gegeben, insbesondere in einem sehr kurzen, persönlichen Beitrag über „Marxismus und Kunstgeschichte“, der 1988 in *Forum Wissenschaft* erschien. In der *Frankfurter Rundschau* veröffentlichte sie am 15.8.1989 in der von Jürgen Habermas initiierten Reihe „Forum Humanwissenschaften“ den Beitrag „Der mainstream, die Linke und Panofsky“, in dem sie sich vehement dem in den Jahren des *Pictorial Turn* verbreiteten Panofsky-Bashing widersetzte. Wie viele linke bzw. an soziologischen Fragen interessierte Intellektuelle, unter anderem auch Pierre Bourdieu, verehrte sie Panofsky. Bei allem politischen Anspruch blieb die methodische Basis ihrer kunstgeschichtlichen Forschungen immer die Ikonologie.

In der Mitte der 1980er Jahre, man könnte sagen: mit einiger Verspätung, erweiterte sie ihr Repertoire um feministische Fragestellungen. Den Anstoß gaben – soweit sich das rekonstruieren lässt – weniger die sich bereits formierende feministische Kunstgeschichte in Deutschland, vielmehr befreundete Kolleginnen aus den USA, insbesondere Frances Pohl (vgl. Jutta Held/Frances Pohl, *Feministische Kunst und Kunstgeschichte in den USA*. Ein Bericht, in: *kritische berichte* 12, 1984, H. 4, 5–25). Die Arbeiten von Jutta Held fanden in der feministischen Kunstgeschichte in Deutschland nicht nur Zustimmung, sondern wurden gelegentlich auch heftig kritisiert, weil sie im Mutterbild, vor allem in den frühneuzeitlichen Mariendarstellungen, ein emanzipatorisches Potenzial erkannte (vgl. *Marienburg und Volksfrömmigkeit. Zur Funktion der Marienverehrung im Hoch- und Spätmittelalter*, in: Ilsebill Barta u. a. [Hg.], *Frauen, Bilder, Männer, Mythen: Kunsthistorische Beiträge*, Berlin 1987, 35–68). Innerhalb des feministischen Dis-

kurses der 1980er Jahre wurde das als kontraproduktiv wahrgenommen.

METHODIK UND HABITUS

Das Beeindruckende war (aus der Sicht des Schülers und späteren Kollegen), dass die politischen Aktivitäten, insbesondere die wissenschafts- und die friedenspolitischen, auch ihrem Naturell und ihrer Lebenshaltung entsprachen. Das galt ebenso für Norbert Schneider. Beide handelten im universitären Alltag danach. Sie haben grundsätzlich Assistenten und Hilfskräfte nicht für sich arbeiten lassen. Die Mitarbeiter hatten neben ihren Lehraufgaben alle Zeit für die eigene Weiterqualifikation, sie waren Kollegen, keine Untergebenen, anders als die beiden es selbst noch kennengelernt hatten. Die Hilfskräfte wurden nur für Aufgaben des Instituts eingesetzt. Auch in ästhetischer Hinsicht hatten beide eher eine Vorliebe für das Subtile und Beiläufige und weniger für das Kraftstrotzende oder Plakative. Als Titelblatt für die erste Auflage ihrer gemeinsam verfassten *Sozialgeschichte der Malerei* von 1993 (Abb. 2), in der auch die Gedanken zu den Marienbildern der frühen Neuzeit entwickelt werden, wählten sie eine Darstellung von Venus und Anchises aus einem Fresko von Annibale Carracci in der Galleria Farnese in Rom von 1597. Es geht um die Liebe zwischen der Göttin und dem Menschen, aus der bekanntlich Aeneas hervorgegangen ist. Ausdruck ihrer Liebe ist in der Darstellung Carraccis neben der Amor-Figur zu Füßen der Venus die Geste des Mannes, der der Frau beim Ausziehen ihrer Schuhe behilflich ist – keine erobernde, sondern eine sanfte, zuvorkommende Geste.

In der *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert* (Köln 1993) entwickeln bzw. konkretisieren und modifizieren beide noch einmal ihren methodischen Ansatz, den sie jetzt nicht mehr am Schluss, sondern in der Einleitung erläutern. Da heißt es: „Unser Interesse gilt vor allem der historischen Funktion der ikonografischen Motive. Dabei konnte es nicht darum gehen, soziale Implikationen lediglich eines isolierten ikonographischen Typs analysieren zu wollen. Nicht das auf Grundmuster reduzierte Motiv



Abb. 2 Jutta Held/Norbert Schneider, *Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert*, Köln 1993

ist aussagekräftig, sondern die Abweichung, die historische Variante. [...] Wir gehen nicht von der Vorstellung sozial determinierter Stile, künstlerischer Bedeutungen und Formen aus, quasi von einer Ontologie der künstlerischen Medien. Es lassen sich nicht, wie Frederick Antal versucht hat, eindeutig klassenspezifische und klassegebundene Formen, etwa bürgerliche und aristokratische Stilmerkmale, aus der Geschichte destillieren. Statt dessen gehen wir, wie gesagt, von einem funktionalen Verständnis der künstlerischen Bedeutungen und Formen aus. Wir versuchen also, historische Konstellationen zu rekonstruieren, in denen künstlerische Motive und Formen eingesetzt wurden, mit denen um die kulturelle ‚Definitionsmacht‘ gerungen wurde.“ (Ebd., 10f.)

Beide hatten einen ausgeprägten Sinn nicht nur für sozial-, mentalitäts- und gendergeschichtliche Aspekte, sondern auch für den politischen Anspielungsreichtum in Werken der Kunst. Zu den Lieblingsbildern von Jutta Held etwa gehörte der *Kartenhausbauer* von Jean-Baptiste Siméon Chardin aus den 1730er Jahren (Abb. 3), ein Bild des Ancien Régime, in dem sich der gesellschaftliche Veränderungswille in den Jahrzehnten vor der Französi-

schen Revolution dokumentiert (abgebildet auf dem Umschlag von Martin Papenbrock/Gisela Schirmer/Anette Sohn/Rosemarie Sprute [Hg.], *Kunst und Sozialgeschichte. Festschrift für Jutta Held*, Pfaffenweiler 1995): Das Kartenhaus, das der Spieler baut, ist als Sinnbild für den Entwurf einer neuen Gesellschaft zu verstehen (wie Architektur in der frühneuzeitlichen Malerei und Grafik häufig als Symbol der Gesellschaft fungiert). Das Haus ist noch nicht fertig, es ist höchst fragil (gleiches gilt für den Plan einer neuen Gesellschaft), aber entscheidend ist, dass der König (bzw. die entsprechende Karte) vom Tisch fällt, er also offenbar nicht mehr Teil der neuen Gesellschaft sein soll. Für die 1730er Jahre war das eine bemerkenswerte politische Aussage in Frankreich.



Abb. 3 Jean-Baptiste Siméon Chardin, *Der Kartenhausbauer*, um 1735/37, eines von Jutta Helds Lieblingsbildern (Martin Papenbrock/Gisela Schirmer/Anette Sohn/Rosemarie Sprute [Hg.], *Kunst und Sozialgeschichte. Festschrift für Jutta Held*, Pfaffenweiler 1995)



Abb. 4 Jutta Held bei ihrer Abschiedsvorlesung im Jahr 2000 (Archiv: Autor)

NEW ART HISTORY UND KRITISCHE SELBSTREFLEXION

Jutta Held sprach nur selten über sich selbst, über ihre eigenen Projekte und Erfolge, sondern fragte lieber das Gegenüber (egal ob es sich um Kollegen oder Studierende handelte) nach dessen aktuellen Arbeiten, Vorhaben und Plänen. Sie war stets interessiert und bereit, sich auf dessen Themen einzulassen. Diese Eigenschaft, sich nicht selbst in den Mittelpunkt zu stellen, sondern den anderen gut dastehen zu lassen, prädestinierte sie für bestimmte Aufgaben. Als 1996 dem französischen Soziologen und politischen Aktivistin Bourdieu die Ehrendoktorwürde der Universität Frankfurt verliehen wurde, hielt sie die Laudatio (vgl. Klaus Herding, *Stille Souveränität – analytische Tiefe*. Zum

Lebenswerk von Jutta Held, in: *kritische berichte* 2007, H. 2, 85–93, hier 88). Das war sicherlich nach ihrem Geschmack, denn Bourdieu stand nicht nur für eine enge Verbindung zwischen Soziologie, Kunstgeschichte, Kulturtheorie und Bildungspolitik, sondern war bekanntlich auch Mitbegründer der globalisierungskritischen Bewegung Attac.

Jutta Held wurde im Jahr 2000 emeritiert (Abb. 4), ihre Abschiedsvorlesung hielt sie über Picassos Koreabild (vgl. Klaus Garber/Ute Széll [Hg.], *Frühe Neuzeit und Moderne. Jutta Held zum Abschied*, Münster 2004). Sie und Norbert Schneider verlegten anschließend (2002) ihren Lebensmittelpunkt nach Karlsruhe. Mit den beiden gingen auch die Guernica-Gesellschaft und die Stiftung Kritische Kunst- und Kulturwissenschaften dorthin. Die Stiftung hatten die beiden in den 1990er Jahren gegründet, um ihre Art von Kunstgeschichte, das heißt eine kritische, sozialgeschichtliche und feministische Kunstgeschichte mit friedenspolitischen Akzenten, zu fördern. Die Stiftung unterstützt entsprechende Projekte, vergibt Preise und Stipendien, 2021 erstmals in Kooperation mit dem ZI in München den Jutta-Held-Preis.

2007 starb Jutta Held im Alter von 73 Jahren, kurz vor dem Erscheinen der gemeinsam mit Norbert Schneider verfassten *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, einer ambitionierten Einführung in die *Gegenstandsbereiche – Institutionen – Problemfelder* unseres Faches, wie es im Untertitel des Buches heißt. Ein Grundprinzip des Bandes (und das lässt sich auch für die Lehrveranstaltungen der beiden sagen) ist es, die Studierenden nicht zu unterfordern. Ein weiteres Anliegen war es ihnen stets, nicht nur die Gegenstandsbereiche, Institutionen und Problemfelder der Kunstgeschichte zu historisieren, sondern auch das eigene wissenschaftliche Handeln, die Geschichte der kritischen Kunstgeschichte nach 1968 zu reflektieren, die sie als Teil der *New Art History* begriffen: „Mit dem neuen Niveau der Verwissenschaftlichung, das gleichermaßen die Begrifflichkeit, die Theorien und die methodischen Zugriffsweisen sowie den Kanon der zur Kunstgeschichte gehörigen Gegenstände betraf, setzte die *New Art History* zu-

gleich den Anspruch einer permanenten Selbstreflexion der Disziplin. Diese Standards zu unterschreiten, können sich heute weder die einzelnen VertreterInnen der Disziplin noch deren Repräsentanzebene insgesamt leisten, wollen sie innerhalb der vielfältigen Konkurrenzen im wissenschaftlichen und intellektuellen Feld der Gegenwart bestehen.“ (Ebd., 13f.)

Dieser Beitrag ist die bearbeitete Fassung eines Vortrags, der am 1.12.2021 anlässlich der Verleihung des Jutta-Held-Preises an Jo Ziebritzki am Zentralinstitut für

Kunstgeschichte in München gehalten wurde. Er erscheint in erweiterter Form auch in *Kunst und Politik* (23/2021).

PROF. DR. MARTIN PAPENBROCK
 Karlsruher Institut für Technologie
 martin.papenbrock@kit.edu

Vor- und Nachteile hierarchisierender Kunstgeschichte. Julius von Schlosser in neuer Sicht

Sebastian Schütze (Hg.)
Julius von Schlosser (1866–1938).
 Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. 66. Wien/Köln, Böhlau Verlag 2021. 230 S., Ill. ISBN 978-3-205-21443-4. € 70,00

Wie nur von wenigen anderen Kunsthistorikern der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann von Julius von Schlosser (**Abb. 1**) behauptet werden, dass drei seiner Studien bis heute in einer ungebrochenen Forschungskontinuität stehen. Als vermeintlich theoriearme Standardwerke von empirischer Dichte näherten sich die Übersichten zur Kunstliteratur, zur Kunst- und Wunderkammer und zur Geschichte des Wachsbildnisses den thematischen Rändern des Fachs und steckten innovative Forschungsfelder ab. Auch als Nachschlagewerke haben sie bislang kaum Ersatz gefunden. Schlosser fasziniert daher nicht allein aus einem allgemeinen Interesse an der Geschichte des Fachs und seiner Methoden, sondern auch aus

dem unmittelbaren Ertrag seiner Studien. Der hier anzuzeigende, aus einer Tagung anlässlich von Schlossers 150. Geburtstag hervorgegangene und von Sebastian Schütze eingeführte Band widmet sich einem veritablen Polyhistor der Kunstgeschichte, dessen Karriere zugleich die innerdisziplinäre Grundspannung zwischen Museum und Universität abbildet und in vielerlei Hinsicht das Bild eines komplexen Lebenswerks zeichnet. Von 13 Beiträgen stehen drei in enger Beziehung zu Schlossers musealer Tätigkeit, zwei setzen sich mit den Hauptwerken *Die Kunstliteratur* und *Geschichte der Porträtmalerei in Wachs* auseinander, einer behandelt Schlossers Studien zur spätmittelalterlichen Hofkunst, vier weitere seine Beziehungen zu den Zeitgenossen Alois Riegl, Benedetto Croce, Aby Warburg und Wilhelm von Bode. Berührungspunkte zu allen Themenfeldern ergeben sich durch drei am Ende des Bandes stehende Abhandlungen, die sich übergeordneten systematischen Fragen zuwenden.

HAUPTWERKE

Mit profunder Quellenkenntnis, literarischer Beschlagenheit und konsequenter Bibliophilie positionierte sich Julius von Schlosser als *homme de lettres* im kunsthistorischen Fachdiskurs. Sein 1935