

Albert-Ludwigs-Universität Freiburg

Kunstgeschichtliches Institut

Sommersemester 2012

Modul: Arbeit vor Originalen und aktuelle Forschungsdiskussion

Dozentin: Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét

## WORKSHOPBERICHT



Jennifer Trauschke

Adresse

E-Mail:

Matrikel-Nr.:

Studiengang: Kunstgeschichte M.A. (2. Semester)

## 1. Tagungsthema

Am Kunsthistorischen Institut der Universität Freiburg trafen sich am 13. Juli 2012 Kunsthistoriker aus Deutschland und der Schweiz mit Studierenden der Universität Freiburg zur Veranstaltung FOKUS TIZIAN. Die studentische Initiative entstand im Rahmen des im Sommersemester 2012 stattgefundenem Hauptseminars *Tizians Farbe(n)* bei Frau Prof. Dr. Anna Schreurs-Morét, das sich intensiv mit dem Werk Tizians unter besonderer Berücksichtigung des Themas der Farbe beschäftigte.

Der berühmte venezianische Renaissancemaler Tizian (um 1490 bis 1576) ging in die Kunstgeschichte vor allem als Maler der Farben ein. Seine Rezeption ist bis heute stark von der Beurteilung zeitgenössischer Kunsttheoretiker, insbesondere durch Giorgio Vasari, geprägt. Vasari veröffentlichte im Jahr 1550 (die stark veränderte 2. Auflage erschien 1568) sein Werk „*Le Vite de' più eccellenti pittori scultori ed architettori*“, das Lebensbeschreibungen über die Künstler der italienischen Renaissance beinhaltet. In der zweiten Ausgabe von 1568 veröffentlichte er auch die Biographie Tizians. In der Vita Tizians nahm Vasari eine direkte Gegenüberstellung der florentinisch-römischen und der venezianischen Malschule vor. Dabei lobte er die erstere für ihr Können bezüglich des *disegno*, dessen Begrifflichkeit sich über die konkrete Bedeutung als Zeichnung auch auf die intellektuelle Leistung des Künstlers bezieht. Neben der praktischen Schulung durch das Zeichnen war für Vasari nämlich vor allem die geistige Leistung des Malers, durch geschultes Urteilsvermögen einen im Kopf konzipierten Entwurf zu Papier zu bringen, um ihn dann weiterentwickeln zu können, von besonderer Wichtigkeit.

Die Venezianer hingegen – und damit Tizian als wichtigsten Vertreter im Besonderen – kritisierte Vasari für ihr mangelndes Können bezüglich des *disegno*, stellte aber zugleich die herausragende Gestaltung der Farben, den *colore* auch positiv hervor. Jedoch sei die florentinisch-römische Schule der venezianischen überlegen: Vasari wertete die venezianische Praxis der Farbgestaltung explizit als Täuschung des Betrachters, denn mit der Farbe würden die venezianischen

Künstler nur ihre mangelnden Zeichenkenntnisse verstecken. Lodovico Dolce und später Marco Boschini kritisierten diese Aussagen Vasaris und stellten die Farbe als uneingeschränkt positive Qualität der Malerei Tizians dar. So gelinge ihm, eine Lebendigkeit herzustellen, welche die Natur selbst übertreffe.

Lange Zeit dominierte die von Vasari ausgehende Kritik an Tizian in Bezug auf sein angeblich mangelndes *disegno* und sein fehlendes Studium der Antike die Forschungsdiskussion. Vasari warf Tizian vor, nicht früher nach Rom gereist zu sein, um antike Werke und die Arbeiten seiner Zeitgenossen wie Raffael und Michelangelo zu studieren. Zwar gestand Vasari Tizian zu, hinsichtlich der Farben ein vollendeter Naturnachahmer zu sein, aufgrund seines mangelnden *disegno*s jedoch würde es ihm nie gelingen die Größe von Raffael und Michelangelo zu erhalten:

*„(...) wenn er zu jener Zeit in Rom gewesen wäre (...) dann nämlich wäre er, dessen schöne Praxis in der Farbgestaltung offensichtlich sei und der es verdiene, hinsichtlich der Farben als der beste und größte Naturnachahmer unserer Zeit gerühmt zu werden, in der Grundlage des großen disegno dem Urbinaten und Buonarotti gleichgekommen.“<sup>1</sup>*

Die darauf folgenden wissenschaftlichen Fragen konzentrierten sich hauptsächlich auf die Ikonographien der Werke Tizians und ließen damit den Eigenwert und die besondere Ausdruckskraft der Farben in seinen Gemälden in den Hintergrund treten. Der Workshop FOKUS TIZIAN schließt sich jüngeren Forschungsansätzen an, die sich vor allem auf die Medialität der Werke Tizians stützen.

Durch eingehende Bildbetrachtungen und Analysen der Einzelwerke innerhalb des Seminars kamen viele Fragen auf, die ganz grundsätzliche Probleme kunsthistorischer Forschung aufwerfen und als Leitfragen für den Workshop „Fokus Tizian“ dienten:

Wie ist es heute überhaupt möglich, 500 Jahre alte Bilder auf ihre Farbigkeit hin zu untersuchen? Welche Möglichkeiten stehen dabei den Kunsthistorikern zur Verfügung? Inwieweit können Reproduktionen für die Forschung verwendet werden, wenn die Arbeit vor Originalen nicht möglich ist? Kann man überhaupt

---

<sup>1</sup> Giorgio Vasari, *Das Leben des Tizian*. Neu übersetzt und kommentiert v. Lorini, Victoria hrsg. v. Irlenbusch, Christina. Berlin 2005, S. 20.

von Originalen sprechen, wenn der Restaurierungs- und Konservierungsstatus des Gemäldes oft problematisch und unklar ist? Welche Bedeutung hat der oft kritisierte „späte“ Stil Tizians für die weitere Kunstgeschichte? Rührt Vasaris Kritik auch daher, dass Tizian Neuerungen vorwegnahm, die von seinen Zeitgenossen nicht verstanden werden konnten?

Aus diesen Fragestellungen entwickelte sich die Idee zur Initiation eines studentischen Workshops, der zur kritischen Auseinandersetzung mit den Forschungsfragen, insbesondere bezüglich der Farbe in Tizians Werken, anregen sollte. Die eingeladenen Referenten sollten im Gegensatz üblicher Formate jedoch nicht nur Vorträge halten, sondern zusammen mit den Studierenden Fragen und Thesen diskutieren.

## **2. Organisation**

Die Planung und Organisation des Workshops „Fokus Tizian“ wurde von den Masterstudentinnen des Seminars, Jolanda Bozetti, Angelika Eder, Banu Gürgen und Jennifer Trauschke, übernommen. Zu den Hauptaufgaben gehörten die Korrespondenz mit den Referenten, sowie die Konzeption eines geeigneten Veranstaltungsformates. Zusätzlich zu den bereits von Frau Schreurs eingeladenen Referenten des Kunsthistorischen Seminars der Universität Basel, Daniela Bohde und Martin Gaier, gelang es den Studentinnen außerdem den emeritierten Institutsleiter der Universität Freiburg, Wilhelm Schlink, für einen Beitrag zum Workshop zu gewinnen.

Als Veranstaltungsort diente ein Saal der Alten Universität, der die notwendigen technischen Voraussetzungen (Beamer/Dia-Projektoren) und die Möglichkeit zur Verdunkelung bot. Von der eigentlichen Idee, einen Raum ohne feste Bestuhlung zu wählen, musste aufgrund mangelnder Kapazitäten der Universität und der zentrumsnahen Lage des letztlich gebuchten Raumes Abstand genommen werden.

Die Gestaltung des Flyers für die Veranstaltung wurde vom Organisationsteam in Eigenregie übernommen. Idee für den Entwurf war ein Layout, das bei einer Fortführung des Projektes als Workshopreihe, auch für nachfolgende Veranstaltungen weiterverwendet werden könnte. Die Bekanntmachung für den Workshop erfolgte über Plakatierung innerhalb der Universitätsgebäude, einer Meldung auf der Website des Kunsthistorischen Institutes und Mails an die Studierenden, ebenso über Veranstaltungshinweise in Vorlesungen. Am Veranstaltungstag wurde zusätzlich durch Hinweisschilder für eine einfache Orientierung zum Saal gesorgt. Die Finanzierung des Workshops erfolgte zum Teil aus Berufungsgeldern von Frau Schreurs, für die Pause erhielten die Organisatorinnen Unterstützung von den Seminarteilnehmern und der Fachschaft Kunstgeschichte.

Weitere wichtige Arbeit bestand in der Betreuung von Arbeitsgruppen, die zur Vorbereitung auf den Workshop gebildet wurden. Hierfür leitete jede Masterstudentin eine Gruppe zu einem der folgenden Themenbereiche: Kunstgeschichte (Funktion, Auftraggeber, Adressaten der Gemälde Tizians), Kunsttheorie (Textquellen von Giorgio Vasari, Lodovico Dolce, Pietro Aretino; Antikenrezeption, Naturnachahmung) und Künstlergeschichte (Materialität, Arbeitsweise, Textquellen von Marco Boschini). Die Texte wurden hierfür von der jeweiligen Verantwortlichen ausgewählt und für die Studierenden im Seminarapparat der Institutsbibliothek in Form von Kopiervorlagen zugänglich gemacht. In den vorbereitenden Treffen der Gruppen wurden die jeweiligen Texte intensiv besprochen und Fragestellungen für den Workshop entwickelt. Während des Workshops gaben die Masterstudentinnen eine Einführung zur Konzeption der Veranstaltung und übernahmen die Moderation der Diskussionen.

### **3. Referenten**

Als Referenten waren zum Workshop eingeladen: PD Dr. Daniela Bohde (Universität Basel), PD Dr. Martin Gaier (Universität Basel) und Prof. Dr. Wilhelm Schlink (Universität Freiburg). Die Auswahl erfolgte durch die Seminarleitung und

das Organisationsteam aufgrund der Forschungsgebiete der Referenten. Aufgrund des geringen Budgets des Workshops spielte zusätzlich auch eine kurze Anreise der Referenten eine entscheidende Rolle. Daniela Bohdes Arbeit *„Haut, Fleisch und Farbe. Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians“* (Emsdetten/Berlin 2002) und Wilhelm Schlinks Band *„Tizian. Leben und Werk“* (München 2008) dienten als wichtige Textgrundlage innerhalb des Seminars *Tizians Farbe(n)*, Martin Gaiers Forschungsschwerpunkte konzentrieren sich allgemein auf venezianische Kunst und waren besonders für Fragen hinsichtlich der Akademien in Venedig für den Workshop von Bedeutung.

**Daniela Bohde** absolvierte ihr Studium der Kunstgeschichte in Hamburg, dort promovierte sie 1999 bei Prof. Dr. Bruno Reudenbach mit der Dissertation *„Haut, Fleisch und Farbe - Körperlichkeit und Materialität in den Gemälden Tizians“*. Es folgten verschiedene Stipendien unter anderem am Centro tedesco di studi veneziani in Venedig. Von 2001-2008 war sie als Assistentin am Kunsthistorischen Institut der Universität Frankfurt bei Prof. Dr. Alessandro Nova tätig. 2009 erhielt sie ein Stipendium am Kunsthistorischen Institut in Florenz. Im selben Jahr folgte die Habilitation und Ernennung zur Privatdozentin am Fachbereich Sprach- und Kulturwissenschaften der Goethe-Universität Frankfurt mit einer Habilitationsschrift zu *„Kunstgeschichte als physiognomische Wissenschaft - Eine Denkfigur in der deutschsprachigen kunsthistorischen Literatur zwischen 1920 und 1950“*. 2010/2011 erhielt sie das Samuel H. Kress Fellowship am Center for Advanced Study in the Visual Arts an der National Gallery, Washington DC.

Aktuell vertritt sie seit letztem Jahr den Lehrstuhl Frühe Neuzeit am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel. Ihre Forschungsschwerpunkte sind die Kunst des Spätmittelalters und der Frühen Neuzeit, insbesondere in Italien und Deutschland, Körper- und Gendergeschichte, Bildmedien und Materialesemantik, Kunsttheorie, Geschichte der Physiognomik 1750-1950, sowie Wissenschaftsgeschichte und Geschichte der Kunstgeschichte, insbesondere der NS-Zeit.

**Martin Gaier** wurde 1967 in Woodland (USA) geboren. Er absolvierte das Studium der Kunstgeschichte, Klassischen Archäologie und Musikwissenschaft in Tübingen, Rom und Berlin (FU und TU). 1994 folgte der Magister Artium, 1999 die Promotion unter dem Titel „*Facciate sacre a scopo profano. Venezia e la politica dei monumenti dal Quattrocento al Settecento*“.

Er erhielt Stipendien der Gerda Henkel Stiftung (1995-97), des Deutschen Studienzentrums in Venedig (1996,1999/2000), des Graduiertenkollegs *Kunstwissenschaft-Bauforschung-Denkmalpflege* (TU Berlin, 1998-2001), des Kunsthistorischen Institutes in Florenz und des Max-Planck-Instituts (2001-2003). Im Jahr 2004 wurde er mit dem "Hans-Janssen-Preis für Europäische Kunstgeschichte" der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen ausgezeichnet. Von 2003-2010 war Martin Gaier Assistent im Bereich Frühe Neuzeit am Kunsthistorischen Seminar der Universität Basel. 2010 erfolgte die Habilitation mit der Arbeit „*Heinrich Ludwig und die 'ästhetischen Ketzer', Kulturpolitik, Kulturkritik, Kunstanschauung nach 1871*“.

Seine Arbeitsschwerpunkte sind Wissenschaftsgeschichte, Kunstgeschichtsschreibung und Italienforschung von 1870-1900, Architektur und Sepulkralkunst in Venedig im 16. und 17. Jahrhundert und Villen und ihre Ausstattung im Veneto.

**Wilhelm Schlink** wurde 1939 in Bielefeld geboren. Nach angefangenem Jurastudium folgte das Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten München, Hamburg, Würzburg, Heidelberg, Berlin, Zürich und Paris. 1966 promovierte er an der Universität Würzburg mit der Arbeit „*Die Kathedrale Sankt Mammès von Langres: Untersuchungen zur kirchlichen Baukunst des nördlichen Burgund im fortgeschrittenen 12. Jh.*“. Von 1967-1974 war er Assistent an der Universität Hamburg. Seine 1974 abgeschlossene Habilitationsschrift trägt den Titel „*Saint-Bénigne in Dijon. Untersuchungen zur Abteikirche Wilhelms von Volpiano (962 – 1031)*“. 1974/75 vertrat er den Lehrstuhl an der Universität Kiel. Von 1974-1979 war er Professor für Europäische Kunstgeschichte an der Universität Frankfurt am Main. Im Anschluss bis 1984 Professor für Kunstgeschichte an der Universität Trier. Von 1984-2005 Professor und Direktor

des Kunstgeschichtlichen Institutes der Universität Freiburg, wo er zum Wintersemester 2004/2005 emeritiert wurde.

#### 4. Vorträge

Zunächst stellte Daniela Bohde kunsttheoretische Überlegungen zu Farbe und Fleisch vor, Ausgangspunkt hierfür war Lodovico Dolces bekannter Ausspruch „*dass Tizian mit Fleisch anstelle von Farben malte*“. Danach beschäftigte sich Martin Gaier mit sozialhistorischen Aspekten, ausgehend von der Frage, warum es so lange keine Künstler-Akademie in Venedig gab und ob die jahrhundertelange Zunftgebundenheit in Venedig tatsächlich solche Frustrationen unter den Künstlern hervorriefen. Nach der Pause sprach Wilhelm Schlink zu ausgewählten Werken aus der Sendung Philipp II. an den Escorial.

**Daniela Bohde** begann ihre Überlegungen an Lodovico Dolces Bewertung des Hl. Sebastian des Nicolò-Altars („*un San Sebastiano ignudo di bellissima forma, e con una tinta di carne cosi simile alla vera, che non par dipinto, ma vivo. Ilqual San Sebastiano essendo il Pordonone andato a vedere, hebbe a dire, io stimo, che Titiano in quel nudo habbia posto carne, e non colori.*“). Sie formulierte hierzu die Frage, ob Dolces Lob als bloße Rhetorik eingestuft werden müsse, denn bestände eine offensichtliche Diskrepanz zwischen dem rhetorischen Lob und der eigentlichen Altartafel. Im Folgenden wurde der restauratorische Befund von der Referentin dargelegt. Das ursprüngliche Altarbild wurde von Holz auf eine Leinwand gebracht, im Zuge dessen die Farbstruktur erheblich verändert. Die Auseinandersetzung von Daniela Bohde mit verschiedenen Reaktionen von Zeitgenossen Tizians, allen voran Giorgio Vasari (“*fece (...) San Sebastiano ignudo, ritratto dal vivo e senza artificio niuno che si veggia essere stato usato in ritrovare la bellezza delle gambe e del torso, non vi essendo altro che quanto vide nel naturale, di maniera che tutto pare stampato dal vivo, così è carnoso e proprio;*“).



*ma con tutto ciò è tenuto bello*“) zeigte, dass unterschiedliche Auffassungen von Naturnachahmung unter den Kunsttheoretikern herrschten. Vasaris zentrales Konzept des *disegno* vermittelte ein idealistisches Modell von Kunst. Marco Boschini (1674) betonte später den Stellenwert der Farbe (*„il quale certamente, chi non confessa più maraviglioso del naturale, è cieco dell’intelletto e perciò non può giudicar de’ Colori“*). Die klare Trennung der venezianischen Malschule, also den Vertretern des *colore*, von der florentinischen Malschule, die sich vor allem auf ein vollendetes *disegno* konzentrierte, ließe sich gemäß den Ausführungen von Daniela Bohde besonders gut am Beispiel des Körpers aufzeigen. Im Sinne eines körpergeschichtlichen Begriffes stellt der Hl. Sebastian den Pestheiligen dar, wird jedoch in Tizians Altarbild aufgrund seiner irdischen und sinnlichen Darstellung zum Gegenbild des Schwarzen Todes. Wird nach dem Körper im kunsttheoretischen Diskurs gefragt, soll die Kunst Schönheit zeigen, wie Vasari bei der Beschreibung der „terza maniera“ konstituiert. In verschiedenen Abschnitten des dritten Teils seiner *Viten*, unter anderem in den Lebensbeschreibungen von Andrea del Sarto, Coreggio, Perino del Vaga und Raffael, beschreibt Vasari, wie Figuren mit Farbe Lebendigkeit verliehen wird. Anhand dieser Textstellen zeigte Daniela Bohde beispielhaft und nachvollziehbar auf, wie Vasari auch als Vertreter des *colorito* verstanden werden kann. Ihrer These von Tizian als Vertreter des *disegno* fehlte es jedoch an entsprechenden Beispielen.

**Martin Gaier** beschäftigte sich in seinem Beitrag *„Die Mühen des Tizian“* besonders mit der Akademiefrage in Venedig. So stellte er Fragen an, warum sich erst kurz vor dem Ende der Republik Venedig eine Akademie entwickelte und weshalb die Organisation der Maler in Zünften solange Bestand hatte (*„La pittura visse gloriosa, sebbene affratellata anche con queglino che tingono imposte o scanni, senza che ai sommi maestri fosse vergogna lo appartenere ad una consorteria di artigiani.“*)<sup>2</sup> Ausgehend von Äußerungen von Rosand (1982) (*„Legally joined with such mechanicals, the painters of Venice were inevitably frustrated in their aspiration to be recognized as modern artists.“*) oder auch Puttfarken (2005) (*„It seems certain that Titian, in a general sense, identified with*

---

2 Agostino Sagredo, *Sulle consorterie delle arti edificative in Venezia. Studi storici; con documenti inediti*, Venezia 1857, S. 125.

*the aims of the academy [of Florence], or at least some of them“.* „Titian sympathized with the liberal aims of the academy, his political masters in Venice certainly did not.“) regte Martin Gaier zur Auseinandersetzung mit der Frage an, ob die Künstler des Cinquecento und Seicento keine Akademie gründen konnten oder es schlicht nicht wollten.<sup>3</sup>

Dabei stellte der Referent vor allem das Selbstverständnis der venezianischen Künstler und die Wichtigkeit der freien Entwicklung im Gegensatz zum strengen Studium der florentinischen Akademie heraus („*In suma la Maniera Veneziana Porta con sì l'istessa libertà, Che porta ognun che vive in sta Città, Patria, che tien l'obligacion lontana.*“).<sup>4</sup> So ging es den venezianischen Malern nicht um die bloße Nachahmung der Schöpfung, sondern um das Nachvollziehen des Aktes der Schöpfung:

*Ma che Virtù più erudita di questa [Pittura veneziana]? che ad imitazione di tutte le operazioni del sommo Creatore va dimostrando tutte le cose da lui create, e tutte le derivanti dalla Natura; e non solo quelle, ma anco, con accuratissimo modo, tutte le cose inventate dall'Uomo; di modo che si può dire che sia la Pittura un epilogo di tutto quello che l'Uomo vede, pratica, dispone, possede, opera, desidera, niuna eccettuta. Poiché il Pittore si dichiara Istorico, si rappresenta Filosofo, si dimostra Astrologo, si manifesta Matematico, [...].<sup>5</sup>*

**Wilhelm Schlink** setzte sich in seinem Vortrag vor allem mit der Darstellung von Tizians *Hl. Hieronymus* (Kloster San Lorenzo, Escorial, Patrimonio Nacional, 184 x 170 cm) auseinander. Nach Wilhelm Schlink zeige dieses Gemälde die unterschiedliche Bestimmung des Heiligen als Büsser, Schriftgelehrten und von Gott berufenen Gläubigen in einem Bild vereint. Im Vergleich zu einer früheren Fassung des Hl. Hieronymus (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid, 137 x 97 cm) stellte Herr Schlink die besondere Farbigkeit, wie das intensive pastenförmig aufgetragene Blau mit Lapislazuli beim Himmelsausblick, das besonders gut mit

---

3 Vgl.: David Rosand, *Painting in Cinquecento Venice: Titian, Veronese, Tintoretto*, New Haven/London 1982, S. 11.

Thomas Puttfarcken, *Titian & tragic painting: Aristotle's poetics and the rise of the modern artist*, New Haven 2005, S. 15, 40.

4 Marco Boschini, *La Carta el Navegar pitoresco*, Venedig 1660, S. 76.

5 Marco Boschini, *Breve instruzione*, in: *Le Ricche minere della pittura veneziana*, Venedig 1674, ed. A. Pallucchini 1966, S. 745.

dem Rot des Gewands des Heiligen harmoniere, heraus. Das helle karminfarbene Gewand und das vom Licht modellierte Inkarnat des Eremiten sorgen dafür, dass sich Hieronymus deutlich vom dunklen Rahmen der Höhle absetzt. Auch der spezielle Einsatz weißer Farbakzente wurde vom Referenten besonders herausgearbeitet. So spielt die Verwendung von Weiß bei Tizian eine große Rolle. Mit dem kalkweißen Lichtstrahl, der auf das vor Hieronymus befindliche Kruzifix fällt, betont Tizian die Fähigkeit zur himmlischen Aufnahme des Heiligen. Das Weiß wird zusätzlich auch als Reflexlicht, wie beispielsweise am Glas der Sanduhr und am Zahn des Betenden, verwendet. Darüberhinaus benutzte Tizian das Weiß auch als Gegenstandsweiß für die Buchseiten der Bibel und die einzelnen losen Papierblätter hinter Hieronymus.

Die genaue Analyse des Bildes durch den Referenten hinsichtlich Farbigkeit und Farbauftrag führte zur Erkenntnis, dass innerhalb des Gemäldes eine Simultanität zwischen diffusen und präzise ausgeführten Elementen vorherrscht. Die erst später Tizian zugeschriebene und auf 1575 datierte Version des Hl. Hieronymus aus dem Museum Thyssen-Bornemisza, in dem der Wüstenheilige in einer unbunten dunklen Umgebung fast mit dem Hintergrund verschmilzt, so die kritische Anmerkung von Herrn Schlink, erfuhr erst in der Gegenwart eine besondere Beachtung der Forschung, die sich vor allem für den sichtbaren Pinselstrich und die Thematik des *non finito* interessiere. Die unbunten dunklen Gemälde aus dem Spätwerk Tizians lösen innerhalb der Forschung eine höhere Form der Begeisterung aus, deren alleinige Betrachtung, gemäß den Worten des Referenten, jedoch nicht für das Entdecken 'des wahren Tizians' ausreichen können.

## **5. Fazit**

Mit dem Workshop FOKUS TIZIAN wurde das Ziel eine Veranstaltung zu konzipieren, bei der die Studierenden aktiv in die Diskussion mit einzubinden, in positiver Weise umgesetzt, denn trotz der verhältnismäßig langen Veranstaltungsdauer von vier Stunden, brach der Diskussionsfreude bis zum letzten Vortrag kaum ab. Aufgrund der intensiven Vorbereitung der Studierenden

innerhalb der Arbeitsgruppen war die Hemmschwelle Fragen zu stellen, im Gegensatz zu den sonst stattfindenden Veranstaltungen, deutlich niedriger. Durch das erworbene Fachwissen fühlten sich viele Studierenden bestärkt, in Diskussion mit den eingeladenen Kunsthistorikern zu treten. Auch bot sich die Gelegenheit, über konkrete Fragen zu den Vorträgen hinaus, die Referenten zu ihrem persönlichen Umgang zum Themengebiet zu befragen und die einzelnen unterschiedlichen Herangehensweisen zu erfahren. So erläuterte beispielsweise Herr Schlink seine persönliche Technik wie er bei der Betrachtung von Gemälden vorgeht, um sich Farbeindrücke und Details besonders gut einprägen zu können. Der Workshop gab außerdem einen wichtigen Einblick in die Arbeit kunsthistorischer Forschung. Dabei vermittelten die unterschiedlichen Themenaspekte der eingeladenen Referenten nicht einen stringenten Forschungsansatz, sondern zeigten darüberhinaus die Vielschichtigkeit in Bezug auf die kunsthistorische Praxis auf. Durch den Workshop wurde verdeutlicht, dass nicht ein konstanter Forschungsstand, sondern vielmehr der ständige Diskurs und auch das Revidieren vorangegangener Ideen die Arbeit der kunsthistorischen Forschung bestimmen.