

Tagungsberichte

'Kontinuität und Brüche — Kulturelles Handeln von Frauen und Repräsentation von Weiblichkeit in der Kunst um 1700'.

Eine Tagung der Arbeitsgruppe 'Frauen, Kunst und Kultur im 17. und 18. Jahrhundert' der Sektion Frauenforschung des Ulmer Vereins in der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel

(24.-27.2.1993)

Irene Ewinkel

Das Ziel der Tagung war es, anhand unterschiedlicher Forschungsbereiche der Frage nachzugehen, inwiefern sich um 1700 eine „Umbruchphase für das Geschlechterverhältnis sowie für die reale Lebenssituation von Frauen“ abzeichnete und diese Veränderungen in den Künsten wirksam wurden. Deutlich wurde durch die Beiträge der Referentinnen, daß die bisherige Barockforschung keine Antworten auf die von feministischer kunsthistorischer Forschung gestellten Fragen bereithält – es galt also, neues Terrain zu orten und neue Fragen an das Material zu stellen. Die Referate waren nach drei Schwerpunkten gegliedert worden, die eine konzentrierte Diskussion ermöglichen sollten. So setzten sich die Referate im ersten Teil mit den 'Produktionsbedingungen bürgerlicher Künstlerinnen zwischen Haus und Akademie' auseinander.

Im zweiten Teil ging es um eine andere Form der ästhetischen Einflußnahme von Frauen: 'Kirche, Adelsitz und Wohnzimmer als Orte ästhetischer Kompetenz' suchte das Selbstverständnis von Frauen als Gestaltende ihrer Umgebung zu hinterfragen.

Der dritte Teil widmete sich dem Thema: 'Die Ordnung der Affekte: Ehe und Gewaltikonographie' und beleuchtete anhand der Propagierung von Ehevorbildern sowie des Wandels der Häufigkeit von speziellen Gewaltdarstellungen Veränderungen in der Sicht auf das Geschlechterverhältnis.

1. 'Produktionsbedingungen bürgerlicher Künstlerinnen zwischen Haus und Akademie'

In ihrem Vortrag 'Dibutadis – Eine Art Schadensbegrenzung. Zur Ikonographie eines Künstlerinnenmythos im 17. und 18. Jahrhundert' untersuchte Viktoria Schmidt-Linsenhoff die in Sandrarts 'Teutscher Akademie' zur Illustration der Zeichenkunst als einziger Künstlerinnen-Mythos dargestellte Dibutadis-Geschichte in Hinblick auf ihre Bedeutung für die Ausbildung eines Selbstverständnisses der zeitgenössischen Künstlerinnen. Laut Plinius hat die Tochter des Dibutadis, die aufgrund ihrer Namenlosigkeit später selbst Dibutadis genannt wurde, das Schattenbild ihres scheidenden Geliebten nachgezeichnet und so die Zeichenkunst erfunden.

Inwiefern war dieser Künstlerinnenmythos nun identitätsbildend für die Künstlerinnen der Zeit?

Während das Thema zwischen 1760-1820 durch die im Klassizismus betriebene Betonung der Linearität besonders beliebt war, griffen die Künstlerinnen kaum auf diesen Mythos zurück. An der Darstellung des Dibutadis-Themas in Sandrarts 'Teutscher Akademie' wird deutlich, daß es offensichtlich geeignet schien, einen männlichen Entwurf vom „angemessenen“ Selbstverständnis von Künstlerinnen zu propagieren. Bei Sandrart werden zwei Ebenen deutlich, auf denen er den Dibutadismy-

thos abhandelt: zum einen betont er durchaus wohlwollend die steigende Zahl von künstlerisch tätigen und erfolgreichen Frauen, ergänzt sogar die Reihe der Künstlerinnen durch neue Namen und gibt angesichts der Werke einiger dieser Frauen, wie z.B. Artemisia Gentileschi, seine Unterlegenheit zu. Damit bestätigt er, daß Frauen durchaus dazu fähig seien, „männliche Höhen“ zu erlangen und ermuntert zur weiblichen Traditionsbildung.

Doch wird zum anderen auf den zweiten Blick deutlich, daß Sandrart mit diesem Dibutadis-Mythos den Frauen den Bereich zugesteht, der für die männlichen Künstler, die sich durch die Akademiegründung vom Handwerkerimage zum Künstler-selbstverständnis gerade zu emanzipieren suchen, nicht mehr interessant ist. Letztendlich dient der Dibutadis-Mythos in seiner Funktion als Identifikationsangebot für Künstlerinnen als eine Art Schadensbegrenzung vor den verstärkt auftretenden Frauen im künstlerischen Bereich, indem er eine Begrenzung der weiblichen künstlerischen Befähigung vornimmt. So zeichnet Dibutadis den durch eine Lampe an die Wand geworfenen Schatten nach: d.h. mittels des Hilfsmittels künstliches Licht zeichnet sie den von Natur gebildeten Schatten nach. Besonders deutlich wird die damit den Künstlerinnen bestrittene Innovationsfähigkeit im Vergleich mit einem der Künstlermythen, der Geschichte von Zeuxis. Dieser läßt sich die schönsten Frauen seiner Zeit kommen, um aus ihren jeweils schönsten Teilen eine von ihm geschaffene synthetische Schönheit zu kombinieren und durch diese Verfügungsgewalt über den Körper des anderen Geschlechts etwas Neues zu schaffen. Deutlich wird, daß Dibutadis eine solche Definitionsmacht nicht besitzt. Mit ihrer abbildenden Tätigkeit steht sie einerseits für die Werkstattpraxis, andererseits durch den Auslöser ihrer Handlung, die Liebe, die sie spontan zur Holzkohle greifen läßt, für das kindliche, intuitive, zufällige Zeichnen – beides Bereiche, über die sich die Künstler der Zeit einerseits durch die das Studium an der Akademie, andererseits durch die Imagination erheben wollen. In Sandrarts 'Teutscher Akademie' werden somit die Formen der Kunstausübung geschlechtsspezifisch zugeteilt.

Das Aufspüren der geschlechtsspezifischen Zuweisung von Formen der Kunstausübung bestimmte auch die zwei weiteren Vorträge des ersten Teils:

In ihrem Vortrag: „'... was ich aus eigener Erfindung und Erfahrung geschrieben...' – 'inventio' und eigenes Sehen als Ausdruck des Selbstverständnisses von Köchinnen und Künstlerinnen“ stellte Sabina Leßmann die Frage nach dem Selbstverständnis der Künstlerinnen im späten 17. Jahrhundert. Ausgangsbeispiel war die Reproduktionsstecherin Susanna Maria von Sandrart, die ihre Fertigkeit – die in ihrer Zeit durchaus hochangesehene Reproduktionsgraphik – nur über den Weg des Nachstehens zweidimensionaler Vorlagen erlernte und nicht das Zeichnen nach der Natur geübt hatte. Daraus ergab sich die Frage, welche Bedeutung das Sehen und graphische Erfassen der natürlichen Dinge hatte und inwiefern diese Form der Naturaneignung den Frauen in den einschlägigen Familienbetrieben verschlossen blieb. Da die Erforschung dieses Bereichs der geschlechtsspezifischen Seh- und Empfindungstheorie im 17. Jahrhundert noch in den ersten Ansätzen steckt, läßt sich nur vermuten, daß die über das Auge vollzogene Entfaltung der Sinne durch die unmittelbaren natürlichen Dinge als für Künstlerinnen unangemessene Wirkung angesehen und das Kopieren von zweidimensionalen Darstellungen als Mittel gesehen wurde, dem unmittelbaren Reiz zu entgehen.

Susanna Maria von Sandrart empfand diese Form der begrenzenden Ausbildung durchaus als Einschränkung im Vergleich mit der vollständigen Ausbildung ihres Bruders, der später – im Gegensatz zu ihr – auch an den Sitzungen der von seinem Vater gegründeten Akademie teilnehmen konnte, wo Studien nach lebenden Modellen betrieben wurden.

Auf der Suche nach von Frauen gemachten Aussagen zu ihrem Selbstverständnis als Künstlerin und Erfinderin wurde Leßmann in einem anderen Bereich fündig: in den Vorworten der Koch- und Stickvorlagebüchern. Hier weisen die Autorinnen auf ihre Erfindungsgabe hin. Während in den frühen Werken die Vorworte noch häufig vom Verleger oder Gatten verfaßt wurden, beanspruchten im späten 17. Jahrhundert immer häufiger die Autorinnen selbst diesen Raum. In der Diskussion stellten sich darauf die Fragen, ob sich hierin die Feminisierung dieses Bereichs abzeichnet, und ob es sich um einen erkämpften oder einen überlassenen Freiraum handelte. Dabei ist in der Bewertung der Koch- und Haushaltsbücher und somit ihrer Autorinnen zu berücksichtigen, welche große ökonomische Bedeutung das Haus als Wirtschaftsfaktor im 16. und 17. Jahrhundert hatte.

Heidrun Ludwig untersuchte in ihrem Beitrag 'Nürnberger Blumenmalerinnen um 1700: zwischen Dilettantismus und Professionalität' die gesellschaftspolitischen Bedingungen, die dazu führten, daß die Blumenmalerei zur weiblichen Domäne in Nürnberg wurde.

War die Blumenmalerei schon im 17. Jahrhundert der Bereich gewesen, der nicht zünftisch organisiert war, und hatte somit den Malern, die nicht ordnungsgemäß das Malerhandwerk gelernt hatten, eine Nische geboten, so nutzten dieses Arbeitsfeld auch viele Malerinnen, da die Nürnberger Malerordnung in den Jahren 1596-1713 Frauen fast ganz ausschloß. Ein anderer Bereich, den Frauen offiziell als eigene Domäne beanspruchten und zur finanziellen Absicherung „besetzten“, waren die Stickenleitungsbücher. Maria Sybilla Graf, geb. Merian, benannte als Adressaten für ihr Insektenbuch im Vorwort die kunstverständigen Liebhaber sowie Jungfern und verheiratete Frauen, die die Zeichnungen als Vorlagen für ihre zeichnerischen oder textilen Kopien benutzen sollten. Die Ausbildung im Zeichnen oder Sticken wurde als eine wichtige Stütze der weiblichen Tugend gesehen. So wird in der zeitgenössischen Literatur betont, daß der Ruhm eines Frauenzimmers in der Beherrschung der drei „S“ bestehe: Spiegel, Schüssel, Sticknadel, die durch die Säule der Gottesfurcht gestützt werden.

War die Domäne der Frauen das Haus, so diente das Sticken dazu, die arbeitsfreie Zeit nicht müßig zu verbringen. Indem ein Gegenstand der von Gott geschaffenen Natur auf diesem Weg innig betrachtet wurde, erfüllte die Tätigkeit gemäß der protestantischen Ideologie die Funktion, einerseits eine Art Gottesdienst, andererseits aber auch konkret nützlich zu sein. Allerdings läßt sich die Funktionalisierung der Stickerei zur Domestizierung der Frauen ebenso im katholischen Bereich nachweisen, wenngleich hier andere Motive, wie z.B. fromme Sprüche dominieren.

Läßt sich feststellen, daß um 1700 in Nürnberg bestimmte Arbeitsbereiche geschlechtsspezifisch besetzt waren, indem die Herstellung von Stickvorlagenbüchern sowie das Schreiben von Kochbüchern von Frauen als Domänen zur finanziellen Absicherung erkämpft wurden, so verschieben sich diese geschlechtsspezifischen

schen Grenzen im Verlauf des 18. Jahrhunderts wieder. Erfolgversprechende Gebiete werden nun auch wieder vermehrt von Männern belegt.

In der anschließenden Diskussion wurde hervorgehoben, daß anhand dieser Beispiele deutlich werde, daß die Polarisierung der Geschlechtercharaktere schon weit vor Rousseau unter Beteiligung der Frauen selbst vorgenommen wurde, und er eher die Aufgabe wahrnahm, diese vorhandenen Zuschreibungen zusammenfassend zu formulieren.

Zu fragen war angesichts der Vorträge auch, ob es sich um von Frauen erobertes Terrain handle oder ob es Gebiete waren, die ihnen schon von der Hausväterliteratur als angemessen zugewiesen wurden und die somit die einzigen Bereiche darstellten, in denen Künstlerinnen überhaupt Fuß fassen konnten – es sich also eher um die Übernahme von Beschränkungen handle.

2. Kirche, Adelssitz und Wohnzimmer als Orte ästhetischer Kompetenz

Die ersten beiden Vorträge beschäftigten sich mit der Tätigkeit von adeligen Frauen als Auftraggeberinnen.

Brigitte Bösen untersuchte in ihrem Vortrag 'Die Macht der Trauer. Marie Felicie d'Ursin, Herzogin von Montmorency und das Grabmal für Henri II Herzog von Montmorency in Moulins' die den Nachruhm ihres Mannes sichernde Tätigkeiten der verwitweten Herzogin. Da ihr Gatte im Kreis um Gaston d'Orleans in den Aufstand gegen Richelieu verwickelt und nach seiner Gefangennahme als Verschwörer 1632 enthauptet worden war, war Marie Felicie den Rest ihres Lebens damit beschäftigt, die Ehre ihres Mannes und damit die ihrer Familie wieder herzustellen. Ein wichtiger Punkt hierbei war ihre Verbindung zu dem 1616 in Moulins gegründeten Konvent der Visitandinnen. Sobald ihr Hausarrest aufgehoben wurde, zog Marie Felicie nach Moulins und investierte, nachdem 1642 durch den Tod Richelieus Maßnahmen zur Wiederherstellung der Familienehre möglich wurden, ihr Vermögen in einen Ausbau der Klosterkapelle, die die adäquate Umgebung für ein von ihr in Auftrag gegebenes Grabmal für ihren Mann und sie abgeben sollte. Bei der Figurengruppe dieses Grabmals, das das Ehepaar auf einem Sarkophag vereinigt, ließ sie ihren Mann durch die Figuren Herkules und Mars als intelligenten und starken Feldherrn, sich selbst daneben in verhaltener Trauer darstellen. Ihr Selbstverständnis als Witwe ließ sie durch die beigegebenen Figuren Religio und Liberalitas verbildlichen. Damit beanspruchte die Herzogin selbst Anteil am Denkmal als Trauernde, aber vorwiegend als Liebende und Stifterin. Mit diesem Grabmal wurde ein neuer Typus des Ehepaargrabmals entworfen, der in der Folge im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts einige Nachahmungen fand, die allerdings die Darstellung der Ehegattin immer deutlicher auf die der trauernden Witwe zuspitzten.

Begleitet wurde dieses „Rehabilitationsprogramm“ durch ein umfangreiches Schrifttum, in dem Marie Felicie in ihrem witwengemäßen Bestreben als neue Artemisia verherrlicht wurde. Wie an der Rezeption der Person der Herzogin in ihrer Zeit und in den folgenden Jahrhunderten festzustellen ist, wurde nur im Status der Witwe solch eigenständiges Handeln der Frau akzeptiert, indem sie damit an die alten Machtansprüche der Familie anknüpfen wollte und dafür unermüdlich an der Zurückgewinnung des alten Ansehens der Familie arbeitete.

Auch Barbara Lange beschäftigte sich mit der Frage der kulturellen Handlungsmög-

lichkeiten von Witwen: 'Freiräume? Zum kulturellen Stellenwert des Witwensitzes um 1700'. Am Beispiel der dänischen Prinzessin Friederike Amalie, die sich nach dem Tod ihres Mannes, Herzog Christian Albrecht von Schleswig und Holstein, das alte Kieler Schloß zum Witwensitz aus- und umbauen ließ, untersuchte sie an diesem von der Kunstgeschichte ansonsten als unbedeutend gewerteten Beispiel, welche Veränderungen vorgenommen wurden und wie diese einzuschätzen seien. Dabei wurde deutlich, daß Friederike Amalie einerseits in der Wahl der Form von Veränderung und Erweiterung sowie bei der Nutzung der Architektur, andererseits mittels literarischer Auftragsarbeiten, die ihren Nachruhm sichern sollten, als Witwe den Status der Landesmutter für sich beanspruchte, da sie durch ihren Sohn die Genealogie des Hauses fortgesetzt hatte. Die mit diesem Status verbundene Fürsorglichkeit äußerte sich sowohl in ihrer Förderung von Schulgründungen als auch in der Anlage des Gartens des Schlosses, den sie mit Nutzpflanzen ausstatten ließ.

Mit einem anderen Beispiel der Repräsentation weiblicher Macht beschäftigte sich Sabine Seufert. In ihrem Vortrag 'Königliche Mätressen: Selbstbild und Fremdbild' verfolgte sie die Strategien der Selbstinszenierungen der Marquise de Pompadour, die es ihr ermöglichten, als erster Mätresse bürgerlicher Herkunft über lange Jahre die Geschicke des französischen Hofes zu lenken. An verschiedenen Porträts der Pompadour machte Seufert deutlich, wie diese durch Benutzung unterschiedlicher Frauenbilder die unterschiedlichen Gruppen am Hof anzusprechen und durch Veränderungen ihrer Stellung am Hof ihre Position zu halten wußte.

Ellen Spickernagel ging in ihrem Referat 'Bürgerliche Wohnkultur als Aufgabe der Frau' von einem theoretischen Konzept des kulturellen Handelns der bürgerlichen Frauen aus: Sophie von La Roche 1783 in der Zeitschrift 'Pomona' publizierte 'Antwort auf Fragen nach meinem Zimmer'. Hier erhebt La Roche ihr Zimmer zu einem Bilderraum, der die Grundlage für weiterreichende, später auch vom Platz am Fenster aus den Innenraum verlassende Reflexionen bietet und damit Grundlage der emotionalen Erziehung und ästhetischen Kompetenz der Frau bilden soll. Die Wahrnehmung der inner- und außerhäuslichen Dinge wird bei La Roche durch einen emotionalen und sozialkommunikativen Zugang geprägt, der die Feminisierung der bürgerlichen Einrichtung als ästhetische Leistung der Frauen besetzt. Allerdings ist dieser Zugang erst über die Bildung, die ein bewußtes Sehen erlaubt, möglich. Diesen Bildungsanspruch für Frauen relativiert La Roche aber wiederum, wenn sie darauf hinweist, daß sie ihre eigene schriftstellerische Tätigkeit verheimlicht. Sie beschreibt, daß sie, wenn Besuch eintritt, schnell das Schreibzeug weglegt und – dem weiblichen Bescheidenheitstopos entsprechender und damit der Achtung gewiß – die weibliche Handarbeit hervorholt. Damit erfüllt sie die an sie als Frau gerichtete Erwartung, indem sie sich nach den Normen des herrschenden Weiblichkeitsbildes beschäftigt.

3. Die Ordnung der Affekte: Ehe und Gewaltikonographie

Der dritte Teil der Tagung war in zwei Bereiche unterteilt. Der erste Bereich beschäftigte sich mit dem Wandel der Gewaltikonographie.

Eva Schmitz-Gilge stellte in ihrem Vortrag die Frage nach der Bedeutung der seit der Gestaltung des Parks von Versailles „inflationären“ Fertigung von 'Raptusgruppen im höfischen Gartenprogramm' um 1700 am Beispiel des Großen Gartens von Herrenhausen.

Ist der zentrale Aspekt der Raptus-Gruppen der Geschlechterkampf, so wirkt die massenhafte Produktion solcher Gartenplastiken, wo die Gestik der Figuren nicht mehr deutlich herausgearbeitet wird, wie eine Banalisierung und Verharmlosung des Themas.

Dabei wurden die Probleme, die gerade das Gewaltthema beinhaltet, deutlich: so ist zu untersuchen, wie sich die ästhetische Ebene zur Realität verhält und ob durch den Anstieg der Zahl der Gruppen, die eine Wehrlosigkeit des weiblichen Opfers der sexuellen Begierde des Mannes gegenüberstellen, auf entsprechende gesellschaftliche Veränderungen geschlossen werden könne oder ob der Zusammenhang zwischen ästhetischer und realer Ebene nicht komplizierter ist. Darauf verweise auch die Positionierung der Gruppen im Garten: der Kontrast Garten – Architektur, d.h. der Gegensatz von Natur und Kultur spiele hier eine entscheidende Rolle bei der Interpretation der Gartenplastik.

In ihrem Vortrag 'Zur Ambivalenz von Liebe und Gewalt – Tiepolos Lucretia aus dem Palazzo Barbaro in Venedig' suchte Karin Hanika, basierend auf einer Kritik an den bestehenden, allerdings weitgehend nicht verifizierbaren Aussagen der kunsthistorischen Forschung zu diesem Bild, durch eine bildimmanente Analyse Tiepolos Lucretia neu zu lesen. Anhand ikonographischer Vergleichsbeispiele zeigte Hanika, welche Vorlagen aus der Lucretiaikonographie vom Künstler benutzt und verändert wurden. Auffällig wurde durch die genaue Analyse des Bildes, daß es zwei widersprüchliche „Botschaften“ enthält. Je nachdem auf welchen Teil des Bildes der Blick fokussiert wird, kann es als eine Liebesszene oder als eine Gewalttat interpretiert werden. Durch die Art der Präsentation der Lucretia ist ersichtlich, daß das Bild eindeutig auf einen männlichen Betrachter ausgerichtet wurde. Das Objekt männlichen Begehrens wird ausgestellt und aus diesem Grund Tarquinius (Lucretias erpresserischer Vergewaltiger, der mit dieser Tat letztendlich auch den Sturz des römischen Königs heraufbeschwor) in „den Schatten“ des Bildhintergrunds gerückt. Damit wurde letztendlich auch das Tugendkonzept, das nach gängiger Lesart mit der Lucretiageschichte verbunden wird, an den Rand gedrängt. Letztendlich ist die Legende der Lucretia weniger die Geschichte einer „tugendhaften“, heroischen Frau, sondern eine „Männergeschichte“, die vermittelte, über welche Codes sich Männer mit Männern verständigten und welche „Tugenden“ in deren Konkurrenzkampf gefordert wurden.

Im dritten Beitrag zur Gewaltikonographie verfolgte Cordula Bischoff den Wandel des Judithbildes um 1700: 'Von der männermordenden 'femme forte' zur heroischen Heldin – Zur Akzentverschiebung in den Darstellungen der Judith'. So konnte sie an einer Reihe von Bildbeispielen aufzeigen, daß die im frühen 17. Jahrhundert vorherrschende erotische Komponente der Judith-Darstellungen, die betont, daß die biblische Heldin mit dem Mittel der erotischen List zum Ziel gelangt, im Lauf des 17. Jahrhunderts zugunsten der heroischen Heldin zurücktritt. Wird in der Übergangszeit die erotische Komponente durch eine attraktive Helferin abgedeckt, so wandelt sich auch der Zeitpunkt, der bei der Judithdarstellung gewählt wird: wird Judith anfangs in einer intimen Szene nur mit Holofernes und vielleicht einer Dienerin dargestellt, so wird sie schließlich in Anlehnung an die zeitgleichen Heiligendarstellungen leicht erhöht in der sie bewundernden Volksmenge präsentiert. An diesen Bestandskatalog der Veränderungen schlossen sich Fragen nach der Funktion dieses Wandels sowie

dem gewandelten literarischen Judithbild der Zeit an – die auf den Wandel der geschlechtsspezifischen Determination der Affektkontrolle schließen lassen. Ist Judith im frühen 17. Jahrhundert das Abbild der ungezügelten Affekte, so erscheint sie um 1700 als Abbild der geglückten Affektkontrolle.

Der zweite Bereich des dritten Teils behandelte die Propagierung der Ehe als vorbildlicher Lebensform.

Barbara Mikuda-Hüttel stellte in ihrem Vortrag 'Ein „lieber, vereinigter Ehestand ist ... ein(e) Schül der Tugenden“'. Maria und Joseph, das ideale Ehepaar' die Indienstnahme der Josephsverehrung in den habsburgischen Ländern dar. Hatte der Jesuit Karl Stengel 1616 ein Kompendium der Josephologie verfaßt, so avancierte Joseph schnell vom Schutzpatron Böhmens, 1677 zum Patron des Kaiserhauses. Mit der Aufwertung Josephs ging eine massive – durch Andachtbilder geförderte – Propagierung Josephs als zärtlicher Vater und der heiligen Familie als der anzustrebenden Lebensform einher. Joseph und seine Familie wurden zum Leitbild eines Bevölkerungsprogramms womit einerseits durch den gefühlvollen Vater und die sich unterordnende Maria der Verwahrlosung der Untertanen durch die Kriegserfahrungen und die fehlenden sozialen Bezugsgruppen, andererseits den Folgen der Entvölkerung durch den 30jährigen Krieg, die Türkenkriege und die Pest entgegengewirkt werden sollte.

Mit dem Blick auf die Braut anstatt auf den das Fest ausrichtenden Bräutigam untersuchte Ursula Köhler in ihrem Beitrag 'Zur Hochzeitsikonographie in höfischer Repräsentationsikonographie' anhand der Szenengraphiken des Librettos der Oper „Il Pomo d'Oro“, die Leopold I. seiner Braut Margarita Teresa dezidierte, wieviel Raum der Adressatin des Festgeschehens gelassen und welche Rolle ihr zugewiesen wurde. Dabei wurde deutlich, daß die zukünftige Kaiserin in diesem Festgeschehen ebenso wie ihr Gatte die Funktion des politischen/symbolischen Körpers übernimmt. Ihr natürlicher Körper spielt bei der Repräsentation im Zeremoniell keine Rolle. Ebenso wenig wird ganz im Gegensatz zur späteren politischen Ikonographie auf ihre Funktion für den Erhalt der dynastischen Linie hingewiesen.

Die durch die beengten Räumlichkeiten in Wolfenbüttel vorgegebene kleine, überschaubare Teilnehmerinnengruppe hat sich als sehr konstruktiver Faktor herausgestellt, da in diesem Rahmen ein konzentrierter, offener Austausch ohne Imponiergehabe, wie es auf großen Mammuttugungen anzutreffen ist, möglich war.

Es ist vorgesehen, die Vorträge zu publizieren.