



## The Queen stripped bare Luise von Preußen oder Wenn Mode Politik macht

Kleidung spiegelt die gesellschaftliche Ordnung wider, repräsentiert diese manifest und zeitigt dadurch, wie z. B. im Fall der Königin Luise, Folgen für Hof und Staat.<sup>1</sup>

Luise, Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, wurde 1776 geboren. Sie lebte in ihrer Jugend am Hof von Darmstadt und wurde 1793 als Achtzehnjährige Gattin des preußischen Kronprinzen Friedrich Wilhelm, während ihre Schwester Friederike dessen Bruder Louis ehelichte. 1797 wurde Luise Königin von Preußen und gebar bis zu ihrem Tod 1810 zehn Kinder. 1805/06 folgte sie ihrem Mann auf der Flucht vor den napoleonischen Truppen bis nach Königsberg und Memel, wo der Hof fast fünf Jahre lang provisorisch residierte. Pläne, durch eine Allianz mit dem Zaren Alexander Napoleons Eroberungen Einhalt zu gebieten, zerschlugen sich, und auch die persönliche Begegnung Luises mit Napoleon 1807 in Tilsit, bei der sie ihn um die Rückgabe preußischer Gebiete bat, blieb erfolglos. Napoleon und Alexander teilten fast das ganze preußische Territorium unter sich auf. Erst zum Jahreswechsel 1809/10 kehrte die Königsfamilie nach Berlin zurück. Nach nur wenigen Monaten in der Residenzstadt zog sich Luise auf das mecklenburgische Gut ihres Vaters zurück, wo sie am 19. Juli an einer Lungenentzündung starb.

Als Luise an den preußischen Hof kam, galt dort noch die strikte Kleiderordnung des *ancien régime*. Das höfische Zeremoniell lockerte sich erst ab 1806 aufgrund der Flucht der Königsfamilie nach Ostpreußen. Während der Zeit am funktionierenden Berliner Hof hatte noch

*die vierstufige, in französischer Sprache abgefasste Rangordnung der Kleider Geltung. Man unterschied dabei die Robe de Cour (Hofkleidung, Staatsgala) von der Grande Parure (Kleider für halboffizielle Empfänge und Feste) und der Parure (Halbgala, Kleider für Tag und Abend) sowie dem Negligé (Straßen-, Reise- und Hauskleider). Der Übergang von der Grande Parure zur Parure war fließend. Hinzu kamen des Weiteren, außerhalb der vierstufigen Ordnung, die ›Sport- und Reitkleider‹.<sup>2</sup>*

Dem Verzeichnis der Mitgift Luises zufolge, das dem Ehekontrakt von 1793 beigegeben war, kleidete sich die junge Frau nach englischem Vorbild in einer moderaten Form des späten Rokoko; Korsett, Reifrock oder Aufpolsterungen sind nicht verzeichnet.<sup>3</sup> Einmal am preußischen Hof angekommen, richtete sich Luise bis zu ihrem Lebensende nach der neuesten Mode, was ihr durch eine rasche und enge Vernetzung mit der höfischen Modewelt in ganz Europa gelang, die trotz der französischen Revolution primär nach Paris blickte. Aus dem Nachlass wissen wir, dass die Königin zahlreiche Modejournale besaß und ihre Verwandten sowie die Frau des

preußischen Gesandten in Paris direkt um Auskunft und Zusendungen von Modekupfern wie auch Kleidungsstücken bat. Der neuesten Mode in ihrer luxuriösesten Variante zu frönen war nicht nur Teil des höfischen Vergnügens und der Repräsentation einer ausdifferenzierten Hofgesellschaft, welche die ständische Ordnung im preußischen Staat widerspiegelte, sondern hatte auch wirtschaftspolitische Bedeutung. So konkurrierten die deutschen und europäischen Fürstinnen untereinander, wer die teuersten Moden in Paris erstand, diente diese *conspicuous consumption* dem eigenen Herrscherhaus doch als Ausweis wirtschaftlicher Macht. Während der politischen Verwerfungen der napoleonischen Zeit, in der durch die Kontinentalsperre und die Kriegshandlungen bestimmte Märkte für Luxusstoffe zeitweilig unzugänglich waren, wurde zudem das Tragen von Materialien, Kleidungsstücken und Farben des eigenen Landes zur patriotischen Geste und förderte zugleich die heimische Wirtschaft.<sup>4</sup>

Darüber hinaus dienten Kleider als Geschenke, um sich der dynastischen Verbindungen an den europäischen Höfen zu versichern oder staatliche Allianzpolitik zu betreiben. Diese Kleidergaben waren stets politisch motiviert, auch wenn sie an die weiblichen Mitglieder der Herrscherhäuser adressiert waren.

*Ich packe aus, finde 12 Hüte und Bonnets, einen Karton voll Blumen und einen Karton mit einem Spitzenkleid von ungeheurem Wert, ein schwarzes Spitzenkleid und ein Ballkleid in Stahl gestickt, pompös.<sup>5</sup>*

Das sind die Worte, mit denen Luise am 12. August 1803 in einem Brief an ihren Bruder die Kleidergabe beschreibt, die ihr die französische Konsulin Josephine Bonaparte nach Berlin gesandt hatte. Obwohl Napoleon zu dieser Zeit schon Hannover besetzt hielt und einen Krieg gegen England plante, versicherte er Friedrich Wilhelm III., keine Eroberungspläne gegen Preußen zu hegen, und unterstrich dieses Stillhaltegelöbnis mit jenem »pompösen« Kleidergeschenk. Auch der russische Zar demonstrierte seine Solidarität mit dem preußischen Königshaus, indem er Luise über die Jahre an die zwanzig wertvolle Schals schenkte oder ihr bei ihrem Besuch in Petersburg Kleider in der Gesamtsumme von 25.632 Rubel zukommen ließ, darunter zahlreiche Pelzmäntel, -mützen und -muffs.<sup>6</sup>

Im Koordinatensystem von höfischem Luxus und Gabentausch entwickelte die neue Mode *à la grecque*, die gegen Mitte der 1790er Jahre in Frankreich aufkam und die Luise sofort adaptierte, ganz eigene Bedeutungen. Das Bekanntwerden der französischen Antikenmode schlug wie eine Bombe in der preußischen Hauptstadt ein, denn einen so radikalen Umbruch in der Kleidermode wie den Wechsel vom Rokoko zum sogenannten Empirestil hatte es bislang nicht gegeben. Bereits im Juni 1794 berichtete das *Journal des Luxus und der Moden*<sup>7</sup> seiner deutschen Klientel von dem atemberaubenden Wandel in der französischen Mode:

*Das Merkwürdigste aber ist eine neue Art von Kleidung, die sie [die Pariserinnen] angenommen haben, die schon allgemein getragen wird, und auch für die Zukunft National-Tracht bleiben soll. Sie tragen nemlich, wie die Männer, Pantalons von fleischfarben seidnem Zeuche, und darüber einen Rock von feinstem Mousseline, der an der Seite, bis aufs Knie aufgeschürzt, und mit einer Agraffe befestigt wird [...]. Die Taille ist ganz kurz, und mit einem dreyfarbigen Gürtel gefaßt.<sup>8</sup>*

Während des Direktoriums, das im April 1794 die Herrschaft des Nationalkonvents ablöste, hatte Frankreich begonnen, sich gesellschaftlich wie wirtschaftlich wieder zu konsolidieren, so dass auch die daniederliegende Modeindustrie erneut Auftrieb bekam. Zugleich wurde von offizieller Seite Einfluss darauf genommen, welche Kleiderform der neuen bürgerlichen Republik ihr Gesicht verleihen sollte.<sup>9</sup> So wurde kein Geringerer als der Maler Jacques-Louis David beauftragt, ein an der Antike orientiertes »Nationalkostüm« zu entwerfen.<sup>10</sup> Die nun aufkommenden, unter der Brust geschürzten Hemdkleider oder »Chemisen«, die manchmal von einer weiteren hauchdünnen Stoffschicht überfangen waren, scheinen direkt aus Davids antikisierenden Historienbildern übernommen zu sein. Sie brachten eine schwungvolle, »freie« Bewegung des Körpers hervor und erfüllten damit den symbolischen Auftrag, die Tugenden der französischen Revolution zu symbolisieren: Der gesellschaftlichen und geistigen Freiheit wollte man die Freiheit des Körpers zur Seite stellen. Durch das Diktat der Schmucklosigkeit und seine klassenlose Verbreitung wurde das Antikengewand außerdem zum Zeichen der Gleichheit aller Bürgerinnen erhoben;<sup>11</sup> und durch die geschlechterübergreifende Kleiderreform – Jacques-Louis David entwarf auch ein fließendes Antikengewand für den Mann –,<sup>12</sup> sollte entgegen der historischen Realität auch die Gleichberechtigung der Geschlechter suggeriert werden.<sup>13</sup> Darüber hinaus wollte die neue Kleidermode durch ihren Rückgriff auf antike Muster den historischen Bruch der Revolution überbrücken. Deshalb war sie als bleibende Tracht angelegt, die den Wechsel von Alt und Neu programmatisch überwinden sollte. An Stelle des aristokratisch codierten Luxus ständiger Novitäten sollte das neue Gewand als Signum einer stabilen, aus gleichberechtigten, freien Bürgern und Bürgerinnen bestehenden Nation dienen, die sich auf die Basis der Natur stellt und damit überhistorisch wird.

»Die Listen der Mode«<sup>14</sup> funktionierten aber schon damals anders: In kürzester Zeit ließ sich ganz Europa affizieren und nahm dem Antikengewand damit den Charakter eines französischen »Nationalkostüms«.<sup>15</sup> Die Kleidung *à la grecque* wandelte sich dadurch, dass sie zur Mode an allen europäischen Höfen und in unzähligen bürgerlichen Heimen avancierte, vom Zeichen des Nationalen zum Zeichen ubiquitärer »Natürlichkeit«. War »Natur« in der Mode des Rokoko noch Attribut wie etwa die Artischocke auf der Hochfrisur Marie Antoinettes, so bestimmte sie nun den ganzen Körper der modebewussten Europäerin.

»Naturmoden« aber, so Silvia Bovenschen, sind in höherem Maße ideologieverdächtig als Kunstmoden, da sie ähnlich wie die Nationaltracht zum Essenzialismus tendieren. Und sie sind paradox, da sie die Körper ihrer Trägerinnen nicht nur mit allen Mitteln naturalisieren, sondern diesen Prozess zugleich verbergen müssen.<sup>16</sup> Dass an dieser Naturalisierung im Sinne eines physiognomischen Verweises vom Gewand auf den Körper und von diesem auf die Gesinnung systematisch gearbeitet wurde, zeigen zahlreiche Karikaturen des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. Sie stellen die Mode des Rokoko gegen die Antikenmode und damit das Affektierte, Künstliche, Aristokratische gegen das Einfache, Natürliche, Bürgerliche.

Wenn wir Königin Luise also spätestens seit ihrer Ankunft in Berlin im Antikengewand sehen und dies über mehr als ein Jahrzehnt zu ihrem Markenzeichen wurde, bewegt sie sich in einem Feld, in dem unterschiedliche Ideologeme des Neuen rivalisierten, hier insbesondere die des Natürlichen und des Nationalen. In diesem Kontext lässt sich Luises emphatische Adaption der Naturmode *à la grecque* indirekt auch als Entnationalisierung der neuen französischen Nationaltracht lesen. Zugleich reaaristokratisierte sie diese, indem sie sie in die Kleiderordnung am preußischen Hof integrierte. So trug sie entsprechend den verschiedenen repräsentativen Anlässen antikisierende Gewänder nicht nur als Negligé für kleinere Anlässe, sondern wertete sie durch Accessoires wie kostbare Schleppen, Schals und Schmuck für die Grande Parure, Parure und Demiparure auf. Oder sie adaptierte sie durch eng anliegende Spenzer für den Ausritt und die Militärparade. Das Gewand bürgerlicher Gleichheit wird hier wieder zum Kern aristokratischer Distinktion, indem es dank seiner Einfachheit den applizierten Luxus umso deutlicher akzentuiert. Zugleich signifiziert es den natürlichen



**Fig. 2** Körper der Königin als unveränderlichen ›Kern‹, dem die unterschiedlichen Zeichen höfischer Repräsentation wie eine Applikation äußerlich bleiben, gerade weil sie virtuos eingesetzt sind.

Im Fall von Luise etablierte die Mode *à la grecque* zudem eine geschlechtsspezifische Distinktion, die ihr innerhalb unterschiedlicher Facetten von Weiblichkeit eine herausragende Stellung einräumte: die der ›hohen Frau‹ von erhabener Schönheit.

Ein Instrument dieser Unterscheidung war die Doppelinszenierung von Luise und ihrer Schwester Friederike, welche mit ihr nach Berlin gekommen war. **Fig. 2** Am Hofe wurde Friederike zeremoniell und diskursiv als Pendant und Gegenbild zu Luise etabliert. Bei der Heirat im Dezember 1793 deutet sich der vestimentäre Grundtenor

hierfür bereits an. Luise wurde das Prinzip der Einfachheit zugeordnet, Friederike das des Luxus. Diese Dichotomie spiegelt sich in der unterschiedlichen Hochzeitskleidung, die nach höfischer Etikette als Robe de Cour angelegt war. So schreibt der Korrespondent des *Journals des Luxus und der Moden* drei Tage nach den Hochzeitsfeierlichkeiten: »Die Robe der Kronprinzessin war Silber-Glacée ganz simpel ohne Stickerey«, hingegen: »Die Robe der Prinzessin Friederike war Silber-Glacée, sehr reich bestickt.«<sup>17</sup> Die Komplementarität fand in zeitnahen Gemälden, vor allem aber in der 1795 entstandenen Doppelstatue Johann Gottfried Schadows ihre bildnerische Überhöhung und generierte weitere dichotome Weiblichkeitscodierungen. Schadow beschrieb den Einfluss der zeitgenössischen Mode auf die Entstehung seiner Plastik im Rückblick folgendermaßen: »In stiller Begeisterung arbeitete der Künstler an seinem Modell; er nahm die Maße nach der Natur; die hohen Damen gaben von ihrer Garderobe das, was er aussuchte, und hatte so die damalige Mode Einfluß auf die Gewandung.«<sup>18</sup>

In der zeitgenössischen Rezeption der Skulptur wurden beide Frauen aufgrund der unterschiedlichen Art, wie sie als Trägerinnen der Antikenmode in Szene gesetzt sind, mit verschiedenen Zuschreibungen weiblicher Schönheit versehen. Die übergeordnete Kategorie der Anmut wies man beiden Prinzessinnen zu. Sie wurde im zeitgenössischen Diskurs als »Liebreiz und körperliche Attraktivität, derer sie sich selbst nicht bewusst sind,«<sup>19</sup> aufgefasst. Darüber hinaus akzentuierte man jedoch die Unterschiede: Luise erhielt das Attribut der Würde, Friederike das der Grazie. Würde verstand man im Schillerschen Sinne als »Ausdruck einer erhabenen Gesinnung.«<sup>20</sup> Demnach personifizierte Luise große, übergeordnete Werte. Grazie galt hingegen als das, »was der Natur am Nächsten kommt.«<sup>21</sup> Friederike stellte somit eine Art Schönheit dar, die weniger auf der reinen Seele als auf dem Reiz von Physis und Habitus gründete.

Die Tatsache, dass Schadows Doppelskulptur die früheste weibliche Ganzfiguren-Statue des Klassizismus in der zeitgenössischen Antikenmode ist, hat beträchtlich zur Differenzierung der beiden Weiblichkeitsideale beigetragen. Ist das Gewand Friederikes mit seinen zwei Stoffschichten lebendiger im Faltenwurf und dadurch bewegter, so fällt das Gewand Luises schlichter und unterstreicht die Statuarik ihres Körpers. Und während Friederikes Kleid sensualistisch den Kontrast von nackter Haut und Tuch betont, orientiert sich das Gewand Luises eher an antiken Vorbildern. Lediglich ihre Kopf- und Halsbinde ist eine Referenz auf die zeitgenössische Modeströmung der Schals *à la turque*, und Schadows Wahl dieses Accessoires sollte bis in die Filme des 20. Jahrhunderts zum Erkennungszeichen der Königin werden. Die einmalige Konvergenz von zeitgenössischer Mode und antikem Kunstideal im Zeichen des ›Natürlichen‹ ermöglichte es dem Bildhauer, durch eine ästhetische Differenzierung zugleich eine Unterscheidung von Charakter und Stand der beiden Prinzessinnen vorzunehmen.<sup>22</sup> An die Stelle des repräsentativen Herrscherporträts, das die Monarchen durch ihre Insignien

der Macht auswies, tritt nun das Modell einer *prima inter pares*, die sich aus ihrer naturgegebenen Überlegenheit legitimiert.

Der Schwiegervater Luises, Friedrich Wilhelm II., ließ die Statue 1797 als lebensgroße Marmorskulptur in Stein weißeln; sein Sohn, Luises Gatte, stellte sie jedoch nicht – wie geplant – vor den Augen der höfischen Öffentlichkeit im Berliner Stadtschloss auf. Sie erhielt dort erst 1893, knapp ein Jahrhundert später, einen sichtbaren Platz<sup>23</sup> und ist seit 1950 am jetzigen Standort der Alten Nationalgalerie zu sehen. Ein Grund für Friedrich Wilhelms Ablehnung der lebensgroßen Marmorfassung mögen die zunehmenden öffentlichen Debatten um die moralische Ambivalenz der Mode *à la grecque* gewesen sein, die wegen der sich abzeichnenden Körperformen bald den Namen »Nuditäten« oder »Nacktmode« erhielt.

Caroline de la Motte-Fouqué ist eine der Zeitgenossinnen Luises, welche die Verquickung von Mode, Sitte, Kunst und Politik im Jahrzehnt vor 1800 am scharfsinnigsten kommentiert hat.<sup>24</sup> So konstatiert sie für die Mitte der 1790er Jahre, also der Entstehungszeit von Schadows Doppelskulptur, einen positiven Zusammenfall von Antikenmode, Gesellschafts- und Kunstideal:

*Kein schnellerer Wechsel lässt sich in dem Herkömmlichen denken, als der war, da man vom Abend zum Morgen die gefeierte Dame des Tages im griechischen Gewande, dicht unter der Brust gegürtet [...] einer antiken Statue ähnlich, über den unklassischen Boden schreiten sah. [...] In plastischer Harmonie fügte sich das Einzelne zum Ganzen, und ehe man es geträumt, sah sich ein lebendes Geschlecht in bewegliche Bilder antiker Museen umgeschaffen.<sup>25</sup>*

Bereits unter Vorbehalt schreibt sie jedoch weiter:

*So lange Maaß und Sitte die Entfaltung des erwachenden Geschmacks hüteten, bewahrte sich dieser in seinem Streben. Die größte Einfachheit blieb eine Weile unzertrennlich von dem gewonnenen Begriff der Harmonie. [...] Deshalb ward einen flüchtigen Augenblick lang alles verbannt, was im Geringsten zu viel scheinen musste und der Würde des Schönen nicht entsprach.<sup>26</sup>*

Doch diese Phase dauerte nicht lange, und die modebewussten Damen »gingen einen Schritt weiter und wurden mit römischem Luxus vertraut. Diademe, Ohrgehänge, Tunica, und was zu stattlicherem, prunkhafterem Erscheinen gehört, verdrängte sehr bald eine Simplität, die nunmehr dürftig gefunden ward.«<sup>27</sup> Aber nicht nur dieses »Zuviel« des Luxus begann die modische Anleihe an der antiken Harmonie von »Einfachheit und stiller Größe« zu stören, sondern die immer transparenter und knapper werdenden Stoffe waren zugleich ein »Zuwenig«, das die Grenzen der Schicklichkeit zu übertreten drohte.<sup>28</sup> So wurde vor allem die »imagi-

nierte Nacktheit«<sup>29</sup> zum Problem. Man glaubte, den Körper durch die Kleider *à la grecque* hindurch zu sehen, auch wenn hinreichend Untergewänder und Pantalons den direkten Blick verwehrten.<sup>30</sup> Nach Motte-Fouqué äußerten sich daher bald laute Stimmen gegen die »Nuditätenmode«.<sup>31</sup> Sie machten durchaus explizit, was hier verhandelt wurde: männliche Besitzstandswahrung in Sachen weiblicher Sexualität und die Kontrolle der weiblichen Reproduktionsfähigkeit einerseits, antifranzösische Propaganda andererseits. Die mit dem französischen Nationalkostüm verknüpfte Konnotation nicht nur eines befreiten weiblichen Körpers, sondern eines gleichberechtigten Daseins auch im Sinne sexueller Freizügigkeit stellte sich als Gefahr dar.

Und tatsächlich wurden ab 1800 im *Journal des Luxus und der Moden* nicht nur Kleiderfragen, sondern mit ihnen verknüpft auch Fragen der weiblichen Emanzipation diskutiert.<sup>32</sup> Die Befürchtung, die Frau könne sich der männlichen Kontrolle entziehen, gründierte viele der »Ermahnungen«. In der *Zeitung für die Elegante Welt* heißt es 1811:

*Es wäre traurig, wenn es der Mode gelingen sollte, dass die edle Liebe des Mannes, der sich nur dem sittsamen Weibe und Mädchen gern näherte, immer misstrauischer gegen weibliche Tugenden würde, und wenn dadurch der ehelichen Verbindungen immer weniger werden sollten. Es wäre hart, wenn die Mode [...] durch unbescheidne Kleidung [...] es dahin bringen sollte, dass das schöne Geschlecht nicht mehr innig geliebt, nicht mehr sittsam und schmachkend begehrt, sondern nur zudringlich bestürmt würde, und so der hochgeschätzten Mütter und Hausfrauen immer weniger, und dafür der Geschöpfe ohne Ernährer und redlichen festen Beschützer immer mehr werden sollten.<sup>33</sup>*

Kurzum: Die »Nuditätenmode« gefährdete demnach nicht nur die Sittlichkeit von Frau und Mann und führte zur Verrohung der Geschlechterverhältnisse, sondern untergrub die Institution der Ehe und Familie und damit das Wohl der Kinder.

Paradoxerweise taucht die »Naturmode« *à la grecque* im Kampf um die Sexualität der Frau gleichzeitig auch auf der Seite enthusiastischer Befürworter einer neuen Mütterlichkeit auf. In der Nachfolge von Jean-Jacques Rousseaus Erziehungsroman *Émile* (1762) hatte sich von Frankreich ausgehend ein dominanter Diskurs über die Familie als Ort häuslichen Glücks sowie die zentrale Aufgabe der Frau als erste Erzieherin entfaltet, der auf der zunehmenden bürgerlichen Trennung von weiblich codierter privater und männlich bestimmter öffentlicher Sphäre basierte. Das neue Ideal der »guten Mutter« verlangte von dieser, ausschließlich ihrer vorgeblich natürlichen Bestimmung der Reproduktion zu folgen, also möglichst viele Kinder zu gebären und sie durch Stillen, Körperpflege, emotionale Zuwendung und sittliche Bildung zu fördern. Indem ihr so leiblich und emotional die ganze Verantwortung für das Wohlergehen der Nachkommen übertragen wurde, wies man ihr ein Stück symbolische Macht als Erzieherin der zukünftigen Staatsbürger zu.<sup>34</sup> Barbara

Vinken hat analysiert, wie sich das preußische Königshaus im Zeichen bürgerlicher Liebeshe, vor allem aber der von Luise verkörperten Neuen Mutterschaft, nach diesem Vorbild richtete, was »die Französische Revolution in Deutschland gewissermaßen überflüssig« machte.<sup>35</sup> »Im Mittelpunkt des [...] neuen Gesellschaftsvertrags«, schreibt sie, »steht die reformierte Königin, die in ihrer neuen bürgerlichen Parade-rolle als Mutter, Gattin und Hausfrau eine Frau wie jede andere geworden war. Ihr Haushalt und ihre Ehe wurden zum Staatsmodell.«<sup>36</sup>

Die antikisierende Chemisen-Mode half auch hier: Sie umspielte mit ihrem weiten Fall den schwangeren Körper, ohne ihn ins Korsett des Rokoko oder des späten 19. Jahrhunderts zu zwingen, das den sprechenden Namen *sens ventre* (ohne Bauch) trug, andernorts auch »ohne Kind« genannt. Bezeichnenderweise ist aus Königin Luisens Kleiderkammer ein Empirekleid erhalten, das ihrer fast kontinuierlichen Schwangerschaft dadurch gerecht wurde, dass dem Vorderteil 20 cm Stoff zugegeben sind, so dass sich der Saum bei zunehmender Leibesfülle nicht hochzog. Vor allem aber kam der einfache Tunnelzug, mit dem das Oberteil der Chemisen auf- und zugezogen werden konnte, der nun zunehmenden Praxis des Stillens entgegen. Das Antikengewand wurde so zum angemessenen Kleid einer von Zwängen – aber auch von jeglicher Erotik – befreiten, »natürlichen« Mütterlichkeit. Spielten in den frühen französischen Darstellungen glücklicher Mutterschaft noch erotische Untertöne mit, die statt der Kinderfeindlichkeit aristokratischer Libertinage eine große Schar Nachkommen als Frucht erfüllter ehelicher Sexualität propagierte, so wurde diese Komponente in deutschen Bildern getilgt und im Sinne einer empfindsamen Mütterlichkeit umgedeutet.

Vor dem Hintergrund solch ambivalenter Diskurse, welche die Mode à la *grècque* einerseits als sittliche Gefahr und Einladung zur sexuellen Freizügigkeit diskreditierten, andererseits als angemessenes Gewand, das der Naturalisierung angeborener Herrscherwürde und glücklicher Mutterschaft diene, verwundert es nicht, dass Kronprinz Friedrich Wilhelm die lebensgroße Doppelskulptur von Luise und Friederike kurz nach ihrem Entstehen aus dem Verkehr zog. Durch diese Geste des visuellen Entzugs, gepaart mit der gezielten Ersetzung des Nuditätendiskurses durch (Bild)Rhetoriken der Erhabenheit und sittlichen Mütterlichkeit, versuchte man zu verhindern, dass die Öffentlichkeit Luise als »nackt« imaginieren konnte.

Genau dies aber stand den Gegnern Preußens im Sinn. So verlagerte Napoleon kurz nach der Schlacht von Jena und Auerstedt, mit der er die preußische Königsfamilie ins Exil trieb, seinen Kampf 1805/06 vorübergehend vom Schlachtfeld auf die Karikatur. Hier war der Gegner nicht so sehr der König von Preußen, sondern Königin Luise. Die französische Karikatur bringt dabei ein Kleidungsstück ins Spiel, das ihr Bild der natürlichen Sittlichkeit und Würde desavouiert oder vielmehr dessen politischen Kern herausschält. Die Rede ist von Luisens Schmuckuniform. Anlässlich ihres 30. Geburtstages im März 1806 hatte Friedrich Wilhelm III. sie anfertigen las-

sen, gleichzeitig unterstellte er seiner Gemahlin das Dragonerregiment Nummer 5. Der Schneider François Vogel fertigte, angelehnt an die aktuelle Damenreitmode, einen eng geschnittenen kurzen Spenzer »aus einem mittelblauen, ungesäumten Tuch sowie breiten, mit silbergestickten Litzen verzierten Rabatten, Ärmelaufschlägen und einem hohen Stehkragen aus dunkelkarmesinrotem Samt«.<sup>37</sup> Luise ritt sehr gerne und trug zu solchen Spenzern die fließenden Kleider der Mode à la *grècque* sowie einen englischen Reithut. Obwohl es sich um eine Phantasieuniform handelte und die Königin »ihrem« Regiment nur symbolisch vorstand, wurde diese Kombination aus militärischer Kleidung und Chemise zum Kern einer französischen Hetzkampagne, die Königin Luise zur eigentlichen Kriegstreiberin gegen Napoleon stilisierte. Ihre Kennzeichen wurde eine enthemmte Weiblichkeit, gepaart mit geharnischter Männlichkeit. Ob rittlings zu Pferde oder auf dem Bidet vor dem Ritt auf dem Gatten: die imaginierte Macht der Königin wird durch den Rekurs auf die Nuditätenmode sexualisiert und Luisens »natürliche« Anmut und Mütterlichkeit durch Pistole, Helm und Schnurrbart diskreditiert.

Wie um diese Verunglimpfung auszustreichen, begann nach dem frühen Tod Luisens 1810 eine ungewöhnlich intensive Bildproduktion und Legendenbildung. Luisens Vertraute Caroline von Berg schrieb bereits 1814 die erste Biografie und begründete damit die Luisenhagiografie des 19. und 20. Jahrhunderts. Zugleich feierten populäre Gemälde, Stiche und Illustrationen Luise als volksnahe Mutter der Nation oder als göttliche Lichtgestalt. Friedrich Wilhelm III. benannte zudem zahlreiche Einrichtungen nach ihr und tat mit dem Grabmalauftrag an den Bildhauer Rauch den ersten Schritt zur bildnerischen Erhöhung seiner verstorbenen Gattin.



Fig. 3

Fig. 3 Dessen ganzfigurige Marmorstatue von 1811 ruht auf dem Sarkophag in einem Zustand zwischen Schlaf und Tod und lädt zu Wiederauferstehungsfantasien ein. Anders als in Schadows Doppelbildnis ist die zeitgebundene Empiremode ganz gegenüber dem idealisierten Antikenrekurs zurückgetreten. Luisens Körper ist, fern jeglicher imaginierter Nacktheit, ein in Marmor verewigtes klassizistisches Kunst- und Weiblichkeitsideal. Das legte den Grundstein für ihre fortgesetzte sakrale Erhöhung. Die in Marmor geplante, dann aus Ton gefertigte »Apotheose der Königin Luise«, die Schinkel nach ihrem Tod anfertigte und Friedrich Wilhelm III. 1818 für seine Privatloge in der Kirche von Luisens Lieblingslandgut Paretz ankaufte, setzte die Reihe fort. Sie zeigt Luise gen Himmel fahrend, umgeben von vier Engeln und den Kardinaltugenden Glaube, Liebe, Hoffnung und Treue, betrauert von Borussia mit dem Adler und dem angeblichen Stammvater Brandenburs, Brennus, mit dem Bären.<sup>38</sup>

Den Höhepunkt jedoch bildet Fritz Schapers Skulptur von 1901, die Luise als sogenannte Preußenmadonna mit dem Prinzen Wilhelm auf dem Arm zeigt. Fig. 4



Fig. 4

erster deutscher Kaiser werden sollte, als von Gott gesandten Heilsbringer.

Die in dieser Figur komprimierte nationale Tendenz nahm im Vorfeld des Ersten Weltkriegs vor allem in den populären Medien der Bilderbögen und des frühen Films zu. In der Zwischenkriegszeit gewann sie zunehmend revanchistische und nationalistische Züge. So polemisierte die deutschnationale Partei 1920 mit dem Bild Luises gegen den sogenannten Schandfrieden von Versailles; oder ein Plakat von 1932 verknüpfte die Werbung für den neuen Luisenfilm mit dem impliziten Aufruf, »in deutschen Schicksalstagen« loszustürmen und die Ehre der Nation zu retten.

Im 20. Jahrhundert lässt sich daher im Barthes'schen Sinn von einem naturalisierten Alltagsmythos »Luise« sprechen, der sich aus den Facetten der liebenden Gattin und Mutter, der volksnahen und barmherzigen »hohen Frau« und der Repräsentantin der erniedrigten Nation in größter Not zusammensetzt, die es zu retten und zu rächen gilt.<sup>39</sup>

Die Luisenfilme aus den Jahren 1912, 1931 und 1957 nutzten diese ikonografische und erzählerische Dichte. Die Kleidung Luises wird dabei zur Mitspielerin im filmischen Plot, indem sie die Hauptfigur der Königin in ihrer Weiblichkeit wie ihrem politischen Verhalten charakterisiert. Sie dient weniger der Darstellung der historischen Figur, sondern konstruiert und festigt das favorisierte Weiblichkeitsmodell der jeweiligen Entstehungszeit der Filme.<sup>40</sup>

Drei Episoden, die sich zuvor in der Luisen-Ikonografie etabliert hatten, gehören auch in den Filmen zum Kanon. Die erste ist die Szene der »glücklichen«

Die grazile Figur aus der Prinzessinnengruppe ist einer massiven Gestalt gewichen, deren voluminöses Gewand den Körper ersetzt. Der durch die Hals- und Kopfbinde an Shadow angelehnte, jedoch stark idealisierte Kopf, ihr rechter Arm mit dem Puffärmel des späten Empire und das pausbäckige Kind im Unterhemdchen changieren zwischen Antikenzitat und Genrefigur. Durch diese Stilmischung wie auch durch ihren Schritt herab vom Podest scheint die vergöttlichte Luise uns entgegenzukommen und wahrt doch ihre Überlegenheit. In der Mutter-Kind-Dyade ist sie so Mutter aus dem Volk wie Mutter der Nation, und zwar einer »heiligen Nation«. Die wenigen Modezitate aus der Zeit um 1800 dienen als Kürzel, um die Skulptur als Luise zu identifizieren und sie in der antinapoleonischen Zeit zu verankern. Der Antikenrekurs erhöht und naturalisiert sie zugleich als »erhabene Frau« von königlicher Würde. Und die Marien-Ikonografie bringt sie in die Nähe der Gottesmutter und legitimiert ihren Sohn, der später

Mutter, die sich persönlich um ihre Kinder kümmert.<sup>41</sup> Die zweite zeigt die Begegnung Luises und Napoleons in Tilsit, die unterschiedliche Interpretationen erfährt, einmal als distanzierte Unterredung Gleichgestellter in Form des Herrscherbildnisses, einmal als erotisch unterlegte Verbindung in der Tradition dynastischer Hochzeitsbilder. Die dritte Szene fokussiert das Leiden und Sterben Luises, die als Effekt nationaler Schmach und der tiefen Sorge um Deutschland interpretiert werden.

Der erste Luisenfilm entstand 1912/13 im Rahmen des hundertjährigen Jubiläums der Befreiungskriege und wurde am 54. Geburtstag Kaiser Wilhelms II. uraufgeführt. Dem war 1910 der hundertjährige Todestag der Königin vorausgegangen. Im Zuge des damit einhergehenden Luisenkults hatte man im Hohenzollernmuseum mehrere Räume ganz mit Gegenständen Luises ausgestattet, zahlreiche Institutionen nach ihr benannt und eine enorme Devotionalienproduktion angekurbelt. Bedeutsam am Film von 1913 ist seine Authentifizierungs- und Nobilitierungsstrategie. So weisen die Zwischentitel auf die Originalschauplätze sowie die Objekte aus der kaiserlichen Sammlung hin – etwa die Originalwiege Wilhelms I. oder die Hofkutsche –, die vom Kaiser persönlich für den Film zur Verfügung gestellt wurden. Auch die Hauptdarstellerin Hansi Arnstädt zeichnet sich weniger durch ihre Ähnlichkeit mit Luise als ihren Status als Hofschauspielerin aus. Fig. 5



Fig. 5

spielt in diesem frühen Film eine zentrale Rolle. Er bekräftigt die historische Authentizität des Ambientes und macht alle Objekte und Akteure zu Kontaktreliquien einer »wahren« Erzählung. Luises Kleidung, die sich an die Empiremode hält, wird von den Original-Versatzstücken kontaminiert und zur Komplizin der Beglaubigungsgeste des Films, der in erster Linie der dynastischen Selbstversicherung Kaiser Wilhelms II. als Urgroßenkel Luises diene. Die drei Teile des Stummfilms legen das größte Ge-

wicht auf militaristische und revanchistische Botschaften. Der erste Abschnitt zeigt den Werdegang Luises von der Prinzessin zur Königin und schildert sie als natürliche Mutter der Dynastie und Caritas des Volkes. Die beiden weiteren Teile hingegen ergeben sich in unendlichen Schlachtendarstellungen, meist aus der taktischen Perspektive der Preußen gezeigt, die deren militärische Überlegenheit gegenüber den marodierenden napoleonischen Soldaten demonstrieren. Die Uniformen und Kriegsgewehre werden ebenfalls als Leihgaben aus dem kaiserlichen Besitz ausgewiesen, so dass die Schlachten wie Exerzierübungen für den Ersten Weltkrieg anmuten.

Von den drei Kernszenen der Luisen-Ikonografie ist diejenige der natürlichen Mütterlichkeit im Film von 1913 am stärksten ausgebildet. Die immer zahl-



reicher werdenden Kinder umringen die Königin, schmiegen sich an sie, sind gleichsam lebendige Attribute ihres mütterlichen Körpers, der umflossen ist vom weißen Mousseline-Kleid als Signum von Reinheit und Natürlichkeit. Fig. 6

Die Begegnungsszene in Tilsit hingegen ist recht knapp gehalten, sie geht in all dem Schlachtengetümmel als hilfloser Versuch unter, das Mitleid Napoleons durch die erhabene Frau und Königin zu erwirken. Dennoch kommt der Szene eine

Fig. 6 Schlüsselfunktion zu, insofern die folgenden Kriegsereignisse nun im Licht der Revanche stehen, welche die Demütigung der Königin rückgängig machen soll. Denn

*Kriegshelden allein waren nicht genug, um Preußens ›Einigungskriege‹ als auf-  
gezwungen, unabweislich und moralisch gerechtfertigt erscheinen zu lassen. Die  
geschichtsmächtigen Männer bedurften einer tugendhaft selbstlosen Motivation,  
um ihre kriegerischen Taten zum Wohle aller vollbringen zu können. Deshalb war es  
wirkungsvoller, sie nicht als Kämpfer für Macht- und Marktinteressen, sondern als  
Schützer von Frauenehre und Familienglück ins Feld zu schicken.<sup>42</sup>*

Die Schlusszene kommt diesem Grundtenor entgegen, indem sie das Sterben Luises melodramatisch in den intimen Kreis der Familie verlegt. Deren sentimentale Abschiedsgesten steigern die Emotionen ein letztes Mal, um im Schlussbild die tote Königin buchstäblich wiederauferstehen zu lassen: als hoch aufgerichtetes, kranzgeschmücktes Denkmal im Berliner Tiergarten. Der Schnitt zwischen beiden Bildern birgt die Botschaft: Luise, Inkarnation Deutschlands, ist zum steinernen Monument einer ewig währenden Nation geworden, für die es sich in Vergangenheit und Zukunft zu kämpfen und sterben lohnt. Der ein Jahr später einsetzende Erste Weltkrieg ist damit ideologisch vorbereitet.

1931 wurde der erste Tonfilm über das Leben Königin Luises gedreht. Der Regisseur, Carl Froelich, galt seit den 1920er Jahren als Vertreter deutschnationalen Denkens. 1933 schloss er sich den Nationalsozialisten an und hatte eine leitende Funktion in der Reichsfilmkammer inne. Dennoch konnte er nach dem Zweiten Weltkrieg weiter drehen. Henny Porten, die neben Gustaf Gründgens die Hauptrolle spielt, galt als »erster deutscher weiblicher Star und Verkörperung der ›deutschen Frau‹, ausgestattet mit den Insignien »blond, von kräftiger Statur, mütterlich und rein«.<sup>43</sup> »Die Porten bedeutet im Film Opferleid und ist zugleich die mit Schönheit ausgestattete Frau«, schreibt Heide Schlüpmann.<sup>44</sup> Dieses Repertoire brachte Henny

Porten in ihre Rolle als Luise ein. Zudem forcierte sie rhetorisch ihre Identifikation mit dem Vorbild: »Mit kaum einer Rolle war ich so absolut verwachsen wie mit der der Königin Luise«, schreibt sie. »Das kommt daher, weil ich hier einmal eine Rolle spiele, die ausgesprochen das Mütterliche darstellt, also ›nur‹ eine Frau in des Wortes vollster Bedeutung.«<sup>45</sup>

Und so wird sie im Luisenfilm auch eingeführt: Wir sehen sie auf einer großen Schaukel, die an Bändern von ihren Kindern gezogen wird. Sie ist ausgelassen, schäkert und schimpft mit ihnen in hessischem Akzent. Dass sie nicht als friederezianische Autoritätsfigur auftritt, wird durch ihre Gleichsetzung mit Kindlichkeit erkaufte. Damit ist auch der Ort ihrer Bestimmung und die Grenze ihres Agierens festgelegt: Der Kreis der Kinder ist das ihr zugeordnete Feld. Ihr weißes, fließendes Gazekleid macht sie dabei zur gen Himmel fliegenden Lichtgestalt.

Dass sie sich in ihrer Jugend jedoch mehr aus dem handfesten irdischen Dasein machte, zeigt eine zentrale Ankleideszene zu Beginn des Films, in der Luise

mit dem Luxus und der erotischen Freizügigkeit ihres französischen Empirekleides kokettiert. Fig. 7 Ihr Ausruf »Also, ich kann mir doch nicht helfen, in Paris machen sie doch die schönsten Kleider!« lässt sie als *fashion victim* erscheinen, das sich über die politische Signifikanz seiner weiblichen Schwäche keinen Begriff macht.

In einer Parallelmontage, welche die Welt der Männer zeigt, klärt der Film uns über die Existenzbedrohung Preußens und Deutschlands durch Napoleon auf.

Sie lässt den Kontrast zwischen der ›großen Geschichte‹ und den ›kleinen Sorgen‹ Luises besonders hervortreten. Doch dann verkehren sich die Rollen. Nun ist es die Königin, die in ›schicksalsschwerer Zeit‹ dem verzweifelt dem Gatten verdeutlicht, dass es um Größeres zu kämpfen gilt. Indem sie ihm erklärt, dass doch »ihre Liebe, ihre Ehe, ihre Kinder, alle deutsch seien« und »Deutschland das sei, was sie gut mache«, stellt sie die Identität von königlicher Familie, Preußen und der deutschen Nation her und bündelt all dies schließlich in ihrer eigenen Person: »Und wenn Deutschland stirbt«, sagt sie, »dann sterbe ich auch«, während eine weich gezeichnete Irisblende ihr Haupt wie eine Gloriole umgibt.

Damit ist der Tenor des weiteren Filmverlaufs angeschlagen. Die Begegnung Luises mit Napoleon in Tilsit wird entsprechend als ihr ›Opfergang‹ im Namen Deutschlands stilisiert, bei dem Henny Porten ihr ganzes Register als ›große Leidende‹ zieht. Ein Kleiderwechsel spielt dabei eine zentrale Rolle. Trug Luise in den Szenen vor dem Treffen eine Art schwarzes Trauergewand mit viereckigem, von



Fig. 7

Gaze überzogenem Ausschnitt und hohem Kragen, so legt sie für das Treffen mit Napoleon die Grande Parure an. Diese bekommen wir zunächst aus einer Aufsicht in den offenen Wagen des Königspaars zu sehen, als blickte ihr das Kamera-Auge unzüchtig aufs Dekolleté. Die freizügige französische Mode wird hier als potenzielle Entblößung und Erniedrigung der Königin durch einen fremden Blick inszeniert.

Fig. 8 Während der eigentlichen Gegenüberstellung mit Napoleon gewinnt Luise jedoch wieder an Souveränität, insofern sie nun im vollen Schmuck der Grande Parure auftritt. Dies scheint Napoleon durchaus zu beeindrucken, doch das Dazwischentreten des Ehemannes macht jede Hoffnung auf Milde zunichte. Lesen wir hier den vestimentären Subtext, so wird klar, dass das Kleid von vornherein nur bedingt für den weiblichen Erfolg Luises stehen konnte. Denn es ist die Mimikry eines ganz anderen Gewandes: nämlich des Krönungskostüms Josephine Bonapartes, das wir aus dem vielfigurigen Gemälde Jacques-Louis Davids kennen. Der aus dieser Allusion resultierende erotische Unterton zeigt, dass Luises politisches Ansinnen schon in der Kleiderwahl zum Scheitern verurteilt war. Denn mit ihrer Orientierung an der Pariser Mode und insbesondere jener der Gattin Napoleons signalisiert sie ein erotisches Versprechen, das sie aufgrund preußischer Tugend keineswegs einzulösen gedachte. Wenn Mode und Politik, das heißt weibliches und männliches Kalkül aufeinander treffen, so die Quintessenz des Films, kann es daher nur tragisch enden.



Fig. 8

Der Film KÖNIGIN LUISE. LIEBE UND LEID EINER KÖNIGIN von 1956 schloss hieran unmittelbar an. Sein Regisseur Wolfgang Liebeneiner hatte im Dritten Reich eine steile Karriere gemacht,<sup>46</sup> konnte aber nach 1945 ebenfalls weiter Unterhaltungsfilme drehen. Für die Hauptrollen seines Luisenfilms wählte er das westdeutsche ›Traumpaar‹ Ruth Leuwerik und Dieter Borsche aus. Leuwerik repräsentierte als Star die Ideale der Wirtschaftswunderjahre. Fig. 1 In ihren Filmen funktionierte das über die Flucht in die heilen Welten des Kostüm- und Ausstattungsfilms. Formvollendung und Contenance wurden dort wie im Alltag zu weiblichen Leitkategorien, die nach dem Schock eines Kriegsendes, das als ›Zusammenbruch‹ interpretiert wurde, zumindest im Privaten Ruhe, Sicherheit und die Wiedereinführung traditioneller Geschlechterrollen garantierten. Zugleich sollten die weiblichen Stars den neu erlangten Wohlstand und Luxus Westdeutschlands zur Schau stellen. Im Luisenfilm von 1956 spielt daher die Kleiderfrage eine zentrale Rolle.

Sie wird gleich zu Beginn explizit als Politikum artikuliert. An ihrem Geburtstag, den Luise entgegen der Etikette auf dem Landgut Paretz verbringt, wo sie sich kindlichen Verkleidungsspielen als Melkerin hingibt, bekommt sie zwei Ge-

schenke: eine pelzbesetzte Stola mit Hut aus Russland und eine Robe de Cour aus Frankreich. Das französische Modell ist wie im Vorgängerfilm zu verführerisch, um es nicht gleich anzuprobieren. Fig. 9 Luise wird auch hier als Naive gezeigt, die sich über die politischen Implikationen des Geschenks im Unklaren ist, wogegen ihr Vater und ihr Ehemann es zum Gegenstand eines ernstesten Gesprächs über die Zukunft Preußens ›zwischen Ost und West‹ machen. In ihm werden indirekt politische Diskurse der Adenauer-Ära formuliert wie die Fragen der Neutralität Westdeutschlands, des Gleichgewichts der Mächte und der Wiederbewaffnung. Statt sie an dieser Auseinandersetzung teilhaben zu lassen, lenken die männlichen Protagonisten das Gespräch bei Luises Erscheinen mit artigen Komplimenten auf ihr Kleid. Die Sphären von Politik und Familie sind hier noch klar getrennt, die Mode jedoch bringt sie von nun an durcheinander.



Fig. 9

In der folgenden Szene trägt Luise das französische Gewand als Grande Parure und knüpft dabei noch deutlicher an das Krönungsgemälde Davids an als im Vorgängerfilm. Zuvor hatte sie ihren Kindern erklärt, dass das Repräsentieren zum ›Beruf einer Königin‹ gehöre. Sie äußert dies jedoch im Tenor einer überlasteten Wirtschaftswunderhausfrau, die am Abend auch noch für ihren Gatten und seine Gäste ›eine gute Figur‹ machen soll. Die folgende Ballszene zeigt Luise nicht nur in ihrer ambivalenten Robe, sondern auch auf einem gefährlichen politischen Terrain, für das sie nicht zuständig ist: dem der Diplomatie. Zunächst gelingt es ihr elegant, den Streit ihrer beiden Tanzpartner, dem russischen Großfürsten Konstantin und dem französischen Minister Talleyrand, aufs Unpolitische zu lenken und ihrem Gatten dadurch den Rücken für seine Verzögerungspolitik freizuhalten. Als sie jedoch zu ihren Kindern eilt, die sich hoch über dem Ballsaal an ein Fenster geschlichen haben, um ihre schöne Mutter beim Fest zu bewundern, verlässt sie augenblicklich den Saal, denn »die Kinder gehen ja vor«. Damit aber gibt sie ihre Souveränität als Gastgeberin auf und lässt ihre Aufgabe, mit Contenance Neutralität zu demonstrieren, unbeendet. Diesen Lapsus nutzen die Gesandten sofort und erklären Friedrich Wilhelm ihre Gebietsüberschreitungen gegenüber Preußen.

Die Funktion der französischen Haute Couture besteht hier darin, das gesellschaftliche Ansehen des Mannes zu gewährleisten, aber auch als Schild zu dienen, das seine politische Schwäche verdeckt und schützt. Dieser vestimentäre Subtext richtet sich als Meta-Botschaft an die westdeutschen ZuschauerInnen der 1950er Jahre.

Beschränken sich die Frauen nicht auf diese Kleiderpolitik, laden sie nationale Schuld auf sich, so die weitere Filmerzählung. Denn da Luise in der Folge den

Krieg gegen Napoleon befürwortet, nur weil sie ihren Gatten vor dem Vorwurf der Feigheit bewahren will, verursacht sie die Niederlage und den Zerfall Preußens. Vor der Folie der Allianz der Bundesrepublik mit den westlichen Verbündeten und insbesondere Frankreich liest sich diese historische Entscheidung in den 1950er Jahren als eigentlicher politischer Sündenfall.

Die Begegnung in Tilsit wird im Film von 1956 daher als Höhepunkt der tragischen Vermischung von unpolitischer Weiblichkeit und männlicher Weltpolitik inszeniert. Luise setzt hier erneut ihre weibliche Koketterie auf dem ›falschen Parkett‹ ein. Diesmal scheitert ihre Diplomatie jedoch nicht an ihrer Rolle als gute Mutter, sondern an der Eifersucht ihres Gatten, der die Tür brüsk öffnet und das *tête-à-tête* mit Napoleon stört. Das einfache, weit ausgeschnittene Chemisenkleid, mit dem sie das Auge des französischen Kaisers anzieht, vermag ihr die politische Unschuld daher nicht symbolisch wiederzugeben.

Das kann erst der Tod als Heldin der Nation leisten. Dazu muss die Luisenfigur 1956 gemäß dem Programm der politischen *re-education* der Deutschen die Lehre aus ihren Fehlern ziehen. Und so hören wir aus Luises Mund kurz vor ihrem Tod eine doppelte Botschaft. Die erste äußert sie ihrem Vater gegenüber, sie lautet: »Was wir durchgemacht haben, Krieg, Flüchtlinge, Auseinanderreißen des Landes und dann die Besatzung, das darf doch nie wieder geschehen! Und wenn alle lernen und aufpassen und mithelfen, dann kann es auch nie wieder geschehen.« Die zweite legt sie speziell ihrem Mann ans Herz, indem sie ihn beschwört: »Glaub an dich! Seit ich dich kenne, weiß ich es: Du bist der Beste.« Für dieses Bekenntnis zum ›Lernen aus der Geschichte‹ und für die Reinstallation einer im Krieg gebrochenen Männlichkeit wird sie mit ihrer Verewigung im filmischen Bild belohnt. Dies geschieht durch den Schwenk der Kamera von der Aufsicht ihrer auf den Laken ruhenden Gestalt zur Gesamtschau des Sterbebetts in der Horizontalen und das Ausblen-

den der sie umgebenden Trauernden. Was zurückbleibt, ist ein Bild, das dem Marmorsarkophag Luises gleicht. Fig. 10 Nur dass es sich hier um eine andere Art Auferstehung handelt als jene im ersten Luisenfilm. Stand uns dort am Ende ihr überlebensgroßes Marmordenkmal vor Augen, so ist nun umgekehrt das steinerne Grabmonument zum ›lebenden Bild‹ des Films geworden. Das aber macht es möglich, dass Ruth Leuwerik als Königin Luise bei jeder Vorführung wieder wie lebendig vor unseren Augen erscheinen kann. Zur vestimentären Botschaft der Schlussapotheose, die Luise zur von aller politischen Schuld gereinigten Inkarnation Deutschlands erhebt, kommt so eine medienpezifische Bot-



Fig. 10

schaft hinzu. Indem es die Luisenfigur immer und immer wieder auferstehen lassen kann, schreibt das Kino ihre Absolution *ad infinitum* fort und sagt mit allen ambivalenten Implikationen: »Luise, jetzt und immerdar«.

Katharina Sykora: »›The Queen stripped bare‹. Louise of Prussia, Nudity Fashion, and Political Iconography«, unveröffentlichter Vortrag, Wien 2010.