

„JEDE GEBILDETE FRAU UND JE-
DE SORGFÄLTIGE MUTTER SOLLTE
DAS BILD DER KÖNIGIN IN IHREM
ODER IHRER TÖCHTER WOHN-
ZIMMER HABEN“ (NOVALIS)

DIE BILDPOLITIK DES PREUBISCHEN KÖNIGSHAUSES IM 19. JAHRHUNDERT

Zur Ikonographie der preußischen Königin Luise (1776-1810)

in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 60, Köln 1999, S. 231-262

VON HOLGER SIMON

[Der Aufsatz wurde unter der Digital Peer Publishing Lizenz (DPPL v1, de) veröffentlicht. Er darf unverändert weitergegeben und zum Download zur Verfügung gestellt werden. Vgl. <http://www.dipp.nrw.de/>]

In der Festaussage zum 100. Geburtstag der Königin Luise im Jahre 1876 schreibt Friedrich Adami in seiner berühmten und viel gelesenen Biographie über die preußische Königin: "Wie nur wenige Königinnen gleich ihr geliebt worden sind im Leben, so sind wenige gleich ihr beweint worden im Tode. - Heute noch, so oft in den Sommer-Monaten ihr Denkmal in dem Schloßgarten zu Charlottenburg geöffnet wird, wallfahrtet man zu ihm, wie zum Grabe einer Heiligen."¹ Mehr als 100 Jahre später hebt 1985 Hartmut Boockmann in seiner Einleitung zur vollständigen Herausgabe der Briefe von Königin Luise ihre nationale Bedeutung hervor und konstatiert, daß „fast eineinhalb Jahrhunderte lang [...] die Königin Luise nächst Friedrich dem Großen die populärste Angehörige der preußischen Dynastie gewesen“ sei. Diese Popularität und nationale Bedeutung einer Königin im 19. Jahrhundert könne Verwunderung hervorrufen, und Boockmann fordert daher die Wissenschaft auf, „der Frage nachzugehen, wie es denn überhaupt gelingen konnte, im hellen Licht der neueren Geschichte noch einmal so etwas wie einen historischen Mythos zu schaffen oder entstehen zu lassen, und wie sich dabei das Ergebnis, der unerwartete Tod einer populären Königin in einer politisch prekären Situation, und spätere Wünsche an die Geschichte in ihrer Wirkung zueinander verhalten haben.“²

Die Frage, die Boockmann hier anspricht, lautet nicht, ob eine Mythos, bzw. ein Kult um die Königin Luise entstand, sondern vielmehr *wie* er entstand und *wie* er sich im historischen Kontext veränderte. Damit stehen wir aber inmitten einer kulturtheoretischen Diskussion sozialer Systeme und ihrer Artefakte. Anders gesagt, zur Beantwortung der Frage wird eine Theorie benötigt, die die Beziehung zwischen sozialen

Gemeinschaften, in denen ein solcher Kult entsteht, und den Produkten zu erklären versucht, die diese Gemeinschaft für einen solchen Kult hervorbringt.

In den letzten Jahren wurde ein solcher theoretischer Ansatz vor allem in der Literatur-, Politik-, Sozial und Geschichtswissenschaft diskutiert und der legendäre Mythos der preußischen Königin häufig als Beispiel herangezogen.³ Es verwundert, daß die Kunstgeschichte, die öffentliche und private Bildwerke zum Gegenstand ihrer Forschungen macht, sich bisher nur wenig an dieser interdisziplinären Diskussion beteiligt hat. Will sie die Bedeutung eines Bildwerks fassen, so bedarf aber gerade sie einer Kulturtheorie, wenn ihre Antworten nicht bei einer ikonographischen Beschreibung und einem stilistischen Vergleich der Objekte stehen bleiben sollen. Diese Untersuchung folgt daher der Absicht, basierend auf den unverzichtlichen Methoden der Kunstgeschichte, der Stilkritik und Ikonographie, den methodischen Blick interdisziplinär zu erweitern, mit dem Ziel die Fragen nach der Funktion eines Bildwerks nicht funktionalistisch, sondern als ein Phänomen sozialer Systeme zu beantworten. Nur so kann ein Bedeutungswandel von Bildwerken erklärt werden.

Die Fülle und Vielfalt der historisch nachweisbaren Quellen zur preußischen Königin begünstigen Forschungen zum 19. Jahrhundert, die den Luisen-Mythos exemplarisch zitieren. Doch gerade die Fülle des Quellenmaterials verleitet die Wissenschaft dazu, nur die literarischen Dokumente als historische Quellen zur Analyse heranzuziehen, und sie übersieht, daß der Luisen-Mythos in eine Bildproduktion eingebunden war, die ihres Gleichen sucht. In den bisherigen, vorallem historischen Arbeiten werden diese Bildwerke zwar erwähnt, doch sie dienen primär nur der visuellen Kommentierung und Illustration der analysierten literarischen Quellen. Vermeidet die Geschichtswissenschaft auf der einen Seite die methodische Einbindung der Bildwerke als historische Quelle, so gehen auf der anderen Seite die kunsthistorischen Forschungen zu den Meisterwerken von Schadow oder Rauch nicht über eine ikonographische und stilistische Bewertung hinaus. Eine Ikonologie im allgemeinen, die nach der Bedeutung des Bildwerks innerhalb eines Mythos oder Kultes als soziales Phänomen fragt, wird zu wenig diskutiert; sie erfordert die Integration sowohl genuin kunsthistorischer als auch historischer Methoden.⁴ Eine Ikonographie der preußischen Königin Luise im speziellen fehlt bis heute.⁵ Letzteres möchte der Aufsatz an den wichtigsten Bildwerken der preußischen Königin bis zum Ende der deutschen Kaiserzeit exemplarisch aufarbeiten und zu Ersterem eine methodische Diskussion anregen; ihre systematische Darlegung wird an anderer Stelle erfolgen müssen.

Jan Assmann kommt der Verdienst zu, mit dem „kulturellen Gedächtnis“ der Forschung einen Begriff an die Hand gegeben zu haben, der es ermöglicht kulturtheoretische Aspekte mit einer Theorie sozialer Systeme zu verbinden. Als methodisches Fundament muß dieser Ansatz hier kurz vorangestellt werden.⁶

Dem Begriff des „kulturellen Gedächtnis“ liegt die Fragestellung zugrunde, wie es einer Gemeinschaft, die man als soziales System beschreiben kann, gelingt, so etwas wie eine kulturelle Identität zu schaffen. Das verbindende Phänomen einer Gemeinschaft versteht Assmann in der „konnektiven Struktur“⁷, die in eine soziale und zeitliche Dimension wirkt. Diese Struktur ist insofern konnektiv, als sie sich zum einen auf den gemeinsamen Erfahrungs- und Handlungsraum der Menschen bezieht, der in Anlehnung an Berger/Luckmann als „symbolischen Sinnwelt“⁸ bezeichnet werden kann, und als sie zum anderen die Gemeinschaft in den mythischen und historischen Erzählungen an ihre gemachten Erfahrungen der Vergangenheit erinnert. Die Wiederholung der Erzählungen und das sich ständige Erinnern an Vergangenes ist ein Prinzip der konnektiven Struktur und gewährleistet strukturelle Kontinuität innerhalb der Gesellschaft.

Wie aber funktioniert das ‚sich Erinnern‘, respektive ein Gedächtnis, das die konnektive Struktur erst ausbildet? Werden Inhalte von einem menschlichen Gehirn aufgenommen, so ist dies nicht nur ein Phänomen der Neurophysiologie, sondern vor allem ein Phänomen äußerer, kultureller Rahmenbedingungen. Durch Nachahmung lernt der Mensch unterschiedliche Formen gesellschaftlichen Handelns (mimetisches Gedächtnis), das die meisten Alltagshandlungen steuert. Durch diese Handlungen reichert der Mensch sich ein Wissen von den ihn umgebenden Gegenständen an (Gedächtnis der Dinge) und erlernt im Austausch mit Anderen die Fähigkeit zur Sprache und Kommunikation (kommunikatives Gedächtnis).⁹

Bleiben diese drei „Außendimensionen des Gedächtnisses“, wie sie Assmann nennt, nicht nur an ihren Zweck gebunden, sondern erhalten sie über diesen hinaus Sinn und Bedeutung, der immer kommunikativ konstruiert ist, dann bilden sie ein Gedächtnis, das Assmann „kulturelles Gedächtnis“ nennt. So erklären sich Riten als mimetische Handlungen mit einem kultischen Sinn und Denkmäler und Kultobjekte als Gegenstände, die über ihren Zweck hinaus Bedeutung für eine Gruppe erlangen. Die Schriftensammlung des alten und neuen Testaments erhielt durch die Kanonisierung Ende des 2. Jh. und ihre Apotheosierung als Wort Gottes eine transzendente Bedeutung, die das kommunikative Gedächtnis im Abendland bis heute beeinflusst. Mit dem Ritus, dem Kultobjekt und der Schrift sind unterschiedliche Dimensionen des kulturellen Gedächtnisses benannt. Dieses kulturelle Gedächtnis verhält sich nun konstitutiv

zur konnektiven Struktur und damit zur kulturellen Identität einer Gemeinschaft. Solch ein kulturtheoretischer Ansatz macht deutlich, daß jeder Kult und jeder nationale Mythos wissenschaftlich als ein soziales Phänomen beschrieben werden kann, der sich im kommunikativen Prozeß einer Gemeinschaft konstruiert und an dem unterschiedliche Außendimensionen des Gedächtnisses beteiligt sind.

Die am Beginn aufgestellte Frage, wie der Mythos der Königin Luise entstand und wie er sich veränderte, kann im Lichte dieser Theorie beleuchtet werden. Der Mythos der Königin Luise ist Teil des kulturellen Gedächtnisses der preußischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Für das wissenschaftliche Verständnis der gesellschaftlichen Memoria der Königin müssen die drei Außendimensionen des Gedächtnisses, die Assmann mit dem ‚mimetischen Gedächtnis‘, dem ‚Gedächtnis des Dings‘ und dem ‚kommunikativen Gedächtnis‘ umschreibt, analysiert werden.

In dem Bochumer Forschungsprojekt zur ‚Historischen Mythologie der Deutschen‘¹⁰ wurde der Luisenmythos bereits ausführlich als soziales Phänomen anhand von ‚mythisierenden literarischen Verfahren‘ analysiert. Ganz ähnlich wie Assmann gehen die Autoren davon aus, daß diese ‚literarischen Verfahren‘ nicht nur soziale und politische Ereignisbereiche passiv widerspiegeln und sogenannte objektive historische Quellen sind, sondern einen Erfahrungsbereich sui generis darstellen, der unmittelbar an der Entstehung historischer Mythen mitwirkt. Anders gesagt, die literarischen Quellen werden, insofern ihnen ein spezifischer Sinn zukommt, als Teil des kulturellen Gedächtnisses verstanden.

Während die schriftlichen und literarischen Quellen zur Königin Luise hinsichtlich der Entstehung nationaler Mythen aufgearbeitet wurde, fehlt eine Analyse der Bildwerke. Erst sie wird zeigen, daß es neben den ‚mythisierenden literarischen Verfahren‘ auch ‚mythisierende bildliche Verfahren‘ gibt, die eine überaus bedeutende Funktion erfüllen: Sie stellen das Bild der Königin, als ein Teil der intentionalen Bildpolitik des preußischen Königshauses und als Kultobjekt, dem gesellschaftlichen Diskurs zur Verfügung. Verschiedenste mimetische Handlungen sind im 19. Jahrhundert nur im Kontext dieser Bildwerke zu verstehen. Bei der Auswahl der folgenden Bildwerke erscheint es ratsam, die intentionale Bildpolitik von der massenhaften Entstehung populärer und unwillkürlicher Bildwerke methodisch zu unterscheiden, da sie unterschiedliche Funktionen erfüllen.

Die Bildwerke des Hofbildhauers Johann Gottfried Schadow

Am 22. Dezember 1793 zogen die Prinzessinnen aus dem Hause Mecklenburg-Strelitz, die beiden Schwestern Luise und Friederike, in Berlin ein, um in den darauffolgenden Tagen mit den preußischen Prinzen Friedrich Wilhelm und Ludwig vermählt zu werden. In der politisch unsicheren Zeit der Napoleonischen Kriege waren die beiden Hochzeiten willkommene Feste, an denen das Volk großen Anteil nahm. Im Mai 1793 hatten die Prinzessinnen schon großen Eindruck auf Goethe gemacht: „Und wirklich konnte man in diesem Kriegsgetümmel die beiden jungen Damen für himmlische Erscheinungen halten, deren Eindruck auch mir niemals erlöschen wird.“¹¹

Kurz nach der Hochzeit beauftragte König Friedrich Wilhelm II. den Hofbildhauer und Rektor der königlichen Akademie in Berlin, Johann Gottfried Schadow (1764-1850), seine beiden Schwiegertöchter zu porträtieren.¹² Auf der königlichen Akademieausstellung von 1795 präsentierte Schadow ein Doppelstandbild der Prinzessinnen aus Gips, dessen ursprüngliche Version nur noch als Tuschezeichnung (Abb. 1) erhalten ist.¹³ Dieses lebensgroße Doppelporträt zeigt beide Schwestern in zärtlicher Umarmung. Luise blickt mit sicherem erhobenem Haupt in die Weite und hat ihren linken Arm um die Schultern ihrer Schwester gelegt, während sie in der rechten einen Blumenkorb hält. Sie hat leichtfüßig ihr linkes Bein vor das rechte gestellt, so daß der Betrachter gar nicht bemerkt, daß sie sich an Friederike anlehnt. Friederike hat dagegen den Kopf etwas melancholisch gesenkt. Sie steht fest auf beiden Beinen, wobei das linke Bein etwas angewinkelt ist. Ihre linke Hand berührt zärtlich den Arm von Luise. Die Gewänder der Prinzessinnen fließen leicht und unkonventionell an den Körpern entlang, zeichnen die Körperformen nach und geben das Dekolleté frei. Luise trägt einen auffälligen Kopfschmuck, wobei eine Hals- und Kopfbinde geschickt miteinander verknötet sind. Die Zartheit ihrer Bewegungen, die zufällige Beinstellung, die Berührung der Arme und die Leichtigkeit der Körperdrehungen lassen das Doppelporträt als eine private Momentaufnahme der Schwestern erscheinen.

Schadow ließ das leicht veränderte Doppelstandbild in Marmor (Abb. 2) schlagen und stellte es auf der nächsten Akademieausstellung im Jahre 1797 mit zwei Gipsbüsten der Prinzessinnen aus.¹⁴ Weil man die „Beibringung von Blumen mit recht nicht schicklich fand“¹⁵, reagierte er auf den Einwand und verzichtete auf dieses Motiv. Das Marmorstandbild wurde seinerzeit auf der Akademieausstellung schon als Meisterwerk gefeiert und sehr beachtet. Der damals sehr bekannte Kritiker Karl August Böttiger betonte 1797: „Alle Welt sprach während meines Daseins von der neuesten Kunstschöpfung Schadow’s, der himmlisch schönen Gruppe der beiden Schwestern“.¹⁶

Vergleicht man dieses Marmorstandbild mit den Bildwerken königlicher Persönlichkeiten des Hofmalers Antoine Pesne aus dem noch nicht lange verklungenen friedrizianischen Zeitalter, so fällt auf, daß hier kein Attribut auf das Amt der zukünftigen Königin verweist und Schadow auf jeden allegorischen Bezug verzichtet hat. In Schadows Erinnerungen von 1849 werden die zwei wichtigsten Gründe dafür angedeutet: „Mit stiller Begeisterung arbeitete der Künstler an diesem Modell; er nahm die Maße nach der Natur; die hohen Damen gaben von ihrer Garderobe das, was er ausuchte, und hatte so die damalige Mode ihren Einfluß auf die Gewandung. Der Kopfputz der Kronprinzessin und die Binde unter dem Kinn sollte eine Schwellung decken, die am Halse entstanden war, nachmals aber wieder verschwand. Es wurde von den Damen jener Zeit als Mode nachgeahmt.“¹⁷ Zum einen beabsichtigt Schadow, seine Objekte „nach der Natur“ zu arbeiten, womit er einer Ästhetik folgt, die sich um 1800 theoretisch herausbildet. Zum anderen verweist Schadow mit der Bemerkung, daß die bürgerlichen Damen die Mode dieses Standbildes aufnahmen, indirekt auf die Funktion des Standbildes innerhalb der medialen Präsentation der Prinzessinnen. Das Standbild wurde nämlich nicht für eine höfische Enklave hergestellt, sondern der König wünschte von diesem Standbild verkleinerte Gruppen aus Biskuitporzellan¹⁸ und förderte damit eines der ersten Bildwerke zur öffentlichen Präsentation der zukünftigen Königin. Diese zwei Gründe sind wichtig für die Analyse des kulturellen Gedächtnisses. So scheint das Doppelstandbild einem kommunikativ konstruierten ästhetischen Ideal zu folgen und zugleich von Anbeginn über den Zweck seiner Darstellung hinaus für einen öffentlichen Raum geschaffen zu sein, in den hinein es ein Bild der zukünftigen Königin transportieren soll, welches noch genauer spezifiziert werden muß.

Doch welchem ästhetischen Ideal folgt Schadow, und wie funktioniert der gesellschaftliche Diskurs mit dem Medium Bild?

Das Doppelstandbild der Prinzessinnen von Schadow wird immer wieder als eines der Beispiele der Antikenrezeption um 1800 zitiert und gewürdigt. Der Kunsthistoriker J. Laban glaubt 1903, den Grund der zeitgenössischen Würdigung des Standbildes im „darin herrschenden ächtgriechischen Stils“¹⁹ zu erkennen, womit er aber mehr seine eigene Meinung als die Rezeption der Zeitgenossen wiedergibt. Beate Mirsch konnte schon 1994 aufzeigen, daß Schadow gerade in dieser Gruppe weniger einer nur an der Antike orientierten Rezeption folgt, sondern einen „Ausgleich zwischen Stilisierung und Abbildung ‘nach der Natur’“²⁰ versucht, die der antiken Ästhetik aber widerspricht. Auch Mirsch vermutet, daß Schadow die spätaugusteische Statuengruppe von San Ildefonso in Madrid und die korinthische Gruppe zweier sich um-

armender Mädchen in St. Petersburg gekannt und von dort das Thema der Freundschaft und verschiedene Motive in der Umarmung übernommen habe.²¹ Doch Schadow verzichtet auf jede antike Idealisierung. Der antike Kontrapost wird aufgegeben, die Prinzessinen tragen zeitgenössische Kleider und einen 'modischen' Kopfschmuck, und die Gesichter sind nicht stilisiert.²² Schadow wiederholt in diesem Bildwerk also nicht ein antikes Bildverständnis, sondern in der Verbindung von 'Ideal' und 'Natur' offenbart er ein neues Kunstverständnis, das sich in der Kunstliteratur um 1800 im Begriff der Anmut widerspiegelt.

In der bildenden Kunst ist in der Tradition Winkelmanns das 'Reich der Schönheit' ein an der Antike orientiertes ästhetisches Ideal. „Das Ideal weiblicher Schönheit wird seit der Antike durch die Schönheitsgöttin Aphrodite verkörpert, die in idealer Nacktheit dem Meeresschaum entsteigt. Begleitet wird sie von den drei Grazien Aglaia (Glanz), Euphrosyne (Frohsinn) und Thailia (Blüte), die der Idealgöttin Anmut verleihen“.²³ Schiller interpretiert dieses Bild der Aphrodite in seiner kunstästhetischen Schrift „Über Anmut und Würde“ und stellt fest, daß die Anmut erst in der Zufälligkeit der Bewegung der von der Natur gegebenen Schönheit hinzukommt, und die Anmut damit in der „beweglichen Schönheit“²⁴ ihr Ideal erreicht. Das „Charakteristikum der Anmut ist demnach die Zufälligkeit, die sich in einer unmittelbaren, dem Subjekt unbewußten Gebärde äußert“.²⁵ Diese 'unbewußte Gebärde' meint eine natürliche, dem Menschen wesenseigene Bewegung, die nicht stilisiert und bewußt geübt werden kann. Folglich liegt das Ziel der künstlerischen Darstellung eines Menschen, schon gar einer königlichen Person, nicht in dem stilisierten Ideal, wie es noch in den Posen des friedrizianischen Zeitalters zum Ausdruck kommt, sondern in der Darstellung der Anmut „nach der Natur“. Schiller führt diesen ästhetischen Anspruch noch weiter fort und versteht die Anmut als Ausdruck des ethischen Charakters einer Person.²⁶ Schiller argumentiert damit gegen Kants Ästhetik, wonach den apriorischen Begriffen keine Entsprechungen in der Welt der Erscheinungen und damit keinem Ausdruck in der Kunst zukommen.²⁷ Einige Jahre später bezieht sich Heinrich von Kleist in seinem Aufsatz „Über das Marionettentheater“ auf Schiller und sieht das Ziel des menschlichen Lebens in der „natürlichen Anmut“, die aber durch das reflektierte Bewußtsein gefährdet wäre.²⁸

Schadow ist diesem ästhetischen Ideal verpflichtet, das sich von dem antiken Bildverständnis unterscheidet. Er hebt selber hervor, daß die Darstellung „der Anmut [... und] der Grazie“, die Verbindung von Ideal und Natur in der bildenden Kunst, „die höchste Stufe der Kunst“ sei und „man [...] dies den geheimnisvollen Teil der Kunst nennen [möchte], da sich solcher nicht lehren läßt“.²⁹ Die höchste Anerkennung

einer Person drückt sich also in ihrer Anmut und Grazie aus, die von der äußerlichen Geste auf den inneren Charakter schließen läßt. Königliche Attribute und Allegorien wurden somit obsolet, und die Zufälligkeit in der natürlichen Bewegung, die das Doppelstandbild von Schadow auszeichnet, wird daher zum eigentlichen Stilmittel, die Kronprinzessinnen in ihrer vollkommenen Anmut und Grazie darzustellen. Hieran wird deutlich, wie ein kunstästhetisches Ideal direkt Einfluß auf die Ikonographie eines Bildwerks nimmt

Darüber hinaus dürfen aber die gesellschaftlichen und politischen Verhältnisse, in denen die Bildwerke eingebunden waren, nicht vergessen werden, die der zweite Grund für den Verzicht auf königliche Attribute sind. Erst vor diesem Hintergrund wird die konstitutive Bedeutung des Doppelstandbildes für den Luise-Mythos verständlich.

Während die friedrizianische Bildpolitik das Ziel verfolgte, sich durch eine stilisierte Präsentation von den anderen gesellschaftlichen Ständen zu unterscheiden, werden mit dem Doppelstandbild von Schadow die Grenzen zwischen Hof und Bürgertum in ihrer äußerlichen Erscheinung aufgelöst, wenngleich der gesellschaftliche Unterschied faktisch erhalten blieb. Die bürgerlichen Reformen in Frankreich und vor allem die Verkündung der Menschen- und Bürgerrechte am 26. August 1789 forderten die Aristokratie in Europa heraus und stießen auch bei reformerischen, vor allem bürgerlichen Kräften in Deutschland auf große Zustimmung. In Frankreich kulminierten die Reformen am 21. Januar 1793 mit der Hinrichtung von König Ludwig XVI. Wollte der preußische König nicht das selbe Schicksal erleiden, war er gezwungen, sich dem Bürgertum zu öffnen, ohne dabei seine herrschaftliche Stellung aufzugeben. Dieser zweigleisige Weg zwischen der politischen Einbindung des Bürgertums einerseits bei gleichzeitiger Beibehaltung der Monarchie andererseits hat die politischen Veränderungen in Deutschland im 19. Jahrhundert und demzufolge auch die königliche Bildpolitik maßgeblich bestimmt.

Das Doppelstandbild der Prinzessinnen von Gottfried Schadow ist in diesem Sinne ein herausragendes Beispiel der königlichen Bildpolitik. Das Fehlen königlicher Attribute und Allegorien, die modische Kleidung und die nicht stilisierte Haltung der Prinzessinnen suggerieren eine zumindest äußerliche Nähe des Königshauses zum Bürgertum. Schließlich sollte das Doppelstandbild in Biskuitporzellan vervielfältigt, verkauft und damit eine neue Herrschergeneration präsentiert werden. In dieser Form der medialen Präsentation wird auf den Diskurs der Gesellschaft direkt Einfluß genommen. Wobei der Diskurs der Gesellschaft, wie in diesem Fall, nicht notwendig mit den faktischen Verhältnissen übereinstimmen muß. So feierte das Königshaus weiter-

hin seine prunkvollen und vom Bürgertum abgetrennten Feste. Dennoch scheint das preußische Königshaus mit seiner Bildpolitik, für die Schadows Doppelstandbild eine wichtige Rolle einnimmt, Erfolg gehabt zu haben, denn Boockmann konstatiert, daß "der bürgerliche Habitus der königlichen Familie [...] schon den zeitgenössischen Bewunderern der Königin aufgefallen [ist] und später gerade zum Kern des Luisenkults" wurde.³⁰ Das bürgerliche Element findet sich aber weniger in den literarischen Zeugnissen als in den Bildwerken und der öffentlichen Repräsentation des Königshauses, dort wird das Bild der Königin vermittelt. Mit der kulturtheoretischen Begrifflichkeit von Assmann gesprochen, kommt dem Doppelstandbild der Kronprinzessinnen ein sozial konstruierter Sinn hinzu, weil es über seinem Zweck der Darstellung hinaus ein normativ-repräsentatives Bild der zukünftigen Königin vermittelt, welches vom preußischen Königshaus intendiert ist. Das Standbild bildet also Luise nicht nur ab, sondern es liefert der preußischen Gesellschaft ein intentionales Bild, eine „Erinnerungsfigur“³¹, die in dieser Weise ein schriftliches Medium so nie hätte leisten können.

Das Schicksal, welches dem Doppelstandbild in der nachfolgenden Zeit widerfuhr, ist nur ein weiterer Beleg für die Bedeutung dieses Bildwerks innerhalb der königlichen Bildpropaganda. Am 28. Dezember 1796 stirbt ganz unerwartet Prinz Ludwig von Preußen, der mit Prinzessin Friederike verheiratet war. Noch im Trauerjahr erwartete Prinzessin Friederike ein Kind von einem anderen Mann, was am königlichen Hof als Beschädigung der königlichen Würde empfunden wurde.³² Als Prinz Friedrich Wilhelm und Prinzessin Luise nach dem Tode des Königs am 16.11.1797 das königliche Amt übernahmen, verhängte der junge König Friedrich Wilhelm III. aufgrund der Vorkommnisse über die Prinzessin Friederike eine *damnatio memoriae*. Dies hatte Folgen für die königliche Bildpolitik. Das Doppelstandbild der beiden Prinzessinnen wurde der Öffentlichkeit entzogen und die weitere Vervielfältigung nicht erlaubt.³³ Der König versuchte über die Bildpolitik auf das Einfluß zu nehmen, was seine Untertanen imaginieren, bzw. an was sie sich erinnern sollten. Diese Erinnerungsfigur durfte aber durch das Vergehen der Prinzessin Friederike keinen Schaden nehmen, so daß das Doppelstandbild, welches durch die historischen Bedingungen eine negative Bedeutungserweiterung erfuhr, konsequenter Weise aus dem sozialen Kontext ausgeschlossen werden mußte. Erst durch einen solchen kulturtheoretischen Ansatz läßt sich nun erhellen, in welchem Kontext das Doppelstandbild stand und welche Funktion es in der königlichen Bildpolitik einnehmen sollte. Die Erweiterung der Ikonologie durch einen sozial-konstruktivistischen Ansatz zeitigt hier erste inhaltliche Erfolge.

Johann Gottfried Schadow hat also in der ‚Verbannung‘ des Doppelstandbildes nicht den Unwillen seines Königs zu spüren bekommen, wie es der alte Schadow in einem etwas wehmütig angehauchten Rückblick in seinen Erinnerungen³⁴ zum Ausdruck bringt, bzw. wie es der populäre und von Kunsthistorikern gern zitierte Satz „Schadow sei in Rauch aufgegangen“ der Nachwelt bis heute glaubhaft machen will. Schadow war weiterhin Hofbildhauer, wurde 1805 zum Vizedirektor und 1815 sogar zum Direktor der königlichen Akademie in Berlin ernannt. Noch im selben Jahr und kurz nachdem das Doppelstandbild entfernt wurde, fertigte Schadow im Auftrag des Königs ein Standbild der Königin Luise als ‚Venus victrix‘ (Abb. 3).³⁵ In diesem Standbild verwendet Schadow die gleichen bürgerlichen Motive in der Kleidung und dem Kopfschmuck, und in der Zufälligkeit der natürlichen Bewegung folgt es derselben Ästhetik wie das Doppelstandbild. Man kann bei dieser ‚Venus victrix‘ von einem Ersatzbildwerk für das Doppelstandbild - nur ohne Prinzessin Friederike - sprechen. Jean Paul (1763-1825) verglich zur selben Zeit die Königin mit der antiken Göttin Venus³⁶ und förderte den Luise-Mythos und das gesellschaftliche Bild der Königin durch ein literarisches Verfahren. Doch die gesellschaftliche Rezeption des Bildes durch die ‚Venus victrix‘ blieb aus. Statt dessen hatte die Büste der Königin Luise, die in engster Beziehung zum Doppelstandbild steht, die bildvermittelnde Stellung des Doppelstandbildes eingenommen, um die sozial konstruierte Erinnerungsfigur in der Gesellschaft aufrecht zu halten.

Schadow hatte im Zusammenhang mit dem Doppelstandbild zwei Gipsbüsten der Prinzessinnen gefertigt und auf den Akademieausstellungen 1797 ausgestellt.³⁷ Für die Akademieausstellung im Jahre 1798 ließ er die Büste der Königin Luise dann leicht verändert in Marmor schlagen (Abb. 4).³⁸ Wenngleich er im Unterschied zur Gipsbüste die Königin nun mit einem das Dekolleté verdeckenden Gewand zeigt, bleibt ihr bürgerlicher Habitus erhalten. Auf unzähligen Bildwerken, die von verschiedensten Künstlern zu Lebzeiten von Königin Luise gefertigt und als Kupferstiche vervielfältigt wurden, findet sich dieser bürgerliche Habitus wieder und der Kopfschmuck der Schadowschen Büsten wird häufig zitiert.³⁹ Der Kopfschmuck und der bürgerliche Habitus wird hier zum Attribut der preußischen Königin.

An dem Doppelstandbild der Kronprinzessinnen konnte pars pro toto zum einen die Intention der Bildpolitik des preußischen Königshauses, den bürgerlichen Habitus der zukünftigen Königin zu vermitteln, und zum anderen der Grund für den Ausschluß eines Bildwerks aus dem öffentlichen Raum und die erfolgte ikonographische Veränderung in der ‚Venus vitrix‘ deutlich gemacht werden. Dieser intentionalen Bildpolitik steht schon zu Lebzeiten der Königin eine Bildproduktion gegenüber, die man unwill-

kürlich und populär nennen möchte. Damit ist keine generelle künstlerische Abwertung der Bildwerke gemeint, sondern ein anderes Phänomen, das mal einen Reflex auf die königliche Bildpolitik darstellt und mal ihr vorausgreift. Diese Bildwerke können nicht als Einzelstücke hinsichtlich des kulturellen Gedächtnisses interpretiert werden, weil ihre Intention nur allgemein und nicht speziell zu fassen ist. Aber durch sie werden die Erinnerungsfiguren in die Gesellschaft hineingetragen, und dort sie nähren das zu imaginierende Bild der Königin.

Diese unwillkürliche Verbreitung der Erinnerungsfigur kann wiederum exemplarisch an der Vervielfältigung des Schadowschen Bildnis gezeigt werden. Friedrich Wilhelm Bollinger stach 1798 die Königin Luise (Abb. 5)⁴⁰ und förderte damit die Verbreitung des Bildes. Der Kopfschmuck und das Gewand lassen das in Doppelstandbild als Vorbild vermuten. In einem Vergleich des noch im Originalrahmen erhaltenen und bislang unbekanntes Kupferstiches mit weiteren kleinen Bildnissen der Königin Luise läßt sich nachweisen, daß es sich hier um die Vorlage für verschiedenste Kopien handelt. Einige geringfügige Veränderungen - das tiefe Dekolleté, die Brosche mit Rosette, die das Gewand an den Schultern hält und das Tuchende, welches vom Kopfschmuck nach hinten geführt wird, lassen den Stich von der Büste des Doppelstandbildes unterscheiden. Diese Veränderungen, die Bollinger vorgenommen hat, sind Nachweise dafür, daß dieser Stich wiederum als Vorlage für zwei erhaltene Bildwerke verwendet wurde. Schlott hat noch im selben Jahr ein Marmorrelief⁴¹ (Abb. 6) angefertigt, das bis in jede einzelne Falte hinein eine fast getreue Kopie darstellt. Lediglich der in das Vollprofil gedrehte Kopf der Königin Luise unterscheidet sich vom Kupferstich. Nach dem frühen Tod der Königin war dieser Stich ein zweites Mal Vorbild für ein Medaillon⁴² (Abb. 7), welches sich heute im Haus Doorn in den Niederlanden befindet.

Diese Bildwerke dienten der Verbreitung des vom Königshaus vermittelten Luise-Bildes. Folglich kommt ihnen in dieser Analyse nur ein sekundärer Stellenwert zu, so gilt es doch die Entstehung und den Wandel des Luise-Mythos von seinen Ursprüngen her zu begreifen. In der selben Weise müssen die literarischen Zeugnisse aus dieser Zeit verstanden werden. So schreibt Novalis (1772-1801) nachdem er das Doppelstandbild von Schadow gesehen hatte:

„Jede gebildete Frau und jede sorgfältige Mutter sollte das Bild der Königin in ihrem oder ihrer Töchter Wohnzimmer haben. Welche schöne kräftige Erinnerung an das Urbild, das jene zu erreichen sich vorgesetzt hätte. Ähnlichkeit mit der Königin würde der Charakterzug der neupreußischen Frauen, ihr Nationalzug. Ein liebenswürdiges Wesen unter tausendfachen Gestalten [...]“

„Die Gruppe von Schadow sollte die Gesellschaft in Berlin zu erhalten suchen, eine Loge der sittlichen Grazie stiften und die in dem Versammlungssaale aufstellen. Diese Loge könnte eine Bildungsanstalt der jungen weiblichen Welt aus den kultivierten Ständen sein, und der Königsdienst wäre dann, was der Gottesdienst auf eine ähnliche Weise sein sollte, echte Auszeichnung und Belohnung der trefflichsten ihres Geschlechts.“⁴³

Die erzieherische Aufforderung von Novalis ist gleich den Kopien der Büste ein Reflex auf das vermittelte Luise-Bild. Ausgangspunkt des Luise-Mythos ist der preußische Hof. Von hier aus oder zumindest unter der Obhut der königlichen Akademie wurde ein bürgerlicher Habitus der königlichen Familie vermittelt. Im Gegensatz zur Literatur eignet sich das Medium Bild für die ikonische Repräsentation besonders gut.

Damit kehren wir von den unwillkürlichen Bildwerken und den literarischen Produktionen wieder zurück zur intentionalen Bildpolitik. Wenngleich das Doppelstandbild von Schadow hier besonders hervorgehoben wurde, so liegt dies nicht an seiner singulären Stellung im Rahmen der königlichen Bildpropaganda, sondern an seiner einzigartigen künstlerischen und normativen Bedeutung. Die in der selben Zeit entstandenen Bildwerke vermitteln alle den selben bürgerlichen Habitus der Königin. Kurz nach der Hochzeit der Prinzessinnen Luise und Friederike zeichnete Johann Friedrich August Tischbein (1751-1826) ein ovales Porträt⁴⁴ der Schwestern. Es fällt sofort die ikonographische und formale Verwandtschaft mit dem Doppelstandbild von Schadow auf, wenngleich beide Bildwerke keine Kopien voneinander sind. Auch Tischbein verzichtet auf jede höfische Etikette. Die Prinzessinnen tragen ihre Haare offen und modisch bürgerliche Kleider. Diese Porträtzeichnung wird Tischbein als Vorlage für ein Porträtgemälde der Kronprinzessin von 1796 und für ein ganzfiguriges Porträtgemälde (Abb. 8) der auf einem Balkon ihren Gemahl erwartenden Kronprinzessin gedient haben. Letzteres war neben dem Doppelstandbild in Marmor und den Büsten von Schadow auf der Akademie-Ausstellung 1797 ausgestellt.⁴⁵ Diese Bildwerke verleihen der Prinzessin Luise das Bild einer volksnahen, jungen Frau und vermeiden durch den Verzicht auf königliche Attribute den direkt Verweis auf das zukünftige königliche Amt. Lediglich in den späteren Ölgemälden von Joseph Grassi und Vigée le Brun (1755-1842) aus dem Jahre 1802 (Abb. 9) schmückt ein bescheidenes Diadem das Haupt der Königin.⁴⁶

Die großformatigen Bildnissen aus dem ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts, in denen der Hofmaler Dähling die königliche Familie dargestellt hatte, folgen der selben Intention. Die verschollenen Bildwerke wurden mehrfach von Kretlow und Meyer

gestochen.⁴⁷ In den noch erhaltenen Kupferstichen steht nicht der absolute Monarch im Mittelpunkt der Familie, sondern sie zeigen den König Friedrich Wilhelm III. im Kreise seiner Familie als fürsorglichen Familienvater (Abb. 10). Diese Darstellungen erinnern an die im 19. Jahrhundert entstehende bürgerlicher Kleinfamilie und zeigen eine Familienidylle, die nichts von den tiefgreifenden politischen Veränderungen in dieser Zeit erahnen lassen. Als diese Bildwerke gestochen wurden, befand sich die königliche Familie bereits auf der Flucht vor Napoleon I. nach Königsberg und Memel. Diese familienidyllischen Momente stimmten mit der aktuellen Situation nicht mehr überein. Sie waren vielmehr ikonische Erinnerungsfiguren, die eine friedliche Zeit imaginieren sollten und damit eine nicht unbedeutende Stellung innerhalb der Bildpolitik einnehmen. Um die Intention und Bedeutung dieser Bildwerke zu erfassen, muß die politische Lage näher ins Auge gefaßt werden.

Am 1. August 1806 löste Napoleon I. das in weit mehr als 100 Territorialstaaten zersplitterte alte *Heilige Römische Reich deutscher Nationen*, das schon seit dem Westfälischen Frieden von 1648 politisch geschwächt war, endgültig auf. Er führte damit das Ende der universalistischen Kaiseridee des Mittelalters herbei, die der preußische König Friedrich Wilhelm III. aber nicht so schnell aufgeben wollte. In der Folge des Reichdeputationshauptschluß im Jahre 1803 waren die meisten geistlichen Fürstentümer von Napoleon I. schon enteignet und deren Hoheits- und Eigentumsrechte aufgehoben worden. Napoleon I. versuchte, das deutsche Reich durch den im Juli 1806 geschlossenen Rheinbund neu zu ordnen. Die Enteignung der Territorien wirkte der Zersplitterung entgegen, und mit einer Vereinheitlichung der Verwaltung, Wirtschaft und Finanzen konnte im Rheinbund ein moderner Nationalstaat entstehen. Preußen trat diesem Rheinbund nicht bei und erlitt schließlich gegen Napoleon in der Doppelschlacht von Jena und Auerstedt am 14. Oktober 1806 eine bittere Niederlage, die den Einmarsch Napoleon in Berlin ermöglichte und die Flucht des königlichen Hofes zur Folge hatte. Der Friede von Tilsit am 7. Juli 1807 zwang Preußen zur Abtretung der westlichen Elbgebiete und zum Frieden mit Napoleon. Dieser Friede wurde in Preußen jedoch als nationale Niederlage empfunden und war Anlaß für die späteren Befreiungskriege. Nipperdey hebt hervor, daß „das Programm Napoleons [...] die Umformung der feudalen Gesellschaft zur Gesellschaft freier Eigentümer“⁴⁸ war. Der Adel verlor eine Reihe seiner Privilegien und verfolgte diese Veränderungen mit Argwohn. Durch den Reichsfreiherr vom Stein und Fürst von Hardenberg, die König Friedrich Wilhelm III. zuvor abgesetzt und auf Betreiben Napoleons wieder eingesetzt hatte, wurden die tiefgreifende Reformen in Preußen aber vorangetrieben. Sie waren ein erster Schritt von einer absoluten zu einer konstitutionellen Monarchie. Die Re-

formen von Reichsfreiherr vom Stein, die unter anderem zur Gründung der Humboldtuniversität führten, welcher ferner die Zünfte auflöste, die Gewerbefreiheit und mit der allg. Wehrpflicht einen modernen Generalstab einführte, waren zwar vorerst Eingeständnisse der preußischen Monarchie an die neuen politischen Verhältnisse, führten aber schließlich zur wirtschaftlichen und militärischen Stärkung Preußens, die in den späteren Befreiungskriege gegen Napoleons Vorherrschaft von Vorteil waren.

Die königliche Bildpolitik spielte in dieser Zeit eine nicht zu unterschätzende und bislang in der historischen Forschung zu sehr vernachlässigte Rolle. Denn es konnte nicht die Absicht des Königs sein, gegen das preußische Volk - vor allem gegen das Bürgertum - zu agieren und somit möglicherweise noch mehr Einfluß zu verlieren. Die bisher vorgestellten Porträts gaben dem Königshaus einen bewußt bürgerlichen Anstrich und die Familienbildnisse nährten den imaginären Wunsch der Bevölkerung nach Frieden. Anders gesagt, das Leid der königlichen Familie nach der Niederlage von Tilsit und die sich anschließende Flucht, „wird zum personalisierten Bild der damals [vom Volk] erlebten Geschichte“⁴⁹. Die Bildwerke bedienen das imaginäre Bild des kulturellen Gedächtnisses mit der Folge, daß das preußische Volk sich mit der königlichen Familie identifiziert und einer Spaltung zwischen Bürgertum und Adel entgegengewirkt werden konnte. Der königliche Hof befand sich auf der Flucht und ein Aufstand des Bürgertums hätte zur Abdankung des Königs geführt. Die königliche Bildpolitik suggerierte aber, daß ein Aufstand des Bürgertums gegen das Königshaus ein Aufstand gegen die eigene Lebensform gewesen wäre.

Der plötzliche Tod der Königin Luise

Am 19. Juli 1810 starb Luise plötzlich und unerwartet an einer Lungenentzündung auf dem Landsitz ihres Vaters bei Hohenzieritz. Ihr Tod löste eine bis dahin nicht gekannte Massentrauer aus, die erst fast 200 Jahre später, in der Trauer um die tödlich verunglückte Prinzessin von Wales, Lady Diana, eine Entsprechung finden sollte. Damals wie heute kam dem Bild als Teil des medialen Diskurses eine konstitutive Rolle zu. Sind es heute die Medien, Funk und Fernsehen und das Word Wide Web, über die die Trauergemeinde am personalen Kult teilhaben kann, so waren es in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts neben literarischen Zeugnissen die gemalten und skulpierten Bildwerke, die Form und Inhalt der Trauer beeinflussten. Die folgende Untersuchung wird zeigen, wie sich die Funktion des Luisen-Bildes zu den bis-

herigen Erinnerungsfiguren verändert, und wie sich dies auf die Ikonographie auswirkt.

Am 25. bis 27. Juli, 6 Tage nach ihrem Tod, wurde die Königin nach Berlin überführt. Noch heute erinnern Denkmäler in Gransee (Abb. 11) und Stolpe an Stationen ihres 'dritten Einzuges' nach Berlin.⁵⁰ Auf der Lindenpromenade erwarteten so viele trauernde Bürger den Einzug der verstorbenen Königin, so daß der Trauerzug allein dort von abends 7 bis 9 Uhr zwei Stunden gedauert haben soll. Nachdem die Königin Luise 3 Tage im Berliner Stadtschloß aufgebahrt worden war, setzte man sie schließlich am 30. Juli 1810 im Berliner Dom nach der Traueransprache von Friedrich Schleiermacher bei. Schon wenige Tage später am 2. August 1810 trat die Zeitung 'Der Freimüthige' mit einem Aufruf „an die tiefgebeugten Bewohner des Preußischen Staats heran“ und forderte im 'Geiste' der Königin Luise, des „Schutzengels“, ihr „heiligstes Vermächtnis“ in der „Erziehung unserer Töchter zu dem Muster, das Sie selbst als Gattin und Mutter uns aufstellte“, zu vollenden.⁵¹ Der König genehmigte im Kabinettschreiben vom 4. August 1810 den Aufruf zur Gründung einer Luisenstiftung und erklärte die Erziehung zur „National-Angelegenheit“ des Staates. ‚Erinnerungsinstitutionen‘ wurden geschaffen, die das Andenken an die Königin nicht nur wachhalten, sondern in Zukunft auch direkt mitgestalten sollten.

Die Sympathie- und Identifikationsfigur, die Luise zu Lebzeiten war, wurde in wenigen Tagen zum nationalen Vorbild des preußischen Staates schlechthin. Die Trauer war kein verordneter Staatsakt, sondern sie war Ausdruck nationalen Bewußtseins. Intentionale Erinnerungskultur und unwillkürliche, populäre Erinnerung bedingen sich in dieser Zeit gegenseitig. Die empathische Beziehung zwischen Volk und Königin hat sicherlich mehrere - ob politische, historische, mediale oder psychologische - Gründe, wobei an dieser Stelle zwei besonders hervorgehoben werden müssen. So war sie sicherlich einerseits ein unverhofft erzielter Erfolg der bisherigen königlichen Bildpolitik, die nicht auf Distanz zum Volk gesetzt hatte, sondern den Bürgern über das Medium Bild Identifikationsangebote machte. Andererseits ist die überwältigende Form der Trauer aber nur im historischen Kontext zu verstehen. Der Tod der Königin traf auf eine historische Situation, in der sich das Volk als politisch gelähmt und von den europäischen Ländern gedemütigt empfunden hatte. Vor diesem Hintergrund kommt der Königin Luise nun eine Opferrolle zu. Ihr Tod wird „als Opfer für die Nation begriffen“⁵² und als eine Folge ihres Leidens an der prekären Situation des preußischen Königreiches. König Friedrich Wilhelm III. war von dem Tod seiner Gemahlin sehr betroffen. Als Ausdruck und Zeichen seiner Trauer und Einsamkeit kaufte er 1810 von Caspar David Friedrich (1774-1840) die Meisterwerke 'Der Mönch am

Meer' und 'Die Abtei im Eichenwald', die sich heute beide wieder im Charlottenburger Schloß befinden. Doch der König konnte sich nicht ganz zurückziehen, weil das Volk seinen Anteil an der Trauer forderte und sich in engster Weise dem Königshause verpflichtet sah; ein Phänomen, das das Königshaus später politisch für die Befreiungskriege zu nutzen wußte.

In dieser Zeit verändert sich das Verhältnis von intentionaler Bildpolitik und unwillkürlicher Bild- und Literaturproduktion. Bestimmte vor dem Tod der Königin die königliche Bildpolitik die populäre Bildproduktion, so bedingen sich nun beide Phänomene gegenseitig. Die imaginierte Volksnähe der Königin zu ihren Lebzeiten begünstigt eine Identifikation, in der die Wünsche des preußischen Volkes kulminieren. Die von Karl August Böttiger schon 1797 geprägte Bezeichnung der Königin als „Göttin des Publikums“⁵³, wird nun wörtlich verstanden und Luise als Volksheilige verehrt. Eine geringe Auswahl an literarische Zeugnissen soll den Kontext der Bildproduktion hervorheben.⁵⁴

Schon 7 Tage nach dem Tode der Königin Luise forderte Wolfahrt mit einem 'Trauergesang' die Leser der 'Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung' auf, Königin Luise als Heilige zu verehren:

„Das ganze Volk begeht das Trauerfest!
Es drängt herbei in schwarzverhüllten Schaaren,
Nur Seufzer hallen aus dem stummen Strom.
Geleitet eure Königin zum Dom!
Kniet Kinder, Alte, schwer gedrückt von Jahren,
Zeigt ganz den Schmerz den euer Busen preßt;
Als Heilige verehrt mit frommen Beben
Im Tode Sie, die ihr geliebt im Leben.

Was seh ich? - Hebt den Blick empor!
Sie ist es, dort! - nur ihre schöne Hülle
Stellt ihr zu tiefer Ruhe weinend auf -
Die Seele schwang frohlockend sich hinauf!
Daß höhere Bestimmung sie erfülle
Schwebt dort die Lichtgestalt im Engelchor,
Denkt ihres Volks auch mit der Himmelskrone
Und steht, sein Engel, nun an Gottes Throne.“⁵⁵

Wolfahrt spricht hier nicht von einer sekularisierten Volksheiligen, sondern er bezieht sich bewußt auf christliche Topoi und verbindet auf diese Weise den Luise-Mythos mit einem bestehenden und legitimierten Mythensystem. Das Bild der in den Himmel aufgestiegenen Himmelskönigin Maria wird aufgenommen und lediglich die Person ausgetauscht. Luise hat nach ihrem Tod ihre irdische Kone mit der himmlischen eingetauscht. Zacharias Werner geht sogar noch einen Schritt weiter und setzt

semantisch verschlüsselt die Königin Luise durch Veränderung nach Luisa mit der Gottesmutter Maria gleich:⁵⁶

„ [...] *Luisa*, wie den Reinen
Der Seraphim erscheinen,
So rein, so schön, so milde,
Spiegel vom ew'gen Licht!
Wob Dir's sich nicht zum Schilde,
Dich vor dem wilden Wüthen
Des Schicksals zu behüten,
Das nied're Herzen bricht? -
Luisa, Du, die Reine,
Wie mehr wie Du wohl Keine,
Der Himmelsköniginnen
An Huld und Qualen gleich;
Du mußt Dir gewinnen
Wie *Sie*, durch's Schwert der Leiden,
Die Wollust, abzuschneiden
In Dein ursprünglich Reich! -
[...]“⁵⁷

Der häufig zitierte und Generalfeldmarschal Blücher zugeschriebene Ausspruch „Unsere Heilige ist nun im Himmel“⁵⁸ kann als allgemeiner Ausdruck des kommunikativen Gedächtnisses im preußischen Volk bezeichnet werden.

Die Einbindung der Königin Luise in das christliche Mythensystem fördert eine apotheotische Verherrlichung der Königin, die aber nicht nur religiöse Züge trägt, sondern ebenfalls mit den aktuellen politischen Ereignissen verbunden wird. In einer ‘Nachtfeier’ nach der Überführung der verstorbenen Königin nach Berlin wird ein Denkmal mit einem Bildnis der Königin Luise enthüllt. Eine Cantate von Ludwig Achim von Arnim begleitet die Zeremonie und spricht von der emporgestiegenen Königin, deren Anblick die Schrecken der Zeit mindern würde:⁵⁹

„Ihr liebeich Bild, woran der Blick gewöhnt,
Ist herrlicher als aller Künste Pracht.
Nach diesem Wort, das unsern Sinn gedeutet,
Sey euch enthüllt das Bild der hohen Todten.“

Die Funktion der ‘Nachtfeier’ wird nicht verschwiegen:

„So schaut das kleine Denkmal das wir schufen,
Ihr Bild ist jedes Denkmal schönste Zierde,
Es mildert aller Trauer scharfe Härte. -
Wie ich bei Ihrem Anblick mich vertiefe,
So mindern sich die Schrecken der Zeit“

Die Kantate am ersten Abend endet:

„Bald vorüber ist das Scheiden,
Nahe ist das Wiedersehen.“

Ein anderes Mal endet sie mit drei Engelstimmen:

„Offen ist das Himmels Thor,
Dich begrüßt des Himmels Chor.“

Ein Chor der Engel singt dazu:

„Sie steigt empor.“

Mit Gedichten und literarischen Äußerungen zu diesem Anlaß könnte man ganze Bücher füllen.⁶⁰ Sie sind literarische Zeugnisse einer Trauer, die das gesamte preußische Volk erfaßte und zugleich literarische Dokumente für eine „öffentliche Manifestation eines Mythos“. Die Autoren des Bochumer Forschungsprojektes ziehen aus der Interpretation dieser literarischen Quellen folgendes Fazit:

„Nach ihrem Tode wird Luise zur Unsterblichen, die stellvertretend für das in politischem ‘Dunkel’ verharrende Preußen zum Urquell des ‘Lichts’ aufsteigt, um dort ermutigend auf die ‘Ihren’ zurückzuwirken. Begräbnisfeierlichkeiten werden zu einem Massenspektakel, das von den verschiedensten Bereichen des öffentlichen Lebens getragen wird und dem Zwecke dient, jene ‘Botschaft’ zu verbreiten. Anders ausgedrückt: Es kommt zur unübersehbaren öffentlichen Manifestation eines Mythos, der nun zu einem gesamtgesellschaftlichen Sinngebungssystem geworden ist. Die Literaten - wie etwa Achim von Arnim mit seiner ‘Nachtfeier’ - illustrieren dieses System nicht nur, sie sind vielmehr an seiner Konstitution als System beteiligt, sind Teil einer ‘Gemeinde’, in der sie sich aufgehoben fühlen.“⁶¹

Das Luisen-Bild als Kultobjekt

In kurzer Zeit ist ein Luisen-Kult entstanden, der in Gedenkfeiern rituelle Züge annahm. Dieser war für das Königshaus sehr nützlich, doch mußte er kanalisiert werden. Jeder Kult erfordert ein Bild dessen, dem der Kult gilt. Folglich dauerte es nicht lange bis dieses imaginäre Bild durch konkrete (Kult-)Bilder ersetzt wurde. Über die Schaffung von Kultbilder und Kultort konnte die Verehrung der Königin kanalisiert werden. Im Unterschied zur vielfältigen literarischen Produktion des Volkes, nahm sich das Königshaus aus eigenem Interesse diese Aufgabe an.

Wieder einmal darf ein Bildwerk von dem königlichen Hofbildhauer Johann Gottfried Schadow für die Untersuchung der Entstehung und des Wandels des Luisen-Mythos kurz nach ihrem Tode exemplarisch herhalten. Das Tonrelief⁶² (Abb. 12) war eine Auftragsarbeit für einen Frankfurter Bürger, der eine Gedenkstätte für die Königin Luise einrichten wollte. Schadow berichtet später sehr anschaulich von den Umständen, die zu diesem Bildwerk führten:

„Der Salzinspektor Pilegaard von Frankfurt, ein Mann von wenig Bildung, aber mit der Sucht beseelt, sich einiges Ansehen zu verschaffen, gab dem Künstler zu verstehen, wie es seine Absicht sei, dem Andenken der unvergeßlichen Königin in Frankfurt, seinem Wohnsitze, ein Monument, ein Epitaphium, Tempel oder Mausoleum zu errichten. Da müsse dann zu sehen sein die Weltkugel, worauf der Ort 'Hohenzieritz' zu bezeichnen, der Todesengel, die trauernde Borussia und Brennus als Stammvater des brandenburgischen Hauses und darüber schwebend die Königin. Nachdem ihm der Kostenanschlag hievon gemacht wurde, kam er zur Besinnung, ließ aber seine Invention nicht fahren, und so wurde das wohlfeilste Material, nämlich der gebrannte Ton, gewählt, in welchem die Ausführung durch den schon erwähnten sinnreichen Töpfer, Herrn Feiler, recht gut gelang. Die Vermögensumstände unseres Bestellers kamen in Verfall; der König nahm dies Kunstwerk und ließ es in der Kirche zu Paretz aufstellen.“⁶³

Die im Auftrag enthaltenen ikonographischen Vorgaben gingen über einige pagane Personifikationen nicht hinaus, so daß Schadow in der ikonographischen Gestaltung freie Hand hatte und das Relief nach seinen Vorstellungen fertigen konnte.

Das Relief zeigt in der oberen Hälfte die Königin Luise, die über einem Wolkenband zu schweben scheint. Sie hat die Arme vor ihrer Brust verschränkt. Ihr Haupt ist von Sternen bekränzt. Rechts und links von ihr befinden sich als Personifikationen die Hoffnung, die Liebe, der Glaube und die Treue. In der unteren Bildhälfte steht der Todesgenius hinter einer Weltkugel und drückt seine Fackel auf der Stelle mit den Worten „Hohen Zieritz“ aus, wo Luise am 19. Juli 1810 verstarb. Auf der Weltkugel folgt die Inschrift:

„†/ Hohen-Zieritz/ den 19. Juli 1810/ vertauschte Sie/ die irdische Krone/ mit der himmlischen/ umgeben von Hoffnung Liebe Glauben/ und Treue/ und in tiefer Trauer versanken/ Brennus und Borussia“

Links neben der Weltkugel trauert Borussia, die weibliche Personifikation Preußens, mit ihrem Attribut dem Adler. Ihr gegenüber sitzt der 'Stammvater des brandenburgischen Hauses', Brennus, der seinen Kopf erschüttert in seine Hand gelegt hat. Sein Attribut, der brandenburgische Bär, sitzt vor ihm. Folgt man einer erhaltenen Entwurfszeichnung⁶⁴ von Schadow, dann sollte dieses Relief von einer Architektur aus Pilaster und Architrav gerahmt werden.

Königin Luise wird auf diesem Relief mit unterschiedlichen etablierten Mythensystemen verbunden. Schadow verwendet sowohl pagane als auch christliche Personifikationen und stellt somit Luise in den Kontext einer kultischen Verehrung, die durch die Heiligenverehrung der Kirchen bereits bekannt und vorgegeben war. Das Bildwerk illustriert nicht nur den Tod der Königin, sondern es wird Teil eines Kultes, der For-

men der christlichen Heiligenverehrung übernimmt und eine 'Volksheilige' in den Mittelpunkt seiner Andacht stellt.

Die Einbindung in die Bildtradition christlicher Andachtsbilder läßt sich an diesem Relief auch in seinem formalen Bildaufbau und seiner von Schadow bewußt intendierten Beziehung zu christlichen Andachtsbildern nachweisen.

Auf den ersten Blick erinnert das Terakottarelief thematisch und formal an die Aufnahme Mariens, deren Bildgeschichte einer stehenden Maria in Orantenhaltung sich bis ins 11. Jahrhundert zurückverfolgen läßt.⁶⁵ Die Aufnahme Mariens im Korpus des Creglinger Marienaltars von Tilman Riemenschneider und die Assunta von Tizian in der Frari Kapelle in Venedig sind Höhepunkte dieser Bildgeschichte.⁶⁶ Ausgehend von Tizian setzt sich im Barock der Bildtypus einer im Bild diagonal auffahrenden Maria durch, der bis ins 18. und 19. Jahrhundert das Bild der Aufnahme Mariens bestimmt, wenngleich der ältere Bildtypus einer stehenden Maria auch weiterhin bekannt ist. Schadow bezieht sich in diesem Relief aber weder auf den älteren Bildtypus der Aufnahme Mariens, denn es fehlen die Engel, die Maria auf diesen Bildwerken erheben, noch auf den barocken Bildtypus einer diagonal auffahrenden Maria. Als Vorlage hat Schadow ein anderes Meisterwerk gedient: Die Sixtinische Madonna von Raffael.⁶⁷

Königin Luise ließ die Sixtinische Madonna, die sich heute in Dresden befindet und wie kein zweites Bild die Diskussion in Deutschland über Kunst und Religion angeregt und bestimmt hat,⁶⁸ kopieren und schenkte sie 1804 ihrem Ehemann zum Geburtstag. Diese originalgetreue Kopie⁶⁹ hängt seitdem in der Orangerie des Schlosses Sanssouci und war dort dem Hofbildhauer Schadow zugänglich.

Der Betrachter der Sixtinischen Madonna blickt durch einen geöffneten Vorhang auf eine schwebende Madonna mit Kind, die von dem Heiligen Papst Sixtus auf der linken und von der Heiligen Barbara auf der rechten Seite gerahmt wird, während unterhalb zwei Putti die himmlische Erscheinung verfolgen. Im oberen Bildfeld des Reliefs lassen nicht nur die Putti eine Verbindung zu Raffaels Gemälde vermuten, sondern die Gewandung und Haltung der Königin Luise verweist eindeutig auf das Vorbild. Maria als auch Königin Luise schweben im Raum und setzen beide ihren rechten Fuß so nach vorne, als ob sie auf dem Wolkenband gehen würden. Das Gewand der Raffael-Madonna ist über den Kopf hochgezogen, wobei es nach rechts in einem weiten Bogen ausfällt und Mariens Gewand freigibt. Auf der linken Seite wird das Gewand unter Christus als Pendant hergeführt. Aufgrund der thematischen Veränderung mußte Schadow auf das Kind bei Königin Luise verzichten, und so leitet er das rechts ausgreifende Tuch über den Kopf der Königin auf der linken Seite weiter. Die Ge-

wänder sind zwar stilistisch sehr unterschiedlich - zumal es sich hier auch um zwei verschiedene Gattungen handelt -, doch das Motiv des nach unten weit ausfallenden Gewandes hat Schadow direkt übernommen. Über diese motivischen Adaptionen hinaus ist der Bildaufbau in beiden Bildwerken vergleichbar. Die kniend schwebenden Heiligen in Raffaels Sixtinischer Madonna, die in direkter Beziehung zum Stifter und dem ursprünglichen Aufstellungsort eines Klosters in Piacenza stehen, ersetzt Schadow durch die Personifikationen der Liebe und des Glaubens und ergänzt sie durch zwei weitere. Während der Betrachter in Raffaels Sixtinischer Madonna hinter dem Vorhang die *Idea*, das Wunder der im Himmel präsenten „Madonna der Deutschen“⁷⁰ erschaut, blickt man bei Schadow durch eine Architektur hindurch auf die ‘Schutzgöttin der Deutschen’, wie es in der ursprünglichen Entwurfszeichnung zu diesem Relief deutlich wird. In solchen ikonographischen Entwürfen einerseits und formalen Einbindungen in traditionelle Bildfindungen andererseits wird der Genius eines Johann Gottfried Schadow offenbar, an den auch Christian Daniel Rauch mit seinem Mausoleum der Königin nicht heranreichen konnte.

Schadow begünstigt durch die ikonographische und formale Einbindung des Reliefs in etablierte Mythensysteme und deren Bildtraditionen die kultische Verehrung der Königin im Bild. Schon 1812 wurde das Relief auf der königlichen Akademie-Ausstellung in Berlin ausgestellt und Buchhorn beauftragt, Kupferstiche von dem Relief herzustellen,⁷¹ die „zum Wohle der Luisenstiftung“⁷² verkauft werden sollten. Der Erfolg war groß, und so erwarb nach Zahlungsschwierigkeiten des Auftraggebers 1818 König Friedrich Wilhelm III. das Relief und ließ es in der Kirche von Paretz ausstellen, in der Königin Luise häufig dem Gottesdienst beigewohnt hatte. Die Kirche von Paretz wurde neben dem Mausoleum in Charlottenburg zur Pilgerstätte des Luisenkultes und Schadows Relief zum ‘Andachtsbild’ einer Gemeinde, die die verstorbene Königin Luise gleich einer Heiligen verehrte. Darüber hinaus wurde die Königin Luise nicht nur zum Objekt einer kultischen Verehrung, sondern diese Verehrung erhielt sogleich eine sinnstiftende Dimension, indem sie sich auf die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse der Zeit bezog. Im Verständnis des Volkes ist Königin Luise wie Maria in den Himmel aufgenommen worden, wo ihr die aktive Funktion einer Schutzgöttin für das preußische Volk zuteil wird. Goldammer schreibt 1855 in einem Gedenkblatt auf die Königin Luise, daß die Freiheitskämpfer drei Jahre nach dem Tod der Königin mit ihrem Bild auf dem Banner in den Krieg gegen Napoleon I. zogen und sie zu ihrer „Schutzgöttin“ erklärten:

"Drei Jahr später [1813] wehte der Sturm der Erhebung durch Deutschland [...] Da verbreitete sich unter den Kriegern die Sage:

Luise lebt! Unsere Königin ist nicht todt! Alles Schöne feiert ihr Ostern! Unsere Luise ist nicht todt! [...]
Luise lebt ewig dem Preußen"⁷³

Das Terakottarelief von Schadow ist nicht nur ein künstlerisches Meisterwerk, sondern es ist vor allem ein herausragendes Beispiel, wie 'mythisierende bildliche Verfahren' an der Konstituierung eines Kultes teilhaben und ihn weiter erhalten. Verschiedenste Bildwerke der Apotheosierung der Königin Luise wurden kurz nach ihrem Tode veröffentlicht.⁷⁴ Wenngleich sie ikonographisch und künstlerisch nicht an Schadow heranreichen können, so sind sie doch Zeugnisse eines nationalen Kultes, der das preußische Volk einige Jahre bestimmte.

Das Mausoleum der Königin Luise von Christian Daniel Rauch

Seit dem Tode der Königin hat sich ihr Bild im gesellschaftlichen Diskurs von einer bürgerlichen Königin hin zur 'Schutzgöttin des preußischen Volkes' gewandelt. An dem Schadowschen Relief in der Kirche von Paretz ließ sich die Beziehung zwischen Bildwerk und Kult, vor allem die Einbindung etablierter Mythensysteme als ein konstitutives Phänomen des kulturellen Gedächtnisses, beispielhaft herausstellen. Die beste Möglichkeit den volksfrömmigen Kult zu kanalisieren, bot das Grabmausoleum der Königin Luise im Schloßgarten des Charlottenburger Schlosses, welches bis ins 20. Jahrhundert hinein eine Pilgerstätte nationaler Erhebung bleiben sollte und ein weiteres Beispiel für 'mythisierende bildliche Verfahren' darstellt.

Kurz nach dem Tod der Königin bekam Christian Daniel Rauch vom König Friedrich Wilhelm III. den Auftrag, das Grabmonument der Königin Luise (Abb. 13) für das Mausoleum herzustellen, welches Schinkel nach Vorgaben des Königs gebaut hatte. Rauch war zuvor Kammerdiener der Königin, bis er dann 1804 nach Rom ging, um sich dort mit finanzieller Unterstützung des Königs als Bildhauer weiterbilden zu können. Dem König konnte er schon zum Tod der Königin eine Büste überreichen, die an die Juno Ludoviso in Rom erinnert und dem König überaus gefiel.⁷⁵ Jutta von Simson sieht den Grund des Gefallens darin, daß "Rauch ein Werk gelungen [war], das die individuellen Züge der noch jugendlichen schönen Frau mit denen des 'göttlichen Weibes', des allgemein bewunderten antiken Vorbildes der Juno Ludovisi verschmolz. Ein Bildnis war entstanden, daß höchst geeignet war, eine Idealvorstellung der Königin zu vermitteln, die bereits begann, zum Mythos zu werden."⁷⁶

Diese Büste und die drängende Einflußnahme von Wilhelm von Humboldt, der 1809/10 im Innenministerium zum 'Direktor für Kultus und Unterricht' berufen wurde, werden die ausschlaggebenden Gründe für König Friedrich Wilhelm III. gewesen sein, nicht Schadow⁷⁷, Thorwaldson und Canova mit der Erstellung eines Grabmonumentes zu beauftragen, sondern dem jungen Rauch diesen Auftrag zukommen zu lassen. Rauch stellte daraufhin 1812 ein Modell des Grabmonumentes her und vollendete es 1814 in Marmor. Auf dem Sarkophag liegt die entschlafene Königin, durch ein Kissen am Kopf erhöht, auf einem großen Tuch, dem die Initialien der Königin am Saum aufgestickt sind. Der Kopf der Königin ist leicht zur Seite geneigt und mit einem Diadem und Sternennimbus geschmückt. Sie trägt ein einfaches Gewand, das - wie es vom König gewünscht wurde -, „so leicht und feyn sein muß, daß die Formen des Körpers durchscheinen“. An den Ecken der Grabplatte sind gewirbelte Rundstützen eingestellt. An der Längsseite befindet sich das preußische Wappen und an der Stirnseite der preußische Adler.

Bereits zu Beginn der Fertigung des Grabmonumentes hat Rauch 1811 die Büste der entschlafenen Königin geschaffen, die schon damals besonders gewürdigt wurde. Caroline von Humboldt schreibt über diese Büste am 22. Januar 1812 an Goethe:

„Den Kopf dieser Statue als Segment aus dem Ganzen herausgehoben, hat er uns mitgebracht und ich wage es zu sagen, daß er ein herrliches Kunstwerk gemacht hat. Die Ähnlichkeit dieser edlen Frau hat er auf das Schönste aufgefaßt und mit allen Anforderungen der Kunst vereinigt.“⁷⁸

Er verbindet hier wiederum die formalen Züge der Juno Ludovisi, der Schutzgöttin des Staates und der Frauen, mit den authentischen Gesichtszügen der Königin, die er von der Totenmaske übernahm, die sein Freund und Bildhauer Christian Philipp Wolf der Toten abgenommen hatte.⁷⁹ Eine Bleistiftskizze von Riepenhausen zeigt, daß das Grabmonument im Mausoleum mit zwei Kandelabern aufgestellt wurde. Die Horen an dem Schaft des Kandelaber von Friedrich Tiecks und die Parzen an dem von Daniel Christian Rauch gehören in ihrer Aussage über die ewige Wiederkehr von Leben und Tod unmittelbar zum Bildprogramm. Auch in diesen Bildwerken werden Elemente des etablierten und im 19. Jahrhundert bekannten Mythensystems der Antike auf die Königin Luise übertragen, die so als Schutzgöttin des preußischen Volkes hervorgehoben wird.

Die Funktion des Bildwerks geht aber über diese ikonographische Bedeutung hinaus und erfordert eine sozial-konstruktivistische Analyse. Die Gründe, warum das Mausoleum ein Wallfahrtsort der 'Trauergemeinde' wurde, die in Scharen zum Mausoleum pilgerten, liegen weniger in der paganen Ikonographie, sondern in der Mög-

lichkeit, sich vor diesem authentischen Bildwerk die Trauer am Sterbebett imaginieren und sie dadurch wiederholen zu können. Die ikonographische Gestaltung einerseits und die authentische Darstellung der Königin andererseits begünstigen den Trauerkult. Der Hofmaler Dähling stellte 1812 auf der königlichen Akademieausstellung ein Gemälde⁸⁰ aus (Abb. 14), das die trauernde königliche Familie zeigt, die sich um das Sterbebett der Königin Luise versammelt hat. Das Gemälde wurde mehrfach gestochen und wurde im gesellschaftlichen Diskurs zum visuellen Synonym, an der Trauer der königlichen Familie teilzuhaben. In der selben Weise, wie hier die königliche Familie trauert, kann die Trauergemeinde zum einen im Mausoleum des königlichen Schlosses von ihrer Königin Abschied nehmen und zum anderen sich ihre Volksheilige wiederholend vergegenwärtigen, sich ihrer erinnern.

König Friedrich Wilhelm III. gelang mit dem Mausoleum eine perfekte, mediale Inszenierung. Das Volk mußte das Gelände des königlichen Schlosses betreten, um ihrer Volksheiligen huldigen zu können. Damit hatte Friedrich Wilhelm III. einen Kultort geschaffen, den er kontrollieren und auf den er, z. B. an verschiedenen Gedenktagen, Einfluß nehmen konnte. Folglich war die Huldigung der Königin indirekt immer mit einer Huldigung des Königs verbunden. Die mythisierende Bedeutung seiner Gemahlin schien der König bald erkannt zu haben, so daß er die vereinigende Kraft, die von dieser Gedenkstätte ausging, für seinen Befreiungskrieg gegen Napoleon nutzte, indem er den Mythos der Schutzgöttin förderte.

Das Grabmonument und die Büste der Entschlafenen, die Rauch mehrfach kopieren ließ,⁸¹ wurden gleich Schadows Büsten zu Lebzeiten der Königin zu den bekanntesten Bildwerke der toten Königin. Theodor Körner nimmt diese Büste zum Anlaß, Königin Luise in einem Gedicht zu preisen, welches den Luisen-Mythos und seine Beziehung zur historischen Situation deutlich macht:

„Du schläfst so sanft! - Die stillen Züge hauchen
Noch deines Lebens schöne Träume wider;
Der Schlummer nur senkt sein Flügel nieder,
Und heil'ger Frieden schließt deine klaren Augen.“

„So schlumm're fort bis deine Volkes Brüder,
Wenn Flammenzeichen von den Bergen rauchen,
Mit Gott versöhnt die rost'gen Schwerter brauchen,
Das Leben opfernd für die Güter.

Tief führt der Herr durch Nacht und durch Verderben;
So sollen wir im Kampf das Heil erwerben,
Daß unsre Enkel freie Männer sterben.

Kommt dann der Tag der Freiheit und der Rache:
Dann ruft *dein* Volk, dann, *deutsche* Frau, erwache,

Ein guter Engel für die gute Sache.“⁸²

Schon am Vorabend der Befreiungskriege wurde Königin Luise auf das Banner der „Rache“ (Körner) gegen Napoleon I. gesetzt, und Schleiermacher spricht sogar von einer „tröstlichen Fahne“, die voranzieht.⁸³ Sie ist die ‘Schutzgöttin’, in deren Namen sich das preußische Volk in den Befreiungskriegen gegen Napoleon I. mit Erfolg auflehnte. Wie bewußt der König diesen Mythos einzusetzen wußte, dokumentieren die verschiedensten königlichen Stiftungen, die Luise als Vorbild in die historischen Ereignisse einbinden. König Friedrich Wilhelm III. stiftete am 10. März 1813, dem Geburtstag der verstorbenen Königin, das Eiserne Kreuz zur Ehrung der Soldaten im Befreiungskrieg gegen Napoleon I. Das Eiserne Kreuz avancierte in kurzer Zeit zur höchsten Kriegsauszeichnung des preußischen Staates und wurde immer in politisch entscheidenden Situationen (1870, 1914 und 1939) erneuert. Speth betont, daß „im Sinne der Aufladung des Nationalmythos mit der Ikone Luises [...] auch die Stiftung des Luisenordens am 3. August 1814 [gesehen werden muß ...]. Der Orden wurde an Jungfrauen und Frauen verliehen, die sich durch die Pflege von Verwundeten während der Kriege und revolutionären Ereignisse ausgezeichnet haben. Dieser Orden ist ein Teil der Strategie, die Frauen in die Nation miteinzubeziehen und sie speziell für die Pflege von Verwundeten während des Krieges zu motivieren.“⁸⁴

Diese Auszeichnungen sind Bildwerke, die ganz ähnlich wie das Relief von Schadow und das Grabmonument von Rauch in rituelle Handlungen eingebettet sind. Der Luisen-Mythos wird daher sowohl von mythisierenden literarischen Verfahren getragen, die den Ritus und Kult bestimmen, als auch von mythisierenden bildlichen Verfahren, die dem Kult jeweils das Bild zur Verfügung stellen, das sich dem direkten Zugriff entzieht. Riten erstarren aber schnell zur leeren Form, wenn der Inhalt fehlt. So kommt der Luisenstiftung, die kurz nach ihrem Tode gegründet wurde, die Funktion zu, auf die Erziehung des Volkes einzuwirken und das Gedächtnis an die Königin aufrecht zu halten. Die Inflation des Bildes in der Form von Kupferstichen und Medallions löste die Forderung von Novalis ein, daß „jede gebildete Frau und jede sorgfältige Mutter [...] das Bild der Königin in ihrem oder ihrer Töchter Wohnzimmer“⁸⁵ haben sollte und förderte so die Erinnerung an die Königin.

*Wandel des Luisen-Mythos in der Zeit der Restauration und während der
Gründung des Kaiserreiches*

Der Luise-Mythos erreichte während der Befreiungskriege einen zweiten Höhepunkt. Stand zu Lebzeiten ihre bürgerliche Erscheinung im Vordergrund, war sie nun die 'preußische Schutzgöttin' und Vorbild für das preußische Volk. Die volkserhebende Kraft des Luise-Mythos nahm zunächst in den Jahren bis zur Reichsgründung ab, bis er Ende des 19. Jahrhunderts wieder neu belebt wurde. Der Geburts- und Todestag der Königin gehörte weiterhin zu den preußischen Gedenktagen, und ihre Söhne - Friedrich Wilhelm IV. übernahm 1840 und Wilhelm I. 1858 die preußische Regentschaft - ließen keine Möglichkeit aus, den nationalen Mythos ihrer Mutter zu bewahren. Unter Friedrich Wilhelm IV. wurde das Mausoleum 1841 erweitert und 1849 die Apsis (Abb. 15) von Carl Gottfried Pfannschmidt, einem Schüler des berühmten nazarener Malers Peter Cornelius, ausgemalt. Die Apsisdekoration erinnert an frühmittelalterliche Pantokratorarstellungen. Friedrich Wilhelm III. und Königin Luise, die beide vor der Apsis im Mausoleum beigesetzt sind, knien rechts und links vor dem thronenden Christus. Der schleppende Verlauf der Ausgestaltung der Apsis ist trotz der apotheosierenden Ikonographie ein Zeichen des abklingenden Kultes, der mit den verstärkten politischen Unruhen in Preußen einhergeht.

In Deutschland standen in diesen Jahren die Vertreter einer restaurativen Politik, der König und die Fürsten einerseits, die an dem monarchischen Prinzip festhalten wollten, den Vertretern der republikanischen Bewegungen andererseits gegenüber. Die Auseinandersetzung kulminierte in den Märzunruhen von 1848 und führte nach langem Ringen schließlich zur Verabschiedung der ersten deutschen Verfassung in der Paulskirche. Die Nationalversammlung entschied sich zugleich zum Erbkaisertum und 'wählte' den preußischen König Friedrich Wilhelm IV., den ältesten Sohn der Königin Luise, zum Kaiser. Der König lehnte aber die Kaiserkrone aus der Hand des Parlamentes ab. Nipperdey sieht die Gründe darin, daß „er [...] durchdrungen (war) von der Legitimität des habsburgischen Kaisertums in Deutschland und durchdrungen erst recht von seinem Gottesgnadentum, das war unvereinbar mit dieser Parlamentskrone [...]; und er wollte, auch wenn er das so kaum ausgesprochen hat, vom Heerkönigtum, von der königlichen Verfügung über die Armee nicht lassen.“⁸⁶ Gleichzeitig betonte der preußische König 1848: „Die Einheit Deutschlands liegt mir am Herzen, sie ist ein Erbtheil meiner Mutter“.⁸⁷ Unter Einheit verstand er keine republikanische, sondern die deutsche Einheit unter der Führung *eines* Kaisers. Nicht ohne Grund postulierte er diese Einheit als „Erbtheil“ seiner Mutter. Er nutzte den wenn auch abklingenden Luise-Kult, um die liberal gesinnten Verehrer seiner Mutter für ihn einzustimmen. Diese Rhetorik ist Teil einer politischen Agitation, die das Volk nicht gegen sich aufwiegeln aber an den monarchischen restauratorischen Prinzipien festhalten möchte. Sie setzt

den literarisch und bildlich erzeugten Luise-Mythos voraus, der in politisch entscheidenden Situationen vom preußischen König immer wieder bewußt inszeniert wurde.

Die Erinnerung an Königin Luise wurde aber nicht mehr primär durch das preußische Königshaus gefördert, sondern verschiedenste gesellschaftliche Gruppen veröffentlichten aus unterschiedlichsten Motivationen Biographien und Schriften zum Leben der Königin.⁸⁸ Mal stand die bürgerliche Lebensweise der Königin im Vordergrund, mal der emanzipatorische Aspekt einer politisch versierten und aktiven Königin und ein anderes Mal der von ihr häufig geäußerte Wunsch der Einheit Deutschlands, wiewohl diese 'deutsche Frage' seit 1848 unterschiedlich interpretiert wurde. Aber es wurde auch Kritik an der Vereinnahmung der Königin laut. Theodor Fontane hebt 1862 in seinen 'Wanderungen durch die Mark Brandenburg'⁸⁹ auf der einen Seite den „poetischen Schimmer“ hervor, der von der Königin Luise ausgeht, und betont daß es „kein ähnliches Beispiel von Reinheit, Glanz und schuldlosem Dulden“ in der Geschichte Preußens gegeben hätte. Auf der anderen Seite aber verurteilt er den Luise-Kult: „mehr als von der Verleumdung ihrer Feinde hat sie von der Phrasenhaftigkeit ihrer Verehrer zu leiden gehabt. Sie starb nicht am 'Unglück ihres Vaterlandes', das sie freilich bitter genug empfand. Übertreibungen die dem Einzelnen seine Gefühlsregungen zuschreiben wollen, reizen nur zum Widerspruch.“ Statt der Kultstätte mit dem Mausoleum von Rauch in Charlottenburg lobt er „das Luise-Denkmal zu Gransee [(Abb. 11), das ...] das rechte Maß [hält]: es spricht nur für sich und die Stadt und ist rein persönlich in dem Ausdruck seiner Trauer, und deshalb rührt es.“

Neben ihrer nationalen Bedeutung für Preußen schien sie auch für Frankreich eine herausragende Person mit symbolischer Bedeutung gewesen zu sein. Nicolas Gosse malte 1837 die Begegnung der Königin Luise und Napoleon in Tilsit am 10. Juli 1807 (Abb. 16)⁹⁰. Der erzwungene Friede von Tilsit, der von den Preußen als nationale Niederlage empfunden wurde, wird hier zu einem feierlichen Sujet eines Historienbildes. In Frankreich wurde der Friede als ein Triumph gefeiert. Dabei fällt auf, daß hier nicht Friedrich Wilhelm III., sondern daß Luise im Mittelpunkt der politischen Ereignisse neben Napoleon steht. Außerhalb der preußischen Bildpolitik ist sie nicht Vertreterin eines bürgerlichen Königshauses, sondern politische Akteurin, die entschlossen inmitten der Politik neben ihrem oft zurückhaltenden und unentschlossen handelnden Gatten steht. Ein anderes kulturelles Gedächtnis in einem anderen gesellschaftlichen Kontext erfordert eine andere Ikonographie.

Die symbolische Bedeutung der Königin zeigt sich auch in der Kriegserklärung gegen Preußen, die der französische Kaiser und Neffe Napoleon Bonapartes, Napoleon III., genau am 60. Todestag der Königin Luise, am 19. Juli 1870, aussprach. Vom

König Wilhelm I. wurde dies sogleich als Affront gegen seine Mutter empfunden und in dieser Weise auch öffentlich dargestellt. Nicht noch einmal sollte die Königin Luise von dem französischen König aus Berlin vertrieben werden. Nach den Berichten von Heinrich Merz soll der König Wilhelm I., „ehe er gegen den Feind auszog, am Sarge seiner Mutter in der Gruft zu Charlottenburg [gekniert] und [...] den Segen von oben“ erbeten haben.⁹¹ Die politische Einbindung des Luisenkultes hatte Erfolg, und das preußische Volk zog ein zweites Mal unter dem Banner der Königin Luise als ‘Schutzgöttin Preußens’ in den Krieg und besiegte nun endgültig den französischen Kaiser Napoleon III. Als „gekrönter Kaiser“ des „geeinte[n] deutsche[n] Vaterlandes“ steht Wilhelm I. am 17. März 1871 wieder vor ihrem Grab, und Merz betont 1876, daß sich nun „‘durch Gottes Gnade’ alles erfüllt [habe], was sie [Königin Luise] gehofft [hatte] und mehr als das.“⁹² Fünf Jahre später, am 10. März 1876, dem 100. Geburtstag der Königin, wurde in mehreren Feierlichkeiten, Vorträgen⁹³ und Publikationen⁹⁴ der Königin Luise gedacht und versucht, in Charlottenburg und Paretz ihren Gedächtniskult wiederzubeleben. Die zum Teil exzessiv religiösen Elemente des Luisenkultes kurz nach ihrem Tode, konnten in dieser Weise zwar nicht mehr aktualisiert werden. Stattdessen wurde die Königin Luise aber zum Nationaldenkmal erhoben, das der politischen Identifikation mit dem deutschen Staate ebenso diene, wie den emanzipatorischen Bewegungen im Kaiserreich. Speth faßt die nationale Bedeutung und die Auswirkungen des Luisen-Mythos für diese Zeit sehr treffend in den folgenden Worten zusammen:

„‘Preußens Mater Dolorosa’ war die Personifizierung der schmerzhaften Nationsbildung. Dafür waren auch kaum politische Kenntnisse und Urteilsvermögen notwendig; dafür um so mehr Hingabebereitschaft und Demut. Sie war damit das Bild der ‘vollendeten Weiblichkeit’ (Mommsen) und das Ideal der ‘deutschen Frau’. Um so dringender wurde die Inklusion der Frauen in den nationalen Verband, als es darum ging, die Verwundeten während der Kriege zu versorgen. Der Luisenorden und der Vaterländische Frauenverein wirkten hierin im deutsch-französischen Krieg zusammen. Im ersten Weltkrieg kam es dann zur Selbstinkludierung der Frauen, was am Ende des Krieges mit dem Frauenwahlrecht belohnt wurde. Insofern kann dem Luisen-Mythos nicht nur eine machtstabilisierende Rolle zu geschrieben werden. Er wurde gerade auch von den Frauen benutzt, um politische Partizipationsrechte zu erringen.“⁹⁵

Vom Kultbild zum Denkmal

Anläßlich des schon oben erwähnten 100. Geburtstags der Königin Luise und 5 Jahre nach Reichsgründung wurde am 10. März 1876 der Entschluß gefaßt, der Königin im Tiergarten ein Denkmal (Abb. 17) zu setzen und dieses von Erdmann Encke ausführen zu lassen.⁹⁶ Dieses Denkmal sollte formal ein Pendant zu dem 1849 enthüllten und von Johann Friedrich Drake geschaffenen Denkmal des Königs Friedrich Wilhelm III.⁹⁷ werden.

Jutta von Simson schreibt zu diesem Denkmal, daß Encke hier erstmals eine „Luise in persona“⁹⁸ darstelle, die nichts Entrücktes oder Mythologisches aufweise. Eingedenk der bisherigen Bildgeschichte zur Ikonographie der Königin Luise, würde hier eine Königin Luise ‘in persona’ aber verwundern. Eine genaue Analyse des Denkmals wird die unterschiedlichen Dimensionen des in dieser Zeit sich wandelnden Luisenkultes klären können.

Das Denkmal zeigt Königin Luise stehend auf einem hohen säulenartigen, reliefierten Postament. Ganz im Gegensatz zu Schadows Doppelstandbild trägt sie hier ein schweres Atlasgewand mit Puffärmeln und Schleppe und hat ihr Haupt nachdenklich nach unten geneigt. Mit der rechten Hand hält sie ein Spizentuch vor ihrer Brust zusammen, das über ihre Schultern gelegt ist. Als einziges königliches Zeichen ist in ihrem Haar ein Diadem eingeflochten. Unter dem Spizentuch trägt sie eine Perlenkette und an ihrem Gewand hat sie auf Brusthöhe eine Rosenblüte gesteckt. Das vielfigurige Hochrelief zeigt verschiedenste Szenen aus den Befreiungskriegen. Die Szenen erzählen vom Abschied eines Soldaten von seiner Familie, von der Fürsorge gegenüber einem alten gebrechlichen Mann und der Pflege verwundeter Soldaten. In einer weiteren Szene trösten zwei Frauen einen Soldaten, der das Schwert eines Gefallenen in Händen hält, und schließlich enden die Szenen mit der Heimkehr eines lorbeerbekränzten Soldaten.

Encke hat den Kopf der Königin nach der Totenmaske und nach einer Zeichnung von Schadow gefertigt. Zeitgenössische Nachrichten dokumentieren, daß Kaiser Wilhelm I. zuvor sehr mißtrauisch war und aufgrund des modernen Aussehens seiner Mutter Bedenken geäußert hatte; der Gipsabguß aber, den er zu seinem 80. Geburtstag am 22. März 1877 überreicht bekommen hatte, überzeugte ihn.⁹⁹ Er gab die Fertigung des Denkmals in Marmor in Auftrag, so daß es am 10. März 1880, am Geburtstag der Königin, aufgestellt werden konnte.

Das Denkmal folgt ebenso wenig einer Ästhetik von der zufälligen Bewegtheit in der Darstellung der Anmut und Grazie, wie es auch nichts von der Apotheosierung der Königin Luise in sich trägt, so daß man mit von Simson eine 'Luise in persona' vermuten könnte. Lina Morgenstern schreibt aber 1888, daß der „greise Wilhelm die Erinnerung an seine Mutter mit kindlicher Naivität“¹⁰⁰ wachgehalten hätte, so daß eine solch nüchterne Darstellung verwundern würde. Andererseits war die Zeit der Apotheosierung der Königin längst vergangen und die lebendige Erinnerung dabei zu erlöschen. Auf diese Tatsachen mußte die Bildpolitik Kaiser Wilhelm I. reagieren, wollte sie nicht in Bedeutungslosigkeit verfallen.

Die Denkmalpolitik im Kaiserreich verbindet zwei Elemente miteinander, und das Standbild im Tiergarten kann als ein repräsentatives Beispiel dieser Politik gedeutet werden. In der modischen Kleidung schließt das Denkmal an die Tradition der Luise-standbilder zu ihren Lebzeiten an, die sie ohne allegorische Erhöhung und ohne Herrschaftsattribute darstellten. Im Sinne der bürgerlichen Darstellungen von Schadow bis Tischbein kann man mit von Simson von einer Darstellung der Königin 'in persona' sprechen. Darüber hinaus verweisen die Reliefs aber auf die Befreiungskriege und erinnern an die Königin Luise als die 'Schutzgöttin Preußens', die 'Borussia'. Der Borussianismus, der schon vor der Reichsgründung mit der Königin Luise in Beziehung gesetzt wurde, gewinnt unter Kaiser Wilhelm I. eine besondere Bedeutung. Wilderrotter und Pohl gehen sogar soweit, daß „die Grundthesen des Borussianismus [...] zum geschichtstheoretischen Rückrat der Reichsgründung“ wurden.¹⁰¹ Zudem setzt das Standbild nicht nur die Bildwerke Schadows voraus, sondern auch die von Rauch. Ihr Diadem geschmückter Kopf steht in engster Beziehung zu Rauchs Eisenfuß¹⁰² aus der Zeit um 1818, der sie als die antike Göttin Demeter darstellt.

Mit Enckes Bildwerk entsteht ein Denkmal, daß der klassischen Erinnerungskultur folgt und nicht zum Kultobjekt avanciert. „Das von Poesie umwobene Andachtsbild des preußischen Volkes“, so bewertet ein Zeitgenosse das Standbild, „konnte damit nicht geschaffen werden.“ Dieses war aber auch nicht mehr intendiert, sondern es waren Denkmäler gefordert, die die Erinnerung an die Königin und an ihre gesellschaftliche Bedeutung wachhalten.

In dem selben Kontext steht das großformatige Bildnis der Königin Luise (Abb. 18), das Gustav Karl Ludwig Richter¹⁰³ mit Genehmigung des Kaisers und im Auftrag von Karl Joest gemalt hatte. Dieser schenkte es noch im selben Jahr der Stadt Köln, wo es am 18. Oktober 1879 vom Oberbürgermeister in einer Feierstunde im Wallraf-Richartz-Museum enthüllt wurde. Ein Jahr zuvor wurde das Reiterstandbild König Friedrich Wilhelm III. von Gustav Blaeser auf dem Heumarkt aufgestellt, „jetzt

... huldigten die Vertreter der Bürgerschaft dem Gedenken seiner königlichen Gattin Luise.“¹⁰⁴ In einem weißen Empirekleid mit kostbarem Hermelin steigt eine feine Dame die Treppen eines herrschaftlichen Gebäudes herunter. Der Topos der bürgerlichen Erscheinung ist hier einem höfisch anmutendem Habitus gewichen; lediglich ihr Kopfschmuck verblieb als ein Attribut aus vergangener Zeit. Nicht zufällig weist Ginzel darauf hin, daß dem Maler eine „Hofdame aus der Umgebung der Kaiserin“¹⁰⁵ Modell gestanden habe. Die lebendige Erinnerung ist hier endgültig abgerissen. Das Bildwerk hat weder inhaltlich noch formal etwas mit der historischen Person zu tun, und es können mit ihm mehrere Erinnerungsfiguren verbunden werden. Dies ist kein Kriterium minderer künstlerischer Qualität, sondern der artifizieller Ausdruck eines veränderten kulturellen Gedächtnisses. Der Maler Gustav Richter stellt nicht die volksnahe Königin dar, sondern die würdige, königliche Mutter des ersten deutschen Kaisers. Im Rahmen einer Memoria-Forschung darf nicht unerwähnt bleiben, daß dieses Bild seit 1985 an prominenter Stelle im Schloß Bellevue hängt und auf ausdrücklichem Wunsch des Bundespräsidenten Herzog bis zum Ende seiner Amtszeit dort bleiben sollte. Dem Wunsch wurde entsprochen und so wird das Richtersche Bildnis mit Eröffnung des Neubaus im Wallraf-Richartz-Museum wieder zu sehen sein. Im Schloß Bellevue ist dieses Gemälde kein Objekt intentionaler Bildpolitik mehr, sondern der Erinnerungszusammenhang ist mit dem Ende des deutschen Kaiserreiches zerrissen und das Bild illustriert im Zentrum der republikanischen Repräsentation nur noch eine historische Zeitspanne der preußischen Geschichte.

Die Luisendenkmäler als ein Teil der Erinnerungskultur um 1900

Daß die apotheotischen Bildwerke der Vergangenheit angehörten und sich der bildliche Diskurs verändert hatte, läßt sich schließlich an der ‘Preußischen Madonna’ von Fritz Schapper (Abb. 19) und der ‘Wiederentdeckung’ des Doppelstandbildes von Gottfried Schadow (Abb. 2) nachweisen, mit denen die herausragenden Bildwerke der Königin Luise im Kaiserreich abschließen.

Anläßlich des 100. Geburtstags des Reichsgründers und ersten deutschen Kaisers, Wilhelm I., wurde am 22. März 1897 in Berlin eine große Parade abgehalten. An zentraler Stelle zierte vor der königlichen Kunstakademie und zwischen zwei Gemälden von Anton Werner eine monumentale Stuckfigur die Feststraße. Diese überlebensgroße Stuckfigur¹⁰⁶ von Fritz Schapper stellte die Königin Luise dar, die ihren

zweitältesten Sohn und Reichsgründer Kaiser Wilhelm I. als Kind auf ihren Armen hält. Der Enkel des Reichsgründers, Kaiser Wilhelm II., war von der Figur so beeindruckt, daß er sie in Marmor erhalten wissen wollte. Schapper stellte die Marmorfigur¹⁰⁷ schließlich 1901 auf der Berliner Akademieausstellung aus und erhielt dafür die Große Goldenen Medaille. Das Bildwerk steht formal in der Tradition mittelalterlicher Madonnenbildwerke und bezieht sich im besonderen auf die apotheotische Luisenverehrung nach ihrem Tode. Die sehr sinnige Bezeichnung des Standbildes als „preußische Madonna“ durch Schapper, könnte hier auf die Intention verweisen.

Doch, auch Schapper erschafft hier kein „Andachtsbild des preußischen Volkes“. Im Unterschied zum Relief in der Kirche von Paretz und dem Mausoleum in Charlottenburg fehlt hier der Kult. Das Bildwerk nimmt zwar formale Elemente eines in der christlichen Kultur bekannten Andachtsbildes einer Madonna mit Kind auf, aber die „preußische Madonna“ ist nicht selber Objekt des Kultes. Dafür steht die Erinnerung an eine Königin im Vordergrund, die als ‘Schutzgöttin Preußens’ verehrt wurde. Die historische Erinnerung, benötigt aber ein anderes Medium. Das Bildwerk ist zwar ein wichtiger Bestandteil für die Konstituierung eines Mythos, die historische Erinnerung bedarf aber primär der Erzählung, die dem Medium Literatur besser eignet. Dem Bildwerk kommt in diesem Kontext dann die Funktion zu, die historische Erzählung lediglich zu illustrieren, so wie heute das Richtersche Gemälde im Schloß Bellevue. Ende des 19. Jahrhunderts verändert sich damit die Denkmalästhetik von einem ‘kultisch’ eingebundenen Denkmal hin zu einem illustrierenden Erinnerungsdenkmal, das immer einer Erklärung, bzw. einer Erzählung bedarf. Das Hohenzollern-Jahrbuch wird in den Jahren 1898 und 1910 zu dem Publikationsorgan des Luisengedenkens schlechthin und die Historiker Paul Bailleu und Paul Seidel zu ihren herausragenden Biographen.¹⁰⁸ In diesem Kontext muß die „preußische Madonna“ von Schapper verstanden werden. Sie wurde am 10. November 1901 feierlich dem Pestalozzi-Fröbel-Hauses übergeben und dort im Treppenhaus aufgestellt. Das Treppenhaus ist sicherlich kein Ort der Andacht und ein weiterer Hinweis darauf, daß Schapper zwar formal an die apotheotische Bildtradition anschließt und die Königin Luise damit feierlich preist, kontextuell aber ein Erinnerungsdenkmal schuf. Eine nur vom Kunstwerk ausgehende Ikonographie, die die Erinnerungskonstruktion sozialer Systeme nicht einschließt, wird diese Dimension nicht erkennen.

Nur durch das gewandelte kulturelle Gedächtnis war es möglich, die Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friedericke von Schadow wieder in der Öffentlichkeit auszustellen. Die von König Friedrich Wilhelm III. empfundene Schmach über seine Schwägerin war längst vergessen und das Bildwerk war eine Teil der Ge-

schichte geworden. 1843 erinnerte man sich zwar an die Doppelstatue, doch erst 1886 gab Kaiser Wilhelm I. die Erlaubnis, das Doppelstandbild seiner Mutter im Stadtschloß aufzustellen. Der Bildhauer Albert Wolff besaß das Gipsmodell, von dem er nun Kopien anfertigen durfte und das er später an die Berliner Nationalgalerie verschenkte.

Zum 100. Todestag der Königin Luise, am 19. Juli 1910, hat Kaiser Wilhelm II. der Stadt Hannover eine Kopie dieses Standbildes geschenkt. Es wurde unter Beisein des Kaisers feierlich enthüllt und der Historiker Otto Hinze hielt die Festansprache. Hinze hebt noch einmal die "Königin als freundlicher Schutzgeist des Volkes"¹⁰⁹ hervor und betont ihr einfaches und vorbildhaftes Leben. In der selben Zeit gibt Alfred Lichtwark, der Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, einen Bronzeuß der Doppelstatue in Auftrag, die er in seiner bedeutenden Sammlung der Skulptur des 19. Jahrhunderts ausstellte.¹¹⁰

Über hundert Jahre nach seiner Fertigstellung wird das Doppelstandbild von Schadow wieder der Öffentlichkeit präsentiert. Die historische Bedeutung und ihr konstitutives Element für den nationalen Mythos der Königin gehört der Vergangenheit an. Das kulturelle Gedächtnis hat sich gewandelt und damit die Bedeutung und Funktion der Bildwerke. Diese sind nun zu Imaginationenobjekten multipler Erinnerungfiguren geworden, die an jedem Ort, ob im Museum oder an prominenter Stelle im Schloß Bellvue, sich selbst nicht mehr erklären und einer Erklärung bedürfen. Das Schadowsche Doppelstandbild ist nicht nur ein Meisterwerk der klassizistischen Kunst, sondern es ist zugleich ein Beispiel für den Wandel der Denkmalästhetik im 19. Jahrhundert im allgemeinen und dem Wandel der Luise-Ikonographie im speziellen.

Bildunterschriften und Bildnachweise:

- Abb. 1 Johann Gottfried Schadow, Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike (mit Blumenkörbchen), 1794, Tuschezeichnung, Berlin, Kupferstichkabinett
- Abb. 2 Johann Gottfried Schadow, Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike, 1797, Marmor, Berlin, Nationalgalerie. Foto: SMB-PK, 3037
- Abb. 3 Johann Gottfried Schadow, Königin Luise mit dem Apfel, 'Venus victrix', 1798, Gips, ehemals Hochmeisterpalast, Marienburg in Westpreußen (verschollen). Foto: Archiv des Verfassers
- Abb. 4 Johann Gottfried Schadow, Porträtbüste der Königin Luise von Preußen, 1798, Marmor, Berlin, Nationalgalerie. Foto: Klaus Göken, 1984
- Abb. 5 Friedrich Wilhelm Bollinger, Königin Luise, 1798, Kupferstich, Privatbesitz. Foto: Archiv des Verfassers
- Abb. 6 Schlott, Königin Luise, 1798, Marmorrelief, (verschollen). Foto: Archiv des Verfassers
- Abb. 7 Medaillon, Königin Luise, Doorn, Huis Doorn, HuD 4732. Foto: Huis Doorn
- Abb. 8 J. F. A. Tischbein, Kronprinzessin Luise vor Sphinx auf dem Balkon, 1796, Öl auf Leinwand, Doorn, Huis Doorn, HuD 401. Foto: Huis Doorn
- Abb. 9 Vigée le Brun, Königin Luise, 1802, Ölgemälde, Hechingen, Burg Hohenzollern. Foto: Burg Hohenzollern
- Abb. 10 F. W. Meyer, Königliche Familie im Garten, um 1805/1806, gestochen nach Dähling, Stiftung Preußische Schlösser Berlin, Plankammer. Foto:
- Abb. 11 Karl Friedrich Schinkel, Grabdenkmal der Königin Luise, 1811/12, Gransee. Foto: Georg Ignaszewski, Berlin
- Abb. 12 Johann Gottfried Schadow, Apotheose der Königin Luise, 1811, Relief, gebrannter Ton, Kirche von Paretz. Foto: Jörg P. Anders, Berlin
- Abb. 13 Daniel Christian Rauch, Grabmonument, 1811-1814, Marmor, Berlin, Mausoleum im Schloßgarten Charlottenburg. Foto:
- Abb. 14 Daniel Berger, Tod der Königin Luise im Kreise ihrer engsten Angehörigen, 1811, gestochen nach Dähling, Stiftung Preußische Schlösser Berlin, Plankammer. Foto:
- Abb. 15 Carl Gottfried Pfannschmidt, Apsisfresko, 1849, Berlin, Mausoleum im Schloßgarten Charlottenburg. Foto:
- Abb. 16 Louis François Gosse, Napoleon empfängt Königin Luise in Tilsit, Versailles, Schloß von Versailles. Foto: RMN-Arnaudet
- Abb. 17 Erdmann Encke, Königin Luise, 1877-80, Sandstein, Berlin, Tiergarten. Foto: Archiv des Verfassers
- Abb. 18 Gustav Karl Ludwig Richter, Königin Luise, 1879, Öl auf Leinwand, Köln, Wallraf-Richartz-Museum. Foto: Rheinisches Bildarchiv

Abb. 19 Fritz Schapper, Königin Luise mit Kaiser Wilhelm I. als Kind, Marmor, 1897-1901
(Kriegsverlust). Foto: Archiv des Verfassers

- ¹ Friedrich Adami, *Louise, Königin von Preußen*, Berlin 1876 (1. Ausg. 1868), S. III.
- ² Hartmut Boockmann, *Einleitung*, in: Malve Gräfin Rothkirch, *Königin Luise von Preußen, Briefe und Aufzeichnungen 1786-1810*, München 1985, Zitate S. VII und VIII f. - Eine umfassende Bibliographie rundet diese Edition am Ende ab.
- ³ Vgl. Jürgen Link/ Wulf Wülfing (Hrsg.), *Bewegung und Stillstand in Metaphern und Mythen. Fallstudien zum Verhältnis von elementarem Wissen und Literatur im 19. Jahrhundert*, Stuttgart 1984; Jürgen Fohrmann/ Harro Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a. M. 1988; Wulf Wülfing/ Karin Bruns/ Rolf Parr, *Historische Mythologie der Deutschen: 1789-1918*, München 1991; Rudolf Speth, *Nation und Revolution, Politische Mythen im 19. Jahrhundert*, Habil-Schrift, FU Berlin 1997.
- ⁴ Vgl. die Beiträge von Klaus Krüger und Jean-Claude Schmitt in: Otto Gerhard Oexle (Hrsg.), *Der Blick auf die Bilder. Kunstgeschichte und Geschichte im Gespräch*, Göttingen 1997; Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt/M 1995;
- ⁵ Vgl. Jutta von Simson, *Das Denkmal der Königin Luise in Berlin*, in: Lucius Griesebach/ Konrad Renger (Hrsg.), *Festschrift für Otto von Simson zum 65. Geburtstag*, Berlin 1977, S. 516-530, Zitat S. 518. - Zu Teilbereichen der Ikonographie vgl. Beate Mirsch, *Die Prinzessinnengruppe - Bildnis von Anmut und Grazie*, in: Bernhard Maaz, *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, Berlin 1994, S. 63-71; Jutta von Simson, „Durch meiner Hände Arbeit, Verehrung und Dank erkennen zugeben“, *Die Büsten der Königin Luise von Christian Daniel Rauch*, in: Hartmut Krohm/ Christian Theuerkauff (Hrsg.), *Festschrift für Peter Bloch*, Mainz 1990, S. 271-282.
- ⁶ Vgl. mit weiterführender Literatur Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München 1999 (1. Aufl. 1997); Aleida Assmann, *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München 1999.
- ⁷ Assmann [Anm. 6], S. 16ff.
- ⁸ Peter L. Berger/ Thomas Luckmann, *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit. Eine Theorie der Wissenssoziologie*, Frankfurt/M 1990 (1. Aufl. 1966)
- ⁹ Assmann [Anm. 6], S. 20f.
- ¹⁰ Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], folgende Zitate S. 2.
- ¹¹ Johann Wolfgang von Goethe, *Belagerung von Mainz*, WA 1, 33, S. 276.
- ¹² Vgl. Johann Gottfried Schadow, *Kunstwerke und Kunstansichten*, hrsg. von Götz Eckardt, Berlin 1987, S. 40.
- ¹³ Johann Gottfried Schadow, Doppelstatue mit Blumenkörbchen, Tuschezeichnung, 1794/95, Berlin, Kupferstichkabinett. - Vgl. neueste Forschung zur Prinzessinnengruppe von Beate Mirsch, *Anmut und Schönheit, Schadows Prinzessinnengruppe und ihre Stellung in der Skulptur des Klassizismus*, Berlin 1998.
- ¹⁴ Johann Gottfried Schadow, Doppelstatue ohne Blumenkörbchen, Marmor, 1796/97, Berlin, Nationalgalerie (Akad.-Ausstellung 1797, Nr. 200).
- ¹⁵ Schadow [Anm. 12], S. 40.
- ¹⁶ Karl August Böttiger, *Gottfried Schadow (1797)*, in: Ders., *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Bd. 2, 1838, S. 121-137, Zitat S. 130.
- ¹⁷ Schadow [Anm. 12], S. 40.
- ¹⁸ Schadow [Anm. 12], S. 40.
- ¹⁹ J. Laban, *G. Schadows Tonbüste der Prinzessin Louis (Friederike) von Preußen in der Königlichen Nationalgalerie*, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Sammlungen* 24, Berlin 1903, S. 14-38, Zitat S. 25. - Dieses Zitat wird immer wieder unreflektiert in wiss. Publikationen und Katalogen zitiert. Vgl. z. B. Ausstellungskatalog 1994, *Ein Blick auf Amor und Psyche um 1800*, Kunsthaus Zürich, Zürich 1994, S. 218.
- ²⁰ Mirsch [Anm. 5], S. 64.
- ²¹ Statuengruppe von San-Idefonso, Marmor, 5. Jh. v. Chr., Madrid, Prado, Abb. bei Mirsch [Anm. 5].- Vgl. auch Doppelstatue, Marmor, Korinth, St. Petersburg, Erimitage, Abb. bei Laban [Anm. 19].
- ²² Vgl. den Kommentar von Schadow [Anm. 12], S. 38, wie er die „Profilierung der Natur“ durch „Wegnahme eines Stücks Ton“ vom Idealkopf erreicht habe.
- ²³ Mirsch [Anm. 5], S. 64.
- ²⁴ Friedrich Schiller, *Über Anmut und Würde*, 1793, in: Ders., *Werke und Briefe*, Hrsg. von Otto Dann u. a., Frankfurt 1992, S. 330-394, Zitat, S. 331.
- ²⁵ Mirsch [Anm. 5], S. 64.
- ²⁶ Schiller [Anm. 24].
- ²⁷ Immanuel Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, tr. Ästhetik, § 1 (1. Ausg. 1787).
- ²⁸ Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, in: *Berliner Abendblätter* 12. bis 15. Dezember 1810.

- ²⁹ Schadow [Anm. 12], S. 67. - Vgl. auch Kleists hymnische Gedicht zum Geburtstag der Königin im Jahre 1810: „... Wie du das Unglück, mit der Grazie Tritt, auf jungen Schultern herrlich hast getragen, ... Wir sahn Dich Anmut endlos niederregnen, wie groß Du warst, das ahnten wir nicht! ...“, zitiert nach von Simson [Anm. 5], S. 517.
- ³⁰ Boockmann [Anm. 2], S. XIV.
- ³¹ Assmann [Anm. 6], S. 37f.
- ³² vgl. Robert Graefrath/ Bernhard Maaz, *Die Friedrichswerdersche Kirche in Berlin, Baudenkmal und Museum*, Berlin, München 1993, S. 79.
- ³³ Graefrath/ Maaz [Anm. 32], S. 79.
- ³⁴ Schadow [Anm. 12], S. 49.
- ³⁵ Johann Gottfried Schadow, Königin Luise mit Apfel (Venus victrix), 1798, Gips, ehemals Marienburg in Westpreußen, Hochmeisterpalast, verschollen (Abb. in: Mirsch [Anm. 5], S. 66)
- ³⁶ Mirsch [Anm. 5], S. 63.
- ³⁷ Johann Gottfried Schadow, Büste der Kronprinzessin Luise, Gips, Berlin, Nationalgalerie (Kriegsverlust) (Akad.-Ausstellung 1797, Nr. 206); Ders. Büste der Prinzessin Friederike, Gips, (Akad.-Ausstellung 1797, Nr. 207), verschollen, in Ton erhalten in Berlin, Nationalgalerie.
- ³⁸ Johann Gottfried Schadow, Büste der Königin Luise, Marmor, 1797/98, Berlin, Nationalgalerie B II 278, (Akad.-Ausstellung 1798, Nr. 209). - Vgl. auch Ders., Büste der Königin Luise, Gips, 1799, (Akad.-Ausstellung 1800, Nr. 176).
- ³⁹ Vgl. Félicité Tassart, Königin Luise, Pastellgemälde, um 1797, gestochen von Mettling 1798; Eisengußrelief, Königin Luise und König Fried. Wilhelm III. im Profil, um 1798; Zeller, Königin Luise, Ölgemälde, 1798; K.-Fr. Hampe, Königin Luise und König Fried. Wilhelm III. im Schloßgarten, Zeichnung, 1798, gestochen von Mettling; Chr. Fr. H. Bettkober, Königin Luise, Relief, 1798, Akad.-Ausst. Nr. 216; Dähling, Königin Luise im Garten, Ölgemälde, 1798, gestochen von Bolt. - Vgl. Abb. in: Paul Seidel, *Königin Luise im Bilde ihrer Zeit*, in: *Hohenzollern-Jahrbuch* 9, Berlin 1905, S. 108-154.
- ⁴⁰ Friedrich Wilhelm Bollinger, Königin Luise, Kupferstich, 1798, Privatbesitz. - Bildunterschrift: *Schadow c. / Fried-Wilh-Bollinger fc-Berlin 98./ Louise Auguste Wilhelmine Amalie/ Königin von Preußen.*
- ⁴¹ Schlott, Königin Luise, Marmorrelief, 1798, verschollen. - Vgl. Abb. in Seidel [Anm. 39], S. 125.
- ⁴² Medaillon, Königin Luise, Haus Doorn, HuD 4732.
- ⁴³ Novalis, *Glauben und Liebe oder der König und die Königin*, 1798, Berlin 1983, S. 318f.
- ⁴⁴ J. F. A. Tischbein, Doppelporträt der Prinzessinnen, Zeichnung, 1794, Berlin, Privatbesitz. - Vgl. Paul Bailieu, *Königin Luise, Ein Lebensbild*, Berlin/Leipzig 1908, Tafel 4.
- ⁴⁵ J. F. A. Tischbein, Kronprinzessin Luise, Ölgemälde, 1796, Potsdam, Neues Palais; Ders., Kronprinzessin mit Sphinx auf dem Balkon, 1796, Haus Doorn, HuD 401 (Akad.-Ausst. 1797, Nr. 99), Bildunterschrift ist von nach 1810.
- ⁴⁶ Joseph Grassi, Königin Luise, Ölgemälde, 1802, Berlin, Schloß Charlottenburg, Schinkel-Pavillon; Vigée le Brun, Königin Luise, Ölgemälde, 1802, Burg Hohenzollern. - Vgl. Friedrich Georg Weitsch, Kronprinzessin Luise und ihre Schwester Friederike bekränzen eine Büste ihres Schwiegervaters, 1795, Berlin, Schloß Charlottenburg.
- ⁴⁷ Dähling, Königliche Familie im Garten, Gemälde, um 1805/1806, gestochen von F. W. Meyer; - Vgl. auch Ders., König Friedrich Wilhelm III. mit dem soeben zum Offizier ernannten Kronprinzen Friedrich Wilhelm bei Königin Luise (1805), Gemälde, 1807 (verschollen), gestochen von Krethlow, Abb. in: Bailieu [Anm. 44], Tafel 22.
- ⁴⁸ Thomas Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800-1866*, Bd. 1, München 1998 (1. Ausgabe 1983), S. 75.
- ⁴⁹ Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S. 69.
- ⁵⁰ Das Denkmal von Karl Friedrich Schinkel in Gransee wurde vor kurzem beispielhaft von dem Berliner Restaurator Georg Ignaszewski konserviert. Das Denkmal in Stolpe harret noch einer notwendigen Konservierung. - Vgl. Theodor Fontane, *Wanderungen durch die Mark Brandenburg*, 1. Bd., Darmstadt 1966, S. 499-502.
- ⁵¹ *Der Freimüthige, Berliner Unterhaltungsblatt für gebildete, unbefangene Leser*, Nr. 153 (2.8.1810), Zitate S. 609f. - Vgl. auch Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S. 89.
- ⁵² Rudolf Speth, *Königin Luise von Preußen - Deutscher Nationalmythos im 19. Jahrhundert*, in: Sabine Berghahn/ Sigrid Koch-Baumgarten, *Mythos Diana. Von der Princess of Wales zur Königin der Herzen*, 1999.
- ⁵³ Böttiger [Anm. 16], S. 130.
- ⁵⁴ Vgl. für weitere Beispiele vor allem Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3].
- ⁵⁵ Wolfahrt, *Trauergesang auf den Tod Ihro Myjestät der in Gott ruhenden höchstseligen Königin Luise*, in: *Königlich privilegierten Berlinischen Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 26. Juli 1810, Sp. 13f.

- ⁵⁶ Vgl. Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S. 85f.
- ⁵⁷ Zacharias Werner, *Werner's Klagen um seine Königin Louisa von Preußen* (Rom, den 4. August 1810), in: Ders.: *Gesammelte Werke*, Bern 1970, S. 24ff.
- ⁵⁸ Heinrich Merz, *Luise, Königin von Preußen (Deutsche Jugend und Volksbibliothek)*, Stuttgart 1876, S. 102.
- ⁵⁹ Vgl. dazu auch Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S. 76ff.
- ⁶⁰ Vgl. *Zum Andenken der Königin Luise von Preußen*, Sammlung der vollständigsten und zuverlässigsten Nachrichten von allen das Absterben und die Trauerfeierlichkeiten dieser unvergeßlichen Fürstin betreffenden Umständen, Nebst einer Auswahl der bei diesem Anlaß erschienenen Gedichte und Gedächtnispredigten, Berlin 1810; Werner Hahn, *Friedrich Wilhelm III. und Luise. König und Königin von Preußen, Zweihundert und siebenzehn Erzählungen aus ihrer Zeit und ihrem Leben*, Berlin 1860 (2. Aufl.); Hermann Dreyhaus, *Die Königin Luise in der Dichtung ihrer Zeit*, Berlin 1926. - Vgl. auch Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S. 59-111.
- ⁶¹ Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S. 84.
- ⁶² Johann Gottfried Schadow, Verherrlichung der Königin Luise, Relief, gebrannter Ton, 1811/12, Kirche von Paretz. (Akad.-Aust. 1812, Nr. 266).
- ⁶³ Schadow [Anm. 12], S. 92.
- ⁶⁴ Johann Gottfried Schadow, Entwurf zur Verherrlichung der Königin Luise, Zeichnung, 1811, Berlin, Kupferstichkabinett.
- ⁶⁵ Vgl. ausführliche Bildgeschichte der Aufnahme Mariens in: Holger Simon, *Der Creglinger Marienaltar von Tilman Riemenschneider*, Berlin 1998, Kap 6.3.
- ⁶⁶ Tilman Riemenschneider, Der Creglinger Marienaltar, Lindenholz, nach 1493, Creglingen Herrgottskapelle; Tizian, Assunta, 1516-18, Venedig, Fiari-Kapelle.
- ⁶⁷ Raffael, Sixtinische Madonna, 1512-15, Dresden, Gemäldegalerie.
- ⁶⁸ Vgl. Hans Belting, *Das unsichtbare Meisterwerk. Die modernen Mythen der Kunst*, München 1998, Kap. 4.
- ⁶⁹ Friedrich Burry, *Sixtinische Madonna nach Raffael*, 1804, Potsdam, Schloß Sanssouci.
- ⁷⁰ Belting [Anm. 68], S. 83.
- ⁷¹ Schadow [Anm. 12], S. 92.
- ⁷² Helmut Börsch-Supan (Hrsg.), *Die Kataloge der Berliner Akademie-Ausstellungen 1786-1850*, Berlin 1971, Zitat Akad.-Ausstellung 1812, Nr. 266.
- ⁷³ Leo Goldammer, *Luise, Königin von Preußen, Ein Gedenkblatt dem Volk*, Naumburg 1855, S. 63f.
- ⁷⁴ Vgl. u. a. Christian Philipp Wolf, Aufnahme Königin Luise, vor 1816, verschollen, gestochen von Kretlow, (Akad.-Ausstellung 1816, Nr. 111); Erbprinzessin Auguste von Hessen-Kassel, Luise erscheint ihrem Sohn Prinz Karl im Traum, (verschollen); Joseph Bardou (?), Verklärung der Königin Luise, 1810; Bach, Triumphzug der Königin Luise, Kupferstich; Johann Gottfried Schadow, Der Königin letzter Traum, 1810, Feder in Braun, Hamburger Kunsthalle Inv. Br. 1956/3; J. Folo, Gedenkblatt an den Tod der Königin Luise, Kupferstich nach D. Cardelli, Inschrift: *Es war die Königin von allen Frauen/ Nie werden wir dergleichen wieder schauen.* - Vgl zu den Bildwerken die Abb. in: Paul Bailleu, *Königin Luisens letzte Tage*, in: *Hohenzollern-Jahrbuch* 6, Berlin 1902, S. 38-56; Seidel [Anm. 39].
- ⁷⁵ Christian Daniel Rauch, Büste Königin Luise als Juno Ludovisi, Marmor, 1810 fertig, Potsdam, Schloß Sanssouci. - Vgl. Juno Ludovisi, Marmor, Rom, Museo Nazionale Romano.
- ⁷⁶ Von Simson [Anm. 5], S. 277. - Vgl. hier auch Christian Daniel Rauch, Büste der Königin Luise mit Schleier und Diadem, Eisenguß, 1818, Schloß Charlottenburg; Ders. Büste der Königin Luise mit Schleier und Diadem, Marmor, 1835, Potsdam, Schloß Sanssouci, die er dem Vorbild der Demeter Valeta, Marmor, Rom, Museo Nazionale Romano, nachempfunden hat. - In Abhängigkeit dazu vgl. Christian Daniel Rauch, Königin Luise mit Schleier und Blütenkranz, Marmor, 1817, Doorn, Huis Doorn.
- ⁷⁷ Vgl. Johann Gottfried Schadow, Grabdenkmal für Königin Luise, 1810, (Bronzeguß 1906, Hamburg, Kunsthalle, Inv. 1939/29)
- ⁷⁸ Zitiert nach K. Eggers, *Rauch und Goethe*, Berlin 1889, S. 4.
- ⁷⁹ Christian Philipp Wolf, Totenmaske, Wachsabguß, Berlin, Schloß Charlottenburg. - „Der König ist in einem Strom von Tränen ausgebrochen, wie er den angelegten Kopf der verstorbenen geliebten Frau erblickt hat, so sprechend ähnlich hat er ihn empfunden“, Caroline von Humboldt am 26. Juni 1811, in: I. Foerst-Crato, *Frauen zur Goethezeit, Ein Briefwechsel*, Düsseldorf 1975, Brief Nr. 10.
- ⁸⁰ Dähling, Tod der Königin Luise im Kreise ihrer engsten Angehörigen, 1811, (Akad. Aust. 1812, Nr. 13), u. a. gestochen von Daniel Berger.
- ⁸¹ Christian Daniel Rauch, Kopfsegment, Marmor, verschiedenste Nachbildungen aus der Zeit nach 1811 erhalten in: 1. Calenberg, Schloß Marienburg; 2. Berlin, Nationalgalerie; 3. Museum Neustrelitz; 4. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum. - Vgl. Kopien J. Heusinger, Kopfsegment, 1812, Zeichnung.; Unbekannt, bemalter Wachsabguß, Berlin, Schloß Charlottenburg; Abb. in: Seidel [Anm. 39].

- ⁸² Theodor Körner, *Vor Rauchs Büste der Königin Luise*, 1812.
- ⁸³ Gotthold Kreyenberg, *Luise, Königin von Preußen, ihre ethische und pädagogische Bedeutung, Ein Gedenkblatt zum 24. Dezember 1893*, Berlin 1894, S. 3-34, Zitat S. 5.
- ⁸⁴ Speth [Anm. 52], S. (8).
- ⁸⁵ Novalis, *Glauben und Liebe oder der König und die Königin*, 1798, Berlin 1983, S. 318.
- ⁸⁶ Nipperdey [Anm. 48], Bd. I, S. 660.
- ⁸⁷ Zitiert nach Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S.104.
- ⁸⁸ Vgl. u. a. Friederike von Karoline Berg, *Luise, Königin von Preußen*, Berlin 1848 (2. erw. Ausg.); Goldammer [Anm. 73]; Johann Ferdinand Rohdmann, *Luise, die Hochverehrte, Frühverklärte Königin von Preußen (Preußische Volksbücher)*, Mohrungen 1859; Ottokar Schupp, *Luise, Königin von Preußen, Ein Lebensbild für die Jugend und das Volk bearbeitet*, Wiesbaden 1869.
- ⁸⁹ Fontane [Anm. 50], folgende Zitate S. 501f.
- ⁹⁰ Nicolas Gosse, Napoleon empfängt Königin Luise in Tilsit, 1837, Versailles.
- ⁹¹ Merz [Anm. 58], S. 106.
- ⁹² Merz [Anm. 58], S. 106. - Vgl. Fotografie bei Wülfing/ Bruns/ Parr [Anm. 3], S.105. Auf die besondere Funktion der Fotografie kann im Rahmen dieses Aufsatzes nicht weiter eingegangen werden. Die Fotografie, die Kaiser Wilhelm I. hier das erste Mal bewußt einsetzt, wird ihren Siegeszug als neues Medium zur Konstituierung nationaler Mythen im 20. Jahrhundert antreten.
- ⁹³ Theodor Mommsen/ Heinrich von Treitschke, *Königin Luise, Zwei Festreden*, Berlin 1876.
- ⁹⁴ Adami [Anm. 1]; Th. Grünwald, *Die Königin Luise von Preußen, Gedenkbüchlein zur Feier ihres hundertjährigen Geburtstages am 10. März 1876, Der deutschen Jugend in den Volksschulen gewidmet*, Hannover 1876; Merz [Anm. 58]; C. Trog, *Luise, Königin von Preußen. Ein Festgeschenk zur Feier des deutschen Nationalfestes am 2. September. Für Deutschlands Kinder in Volksschulen*, Essen 1876.
- ⁹⁵ Speth [Anm. 52], S. 15f.
- ⁹⁶ Erdmann Encke, *Königin Luise, 1877-80*, Berlin, Tiergarten.
- ⁹⁷ Johann Friedrich Drake, *König Friedrich Wilhelm III., vor 1849*, Berlin, Tiergarten.
- ⁹⁸ Von Simson 1977 [Anm. 5], S. 523.
- ⁹⁹ Vgl. Von Simson 1977 [Anm. 5], S. 524.
- ¹⁰⁰ Lina Morgenstern, *Die Frauen des 19. Jahrhunderts, Biographische und kulturhistorische Zeit- und Charaktergemälde, Mit Illustrationen*, Berlin 1888, Bd. 1, S. 24.
- ¹⁰¹ Hans Wilderrotter/ Klaus-D. Pohl (Hrsg.), *Der letzte Kaiser, Wilhelm II. im Exil*, Gütersloh/München 1991, S. 272f.
- ¹⁰² Daniel Christian Rauch, *Königin Luise, Eisenguß, um 1818*, Schloß Charlottenburg, Schinkelpavillon.
- ¹⁰³ Gustav Karl Ludwig Richter, *Königin Luise, 1879*, Öl auf Leinwand, Köln, Wallraf-Richartz-Museum.
- ¹⁰⁴ Hermann Ginzel, *Wie sah die Königin Luise aus? Kleine Geschichte um ein Bild*, in: *Kölner Stadt-Anzeiger*, (1905).
- ¹⁰⁵ Ginzel [Anm. 104]
- ¹⁰⁶ Fritz Schapper, *Königin Luise mit Kaiser Wilhelm I. als Kind*, Stuck, 1897, verschollen.
- ¹⁰⁷ Fritz Schapper, *Königin Luise mit Kaiser Wilhelm I. als Kind*, Marmor, 1897-1901, im 2. Weltkrieg zerstört, (Akad. Ausstellung 1901).
- ¹⁰⁸ Vgl. die vielen Aufsätze von Paul Bailleu und Paul Seidel in: *Hohenzollern-Jahrbuch*, Berlin 1898-1910; vgl. auch umfassende Bibliographie bei Rothkirch [Anm. 2].
- ¹⁰⁹ Otto Hinze, *Königin Luise, Festrede, zur Feier ihres hundertsten Todestages gehalten. Die letzten Lebensstage der Königin Luise*, in: *Hohenzollern-Jahrbuch* 14, Berlin 1910, S. 1-19.
- ¹¹⁰ Doppelstatue der Prinzessinnen Luise und Friederike, Bronzeuguß nach Schadow, um 1910, Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe.