

PETER KILIAN

Johann Gottfried Schadows Prinzessinnengruppe (1795/97) und ihre Bedeutung für die Doppelgruppe in der Skulptur des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung von Wilhelm Loths »Hommage an Schadow« (1985/87)



Abb. 1: Johann Gottfried Schadow, Prinzessinnengruppe, 1795/97, Sockelinschriften (ergänzt):
LOVISA CONIUX FRIDERICA CONIUX
PRINCIP[IS] HERED[IS] LUDOV[ICI] REG[IS]
REGN[II] BORUSS[IAE] BORUSS[IAE] FILII, (Bild vom Autor)

>1<

Mit dieser 1795/1797 als Auftragswerk des preußischen Königs Friedrich Wilhelms II. entstandenen Marmorstatue¹⁾ hat Johann Gottfried Schadow (1764–1850), dessen Geburtstag sich am 20. Mai 2014 zum 250. Mal jährt, ein Glanzstück seiner Kunst geschaffen. Neben der Quadriga auf dem Brandenburger Tor in Berlin ist die berühmte Doppelskulptur sein bedeutendstes Werk und stellt die beiden preußischen Prinzessinnen aus dem Haus Mecklenburg-Strelitz Luise, die Gattin des preußischen Kronprinzen und

späteren Königs Friedrich Wilhelms III., und Friederike, die Gattin Ludwigs, eines weiteren Sohnes König Friedrich Wilhelms II., dar.

Dieses geniale Werk hatte ein bedauernswertes Schicksal. Unmittelbar nach dem Tod Friedrich Wilhelms II. verschwand es auf Veranlassung Friedrich Wilhelms III. aus den Augen der Öffentlichkeit. Dieser mochte es nicht, es war ihm zu freizügig und entsprach wohl nicht den Vorstellungen, die er von einer inzwischen zur Königin von Preußen gewordenen Kronprinzessin hatte. Sein Kommentar: »Mir fatal«. Mit ein Grund war gewiss auch der Lebenswandel der Prinzessin Friederike, die nach dem frühen Tod ihres Mannes, schwanger geworden, eiligst und unstandesgemäß wieder heiratete und vom preußischen Hof verbannt wurde.²⁾ Auf diese Weise blieb die Statue für fast hundert Jahre irgendwo in einem Gästezimmer des Schlosses vor der Öffentlichkeit verborgen. Erst Ende des 19. Jahrhunderts tauchte sie wieder auf.

Über das geniale Werk Schadows hat es in neuerer Zeit eine Reihe von Veröffentlichungen gegeben.³⁾ In ihrem Aufsatz *Überlegungen zu Johann Gottfried Schadows Prinzessinnengruppe im Jubiläumsjahr der Französischen Revolution* hat Ulrike Krenzlin⁴⁾ Wesentliches zum Thema beigetragen, sowohl was die Entstehungs- und die Wirkungsgeschichte des Werkes als auch die veränderte Rolle der Frau angeht. Drei Dissertationen haben sich seit 1957 mit der Prinzessinnengruppe beschäftigt:

Volker Werb, *Schadows Prinzessinnengruppe*, Diss. Köln 1957, Beate Christine Mirsch, *Anmut und Schönheit, Schadows Prinzessinnengruppe und ihre Stellung in der Skulptur des Klassizismus*, Diss. Bochum 1996⁵⁾ und Reimar F. Lacher, *Schadows Prinzessinnengruppe, die schöne Natur*, Diss. Berlin 2007⁶⁾

>2<

Unter den Veröffentlichungen ist die von Beate Christine Mirsch in der überarbeiteten und im Deutschen Verlag für Kunstwissenschaft Berlin 1998 veröffentlichte Fassung hervorzuheben, die nicht nur auf Ergebnissen neuerer Forschungen beruht, sondern auch den Blick auf die Zeit nach Schadows Werk richtet und der Frage nachgeht, ob sich in Werken anderer Künstler ein Einfluss Schadows in der Art der Prinzessinnengruppe nach Form und Inhalt nachweisen lässt.

In ihrem Beitrag⁷⁾ leugnet Ulrike Krenzlin zwar, dass die Prinzessinnengruppe auf die Kunstentwicklung einen Einfluss gehabt hat. Sie nimmt an, dass das Standbild durch das >Verschwindenlassen< aus dem Bewusstsein der Öffentlichkeit getilgt worden sei.

Demgegenüber hat Mirsch⁸⁾ an einer Reihe von Beispielen gezeigt, dass das Werk Schadows trotz seiner fast ein Jahrhundert dauernden Abwesenheit (dies bezieht sich auf die Marmorfassung, die Gipsfassung war in der Friedrichwerderschen Kirche in Berlin nach wie vor präsent) nicht vergessen war, sondern durchaus die Kunstentwicklung beeinflusst

hat. Mirsch hat sich hierbei auch weit in die Moderne gewagt. Sie ist u.a. auf Arbeiten Gerhard Marcks' (1889–1981) gestoßen, der mit zwei Bronze-Skulpturen *Kleine Schwestern* aus dem Jahr 1934 und *Zwei Mädchen* aus 1954/55 der Idee einer Doppelskulptur von freundschaftlich verbundenen jungen Mädchen dem Schadowschen Vorbild nahegekommen ist. Die erstgenannte Skulptur ähnelt in Haltung und Ausdruck dem Vorbild deutlich.

Zwei weitere Doppelstatuen sind nach Mirsch die *Schwestern (Emma und Julia) Campbell* von Lorenzo Bartolini, 1820, die große Ähnlichkeit mit der Prinzessinnengruppe Schadows aufweisen, und *Zwei kleine Mädchen* von Emy Roeder, 1933⁹⁾ Die Aufzählung der Nachfolgebeispiele wäre unvollständig, wenn man nicht den Blick auch auf Richard Scheibe (1879–1964) und darauf richten würde, wie dieser mit dem Mädchen-/ Schwesternthema umgegangen ist. Scheibe, ein Künstlerfreund Gerhard Marcks', hat sich diesem Thema in mehreren Versionen von Doppelskulpturen gewidmet, beginnend mit einem ca. 40 cm großen Relief *Zwei Mädchen*, 1932, das zwei lustige bekleidete Mädchen darstellt und für den Einbau in einen Wandschrank im Haus von Philipp F. Reemtsma in Hamburg bestimmt war. Es folgte als Aktfiguren eine etwa 94 cm große Gruppe *Zwei Schwestern*, 1934/35, wohl auch schlicht als *Schwestern* bezeichnet, das sich seit 1943 in der Kunsthalle Mannheim befindet. Diese Skulptur ist quasi die erste Version und war die Grundlage für eine lebensgroße (ca. 140 cm) Gruppe *Zwei Schwestern*, 1936/37, 2. Fassung in Bronze, die sich im Besitz des Städel-Museums Frankfurt am Main befindet, allerdings seit langem der Hessischen Staatskanzlei in Wiesbaden als Dauerleihgabe überlassen ist. 1948 schuf Scheibe noch einmal eine Neufassung der *Zwei Schwestern*, die in dem Werkverzeichnis von Magdalena George 1961¹⁰⁾ als »3. Fassung« bezeichnet ist. Diese ist 1950 von den Kunstsammlungen Chemnitz unmittelbar vom Künstler erworben worden; ein weiterer Guss davon befindet sich in der Nationalgalerie Berlin¹¹⁾¹²⁾ Wegen der verschiedenen Versionen wird auf den Katalog des Georg-Kolbe-Museums Berlin zur Ausstellung *Nymphe und Narziss, Der Bildhauer Richard Scheibe (1879–1964)*, Herausgeberin Ursel Berger, 2004 verwiesen, der auch die entsprechenden Abbildungen enthält. Alles in allem ähneln die Doppelskulpturen Scheibes der Prinzessinnengruppe Schadows perfekt und sind geradezu ein Paradebeispiel für dessen Vorbildfunktion.

>3<

Ausdrücklich eine *Hommage an Schadow* hat Wilhelm Loth (1920–1993) ein von ihm geschaffenes Relief genannt, das Mirsch ebenfalls in ihr Kapitel *Nachfolge und Rezeption* aufgenommen hat.¹³⁾ Es handelt sich um ein Relief, auf welchem innerhalb einer fünfeckigen Grundplatte die Torsi zweier Frauen, eingerahmt von geometrischen Figuren, die eine (jüngere) in einem Trapez, die andere in einem Rhombus, nebeneinander dargestellt sind, ohne Kopf, Arme und Füße, aber mit überdeutlich in den Mittelpunkt gerückten primären und

sekundären Geschlechtsmerkmalen, zudem die jüngere mit gespreizten, die ältere mit geschlossenen Schenkeln. Eine Abbildung des Reliefs findet sich in dem Katalog Wilhelm Loth, *Plastik Malerei Zeichnung, Zum Thema Frauenbild*, herausgegeben von E. Merck, Darmstadt 1991, aber auch bei Mirsch (a.a.O.S.100).

Mit der Prinzessinnengruppe vor Augen – es steht außer Frage, dass diese mit der Hommage an Schadow gemeint ist –, steht man als unvoreingenommener Betrachter zunächst einmal etwas irritiert vor dem Werk Loths und fragt sich, was dieses prima vista mit dem genialen Werk Schadows gemeinsam hat. Eine Hommage ist ja nicht etwas dahin Gesagtes, sondern ein formalisierter Akt. Wenn man von der ursprünglichen Bedeutung des Wortes als einer feierlichen, öffentlichen Ablegung des Lehnseides gegenüber dem Lehnsherrn ausgeht, also einer Huldigung, einem Treuebekenntnis, so hat sich durch den Bedeutungswandel in der Kunst an der Ernsthaftigkeit einer Hommage und an dem substantiellen Zusammenhang zwischen den Künsten beider Beteiligten nichts geändert. Es versteht sich von selbst, dass sich in den Werken beider eine gewisse Vergleichbarkeit zeigt, dass das Werk des Huldigenden wesentliche Elemente enthält, in denen sich der Einfluss des Geehrten erkennbar niederschlägt, sonst machte die ganze Huldigung keinen Sinn. Mirsch sieht diesen Zusammenhang einmal in der motivischen und formalen Verbindung zweier Frauen, sowie auch in der Zusammenführung gegensätzlicher Körpertypen und -haltungen, nicht zuletzt auch in der Zusammenführung der »organoid-weichen Polstervolumen« als Ausdrucks-äquivalent des weiblich-irrationalen Prinzips mit den »kubisch-technoiden Fassungen« als Vertretern des männlich-rationalen Prinzips, worin auch die Verbindung gegensätzlicher Kunstrichtungen zum Ausdruck kommt. Es mag sein, dass die Kombination von weiblichen Körpern mit den geometrischen Figuren in Loths Werk als Zusammenführung des weiblich-irrationalen mit dem männlich-rationalen Prinzip zu interpretieren ist, aber davon enthält die Prinzessinnengruppe nichts Vergleichbares. Dort handelt es sich um das Bildnis zweier freundschaftlich verbundener junger Frauen und um nichts anderes. Von einem männlich-rationalen Ausdrucks-äquivalent ist im Werk Schadows wirklich nichts zu erkennen. Dass es sich bei dem Werk Loths um eine Doppelskulptur handelt, zwingt nicht unbedingt zu der Annahme, dass sich darin ein Einfluss Schadows zeige. Loth hat eine Reihe von Doppelfiguren geschaffen, ohne dass sich einem die Vergleichbarkeit mit der Prinzessinnengruppe aufdrängt. Es sind dies *Torsi auf Sockel* (2/62), *Vertikale Doppelfigur* (4/68), *Plastik mit zwei Torsoreliefs* (36/72), *Hexenritt* (30/83), *Figurenplatte mit Spalt* (14/86), *Hockende Hexen* (19/86), *Doppeltorso auf Sockel* (28/72), *Mutter mit Kind* (1/75). Aber auch bei den beiden Doppelfiguren, die ausdrücklich (*Hommage an Schadow* oder thematisch Doppelrelief *Schwestern*, (1/86)) auf die Prinzessinnengruppe hinzuweisen scheinen, gibt die sehr individuelle Gestaltung der Werke kaum einen Anlass,

wirklich an Schadows geniales Werk zu denken. Ungewöhnlich ist bei Loth auch nicht, dass er ein Werk überhaupt mit einer Hommage oder Huldigung an einen früheren berühmten Künstler verbunden hat. Abgesehen von seiner *Hommage an Schadow* hat er: eine *Hommage an Käthe Kollwitz* (4/57), eine *Hommage au Génie de Rodin* 1980, drei Huldigungen an Bernini (*Teresa* (3/60), *Ludovica* (20/60) und *Dritte Huldigung* (7/61)) ausgebracht.

>4<

Käthe Kollwitz hatte Loth zu Beginn seiner Bildhauerlaufbahn viel zu verdanken. Deren Einfluss hat sich ganz sicher in seinen frühen Werken, die etwa das Leid der Menschen in der Kriegs- und Nachkriegszeit zum Gegenstand hatten, niedergeschlagen.

Auch die Werke des berühmten Barockarchitekten und -bildhauers Giovanni Lorenzo Bernini (1598–1680), die Loth bei seinem Aufenthalt in Rom hat besichtigen können, haben ihn beeinflusst. Dabei verwundert nicht, dass es insbesondere die Begegnung mit der Bernini-Skulptur *Die Verzückung der Heiligen Theresa von Avila* war, die ihn so fasziniert hatte. Diese Skulptur, die auf einem eigenen Erlebnisbericht der Theresa beruht, stellt diese auf einer Wolke schwebend und in voller Verzückung sich einem Engel hingebend dar, der einen goldenen Pfeil auf sie herabschleudert. Diese als Gotteseleben gedachte Darstellung trat hinter der Darstellung erotischen Erlebens wesentlich zurück. Es ist ganz offensichtlich, dass die Sexualisierung der Darstellung ein wesentlicher Schlüssel für das Schaffen Loths gewesen ist. Nicht anders ist es auch mit Rodins Werken gewesen. Abgesehen davon, dass seit Auguste Rodin (1840–1917) die bewusste und gewollte Schaffung von Torsi weiblicher Körper gängige Praxis war (siehe z. B. Rodins *Torso einer jungen Frau* 1909), war es nach Schmoll gen. Eisenwerth¹⁵⁾ Rodin, der »mit dem Tabu brach, weibliche Figuren möglichst mit geschlossenen Beinen darzustellen«, was Loth zu seiner Hommage an ihn veranlasst und die plastische Betonung des Schoßes als essentielle Partie vieler seiner weiblichen Torsi und »Schoßobjekte« gewagt habe. Was immer man davon hält, hier wird der Grund für eine Hommage jedenfalls deutlich. Zum Verständnis, was Loth zu seiner Huldigung an Schadow veranlasst haben könnte, sind die Ausführungen Olivia Schotts in ihrer Monographie *Wilhelm Loth. Die konsequente Figürlichkeit*¹⁴⁾ außerordentlich hilfreich. Schott kannte Loth persönlich und konnte daher Wesentliches über die Absichten, die der Künstler mit seinen Werken verband, mitteilen. Sie vermutete allerdings auch nur, dass Schadows Ablehnung jeglicher Idealisierung seiner Prinzessinnengruppe Loth zu der Bezugnahme auf dieses Werk animiert haben könnte, und meint, wie gerade die reifere Figur in seinem Werk im Rhombus zeige, habe sich Loth in seinem Spätwerk einer Weiblichkeitsdarstellung verpflichtet gefühlt, die insofern keiner Idealisierung bedürfte, als die gängigen zeitbedingten und begrenzten Schönheitsvorstellungen für ihn ohne jede Bedeutung gewesen seien.

Loths bildhauerisches Hauptmotiv war der weibliche Körper, genauer der weibliche Torso, meist auf den unteren Körperteil konzentriert. Schmoll gen. Eisenwerth: »Loth wagte die plastische Betonung der Vagina als essentielle Partie vieler seiner weiblichen Torsi und >Schoßobjekte<«. Er befindet sich damit im Kontext zu zeitgenössischen Entwicklungen sowohl der postfreudianischen Sexualpsychologie und Aufklärung (z. B. Wilhelm Reich) als auch emanzipatorischen Strömungen¹⁵⁾. Loths Schönheitsideal hatte in der Tat nichts zu tun mit den gängigen Vorstellungen, wie er sagt:

»Schönheit das ist für mich nicht eine vom Leben abgehobene Idealvorstellung, sondern ich suche sie in Formen, die das reale Leben anbietet und die für mich schön sind, weil sie lebensbejahend sind. Eine Schönheit, an der alle Frauen teilhaben können.« und ferner: »Jede meiner Arbeiten ist ein Versuch, die magische Existenz der Frau erlebbar zu machen«.

Loth spricht nach Schmoll gen. Eisenwerth von der »Metaphysik oder der Magie des Fleisches des weiblichen Leibs«, womit er die ewige vom anderen Geschlecht ausgehende Anziehungskraft umschreibt und was, wie Loth es im Katalog, Reutlingen 1990 ausgesagt hat, notwendig für den Fortbestand der Menschheit sei.

Marion Hilkmann¹⁶⁾ hierzu: »Seine Frauenplastiken reduzieren die weibliche Physiognomie in extremster Form auf ihre primären und sekundären Geschlechtsmerkmale. Seine Vorstellung des Ewigweiblichen reduziert und isoliert das Bild der Frau auf die zur Reproduktion notwendigen Körperteile, Auswahl, Anordnung, Zahl und Formensprache dieser in Kunst transformierten weiblichen Biologie erzwingen einen männlichen Betrachter. Denn ein Spiegel weiblicher Identität kann diese Skulptur auf Grund ihrer Reduktion nicht sein.«

>5<

Genau genommen handelt es sich nicht einmal um eine Reduktion auf die zur Reproduktion notwendigen Körperteile: denn dazu gehört sehr viel mehr. Es geht allein um die Reduzierung des Ewigweiblichen auf das äußere weibliche Genital, die weibliche Scham, das pudendum femininum, also den sichtbaren Teil derjenigen Körperpartie, die die männliche Phantasie in besonderer Weise beflügelt. Die Reduktion ist ein reiner Sexualisierungsakt, welche Erklärungen oder wissenschaftlichen Hypothesen oder Theorien auch immer herangezogen werden. Die Schönheitsphilosophie Loths ist im Grunde ein dialektischer Quantensprung, eine verbale Rechtfertigung für eine sinnliche Darstellung.

Nicht das dargestellte Objekt ist in jedem Fall sinnlich, sondern dessen Darstellung. Alles andere ist eine nicht beweisbare, unzulässige Verallgemeinerung.

So wichtig Sexualität ist, die Reduzierung des Ewigweiblichen allein auf das äußere weibliche Sexualorgan wird dem Wesen und der Existenz der Frau nicht gerecht. Es fehlt jeder Ansatz von Charakter, Persönlichkeit und Liebreiz. Wo bleiben Gestik, Charme,

Bewegung, wo der Augenausdruck, wo die Ausstrahlung und die Elemente der Sympathie? Nicht zu reden von dem, was Frauen auf allen Gebieten des modernen Lebens zu leisten in der Lage sind, in Bildung, Wissenschaft und Forschung, in Wirtschaft, Verwaltung und Politik, im Gesundheitswesen etc. Aber auch das ist nicht alles. Auch das, was Frauen bei ihrer Alltagsarbeit im Haus leisten, vollzieht sich meist jenseits jeder Sinnlichkeit. Können sich diese Frauen wirklich damit abfinden, dass ihre Frauenrolle ausschließlich über ihr Sexualorgan erlebbar gemacht wird?

Wenn in der Prinzessinnengruppe Schadows sicher zu Recht ein neues Frauenbild gesehen wird, dann geht eine ausschließlich auf das Sexuelle gerichtete und darauf reduzierte Interpretation in die absolut verkehrte Richtung.

Es ist sicher ein gewagtes Unternehmen, einen mehrfach mit Preisen bedachten und in der Fachwelt als einen der bedeutendsten Bildhauer der Nachkriegszeit betrachteten Künstler kritisch zu beäugen. Uns hier interessiert aber vor allem, was die umstrittenen Schönheitstheorien und Darstellungen mit dem genialen Werk Schadows zu tun haben. Wenn Schott¹¹⁾ hervorhebt, dass es Loths Anliegen gewesen sei, eine Art zeitgenössisches Gegenbild zu Schadows Plastik zu formulieren, dann, meine ich, dass solches mit einer Hommage nicht mehr vereinbar ist. Denn hier wird ja die Hommage nur als Aufhänger benutzt, um etwas völlig anderes zu transportieren. Loths Werk ist, verglichen mit der Prinzessinnengruppe, ein aliud. Seine Benennung als Hommage an Schadow ist im Grund eine *contradictio in adiecto*.

Was folgt daraus? Man stelle sich vor, der Adressat einer Hommage lebte noch, wäre die Hommage für ihn Anlass zur Freude oder eher zu einem Ärgernis oder zur Gleichgültigkeit? Wir wissen es nicht. Ich meine, man sollte Loths Werk als das betrachten, was es ist, ein Kunstwerk *sui generis*. Man muss es nicht gedanklich in einen substantiellen Zusammenhang mit dem Glanzstück klassizistischer Bildhauerkunst bringen.

Anmerkungen

- 1) Die Marmorfassung ist in der Alten Nationalgalerie auf der Museumsinsel in Berlin, die Gipsfassung in der Friedrichwerderschen Kirche ausgestellt.
- 2) Eine spätere Rehabilitation erfuhr sie, als sie nach dem Tod auch ihres zweiten Gatten durch eine Heirat mit dem Herzog von Cumberland Königin von Hannover wurde, nachdem Hannover in ein Königreich umgewandelt worden war.
- 3) Siehe Literaturverzeichnis nachstehend.
- 4) In *Forschungen und Berichte / Staatliche Museen zu Berlin*, 1990, S. 259 ff.
- 5) Siehe auch Veröffentlicht in *Neue Forschungen zur Deutschen Kunst II, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1998. (auch /Sonderdruck).*
- 6) Veröffentlicht in Story Verlag Berlin 2007.
- 7) Blick-Wechsel. 1989 S. 259 Anm. 7 sowie in Festschrift für Jens Christian Jensen, *Romantik und Gegenwart*, (Hrsg.) Ulrich Bischoff, Köln 1988 mit eingehender Begründung.
- 8) Mirsch a.a.O (1998) S.99f.
- 9) Mirsch a.a.O. (1998) S.99ff m. Abb.
- 10) Magdalena George, *Der Bildhauer Richard Scheibe*; 5 Bde. (mit Werkverzeichnis), Phil. Diss., Typoskript, Leipzig 1961, Textbd. I, S.103–106, Textbd. II, WV 1948/419, Abb. Bd. I II/41911) Mitteilung Beate Ritter, Kunstsammlungen Chemnitz.
- 12) Zur Doppelskulptur allgemein siehe auch Magdalena George, »Die Zweifigurengruppe in der Plastik des 20. Jahrhunderts«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität*, Leipzig, Jahrg.12, 1963, H. 2. Sie weist auf eine der schönsten statuarischen Heimsuchungsgruppen, nämlich die jetzt in New York befindliche Kleinplastik aus dem Kloster Katharinenthal bei Basel (Abb. 12), hin, die sie ebenso wie die Schwesterngruppe Scheibes (siehe unten) einer »lyrischen« Gruppe genannten Kategorie zuordnet und die sicher auch für unser Thema von Bedeutung ist.
- 13) Mirsch a.a.O. (1998) S. 100 m. Abb. 14) Olivia Schott, *Wilhelm Loth. Die konsequente Figürlichkeit*, Diss. Ruhruniversität Bochum, 1994 S. 339.
- 15) Schmoll gen. Eisenwerth, »Der Bildhauer Wilhelm Loth, Zum Werk seiner weiblichen Torsi und Idole« in: Katalog, *Wilhelm Loth, Plastik Malerei Zeichnung, zum Thema Frauenbild*, hrsg. von E. Merck, Darmstadt 1991.
- 16) Marion Hilkmann, »Wilhelm Loth, Doppeltorso auf Sockel«, in: *Blickwechsel- Bilder des Weiblichen in der öffentlichen Kunst Osnabrücks.*

Literaturverzeichnis

Ursel Berger, »Richard Scheibe ein weitgehend unbekannter Künstler« in: *Nymphe und Narziss, Der Bildhauer Richard Scheibe (1879–1964)*, Katalog (Hrsg.) Georg-Kolbe-Museum Berlin 2004 S. 41ff.

Peter Bloch und Waldemar Grzimek: *Das klassische Berlin. Die Berliner Bildhauerschule im neunzehnten Jahrhundert*, Frankfurt am Main 1978, Sp. 43–47.

Günter de Bruyn, *Preußens Luise. Vom Entstehen und Vergehen einer Legende*, Berliner Taschenbuch Verlag 2003.

Götz Eckardt, *Johann Gottfried Schadow. 1764–1850. Der Bildhauer*, Leipzig 1990.

Götz Eckardt (Hrsg.), *Johann Gottfried Schadow. Kunstwerke und Kunstansichten. Ein Quellenwerk zur Berliner Kunst- und Kulturgeschichte zwischen 1780 und 1845*, 3 Bände, Berlin 1987.

Rosemary Frühauf, »Schadows Prinzessinnengruppe, Schwesternliebe und Schicksal«, in: *The Epoch Times*, 15.05.2010.

Magdalena George, *Der Bildhauer Richard Scheibe*; 5 Bde. (mit Werkverzeichnis), Phil. Diss., Typoskript, Leipzig 1961, Textbd. I, S. 103–106, Textbd. II, WV 1948/419, Abb. Bd. III/419

Magdalena George, »Die Zweifigurengruppe in der Plastik des 20. Jahrhunderts«, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Karl-Marx-Universität Leipzig*, Jahrg. 12, 1963, H. 2.

Werner Gramberg, J. G. Schadow, *Die Gruppe der Prinzessinnen (Werkmonographien zur bildenden Kunst 71)*, Stuttgart 1961.

Carolin Jahn und Ursel Berger, »Katalog der ausgestellten Werke«, in: *Nymphe und Narziss, Der Bildhauer Richard Scheibe (1879–1964)*, Katalog (Hrsg.) Ursel Berger, Georg-Kolbe-Museum Berlin 2004 S. 155 ff (Nr. 46 und 48).

Reimar F. Lacher, *Schadows Prinzessinnengruppe. Die schöne Natur. Mit genauen Verweisen auf historische Quellen*, Berlin Story Verlag, 2007.

Marion Hilkmann, »Wilhelm Loth, Doppeltorso auf Sockel«, in: *Blickwechsel- Bilder des Weiblichen in der öffentlichen Kunst Osnabrücks*, Kopflös, www.chronosroma.eu/os/kunstoerffentlichraum/blickwechsel/kopflös.htm

Ulrike Krenzlin, *Johann Gottfried Schadow*, Herausgeber: Institut für Ästhetik und Kunstwissenschaften an der Akademie der Wissenschaften der DDR, Verlag für Bauwesen, Berlin 1990, bes. »Das Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen«, S. 138 ff.

Ulrike Krenzlin, »Überlegungen zu Johann Gottfried Schadows Prinzessinnengruppe im Jubiläumsjahr der Französischen Revolution«, in: *Forschungen und Berichte/Staatliche Museen zu Berlin*, 1990, S. 259ff.

Ulrike Krenzlin, »Über Johann Gottfried Schadows Denkmal Luise und Friederike von Preußen. Versuch, einen radikalen Demokraten für Prinzessinnen zu interessieren«, in: Festschrift für Jens Christian Jensen *Romantik und Gegenwart*, hrsg. von Ulrich Bischof, Köln (Titel wohl scherzhaft gemeint, Anmerkung des Verfassers).

Bernhard Maaz, »Johann Gottfried Schadow. Das Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preussen«, in: *Die Friedrichswerdersche Kirche in Berlin. Baudenkmal und Museum*, Verlag für Bauwesen, Berlin/München 1993, S. 72–162.

Bernhard Maaz, »Edle Natürlichkeit und aufrechte Offenheit. Gottfried Schadows Standbild der Prinzessinnen von Preußen«, in: *Belvedere. Zeitschrift für bildende Kunst*, 4.1998, H. 2, S. 48 ff.

Bernhard Maaz, »Doppelstandbilder der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen«, in: *Nationalgalerie Berlin, Das XIX. Jahrhundert*, Katalog der ausgestellten Werke, 4. erg. u. aktualis. Auflage 2009, bei Staatl. Museen zu Berlin, S. 366 ff.

Hans Mackowsky, *Die Bildwerke Gottfried Schadows*, Deutscher Verein für Kunstwissenschaft, Berlin 1951

Joachim Menzhausen, *Die Standbilder Gottfried Schadows*, Phil. Dissertation, Leipzig 1963, im Wesentlichen zu den Freidenkmälern, nicht ausdrücklich zu der Prinzessinnengruppe;

Joachim Menzhausen, Beitrag im Katalog Berlin 1964/65 zur großen Berliner Ausstellung Johann Gottfried Schadow 1764–1850.

Beate Christine Mirsch, »Anmut und Schönheit. Schadows Prinzessinnengruppe und ihre Stellung in der Skulptur des Klassizismus«, in: *Neue Forschungen zur Deutschen Kunst II*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1998.

Beate Christine Mirsch, »Die Prinzessinnengruppe. Bildnis von Anmut und Schönheit«, in: *Johann Gottfried Schadow und die Kunst seiner Zeit*, Ausst. Kat. Kunsthalle Düsseldorf, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Alte Nationalgalerie Berlin, 1994/95.

J.A. Schmoll gen. Eisenwerth in: *Wilhelm Loth, Plastik Malerei Zeichnung, zum Thema Frauenbild*, Katalog hrsg. von E. Merck, Darmstadt 1991.

Olivia Schott, *Wilhelm Loth. Die konsequente Figürlichkeit*, Diss. Ruhr-Universität Bochum, 1994.

Uli Schuster, *Zwei Prinzessinnen, Überlegungen und Übungen zur Betrachtung von Plastik in der Oberstufe am Beispiel von Johann Gottfried Schadows Doppelbildnis von 1795–97 der Schwestern Luise und Friederike von Preußen*, www.kusem.de/lk/plastik/prinz/prinzset.htm

Holger Simon, »Die Bildpolitik des preußischen Königshauses im 19. Jahrhundert, Zur Ikonographie der preußischen Königin Luise (1776–1810)« in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 60. Köln 1999.

G.Syamken, »Doppelstandbild der Prinzessinnen Luise und Friederike von Preußen«, in: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution*, München 1986 S. 261 ff.

Teresa von Avila, in *Culta Roma, Das barocke Rom Berninis*, www.romaculta.it

Volker Werb, *Schadows Prinzessinnengruppe*, Diss, Köln 1957; *Die Gruppe der Prinzessinnen*, Stuttgart 1961 (Werkmonographie zur Bildenden Kunst Nr. 71).