

# Zwischen Frauenbewegung und Faschismus

Ein kunsthistorischer Artikel in der „Völkischen Frauenzeitung“

BLICKPUNKT AUGUST. Otilie Rady (1890-1987), spät verheiratete Thiemann-Stoedtner, gilt als erste habilitierte Frau in der deutschen Kunstgeschichte. Das Deutsche Kunstarchiv beherbergt den Nachlass der Kunsthistorikerin, in dem sich unter zahlreichen Dokumenten elf reich-bebilderte Artikel finden lassen, die zwischen 1936 und 1941 in der „Völkischen Frauenzeitung“ erschienen (DKA, NL Thiemann-Stoedtner, I, B-1c). Unter dem Blickwinkel der feministischen Kunstgeschichte sticht vor allem eine der archivierten Zeitungsseiten hervor: Radys Text „Liselotte Schramm-Heckmann, eine deutsche Malerin“ (Abb. 1) erschien im Januar 1939 und bezeugt ihre intensive Beschäftigung mit der zeitgenössischen Künstlerin und deren bemerkenswertem Selbstbildnis.

Es ist das Jahr 1935, als die menschenverachtende NS-Rassenideologie verpflichtend in den deutschen Schulunterricht einzieht und schließlich im Herbst mit den Nürnberger Rassegesetzen zum alltäglichen Machtinstrument wird. Im selben Jahr vermittelten Propaganda-Ausstellungen in deutschen Großstädten wie „Das Wunder des Lebens“ oder „Frau und Volk“ rassistische sowie stereotypische Menschenideale. Ebenfalls im Jahr 1935 hielt sich die Düsseldorfer Malerin Liselotte Schramm-Heckmann (1904-1995) im Kreise ihrer Familie auf einem Gemälde fest. Während sie ihren Ehemann, den Künstler Werner Schramm (1898-1970), im strengen Seitenprofil konzentriert an einer Leinwand sitzend zeigt, lässt sie die Blicke ihrer beiden Kinder vor ihr eher verträumt jeweils auf- und abschweifen. Im Hintergrund erstreckt sich eine rheinische Landschaft mit einzelnen Häusern. Umgeben von den drei blonden Köpfen sticht das Selbstbildnis der brünetten Malerin hervor, den direkten Blickkontakt zu den Betrachtenden suchend. Ein klassisches Familienporträt, könnte man zunächst meinen. Doch als solches möchte die Malerin ihr Werk eben nicht verstanden wissen. Sein Titel *Selbstbildnis mit Familie* (Abb. 2) bringt dies bereits zum Ausdruck. Auch der Zettel, welchen der Sohn in seiner rechten Hand hält, verweist auf die alleinige Autorenschaft der Künstlerin.



Abb. 1: Zeitungsausschnitt aus der Völkischen Frauenzeitung, Januar 1939. Nürnberg, Deutsches Kunstarchiv, Bestand Otilie Thiemann-Stoedtner (Scan: DKA).

Auf diesem steht: „Dies Bild malte Liselotte Schramm-Heckmann, geb. 12.8.1904, von ihrer Familie [...] im Jahre 1935.“ Doch der emanzipative Charakter des Werks führt noch tiefer, schließlich rezipiert die Malerin womöglich die Selbstporträts der italienischen Renaissance-Malerin Sofonisba Anguissola (1531-1625). Nicht nur Haltung und Erscheinung, sondern auch der kühle, leicht erhobene Blick auf die Betrachtenden lassen an Anguissolas Bildnisse denken. Anhand einer Miniatur aus dem Jahr 1554 (Abb. 3)

wird dies ersichtlich. Damit verbindet Schramm-Heckmann offenbar ihre eigene künstlerische Fähigkeit mit jener der erfolgreichen Pionierin. Das *Selbstbildnis mit Familie* erinnert auch an das Gemälde *Bernardino Campi beim Malen von Sofonisba Anguissola* (Abb. 4), ein Bildnis der damals jungen und hochgebildeten Künstlerin, das in den 1550er Jahren entstand. Es zeigt Anguissolas Lehrer Campi, der sich zu den Betrachtenden hinwendet, während seine Rechte auf einem *appoggiamano* ruht. Diese Unterstützung der malenden Hand findet sich auch auf dem *Selbstbildnis mit Familie* wieder. Hier ist es Werner Schramm, der mit dem Werkzeug an der Leinwand Halt findet. Entscheidend ist, dass Campi während der Fertigstellung eines Porträts zu sehen ist, das die Malerin selbst, Sofonisba Anguissola, vor dunklem Hintergrund in einer braunen Robe als Aristokratin zeigt. Die halbfigurig Porträtierte blickt die Betrachtenden direkt an, die Künstlerin macht sich selbst zum Objekt und Zentrum der Malerei – die Inszenierung ihrer selbst obliegt nur ihr, nicht dem männlichen Malenden.

Schramm-Heckmann war bereits vor 1933 als Rezipientin der Renaissance-Malerei international vertreten. Sie lebte mit ihrem Ehemann in Italien und Frankreich, wo sie die Werke der sogenannten Alten Meister studierten, bevor sie 1931 nach Düsseldorf zurückkehrten. In ebendiesen Studienjahren erkannte und entfaltete sie ihr eigenes Potential. Mit Anguissolas Werk und der jüngsten Fachliteratur wird die Künstlerin vertraut gewesen sein – die Zuschreibung des Sieneser Selbstporträts war erst um 1900 erfolgt. Somit porträtierte sich die Düsseldorfer Malerin als Mutter, als Mittelpunkt der Familie, aber ebenso als gebildete Frau, die ihre künstlerischen Fähigkeiten selbstbewusst, gerade in Hinblick auf die Künstlerehe, zu präsentieren verstand. Zwar entspricht Schramm-Heckmanns Position neben dem arbeitenden Ehemann dem im Nationalsozialismus häufig postulierten Bild der „Frau als Kameradin“, allerdings ist zu beachten, dass die NSDAP bis 1936 eine strikte Kampagne gegen den ehelichen Doppelverdienst führte. Auch vor diesem Hintergrund ist die eigene zentrale Repräsentation der Porträtistin und ihrer Fähigkeiten bemerkenswert.

Noch vor dem Zweiten Weltkrieg, nur wenige Jahre nach seiner Entstehung, widmete sich Ottilie Rady in einer kunsthistorischen Besprechung für die „Völkische Frauenzeitung“ geradezu euphorisch jenem *Selbstbildnis* und seiner Malerin. Radys Text gibt Auskunft darüber, dass Schramm-Heckmann im Nationalsozialismus als begabte Künstlerin galt, die auf ihre vorherigen internationalen Erfolge aufbauen konnte. Das Künstlerehepaar war in gemeinsamen wie auch in Einzelausstellungen vertreten. Ihr realistischer Stil ließ sich offenkundig auf die im Nationalsozialismus geforderte „völkische Kunst“ anwenden.

Ottilie Rady (Abb. 5) hingegen hatte in den 1930er Jahren ihren akademischen Höhe- und kurz darauffolgenden Endpunkt erlebt. 1929 war ihre Habilitationsschrift über den hessischen Maler und Bildhauer Johann Baptist Scholl



Liselotte Schramm-Heckmann, *Selbstbildnis mit Familie*, 1935, Öl und Tempera, Privatbesitz. In: Liselotte Schramm-Heckmann: Werner Schramm und Liselotte Schramm-Heckmann. 2. Auflage. Ratingen 1976, S. 46.

den Jüngeren an der Technischen Hochschule Darmstadt angenommen worden, an der sie als Assistentin am Lehrstuhl für Kunstgeschichte tätig war. Im selben Jahr stieg die NSDAP zur Massenpartei auf. Ab 1933 begannen mit der NS-Machtergreifung ebenfalls die politischen Kämpfe innerhalb der deutschen Bildungsstätten. In Darmstadt kam es früh zur gezielten Denunzierung jüdischer oder schlichtweg unliebsamer Lehrender. Noch im Jahr 1934 erhielt die Kunsthistorikerin den Titel des „außerplanmäßigen außerordentlichen Professor“. Dabei handelte es sich allerdings um eine Interimslösung: Ab 1935 bot sie die Vorlesung zur „Kunst der engeren Heimat“ an. Bereits um 1930 war sie dem Kampfbund für deutsche Kultur unter dem späteren NS-Chefideologen Alfred Rosenberg beigetreten, wie jüngste Forschungen des Fachbereichs Kunstgeschichte an der heutigen Technischen Universität Darmstadt zeigten. Dennoch schien sie der politischen Linie ungenügend entsprochen zu haben und teilte das Schicksal vieler ihrer männlichen Kollegen, als der Nationalsozialist Heinz Rudolf Rosemann schließlich den Lehrstuhl übernahm. Wie Dokumenten aus dem Nachlass zu entnehmen ist, strebte dieser eine Beendigung ihrer Anstellung an. Ihre Assistenzstelle, mit der sie sich als ledige Frau finanzierte, wurde nicht weiter verlängert. Damit gab sie auch ihre Lehrtätigkeit auf.



1937 nahm Rady eine Anstellung im Berliner Bildarchiv Franz Stoedtner an, welchen sie 1942 ehelichte. Die Kunsthistorikerin verstand sich stets als Anhängerin der bürgerlichen Frauenbewegung, für die sie sich bereits ab 1909 als Mitglied des Allgemeinen Deutschen Frauenvereins engagiert hatte. Vor den wenigen Studentinnen der TH Darmstadt hielt sie 1929 eine Rede, in der sie die jungen Frauen zu Zusammenhalt und Disziplin im Angesicht der vehementen gesellschaftlichen Kritik am Frauenstudium aufrief (DKA, NL Thiemann-Stoedtner, Ottilie, I, B-3). Die Vernetzung innerhalb von Frauenvereinen schien der Kunsthistorikerin eher gelungen zu sein, als die Etablierung in Fachkreisen: Die Veröffentlichung ihrer Qualifikationsschriften beschränkte sie auf ein Mindestmaß und auch weitere Forschungen außerhalb ihrer Lehrveranstaltungen strebte sie nicht an. 1936 begann sie vermehrt mit dem Schreiben von Aufsätzen für die NS-Populärliteratur – wohl nicht zuletzt, um Referenzen zu generieren. In ihrer Autobiografie von 1975, die sie ihrem Vorlass in Form eines Typoskripts beilegte (DKA, NL Thiemann-Stoedtner, Ottilie, I, A-7), finden sich relativierende Worte zu ihrer freien Mitarbeit für die „Völkische Frauenzeitung“:

*Mit den Zeitungen hatte ich Glück. Es gab damals eine ganz famose Frau, sie gab auf eigene Rechnung eine Frauenzeitung heraus, die eigentlich ohne jede Tendenz war. Die Redakteurin war immer froh, wenn sie einen Aufsatz von mir über Kunst erhielt. Ich konnte diese Aufsätze auf Grund des Stoedtner'schen Archivs wunderschön illustrieren.*

Selbstverständlich waren die im Nationalsozialismus etablierten Medien keineswegs frei von „jeder Tendenz“, sondern fungierten als Multiplikatoren der politisch-ideologischen Propaganda. Die „Völkische Frauenzeitung“ erschien im Völkischen Verlag Düsseldorf, dem Gauverlag der NSDAP. Zwar war sie ein Organ der NS-Frauenschaft, gehörte aber anders als das bekanntere Heft NS-Frauenwarte nicht zu den parteiamtlichen Publikationen. Tatsächlich sind Radys Aufsätze in der NS-Populärliteratur, die sie vor allem zu Themen der deutschen wie auch niederländischen Malerei („Unser lieber Spitzweg“, „Alte, liebe Kinderbilder“ oder „Albrecht Dürer als Zeichner“) verfasste, stets reich bebildert und erstrecken sich teils über mehrere Seiten.

Im Falle des Artikels „Lieselotte Schramm-Heckmann, eine deutsche Malerin“ umrahmen vier Abbildungen von Werken der Künstlerin den Zeitungstext. Links oben eröffnet ein für die NS-Kunst klassisches Mutter-Kind-Motiv aus dem Jahr 1937 das Blatt. Das landschaftliche Idyll rund um die steinerne Sitzbank, auf der sich beide neben einigen Äpfeln zur Rast niedergelassen haben sowie die nackten Füße und großen Hände der Mutter weisen auf die Romanisierung einer ländlichen Alltagsszene hin. Die Entsprechung des „völkischen“ Sujets wird von dem arbeitenden Bauern im Hintergrund unterstrichen. Die Szene der Mutter mit Kind erinnert, nicht zuletzt aufgrund umspielender detailreicher Pflanzendarstellungen, an Mariendarstellungen der deutschen Renaissance. Die Ikonografie erfuhr

dabei allerdings eine Umdeutung auf die gebärende Frau und ihre Verpflichtung der sogenannten Volksgemeinschaft gegenüber. Die Überhöhung der Mutterschaft aufgrund bevölkerungspolitischer Bestrebungen galt als ein prägendes Motiv der NS-Propaganda, das sich auch in der bildenden Kunst niederschlug. Die Vorstellung von Familie unterlag dabei den Zielen des rassistischen Regimes. Auf der ersten Großen deutschen Kunstausstellung in München 1937 waren jene Mutter-Kind-Szenen entsprechend zahlreich vertreten. Dabei gilt es zu beachten, dass im Nationalsozialismus kein einheitliches Frauenleitbild vorherrschte. Die Position von Frauen konnte je nach politischem Zweck mit dem „Dienst am Volk“ gerechtfertigt werden.



Abb. 3: Sofonisba Anguissola, Selbstbildnis, 1554, Malerei auf Pappelholz, 19,5 x 14,5 cm, Wien, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, 285 © KHM-Museumsverband.

Für Schramm-Heckmann, die sich bereits auf Familienporträts spezialisiert hatte, war es ein Leichtes, der propagierten Kunstpolitik stilistisch wie inhaltlich zu entsprechen. Das abgebildete Gemälde befand sich zum Zeitpunkt der Veröffentlichung in staatlichem Besitz, wie eine Randnotiz verrät. Rechts daneben ist das *Bildnis der Elisabeth Lachmund* (1937) zu sehen, auf dem sie vor einem geöffnetem Fenster sitzt. Es gibt den Ausblick auf eine Hafenlandschaft frei. Unten links auf der Zeitungsseite ist ein blonder



Abb. 4: Sofonisba Anguissola, Bernardino Campi beim Malen von Sofonisba Anguissola, um 1559, Öl auf Leinwand, 111 x 110 cm, Siena, Pinacoteca Nazionale. In: Ulrich Pfisterer, Valeska von Rosen (Hrsg.): Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Stuttgart 2005, S. 65.

Kinderkopf, ein Ausschnitt des Porträts der *Familie Thiele* (1936), abgedruckt. Die Abbildung unten rechts zeigt schließlich das „Selbstbildnis mit Familie“, auf welches sich Rady in ihrem Text fokussierte.

Die Kunsthistorikerin wählte für den Einstieg ihres Artikels außergewöhnlich persönliche Worte zu jenem Gemälde:

*Es gibt Kunstwerke, die zu einem gehören. Wenn man ihnen zum erstenmal begegnet, verursachen sie ein leichtes Rieseln im Blut [...]. Kurzum: ohne daß man es in Worte fassen könnte, gibt das im Körper eingeschlossene Unbewußte ein Werturteil ab. Mein Unbewußtes nun sprach für dieses „Selbstbildnis“, und das hielt auch weiter stand, als mein durch vieles Kunstbetrachten kritisch geschulter Verstand einsetzte.*

Dass Rady als alleinstehende Akademikerin eine Verbundenheit mit jenem Werk postulierte, das eine Künstlerin und deren Familie zeigt, mag zunächst irritieren. Die Kunsthistorikerin selbst hatte 1915 eine uneheliche Tochter zur Welt gebracht und diese kurz nach der Geburt zur Adoption freigegeben. Ein traditionelles Ehe- oder gar Familienleben schien für Rady ab diesem Zeitpunkt nicht mehr in Frage zu kommen. Noch im selben Jahr begann sie, wohl inspiriert

von den ersten promovierten Frauenrechtlerinnen der Zeit, ihr Abitur nachzuholen und nahm später das Studium der Kunstgeschichte auf. Rady muss das emanzipative Moment in Schramm-Heckmanns Malerei bewusst gewesen sein, auf das sie ihre persönliche Begeisterung so verklusuliert bezog.

Es ist bezeichnend, dass Rady trotzdem auf die Zurückhaltung, wie sie es formulierte, eigene „Unterdrückung“ der Malerin hinweist, die zwischen malendem Ehemann und ihren Kindern sitzend kaum Raum einnimmt und von ihren eigenen Händen, die sie in ihrem Schoß belässt, ausschließlich zwei Finger zwischen einigen Akeleiblüten zeigt. Weiter betont Rady die Bescheidenheit der Malerin und schreibt zur räumlichen Komposition und Selbstinszenierung Schramm-Heckmanns: „Man muss schon ein eigener Mensch sein, wenn man sich in der Blüte seiner Jugend so schlicht darstellt.“ Erst nach dieser charakterlichen Einordnung der Künstlerin stellt Rady am Ende der Besprechung zum Gemälde einen Perspektivwechsel an. Sie schreibt: „Es ist wirklich ein ‚Selbstbildnis

mit Familie‘ und kein ‚Familienbild‘. Denn diese junge Frau, so sehr sie sich im Bildganzen auch räumlich unterdrückt, macht sich dann doch wieder zur alleinigen Sprecherin, indem nur s i e den Beschauer anblickt.“ Damit spricht Rady den wesentlichen Aspekt des Gemäldes doch noch an, allerdings ohne die zentrale Rolle der Malerin noch weiter auszuführen. Schramm-Heckmanns Zentralisierung der eigenen Person ist auch in Bezug auf den NS-Mutterkult zu verstehen – diesen Aspekt arbeitete Rady deutlich heraus: „Drei blonde Köpfe rahmen so das dunkle Haupt der Malerin, die sich darstellt inmitten alles dessen, was sie liebt.“ Schramm-Heckmann bildet den bereits angesprochenen Mittelpunkt einer blonden und blauäugigen Familie – eine bewusste Entsprechung des rassistisch-biologischen Mutterideals des Nationalsozialismus ist daher anzunehmen. Rady beschreibt die dargestellte Malerin diesem entsprechend: „Große, blaue Augen kontrastieren mit dunklem Haar. [...] Was mir aber am besten gefällt, ist der breite und bis zum Mittelhaupt ansteigende Schädel [...], eine Schädelform, die der Knabe [...] als Erbe mitbekommen zu haben scheint.“ Die Kunsthistorikerin spielt hier auf das NS-Motiv der Frau als „Erhalterin der Rasse“ an – galt doch ein länglicher



Schädel unter der pseudowissenschaftlichen NS-Rassenbiologie als angebliches Merkmal der „nordischen Rasse“.

Die Aufenthalte in Italien und Frankreich der „deutschen Künstlerin“ und ihres Ehemannes lässt Rady nicht außen vor, führt die Qualität ihrer Malerei aber nicht zwangsläufig auf die internationalen Studienjahre zurück. Vielmehr ordnet sie die Reisen des Künstlerehepaars als Erfahrungen ein, die in das „Deutschtum“ ihrer Kunst mündeten: „Sie bewunderten damals gemeinsam den großen Bildaufbau der italienischen Meister, das hervorragende maltechnische Können der Franzosen. Aber das alles diente nur dazu, die eigene Wesenheit endgültig zu erkennen, die deutsche Wesenheit nämlich.“ Des Weiteren bezeichnet Rady den Stil des Künstlerpaars als „ehrfürchtigen Realismus“, welcher von der Rezeption der Alten Meister herrühre und „der sich sehr edel abhebt ebenso von einem Realismus, der, ohne Ehrfurcht, nur das Hässliche sucht und festhält, wie von Stilarten, die überhaupt jede Bindung an die Wirklichkeit verloren haben, also der ‚entarteten Kunst‘“. Spätestens mit der Großen Deutschen Kunstausstellung in München 1937 und der parallel eröffneten Schmähschau sogenannter „entarteter Kunst“, wie die Avantgarde diffamierend bezeichnet wurde, war die NS-Kunstlinie gesetzt. Bereits in den 1920er Jahren hetzten Rasse-Kunst-Theoretikerinnen und -Theoretiker gegen die Werke der Moderne. So beschwor die Malerin und Publizistin Bettina Feistel-Rohmeder (1873–1953) unermüdlich die deutsche Romantik als wahre deutsche Kunst, deren Vertretenden in „Ehrfurcht vor der Natur“ geschaffen hätten.

Von Werner Schramm sind auch expressionistisch-abstrakte Versuche bekannt: Eine Mappe mit zwölf originalen Lithografien, die der Künstler 1921 fertigte und den Titel „Begegnungen“ trug, wurde 1937 in Dortmund von den Nationalsozialisten beschlagnahmt und zerstört. Die Ambivalenz der NS-Kunstpolitik spiegelt sich beispielhaft darin wider, dass eine Porträtzeichnung Schramms in der dritten Großen Deutschen Kunstausstellung 1939, also wenige Monate nach Erscheinen des Artikels, ausgestellt war.

Der Text schwankt inhaltlich zwischen Bescheidenheitstopoi, dem ideologisch aufgeladenen Motiv der Mutter und der Hervorhebung des Talents der Künstlerin. Daher ist es bemerkenswert, dass die Kunsthistorikerin zuletzt erneut die Qualität der Malereien Schramm-Heckmanns betont und für die Vergabe großer Auftragsarbeiten plädiert:

*Die Künstlerin drängt hin auf die ganz große Komposition, die sie am liebsten in Wandgemälden niederlegen würde. Hoffen wir, dass ihr einmal eine solche Aufgabe zufällt. Ihr reiches und gediegenes Können, ihr ehrliches, reines Menschentum verspricht ein schönes Erfüllen für alles, was man von ihr fordern würde.*

Radys Artikel beginnt also mit der Charakterisierung der Künstlerin als bescheidene junge Frau, erst danach behandelt sie den emanzipativen Aspekt des bemerkenswert vielschichtigen *Selbstbildnis mit Familie*. Am Ende des Aufsatzes bestärkt sie die weitere Etablierung Schramm-Heck-



Abb. 5: Porträtfotografie von Otilie Rady. In: Die deutsche Frau in Lehre und Forschung. Dozentinnentagung in der Reichsfrauenführung. In: Frauenkultur im Deutschen Frauenwerk 2, 1938, S. 11).

manns im Nationalsozialismus und hebt eine mögliche Ausweitung ihres Auftragsbereichs hervor. Großformatige Wandmalereien implizieren die Möglichkeit einer staatlichen Auftraggeberschaft und damit eine künstlerische Gestaltung des öffentlichen Raums zu propagandistischen Zwecken. In kaum einer anderen der erhaltenen Veröffentlichungen innerhalb der NS-Populärliteratur geht Rady so stark den rassistischen sowie kunsttheoretischen Leitmotiven des Nationalsozialismus nach. Damit lässt sie keinen Zweifel an der Konformität des Künstlerehepaars mit der vorherrschenden Kunstpolitik.

Ein ähnliches Vorgehen ist in der Publikation *Elsa Pfister-Kaufmann, Julius Kaufmann. Ein Künstlerehepaar* auszumachen, die 1939 in einer Schriftenreihe zu *Schaffenden Künstlern* erschien. Rady stellt darin die Begabungen der Darmstädter Porträtistin (1893–1995), die nicht zuletzt im faschistischen Italien erfolgreich war, klar in den Mittelpunkt ihrer Besprechung. An deren Ende preist sie Pfister-Kaufmann ebenfalls als herausragende Kandidatin für weitere Propaganda-Aufträge an. Rady, die vehement für den Zusammenhalt unter Frauen eintrat, transportiere ihre feministischen Ansichten scheinbar in ihre kunsthistorische Arbeit unter dem NS-Regime.

Die Vertreterinnen der deutschen Kunstgeschichte, die im sogenannten „Dritten Reich“ eine opportunistische Haltung

einnahmen, sind in der Fachgeschichte bislang selten in Erscheinung getreten. Damit liegen nicht nur ihre Tätigkeitsfelder, sondern auch politische Anpassungsstrategien, Vernetzungen oder ihr Umgang mit den institutionellen Veränderungen im Dunklen. Radys Publikationen geben einen Einblick in die Arbeiten sowie das Selbstverständnis jener Frauen im sogenannten „Dritten Reich“. Sie zeugen dabei von den Versuchen, die in den Jahrzehnten zuvor erreichte Selbstständigkeit mit dem Rollenverständnis des Regimes zu vereinbaren. Die differenzierte Beschäftigung mit jenen Protagonistinnen, die sich im NS-System zwischen beruflicher Emanzipation, Rasse-Kunst-Theorie und bevölkerungspolitisch aufgeladenen Rollenbildern bewegten, verspricht einen reichen Erkenntnisgewinn.

► VERENA KRIPPNER

*Dank gilt Christina Strunck, Leiterin des Instituts für Kunstgeschichte an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen, die auf eine mögliche Rezeption Sofonisba Anguissolas Werk durch Liselotte Schramm-Heckmann aufmerksam machte.*

#### Literatur:

- Beschlagnahmeinventar Entartete Kunst, <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/> Suchanfrage „Schramm“; NS Inventar EK-Nr.:6560-01 bis 6560-13 [8.5.2023]. – Große Deutsche Kunstausstellung 1939 im Haus der Deutschen Kunst zu München. Bd. 3. Ausst.Kat. München 1939. – Hildegard Brenner: Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus. Hamburg 1963. – Otto Brües: Werner Schramm und Liselotte Schramm-Heckmann. Einführung in ihr Werk. Ratingen 1965. – Freia Neuhäuser: Zum 90. Geburtstag der ersten habilitierten Kunsthistorikerin Deutschlands. Frau Prof. Dr. Otilie Thiemann-Stoedtner. In: Amperland 16, 1980, S. 32–36. – Reinhard Merker: Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion. Köln 1983. – Ilya Sandra Perlingieri: Sofonisba Anguissola. The First Great Woman Artist of the Renaissance. New York 1992. – Maike Christadler: Kreativität und Geschlecht. Giorgio Vasaris „Vite“ und Sofonisba Anguissolas Selbst-Bilder. Berlin 2000. – Heinrich Dilly: Art. „Otilie Rady“. In: Die Geschichte des Kunstgeschichtlichen Institutes der Goethe-Universität (Frankfurter Fundamente der Kunstgeschichte 17). Frankfurt a. M. 2002, S. 75–78. – Margit Wogowitsch: Das Frauenbild im Nationalsozialismus (Linzer Schriften zur Frauenforschung 27). Linz 2004. – Elke Frietsch: „Kulturproblem Frau“: Weiblichkeitsbilder in der Kunst des Nationalsozialismus. In: Anne-Kathrin Reulecke u. Ulrike Vedder (Hgg.) Literatur – Kultur – Geschlecht. Bd. 41. Köln 2006. – Verena Kümmel, Uta Zybell (Hrsg.): Dokumentation der Ausstellung 100 Jahre Studium von Frauen an der TU Darmstadt. Darmstadt 2008. – Christof Dipper: Studentische Selbstmobilisierung an der TH Darmstadt. Die verspätete Bücherverbrennung am 21. Juni 1933. In: Noyan Dinçkal, Christof Dipper, Detlev Mares (Hrsg.): Selbstmobilisierung der Wissenschaft. Technische Hochschulen im „Dritten Reich“. Darmstadt 2010, S. 85–102. – Melanie Hanel: Normalität unter Ausnahmebedingungen. Die TH Darmstadt im Nationalsozialismus. Darmstadt 2014, zugl. Phil. Diss. Darmstadt 2013. – Annegret Holtmann-Mares: Otilie Rady (1890–1987). In: Hoch Drei 11, 2015, S. 18. – Michael Plata: Rassenkundliche Untersuchungen 1925–1935 in Norddeutschland. In: Demokratische Geschichte 26, 2016, S. 143–168. – K. Lee Chichester, Brigitte Sölch (Hrsg.): Kunsthistorikerinnen 1910–1980. Theorien, Methoden, Kritiken. Berlin 2021. – Christiane Salge: Otilie Rady. Die erste habilitierte Kunsthistorikerin Deutschlands. In: Beißwanger, Lisa, Karentzos, Alexandra, Christiane Salge (Hrsg.): Zwischen Enklave und Vernetzung. Kunstgeschichte an der TU Darmstadt. Heidelberg 2022, S. 111–144.