Universiteit Utrecht

Die Übersetzungsproblematik bei der Übersetzung von Texten über NS-Raubkunst

MA Vertalen

Charlotte Stijns

6304702

Masterarbeit

Betreuung: drs.

Jaap van Vredendaal

Abgabe: 30.04.2019

Wörterzahl: 19.417

Inhaltsverzeichnis

Einleitung		4
Kapitel 1	Analyse	9
1.1	Zieltextprofil	9
1.2	Wo, wann, wer?	10
1.2.1	Intention	10
1.2.2	Platz & Medium	10
1.3	Motiv & Funktion	11
1.4	Information & Thema	12
1.5	Vorkenntnisse, Segmentierung & Illustration	13
1.5.1	Vorkenntnisse	13
1.5.2	Segmentierung & Illustration	14
1.6	Vokabular, Grammatik & Ton	15
1.6.1	Vokabular	15
1.6.2	Grammatik	18
1.6.3	Ton	20
1.7	Fazit	20
Kapitel 2	Die Problematik	22
2.1	Was sind Realien?	22
2.2	Was ist das größte Übersetzungsproblem?	25
2.3	Wie können Realien übersetzt werden?	28
2.4	Potenzielle Übersetzungen	30
2.5	Fazit	37

Kapitel 3	Die Übersetzung	38
	Voorwoord	38
	De roof: familiearchief en kunstcollectie van Louis van Rothschild 1938-2001	41
	Sonderauftrag Linz & Führermuseum	48
	Voetnoten	56
Kapitel 4	Die Reflektion	60
Literaturverzeichnis		63
Anhang I	Tabelle mit Übersetzungsvorschlägen	66
Anhang II	Der Ausgangstext	72

Einleitung

Raubkunst, Kunstraub, Kunst-Raub oder Kunst Raub!?

Zwischen 2015 und 2018 sind in den Niederlanden viele Artikel und Publikationen über das Thema Raubkunst der nationalsozialistischen Periode erschienen. In dem Museum Boijmans in Rotterdam fand ab Oktober 2018 bis Januar 2019 eine Ausstellung über die umstrittene Vergangenheit des Kunstraubes während des Zweiten Weltkrieges statt. Die niederländische Restitutionskommission leistet jedes Jahr beachtliche Arbeit für Personen und Institutionen, welche Restitutionsversuche machen. Nicht nur Zeitungen wie *Volkskrant*, *NRC Handelsblad* und *Trouw* haben über das Thema geschrieben, sondern auch Nachrichtenportal NU.nl und Nachrichtenmagazine *HP/De Tijd*. Weiter gibt es verschiedene Bücher und Übersetzungen über das Thema, die in den letzten zehn bis fünfzehn Jahren veröffentlicht wurden. Das Thema ist also sehr aktuell. Es ist trotzdem auffallend, dass in Artikeln, Büchern und Übersetzungen auf unterschiedliche Weise über das Thema geschrieben wird: der Begriff Raubkunst taucht zum Beispiel manchmal auf wie ‚nazi-roofkunst', ‚naziroofkunst', einfach ‚roofkunst' oder ‚Roofkunst'. Die Schreibweise von Museen, wie das ‚Führermuseum', und Kunstwerken ist auch nicht eindeutig. Als letztes Beispiel möchte ich den Umgang mit der Washingtoner Konferenz 1998 beleuchten: in dem einen Text wird von ‚de Washington Conference on Holocaust-Era Assets in 1998'[1] gesprochen, in dem nächsten Text von ‚de *Washington Conference Principles on Nazi-Confsicated Art* in 1998'[2] und in wieder einem anderen Text wird eine verkürzte Form benutzt, wie ‚de Washington Principles'[3]. Was fehlt, ist eine bestimmte Konvention, um mit diesen Begriffen, Institutionen und Personen in Texten über Raubkunst um zu gehen. Da das Thema seit den 90er Jahren an Aufmerksamkeit gewonnen hat, wäre es nützlich, Begriffe dieses Thema einheitlich zu verwenden. Deswegen ist das Ziel dieser Arbeit zu untersuchen, welche Übersetzungsprobleme sich genau aus der Übersetzung eines

---

[1] "Schande dat deze roofkunst in het museum mag blijven hangen*",* in *NRC.nl,* https://www.nrc.nl/nieuws/2018/12/07/schande-dat-deze-roofkunst-in-het-museum-mag-blijven-hangen-a3059917 *(*Abgerufen am 7. Dezember 2018).

[2] Nico Hofstra, "*Nazi-roofkunst: deze commissie blijft zoeken naar rechtmatige eigenaren",* in HP/De Tijd, https://www.hpdetijd.nl/2017-11-03/nazi-roofkunst-commissie/ (Abgerufen am 3. November 2018).

[3] Gert-Jan van den Bergh, "Geef alle roofkunst terug aan nazaten*",* in Volkskrant, https://www.volkskrant.nl/columns-opinie/geef-alle-roofkunst-terug-aan-nazaten~b5e00ae0/ (Abgerufen am 3. November 2018).

informativen Textes über NS-Raubkunst ergeben und was die möglichen Lösungen für diese Problematik sind.

Ausgangstext

Der Ausgangstext besteht aus drei Fragmenten aus dem Buch *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute* (nachstehend als *Raub und Restitution* bezeichnet). Im September 2008 fand in dem Jüdischen Museum Berlin eine Ausstellung über den Raub und Restitution von Kunst, die zwischen 1933 und 1945 von jüdischen Familien geraubt wurde, statt. Die Ausstellung zeigt fünfzehn Geschichten verschiedener Familien, Akteure und Profitöre, die mit dem Raub beschäftigt waren. Das Buch ist als Begleitbuch zur Ausstellung publiziert und zeigt einerseits die Raubmethoden der Nazis, um den jüdischen Besitz ganz zu ‚enteignen'. Andererseits wird die Restitutionspraxis in der Nachkriegszeit besprochen.

Wegen der beschränkten Anzahl von Wörtern dieser Abschlussarbeit habe ich einen Abschnitt von fast 5000 Wörtern ausgewählt. Das größte Fragment ist das fünfte Kapitel des Buches und handelt von der Fallgeschichte Louis von Rothschild und der Hintergrundgeschichte des Führermuseums. Ich habe dieses Fragment ausgewählt, da die Restitution der Rotschild-Sammlung einer der ersten großen Restitutionsfälle war, der große Aufmerksamkeit erregt hatte und der Verkauf beim Auktionshaus Christie's damals verschiedene Rekorde gebrochen hatte. In dem anschließenden Artikel wird mehr Hintergrundwissen über das Führermuseum gegeben. Meiner Meinung nach ist dieses Hintergrundwissen wichtig für das Verständnis des ganzen nationalsozialistischen Raubmechanismus. Ich habe mich dafür entschieden, das Grußwort des Buches auch zu übersetzen, so dass der Kontext des Kapitels und Artikels deutlich wird.

Diese Übersetzung könnte in den Niederlanden anhand einer Ausstellung über Raubkunst veröffentlicht werden. Zu der Ausstellung 'Boijmans in de oorlog. Kunst in de verwoeste stad' ist das Begleitbuch *Omstreden verleden. Museum Boijmans Van Beuningen en de Tweede Wereldoorlog* erschienen. Dieses Buch handelt spezifisch von den Ereignissen im Boijmans Museum. Es könnte ein Übersetzungsauftrag gewesen sein, das Buch *Raub und Restitution* zu übersetzen, um dem Publikum einen erweiterten Blick auf das Thema zu bieten. Die Zielgruppe der Übersetzung ist also ein Publikum, das in Geschichte und Kunst interessiert ist und mehr über das Thema Raubkunst wissen möchte.

Methode

Der Ausgangstext wird anhand eines pragmatisch-funktionellen Modells analysiert, da dieses Modell nicht nur auf die sprachlichen Kennzeichen des Ausgangstextes achtet, sondern auch auf die Anforderungen des Zieltextes. Nur die Analysemethoden von Christiane Nord und Hans Hönig beziehen sich auf das Verhältnis zwischen der Analyse des Ausgangstextes und dem Zielkontext der Übersetzung. Die Methode von Nord ist – noch mehr als Hönigs Methode – der Funktion des Zieltextes unterworfen; noch bevor der Ausgangstext analysiert wird, wird ein Zieltextprofil skizziert. Dieses Profil wird anhand der Lasswell-Methode aufgemacht: ‚Wer hat den Auftrag, mit welchem Ziel, an wen, wann und wieso einen Text mit welcher Funktion zu übertragen? Worüber muss er/sie was (und was nicht), in welcher Rangordnung, mit welchen non-verbalen Mitteln, mit welchen Wörtern, in welchen Sätzen, mit welchem Ton und mit welchen Effekt schreiben?' (Vgl. Nord 2010: 146) Mithilfe von Nords Analyse wird entdeckt, welche Übersetzungsprobleme auftreten, da der ‚gewünschte' Zustand des Zieltextes mit dem ‚ursprünglichen' Zustand des Ausgangstextes verglichen wird.

Paralleltexte

Für diese Übersetzung habe ich verschiedene Paralleltexte gesammelt, auf die ich mich beziehen werde, um auf die Text- und Themenkonventionen zu achten. Da der Ausgangstext eine spezifische Textsorte ist, gelten nicht alle Texte über das Thema als geeignetes Mittel. In Zeitungen oder auf NU.nl wird wieder auf andere Weise über das Thema als in Büchern geschrieben. In Texten auf Nachrichtenportals oder Zeitungen wird zum Beispiel manchmal die Kurzform von Begriffen bevorzugt. Das schwedische Buch *Plundrarna. Hur nazisterna stal Europas konstskatter* aus 2013 ist 2015 ins Niederländische übersetzt worden. In dieser Übersetzung *De plunderaars: de nazi-obsessie met kunst* (nachstehend als *De plunderaars* bezeichnet) wird unterschiedlich mit manchen Begriffen umgegangen als in Büchern, welche ursprünglich im Niederländischen geschrieben wurden. Obwohl man im Niederländischen mit dem Begriff ‚Anschluss' bekannt ist, hat der Übersetzer von *De plunderaars* das Wort vermieden und ‚annexatie' gewählt. Es war deswegen wichtig, Bücher oder Texte zu suchen, die als begleitende Texte zu Ausstellungen über Raubkunst geschrieben sind. Es gab bis jetzt vier Ausstellungen in den Niederlanden über Raubkunst und nur bei den Ausstellungen in Deventer 2017 und im Boijmans Museum 2018 wurden Begleitbücher publiziert. Die Publikation *Roof & Restitutie. De uittocht en gedeeltelijke terugkeer van Nederlands kunstbezit tijdens en na de Tweede Wereldoorlog* (nachstehend als *Roof & Restitutie* bezeichnet) zur

Ausstellung in Deventer 2017 ist ein guter Paralleltext für die Übersetzung, da dieses Buch auf Basis von niederländischen Fallgeschichten geschrieben ist und sich mit der Entwicklung von Raubkunst ab 1933 bis zur Restitution beschäftigt. Da das Ausgangsbuch *Raub und Restitution* auf ähnliche Weise aufgebaut ist (mit dem Fokus auf die europaweiten Entwicklungen), gilt diese Publikation als wichtigster Paralleltext. Zu der Ausstellung im Boijmans Museum ist das Buch *Omstreden verleden. Museum Boijmans Van Beuningen en de Tweede Wereldoorlog* erschienen. Diese Publikation ist eine spezifische Studie über die Museumsgeschichte während des Krieges. Sie handelt weniger von dem ‚breiten' Kontext, in dem der Raub stattfand, sondern von der Museumsgeschichte. Deswegen wird diese Publikation nicht als Paralleltext benutzt. Zu der Ausstellung 2006-2007 in der Hollandsche Schouwburg ist der Katalog *Geroofd, maar van wie?* veröffentlicht worden und ist auch nützlich als Paralleltext. Das Buch *Betwist bezit* handelt von der Restitutionspolitik in den Niederlanden und enthält nützliche Fragmente für die Übersetzung, ist aber nicht zu einer Ausstellung geschrieben worden. Das Buch *Duitse Daders. De Jodenvervolging en de nazificatie van Nederland* leistet einen wichtigen Beitrag als Paralleltext, da es über die nationalsozialistischen Entwicklungen in den Niederlanden geht. Letztens wird das Buch *Roofkunst: de zaak Goudstikker* in der Selektion von Paralleltexten aufgenommen, da dieses Buch, und dieser Fall, große Aufmerksamkeit erregt hatte und es eine Richtlinie dafür sein könnte, welche Begriffe, Personen und Institutionen mehr Erklärung brauchen.

Struktur

Diese Arbeit ist wie folgt aufgebaut: im ersten Kapitel wird der Text analysiert. Erstens wird ein Zieltextprofil skizziert, worin der Zielkontext beschrieben wird. Danach folgt eine ausführliche Analyse des Ausgangs- und Zieltextes. Die Analysefragen laut Nords Analysemethode sind pro Absatz eingeteilt. Die Analyse wird mit einer Folgerung abgeschlossen, in der die größte Übersetzungsproblematik besprochen wird. In dem zweiten Kapitel wird die Übersetzungsproblematik besprochen. In dem ersten Absatz dieses Kapitels wird diese Problematik näher erläutert. Danach werden die Schwierigkeiten dieser Problematik besprochen. Zuletzt werden die Übersetzungsstrategien vorgestellt, um diese Problematik lösen zu können. Es werden auch konkrete Übersetzungen für den Zieltext präsentiert. Dieses Kapitel wird auch mit einer Folgerung abgeschlossen. Im dritten Kapitel findet der Leser die ganze Übersetzung ins Niederländische; zuerst den Haupttext und darauf folgend die

Übersetzung der Fußnoten. Das vierte Kapitel der Arbeit bietet Raum für eine Reflektion, in der die verwendeten Übersetzungsstrategien besprochen und beurteilt werden.

Erwartung

Durch den unterschiedlichen Umgang mit Begriffen, die mit der nationalsozialistischen Periode zu tun haben, erwarte ich, dass das größte Übersetzungsproblem bei der Übersetzung von diesem Text die NS-Terminologie ist. Diese Begriffe stellen spezifische und historisch-bedeutende Ereignisse und Phänomene vor und verlieren durch ‚ungeeignete' Übersetzungen ihre Bedeutung.

Kapitel 1 Analyse

1.1 Zieltextprofil

Ein Museum oder eine kulturelle Institution in den Niederlanden könnte den Auftrag geben dieses Buch zu übersetzen. Da 2018 viel über das Thema geschrieben wurde, wäre es nützlich die Übersetzung 2019 zu veröffentlichen. Die Übersetzung würde das Buch dann für ein niederländisch-sprachiges Publikum, das breitere Kenntnisse über das Thema Raubkunst haben möchte, zugänglich zu machen. Das Publikum besteht wahrscheinlich aus Leuten, die entweder eine Ausstellung über das Thema gesehen haben, einen Artikel über Raubkunst oder Restitutionsfälle gelesen haben, die Schüler(innen) sind oder die selbst an einem Restitutionsfall beteiligt sind. Die Übersetzung würde mit dem Ziel veröffentlicht werden, den Lesern Vertiefung in das Thema zu bieten.

Das Zielpublikum ist niederländisch, und es könnte für verschiedene Fragmente im Grußwort förderlich sein, die Übersetzung aus niederländischem Standpunkt zu schreiben. Die Reihenfolge der Übersetzung in dieser Arbeit ist wie folgt:

1. Grußwort: Raphael Gross und Cilly Kugelmann
2. Der Raub an Louis von Rothschild. Familienarchiv und Kunstsammlung 1938-2001: Michael Dorrmann
3. Sonderauftrag Linz und ‚Führermuseum': Birgit Schwarz

Die Illustrationen aus dem Ausgangsbuch werden in der Übersetzung für diese Arbeit nicht aufgenommen, da sie nicht von direkter Relevanz für den Text sind. Der Leser braucht die Bilder nicht, um sich eine gute Vorstellung von dem Inhalt zu machen. Der Ton der Übersetzung ist informativ und relativ sachlich. Letztendlich soll der Text einen vertiefenden und informativen Effekt auf den Leser haben. Der Inhalt soll auf deutliche Weise erläutert werden, d.h. in klaren Sätzen. Das bedeutet, dass einige Sätze in mehrere, kürzere Sätze aufgeteilt werden können, um die Deutlichkeit zu verbessern und das Lesetempo zu erhöhen. Begriffe, die für das Publikum unbekannt eingeschätzt werden, sollen in der Übersetzung kurz erklärt werden.

Im nächsten Absatz wird der Ausgangstext anhand Nords Methode analysiert. Dieses Zieltextprofil wird mit dem ‚Ausgangszustand' verglichen, so dass die Unterschiede zwischen den zwei Texten beleuchtet werden.

1.2 Wo, wann und wer hat den Text geschrieben?

1.2.1 Was war die Intention für das Schreiben des Textes?

Der Ausgangstext kommt aus einem Begleitbuch, das 2008 im Auftrag der Jüdischen Museen Berlin und Frankfurt geschrieben und herausgebracht wurde. Die Autoren haben das Buch mit einem bestimmten Ziel geschrieben, nämlich:

„Über die Ausstellung hinausgehend, macht das Begleitbuch einer breiten Öffentlichkeit gesichertes Grundlagenwissen zugänglich. Dazu gehören auch die verschiedenen Parteien im Streit um die Rückgabe von Kunstwerken. Diese Parteien sind Erben, Provenienzforscher, Rechtsanwälte und Vertreter der Museen. Unser Ziel ist es, mit Ausstellung und Buch einen anregenden, informativen und zugleich kontroversen Beitrag zu der öffentlichen Diskussion um NS-Raubkunst zu leisten.“ (Bertz & Dorrmann 2008: 7)

Der Inhalt des Textes ist vielleicht weniger anregend als zur Zeit der Veröffentlichung des Buches, da in der Zwischenzeit schon wieder mehr über dem Thema bekannt geworden ist. Statt einen ‚kontroversen' Beitrag zu liefern, soll das Ziel erreicht werden, in den Niederlanden Information und Vertiefung über das Thema der europäischen Raubkunst und Restitution anzubieten.

1.2.2 Wo und wie wurde der Text vermittelt?

Der Ausgangstext wird mittels eines geschriebenen Mediums vermittelt und ist in einer bestimmten Textsorte zu kategorisieren. Das bedeutet, dass der Text an wiederkehrenden Kommunikationshandlungen und charakteristischen Sprachverwendungs- und Textgestaltungsmustern gebunden ist. (Vgl. Snell-Hornby et al. 2015: 62) Die Textsorte dieses Textes ist ein Begleitbuch zu einer Ausstellung und ist eine relativ generelle Textsorte, da es wahrscheinlich in jeder Schriftkultur vorkommt. (Vgl. ebd., S. 62) Laut dem *Handbuch Translation* muss der Übersetzer bei Textsorten, die in der Ausgangskultur sowie der Zielkultur vorkommen, auf die verschiedenen Textsortenkonventionen, die auf Sprachbeschreibungsebenen auftreten können, achten. (Vgl. ebd., S. 62) Der Übersetzer muss deswegen Paralleltextvergleiche ermitteln können. (Vgl. ebd., S. 62) In der Einleitung ist besprochen, auf welche Paralleltexte ich mich für diese Übersetzung beziehe.

Dieser Text gehört zu den informativen Texttypen, da der Text historische Ereignisse und politische Entwicklungen auf informative Weise darstellt. Das *Handbuch Translation* behauptet,

dass für diesen Texttyp die Unveränderlichkeit auf der Inhaltsebene am wichtigsten ist. (Vgl. ebd., S. 63)

Obwohl die meisten Ereignisse des Zweiten Weltkriegs in Deutschland stattfanden, liegt der Fokus in dem Ausgangsbuch auf den europaweiten Entwicklungen der Raubkunst. Manche (Nachkriegs)Entwicklungen, die in der Einleitung beschrieben werden, beziehen sich vor allem auf das, was in Deutschland passierte. Ein Beispiel hiervon ist:

„Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde in Deutschland und in den besetzten Gebieten Europas eine kaum vorstellbare Menge an Kunstwerken und Kulturgütern geraubt, darunter Gemälde, Skulpturen und Silber, aber auch ganze Bibliotheken, Musikinstrumente und wertvolle Archive.“ (Bertz & Dormann 2008: 6)

Die Übersetzung spricht das Zielpublikum mehr an, wenn die deutsche Betrachtungsweise erweitert wird, und die Niederlande zwischen Anführungszeichen explizit genannt werden:

“Tijdens de nationaalsocialistische periode werd een nauwelijks voor te stellen hoeveelheid aan kunstwerken en culturele goederen gestolen in Duitsland en de bezette gebieden in Europa (waaronder Nederland). Hieronder bevonden zich niet alleen schilderijen, sculpturen en zilver maar ook hele bibliotheken, muziekinstrumenten en waardevolle archieven.”

Mit der Ergänzung wird das Zielpublikum in Beziehung gebracht. Die Erweiterung dieser ‚Betrachtungsweise’ ist abhängig von dem Kontext und soll deswegen für jeden Fall einzeln überlegt werden.

1.3 Motiv und Funktion des Textes

Das Motiv hängt eng mit der Intention, einen erfrischenden, informativen und vertiefenden Blick auf das Thema des Kunstraubes zu bieten, zusammen. Das Begleitbuch ist anhand der Ausstellung geschrieben, aber kann unabhängig von dieser Ausstellung gelesen werden, d.h. man braucht die Ausstellung nicht gesehen zu haben, um dieses Buch verstehen zu können. Es könnten Probleme beim Übersetzen entstehen, da der Ausgangstext die deutsche Ausstellung einleitet. Die Übersetzungsprobleme treten auf zwei Ebenen auf: auf der Ebene des Publikums und des Inhaltes, da das Zielpublikum (und der Inhalt einer eventuellen Zielausstellung) unterschiedlich von der Ausgangssituation ist. Diese Problematik könnte auf drei verschiedene Weisen gelöst werden:

- Die Sätze, die Ausgangsausstellung-abhängig sind, einfach weglassen;

- Die Sätze, die Ausgangsausstellung-abhängig sind, dem Zielkontext anpassen;
- Die Sätze, die Ausgangsausstellung-abhängig sind übersetzen und eine Notiz hinzufügen, dass die Sätze sich auf eine andere Ausstellung beziehen.

Für die Übersetzung werde ich die zweite Lösung anwenden, da die Intention des Ausgangstextes dann behalten wird und gleichzeitig auf dem ‚neuen' Kontext geachtet wird.

Die Funktion des Ausgangstextes ist es, die Leser zu informieren und Vertiefung zum Thema Raubkunst und Restitution davon zu bieten. Es ist wichtig, dass beim Übersetzen auf den Unterschied zwischen der einleitenden Funktion des Grußwortes und der vertiefenden und informierenden Funktion des Kapitels geachtet wird.

1.4 Die Information und das Thema des Textes

Das Ausgangsbuch *Raub und Restitution* enthält zwei Essays, die sich mit den historischen, politischen und moralischen Dimensionen des Themas auseinandersetzen. Weiter beleuchten insgesamt siebzehn Autoren (internationale Experten auf dem Forschungsgebiet) nicht nur die Handlungen von NS-Rauborganisationen, Museen, Kunsthändlern und Bibliotheken, sondern auch die weltweiten Restitutionsverfahren ab den 1950er Jahren.

Das allgemeine Thema des Ausgangstextes ist also die europaweite Kunst– und Kulturraub während des Nationalsozialismus und die weltweite Restitution davon. Das Thema wird am Anfang des Ausgangstextes mittels der Einleitung introduziert. Das Kapitel ‚Der Raub an Louis von Rothschild. Familienarchiv und Kunstsammlung 1938-2001' handelt von dem Kunstraub an der österreichischen Rothschild-Familie. Die Kunstsammlung von Louis von Rothschild umfasste 919 wertvolle und bedeutende Kunstobjekte, auf die Hitler schon seit 1938 ein Auge hatte. Danach wird in dem Artikel ‚Sonderauftrag Linz und ‚Führermuseum'' die Geschichte über das Führermuseum und den Sonderauftrag Linz besprochen, wodurch der Leser ein Bild von Hitlers persönlicher Vorliebe für Malerei des 19. Jahrhunderts bekommt und ein Bild davon, welche Personen und Institutionen angestellt wurden um die wichtigsten Kunstobjekte Europas im Dritten Reich zu bringen.

Der Leser kann die zwei Texte gut unabhängig voneinander lesen, aber der Raub an der Familie Rothschild wird durch die Geschichte über das Führermuseum in einen weiteren Kontext gestellt. Die zwei Themen stehen nicht in einer bestimmten Reihenfolge. Auf diesem Gebiet werden keine Übersetzungsprobleme auftreten.

1.5 Die Vorkenntnisse, die Segmentierung und die Illustrationen

1.5.1 Die Vorkenntnisse

Im Ausgangstext kommen Begriffe und Personen vor, die für die Leser unbekannt sein können: im Titel wird schon von einer Person (Louis von Rotschild) gesprochen, die nicht für jeden Leser bekannt ist. Einige Personen werden im Ausgangstext kurz erklärt, wie:

„Diese Aufgabe oblag dem renommierten Gemälde- und Sammlungsexperten Dr. Hans Posse. Er war langjähriger Direktor der Dresdner Gemäldegalerie und Hitler nun direkt unterstellt.“ (Bertz & Dorrmann 2008: 127)

Nicht alle Personen werden auf diese Weise in dem Text präsentiert, aber die Funktion der Personen wird immer genannt, wodurch der Leser sich eine Vorstellung machen kann, welche Rolle die Person in der Geschichte gespielt hat. Begriffe wie ‚Anschluss', ‚Altreich' und ‚Arisierung', die ein bestimmtes Ereignis oder Phänomen der nationalsozialistischen Kultur und Periode andeuten, werden nicht in dem Text definiert oder erklärt. Der Autor ist davon ausgegangen, dass viele Begriffe, die mit dem Zweiten Weltkrieg zu tun haben, beim Ausgangspublikum bekannt sind.

Der Zieltext wird wahrscheinlich durch ein Publikum gelesen, das im Allgemeinen an Geschichte interessiert ist. Im Kapitel 1.1 wird gesagt, dass das Publikum wahrscheinlich aus Personen besteht, die eine Ausstellung über das Thema gesehen, einen Artikel oder Buch über Raubkunst oder Restitutionsfälle gelesen haben oder selbst an einem Restitutionsfall beteiligt waren. Daneben wurden auch Schüler(innen) genannt. Diese Zielgruppe soll spezifiziert werden, da es sich wahrscheinlich nur um Schüler/Schülerinnen handelt, die auf einem historischen oder künstlerischen Gebiet ausgebildet werden. Zusammengefasst besteht das Zielpublikum aus intellektuellen Personen, die am Thema interessiert sind, schon einige Vorkenntnisse haben und mehr über Raubkunst wissen möchten. Deswegen wird für die Übersetzung davon ausgegangen, dass die Kernereignisse des Zweiten Weltkriegs beim Zielpublikum bekannt sind. Einige der spezifischeren Begriffe werden anhand des Kontextes deutlich, aber der Leser weiß dann noch immer nicht, was die genaue Bedeutung ist, wie:

„Im Juni 1945, nach dem Sieg der Alliierten über Hitler-Deutschland, brachte man sie wieder zurück nach München in den dortigen Central Collecting Point. Im April befanden sich die Bilder – von den amerikanischen Behörden als österreichisches Kulturgut an ihr Ursprungsland restituiert – wieder in Österreich, und zwar erneut in der Abtei Kremsmünster.“ (ebd., S. 124)

Anhand einiger Vorkenntnisse kann der Leser den Zusammenhang zwischen dem Central Collecting Point, den amerikanischen Alliierten und der Restitution von gefundener Kunst an die Ursprungsländer verstehen, aber was die genaue Funktion der Central Collecting Points war, wird an keiner Stelle im Text erklärt. Der Autor des Ausgangstextes ist entweder davon ausgegangen, dass die Leser auch Vorkenntnisse über diese spezifischeren Begriffe haben, oder der Autor wollte nicht zu tief auf solche Begriffe eingehen. Das größte Übersetzungsproblem mit den Vorkenntnissen ist, dass es schwierig ist einzuschätzen, wie viel der Leser des Zieltextes schon über das Thema weiß. Bei einigen historisch-kulturellen Begriffen muss ich mir überlegen, ob ich eine kurze Beschreibung einfügen werde oder nicht.

1.5.2 Segmentierung und Illustration

Das Grußwort auf der ersten Seite des Ausgangstextes besteht aus sieben Absätzen, die mittels Einzüge von einander getrennt sind. Links oben auf der ersten Seite sind die zwei Autoren, die das Grußwort geschrieben haben, vermerkt. Die Fallgeschichte über Louis von Rothschild besteht aus neun Absätzen, die auch mittels Einzüge von einander getrennt werden. Links oben auf der ersten Seite dieser Geschichte ist der Autor und die Überschrift des Kapitels vermeldet. Innerhalb dieses ersten Teils des Kapitels stehen vier Fußnoten, in denen ergänzende Informationen geboten oder Quellen angegeben werden. Die Fußnoten stehen am rechten Rand der Seite und sind nummeriert.

Der Artikel über den Sonderauftrag Linz und das Führermuseum besteht aus siebzehn verschiedenen Absätzen, die in fünf Abschnitten gegliedert sind. Die Abschnitte werden mittels Überschriften geordnet. In diesem Kapitelteil gibt es zweiundzwanzig Fußnoten, die nummeriert sind und sich nicht am rechten Rand der Seite befinden, sondern am unteren Rand.

Die Fußnoten aus dem Ausgangstext werden übersetzt, aber sie werden auf einer getrennten Seite gestellt, da meine eigenen Übersetzungsnotizen schon in den Fußnoten notiert werden. Die Fußnoten aus dem Ausgangstext werden nicht nummeriert, sondern mit Buchstaben wie folgt markiert:

„Zu diesem Zeitpunkt befand sich die Kunstsammlung Louis von Rothschild schon seit knapp einem Jahr in dem neu eingerichteten ‚Zentraldepot'.(A)"

Die Gliederung bleibt in dem Zieltext gleich.

Die non-verbalen Elemente haben mit dem Lay-out des ganzen Buches, in dem der Text aufgenommen ist, zu tun. Die beigefarbigen Seiten im Buch betonen, dass es von vertiefender Information über ein bestimmtes Thema handelt. Also werden auf den weißen Seiten die Fallgeschichten erzählt und auf den beigefarbigen Seiten finden die Leser die vertiefenden Artikel.

Es ist abhängig von dem Herausgeber des Begleitbuches, in dem der Zieltext aufgenommen wird, ob die Bilder auch in der Übersetzung übernommen werden. Das Lay-out der Übersetzung ist ebenfalls abhängig von den Präferenzen des Herausgebers, aber wie schon erwähnt, werden die Bilder und das Lay-out nicht übernommen.

1.6 Vokabular, Grammatik und Ton des Textes

1.6.1 Vokabular

Im Folgenden wird besprochen auf welche Weise die Information in dem Ausgangstext vermittelt wird und welche Übersetzungsprobleme dabei auftreten. Hierbei wird auf verschiedene Teilaspekte geachtet, wie das Register, spezifisches Vokabular und die Stilistik.

Die Definition des Registers ist laut dem *Dictionary of Linguistics and Phonetics* wie folgt:

„The term refers to a variety of language defined according to its use in social situations.“ (Crystal 2008: 409)

Damit wird zum Beispiel wissenschaftliches Deutsch, religiöses Deutsch oder formelles Deutsch gemeint. (Vgl. ebd., S. 409) Welches Register angewendet wird, ist also abhängig vom sozialen Kontext, zu dem der Text steht). Das Thema und der Texttyp bestimmen einen großen Teil des sozialen Kontextes, zu dem der Ausgangstext gehört. Der Ausgangstext ist ein informativer Text, der von einem historischen Thema handelt. Im sozialen Ausgangskontext hat der Text nicht nur einen informativen Charakter, sondern auch einen sensitiven. Themen, die mit dem Zweiten Weltkrieg zusammenhängen, können in Deutschland noch immer ein sensibles Thema sein, da das Land eine lange Zeit (für manche Personen heutzutage noch immer) die ‚Täterrolle' des Zweiten Weltkriegs innehatte. Die Autoren des Ausgangstextes wollten teilweise deshalb einen kontroversen Beitrag zur öffentlichen Diskussion um NS-Raubkunst liefern. Im Zielkontext spielt diese ‚Täterrolle' auf staatlichem Niveau keine Rolle, wodurch der Zieltext einen informativen Charakter hat – und keinen sensitiven.

In der Einleitung des Buches wird den Charakter der Artikel, der hilfreich für das Bestimmen des Registers ist, spezifischer angedeutet:

„Handbuchartige Artikel liefern das historische Faktengerüst und einen aktuellen Hintergrund für die fünfzehn Fallgeschichten, die hier ausführlich erzählt werden.“ (Bertz & Dormann 2008: 12)

Durch die Zuordnung von den ‚handbuchartigen Artikeln' kann das Register der Artikel besser bestimmt werden. Handbuchartige Artikel unterscheiden sich von wissenschaftlichen oder journalistischen Artikeln, da ein Handbuch „den Stoff eines bestimmten Wissensgebietes oder dergleichen in systematischer, lexikalischer Form behandelt“[4]. Wissenschaftliche Texte kennzeichnen sich durch den spezifischen, neutralen Stil und fachspezifische Terminologie. Journalistische Texte werden von einem anderen spezifischen Stil gekennzeichnet, wobei der Sprachgebrauch manchmal informell(er) ist und ein niedriges Register verwendet wird. In den Fallgeschichten sowie den Artikeln wird keine Umgangssprache verwendet, sondern formeller Sprachgebrauch. Durch den formellen Sprachgebrauch, das ‚handbuchartige' Merkmal der Artikel und das Thema kann konkludiert werden, dass das verwendete Register relativ hoch ist.

Obwohl der verwendete Wortschatz nicht zu der wissenschaftlichen Fachterminologie gehört, da in dem Text keine fachspezifischen Begriffe der (Kunst)Geschichtswissenschaft vorkommen, werden in dem Ausgangstext viele Wörter und Begriffe, die mit der Vergangenheit zu tun haben, verwendet. Die folgenden Wörter aus dem Ausgangstext sind im Bezug auf das Thema auffällig:

Anschluss, antijüdisch, antisemitisch, Altreich, Arisierung, Ostmarkgesetz, Großdeutschland, besetzten Westgebieten, neue Ostgebiete, Kriegseinsatz, Germanisierung, Raubzug, Kulturgut, Raubkunst, (ab)transportieren, plündern, Inventar, Zuteilungsliste, Sammlung Leopold, Zentraldepot, Fotokartei, Bayerischen Staatsgemäldesammlung, holländische Sammlungen, Kunstverteilungsprogramm, Central Collecting Point, Ursprungsland, Restitution, Ausfuhrgenehmigung, Kunstrückgabe, OSS-Untersuchung, Münchner Inventar, Reichssicherheitshauptamtes, Sonderarchiv, Bundesdenkmalamt, Sonderkommando, Reichsgau, Gaumuseum, Sonderauftrag Linz, Dienststelle Mühlmann, Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, Deutsche Reichspost, Benediktinerabtei Kremsmünster, Salzbergwerk von Altaussee, Office of Strategic Services (OSS), Nürnberger Kriegsverbrechertribunal,

[4] „Handbuch“, in *Duden Online,* https://www.duden.de/rechtschreibung/handbuch (Abgerufen am 10. Dezember).

Altmeister-Gemälde, Führervorbehalt, Führermuseum, Münchner Führerbau, Linzer Modell, Donauuferbebauung.

Dieser Wortschatz gehört einem bestimmten Bereich an: Es sind Institutionen aus der nationalsozialistischen Periode, Begriffe und Wörter die während dieser Zeit angewendet wurden. Es entstehen vor allem Übersetzungsprobleme bei Terminologie dieser Periode, da die Institutionen heutzutage nicht mehr bestehen oder die Begriffe eine bestimmte Konnotation haben.

Einige Verben aus dem Ausgangstext stehen zwischen Anführungszeichen, um zu betonen, dass diese Begriffe dem nationalsozialistischen Jargon (nachstehend als NS-Jargon bezeichnet) zugehören. Die Verben ‚plündern', ‚beschlagnahmen' und ‚sicherstellen' kommen zum Beispiel in dem folgenden Satz vor:

„In einem Tempo und mit einer Selbstverständlichkeit, wie man es bislang im ‚Altreich' nicht kannte, hat man hier Firmen ‚arisiert', ganze Kunstsammlungen beschlagnahmt oder ‚sichergestellt' und jüdische Archive und Bibliotheken geplündert." (ebd., S. 121)

In diesem Satz wird der Kunst- und Kulturraub mit Hilfe von drei verschiedenen Verben auf unterschiedliche Weise angedeutet: eine anständige (beschlagnahmen), eine euphemistische (‚sicherstellen') und eine banale (plündern) Weise. Für die Übersetzung ist es wichtig darauf zu achten, dass diese stilistischen Nuancen behaltet werden. Verben wie ‚transportieren' und ‚verlagern' haben eine Konnotation mit den Judentransporten und Konzentrationslagern, und es könnte für die Übersetzung interessant sein die Möglichkeiten aus der Zielsprache zu beachten, um diese Konnotation zu behalten.

In der Geschichte über Louis von Rothschild (Michael Dorrmann) ist es auffallend, dass viele Begriffe oder Satzteile zwischen Anführungszeichen stehen. Obwohl das manchmal gemacht wird, um ein Zitat oder kulturelles Phänomen anzudeuten, wird es vom Autor auch oft als Stilmittel verwendet. Mit den Anführungszeichen versucht der Autor zu betonen, dass er sich bewusst ist, dass die Nationalsozialisten diese Begriffe auf euphemistische Weise verwendeten. Wenn die Anführungszeichen diese euphemistische Verwendung andeuten, werde ich das in der Übersetzung übernehmen. Über den Umgang mit den kulturell-historischen Phänomenen wird später in der Arbeit gesprochen, da es schwieriger ist, um einen eindeutigen Umgang mit diesen Begriffen zu entwickeln.

Außer der komplexen Satzbildung sind in dem letzten Teil, über das Führermuseum (Birgit Schwarz) weniger stilistische Elemente aufgefallen. Im allgemeinen kommen in dem Text viele Sätze vor, die aus mehreren Teilsätzen bestehen (komplexe Sätze) und durch Kommas abgetrennt werden. Auffallende Ausdrucksweisen sind die verschiedenen Redensarten, die in dem Ausgangstext vorkommen, wie:

„Dazu kam, dass Herkunft und Verbleib der Werke – oft genug infolge zwielichtiger Geschäfte – häufig im Dunkeln lagen." (ebd., S. 6)

„Der ‚Anschluss' kann daher mit Fug und Recht als Beginn des organisierten Kunst –und Kulturraubes an den europäischen Juden bezeichnet werden." (ebd., S. 121)

„Das Kunsthistorischen Museum ging dennoch nicht leer aus, ..." (ebd., S. 123)

Solche Redensarten sind am besten nicht wörtlich zu übersetzen, da die Bedeutung des Ausdruckes wahrscheinlich verloren geht. Meistens besteht in der Zielsprache eine äquivalente Redensart, die verwendet werden kann, wodurch die Übersetzung von diesen Redensarten nicht sehr problematisch oder schwierig ist.

1.6.2 Grammatik

Im Gegensatz zu den Redensarten sind die Komposita, die in dem Ausgangstext vorkommen, manchmal schwieriger zu übersetzen. Die deutsche Sprache kennt viele Komposita, die aus mehreren Bestandteilen bestehen (komplexe Komposita). Die Zielsprache ist, wie die Ausgangssprache, sehr produktiv in der Bildung von Komposita. Jedoch kommen die komplexen Komposita in der Ausgangssprache häufiger als in der Zielsprache vor. Einige Beispiele aus dem Text sind: ‚Staatsgemäldesammlungen', ‚Kulturschutzoffiziere' und ‚Donauuferbebauung'. Bei der Übersetzung dieser Komposita entsteht ein Problem, da die Komposita sich nicht einfach wie Komposita übersetzen lassen. Namen oder Wörter sind lexikale Zeichen und lexikale Zeichen werden von einer Form-Bedeutungseinheit gekennzeichnet. (Vgl. Hüning 2010: 197-205) Da es im Niederländischen keinen Formunterschied in Wortgruppen gibt, liegen diese lexikale Zeichnen ziemlich fest. (Vgl. ebd., S. 197) Im Deutschen sind Wortgruppen nicht immer fest, da der Kasus des Nomens und des Adjektivs variieren kann. Deswegen werden Komposita öfter im Deutschen gewählt, da man dann nicht auf die Kasusvariationen beachten muss. (Vgl. ebd., S. 198) Die niederländische Sprache kann zwar solche Komposita bilden, aber das wird weniger gemacht. (Vgl. Van Haeringen 2006: 59) Dies ist eine Erklärung dafür, dass man in dem Ausgangstext eher

Komposita gewählt hat, wofür man in der Zielsprache eine Wortgruppe wählen würde. Eine logische Folge wäre, um schwierig zu übersetzenden Komposita oder komplexe Komposita aus dem Ausgangstext mit einer Wortgruppe zu übersetzen.

Da der Ausgangstext aus drei Teilen besteht und die verschiedenen Teile von verschiedenen Autoren geschrieben sind, können einige stilistische Merkmale von einander unterschieden werden. In dem Grußwort (Raphael Gross und Cilly Kugelmann) sind einige Sätze auffallend, da das Subjekt sehr deskriptiv und lang ist, zum Beispiel:

„Eine für den Nationalsozialismus symptomatische Mischung aus materieller Bereicherung, Habgier nach Kunstbesitz und Ressentiments gegen die Moderne gehörte ebenso zu den Beweggründen...“ (ebd., S. 6)

„Derartige bereits aus der unmittelbaren Nachkriegszeit bekannten Umkehrungen der Täter-Opfer-Rollen finden in der Diskussion um Restitution einen neuen Raum: ...“ (ebd., S. 7)

In der Zielsprache kommen solche lange, komplexe Subjekte weniger vor, wodurch die Übersetzung von dieser Art Sätze schwierig ist. In dem Zieltext wird diese Satzstruktur geändert, wenn das die Lesbarkeit und Deutlichkeit des Satzes vergrößert. Das Subjekt wird dann getrennt und in verschiedenen Sätzen unterverteilt, zum Beispiel:

„Het omdraaien van de dader-en slachtofferrollen is al bekend uit de tijd van vlak na de oorlog en krijgt in deze discussie een nieuwe betekenis: ...“

Ein anderes grammatikalisches Merkmal des Ausgangstextes und der Ausgangssprache ist, dass viele Sätze sehr lang und manchmal komplex sind. Das hat vor allem damit zu tun, dass die Ausgangssprache und die Zielsprache unterschiedliche Elemente in einem Satz aus–und einklammern. Auffallend ist, dass beide Sprachen Argumente einklammern, außerhalb Nebensätzen und Infinitiven mit ‚zu’. Die deutsche Sprache klammert aber häufiger als die niederländische Sprache Präpositionalphrasen ein. In der deutschen Sprache werden Adverbien, wie Zeit, Ort und Art, auch häufiger als im Niederländischen eingeklammert. Wo man im Niederländischen einige Sätze aus dem Text in mehreren Sätzen teilen würde, ist es im Deutschen üblicher einen Satzteil einzuklammern. Ein letzter Unterschied, der auch für das Sprachenpaar kennzeichnend ist und in dem Text vorkommt, hat mit der Reihenfolge der Verben zu tun. Bei einem Satz mit einem Hilfsverb, muss das Hilfsverb im Deutschen als am Ende gestellt werden. (Vgl. Hünig 2010: 67) Im Niederländischen ist es nicht notwendig diese Reihenfolge zu verwenden, es wird sogar präferiert das Hilfsverb vor dem Partizip zu stellen.

(Vgl. ebd., S. 67) Infinitive können in beiden Sprachen unmittelbar nacheinander gestellt werden, wobei im Deutschen das zusammenhangende Nominativ und Infinitiv weit von einander entfernt sind, aber im Niederländischen werden diese Verben näher zu einander gestellt.

Dies sind nur die auffälligsten grammatikalischen Merkmale des Sprachenpaars, welche beim Übersetzen beachtet werden müssen.

1.6.3 Ton

Wie schon besprochen, hat der Text einen informativen Charakter (die Intention, das Motiv sowie die Funktion), wodurch der Ton des Ausgangs- und Zieltextes informativ und relativ sachlich ist. Auf dieser Ebene werden keine Übersetzungsprobleme erwartet.

1.7 Fazit

In diesem Absatz wird zusammengefasst, was die größte Übersetzungsproblematik bei einem Text über NS-Raubkunst, ist.

Anhand der Analyse sind drei verschiedene Übersetzungsprobleme beleuchtet:

1. Übersetzungsprobleme, die durch das Sprachenpaar entstehen;

   Die Sprachenpaar-abhängigen Übersetzungsprobleme haben vor allem mit der Grammatik zu tun. Die langen, deskriptiven Subjekte im ersten Teil des Ausgangstextes sind schwierig ins Niederländische zu übersetzen. Im Niederländischen werden komplexe Komposita weniger als in der Ausgangssprache verwendet, deswegen werden schwierig zu übersetzende Komposita mit einer Wortgruppe übersetzt. Weiter ist die Reihenfolge von Hilfsverben in den zwei Sprachen manchmal unterschiedlich, deswegen wird die Reihenfolge der Zielsprache in der Übersetzung verwendet.

2. Übersetzungsprobleme, die mit dem Texttyp zusammenhängen;

   Dieser Text gehört den informativen Texttypen zu. Laut dem *Handbuch Translation* soll die Übersetzung bei informativen Texttypen auf Inhaltsebene unveränderlich sein. Dies hängt eng mit dem Thema des Textes zusammen. Der NS-Raub von Kunst und die Restitution davon ist ein komplexes Thema. Ungeeignete Übersetzungen auf der Inhaltsebene können große Folgen haben. Obwohl das Zielpublikum an Geschichte interessiert ist und einige Vorkenntnisse über das Thema hat, bleibt es schwierig einzuschätzen, welche Begriffe

mittels einer Beschreibung oder Ergänzung übersetzt werden müssen. Das größte Übersetzungsproblem, das auf diesem Gebiet überwunden werden muss, ist der Erhalt des Inhalts. Daneben ist es eine Schwierigkeit, die Vorkenntnisse des Zielpublikums gut einzuschätzen. Diese Art Übersetzungsprobleme sollen auf die Weise gelöst werden, in dem der Inhalt nicht verloren geht und verständlich für das Zielpublikum ist.

3. Übersetzungsprobleme, die durch das Vokabular entstehen.

Im Absatz 1.6.1 wurden die meist auffälligen Begriffe im Bezug auf das Thema aus dem Ausgangstext aufgelistet. Diese Begriffe und Wörter gehören der nationalsozialistischen Periode an. Es entstehen vor allem Probleme bei der Übersetzung dieser Begriffe, da die Institutionen heutzutage nicht mehr bestehen oder die Begriffe ein bestimmtes ‚nationalsozialistisches' Phänomen beschreiben. Da der Texttyp und das Thema erfordern, den Inhalt dieser Begriffe nicht zu verlieren, ist es nicht einfach, diese Wörter zu übersetzen. In der Einleitung wurde schon besprochen, dass diese Art Begriffe sehr unterschiedlich in Texten vorkommen. Die größte Schwierigkeit für die Übersetzung ist, geeignete Lösungen für die NS-Realien und den NS-Jargon zu finden und damit eine geeignete Konvention übereinzukommen. Obwohl ich eine relativ starke Selektion von Paralleltexten gesammelt habe, sind einige Begriffe schwierig nachzuschlagen. Einige Verben und Begriffe stehen in dem Ausgangstext zwischen Anführungszeichen. Das wird manchmal gemacht, um die euphemistische Verwendung von einigen Begriffen durch die Nationalsozialisten zu betonen. Dieser NS-Jargon darf in dem Zieltext nicht verloren gehen, da es auch zu dem Inhalt des Textes gehört. Die zwei ‚Hauptprobleme' bestehen aus dem Übersetzungsproblem mit den NS-Realien (Institutionen, Ereignissen, Phänomenen) und dem Übersetzungsproblem mit dem NS-Jargon (Verben, Adjektiven, Redensarten).

Die größte Schwierigkeit liegt in der Übersetzung von dem Thema-abhängigen Vokabular. Einerseits besteht das Problem mit der Übersetzung von NS-Realien. Andererseits ist es wichtig, den NS-Jargon in dem Zieltext zu behalten. Da die NS-Realien häufiger als die Verben, Adjektiven und Redensarten des NS-Jargons vorkommen und es schwieriger ist, eine geeignete und konventionelle Übersetzung für die NS-Realien zu entwickeln, wird der Fokus auf den Umgang mit den NS-Realien gelegt. In dem folgenden Kapitel wird weiter auf die Problematik mit Realien eingegangen und was die möglichen Lösungen für die verschiedenen Probleme sind.

Kapitel 2 Die Problematik

2.1 Was sind Realien?

Um mehr über den Umgang mit Realien zu sagen, ist es wichtig zu wissen, was die genaue Definition von dem Begriff ‚Realien' ist. Laut dem *Handbuch Translation* (Snell-Hornby, 2015) sind Realien:

„Identitätsträger eines nationalen/ethnischen Gebildes, einer nationalen/ethnischen Kultur – im weiteren Sinne – und werden einem Land, einer Region, einem Erdteil zugeordnet." (ebd., S. 288)

Meiner Meinung nach ist diese Definition noch nicht komplett, da es dieser Definition fehlt an Genauigkeit über die Assoziationen, die ‚ein nationales/ethnisches Gebilde' aufruft. Jedoch sind diese Assoziationen sehr wichtig für die Bedeutung von manchen Realien.

Um den Begriff ‚Realien' zu definieren, unterscheidet Diederik Grit (2010: 189) zwei Möglichkeiten, wie Realien auftreten können: einerseits sind Realien die konkreten Phänomene einer bestimmten Kultur oder Gemeinschaft– die auf sich selbst stehende Objekte. (Vgl. ebd., S. 189) Anderseits sind Realien die Begriffe, die diese Phänomene andeuten. (Vgl. ebd., S. 189) Die zwei Erscheinungsformen von Realien, die Grit unterscheidet, deuten genau das Übersetzungsproblem von Realien an: manchmal kommen identische Begriffe vor, die nicht das gleiche Phänomen beschreiben. Und manchmal besteht in zwei Kulturen das gleiche Phänomen, aber wird das Phänomen in den zwei Kulturen unterschiedlich genannt. Dies hat mit der Denotation und der Konnotation eines Begriffs zu tun. Die Denotation der Realien wird die ‚objektive' Bedeutung genannt. Mit der Konnotation werden die Assoziationen, die die Realien aufrufen, gemeint. (Vgl. ebd., S. 190) Das Zielpublikum dieser Übersetzung kann sich zum Beispiel vorstellen, was die objektive Bedeutung von dem Begriff ‚Altreich' ist (der Zustand von Deutschland mit Grenzen und Systemen aus der Vergangenheit). Der Leser weiß trotzdem nicht gleich, dass mit dem Begriff ‚Altreich' das deutsche Reich mit den Grenzen von 1937 gemeint ist. Die Assoziationen, die der Begriff aufruft, sind zum Beispiel der ‚Anschluss', die Ursprungsgebiete, der Nationalsozialismus usw. Es ist für die Übersetzung sehr wichtig, dass die kulturell-historischen Assoziationen von Realien auch übertragen werden. Grit hat einige Kategorien für die Realien aufgelistet: historische Begriffe, geografische Begriffe, institutionelle Begriffe (privat sowie nicht-privat), Maßeinheiten und soziokulturelle Begriffe. (Vgl. ebd., S. 189)

Peter Newmark spricht schon in seiner Publikation aus 1988 über die Übersetzung von kulturellen Begriffen. Er definiert Kultur wie eine Lebensart, die kennzeichnend für eine bestimmte Gemeinschaft ist, die mittels einer bestimmte Sprache ausgedruckt wird. (Vgl. Newmark 1988: 94) Wenn ein Text von einem kulturellen Phänomen handelt, können Übersetzungsprobleme durch die kulturelle ‚Lücke' zwischen Ausgangs- und Zielsprache entstehen. (Vgl. ebd., S. 94) Meiner Meinung nach ist diese kulturelle ‚Distanz' das große Problem mit der Übersetzung von Realien. Er hat die ‚kulturellen Begriffe' in verschiedene Kategorien eingeordnet, die für diese Übersetzung wichtig sein können:

- ökologische Realien;
- materiell-kulturelle Realien;
- soziokulturelle Realien;
- organisationale und konzeptionelle Realien; und
- Realien, die mit Gesten zu tun haben. (Vgl. ebd., S. 95)

Ökologische Realien haben vor allem mit Flora, Fauna und Wetterbedingungen zu tun. In dem Ausgangstext kommt diese Kategorie nicht vor.

Materielle, kulturelle Realien (Artefakte) sind die materiellen Objekte, die direkt mit einer bestimmten Kultur oder Nation zusammenhangen. Diese Kategorie ist wieder in vier verschiedenen Kategorien einzuordnen: Essen & Getränke, Kleidung, Häuser & Städte, Transport. (Vgl. ebd., S. 97) Nur die Kategorien Häuser & Städte und Transport kommen in dem Ausgangstext vor. Newmark versteht unter der Kategorie Häuser und Städte die spezifischen Häuser wie ‚Palazzo' (großes Haus) oder ‚Chalet' (Bungalow), die manche Kulturen kennen. (Vgl. ebd., S.98) Als Stadt nennt er das Beispiel einer französischen ‚ville bourgade', das keine Übersetzung im Englischen hat. (Vgl. ebd., S. 98) In dem Ausgangstext kommen nur die ‚spezifischen' Residenzen wie ‚Palais' oder ‚Schloss' vor. Diese Residenzen sind auch in der Zielkultur bekannt, wodurch hier keine kulturelle Bedeutungslücke beim Übersetzen entsteht. Manchmal werden Residenzen von Personen im Ausgangstext nur beim Namen genannt, wie „Es hatte seinen Sitz im ersten Stock der Neuen Burg..." (Bertz & Dorrmann 2008: 122) Neue Burg ist Teil der Wiener Hofburg und heutzutage ein Kunstmuseum. Für diese Kategorie schlägt Newmark vor, die Realien nicht zu übersetzen. (Vgl. Newmark 1988: 97)

Begriffe, die mit Transport zusammenhangen, haben heutzutage manchmal zu tun mit technologischer Innovation oder Internationalisierung. Diese Begriffe werden laut Newmark oft im Englischen angedeutet. (Vgl. ebd., S. 98) In dem Ausgangstext wird manchmal

gesprochen von ‚Transport', ‚transportieren' oder ‚Transportfirmen'. Diese Begriffe hangen in diesem Kontext mit dem Transport von geraubter Kunst zusammen, daneben ruft es in diesem Kontext Assoziation mit dem Transport der Deportierten in Konzentrationslagern auf. Bei der Übersetzung des Ausgangstextes kann berücksichtigt werden, dass es im Niederländischen auch diese Assoziation gibt.

Unter der Kategorie soziokulturelle Realien versteht Newmark die Realien, die mit Arbeit und Freizeit zu tun haben. (Vgl. ebd., S. 98) Damit werden zum Beispiel Gesellschaftsklassen und nationale Spiele gemeint. Es ist laut Newmark wichtig, einen Unterschied zwischen denotativen und konnotativen Übersetzungsproblemen zu machen, wenn es um soziokulturelle Realien geht. (Vgl. ebd., S. 98) Newmark beachtet den Unterschied zwischen der Denotation und Konnotation vor allem bei soziokulturellen Realien. Grits Unterschied zwischen der Konnotation und Denotation eines Begriffs ist schon auf deutliche Weise erklärt und seine Theorie bezieht sich nicht nur auf die ‚soziokulturellen' Realien. Da Grit diesen Unterschied in einen breiteren Kontext setzt, werde ich mich auf seinen Unterschied von Denotation und Konnotation beziehen.

In dem Ausgangstext handelt es oft von deutsch- und österreichischen ortsabhängigen Begriffen, (Orts)Namen oder Institutionen, wie ‚Schloss Wölfelsdorf in Schlesien', wobei die Konnotationen für das niederländische Publikum vielleicht unbekannt sind. Diese Art Übersetzungsprobleme entstehen dadurch, dass das Zielpublikum mit einem anderen geografischen Gebiet und den dazu gehörigen organisationalen Strukturen als das Ausgangspublikum bekannt ist.

Die organisationalen und konzeptionellen Realien repräsentieren die politischen und sozialen Strukturen einer Nation. (Vgl. ebd., S. 99) Vor allem politische Strukturen können sehr schwierig zu übersetzen werden, da es manchmal vorkommt, dass bestimmte Organe des Staates in der einen Nation bestehen, aber diese Organe in der Zielnation nicht existieren oder eine unterschiedliche Funktion haben. In dem Ausgangstext wird von verschiedenen Ämtern oder Institutionen des nationalsozialistischen Regimes gesprochen. Diese Realien gehören dieser Kategorie zu. Newmark unterteilt diese Art Realien in fünf Teilkategorien, nämlich:

- Moderne, organisationale und konzeptionelle Realien;
- Historische, organisationale und konzeptionelle Realien;
- Internationale, organisationale und konzeptionelle Realien;
- Religiöse, organisationale und konzeptionelle Realien; und

- Künstlerische, organisationale und konzeptionelle Realien.

Die verschiedenen Ämter oder Institutionen des nationalsozialistischen Regimes aus dem Ausgangstext gehören also in der Teilkategorie von historischen organisationalen und konzeptionellen Realien, wie ‚Reichssicherheitshauptamtes' oder ‚Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)'. Newmark nennt als Beispiel für diese Kategorie das Wort ‚Anschluss', das in dem Ausgangstext vorkommt.

Die organisationalen und konzeptionellen Realien sind weiter in religiöse und künstlerische Begriffe unterteilt. Vor allem der Umgang mit künstlerischen Begriffen ist interessant für diese Arbeit zu beobachten, da in dem Text relativ viele künstlerische Begriffe vorkommen. Unter künstlerischen Begriffen versteht Newmark nicht nur Kunstbewegungen, künstlerische Prozesse und Organisationen, sondern auch Namen von Gebäuden, Museen, Theater und Oper. (Vgl. ebd., S. 102) Manche Kunstbewegungen oder künstlerischen Begriffe kommen ursprünglich aus dem Italienischen oder Französischen und werden normalerweise nicht übersetzt, da die Bedeutung oft allgemein bekannt ist. (Vgl. ebd., S. 102) In dem Ausgangstext kommen einige Begriffe vor, die dieser Kategorie angehören, wie ‚Altmeister-Gemälde', ‚Gaumuseen' und ‚Adelssammlungen'.

Die letzte Kategorie enthält Verhaltensweisen und Gesten. Für die Übersetzung dieser Art Realien ist es wichtig den Unterschied zwischen der Beschreibung und Funktion dieser Verhaltensweisen zu machen. (Vgl. ebd., S. 102) Die Beschreibung oder der Begriff kann zum Beispiel in der Ausgangs- und Zielsprache gleich sein, aber die Funktion in der Ausgangs- und Zielkultur kann unterschiedlich sein. In dem Ausgangstext kommen keine Realien dieser Kategorie vor.

2.2 Was ist das größte Übersetzungsproblem von Realien?

Das größte Übersetzungsproblem der Realien ist also der kulturelle Bedeutungsunterschied: ein Phänomen kann in der einen Sprache eine unterschiedliche Konnotation als in der anderen Sprache haben. Meiner Meinung nach, ist es die Aufgabe der Übersetzer, die verschiedenen kulturellen Phänomene in der Zielsprache auf eine bestimmte Weise zu übertragen, so dass die Übersetzung des Begriffes den gleichen Effekt auf der Zielgruppe als auf/in der Ausgangskultur hat.

Anhand Newmarks Kategorisierung werde ich einige Realien aus dem Ausgangstext auflisten und kurz besprechen, was das größte Übersetzungsproblem ist.

Materiell-kulturelle Realien

Linz, Schloss Wölfelsdorf

Das Übersetzungsproblem mit der Stadt Linz liegt darin, dass es für das Zielpublikum wahrscheinlich nur als industrielle Stadt in Österreich bekannt ist (oder nicht bekannt ist). In dem Text steht die Stadt zentral als Hitlers Heimatstadt. Es ist wichtig, dass diese materiell-kulturelle Konnotation in dem Zieltext behalten wird.

Der materiell-kulturelle Aspekt mit dem Schloss Wölfelsdorf liegt darin, dass die Stadt Wölfelsdorf vor dem Zweiten Weltkrieg einer deutschen Grafschaft zugehörte und sich auf deutsches Gebiet befand. Nach dem Krieg wurde diese Region Polen zugesprochen und wurde das Schloss zerstört. Das Schloss kam nach dem Krieg oft in Texten über NS-Raubgüter als bekanntes ‚Depot' für geraubte Bücher und Kunst vor. In diesem Fall ist das Übersetzungsproblem, dass das Schloss durch die Konnotation von ‚Depot für geraubte Güter in der NS-Zeit' seine Bedeutung als ‚Residenz für den Adel' verloren hat.

Organisationale und konzeptionelle Realien

- **Modern**

Bürgerliches Gesetzbuch, Kunstrückgabe-Beirat.

Das Bürgerliche Gesetzbuch könnte Übersetzungsprobleme verursachen, da das deutsche Bürgerliche Gesetzbuch vielleicht eine unterschiedliche Funktion im Rechtssystem als das niederländische Bürgerliche Gesetzbuch hat.

Der Kunstrückgabe-Beirat ist das österreichische Beratungsgremium für Kunstrestitution. Dieser Beirat gab seine Empfehlungen an die zuständigen Bundesministerinnen und Bundesminister für Bundessammlungen. Das Problem bei der Übersetzung besteht darin, dass die österreichische Institution für Kunstrestitution nicht genau die gleiche(n) Funktion(en) wie die niederländische Institution für Kunstrestitution hat.

- **Historisch**

Anschluss, Sonderauftrag Linz, Führervorbehalt, Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, Sonderarchiv, Fotokartei, Altreich, Arisierung, Ostmarkgesetz, Großdeutschland, Ostgebiete, Reichssicherheitshauptamtes, Sonderkommando, Reichsgau, Deutsche Reichspost, Nürnberger Kriegstribunal, Münchner Führerbau.

Diese historischen, organisationalen und konzeptionellen Realien deuten alle ein bestimmtes Ereignis, eine bestimmte Institution oder einen bestimmten Prozess an. Mit der Deutschen Reichspost wird zum Beispiel nicht einfach die deutsche Postdienstleistung gemeint, sondern die Postdienstleistung zwischen 1919 und 1945. Ein Sonderkommando ist ein Kommando für besondere Einsätze. Während des Zweiten Weltkriegs war das ‚Sonderkommando' in den Konzentrationslagern dafür verantwortlich, die Ermordung der Deportierten vorzubereiten, sie zu plündern und die Leichen zu verbrennen; ‚das Sonderkommando' hat also eine unterschiedliche Bedeutung als ‚ein Sonderkommando'. Mit den Ostgebieten werden nicht einfach östlich gelegenen Gebieten gemeint, sondern die östlichen Territorien, die zwischen 1937 und 1945 zum Deutschen Reich gehörten. Das Übersetzungsproblem ist, dass diese historischen Bedeutungen und Konnotationen in der Übersetzung nicht an Bedeutung verlieren dürfen.

- **International**

Washingtoner Grundsätze, Central Collecting Point, Office of Strategic Services.

Diese Art Realien verursachen vor allem Übersetzungsprobleme, da der Belang der Institutionen und Verträge in jeder Kultur unterschiedlich sein kann. Die Washingtoner Grundsätze sind sowohl in der Ausgangskultur, als auch in der Zielkultur von gleicher Bedeutung, da beide Staaten diese Erklärung unterzeichnet haben. Die Central Collecting Points befanden sich zwar auf deutschsprachigem Gebiet, haben aber in beiden Kulturen die gleiche Bedeutung. Das Office of Strategic Services ist die erste unabhängige, auswärtige Institution der Vereinigten Staaten und ist in der Ausgangs- und Zielkultur von gleicher Bedeutung.

- **Religiös**

Benediktinerabtei Kremsmünster

Religiöse Realien könnten problematisch zu übersetzen sein, da die Benediktiner in der Ausgangskultur besser als in der Zielkultur repräsentiert wäre. Das ist hier aber nicht der Fall.

- **Künstlerisch**

Die Moderne,'„Goldene Adele', Altmeister-Gemälde, Sammlung Leopold, Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, holländische Sammlungen, Gaumuseen, Kunsthistorisches Museum Wien, Schack-Galerie München, Führermuseum.

Künstlerische Strömungen haben meistens universell angenommene Namen (surrealisme – Surrealismus, Neue Sachlichkeit – nieuwe zakelijkheid), aber das gilt nicht für die verschiedenen Sammlungen oder Gemälde. Der Begriff ‚Goldene Adele' ist der Eigenname des Porträts von Adele Bloch-Bauer. Die Konnotation des Kunstwerks geht verloren, wenn der originale Titel ‚Adele Bloch-Bauer I' anstatt dieses Eigennamens genannt wird, da der Titel nicht die Vorstellung entspricht. Die Benennung von Museen und Sammlungen ist auch sehr spezifisch, weil es nur ein Kunsthistorisches Museum Wien und nur eine Sammlung Leopold gibt. Die prestigeträchtigen Konnotationen dieser Begriffe dürfen beim Übersetzen nicht verloren gehen.

Wie diese Probleme am besten gelöst werden können und welche Verfahren Übersetzer verwenden können wird im Folgenden beschrieben.

2.3 Wie können Realien übersetzt werden?

Einige Übersetzungswissenschaftler haben Strategien entwickelt, mit Übersetzungsproblemen, wie unter anderem Realien, umzugehen. Um den Ausgangstext zu übersetzen, ist es wichtig zu wissen, welche Übersetzungsstrategien für die Übersetzung von Realien verwendet werden können. Grit hat in seinem Essay ‚De vertaling van realia' über den translatorischen Lösungen für Realien geschrieben. Er bespricht acht verschiedene Übersetzungsverfahren, die spezifisch für die Übersetzung von Realien eingesetzt werden können:

1. Der Ausdruck aus der Ausgangssprache wird behalten und als ‚Zitatwort' in die Zielsprache übernommen. Übersetzer können ein solchen ‚fremden' Begriff in dem Zieltext betonen mittels Anführungszeichen oder Kursivschrift. (Vgl. Grit 2012: 192) Grit ist der Meinung, dass dieses Verfahren eigentlich nur eingesetzt werden kann, wenn die Leser Vorkenntnisse über das Thema haben. (Vgl. ebd., S. 192) Daneben warnt das *Handbuch Translation* dafür, dass dieses Verfahren nicht zu oft verwendet werden soll, da es ansonsten die Verträglichkeit des Textes stört. (Vgl. Snell-Hornby 2015: 291)
2. Die Lehnübersetzung ist eine Übersetzungsmöglichkeit wobei einen Ausdruck aus der Ausgangssprache wörtlich übersetzt wird. Wie zum Beispiel das Schutzsystem gegen Hochwasser in den Niederlanden (Deltawerken) werden auf Deutsch als Deltawerke und auf Englisch als Delta works übersetzt. (Vgl. Grit 2012: 192) Dieses Verfahren kann am besten angewendet werden, wenn die wörtliche Übersetzung transparent ist, ansonsten liefert dieses Verfahren Probleme, vor allem wenn die

Leser keine Vorkenntnisse über das Thema haben. (Vgl. ebd., S. 192) Im *Handbuch Translation* wird als Beispiel der historische Begriff ‚Drittes Reich' genannt. Dieser Begriff ist für die Übersetzung des Ausgangstextes anwendbar und wird im Niederländischen als ‚Derde Rijk' übersetzt. (Vgl. Snell-Hornby 2015: 291)

3. Die ‚Analogiebildung' ist eine Übersetzungsmöglichkeit, wobei ein annähernd äquivalenter Ausdruck aus der Zielsprache als Übersetzung benutzt wird. Wie zum Beispiel das niederländische ‚Hoge Raad' und das englisch-amerikanische ‚Supreme Court'. (Vgl. Grit 2012: 192) Dieses Verfahren können Übersetzer für mehr allgemeine Texte anwenden, da die genauen semantischen Inhaltsmerkmale nicht wichtig für die Leser der Zielkultur sind. Übersetzer können dieses Verfahren weniger – oder kaum – bei Fachtexten anwenden, da gerade für zum Beispiel juristische Texte die präzisen semantischen Inhaltsmerkmale sehr wichtig sind und darauf bei diesem Verfahren weniger geachtet wird.
4. Bei der Beschreibungsmethode werden Begriffe in der Zielsprache einfach beschrieben oder definiert. Dieses Verfahren wird oft erforderlich für die Denotation und die Konnotation angewendet. (Vgl. ebd., S. 192) Der einzige Nachteil dieses Verfahren ist, dass die Sätze oft durch die – meistens längere – Definition der Begriffe kompliziert werden.
5. Ein Übersetzer kann Realien übersetzen, wobei nur der Kern eines Begriffs oder Ausdrucks übersetzt wird. Der niederländische Begriff ‚Postcodeloterij' wird zum Beispiel ins Deutsche wie Lotterie übersetzt. (Vgl. ebd., S. 193) Dieses Verfahren wird oft von literarischen Übersetzern angewendet. Allerdings soll man bei mehrfacherer Anwendung darauf achten, dass der Text in Bezug auf den originalen Text nicht zu oberflächig wird. (Vgl. ebd., S. 193)
6. Bei der Methode Adaptation steht die Funktion des Ausdruckes in der Zielsprache im Fokus. Der Ausgangsausdruck wird mit einem Zielausdruck übersetzt, der die ähnliche Funktion in der Zielkultur hat. Laut Grit sind die Möglichkeiten für dieses Verfahren begrenzt, aber es kommt in literarischen sowie einige Fachtexten relativ oft vor. (Vgl. ebd., S. 193) Dieses Übersetzungsverfahren kann in manchen Situationen vorteilig sein, da die Leser sich eine Vorstellung machen können, welche Rolle oder Funktion ein Begriff in der Zielkultur hat.
7. Ein Übersetzer kann sich dafür entscheiden einen Begriff einfach wegzulassen, zum Beispiel wenn die Denotation nicht relevant für die Zielkultur ist. (Vgl. ebd., S. 193)

8. Das letzte Verfahren, welches Grit vorschlägt ist eine Kombination der verschiedenen Übersetzungsverfahren. Er behauptet, dass bei jedem Verfahren Probleme entstehen können und deswegen eine Kombination verschiedener Verfahren die beste Option ist. Die am meist verwendeten Kombinationen sind Zusammenstellungen mit Beschreibung oder ein äquivalenten Ausdruck aus der Zielsprache. (Vgl. ebd., S. 194)

2.4 Potenzielle Übersetzungen

Newmark schlägt einige konkrete Lösungen für die Übersetzung der verschiedenen Kategorien vor. Für diese Arbeit werden vor allem die Lösungen für die Kategorie ‚organisationale und konzeptionelle Realien' beobachtet, da diese Art Realien oft in dem Ausgangstext vorkommen. Obwohl im Ausgangstext öfter von historischen organisationalen und konzeptionellen Realien gesprochen wird, werden auch die Übersetzungsstrategien für die modernen Realien besprochen.

Materiell-kulturelle Realien:

Laut Newmark sollen diese Art Realien im Allgemeinen nicht übersetzt werden (Zitatwort), da in den meisten Fällen keine geeignete Übersetzung in der Zielsprache existiert. (Vgl. Newmark 1988: 97-98) In dem Ausgangstext kommen Residenzen und Transportmittel vor, die auch in der Zielkultur bestehen und dort eine ähnliche Funktion und Bedeutung haben. In den vorgestellten Paralleltexten kommt das Schloss Wölfelsdorf einmal vor und es wird auf eine naturalisierende Weise in der Zielsprache verwendet. Deswegen werden diese Art Realien im Zieltext mit einem naturalisierenden Ausdruck in der Zielsprache übersetzt, falls der Begriff in beiden Kulturen eine ähnliche Funktion hat.

Organisationale und konzeptionelle Realien: modern

Newmark sagt, dass, Namen deskriptiv sind. (Vgl. Newmark 1988: 99) Die Namen von Ministerien werden normalerweise nicht übersetzt, sondern von der Ausgangssprache übernommen. (Vgl. ebd., S. 99) Die Übersetzung von öffentlichen Organen ist, falls sie einen intransparenten Namen haben, meistens vom Kontext abhängig. Für offizielle Dokumente oder wissenschaftliche Beiträge besteht oft ein festgelegter Name, aber für informelle Texte wird meistens ein kulturelles Äquivalent gefunden und verwendet. (Vgl. ebd., S. 99) Diese Übersetzungsstrategie entspricht der ‚Analogiebildung' von Grit. Laut Newmark brauchen politische Konzepte, die in jeder politischen Tradition unterschiedliche Kernbedeutungen

haben eine Beschreibung, um die konzeptionellen Unterschiede zu erklären. (Vgl. ebd., S. 100) In den Paralleltexten, auf die ich mich beziehe, kommen relativ wenig Begriffe dieser Art Realien vor. Deswegen ist die Übersetzungsstrategie für moderne, organisationale und konzeptionelle Realien vor allem auf Newmarks Theorie basiert. Aus diesem Grund werden diese Art Realien mit einem äquivalenten Ausdruck aus der Zielsprache übersetzt.

Organisationale und konzeptionelle Realien: historisch

Für die historischen organisationalen und konzeptionellen Realien schlägt Newmark vor diese Art von Realien – entweder intransparent oder transparent– nicht zu übersetzen. (Vgl. ebd., S. 101) Nur wenn die historischen Realien eine allgemein akzeptiere Übersetzung haben, ist es ‚erlaubt' diese zu verwenden. (Vgl. ebd., S. 101) Im Allgemeinen sagt er, dass das genannte Beispiel ‚Anschluss' in keiner Sprache übersetzt werden soll. Newmark schlägt also eine ‚bewahrende' Strategie vor, um historische, organisationale und konzeptionelle Realien mit einem ‚Zitatwort' zu übersetzen. Laut Grit muss der Übersetzer sich entscheiden entweder dieses Wort zu kursivieren, oder zwischen Anführungszeichen zu stellen. Der Umgang mit dem Wort ‚Anschluss' scheint abhängig von dem Autor und dem Text zu sein. In dem Paralleltext *Roof & Restitutie* wird das Wort wie folgt benutzt:

„In tegenstelling tot bijvoorbeeld Oostenrijk, waar direct na de Anschluss in 1938 dezelfde anti-Joodse maatregelen in stelling werden gebracht ..." (Ekkart & Muller 2017: 48)

Im Gegensatz zu anderen Paralleltexten wird das Wort in diesem Buch behalten, ohne es zu kursivieren oder zwischen Anführungszeichen zu stellen. Pieter den Hollander hat in *Roofkunst: de zaak Goudstikker* die Entscheidung getroffen, den Begriff zu kursivieren. Ich werde den Begriff in der Übersetzung zwischen Anführungszeichen setzen. Diese Übersetzungsstrategie ist eine Kombination von Newmarks und Grits Theorien und dem Paralleltext *Roofkunst: de zaak goudstikker.* Der Unterschied ist nur, dass in der Übersetzung Anführungszeichen statt einer Kursivierung verwendet werden, aber das ist von der Präferenz des Autors oder Herausgebers abhängig. Mittels dieser Übersetzungsstrategie, wird betont, dass der Begriff ein Wendepunkt der nationalsozialistischen Geschichte ist.

Organisationale und konzeptionelle Realien: international

Die meisten internationalen Realien haben feststehende Namen oder Akronyme. Wenn das der Fall ist bei den internationalen, organisationalen und konzeptionellen Realien aus dem Ausgangstext, wird der feststehende Begriff verwendet.

Die Institution OSS (Office of Strategic Services) wird im Paralleltext zum Beispiel auch auf diese Weise verwendet:

„Volgens een naoorlogs rapport van de United States Office of Strategic Services (OSS) was Nederland, na Frankrijk de belangrijkste bron van aanwinsten voor de collectie Göring." (Ekkart & Müller 2017: 77)

Wenn das nicht der Fall ist, wird ein äquivalenter Ausdruck aus der Zielsprache verwendet, eventuell mit einer Beschreibung.

Organisationale und konzeptionelle Realien: religiös

Für diese Art Realien wird eine naturalisierende Übersetzung verwendet, da die religiöse Kultur in der Ausgangs- und Zielkultur ähnlich ist. Begriffe, die unter dieser Kategorie fallen, kommen in den Paralleltexten, auf die ich mich beziehe, nicht vor.

Organisationale und konzeptionelle Realien: künstlerisch

Der Umgang mit künstlerischen Realien ist laut Newmark abhängig von der Transparenz eines Ausdrucks. (Newmark 1988: 102) Wenn ein solcher Begriff nicht transparent ist, die Bedeutung ist nicht gleich abzulesen, wird das Wort in der Zielsprache übersetzt. Wenn allerdings ein solcher Begriff transparent ist, wird das Wort in der Zielsprache übernommen (Vgl. ebd., S. 102) Realien wie Namen von Museen, Theater oder anderen kulturellen Gebäuden werden manchmal in der Zielsprache übernommen und manchmal übersetzt. (Vgl. ebd., S. 102) Diese Realien sind schließlich Teil eines Straßenplans und der Umgang damit ist abhängig von dem Kontext und Übersetzer. In dem Ausgangstext kommen Museen, wie zum Beispiel das Kunsthistorische Museum Wien vor. Die Museen und Gebäude, die heute noch bestehen und einen transparenten Namen haben, werde ich in der Übersetzung behalten ohne es zu kursivieren oder zwischen Anführungszeichen zu setzen. Dies wird auch in dem Paralleltext *Roof & Restitutie* gemacht, z.B.:

„Een database van de Sonderauftrag Linz van het Deutsches Historisches Museum in Berlijn omvat ciraca 6700 werken, die bestemd waren voor het Führermuseum en voor andere collecties.“ (Ekkart & Müller 2017: 70)

Das Führermuseum und die ‚’Ostmark’-Museen’ beschreiben zwar Museen, jedoch werden sie nicht wie konventionelle Museen übersetzt. Mit ‚Ostmark’ wurde nämlich das annektierte Österreich gemeint. Die ‚Ostmark’-Museen waren also die Museen, die während des Nationalsozialismus in diesem Gebiet bestanden. Diese Art ‚Museen’ werden nicht behalten, da diese Museen heutzutage nicht mehr wie ‚Ostmark’-Museen existieren. Die Übersetzung dieser Art Realien wird anhand einer Kombination von einer Lehnübersetzung und einer Beschreibung verdeutlicht, zum Beispiel:

‘Ostmark’-Museen: ‚Ostmark’-musea (de musea in het geannexeerde Oostenrijk)

Die Übersetzungsstrategie für das Führermuseum ist eine Kombination vom Umgang des Museums im Paralleltext *Roof & Restitutie* und Newmarks Theorie, diese Art Realien mit einem Zitatwort zu übersetzen.

Die meisten Kunstbewegungen –und Strömungen (Expressionismus, Kubismus, Surrealismus, usw.) sind universal akzeptiert und können deswegen naturalisierend übersetzt werden. In dem Ausgangstext kommt die Altmeister-Malerei vor:

„Der Staatsbesuch in Italien Anfang Mai 1938 und vor allem sein Gang durch die Florentiner Museen führten zu dem Entschluss, die Stiftung durch Altmeister-Gemälde zu erweitern.“ (Bertz & Dorrmann 2008: 127)

Mit den ‚Altmeister-Gemälde’ werden Gemälde gemeint, die von Malern des 14. Bis 18. Jahrhunderts gemalt wurden. Im Niederländischen hat der Begriff ‚oude meesters’ die ähnliche Bedeutung, aber kennt man die Kombination ‚oudemeester-schilderij’ nicht. Dieser Begriff wird mit einer Weglassung übersetzt, da es in dem Kontext genug ist oude meesters’ zu verwenden. In dem Ausgangstext kommen auch Titel von Kunstwerken vor, jedoch hat Newmark nichts über die Übersetzung von Kunstwerktiteln geschrieben. Beim Beobachten von den Paralleltexten habe ich entdeckt, dass die Titel von Kunstwerken entweder kursiviert werden oder zwischen Anführungszeichen gestellt werden. Eine Ausnahme ist das Buch *Roof & Restitutie,* da die Titel hier überhaupt nicht gekennzeichnet werden:

„Een hoogtepunt in zijn loopbaan leek de verkoop in 1937 van het schilderij De Emmausgangers van Johannes Vermeer aan het Museum Boijmans.“ (Ekkart & Muller 2017: 20)

In allen Paralleltexten sind die fremdsprachigen Titel ins Niederländische übersetzt. Für die Übersetzung finde ich es wichtig, dass die Titel von Kunstwerken, wie auch Buchtitel, gekennzeichnet werden. Deswegen habe ich mich entschieden, dass die Titel von Kunstwerken aus dem Ausgangstext ins Niederländische übersetzt werden und kursiviert werden.

In der folgenden Tabelle (2700 Wörter, diese Tabelle ist auch als Anhang hinzugefügt) werde ich anhand der Realien aus der Kategorisierung im Absatz 2.2 die Übersetzungsstrategien, die in der Übersetzung verwendet werden, besprechen. In der Tabelle sind die Realien nach Kategorien aufgelistet. Die präsentierte Übersetzungsstrategie in der Tabelle basiert auf Newmarks und Grits Theorien. Die konkrete Übersetzung ist manchmal eine Kombination von dieser/diesen Theorie(n) und den Paralleltexten. In diesen Fällen sind die Fragmente, in denen die Realien vorkommen, aus den Paralleltexten in der Tabelle aufgenommen. Falls die Paralleltexte nicht schon in dieser Arbeit vorgestellt wurden, ist eine kurze Information über den Paralleltext gegeben, so dass die Argumentation der Übersetzung in einem besseren Kontext gesetzt werden kann.

ategorie	Begriff	Übersetzungsstrategie	Übersetzung	Paralleltexte	Info Paralleltext
Materiell-ulturelle ealien	Schloss Wölfelsdorf in Schlesien	Lehnübersetzung, da der Ausgangsausdruck wörtlich übersetzt wird. Die Ortsbestimmung ist als Adjektiv übersetzt, basiert auf den Paralleltexten	Silezische slot Wölfelsdorf	"Het grootste deel van de archieven van de Joodse instellingen uit Den Haag kwam in mei 1944 terecht in het **Silezische slot Wölfelsdorf** (thans Wilkanów)." (Glaudemans, C (2013). *Terug uit Rusland.* Abgerufen am 30. Oktober, von: https://www.joodserfgoeddenhaag.nl/terug-uit-rusland/) "Delen van de RSHA-collectie vrijmetselaarsliteratuur, met daarin opgenomen de bibliotheek occulte literatuur, werden overbracht naar Heinrich Himmlers lievelingskasteel in Schlawa, nu Stawa, terwijl het archiefmateriaal naar **Wölfelsdorf ging, het huidige Wilkanów, waar het werd ondergebracht in een slot** en een brouwerij." (Rydell 2017: 503) "Het grootste deel van de archieven van de joodse instellingen uit Den Haag kwam in mei 1944 terecht in het **Silezische slot Wölfelsdorf** (thans Wilkanów)." (Biesta, F & Cahen, J (k.d.). *Inventaris van de archieven van de Nederlandsch-Israëlitische Gemeente*, von: https://www.archieven.nl/nl/zoeken?mivast=0&mizig=210&miadt=59&miaet=1&micode=0131-01&minr=1883660&miview=inv2)	
rganisationale nd onzeptionelle ealien: modern	Bürgerliches Gesetzbuch	Analogiebildung, da es ein äquivalenter Ausdruck aus der Zielsprache ist	Burgerlijk Wetboek	"bürgerlich, 1. burgerlijk, civiel; 2. bekrompen: **Bürgerliches Gesetzbuch (BGB) Burgerlijk Weboek**; ~e Küche: burgerkost" (vanDale pocketwoordenboek Duits-Nederlands (3e editie). (2003). Utrecht: Van Dale.	
	Kunstrückgabe-Beirat	Analogiebildung in Kombination mit der Ergänzung des Orts, da ein äquivalenter Ausdruck benutzt wird. Um zu betonen, dass kleine Unterschiede zwischen der niederländischen und österreichischen Kommission bestehen, wird der Großbuchstabe weggelassen und der Ort hinzugefügt	de Oostenrijkse restitutiecommissie	"In de ontstaansgeschiedenis van de **Restitutiecommissie** speelde de Commissie Ekkart, ook wel Commissie Herkomst Gezocht genoemd, een belangrijke rol. Van 1998 tot 2004 onderzocht het projectbureau Herkomst Gezocht, onder begeleiding van de Commissie Ekkart, de herkomst van objecten in de Nederlandse Kunstbezit collectie. In 2001 besloot de regering een onafhankelijke adviescommissie in te stellen. De regering vond een meer beleidsmatige benadering van restitutievraagstukken meer passend dan een strikt juridische benadering. Deze commissie kreeg als taak claims op geroofde cultuurgoederen te onderzoeken en te beoordelen. (Von: https://www.restitutiecommissie.nl/beknopte_voorgeschiedenis_van_de_restitutiecommissie.html) "Der **Kunstrückgabebeirat** ist gemäß § 3 des Kunstrückgabegesetzes beim Bundeskanzleramt eingerichtet. Seine Mitglieder werden durch den Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und Medien ernannt. Der Kunstrückgabebeirat tagt mehrmals im Jahr, seine Empfehlungen richten sich an die zuständigen Bundesministerinnen und Bundesminister für die jeweiligen Bundessammlungen." (Von: http://www.provenienzforschung.gv.at/de/kommission/) "In 2006 is het werk op advies van de Restitutiecommissie alsnog teruggegeven aan de dochter van de verzamelaar." (Ekkart & Muller 2017: 63)	Ein Vergleich von der Funktionsbeschreibung der Restitutiecommissie (NL) und dem Kunstrückgabe-Beirat (AUT).

	Kulturschutzoffiziere der 3. US-Armee	Analogiebildung, da es ein äquivalenter Ausdruck aus der Zielsprache für 3. US-Armee ist. Kulturschutzoffiziere ist mittels einer Kernübersetzung übersetzt, basiert auf dem Paralleltext.	kunstofficieren van het Derde Leger	"Ook in Nederland waren de geallieerde MFA&a-militairen actief. Het brein achter de hele operatie, luitenant George Stout, die inmiddels tot **'kunst-officier'** in de 12th Army Group was bevorderd, was de eerste geallieerde militair die de collecties van het Rijksmuseum, het Mauritshuis en het Frans Halsmuseum in de mergelgroeven van de Sint Pietersberg inspecteerde. Er was voldoende reden om sabotage te vermoeden, zo was gebleken toen Stouts collega kapitein Robert Posey van generaal Pattons **Derde Leger** na de Duits capitulatie als eerste de zoutgroeven van Alt Aussee en Bad Ischl bij Salzburg binnenging." (Hollander, den 2007: pagina onbekend) "Het oorlogsrecht geeft overwinnaars recht op oorlogsbuit als herstelbetaling maar in de ogen van de Amerikaanse **kunstofficieren** was er geen groot verschil tussen dit Amerikaanse plan en de manier waarop de nazi's joods kunstbezit hadden onteigend uit de bezette landen en kunst onder dwang hadden opgekocht." (Boogaard, van den, R (1990). *Rook in de mijnen: Geroofde kunst uit Duits bezit spoorloos verdwenen,* abgerufen am 25. April, von https://www.nrc.nl/nieuws/1990/11/23/rook-in-de-mijnen-geroofde-kunst-uit-duits-bezit-spoorloos-6947993-a863679)	1. *Roofkunst: de zaak Goudstikker,* 2 Handelsblad
	Bundesdenkmalamt	Kernübersetzung, da eine Analogiebildung hier falsch wäre (Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed). Der Text handelt von Österreich, einer Republik. Diese Übersetzung enthält den Kern beider Instanzen.	instantie voor cultureel erfgoed	Das BUNDESDENKMALAMT ist die Fachinstanz, die im öffentlichen Interesse und im gesetzlichen Auftrag das kulturelle Erbe Österreichs erhält, schützt, pflegt und erforscht. Unser Know-how, das wir in mehr als hundertfünfzig Jahren in den Bereichen Denkmalpflege, Denkmalforschung und Restauriertechnologie erworben haben, steht der Öffentlichkeit zur Verfügung. Monumenten zijn historische gebouwen, archeologische vindplaatsen of groene, aangelegde bouwwerken. Deze worden beschermd door de rijksoverheid, provincie of gemeente vanwege hun cultuurhistorische karakter. De Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed houdt zich bezig met rijksmonumenten. We wijzen rijksmonumenten aan, verlenen subsidie voor restauratie en onderhoud en adviseren bij vergunningverlening en restauratie en onderhoud.	Ein Vergleich von der Funktionsbeschreibung des Bundesdenkmalamtes und der Rijksd voor Cultureel Erfgoed
Organisationale und konzeptionelle Realien: historisch	Altreich	Zitatwort mit Anführungszeichen und einer Beschreibung, basiert auf dem Paralleltext und Newmark's Theorie, dass historische Realien nicht übersetzt werden	'Altreich' (het Duitse Rijk met de grenzen die tussen 1937-1945 bestonden)	"Bij deze gelegenheid maakte Hitler duidelijk dat de 'Auswanderung' van alle joden uit het 'Altreich' (Duitsland, Oostenrijk en het protectoraar Bohemen-Moldavië) aanstaande was." (Boterman 2015: 46-47)	*Duitse daders. De Jodenvervolging e nazificatie van Nederland* (nachstehe bezeichnet als *Duitse daders*)
	Anschluss	Zitatwort mit Anführungszeichen, basiert auf den Paralleltexten und Newmark's Theorie über historische Realien	'Anschluss'	"In tegenstelling tot bijvoorbeeld Oostenrijk, waar direct na de Anschluss in 1938 dezelfde anti-Joodse maatregelen in stelling werden gebracht die in de jaren daarvoor al in nazi-Duitsland waren ontwikkeld, werd in Nederland langer de tijd genomen om dergelijke maatregelen te implementeren." (Ekkart & Muller 2017: 48) "Na de 'Anschluss' van Oostenrijk bij Hitler-Duitsland in maart 1938 werd de grens tussen Nederland en Duitsland afgesloten om illegale vluchtelingentegen te houden en terug te sturen, onder verwijzing naar de slechte economische situatie en de Nederlandse neutraliteit. (Boterman 2015: 10) "De latere rijkscommissaris voor het bezette Nederland had de Anschluss van Oostenrijk geforceerd door zichzelf te benomen tot rijkskanselier en in die rol het Duitse leger om hulp te vragen bij het 'herstel van rust en orde' in Hitlers geboorteland." (Hollander, den 2007: 5)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Duitse daders Roofkunst: de zaak Goudstikker*
	Sonderkommando	Kernübersetzung, da in dem Kontext nicht von 'dem Sonderkommando', sondern von einem anderen speziellen Kommando gesprochen wird. Mit einer bewahrenden(ratherwörtlich en, beibehaltenden) Übersetzung könnte das Wort die falsche Konnotation haben.	apart commando		
	Sonderauftrag Linz	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Sonderauftrag Linz	"Dit schilderij bevond zich in de jaren dertig op de Engelse kunstmarkt en werd in 1944 door Kunsthandel A. Nijstad in Lochem via een kunstinkoper verkocht aan de Sonderauftrag Linz." (Ekkart & Muller 2017: 37) "De kunsthistoricus Hans Posse (1879-1942) directeur van de Sonderauftrag Linz, was in opdracht van een nieuw museum, het Führer-Museum in Linz (Oostenrijk)." (Boterman 2015: 107) "Een collectie die zou worden aangelegd door een speciale geheime commissie: de Sonderauftrag Linz." (Rydell 2015: 112)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Duitse daders De plunderaars*
	Dienststelle Mühlmann	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Dienststelle Mühlmann	"Daarnaast kregen tientallen Joodse bedrijven te maken met de **Dienststelle Mühlmann**, een organisatie die zich toelegde op het verwerven van kunst voor nazi-Duitsland. De Dienststelle werd geleid door de Oostenrijkse kunsthistoricus Kajetan Mühlmann, een persoonlijke vriend van Seyss-Inquart die eerder kunstschatten in Polen had geroofd ten bate van het Derde Rijk. (Ekkart & Muller 2017: 43) "Bij de gegevens in het SNK-archief over een anoniem zeventiende-eeuws rotslandschap staat vermeld dat ***Dienststelle* Mühlmann**, die zich zowel met koop als roof bezighield, dit schilderij had 'verworven' uit Hollands joods bezit." (Bureau Herkomst Gezocht 2006: 7) "En dan was er nog de **Dienststelle Mühlmann** onder leiding van de Oostenrijker dr. Kajetan Mühlmann, waar de Feind Vermögen Stelle haar in beslag genomen kunstvoorwerpen afleverde." (Hollander, den 2007: 30)	1. *Roof & Restitutie;* 2. *Geroofd, mad wie?;* 3. *Roofkunst: de zaak Goudstik*
	Central Collecting Point	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Central Collecting Point	"De Amerikanen vestigden vier **Central Collecting Points (CCP's)** in Marburg, Wiesbaden, München en Offenbach." (Ekkart & Muller 2017: 100) "De meeste schilderijen van de voormalige collectie-Goudstikker kwamen terecht bij het **Central Collecting Point** München." (Hollander, den 2007: 45)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Roofkunst: Goudstikker*
	Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)	"Hiervoor was de **Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)** verantwoordelijk. Deze rooforganisatie stond onder leiding van nazi-ideoloog Alfred Rosenberg en was in verschillende bezette landen actief, onder meer bij de confiscatie van cultuurgoederen." (Ekkart & Muller 2017: 57) "Daar in Parijs had Hitlers **Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)**, genoemd naar zijn leider Alfred Rosenberg, de handen vol aan roof van en ruilhandel in topkunst." (Hollander, den 2007: 29) "In de zomer van 1940 kreeg de **ERR** het groene licht om in de bezette landen beslag te leggen op bibliotheken en archieven die toebehoorden aan 'vijanden van het Rijk'. Het **Amt Rosenberg** ging meteen aan de slag, want net als de concurrentie wisten ze dat je er snel bij moest zijn voor een ander er met de buit vandoor ging." (Rydell 2015: 160)	1. *Roof & Restitutie;* 2. *Roofkunst: Goudstikker;* 3. *De plunderaars*
	Stahl- und Eisenwerks Witkowitz in Nordmähren	Kernübersetzung, da es bei diesem Begriff vor allem wichtig ist, dass das Zielpublikum versteht, welche Produkte das Werk herstellt und wo das ungefähr stattfindet.	staal- en ijzerfabriek in het noordoosten van Tsjechië	"De bank van de Rothschilds, die al lange tijd een steunpilaar was van de Oostenrijkse economie, hun staalfabrieken en niet in de laatste plaats de kunstcollecties van Alphonse en Louis stonden op het spel." (Rydell 2015: 104)	*De plunderaars*
	Führerbau	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Führerbau	"Aan de Arcisstraße, vlak bij de Köningsplatz, lag de ook door Troost ontworpen Führerbau, een protserig gebouw dat representatieve doeleinden moest dienen." (Rydell 2015: 51-52) "Het verzamelpunt was gevestigd in Hitlers voormalige politieke hoofdkwartier, het partijkantoor aan de Köningsplatz in het stadscentrum, de Führerbau." (Hollander, den 2007: pagina onbekend)	*1. De plunderaars,* 2. *Roofkunst: de Goudstikker*
	Sonderbeauftragter	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Sonderbeauftragter	"In december 1942 overleed Posse in Berlijn. Zijn opvolger als Sonderbeauftragter des Führers was kunsthistoricus en museumdirecteur Hermann Voss (1884-1969)." (Ekkart & Muller 2017: 70)	*Roof & Restitutie*

	Finanzlandesdirektion	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen, da in der Zielkultur keine äquivalente Insitution besteht und im Satz der Kontext der Institution deutlich wird.	Finanzlandesdirektion	"Über die Rückstellungsanträge nach dem Ersten und Zweiten Rückstellungsgesetz (gegen die Republik Österreich) entschieden die Finanzlandesdirektionen. Die geschädigten EigentümerInnen mussten den Antrag bei der Finanzlandesdirektion, in deren Amtsbereich das Vermögen gelegen war, oder bei der Behörde, in deren Verwaltung das Vermögen stand, anmelden. Die Erledigung erfolgte durch Bescheide der Finanzlandesdirektion. Gegen einen solchen Bescheid war die Berufung beim Bundesministerium für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung, ab 1949 beim Finanzministerium möglich, in dritter Instanz entschied der Verwaltungsgerichtshof. Gemeinsam mit den Rückstellungskommissionen, die Verfahren nach dem quantitativ wichtigsten Dritten Rückstellungsgesetz durchführten, gehören die Finanzlandesdirektionen zu den wichtigsten Rückstellungsbehörden." (Abgerufen am 15. Januar, von: http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissenslexikon/finanzlandesdirektion.html)	Information und Funktion der Finanzlandesdirektion
	Ostgebiete	Zitatwort mit Anführungszeichen, da der Begriff spezifische Ostgebiete andeutet~~,~~ und nicht einfach östlich gelegene Gebiete.	'Ostgebiete'	"Hij werd later in 1941 door Hitler, die hem ideologisch opzicht niet echt serieus nam, benoemd tot minister van de bezette *Ostgebiete* in Polen." (Boterman 2013: 80) "Boeken met het nummer 25 kwamen van Alfred Rosenbergs omvangrijke Reichministerium für die besetzten Ostgebiete, bestuurlijk verantwoordelijk voor de bezette delen van de Baltische gebieden en de Sovjet-Unie." (Rydell 2017: 36)	
	Ostmarkgesetz	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen. In anderen Fällen sind nicht transparente, historische Realien mit einem Zitatwort und einer Beschreibung übersetzt. Aber die Bedeutung und Konnotation wird hier anhand des Kontextes deutlich.	Ostmarkgesetz		
Organisationale und konzeptionelle Realien: künstlerisch	Führermuseum	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Führermuseum	"Via een omweg kwam het schilderij in 1944 in de collectie van het **Führermuseum** in Linz." (Ekkart & Muller 2017: 20) "Op de veiling in 1938 bleef het schilderij onverkocht en pas vier jaar later verkochten de erven Mensing het schilderij aan Erhard Göpel ten behoeve van het **Führermuseum**." (Ekkart & Muller 2017: 25) "Zelf genoot hij de bescherming van Hans Posse, directeur van het Führermuseum van Hitler." (Bureau Herkomst gezocht 2006: 3) "Ter compensatie liet Göring, nadat hij zijn eigen keuze had gemaakt voor zijn museum Karinhall, Hitler altijd van zijn 'aankopen' meeprofiteren door hem een aantal belangrijke werken toe te zenden voor diens collectie in het geplande **Führermuseum** in Linz, de stad van Hitlers jeugd in Oostenrijk." (Hollander, den 2007: 46-47)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Geroofd, ma wie?*; 3. *Roofkunst: de zaak Goudst*
	Dresdner Gemäldegalerie	Zitatwort, wobei die Ortsbestimmung nicht als Adjektiv übersetzt wird, da das in der Zielsprache nicht üblich ist	Gemäldegalerie in Dresden	"In maart 1943 volgde kunsthistoricus Hermann Voss hem op als leider van de Sonderauftrag Linz en directeur van de **Gemäldegalerie Dresden**." (Ekkart & Muller 2017: 75) "Het overige werd door Hitlers particuliere vertegenwoordigers 'ingekocht', zoals door prof. dr. Hans Posse, de directeur van de **Staatliche Gemäldegalerie in Dresden**, die ook tot directeur van het Hitler-museum was benoemd, en dr. Erhard Göpel van het in Nederland gevestigde bureau Referat Sonderfragen." (Hollander, den 2007:45-46)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Roofkunst: de Goudstikker*
	"Goldener Adele"	Zitatwort mit Anführungszeichnen, abweichende Übersetztungsstrategie als bei anderen Kunstwerktiteln	'Gouden dame'	Dieses Kunstwerk kommt entweder nicht oder nicht auf diese Weise in Paralleltexten vor. In der Zielkultur wird öfter die wörtliche Übersetzung des Kunstwerktitels verwendet (*Portret van Adèle Bloch Bauer II*) oder 'Mona Lisa van Oostenrijk', des englischen Filmtitels 'The lady in Gold' oder des niederländischen Buchtitels 'De dame in goud'(Hinweis für den gleichnamigen Film über das Kunstwerk). Da der ursprünliche Namen des Werks in dem Ausgangstext nicht benutzt wird, wollte ich das auch nicht im Zieltext tun. Das Werk hat vor allem wegen des Buches und Filmes viel Aufmerksamkeit in der Zielkultur bekommen, deswegen habe ich für die Übersetzungsstrategie gewählt, ein Teil des niederländischen Buchtitels zu verwenden. Ich habe diese Strategie gewählt, da es auch einen deutschen Kunstwerktitel in diesem Satz vorkommt, und ich den Satz nicht 'zu fremd' machen wollte.	
	"Berliner Straßenszene"	Zitatwort mit Kursivierung	*Berliner Straßenszene*	Abweichende Übersetzungsstrategie für einen Kunstwerktitel, da dieses Kunstwerk sehr bekannt und der Titel transparent ist. In dem Paralleltext *De plunderaars* kommt das Kunstwerk auch auf diese Weise vor: "Het schilderij *Berliner Straßenszene*' werde het bekendste van de reeks: een momentopname van een straattafereel met in het midden twee vrouwen - opgedoft, extravagant, kleurrijk - omringd door mannen in vale, doffe kleuren." (Rydell 2015: 206-207)	*De plunderaars*
	Kunsthistorisches Museum Wien	Zitatwort wobei die Ortsbestimmung in der Zielsprache übersetzt wird, da 'Wien' nicht zum Museumsnamen gehört	Kunsthistorisches Museum in Wenen	"Een database van de Sonderauftrag Linz van het **Deutsches Historisches Museum in Berlijn** omvat circa 6700 werken, die bestemd waren voor het Führermuseum en voor andere collecties." (Ekkart & Muller 2017: 70)	*Roof & Restitutie*
Organisationale und konzeptionelle Realien: international	Washingtoner Grundsätze	Beschreibung, da 'Washingtoner Grundsätze' oder 'Washington Principles' kein feststehender Begriff ist	Richtlijnen van de conferentie in Washington	"Dit gebeurde mede dankzij de aanbevelingen van Commissie Ekkart en **de richtlijnen van de internationale conferentie over restitutie in Washington in 1998**." (Ekkart & Muller 2017: 7) "Dat mag zo wezen, maar in het specifieke geval van oorlogskunst heeft Nederland vooraan geestaan in de rij van 44 landen die elkaar in **Washington beloofden ruimhartig om te gaan met nieuwe claims op basis van een verruimd restitutiebeleid**: afzien van de verjaringsproblematiek die aanspraken zo vaak frustreerde en ruimte maken voor inmiddels opgetreden nieuwe inzichten over het verloop van de geschiedenis (nova) in individuele zaken gezegd." (Hollander, den 2007: 44-45) "Dat **de uitgangspunten van Washington** in de Verenigde Staten slecht functioneren, heeft zijn weerslag op de restitutiekwestie in Europa omdat het de geloofwaardigheid van de Verenigde Staten als morele pleitbezorger heeft aangetast." (Rydell 2015: 346)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Roofkunst: de Goudstikker*; 3. *De plunderaars*
	Office of Strategic Services (OSS)	Zitatwort	Office of Strategic Services (OSS)	"Volgens een naoorlogs rapport van de United States **Office of Strategic Services (OSS)** was Nederland, na Frankrijk, de belangrijkste bron van aanwinsten voor de collectie Göring." (Ekkart & Muller 2017: 77)	*Roof & Restitutie*
Organisationale und konzeptionelle Realien: religiös	Benediktinerabtei Kremsmünster	Lehnübersetzung, da der Ausgangsausdruck wörtlich übersetzt wird.	Benedictijnerabdij in Kremsmünster		

2.5 Fazit

Das Ziel dieser Arbeit war, zu analysieren, welche Übersetzungsprobleme sich genau aus der Übersetzung eines Textes über NS-Raubkunst ergeben und was die möglichen Lösungen für diese Problematik sind. Die größte Problematik ist die Übersetzung von den Thema-abhängigen Realien: die ‚NS-Realien'. Im letzten Absatz sind konkrete Übersetzungslösungen für die Problematik vorgeschlagen und es kann konkludiert werden, dass die Realien auf eine relativ bewahrende Weise übersetzt werden.

Im nächsten Kapitel ist die Übersetzung zu lesen und danach wird noch über die verwendeten Übersetzungsstrategien reflektiert. Dann wird die Wahl, um relativ viele Realien mit einem Zitatwort zu übersetzen, in Frage gestellt: ist das beim Lesen nicht störend? Wirkt der Text zu ‚fremd' durch die Zitatwörter? Daneben könnte es sein, dass der Text durch die Beschreibungen bei einigen Realien komplexer wird, statt deutlicher. Nachdem die angewendeten Übersetzungsstrategien in der Übersetzung analysiert sind und darüber reflektiert ist, kann konkludiert werden, ob dies die gewünschten Lösungen von Realien in Texten über NS-Raubkunst sind, oder nicht. Letztendlich wird besprochen, ob die Lösungen als relevanter Beitrag zu einer ‚NS-Konvention' gelten könnten.

Kapitel 3 Die Übersetzung

Roof en restitutie. Cultuurgoed uit joods[5] bezit vanaf 1933 tot heden

Voorwoord

Tijdens de nationaalsocialistische periode werd een nauwelijks voor te stellen hoeveelheid aan kunstwerken en culturele goederen gestolen in Duitsland en de bezette gebieden in Europa (waaronder Nederland).[6] Hieronder bevonden zich niet alleen schilderijen, sculpturen en zilver maar ook hele bibliotheken, muziekinstrumenten en waardevolle archieven. Dit kwam voort uit een aaneenschakeling van beweegredenen die kenmerkend was voor het nationaalsocialisme: materialistische verrijking en hebzucht naar kunstbezit, de wrok tegen het modernisme was ook één van de beweegredenen van de roof, evenals het antisemitisch gemotiveerde 'verzamelen' van bibliotheken en ceremoniale objecten die het onderzoek naar – het radicaal vervolgde en uiteindelijke vernietigde – jodendom moesten dienen.[7]

Alleen al door de overweldigende omvang van de nationaalsocialistische rooftocht was een volledige teruggave van de goederen na de oorlog nauwelijks voor te stellen. Daarnaast tastte men vaak in het duister[8] om de herkomst en de locatie van de werken te achterhalen, vaak ten gevolge van dubieuze praktijken. In feite bevinden veel van deze objecten zich tot op de dag van vandaag in Duitse[9] en internationale musea en collecties zonder dat de herkomst überhaupt achterhaald kon worden.

Met de vaststelling van de richtlijnen n.a.v. de conferentie in Washington in 1998 en in de gemeenschappelijke verklaring van de federale regering en deelstaten uit het jaar daarna

---

[5] Ik heb de keuze gemaakt om 'joods' of 'joden' met een kleine letter te schrijven. Hiermee heb je het over de religieuze aanduiding, zijnde jood, jodin, joods en jodendom, waar het in deze tekst over gaat.
[6] Zie 1.2.2 voor de uitleg van deze vertaalkeuze.
[7] Zin met een lang descriptief onderwerp opgesplitst door middel van een leesteken (dubbele punt) om de leesbaarheid van de zin te vergroten.
[8] Im dunkeln liegen: unbekannt sein, im Ungewissen sein. In het duister tasten: er niets over weten, geen aanknopingspunten vinden.
[9] Brontekst: "Tatsächlich befinden sich viele diseser Objekte bis heute in deutschen und internationalen Museum und Sammlungen,…" Dit wilde ik in eerste instantie aan de doelcultuur aanpassen door 'deutschen' te vervangen door 'Nederlandse'. Dit bleek echter niet mogelijk te zijn doordat de auteur expliciet spreekt over Duitse musea. Ik heb geen vertalersnoot toegevoegd om dit alsnog aan te geven omdat het in de zin ook gaat over internationale musea en betreft dus ook de doelcultuur/doelcontext.

heeft Duitsland[10] zich verplicht om de herkomst van objecten die mogelijk geroofd zijn te onderzoeken en in het geval van roof de restitutie ervan te bespoedigen. De wetgeving werd echter niet aan deze verklaringen aangepast: de overheid, die zich hier verantwoordelijk voelt, wordt belemmerd door de verjaringstermijn die in het Duits Burgerlijk Wetboek is verankerd. Door deze verjaringstermijn worden privéverzamelaars tegenwoordig bijvoorbeeld vrijgesteld van de restitutieplicht.

De richtlijnen van de conferentie in Washington zorgden er echter wel voor dat ontelbare restitutiezaken werden behandeld en kunstwerken na meer dan zestig jaar aan hun rechtmatige eigenaren werden teruggegeven. Spectaculaire zaken zoals de restitutie van Gustav Klimts 'Gouden dame'[11] of Ernst Ludwig Kirchners *Berliner Straßenszene* zorgden ervoor dat het debat over naziroofkunst[12] een breed publiek bereikte.

Daarbij blijkt dat de morele verplichting voor het teruggeven van zulke kunstwerken voor velen een obstakel vormt. Door de hier toegepaste opheffing van de verjaringstermijnen zagen tegenstanders van de restitutie de algemene rechtsvrede zelfs in gevaar komen.[13] Bovendien kom je in deze discussie argumenten[14] tegen die de slachtoffers van de nazivervolging –en beroving als 'daders' neerzetten. Het omdraaien van de dader-en slachtofferrollen is al bekend uit de tijd van vlak na de oorlog en krijgt in deze discussie een nieuwe betekenis: het morele oproer tegen de zogenaamd gierige erfgerechtigden en joodse advocaten wordt geprovoceerd. Het zou namelijk hun doel zijn om museumbezoekers[15] hun geliefde kunstwerken te 'ontnemen'.[16] De steeds terugkerende verwijzing naar materiële

---

[10] Noot van de vertaler: Ook Nederland heeft zich tijdens deze conferentie hiertoe verplicht. Vgl. Rudi Ekkart & Elke Muller, *Roof & Restitutie. De uittocht en gedeeltelijke terugkeer van Nederlands kunstbezit tijdens en na de Tweede Wereldoorlog* (Deventer: Ter Borch Stichting 2017), p. 7.

[11] Zie tabel voor de vertaalkeuze(s) wat de beide kunstwerken uit deze zin betreft.

[12] In *Roofkunst: de zaak Goudstikker* en *De plunderaars* wordt naziroofkunst gebruikt. In andere paralleltekstenkomt deze samenstelling niet voor. Volgens het *Groene boekje* worden samenstellingen met de afkorting 'nazi' aan elkaar geschreven, tenzij het uitspreekproblemen veroorzaakt of als het tweede woord met een hoofdletter geschreven wordt. Uit: *het Groene boekje. Woordenlijst Nederlandse Taal* (Tielt: Lannoo Uitgevrij, 2005), S. 615.

[13] Zin in twee aparte zinnen opgesplitst om de leesbaarheid te vergroten.

[14] Een 'letterlijke' vertaling van dit woord zou in de doeltaal weinig betekenis hebben. Ik ben van mening dat deze vertaling de lading dekt.

[15] Brontekst: "deutsche Museumbesucher". Vertaald door middel van weglating vanwege het doelpubliek. In dit geval wilde ik de vertaling 'veralgemeniseren' omdat dit fenomeen zich niet alleen in Duitsland voordeed.

[16] Leesteken vervangen door het woord 'namelijk' en er een tweede zin van gemaakt om de leesbarheid te vergroten.

belangen van de erfgerechtigden, onder andere bij waardestijgingen van teruggegeven kunstwerken,[17] herinnert ook aan de antisemitische stereotypen van ver voor de tijd van het nationaalsocialisme, namelijk dat joden niet in staat zijn om buiten puur instrumentele relaties banden aan te gaan.

Juist de gelaagdheid van het debat en de heftige emoties die het oproept, hebben ons aangespoord om te reageren op de verdeeldheid van afgelopen jaren door middel van een wel overwogen, genuanceerde weergave van de naziroof en de naoorlogse restitutie. De zaken die gepresenteerd worden, waaronder prominente namen zoals Rothschild, Klemperer, Schnitzler of Goudstikker[18] dragen net als minder bekende zaken bij aan een levendige indruk van de verschillende dimensies en verstrengelde wegen van roof en restitutie (afgerond of niet).

In het algemeen maakt het boek een zekere basiskennis toegankelijk voor een breed publiek[19]. Daarbij horen ook de verschillende partijen die in conflict zijn over de teruggave van kunstwerken: aan het woord komen erfgerechtigden, herkomstonderzoekers, advocaten en museumvertegenwoordigers. Het is ons doel om door middel van het boek een inspirerende, informatieve en tegelijkertijd onthullende bijdrage te leveren aan de publieke discussie over naziroofkunst.

Raphael Gross

Cilly Kugelmann

[17] Leestekens uit brontekst aangepast aan gebruikelijke leestekens uit de doelcultuur.

[18] Hier Goudstikker aan toegevoegd omdat er in het boek *Raub und Restitution* ook een hoofdstuk aan hem/zijn zaak is gewijd en ik op die manier het doelpubliek probeer aan te spreken. (pagina 230-244).

[19] Weglating van het eerste deel van de bronuitdrukking als aanpassing aan de doelcontext; er is geen specifieke tentoonstelling.

De roof: familiearchief en kunstcollectie van Louis van Rothschild 1938-2001[20]

Michael Dorrmann

Louis von Rothschild (1882-1955) was een geschoold kunsthistoricus en vanaf 1911 directeur van de Weense bank S.M. von Rothschild[21]. In tegenstelling tot zijn broers Alphonse en Eugène was het hem niet gelukt om Oostenrijk nog voor de 'Anschluss' te verlaten: de poging om vanaf het voormalig Weense vliegveld Aspern Airfield[22] te vluchten op 12 maart 1938 liep uit op de inname van zijn paspoort. Een dag later werd hij gearresteerd.

Oostenrijk, en met name Wenen, gold na de 'Anschluss' als proeftuin om de uiterst radicale anti-joodse maatregelen [23] te toetsen. Bedrijven werden 'geariseerd', hele kunstcollecties werden in beslag genomen of 'veilig gesteld' en joodse archieven en bibliotheken werden geplunderd. Dit allemaal in een razend tempo en met een vanzelfsprekendheid zoals men het tot op dat moment in het 'Altreich' (het Duitse Rijk met de grenzen van 1937) niet kende. De 'Anschluss' kan daarom met recht en rede worden gemarkeerd als begin van het georganiseerde roven van kunst- en cultuurobjecten van Europese joden. Louis von Rothschild was hier meermaals door getroffen: de bank S.M. von Rothschild werd vanaf maart 1938 onder toezicht gesteld en uiteindelijk door de bank Merck,

[20] Bij het vertalen van deze titel vond ik het van belang dat de volgende elementen duidelijk naar voren kwamen: Louis von Rothschild (zodat er geen verwarring is met de Franse tak van de familie die ook tijdens de oorlog is beroofd van hun kunstcollectie – in mindere mate), familiearchief en kunstcollectie 1938-2001, roof (omdat er al 'kunstcollectie' in voorkomt wil ik niet ook 'roofkunst' of 'kunstroof' zeggen omdat dit dus al wordt benadrukt). Om deze kernwaarden uit de titel te behouden heb ik gekozen voor een constructie waar het boek *Roofkunst: de zaak Goudstikker* als voorbeeld geldt.

[21] Historische, organisationale und konzeptionelle Realia: hier geen behoudende vertaalstrategie toegepast omdat we tegenwoordig het concept van een bank nog hanteren en dit geen nazi gerelateerd begrip is.

[22] Hier 'voormalig' aan toegevoegd om duidelijk te maken dat dit een ander vliegveld is dan het vliegveld in Wenen dat we tegenwoordig kennen. Voor de volledigheid wel de officiële naam van het vliegveld gebruikt. "In 1912 werd Aspern Airfield geopend, een vliegveld dat het centrum voor de Oostenrijkse burger- en militaire luchtvaart bleef tot de Tweede Wereldoorlog. Na de oorlog werd het gebruikt door de Sovjet-Unie. In 1977 werd het vliegveld gesloten nadat Vienna International Airport nabij Schwechat in 1954 werd geopend." Uit: "Aspern", Wikipedia, https://nl.wikipedia.org/wiki/Aspern (geraadpleegd op 18 november 2018).

[23] "In tegenstelling tot bijvoorbeeld Oostenrijk, waar direct na de Anschluss in 1938 dezelfde anti-Joodse maatregelen in stelling werden gebracht die in de jaren daarvoor al in nazi-Duitsland waren ontwikkeld, werd in Nederland langer de tijd genomen om dergelijke maatregelen te implementeren." Uit: Rudi Ekkart & Elke Muller, *Roof & Restitutie. De uittocht en gedeeltelijke terugkeer van Nederlands kunstbezit tijdens en na de Tweede Wereldoorlog* (Deventer: Ter Borch Stichting 2017), p. 48.

Finck & Co. uit München 'geariseerd' (onder beheer gesteld of zoals in dit geval overgenomen door een Arische bank)[24]. De Gestapo verzegelde zijn paleis aan de Prinz-Eugen-Straße nummer 22 en stelde het gebouw in de herfst van 1938 beschikbaar aan Adolf Eichmann. Hij vestigde daar de Zentralstelle für jüdische Auswanderung (Centraal Bureau voor Joodse Emigratie)[25]. Het familiearchief van de Rothschilds werd op 2 april door een apart commando van de veiligheidsdienst van de SS[26] in beslag genomen en vervolgens naar Berlijn gebracht. Al snel werd er zowel door de Weense musea onderling als door de gevolmachtigde Sonderauftrag Linz gestreden om de schatten van de kunstcollectie, die nog gedeeltelijk was aangelegd door zijn vader Albert von Rothschild (1844-1911).

Op de vijfde verdieping van het Metropol Hotel, waar de Weense Gestapo zich had gevestigd, waren Louis von Rothschild en de Oostenrijkse Bondskanselier Kurt Schuschnigg meer dan een jaar de prominentste gevangenen. Pas nadat zowel Louis als zijn familieleden, die op dat moment al veilig in het buitenland verkeerden, en de familie Gutmann toezegden dat hun belangrijke staal- en ijzerfabriek in het noordoosten van Tsjechië werden 'geariseerd', werd Louis in mei 1939 vrijgelaten.[27] Deze staal- en ijzerfabriek was erg belangrijk voor de nationaalsocialistische bewapeningsinspanningen.(A) Bovendien werd op 8 mei 1939 een overeenkomst gesloten met de Weense tak van de Rothschilds waardoor de totale vermogens, inclusief de kunstcollecties, geconfisqueerd werden door het Duitse Rijk.

Op dat moment bevond de kunstcollectie van Louis von Rothschild zich al bijna een jaar in het nieuw ingerichte 'Zentraldepot'[28]. Deze opslag was gevestigd op de eerste verdieping van de Neue Burg (onderdeel van het keizerlijk paleis) en werd door het Kunsthistorisches Museum in Wenen beheerd. De collectie werd daar gefotografeerd en er werd een inventaris opgesteld van in totaal 919 werken. Niet alleen uit Wenen maar uit heel

---

[24] "Hiervan zijn er circa 9000 tot 13.000 opgeheven en circa 2000 'geariseerd', dat wil zeggen onder beheer gesteld of verkocht aan een 'arische koper'." Uit: Ekkart & Muller, *Roof & Restitutie,* p. 41.

[25] Omgang 'historische, organisationale und konzeptionelle Realien' in combinatie met een beschrijving omdat het geen transparant begrip is.

[26] Historische, organisationale und konzeptionelle Realien: andere vertaalstrategie toegepast. Een combinatie van een woordelijke vertaling en een citaatwoord. De SS is een begrip wat in de doelcultuur bekend is dus dat wilde ik sowieso behouden, maar omdat het veiligheidsonderdeel van deze instantie geen brede bekendheid heeft, heb ik hier gekozen voor een naturaliserende vertaling waarbij de inhoud van de zin niet verloren gaat.

[27] Met een kernvertaling vertaald omdat de naam van deze werken of plaats het doelpubliek waarschijnlijk niks zegt en de tekst te vervreemdend wordt.

[28] Omgang 'historische, organisationale und konzeptionelle Realien' in combinatie met aanhalingstekens om duidelijk te maken dat het niet gaat om 'een centrale opslag' maar 'dé centrale opslag van die tijd'. Dit begrip is redelijk transparant waardoor het leestempo hoog blijft.

Oostenrijk toonden musea en andere instellingen hun interesse in de afzonderlijke werken en verzochten om de toewijzing van een voor hun passend kunstwerk. Echter was het niet het Kunsthistorisches Museum of de rijksstadhouder van Wenen dat in hoogste instantie een beslissing over deze toewijzingen mocht maken, maar de Sonderauftrag Linz: Hitler had al in juni 1938 duidelijk gemaakt dat bij de verdeling van de in beslag genomen collecties zijn wens voor een 'Führervorbehalt'[29] expliciet betrekking had op het vermogen van de Rothschilds.(B)[30]

De odyssee van een groep van drie schilderijen is een goed voorbeeld van het lot van de 919 in beslag genomen kunstwerken. Deze groep bestond uit twee portretten van Frans Hals (portret van een vrouw, olieverf op doek, 100,3 x 81,3 cm; portret van een man, 1650-1652, olieverf op doek, 108 x 79,5 cm)[31] en een schilderij van Aelbert Cuyp (*Rivierlandschap bij zonsondergang*, olieverf op doek, 71,7 x 97, 4 cm).(C)[32] Alle drie de werken stonden op een lijst van in totaal 34 schilderijen die het Kunsthistorisches Museum in Wenen op het oog had uit de collectie van Louis von Rothschild. Het doel was, zoals Fritz Dworschak (directeur van het museum) op twee augustus 1939 in een brief aan Hans Posse (leider van de Sonderauftrag Linz) schreef, om nieuw bloed van de inbeslagnames aan de oude collecties[33] toe te voegen. De verlanglijst van het Kunsthistorisches Museum werd uiteindelijk aanzienlijk ingekort, net zoals die van andere Weense instituties, en werd pas op 13 juni 1940 goedgekeurd na herhaaldelijke controle door Hitler. De drie schilderijen stonden niet meer op de toewijzingslijst; ze waren nu bedoeld voor het Führermuseum in Linz. Het Kunsthistorisches Museum ging echter niet met lege handen naar huis, het kreeg zeven hoogwaardige werken uit de collectie van Louis von Rothschild toegewezen.

Enkele kunstwerken die voor Linz waren bestemd, waaronder de drie schilderijen, werden in 1940-1941 overgebracht van het 'Zentraldepot' naar het 'Jagd'-depot. 'Jagd' was een codenaam voor het slot Steinbach bij het Oostenrijkse Göstling dat in bezit was van de Rothschilds. In het late najaar van 1942 werden de drie schilderijen samen met andere

---

[29] Behoudende vertaling om het nazi-jargon te behouden in de doeltekst, tussen haakjes geplaatst om duidelijk te maken dat dit een term was dat echt werd gebruikt in spreek- en schrijftaal.

[30] Het citaat heb ik in dit geval geparafraseerd omdat het niet transparant genoeg is en de inhoud van het citaat op deze manier alsnog goed naar voren komt.

[31] Deze werken hebben geen titel, het zijn portretten van een onbekende man en een onbekende vrouw. Nageslagen op de website van Christie's van de verkoop in 1999 en op Wikipedia waar alle schilderijen van Frans Hals zijn opgesomd.

[32] Titel nageslagen op de website van het Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis: https://rkd.nl/en/explore/images/56725 (geraadpleegd op 10 december 2018).

[33] Zelfde omgang met citaat als bij 33.

kunstwerken getransporteerd naar de opgeheven Benedictijnenabdij in Kremsmünster. In december 1943 gingen ze van Kremsmünster naar de schuilkelder van de Führerbau in München. Vanwege de steeds heftiger wordende bombardementen werden de schilderijen in augustus 1944 opgeslagen in de zoutmijn bij het Oostenrijkse Altaussee[34]. Na de overwinning van de geallieerden op Hitler-Duitsland[35] gingen ze in juni 1945 weer terug naar München en werden ze daar ondergebracht in het Central Collecting Point. De Amerikaanse autoriteiten restitueerden de schilderijen als Oostenrijks cultuurgoed aan het land van herkomst. In april 1946 waren de schilderijen dus weer terug in Oostenrijk, en wel opnieuw in de abdij in Kremsmünster.

In datzelfde jaar diende ook Louis von Rothschild, die via Zwitserland en Argentinië naar de Verenigde Staten was gevlucht, een verzoek in tot restitutie van zijn collectie. De bijzondere historische omstandigheden werden echter niet in acht genomen. Zo nam de Oostenrijkse staat tegenover Louis von Rothschild en andere geëmigreerde joodse kunstverzamelaars die hun collectie achter hadden moeten laten het standpunt in dat een restitutie van volledige omvang alleen dan mogelijk zou zijn als de betreffende collectie in Oostenrijk zou blijven, anders zouden er uitvoerrechten betaald moeten worden.(D) Maar weinig geëmigreerde joden konden het zich voorstellen om terug te keren naar Oostenrijk. Bij elke zaak afzonderlijk moest onderhandeld worden met de verantwoordelijke instantie voor cultureel erfgoed over de vraag onder welke voorwaarden export mogelijk zou zijn. De oplossing bestond in de regel daarin dat de instantie een schenking verlangde van belangrijke collectiestukken aan de Oostenrijkse musea, ter 'compensatie' voor de uitvoervergunning. In het geval van Louis von Rothschild had het Kunsthistorisches Museum in Wenen een lijst opgesteld met schilderijen die het land onder geen enkele voorwaarde mochten verlaten. Bovenaan de lijst stonden[36] de portretten van Frans Hals, het schilderij van Aelbert Cuyp en het

---

[34] Uit *Roof & Restitutie,* p. 102: "zoutmijnen nabij Altaussee in Oostenrijk"; Uit *Geroofd, maar van wie*, p. 5: "de zoutmijn van *Alt Aussee* in de omgeving van Bad Ischl"; uit *Betwist bezit*, p. 25: "de zoutmijnen bij Alt Aussee" (Oostenrijk); De plunderaars: "de eeuwenoude zoutmijn bij het dorpje Altaussee"; *Roofkunst: de zaak Goudstikker*, p. 36: "de zoutgroeven van Alt Aussee". Het Oostenrijkse dorp heet 'Altaussee', het gaat om een enkelvoudig begrip, zowel in de brontekst als in het echt (nageslagen op de website van de zoutmijn: https://www.salzwelten.at/en/altaussee/).

[35] Nageslagen in het Groene boekje. Uit *het Groene boekje. Woordenlijst Nederlandse Taal* (Tielt: Lannoo Uitgeverij, 2005).

[36] Met de vertaling van 'bovenaan de lijst' probeer ik in een doeltaaluitdrukking duidelijk te maken dat deze schilderijen leidend waren op de lijst. De betekenis zou verloren zijn gegaan als dit met een letterlijke vertaling van het werkwoord werd vertaald.

schilderij van Meindert Hobbema (landschap met een beek, olieverf op doek, 94,5 x 120 cm[37]). Onwillig stemde de advocaat van Louis von Rothschild in met deze vier 'schenkingen' aan het Kunsthistorisches Museum en verdere gedwongen giften aan andere musea. Hij stelde echter de voorwaarde dat de Finanzlandesdirektion van Wenen, Neder-Oostenrijk en Burgenland door de instantie voor cultureel erfgoed de noodzakelijke exportgoedkeuring voor teruggave moest verlenen voor alle overige kunstvoorwerpen die in maart 1938 in het bezit waren van de heer Louis von Rothschild.[38] Deze voorwaarde is een duidelijke aanwijzing voor het chanterende karakter van deze 'schenkingen'.[39] Wat het Kunsthistorisches Museum in Wenen niet was gelukt in 1938 door weerstand van Hitler, de Albert Cuyp en de beide Frans Hals schilderijen in bezit krijgen, had nu tot een succes geleid.

Een eerste poging van Louis von Rothschilds weduwe om de 'schenkingen' in twijfel te trekken, werd in 1968 afgewezen. Pas in 1998 kwam het tot een herziening van het besluit. In het kader van de inbeslagneming van twee schilderijen uit de Leopold-collectie in New York droeg de toenmalig Bondsminister voor Onderwijs en Cultuur, Elisabeth Gehrer[40], de museumdirecteuren in haar sector op om zicht te krijgen op alle gegevens omtrent aanschaffingen tijdens de nazi- en naoorlogse periode. Een eveneens nieuw aangestelde restitutiecommissie adviseerde in een zitting van 11 februari 1999 om alle toentertijd afgetroggelde Rothschild-'schenkingen' te restitueren aan respectievelijk de erfgename van Louis von Rothschild en de erfgenamen van zijn schoonzus Clarice Rothschild. Kort daarop is gevolg gegeven aan deze aanbeveling. Op 8 juli 1999 werden 224 kunstwerken uit de Rothschild-collecties bij Christie's met groot succes verkocht, waaronder beide werken van Frans Hals en de Albert Cuyp.

---

[37] Geen titel van het schilderij gevonden vandaar deze behoudende, beschrijvende manier van het kunstwerk.

[38] Het vorige citaat heb ik behoudend vertaald en de bronuitdrukking laten staan. In dit geval was het citaat te lang en niet transparant genoeg om die vertaalmethode toe te passen. Daarom heb ik dit citaat geparafraseerd. Als je een quote citeert, gebruik je de tijd uit de quote. Maar als je het citaat parafraseert, is het raar om de tegenwoordige tijd te behouden aangezien het hier gaat om iets wat iemand in het verleden heeft gezegd en het betrekking heeft op de gebeurtenissen uit het verleden. Daarom is hier de verleden tijd toegepast.

[39] Deze zin in twee delen opgesplitst omdat het citaat in de vorige zin al lang is en de informatie die tussen leestekens stonden anders verloren zou zijn gegaan. Op deze manier wordt de leesbaarheid vergroot.

[40] "Kabinet-Klima", Wikipedia, https://nl.wikipedia.org/wiki/Kabinet-Klima (geraadpleegd op 5 januari 2019).

Een andere restitutie eind 2001 leverde aanzienlijk minder krantenkoppen op: het familiearchief dat in 1938 werd geroofd in Wenen kwam vanuit Moskou naar Londen in het Rothschild-archief. Het was in 1943 met andere geroofde archieven van het Reichssicherheitshauptamt[41] uit Berlijn naar het Silezische slot Wölfelsdorf geëvacueerd. Begin 1945 spoorde het Rode Leger deze opslag op. Het gevolg was[42] dat de archieven naar Moskou werden overgebracht waar ze tientallen jaren in een apart archief verdwenen. Ondanks het feit dat dit sinds 1992 bekend was, vond een teruggave pas in 2001 plaats. Als tegemoetkoming schonk de Rothschild-familie het Russisch Staatsarchief een verzameling brieven van tsaar Alexander II.

Literatuur- en archiefverwijzingen[43]

Berlijn-Lichterfelde, Bundesarchiv, R 43II (Reichskanzlei)/1269a.

Koblenz, Bundesarchiv, B 323 (Treuhandverwaltung für Kulturgut bei der Oberfinanzdirektion München)/11, 11a, 103, 108, 163, 230, 231, 233, 652, 1201.

Koblenz, Bundesarchiv, R 58 (Reichssicherheitshauptamt)/403, 985, 6380a.

München, Institut für Zeitgeschichte, OMGUS FINAD 2/233/16 (Restitution in the Four Zones, report on.).

Neurenberg, Staatsarchiv, KV-Anklage, NI-13790.

Londen, The Rothschild Archive, Fonds 637.

Wenen, Archiv des Bundesdenkmalamtes, Restitutionsmaterialien, 51, 52, 52/1.

Wenen, Archiv des Kunsthistorischen Museum.

Anderl, G. & Rupnow, D. *Die Zentralstelle für jüdische Auswanderung als Beraubungsinstitution. Nationalsozialistische Institutionen des Vermögensentzuges 1.* (Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission. Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie

[41] Omgang historische, organisationale und konzeptionelle Realien zonder beschrijving omdat het een transparant begrip is en bij het doelpubliek waarschijnlijk bekend is.

[42] Een aparte zin gemaakt en het leesteken vervangen door 'het gevolg was' om het verband tussen roof en het Rode Leger te benadrukken.

[43] Verwijzen naar archiefstukken volgens het 'de Buck'-systeem dat uitgangspunten biedt voor het schrijven van een historisch werkstuk.

Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich) Wenen/München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2004.

Haupt, H. „Die ‚Schenkungen' der Familie Rothschild an die Sammlungen des Kunsthistorisches Museums 1946 bis 1949, Typoskript; Christoph Kopper: Die Rothschilds im ‚Dritten Reich'." In *Die Rothschilds. Beiträge zur Geschichte einer europäischen Familie,* red. Georg Heuberger, 325-335. Sigmaringen: Thorbecke Verlag.

Kunth, F. *Die Rothschild'schen Gemäldesammlungen in Wien.* Wenen: Böhlau Verlag, 2006.

Lillie, S. *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens.* Wenen: Czernin Verlag, 2003.

Trenkler, T. *Der Fall Rothschild. Chronik einer Enteignung.* Wenen: Czernin Verlag, 1999.

Wixforth, H. *Die Expansion der Dresdner Bank in Europa.* (Die Dresdner Bank im Dritten Reich, band 3) München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag, 2006.

Sonderauftrag Linz en het Führermuseum[44]

Birgit Schwarz

De voorgeschiedenis: Oostenrijk als voorbeeld voor kunstverwerving

Hitler zag zichzelf als kunstliefhebber en kunstmecenas. De enthousiaste ontvangst in Linz, de stad van zijn jeugd,[45] nadat het Duitse leger op 15 maart 1938 was binnengevallen, zette ideeën in gang om daar een museum te stichten. Hitlers eigen collectie kon goed als basis dienen. Deze had hij op de Duitse kunstmarkt vergaard en bestond voornamelijk uit schilderijen van de Münchner schilderkunst uit de negentiende eeuw.[46] Het staatsbezoek van begin mei 1938 aan Italië, en met name zijn wandeling door de Florentijnse musea, leidde tot het besluit om de museumcollectie uit te breiden met oude meesters.[47] Hiervoor moest gebruik worden gemaakt van de joodse kunstcollecties die na de 'Anschluss' in beslag waren genomen in Oostenrijk.(A)

Met deze greep op de Oostenrijkse roofkunst verzekerde Hitler zijn 'Führervorbehalt' van 18 juni 1938. Hij eigende zich het privilege toe om zelf te bepalen wat er met de kunstwerken gebeurde. Tegelijkertijd stelde hij in het vooruitzicht deze werken over kleinere kunstcollecties in Oostenrijk te verdelen. Deze kleinere kunstcollecties zouden de latere

[44] Ik heb de keuze gemaakt om het Führermuseum te vertalen met een behoudende strategie zonder aanhalingstekens, om dit op een consistentie manier te doen, heb ik ook geen aanhalingstekens geplaatst in de titel.

[45] Heimat betekent in het Duits ook wel plaats van herkomst. Een letterlijke vertaling zou ongepast zijn, omdat Hitler niet in Linz is geboren. In het Duits heeft 'Heimat' vooral connotaties met datgeen wat voor iemand als 'thuis' aanvoelt. Met de toevoeging tussen komma's van 'de stad van zijn jeugd' probeer ik deze connotatie mee te geven.

[46] Voetnoot ter onderbouwing van Münchner schilderkunst. Uit: Wessel Krul, "De Haagse School en het nationale landschap" in *BMGN – Low Countries Historical Review, 121(4),* p. 222-227.

[47] Dieser Begriff wird mit einer Weglassung übersetzt, da es in dem Kontext genug ist „oude meesters" zu verwenden.

Gaumuseen' (musea in de verschillende rijksgouwen)[48] worden. Hieronder viel ook het geplande museum in Linz, dat hij aan de rijksgouw Oberdonau wilde schenken.[49]

Op 18 november 1938 werd de kunstroof in Oostenrijk 'gelegaliseerd' door de verordening die de volks- en staatsvijandelijke vermogens ongeldig verklaarde.[50] Hitler was met zijn verdelingsplannen in concurrentie getreden met de Weense musea, die aanspraak maakten op de geroofde kunstwerken voor hun collecties. Nadat op 1 mei 1939 het zogenaamde Ostmarkgesetz in werking was getreden en Wenen zijn centrale plek als hoofdstad had verloren, kon de verdeling toch naar Hitlers wensen beginnen.

De Sonderauftrag Linz

Deze opdracht was opgedragen aan de gerenommeerde collectie- en schilderijexpert[51] dr. Hans Posse. Hij was jarenlang directeur van de Gemäldegalerie in Dresden en viel direct onder Hitler.(B) Om hem heen werd de zogenaamde Sonderauftrag Linz gevormd. Dit was geen vaste organisatie maar bestond uit een aantal vakmensen, waaronder met name kunsthistorici.(C) Het logistieke centrum bevond zich in de Gemäldegalerie in Dresden, waar men vanaf 1940 de centrale registratie van de bestanden doorvoerde aan de hand van fotocatalogi[52]. Het reguliere museumpersoneel handelde de voorkomende werkzaamheden af. Op 1 juni 1941 kreeg Posse een persoonlijke assistent aan zijn zijde: Gottfried Reimer[53]. Na de dood van Posse in

---

[48] Dit begrip behoort zowel tot de künstlerische, organisationale und konzeptionelle Realien als tot nazi-jargon. Daarom is het vertaald als handhaving van de bronuitdrukking, deze keer mét aanhalingstekens om te benadrukken dat het gaat om een begrip van die tijd. De beschrijving heb ik toegevoegd omdat het geen transparant begrip is.

[49] De zin in de brontekst is te lang om als één zin in de doeltekst te behouden. Er worden ook nieuwe begrippen en informatie gegeven die niet verloren mogen gaan.

[50] Doordat het zinsgedeelte 'door de verordening..' is 'ausgeklammert' past het woord 'nachträchlich' niet meer mooi in de zin. De zin verliest niet aan betekenis als het weg wordt gelaten, daarom hier de vertaalstrategie om een woord weg te laten.

[51] Volgorde van de woorden omgedraaid omdat ik een letterlijke vertaling niet mooi vond: schilderij- en collectie-expert.

[52] Het woord 'Fotokartei' is niet kenmerkend voor nationaalsocialistische teksten; je komt het nauwelijks tot niet tegen. Het begrip wordt dan ook niet tot NS-Jargon of de NS-realia gerekend en daarom ook niet op die manier vertaald. Het woord Kartei betekent cartotheek, catalogus of manier op documenten te ordenen. Omdat een cartotheek in het Nederlands echt betrekking heeft op kaarten/een kaartsysteem leek me dit geen juiste vertaling. Een vertaling als 'cartotheek van foto's' leek me verwarrend; gaat het nou om foto's of kaarten? Daarom heb ik gekozen voor de vertaling van 'fotocatalogus' omdat dit enerzijds benadrukt dat het echt om foto's gaat en anderzijds aangeeft dat het gaat om een bepaald ordeningssysteem.

[53] De titel dr. is in de vertaling weggelaten omdat deze titel in de doeltaal alleen gebruikt wordt bij personen die zijn gepromoveerd.

december 1942 volgde Hermann Voss, hoofd van de Gemäldegalerie in Wiesbaden, hem op. Hij nam zowel de functie als directeur van de Gemäldegalerie in Dresden over, als de functie van Sonderbeauftragter.(D)

De Sonderauftrag was actief in Groot-Duitsland, Italië en in de bezette gebieden. De organisatie werkte per locatie samen met lokale instanties: in München met de beheerder van de Führerbau, Hans Reger, en met medewerkers van de Beierse dienst voor kunstcollecties[54], in het bijzonder met hun algemeen directeur Ernst Buchner; in Wenen met Leopold Ruprecht van de wapencollectie in het Kunsthistorisches Museum evenals de numismaat dr. Fritz Dworschak, directeur van het Kunsthistorisches Museum. Dr. Erhard Göpel nam de belangen van de Sonderauftrag in de bezette westgebieden waar. In de laatste oorlogsfase eisten deponerings-, bergings- en registratiewerkzaamheden een aanzienlijk aantal persoonlijke arbeidskrachten waardoor uiteindelijk 40 medewerkers in München, Dresden, Wenen en de kunstdepots in de rijksgouw Oberdonau werkzaam waren voor de Sonderauftrag. Veel werkzaamheden werden bovendien uitbesteed, bijvoorbeeld aan professionele transportfirma's en onafhankelijke fotografen.

Als het om een aankoop ging werkte de Sonderauftrag Linz samen met een Europees netwerk van kunsthandelaren. De kunsthandelaar Karl Haberstock uit Berlijn had hierbij een centrale rol.(E) Daarnaast had Posse intensief contact met Nederlandse, vaak ook joodse kunsthandelaren. Zijn opvolger Voss reisde minder. In plaats daarvan delegeerde hij het werk aan een grote handelsstaf. Zijn belangrijkste leverancier moet het veilinghuis Dorotheum in Wenen zijn geweest, dat sinds 1938 het belangrijkste knooppunt was voor roofkunst in Oostenrijk. Een directe samenwerking met de kunstroofinstanties werd in de regel door de Sonderauftrag Linz vermeden. Organisaties zoals de Dienststelle Mühlmann en de Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) deden echter wel het voorwerk; de kunstwerken waren al opgespoord, in beslag genomen, geïnventariseerd en gecategoriseerd voor ze werden overgedragen aan de Sonderauftrag.

[54] Omgang moderne, organisationale und konzeptionelle Realien: in dit geval een beschrijving. Hier zou een benadering misleidend zijn omdat de term in het Nederlands 'Rijkscollectie is. Omdat het in dit fragment over Oostenrijk gaat, dat geen koninkrijk is maar een republiek, zou dit verwarrend zijn. Daarom is het vertaald met een beschrijving die de kernwaarde van beide instituten weergeeft.

Geschiedenis

Op 1 juli 1939 trad Hans Posse aan als Sonderbeauftragter onder Hitler. Hij had de taak om een overweldigende hoeveelheid kunst te verdelen. Eén van zijn kleinere taken, wel met de meeste prioriteit, was het opbouwen van een collectie voor het Führermuseum. Voor het museum in Linz selecteerde hij eerst een basis van ongeveer 140 schilderijen uit Hitlers collectie in de Führerbau in München, die op dat moment uit 750 tot 800 objecten bestond.(F) Daarna maakte hij een selectie uit de schilderijen die in Wenen in beslag waren genomen. Het eerste jaar van zijn functie was Posse feitelijk ermee bezig om verdelingsplannen voor de Oostenrijkse roofkunst uit te werken. Daarbij werd hij ondersteund door de Weense instantie voor cultureel erfgoed, het centrale bureau voor monumentenzorg.(G) Posses verdelingsplan voor de in Oostenrijk in beslag genomen en 'veilig gestelde' schilderijen werd op 2 juli 1940 door Hitler goedgekeurd. Van nu af aan kregen de 21 belangrijkste 'Ostmark'-musea (musea in het geannexeerde Oostenrijk) respectievelijk het Führermuseum werken toegewezen. Zo kon Posse op 31 juli 1940 eindelijk de eerste inventaris, die door Hitler was opgesteld, voor het museum in Linz uitwerken. De inventaris omvatte 324 schilderijen: 107 uit Hitlers collectie in de Führerbau, 174 uit de in beslag genomen joodse collecties in Wenen en 36 aankopen.(H)

De Sonderauftrag geldt ten onrechte als een organisatie die grotendeels kunstwerken heeft aangekocht.(I) Daar komt bij dat Posse pas op 1 februari 1940, zeven maanden na zijn aanstelling, gevolmachtigd was om werken aan te kopen. Met Posses reisjes naar het bezette Nederland werd in de zomer van 1940 een regelrechte koopzucht op gang gebracht. Zo was hij in de periode 1940-1941 herhaaldelijk op inkoopreis in Italië, waar de prins van Hessen hem toegang verleende tot de adellijke collecties. In maart 1941 had de Sonderauftrag werken aangekocht voor 8.500.00 Reichsmark (RM).[55] Dit was in juli 1941 al opgelopen tot 18 miljoen RM en liep op tot een bedrag van 108 miljoen RM in november 1944. Het geld kwam uit het cultuurfonds dat door de rijkskanselarij[56] werd beheerd. Dit fonds werd gespekt door onder andere de opbrengsten van de 'Sondermarken' (speciale postzegels die tussen 1943-1945

[55] Historische munteenheid die voor het doelpubliek waarschijnlijk bekend is. In paralleltekst en worden in het algemeen bedragen in guldens uitgedrukt maar dit gaat eigenlijk altijd over aankopen die in Nederland in die tijd zijn gedaan. Een behoudende vertaalstrategie toegepast omdat dit ook onderdeel is van het jargon van die tijd. Daarnaast is er geen beschrijving toegevoegd omdat ik ervan uitga dat het doelpubliek deze munteenheid kent.

[56] Uit: Frits Boterman, *Cultuur als macht. Cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden.* (Utrecht/Amsterdam/Antwerpen: De Arbeiderspers, 2013), p. 2.

verkrijgbaar waren)[57] van de Deutsche Reichspost en uit overheidsmiddelen zoals het fonds voor algemene doeleinden.(J) Afgezien van de aankopen was het de opdracht van de Sonderauftrag om de ordening, selectie en verwerving van de in beslag genomen kunstwerken voor het Führermuseum te doen en om ze te verdelen over de staatsmusea. Het 'Führervorbehalt' en het verdelingsprogramma voor het Groot-Duitse Rijk, in het bijzonder de nieuwe 'Ostgebiete', werd hierdoor geleidelijk uitgebreid.

Hitler koesterde het plan om alle schilderijen voor het museum in Linz zelf in ogenschouw te nemen en de museumcollectie in München samen te stellen. Met regelmatige tussenperioden werden daarom in de zogenoemde Führerbau in de Arcisstraße tentoonstellingen opgebouwd waarin de nieuwe aanwinsten werden gepresenteerd. In de bomvrije schuilkelder werd een depot ingericht waar de schilderijen dicht op elkaar stonden opgestapeld. Hitler besloot fotoalbums te laten ontwikkelen om toch op elk moment een overzicht te hebben van de werken. In totaal werden er 31 albums gemaakt met foto's van de toekomstige tentoonstellingsobjecten. Ze kregen de titel 'Gemäldegalerie Linz'. In zijn geheel zijn er 19 volle albums bewaard gebleven, de overige zijn spoorloos verdwenen.(K)

Doordat er vanaf medio 1940 massaal nieuwe werken werden aangekocht, werd de capaciteit van de schuilkelders overschreden. Nadat er was besloten om totale collecties te verwerven, werd het onvermijdelijk om aanvullende depots te gebruiken.(L) Na een lange zoektocht werden deze in de gouw Oberdonau gevonden: de als 'rijksvijandige' opgeheven Benedictijnenabdij in Kremsmünster en het eveneens door de nazi's opgeheven cisterciënzerklooster van Hohenfurth (het Tsjechische Vyšší Brod)[58]. Meerdere collecties uit Nederland[59] werden in 1941 direct daarheen gebracht. De schilderijen voor het Führermuseum die nog opgeslagen waren in Wenen moesten ook naar Kremsmünster worden overgeplaatst[60]. Omdat er nog steeds schilderijen in de Führerbau in München aankwamen, werden de oudere aanwinsten vanaf 1941 ook naar Kremsmünster overgebracht om het gebouw te ontlasten.

---

[57] Omgang historische realia in combinatie met aanhalingstekens omdat het tot het nazi-jargon behoort en het een niet-transparant begrip is en ook niet algemeen bekend is.

[58] Deze Tsjechische plek zegt het doelpubliek waarschijnlijk alsnog niet zoveel maar dan krijgt het een beeld van de grootte van het gebied waarin deze handelingen plaatsvonden.

[59] De uitdrukking in de brontekst 'holländische Sammlungen' lijkt een noemer voor bepaalde collecties maar dit zijn gewoon collecties van personen of instanties in Nederland.

[60] In de doeltaal bestaat er helaas geen werkwoord met 'lager' om dit werkwoord te vertalen.

Begin 1942 kreeg Posse kanker en stierf in december datzelfde jaar. Hitler organiseerde een staatbegrafenis waar Goebbels het museumproject in Linz onthulde, dat tot op dat moment nog geheim was. Tot het moment van zijn dood had Posse 1.200 schilderijen verzameld en daarmee de opdracht om het museum in Linz op te bouwen "zum größten Teil"[61] (Goebbels) volbracht.(M) Hitler uitte zich herhaaldelijk uiterst tevreden over de toestand en omvang hiervan. Hij maakte plannen om de schilderijen meteen na de oorlog te presenteren, nog voor de voltooiing van het museumgebouw in Linz, in de Schackgalerie[62] in München.(N)

Na Posses dood nam Gottfried Reimer tijdelijk de leiding over de Sonderauftrag. Vanaf 15 maart 1943 was Hermann Voss in functie als nieuwe Sonderbeauftragter. Voss registreerde vanaf maart 1944 maandelijkse uitgaven van gemiddeld zes miljoen RM[63]. De op het eerste oog absurde koopzucht, die duidelijk leidde tot een aanzienlijke kwaliteitsvermindering van de inventarissen, fungeerde nu als bewijs dat de talrijke medewerkers onmisbaar waren en om hun deelname aan de oorlog te verhinderen respectievelijk uit te stellen.(O)

Vanaf mei 1944 werden de kunstcollecties uit München en Kremsmünster in de bomvrije zoutmijn bij het Oostenrijkse Altaussee ondergebracht.(P) Hitler wilde zijn collecties absoluut behouden omdat ze zijn roem als kunstverzamelaar zouden verzekeren. Op 13 mei 1945 namen kunstofficieren van het Derde Leger de zoutmijn over. Vanaf 17 juni werden de kunstwerken naar het Central Collecting Point in München getransporteerd en daarna gerestitueerd.(Q)

De inventaris van de Sonderauftrag

Na de oorlog was de Sonderauftrag Linz onderworpen aan het onderzoek van de Art Looting Investigation Unit (ALIU)[64] van de Office of Strategic Services (OSS). Hermann Voss gaf tijdens de verhoren en voor de dreigende aanklacht van het Tribunaal van Neurenberg aan dat hij er alles aan had gedaan om de in beslag genomen objecten buiten de inventaris te houden.(R) Daarbij verzweeg hij dat Hitler op 21 april 1943 het bevel had gegeven om de schilderijen, die

[61] Andere omgang met citaat dan hiervoor omdat het hier gaat om een kort, transparant citaat, dat bijdraagt aan het inbeeldingsvermogen van het doelpubliek.
[62] Omgang künstlerische realia van musea/galeries die tegenwoordig nog bestaan: behoudende vertaling.
[63] RM is eerder in de tekst als volgt aangeduid: Reichsmark (RM). Hierdoor heb ik dat niet nog een keer gedaan op deze plek.
[64] Omgang historische realia met een transparante naam waardoor er geen beschrijving hoeft worden toegevoegd. Dit begrip dan weer niet tussen aanhalingstekens omdat het niet tot het nazi-jargon behoort.

in Frankrijk door Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)[65] in beslag waren genomen, aan de Sonderauftrag over te leveren. De taak was ook om een complete fotocatalogus te maken van de schilderijen die "für Linz und andere Galerien[66]" waren. Dit overzicht omvatte naast de aankopen ook objecten die in beslag waren genomen door de ERR en Dienststelle Mühlmann in de bezette oost- en westgebieden[67].(S) Voss' doorzichtige verzoek tot strafverlichting liet zich niet weerleggen omdat de centrale catalogi uit Dresden in beslag waren genomen door het Rode Leger en voor de kunstexperts van de OSS niet beschikbaar waren. Ze moesten hun onderzoek op de inventaris van de Führerbau in München baseren. De conclusie van het OSS-onderzoek was dat het gros van de werken voor de Linz-collectie uit aankopen bestond omdat in München voornamelijk schilderijen werden bewaard die op de kunstmarkt waren aangekocht. Hieronder bevond zich dus niet de inventaris van Oostenrijkse, Franse en Poolse roofkunst (afgezien van enkele uitzonderingen). De Sonderauftrag Linz werd toch als criminele organisatie bestempeld. De OSS gaf opdracht om de medewerkers voor de rechtbank in Neurenberg te slepen om verantwoording af te leggen tijdens de Processen van Neurenberg. Dit bleef echter uit.

Door de noodgedwongen concentratie op de inventaris uit München, dat grotendeels uit schilderijen bestaat, bleef de gehele inventaris van het Führermuseum tijdens de OSS-onderzoeken buiten beschouwing.(T) De betreffende inventaris was geleidelijk van een schilderijengalerie in een kunstmuseum overgegaan: het omvatte nu ook grafische en toegepaste kunst, meubels, sculpturen, tapijten, munten, enzovoorts. Posse had alleen al 1.300 objecten aan het museum in Linz toegewezen uit de in beslag genomen objecten uit Wenen. De Sonderauftrag Linz beschikte niet alleen over de kunstwerken voor het Führermuseum, maar ook over alle werken van het 'Führervorbehalt'.(U) Dit waren werken die sinds juli 1938 in beslag waren genomen. Vanaf 22 augustus datzelfde jaar vielen deze werken ook onder de maatregel van het uitvoerverbod van de in 1918 'veilig gestelde' kunstwerken in de 'Ostmark'. Daar werden begin 1940 de kunstcollecties, archieven en bibliotheken van de opgeheven kloosters en stichtingen aan toegevoegd. Vanaf 9 oktober 1940 werd de maatregel voor dit 'Führervorbehalt' over het hele 'Altreich' uitgebreid en vanaf 18 november vielen hier alle kunstwerken onder die in bezette gebieden in beslag waren genomen. In juni 1943 besloeg dit ook de 'verzamelingen van kunstwerken van elk ander soort' en uiteindelijk werd in juli

[65] Afkorting toegevoegd om de consistentie van dit begrip te behouden.
[66] Zelfde omgang citaat als hiervoor.
[67] Uit: Frits Boterman, *Cultuur als macht,* p. 18.

1944 besloten dat dit ging om alle aan het rijk toegevallen kunstwerken van het 'Altreich' en de Alpen- en Donaugouw. Deze kunstwerken moesten met name over musea in de oostelijke gouwen van het Groot-Duitse Rijk worden verdeeld om de germanisering van het oosten op cultureel gebied te ondersteunen. Na het einde van de oorlog moest het verdelingsproject buiten Oostenrijk worden gerealiseerd.

Architectonische plannen

Het Führermuseum in Linz was nooit het grootste museum van de wereld geworden, wat lang werd aangenomen. De bouwplannen voor het museumgebouw die bewaard zijn gebleven, bewijzen dit nadrukkelijk.(V) Ze laten een carrévormig ontwerp zien om een binnenhof van 80 bij 90 meter met een colonnade van 128 meter. Het achterste deel schijnt voor wisseltentoonstellingen bestemd te zijn geweest.

Het ruimtelijk ontwikkelingsplan is gecompliceerd en in veel opzichten niet uitgewerkt. De plannen werden op basis van schetsen van Hitler door verschillende architecten uitgevoerd: in een eerste fase tussen 1938-1939 hadden ze Albert Speer als architect op het oog en zou er een bouwterrein komen binnen de oeverbebouwing aan de Donau. In 1939 had de architect Roderich Fick uit München plannen voor het museumgebouw uitgewerkt. Deze werden in 1940 uitgebreid: de vestiging van het gebouw zou naar het zuiden van de stad worden verplaatst, aan de Opernplatz. In januari 1943 zijn er toch nog gezamenlijke ontwerpen van Hitler en Speer voor het museum vastgelegd. In de herfst van 1941 was Hermann Giesler belast met de totale planning van Linz. De maquette van het 'Linzer Modell' werd in februari 1945 naar de rijkskanselarij gebracht en presenteerde de oeverbebouwing aan de Donau; Hitler heeft er vaak urenlang voor gezeten. De Opernplatz met het Führermuseum was niet aanwezig in het model. Dat was geen reden voor Hitler om zich niet tot op het laatste moment als een bezetene te bekommeren over de berging van zijn kunstcollectie tegen luchtaanvallen. In zijn laatste wil, die hij vlak voor zijn zelfmoord heeft geschreven, benoemde hij zijn grootste wens: dat zijn nalatenschap aan Linz, namelijk de oprichting van een museum, ook uitgevoerd zou worden.

Voetnoten:

De roof van Louis von Rothschild. Familiearchief en kunstcollectie 1938-2001

A. Deze toestemming kregen ze pas na de inval van het Duitse leger en de oprichting van het Protectoraat Bohemen en Moravië[68] wat de onderhandelingspositie van de Rothschilds behoorlijk verslechterde. Tot dan liet Louis von Rothschild zich niet ompraten, zelfs niet toen Heinrich Himmler hem op 12 december 1938 een bezoek bracht. Het enige gevolg hiervan was een comfortabelere inrichting van de gevangeniskamer die er volgens Louis von Rothschild "wie ein Krakauer Bordell" uitzag. Of het bezoek van Himmler daadwerkelijk heeft plaatsgevonden was lange tijd onduidelijk in het onderzoek. De documenten die dit aantonen, bevinden zich in het Bundesarchiv, R 58/403. Het verdrag van 13 juli 1939 dat uiteindelijk onder verantwoording van de Dresdner Bank tot stand kwam, trad niet meer in werking vanwege het uitbreken van de oorlog.
B. Interne aantekening van de Rijkskanselarij, 25 juni 1938, in Bundesarchiv, R 43II, 1269a; over het Führervorbehalt vgl. het artikel van Birgit Schwarz.
C. Het schilderij wordt inmiddels Abraham Pietersz van Calraet toegeschreven.
D. Deze handhaving ontwikkelde zich tot het uitvoerverbod resp. het 'Denkmalgesetz' uit de jaren 1918 en 1923.

Voetnoten:

Sonderauftrag Linz en het Führermuseum

A. Over de Oostenrijkse voorgeschiedenis van de Sonderauftrag:
   Jonathan[69] Petropoulos, *Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich* (Berlijn: Propläen Verlag, 1999), 111-120.
   Theodor Brückler, red., *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute* (Wenen/Keulen/Weimar: Böhlau Verlag, 1999).

[68] Vertaling van een begrip dat tot de historische realia behoort, is in dit geval niet behouden omdat er een algemene term voor bestaat in de doeltaal. In dit geval was de lezer misschien over het begrip gestruikeld omdat het niet zo transparant is. Dit zou niet bevorderlijk zijn voor het leestempo en de duidelijkheid van de tekst. Door deze niet-behoudende vertaalstrategie zijn ook de aanhalingstekens weg gelaten omdat het nu niet meer duidt op het nazijargon.
[69] Voornaam en achternaam omgewisseld door het verschil in omgang met verwijzingen in voetnoten en bibliografie.

Birgit Schwarz, *Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum "Führermuseum"* (Wenen/Keulen/Weimar: Böhlau Verlag, 2004), 32-39.

Over de Oostenrijkse kunstroof:

Sophie Lillie, *Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens* (Wenen: Czernin Verlag, 2003).

Gabriele Anderl, Alexandra Caruso, red., *NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen* (Innsbruck/Wenen/Bozen: StudienVerlag, 2005).

Birgit Schwarz, „Hitlers Museumpolitik und ihre Auswirkungen bis heute" in *Kunst und Staat. Beiträge zu einem problematischen Verhältnis,* red. Patrick Werkner, Frank Höpfler (Wenen: Hugert & Roth, 2007), 81-99.

B. Birgit Schwarz, „Hitlers Sonderbeauftragter Hans Posse", *Dresdner Hefte 22 9* (2004), 77-85.

C. Fundamenteel voor de Sonderauftrag Linz: S. Lane Faison, *Detailed Interrogation Report No. 4: Linz: Hitler's Museum and Library* (Washington D.C.: OSS, ALIU, 15 december 1945). Voor het personeel zie pagina 14-25.

D. S. Lane Faison, *Detailed Interrogation Report No. 12: Hermann Voss* (Washington D.C.: OSS, ALIU, 12 september 1945).

S. Lane Faison, *Supplement to Consolidated Interrogation Report No. 4: Linz: Hitler's Museum and Library* (Washington D.C.: OSS, ALIU, 15 januari 1946).

Schwarz, *Hitlers Museum,* 60-62.

E. Theodor Rousseau jr., *Detailed Interrogation Report No. 13: Karl Haberstock* (Washington D.C.: OSS, ALIU, 1 mei 1946).

Jonathan Petropoulos, *The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany* (Oxford: University Press, 2000), 74-100.

F. Schwarz, *Hitlers Museum,* p. 41f.

G. Eva Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte* (Wenen/Keulen/Weimar: Böhlau Verlag, 1997)

Theodor Brückler, *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich.*

H. Schwarz, *Hitlers Museum,* p. 50.

I. Hanns C. Löhr, *Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der "Sonderauftrag Linz". Visionen, Verbrechen, Verluste* (Berlijn: Akademie Verlag, 2005).

J. Ernst Kubin, *Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtigungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte* (Wenen: Orac Verlag, 1989), 65-68.

K. Schwarz, *Hitlers Museum.*

L. Birgit Kirchmayr, "Zur Beteiligung des Gaus Oberdonau am 'Sonderauftrag Linz'" in *Geraubte Kunst in Oberdonau,* red. Birgit Kirchmayr, Friedrich Buchmayr, Michael John (Linz: OÖLA, 2007), 57-64.
Birgit Schwarz, "Bücher zum NS-Kunstraub und zum 'Sonderauftrag Linz'" in *Kunstchronik 60* (2007), 33-42, hier p. 37.

M. Elke Fröhlich red., *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, deel II, band 6, aantekening van 12 december 1942, p. 430.

N. Schwarz, *Hitlers Museum,* p. 42 en p. 55.

O. Ibid, p. 62.

P. Katharina Hammer, *Glanz im Dunkel. Die Bergung von Kunstschätzen im Salzkammergut am Ende des 2. Weltkriegs* (Wenen: Österreichischer Bundesverlag, 1986).
Veronika Hofer red., *Berg der Schätze. Die dramatische Rettung europäischer Kunst im Altausseer Salzbergwerk* (Scharnstein: Prospera, 2006).

Q. Craig H. Smyth, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after WW II* (Den Haag: Schwartz, 1988).
Iris Lauterbach, "Austreibung der Dämonen. Das Parteizentrum der NSDAP nach 1945" in *Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Köningsplatz in München,* red. Iris Lauterbach, Julian Rosefeldt, Piero Steinle (München/Berlijn: Deutscher Kunstverlag, 1995), 157-180.

R. Faison, *Hermann Voss*, p. 8.
Schwarz, *Hitlers Museum,* p. 66f.

S. Schwarz, *Bücher zum NS-Kunstraub,* p. 40f.

T. Ibid, p. 37.

U. Schwarz, *Hitlers Museum,* 68-73.

V. Ingo Sarlay, *Die Stadtplanung von Linz an der Donau 1938-1945. Kulturelle und wirtschaftliche Konzeptionen, Planungsstellen und Wirtschaftspläne.* Teil I: Diss. (Graz: Universität Graz, 1985)

Ingo Sarlay, *Baukunst im Dritten Reich. Hitlers Linz. Die Stadtplanung v. Linz an der Donau 1938-1945.* Teil II: Städtebauliche Detailplanung und Architektur. (Graz: 1987). De auteur is van een plan een werk te publiceren dat het 'Führermuseum' in de context van de architectonische plannen plaatst.

Kapitel 4 Die Reflektion

Im Absatz 2.5 wurde konkludiert, dass die NS-Realien im Zieltext auf eine bewahrende Weise übersetzt werden. Es gibt einen deutlichen Unterschied im Umgang mit Zitatwörtern mit und ohne Anführungszeichen. Die NS-Realien, die ohne Anführungszeichen übersetzt sind, sind die Begriffe, die nicht in einem anderen Kontext bestehen. Zum Beispiel der Begriff ‚Führermuseum' wird nur in Texten angewendet, die vom Zweiten Weltkrieg handeln. Dagegen kann ein Begriff wie ‚Zentraldepot' oder ‚Ostgebiet' auch in Texten auftreten, die nicht von diesem Thema handeln. Um zu betonen, dass ein ‚allgemeines' Wort wie Ostgebiet oder Zentraldepot hier Teil des NS-Jargons ist, werden diese Art NS-Realien zwischen Anführungszeichen gestellt. Diese bewahrende Übersetzungsstrategie könnte dazu führen, dass der Text zu ‚fremd' und undeutlich wird. Grit hat in seinem Artikel davor gewarnt, dass die Übersetzungsstrategie mit einem Zitatwort eigentlich nur verwendet werden kann, wenn das Zielpublikum Vorkenntnisse über das Thema hat. (Vgl. Grit 2012: 192) Da ich davon ausgegangen bin, dass das Publikum einige Vorkenntnisse über das Thema hat, schien mir diese Übersetzungsstrategie hier geeignet. In diesem letzten Kapitel werde ich auf einige Fragmente aus dem Text zurückblicken, um konkludieren zu können, ob diese Übersetzungsstrategie für die NS-Realien geeignet und nicht störend ist.

Das erste Fragment möchte ich besprechen, da diese Sätze zwei Realien enthalten, die auf unterschiedliche Weise übersetzt sind:

"Dit allemaal in een razend tempo en met een vanzelfsprekendheid zoals men het tot op dat moment in het 'Altreich' (het Duitse Rijk met de grenzen van 1937) niet kende. De 'Anschluss' kan daarom met recht en rede worden gemarkeerd als begin van het georganiseerde roven van kunst- en cultuurobjecten van Europese joden."

Der erste Begriff ist mit einem Zitatwort zwischen Anführungszeichen und einer Beschreibung übersetzt. Persönlich finde ich es leicht störend, dass die Beschreibung ziemlich lang ist und nicht am Ende des Satzes steht. Trotzdem habe ich mich dafür entschieden, da ich es nicht notwendig fand, einen ganz neuen Satz für die Beschreibung zu bilden. Das zweite Zitatwort folgt sehr schnell, aber das ist für das Lesetempo nicht nachteilig. Hierbei ist es hilfreich, dass die Realien für das Zielpublikum (wahrscheinlich) nicht unbekannt sind.

Das zweite Fragment, das ich besprechen werde, enthält drei Realien: zwei der Kategorie künstlerische, organisationale und konzeptionelle Realien und eine der Kategorie historische, organisationale und konzeptionelle Realien:

“Op dat moment bevond de kunstcollectie van Louis von Rothschild zich al bijna een jaar in het nieuw ingerichte ‘Zentraldepot’[70]. Deze opslag was gevestigd op de eerste verdieping van de Neue Burg (onderdeel van het keizerlijk paleis) en werd door het Kunsthistorisches Museum in Wenen beheerd.”

Den Umgang mit dem Begriff ‚Zentraldepot’ ist schon besprochen und finde ich in diesem Satz geeignet, vor allem, da der Begriff transparent ist. Die Neue Burg und das Kunsthistorische Museum Wien gehören den künstlerischen, organisationalen und konzeptionellen Realien an und wurden mit einem Zitatwort, und eine Beschreibung, übersetzt. In diesen zwei auf einander folgenden Sätzen kommen drei Zitatwörter vor. Es ist eine berechtigte Frage, ob das beim Lesen nicht störend ist. Persönlich finde ich die bewahrende Übersetzungsstrategie hier nicht störend, da die Begriffe transparent sind und es beiträgt an der Vorstellung der Geschichte. Ich fand es hier wichtig, eine Beschreibung bei der Neuen Burg hinzuzufügen, da ich erwarte, dass das Zielpublikum keine Vorkenntnisse über dieses Gebäude hat.

Das letzte Fragment, das ich besprechen möchte, kommt aus dem zweiten Teil der Übersetzung:

„Dit fonds werd gespekt door onder andere de opbrengsten van de ‘Sondermarken’ (speciale postzegels die tussen 1943-1945 verkrijgbaar waren)[71] van de Deutsche Reichspost en uit overheidsmiddelen zoals het fonds voor algemene doeleinden.(J)”

Im Ausgangstext wurde von einem Sonderarchiv, einem Sonderkommando und hier von den Sondermarken gesprochen. Diese Begriffe sind unterschiedlich übersetzt, da die Konnotationen der Begriffe unterschiedlich sind. Das besprochene Sonderarchiv ist ein Archiv in Moskau, weshalb der Begriff nicht dem NS-Jargon zugehörte. Das besprochene Sonderkommando ist ein spezielles Kommando, aber nicht das Sonderkommando aus Vernichtungslagern, also wollte ich hier nicht die NS-Konnotation betonen. Die Sondermarken

[70] Omgang ‘historische, organisationale und konzeptionelle Realien’ in combinatie met aanhalingstekens om duidelijk te maken dat het niet gaat om ‘een centrale opslag’ maar ‘dé centrale opslag van die tijd’. Dit begrip is redelijk transparant waardoor het leestempo hoog blijft.

[71] Omgang historische realia in combinatie met aanhalingstekens omdat het tot het nazi-jargon behoort en het een niet-transparant begrip is en ook niet algemeen bekend is.

sind spezielle Marken dieser Periode wobei ich es geeignet fand, die Konnotation mittels eines Zitatworts und Anführungszeichen zu betonen. In diesem Satz fand ich eine Beschreibung dieses Begriffs notwendig, sonst ginge die Denotation und Konnotation des Begriffs verloren. Es kommen wieder zwei Zitatwörter in diesem Satz vor, und ich finde das beim Lesen nicht störend. Obwohl die Beschreibung hier ‚notwendig' ist, verlangsamt es das Lesetempo.

Der Text wurde anhand eines pragmatisch-funktionellen Modells analysiert, und daraus wurde die größte Übersetzungsproblematik konkludiert. Der Fokus lag auf den historischen und NS-Realien, aber beim Übersetzen bemerkte ich, dass auch relativ viele moderne, organisationale und konzeptionelle Realien vorkommen, die Aufmerksamkeit brauchen. Dem könnte bei einer folgenden Übersetzung eines Textes über Raubkunst mehr Beachtung geschenkt werden.

Im Allgemeinen bin ich der Meinung, dass die Übersetzung mit der Übersetzungsstrategie dieser Arbeit übereinstimmt. In der Einleitung wird auf die einleitende Funktion, den Zielkontext und das Zielpublikum geachtet. Im Text über Louis von Rothschild, den Sonderauftrag Linz und das Führermuseum werden die vorgeschlagenen Übersetzungsstrategien für die verschiedenen Arten von Realien auf konsistente Weise angewendet. Ich bin der Meinung, dass es in NS-Texten wichtig ist, Realien der nationalsozialistischen Periode auf eine bewahrende Weise zu übersetzen, wobei Realien, die Teil des NS-Jargons sind, mit Anführungszeichen betont werden. Das wichtigste Argument für diese Übersetzungsstrategie ist die Erhaltung des Textinhalts, vor allem die NS-Konnotation, und das Verständnis für diese Periode. Ich bin der Meinung, dass diese Übersetzungsvorschläge als relevanten Beitrag zu einer NS-Konvention gelten, da die Realien in geeigneten Kategorien eingeteilt sind und hier relativ deutliche und konsistente Übersetzungslösungen vorgeschlagen sind. Eine wichtige Notiz für die weitere Entwicklung dieser NS-Konvention ist, dass die Ergänzungen und Beschreibungen, die zwischen Klammern stehen, beschränkt bleiben müssen, um das Lesetempo zu erhöhen.

Literaturverzeichnis

Ausgangstext

Bertz, I. & Dorrmann, M. *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute.* Göttingen: Wallstein Verlag, 2008.

Paralleltexte

Boterman, F. *Cultuur als macht. Cultuurgeschiedenis van Duitsland 1800-heden.* Amsterdam: De Arbeiderspers, 2014.

Boterman, F. *Duitse daders. Nederland onder Duitse bezetting (1940-1945).* Amsterdam: De Arbeiderspers, 2015.

Ekkart, R. & Muller, E. *Roof & Restitutie. De uittocht en gedeeltelijke terugkeer van Nederlands kunstbezit tijdens en na de Tweede Wereldoorlog.* Deventer: Ter Borch Stichting, 2017.

Goodman, S. *De wolven namen alles mee: op zoek naar de door nazi's geroofde kunstverzameling van mijn familie*. Amsterdam: Meulenhoff, 2015.

Hollander, P. den. *Roofkunst: de zaak-Goudstikker.* Amsterdam: Meulenhoff, 2007.

Krul, W. "De Haagse School en het nationale landschap" in *BMGN – Low Countries Historical Review* 121(4) (2006), 222-227.

Muller, E. & Schretlen, H. *Betwist Bezit. De Stichting Nederlands Kunstbezit en de teruggave van roofkunst na 1945.* Zwolle: Wbooks, 2002.

Rydell, A. *De plunderaars. De nazi-obsessie met kunst.* Amsterdam: Atlas Contact, 2015.

Rydell, A. *De grote boekenroof. Een zoektocht naar Europa's verdwenen bibliotheken.* Amsterdam: Atlas Contact, 2017.

Uitgave bij tentoonstelling in Hollandsche Schouwburg. *Geroofd maar van wie? : tentoonstelling over kunst, in WOII geroofd door nazi's of onder dwang verkocht. De rechtmatige eigenaren worden nog steeds gezocht.* Amsterdam: Bureau Herkomst Gezocht, 2006.

Paralleltexte, Internet

Bergh, G.J. van den. “Geef alle roofkunst terug aan nazaten.” In *Volkskrant.* https://www.volkskrant.nl/columns-opinie/geef-alle-roofkunst-terug-aan-nazaten~b5e00ae0/ (Abgerufen am 25. November 2018).

Biesta, F. & Cahen, J. “De terugkeer van de Haagse archieven uit Tsjechië en Moskou.” https://www.archieven.nl/nl/zoeken?mivast=0&mizig=210&miadt=59&miaet=1&micode=0131-01&minr=1883660&miview=inv2 (Abgerufen am 26. November 2018).

Glaudemans, C. “Terug uit Rusland.” https://www.joodserfgoeddenhaag.nl/terug-uit-rusland/ (Abgerufen am 26. November 2018).

Tromp, J. “Lauder koopt ‘Adèle voor 135 miljoen.” https://www.volkskrant.nl/cultuur-media/lauder-koopt-adele-voor-135-miljoen~bcaadee7/ (Abgerufen am 26. November 2018).

Übrig

Crystal, D. *A Dictionary of Linguistics and Phonetics.* Malden: Blackwell Publishing, 2008.

Hüning, M. “Adjective + Noun constructions between syntax and word formation in Dutch and German.” In *Cognitive Perspectives on Word Formation*, herausgegeben von Alexander Onysko & Sascha Michel, 195-215. Berlin/New York: De Gruyter, 2010.

Naaijkens, T., Koster, C., Bloemen, H. & Meijer, C. *Denken over vertalen. Tekstboek vertaalwetenschap.* Nijmegen: Vantilt, 2010.

Newmark, P. *A Textbook of Translation.* London: Prentice Hall, 1988.

Snell-Hornby, M., Hönig, H.G., Kußmaul, P. & Schmitt, P.A. *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenberg Verlag, 2015.

VanDale Pocketwoordenboek Duits Nederlands. Utrecht/Antwerpen: Van Dale Lexicografie, 2003.

Internetquelle

Duden Online. https://www.duden.de/rechtschreibung/Handbuch (Abgerufen im Dezember 2018 und Januar 2019).

De Restitutiecommissie, „De beknopte voorgeschiedenis van de Restitutiecommissie.“ https://www.restitutiecommissie.nl/beknopte_voorgeschiedenis_van_de_restitutiecommissie.html (Abgerufen im Januar 2019)

Der Kunstrückgabeirat, “Kommission.” http://www.provenienzforschung.gv.at/de/kommission/ (Abgerufen im Januar 2019).

Anhang I.

Kategorie	Begriff	Übersetzungsstrategie	Übersetzung	Paralleltexte	Info Paralleltext
Materiell-kulturelle Realien	Schloss Wölfelsdorf in Schlesien	Lehnübersetzung, da der Ausgangsausdruck wörtlich übersetzt wird. Die Ortsbestimmung ist als Adjektiv übersetzt, basiert auf den Paralleltexten	Silezische slot Wölfelsdorf	"Het grootste deel van de archieven van de Joodse instellingen uit Den Haag kwam in mei 1944 terecht in het **Silezische slot Wölfelsdorf** (thans Wilkanów)." (Glaudemans, C (2013). *Terug uit Rusland.* Abgerufen am 30. Oktober, von: https://www.joodserfgoeddenhaag.nl/terug-uit-rusland/) "Delen van de RSHA-collectie vrijmetselaarsliteratuur, met daarin opgenomen de bibliotheek occulte literatuur, werden overbracht naar Heinrich Himmlers lievelingskasteel in Schlawa, nu Stawa, terwijl het archiefmateriaal naar **Wölfelsdorf ging, het huidige Wilkanów, waar het werd ondergebracht in een slot** en een brouwerij." (Rydell 2017: 503) "Het grootste deel van de archieven van de joodse instellingen uit Den Haag kwam in mei 1944 terecht in het **Silezische slot Wölfelsdorf** (thans Wilkanów)." (Biesta, F & Cahen, J (k.d.). *Inventaris van de archieven van de Nederlandsch-Israëlitische Gemeente,* von: https://www.archieven.nl/nl/zoeken?mivast=0&mizig=210&miadt=59&miaet=1&micode=0131-01&minr=1883660&miview=inv2)	
Organisationale und konzeptionelle Realien: modern	Bürgerliches Gesetzbuch	Analogiebildung, da es ein äquivalenter Ausdruck aus der Zielsprache ist	Burgerlijk Wetboek	"bürgerlich, 1. burgerlijk, civiel; 2. bekrompen: **Bürgerliches Gesetzbuch (BGB) Burgerlijk Weboek**; ~e Küche: burgerkost" (vanDale pocketwoordenboek Duits-Nederlands (3e editie). (2003). Utrecht: Van Dale.	
	Kunstrückgabe-Beirat	Analogiebildung in Kombination mit der Ergänzung des Orts, da ein äquivalenter Ausdruck benutzt wird. Um zu betonen, dass kleine Unterschiede zwischen der niederländischen und österreichischen Kommission bestehen, wird der Großbuchstabe weggelassen und der Ort hinzugefügt	de Oostenrijkse restitutiecommissie	"In de ontstaansgeschiedenis van de **Restitutiecommissie** speelde de Commissie Ekkart, ook wel Commissie Herkomst Gezocht genoemd, een belangrijke rol. Van 1998 tot 2004 onderzocht het projectbureau Herkomst Gezocht, onder begeleiding van de Commissie Ekkart, de herkomst van objecten in de Nederlandse Kunstbezit collectie. In 2001 besloot de regering een onafhankelijke adviescommissie in te stellen. De regering vond een meer beleidsmatige benadering van restitutievraagstukken meer passend dan een strikt juridische benadering. Deze commissie kreeg als taak claims op geroofde cultuurgoederen te onderzoeken en te beoordelen. (Von: https://www.restitutiecommissie.nl/beknopte_voorgeschiedenis_van_de_restitutiecommissie.html) "Der **Kunstrückgabebeirat** ist gemäß § 3 des Kunstrückgabegesetzes beim Bundeskanzleramt eingerichtet. Seine Mitglieder werden durch den Bundesminister für Kunst und Kultur, Verfassung und Medien ernannt. Der Kunstrückgabebeirat tagt mehrmals im Jahr, seine Empfehlungen richten sich an die zuständigen Bundesministerinnen und Bundesminister für die jeweiligen Bundessammlungen." (Von: http://www.provenienzforschung.gv.at/de/kommission/) "In 2006 is het werk op advies van de Restitutiecommissie alsnog teruggegeven aan de dochter van de verzamelaar." (Ekkart & Muller 2017: 63)	Ein Vergleich von der Funktionsbeschreibung der Restitutiecommissie (NL) und dem Kunstrückgabe-Beirat (AUT).

	Kulturschutzoffiziere der 3. US-Armee	Analogiebildung, da es ein äquivalenter Ausdruck aus der Zielsprache für 3. US-Armee ist. Kulturschutzoffiziere ist mittels einer Kernübersetzung übersetzt, basiert auf dem Paralleltext.	kunstofficieren van het Derde Leger	"Ook in Nederland waren de geallieerde MFA&a-militairen actief. Het brein achter de hele operatie, luitenant George Stout, die inmiddels tot **'kunst-officier'** in de 12th Army Group was bevorderd, was de eerste geallieerde militair die de collecties van het Rijksmuseum, het Mauritshuis en het Frans Halsmuseum in de mergelgroeven van de Sint Pietersberg inspecteerde. Er was voldoende reden om sabotage te vermoeden, zo was gebleken toen Stouts collega kapitein Robert Posey van generaal Pattons **Derde Leger** na de Duits capitulatie als eerste de zoutgroeven van Alt Aussee en Bad Ischl bij Salzburg binnenging." (Hollander, den 2007: pagina onbekend) "Het oorlogsrecht geeft overwinnaars recht op oorlogsbuit als herstelbetaling maar in de ogen van de Amerikaanse **kunstofficieren** was er geen groot verschil tussen dit Amerikaanse plan en de manier waarop de nazi's joods kunstbezit hadden onteigend uit de bezette landen en kunst onder dwang hadden opgekocht." (Boogaard, van den, R (1990). *Rook in de mijnen: Geroofde kunst uit Duits bezit spoorloos verdwenen,* abgerufen am 25. April, von https://www.nrc.nl/nieuws/1990/11/23/rook-in-de-mijnen-geroofde-kunst-uit-duits-bezit-spoorloos-6947993-a863679)	1. *Roofkunst: de zaak Goudstikker,* 2. Handelsblad
	Bundesdenkmalamt	Kernübersetzung, da eine Analogiebildung hier falsch wäre (Rijksdienst voor Cultureel Erfgoed). Der Text handelt von Österreich, einer Republik. Diese Übersetzung enthält den Kern beider Instanzen.	instantie voor cultureel erfgoed	Das BUNDESDENKMALAMT ist die Fachinstanz, die im öffentlichen Interesse und im gesetzlichen Auftrag das kulturelle Erbe Österreichs erhält, schützt, pflegt und erforscht. Unser Know-how, das wir in mehr als hundertfünfzig Jahren in den Bereichen Denkmalpflege, Denkmalforschung und Restauriertechnologie erworben haben, steht der Öffentlichkeit zur Verfügung. Monumenten zijn historische gebouwen, archeologische vindplaatsen of groene, aangelegde bouwwerken. Deze worden beschermd door de rijksoverheid, provincie of gemeente vanwege hun cultuurhistorische karakter. De Rijksdienst voor het Cultureel Erfgoed houdt zich bezig met rijksmonumenten. We wijzen rijksmonumenten aan, verlenen subsidie voor restauratie en onderhoud en adviseren bij vergunningverlening en restauratie en onderhoud.	Ein Vergleich von der Funktionsbeschreibung des Bundesdenkmalamtes und der Rijksd voor Cultureel Erfgoed
Organisationale und konzeptionelle Realien: historisch	Altreich	Zitatwort mit Anführungszeichen und einer Beschreibung, basiert auf dem Paralleltext und Newmark's Theorie, dass historische Realien nicht übersetzt werden	'Altreich' (het Duitse Rijk met de grenzen die tussen 1937-1945 bestonden)	"Bij deze gelegenheid maakte Hitler duidelijk dat de 'Auswanderung' van alle joden uit het 'Altreich' (Duitsland, Oostenrijk en het protectoraar Bohemen-Moldavië) aanstaande was." (Boterman 2015: 46-47)	*Duitse daders. De Jodenvervolging en nazificatie van Nederland* (nachstehe bezeichnet als *Duitse daders*)

	Anschluss	Zitatwort mit Anführungszeichen, basiert auf den Paralleltexten und Newmark's Theorie über historische Realien	'Anschluss'	"In tegenstelling tot bijvoorbeeld Oostenrijk, waar direct na de Anschluss in 1938 dezelfde anti-Joodse maatregelen in stelling werden gebracht die in de jaren daarvoor al in nazi-Duitsland waren ontwikkeld, werd in Nederland langer de tijd genomen om dergelijke maatregelen te implementeren." (Ekkart & Muller 2017: 48) "Na de 'Anschluss' van Oostenrijk bij Hitler-Duitsland in maart 1938 werd de grens tussen Nederland en Duitsland afgesloten om illegale vluchtelingentegen te houden en terug te sturen, onder verwijzing naar de slechte economische situatie en de Nederlandse neutraliteit. (Boterman 2015: 10) "De latere rijkscommissaris voor het bezette Nederland had de Anschluss van Oostenrijk geforceerd door zichzelf te benomen tot rijkskanselier en in die rol het Duitse leger om hulp te vragen bij het 'herstel van rust en orde' in Hitlers geboorteland." (Hollander, den 2007: 5)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Duitse daders Roofkunst: de zaak Goudstikker*
	Sonderkommando	Kernübersetzung, da in dem Kontext nicht von 'dem Sonderkommando', sondern von einem anderen speziellen Kommando gesprochen wird. Mit einer bewahrenden(ratherwörtlichen, beibehaltenden) Übersetzung könnte das Wort die falsche Konnotation haben.	apart commando		
	Sonderauftrag Linz	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Sonderauftrag Linz	"Dit schilderij bevond zich in de jaren dertig op de Engelse kunstmarkt en werd in 1944 door Kunsthandel A. Nijstad in Lochem via een kunstinkoper verkocht aan de Sonderauftrag Linz." (Ekkart & Muller 2017: 37) "De kunsthistoricus Hans Posse (1879-1942) directeur van de Sonderauftrag Linz, was in opdracht van een nieuw museum, het Führer-Museum in Linz (Oostenrijk)." (Boterman 2015: 107) "Een collectie die zou worden aangelegd door een speciale geheime commissie: de Sonderauftrag Linz." (Rydell 2015: 112)	1. *Roof & Restitutie;* 2. *Duitse daders De plunderaars*
	Dienststelle Mühlmann	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Dienststelle Mühlmann	"Daarnaast kregen tientallen Joodse bedrijven te maken met de **Dienststelle Mühlmann**, een organisatie die zich toelegde op het verwerven van kunst voor nazi-Duitsland. De Dienststelle werd geleid door de Oostenrijkse kunsthistoricus Kajetan Mühlmann, een persoonlijke vriend van Seyss-Inquart die eerder kunstschatten in Polen had geroofd ten bate van het Derde Rijk. (Ekkart & Muller 2017: 43) "Bij de gegevens in het SNK-archief over een anoniem zeventiende-eeuws rotslandschap staat vermeld dat ***Dienststelle* Mühlmann**, die zich zowel met koop als roof bezighield, dit schilderij had 'verworven' uit Hollands joods bezit." (Bureau Herkomst Gezocht 2006: 7) "En dan was er nog de **Dienststelle Mühlmann** onder leiding van de Oostenrijker dr. Kajetan Mühlmann, waar de Feind Vermögen Stelle haar in beslag genomen kunstvoorwerpen afleverde." (Hollander, den 2007: 30)	1. *Roof & Restitutie;* 2. *Geroofd, maa wie?;* 3. *Roofkunst: de zaak Goudstik*

	Central Collecting Point	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Central Collecting Point	"De Amerikanen vestigden vier **Central Collecting Points (CCP's)** in Marburg, Wiesbaden, München en Offenbach." (Ekkart & Muller 2017: 100) "De meeste schilderijen van de voormalige collectie-Goudstikker kwamen terecht bij het **Central Collecting Point** München." (Hollander, den 2007: 45)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Roofkunst: d Goudstikker*
	Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)	"Hiervoor was de **Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)** verantwoordelijk. Deze rooforganisatie stond onder leiding van nazi-ideoloog Alfred Rosenberg en was in verschillende bezette landen actief, onder meer bij de confiscatie van cultuurgoederen." (Ekkart & Muller 2017: 57) "Daar in Parijs had Hitlers **Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)**, genoemd naar zijn leider Alfred Rosenberg, de handen vol aan roof van en ruilhandel in topkunst." (Hollander, den 2007: 29) "In de zomer van 1940 kreeg de **ERR** het groene licht om in de bezette landen beslag te leggen op bibliotheken en archieven die toebehoorden aan 'vijanden van het Rijk'. Het **Amt Rosenberg** ging meteen aan de slag, want net als de concurrentie wisten ze dat je er snel bij moest zijn voor een ander er met de buit vandoor ging." (Rydell 2015: 160)	1. *Roof & Restitutie;* 2. *Roofkunst: d Goudstikker;* 3. *De plunderaars*
	Stahl- und Eisenwerks Witkowitz in Nordmähren	Kernübersetzung, da es bei diesem Begriff vor allem wichtig ist, dass das Zielpublikum versteht, welche Produkte das Werk herstellt und wo das ungefähr stattfindet.	staal- en ijzerfabriek in het noordoosten van Tsjechië	"De bank van de Rothschilds, die al lange tijd een steunpilaar was van de Oostenrijkse economie, hun staalfabrieken en niet in de laatste plaats de kunstcollecties van Alphonse en Louis stonden op het spel." (Rydell 2015: 104)	*De plunderaars*
	Führerbau	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Führerbau	"Aan de Arcisstraße, vlak bij de Köningsplatz, lag de ook door Troost ontworpen Führerbau, een protserig gebouw dat representatieve doeleinden moest dienen." (Rydell 2015: 51-52) "Het verzamelpunt was gevestigd in Hitlers voormalige politieke hoofdkwartier, het partijkantoor aan de Kôningsplatz in het stadscentrum, de Führerbau." (Hollander, den 2007: pagina onbekend)	*1. De plunderaars*, 2. *Roofkunst: de Goudstikker*
	Sonderbeauftragter	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Sonderbeauftragter	"In december 1942 overleed Posse in Berlijn. Zijn opvolger als Sonderbeauftragter des Führers was kunsthistoricus en museumdirecteur Hermann Voss (1884-1969)." (Ekkart & Muller 2017: 70)	*Roof & Restitutie*

	Finanzlandesdirektion	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen, da in der Zielkultur keine äquivalente Insitution besteht und im Satz der Kontext der Institution deutlich wird.	Finanzlandesdirektion	"Über die Rückstellungsanträge nach dem Ersten und Zweiten Rückstellungsgesetz (gegen die Republik Österreich) entschieden die Finanzlandesdirektionen. Die geschädigten EigentümerInnen mussten den Antrag bei der Finanzlandesdirektion, in deren Amtsbereich das Vermögen gelegen war, oder bei der Behörde, in deren Verwaltung das Vermögen stand, anmelden. Die Erledigung erfolgte durch Bescheide der Finanzlandesdirektion. Gegen einen solchen Bescheid war die Berufung beim Bundesministerium für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung, ab 1949 beim Finanzministerium möglich, in dritter Instanz entschied der Verwaltungsgerichtshof. Gemeinsam mit den Rückstellungskommissionen, die Verfahren nach dem quantitativ wichtigsten Dritten Rückstellungsgesetz durchführten, gehören die Finanzlandesdirektionen zu den wichtigsten Rückstellungsbehörden." (Abgerufen am 15. Januar, von: http://www.demokratiezentrum.org/wissen/wissenslexikon/finanzlandesdirektion.html)	Information und Funktion der Finanzlandesdirektion
	Ostgebiete	Zitatwort mit Anführungszeichen, da der Begriff spezifische Ostgebiete andeutet; und nicht einfach östlich gelegene Gebiete.	'Ostgebiete'	"Hij werd later in 1941 door Hitler, die hem ideologisch opzicht niet echt serieus nam, benoemd tot minister van de bezette *Ostgebiete* in Polen." (Boterman 2013: 80) "Boeken met het nummer 25 kwamen van Alfred Rosenbergs omvangrijke Reichministerium für die besetzten Ostgebiete, bestuurlijk verantwoordelijk voor de bezette delen van de Baltische gebieden en de Sovjet-Unie." (Rydell 2017: 36)	
	Ostmarkgesetz	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen. In anderen Fällen sind nicht transparente, historische Realien mit einem Zitatwort und einer Beschreibung übersetzt. Aber die Bedeutung und Konnotation wird hier anhand des Kontextes deutlich.	Ostmarkgesetz		
Organisationale und konzeptionelle Realien: künstlerisch	Führermuseum	Zitatwort ohne Kursivierung oder Anführungszeichen	Führermuseum	"Via een omweg kwam het schilderij in 1944 in de collectie van het **Führermuseum** in Linz." (Ekkart & Muller 2017: 20) "Op de veiling in 1938 bleef het schilderij onverkocht en pas vier jaar later verkochten de erven Mensing het schilderij aan Erhard Göpel ten behoeve van het **Führermuseum**." (Ekkart & Muller 2017: 25) "Zelf genoot hij de bescherming van Hans Posse, directeur van het Führermuseum van Hitler." (Bureau Herkomst gezocht 2006: 3) "Ter compensatie liet Göring, nadat hij zijn eigen keuze had gemaakt voor zijn museum Karinhall, Hitler altijd van zijn 'aankopen' meeprofiteren door hem een aantal belangrijke werken toe te zenden voor diens collectie in het geplande **Führermuseum** in Linz, de stad van Hitlers jeugd in Oostenrijk." (Hollander, den 2007: 46-47)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Geroofd, maa wie?*; 3. *Roofkunst: de zaak Goudstik*

	Dresdner Gemäldegalerie	Zitatwort, wobei die Ortsbestimmung nicht als Adjektiv übersetzt wird, da das in der Zielsprache nicht üblich ist	Gemäldegalerie in Dresden	"In maart 1943 volgde kunsthistoricus Hermann Voss hem op als leider van de Sonderauftrag Linz en directeur van de **Gemäldegalerie Dresden**." (Ekkart & Muller 2017: 75) "Het overige werd door Hitlers particuliere vertegenwoordigers 'ingekocht', zoals door prof. dr. Hans Posse, de directeur van de **Staatliche Gemäldegalerie in Dresden**, die ook tot directeur van het Hitler-museum was benoemd, en dr. Erhard Göpel van het in Nederland gevestigde bureau Referat Sonderfragen." (Hollander, den 2007:45-46)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Roofkunst: de Goudstikker*
	"Goldener Adele"	Zitatwort mit Anführungszeichnen, abweichende Übersetztungsstrategie als bei anderen Kunstwerktiteln	'Gouden dame'	Dieses Kunstwerk kommt entweder nicht oder nicht auf diese Weise in Paralleltexten vor. In der Zielkultur wird öfter die wörtliche Übersetzung des Kunstwerktitels verwendet (*Portret van Adèle Bloch Bauer II*) oder 'Mona Lisa van Oostenrijk', des englischen Filmtitels 'The lady in Gold' oder des niederländischen Buchtitels 'De dame in goud'(Hinweis für den gleichnamigen Film über das Kunstwerk). Da der ursprünliche Namen des Werks in dem Ausgangstext nicht benutzt wird, wollte ich das auch nicht im Zieltext tun. Das Werk hat vor allem wegen des Buches und Filmes viel Aufmerksamkeit in der Zielkultur bekommen, deswegen habe ich für die Übersetzungsstrategie gewählt, ein Teil des niederländischen Buchtitels zu verwenden. Ich habe diese Strategie gewählt, da es auch einen deutschen Kunstwerktitel in diesem Satz vorkommt, und ich den Satz nicht 'zu fremd' machen wollte.	
	"Berliner Straßenszene"	Zitatwort mit Kursivierung	*Berliner Straßenszene*	Abweichende Übersetzungsstrategie für einen Kunstwerktitel, da dieses Kunstwerk sehr bekannt und der Titel transparent ist. In dem Paralleltext *De plunderaars* kommt das Kunstwerk auch auf diese Weise vor: "Het schilderij *Berliner Straßenszene*' werde het bekendste van de reeks: een momentopname van een straattafereel met in het midden twee vrouwen - opgedoft, extravagant, kleurrijk - omringd door mannen in vale, doffe kleuren." (Rydell 2015: 206-207)	*De plunderaars*
	Kunsthistorisches Museum Wien	Zitatwort wobei die Ortsbestimmung in der Zielsprache übersetzt wird, da 'Wien' nicht zum Museumsnamen gehört	Kunsthistorisches Museum in Wenen	"Een database van de Sonderauftrag Linz van het **Deutsches Historisches Museum in Berlijn** omvat circa 6700 werken, die bestemd waren voor het Führermuseum en voor andere collecties." (Ekkart & Muller 2017: 70)	*Roof & Restitutie*
Organisationale und konzeptionelle Realien: international	Washingtoner Grundsätze	Beschreibung, da 'Washingtoner Grundsätze' oder 'Washington Principles' kein feststehender Begriff ist	Richtlijnen van de conferentie in Washington	"Dit gebeurde mede dankzij de aanbevelingen van Commissie Ekkart en **de richtlijnen van de internationale conferentie over restitutie in Washington in 1998**." (Ekkart & Muller 2017: 7) "Dat mag zo wezen, maar in het specifieke geval van oorlogskunst heeft Nederland vooraan geestaan in de rij van 44 landen die elkaar in **Washington beloofden ruimhartig om te gaan met nieuwe claims op basis van een verruimd restitutiebeleid**: afzien van de verjaringsproblematiek die aanspraken zo vaak frustreerde en ruimte maken voor inmiddels opgetreden nieuwe inzichten over het verloop van de geschiedenis (nova) in individuele zaken gezegd." (Hollander, den 2007: 44-45) "Dat **de uitgangspunten van Washington** in de Verenigde Staten slecht functioneren, heeft zijn weerslag op de restitutiekwestie in Europa omdat het de geloofwaardigheid van de Verenigde Staten als morele pleitbezorger heeft aangetast." (Rydell 2015: 346)	1. *Roof & Restitutie*; 2. *Roofkunst: de Goudstikker*; 3. *De plunderaars*
	Office of Strategic Services (OSS)	Zitatwort	Office of Strategic Services (OSS)	"Volgens een naoorlogs rapport van de United States **Office of Strategic Services (OSS)** was Nederland, na Frankrijk, de belangrijkste bron van aanwinsten voor de collectie Göring." (Ekkart & Muller 2017: 77)	*Roof & Restitutie*
Organisationale und konzeptionelle Realien: religiös	Benediktinerabtei Kremsmünster	Lehnübersetzung, da der Ausgangsausdruck wörtlich übersetzt wird.	Benedictijnerabdij in Kremsmünster		

Raphael Gross und Cilly Kugelmann

GRUSSWORT

Während der Zeit des Nationalsozialismus wurde in Deutschland und in den besetzten Gebieten Europas eine kaum vorstellbare Menge an Kunstwerken und Kulturgütern geraubt, darunter Gemälde, Skulpturen und Silber, aber auch ganze Bibliotheken, Musikinstrumente und wertvolle Archive. Eine für den Nationalsozialismus symptomatische Mischung aus materieller Bereicherung, Habgier nach Kunstbesitz und Ressentiments gegen die Moderne gehörte ebenso zu den Beweggründen des Raubs wie das antisemitisch motivierte »Sammeln« von Bibliotheken und Zeremonialgegenständen, die der Erforschung des zeitgleich radikal verfolgten und schließlich vernichteten Judentums dienen sollten.

Allein der gewaltige Umfang des nationalsozialistischen Raubzugs machte eine vollständige Rückgabe der Güter nach dem Krieg kaum vorstellbar. Dazu kam, dass Herkunft und Verbleib der Werke – oft genug infolge zwielichtiger Geschäfte – häufig im Dunkeln lagen. Tatsächlich befinden sich viele dieser Objekte bis heute in deutschen und internationalen Museen und Sammlungen, ohne dass ihre Provenienz je geklärt werden konnte.

In der Erklärung der Washingtoner Grundsätze im Jahre 1998 und der gemeinsamen Erklärung von Bund und Ländern im darauffolgenden Jahr verpflichtete sich Deutschland, gezielt die Herkunft möglicherweise geraubter Objekte zu erforschen und gegebenenfalls ihre Restitution voranzutreiben. Die gesetzlichen Grundlagen wurden jedoch im Zuge dieser Erklärungen nicht verändert; und so steht der staatlich bekundeten Verantwortung für die Rückgabe von NS-Raubgut die im Bürgerlichen Gesetzbuch nach wie vor verankerte Verjährungsfrist entgegen, die z. B. private Sammler heute von Herausgabepflichten entbindet.

Die Washingtoner Grundsätze bewirkten allerdings, dass unzählige Restitutionsfälle aufgenommen und Kunstwerke nach über sechzig Jahren an ihre rechtmäßigen Eigentümer zurückgegeben wurden. Spektakuläre Fälle wie die Restitution von Gustav Klimts »Goldener Adele« oder Ernst Ludwig Kirchners »Berliner Straßenszene« sorgten dafür, dass die Debatte um NS-Raubkunst eine breite Öffentlichkeit erreichte.

Dabei zeigt sich, dass der moralischen Verpflichtung zur Rückgabe solcher Kunstwerke viele Stimmen entgegenstehen und Restitutionsgegner in der hier angewandten Aufhebung von Verjährungsfristen gar den allgemeinen

Rechtsfrieden bedroht sehen. Zudem begegnet man innerhalb dieser Diskussionen Argumentationsstrategien, die die Opfer der NS-Verfolgung und -Beraubung als »Verfolger« darstellen. Derartige bereits aus der unmittelbaren Nachkriegszeit bekannten Umkehrungen der Täter-Opfer-Rollen finden in der Diskussion um Restitution einen neuen Raum: Provoziert wird die moralische Empörung gegen angeblich gierige Erben und jüdische Rechtsanwälte; ihr Ziel sei es, deutsche Museumsbesucher ihrer geliebten Kunstwerke zu »berauben«. Auch der immer wieder auftauchende Hinweis auf materielle Interessen seitens der Erben – so u. a. bei Versteigerungen restituierter Kunstwerke – erinnert an antisemitische Stereotype weit vor der Zeit des Nationalsozialismus: Sie erklärten die Juden für unfähig, über rein instrumentelle Verhältnisse hinaus Bindungen einzugehen.

Gerade die Vielschichtigkeit und die starke Emotionalität dieser Debatte hat uns dazu angeregt, durch eine reflektierte und differenzierte Darstellung von NS-Raub und Nachkriegsrestitution auf die Kontroversen der vergangenen Jahre zu reagieren. Die präsentierten Fallgeschichten, darunter prominente Namen wie Rothschild, von Klemperer oder Schnitzler, vermitteln dabei, genauso wie die weniger bekannten Fälle, einen lebendigen Eindruck der unterschiedlichsten Dimensionen und verschlungenen Wege von Raub und – vollzogener oder nicht vollzogener – Restitution.

Über die Ausstellung hinausgehend, macht das Begleitbuch einer breiten Öffentlichkeit gesichertes Grundlagenwissen zugänglich. Dazu gehören auch die verschiedenen Parteien im Streit um die Rückgabe von Kunstwerken: Zu Wort kommen Erben, Provenienzforscher, Rechtsanwälte und Vertreter der Museen. Unser Ziel ist es, mit Ausstellung und Buch einen anregenden, informativen und zugleich kontroversen Beitrag zu der öffentlichen Diskussion um NS-Raubkunst zu leisten.

Raphael Gross
Cilly Kugelmann

DER RAUB AN LOUIS VON ROTHSCHILD

Familienarchiv und Kunstsammlung 1938–2001

Michael Dorrmann

Louis von Rothschild (1882–1955), ausgebildeter Kunsthistoriker und seit 1911 Direktor des Wiener Bankhauses S. M. v. Rothschild, war es im Gegensatz zu seinen Brüdern Alphonse und Eugène nicht gelungen, Österreich rechtzeitig vor dem »Anschluss« zu verlassen: Der Versuch, am 12. März 1938 vom Wiener Flughafen Aspern zu fliehen, endete mit dem Entzug seines Reisepasses. Am Tag darauf wurde er verhaftet.

Mit dem »Anschluss« wurde Österreich und insbesondere Wien zum Experimentierfeld für die Erprobung besonders radikaler antijüdischer Maßnahmen. In einem Tempo und mit einer Selbstverständlichkeit, wie man es bislang im »Altreich« nicht kannte, hat man hier Firmen »arisiert«, ganze Kunstsammlungen beschlagnahmt oder »sichergestellt« und jüdische Archive und Bibliotheken geplündert. Der »Anschluss« kann daher mit Fug und Recht als Beginn des organisierten Kunst- und Kulturgutraubes an den europäischen Juden bezeichnet werden. Louis von Rothschild war hiervon mehrfach betroffen: Das Bankhaus S. M. v. Rothschild wurde seit Ende März 1938 zwangsverwaltet und schließlich durch die Münchner Bank Merck, Finck & Co. »arisiert«. Die Gestapo versiegelte sein Palais in der Prinz-Eugen-Straße 22 und stellte das Gebäude im Herbst 1938 Adolf Eichmann als Sitz der »Zentralstelle für jüdische Auswanderung« zur Verfügung. Das Familienarchiv der Rothschilds beschlagnahmte am 2. April ein »Sonderkommando« des Sicherheitsdienstes der SS und brachte es nach Berlin, und um die Schätze der teilweise noch von seinem Vater Albert von Rothschild (1844–1911) angelegten Kunstsammlung stritten sich die Wiener Museen alsbald sowohl untereinander als auch mit dem Beauftragten des Sonderauftrags Linz.

Im fünften Stock des Hotel Metropol, dem Sitz der Wiener Gestapo, war Louis von Rothschild über ein Jahr lang gemeinsam mit Bundeskanzler Kurt Schuschnigg der prominenteste Häftling. Seine Freilassung erfolgte erst im Mai 1939, nachdem sowohl er als auch die bereits im sicheren Ausland lebenden Mitglieder der Familien Rothschild und Gutmann der »Arisierung« des in ihrem Besitz

Louis von Rothschild (1882–1955, links)
und der christlich-soziale Politiker Leopold Kunschak (1871–1953)
während ihrer gemeinsamen Gefangenschaft, 1938.

befindlichen und für die nationalsozialistische Rüstungsanstrengungen wichtigen Stahl- und Eisenwerks Witkowitz in Nordmähren zugestimmt hatten. 01 Am 8. Mai 1939 wurde zudem ein Übereinkommen mit den Wiener Rothschilds getroffen, mit dem die gesamten Rothschild'schen Vermögenschaften – einschließlich der Kunstsammlungen – ins Eigentum des Deutschen Reichs übergingen.

Zu diesem Zeitpunkt befand sich die Kunstsammlung Louis von Rothschild schon seit knapp einem Jahr in dem neu eingerichteten »Zentraldepot«. Es hatte seinen Sitz im ersten Stock der Neuen Burg und wurde vom Kunsthistorischen Museum Wien betreut. Dort wurde die Sammlung fotografiert und ein 919 Einträge umfassendes Inventar erstellt. Nicht nur aus Wien, sondern aus ganz Österreich meldeten Museen und andere Institutionen ihr Interesse an einzelnen Stücken an und baten um die Zuteilung des entsprechenden Kunstwerks an ihr Haus. In letzter Instanz trafen jedoch nicht das Kunsthistorische Museum oder der Reichsstatthalter in Wien die Entscheidung über diese Zuteilungen, sondern der Sonderauftrag Linz: Hitler selbst hatte bereits im Juni 1938 deutlich gemacht, dass sein Wunsch nach einem »Führervorbehalt« bei der Verteilung der beschlagnahmten Sammlungen »sich ganz besonders auf das Vermögen Rothschilds beziehe«. 02

Beispielhaft für das Schicksal der 919 beschlagnahmten Kunstwerke ist die Odyssee einer Gruppe von drei Gemälden. Sie bestand aus zwei Bildnissen von Frans Hals (Weibliches Bildnis, Öl auf Leinwand, 100,3 x 81,3 cm; Männliches Bildnis, 1650/52, Öl auf Leinwand, 108 x 79,5 cm) und einem Gemälde von Aelbert Cuyp (Flusslandschaft mit Kuhherde, Öl auf Leinwand 71,7 x 97,4 cm). 03 Alle drei Werke standen auf einer Liste von insgesamt 34 Gemälden, die das Kunsthistorische Museum als Zuteilung aus der Sammlung Louis von Rothschild erbat. Ziel war, wie es in einem Brief von Fritz Dworschak, dem Direktor des Museums, an den Leiter des Sonderauftrags Linz, Hans Posse, am 2. August 1939 heißt, »aus den Beschlagnahmungen neues Blut den alten Sammlungen« zuzufüh-

01 Diese Zustimmung erfolgte erst nach dem Einmarsch Deutschlands und der Errichtung des »Reichsprotektorats Böhmen und Mähren«, das die Verhandlungsposition der Rothschilds wesentlich schwächte. Zuvor ließ sich Louis von Rothschild selbst durch einen Besuch von Heinrich Himmler am 12. Dezember 1938 nicht umstimmen. Dessen einziges Resultat war eine komfortablere Ausstattung des Gefängnisraums, der nach Louis von Rothschilds Worten nun »wie ein Krakauer Bordell« eingerichtet war. Ob der Besuch Himmlers tatsächlich stattgefunden hat, war in der Forschung lange Zeit umstritten. Die entsprechenden Dokumente finden sich in: BArch, R 58/403. Der schließlich unter Federführung der Dresdner Bank ausgehandelte Vertrag vom 13. Juli 1939 trat aufgrund des Kriegsausbruchs nicht mehr in Kraft.

02 Interner Vermerk der Reichskanzlei, 25.6.1938, in: BArch R 43II, 1269a; zum Führervorbehalt vgl. den Artikel von Birgit Schwarz.

03 Das Gemälde wird inzwischen Abraham Pietersz van Calraet zugeschrieben.

Propagandaplakat des ERR
Auch in Frankreich beraubten die Nationalsozialisten gezielt die Mitglieder der Rothschild-Familie. Der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg brüstete sich in einer Ausstellung mit der »Sicherstellung« des Bankarchivs der Pariser Rothschilds, das er nach Frankfurt am Main verschleppt hatte.

ren. Die Wunschliste des Kunsthistorischen Museums wurde jedoch ebenso wie diejenigen anderer Wiener Institutionen erheblich zusammengestrichen und erst nach wiederholter Durchsicht durch Hitler am 13. Juni 1940 genehmigt. Die drei Gemälde standen nicht mehr auf der Zuteilungsliste; sie waren jetzt für das Führermuseum in Linz vorgesehen. Das Kunsthistorische Museum ging dennoch nicht leer aus, es erhielt aus der Sammlung Louis von Rothschild sieben hochkarätige Stücke.

Teile der für Linz vorgesehenen Kunstwerke, darunter die drei Gemälde, wurden 1940/41 vom Zentraldepot in das Depot »Jagd« verbracht, ein Codename für den Rothschild-Besitz Schloss Steinbach bei Göstling. Im Spätherbst 1942 transportierte man die Gruppe gemeinsam mit anderen Kunstwerken in die aufgelöste Benediktinerabtei Kremsmünster, im Dezember 1943 von Kremsmünster nach München in den Luftschutzbunker des Führerbaus. Wegen der immer heftigeren Bombenangriffe kam es im August 1944 zu einer

Einlagerung der Gemälde im Salzbergwerk Altaussee. Im Juni 1945, nach dem Sieg der Alliierten über Hitler-Deutschland, brachte man sie wieder zurück nach München in den dortigen Central Collecting Point. Im April 1946 befanden sich die Bilder – von den amerikanischen Behörden als österreichisches Kulturgut an ihr Ursprungsland restituiert – wieder in Österreich, und zwar erneut in der Abtei Kremsmünster.

Im selben Jahr stellte auch Louis von Rothschild, der über die Schweiz und Argentinien in die USA geflohen war, einen Antrag auf die Restitution seiner Sammlung. Doch die besonderen historischen Umstände wurden nicht gewürdigt. So vertrat der österreichische Staat gegenüber Louis von Rothschild und anderen emigrierten jüdischen Kunstsammlern, die ihre Sammlung hatten zurücklassen müssen, den Standpunkt, dass eine Restitution in vollem Umfang nur dann möglich sei, wenn die entsprechende Sammlung in Österreich verblieb; andernfalls sei eine Ausfuhrabgabe zu entrichten. **04** Für die wenigsten emigrierten Juden war es vorstellbar, nach Österreich zurückzukehren, so dass mit dem zuständigen Bundesdenkmalamt in jedem Einzelfall verhandelt werden musste, unter welchen Bedingungen eine Ausfuhr möglich sei. Die Lösung bestand in der Regel darin, dass das Bundesdenkmalamt als »Kompensation« für die Ausfuhrgenehmigung die Schenkung von bedeutenden Sammlungsteilen an die österreichischen Museen verlangte.
Im Falle Louis von Rothschilds hatte das Kunsthistorische Museum Wien eine Liste aufgestellt, welche Gemälde das Land auf keinen Fall verlassen dürften. Sie wurde von den beiden Frans-Hals-Bildnissen, dem Gemälde von Aelbert Cuyp sowie einem Gemälde von Meindert Hobbema (»Landschaft mit Bach«, Öl auf Leinwand, 94,5 x 120 cm) angeführt. Widerwillig stimmte der Rechtsvertreter Louis von Rothschilds diesen vier »Widmungen« an das Kunsthistorische Museum und weiteren erzwungenen Schenkungen an andere Museen zu. Er stellte allerdings die Bedingung, die den erpresserischen Charakter der »Widmungen« klar erkennen lässt, »daß für alle übrigen Kunstgegenstände, welche sich im März 1938

04 Die Handhabe hierfür bildeten das Ausfuhrverbotsgesetz bzw. das Denkmalgesetz aus den Jahren 1918 und 1923.

Louis Rothschild, Palais.

10.) George Romney : 1734- 1803. Damenbildnis

11.) Sir Joshua Reynolds : 1723 - 1792. Mädchen mit Hund.

~~12.) Franz Hals : 1580 -1666. Weibliches Bildnis~~

Kunstmuseum Linz

~~13.) Franz Hals : Männliches Bildnis.~~

Kunstmuseum Linz

14.) Jakob van Ruisdael : 1628- 1682. Steilweg mit Haus

~~15.) Jacopo Tintoretto : 1518 - 1594 Temperanzia.~~

~~16.) Jacopo Tintoretto : 1518 - 1594 Charitas Christiana.~~

~~17.) Rudolf Alt : 1812- 1905. Forum Romanum. Frühwerk.~~

Kunstmuseum Linz

~~18.) " " Ausblick auf Rom. Datiert 1835.~~

Kunstmuseum Linz

~~19.) J.M. Nattier : 1685 - 1766. Muse~~

Kunstmuseum Linz

~~20.) " " " " " Muse~~

Kunstmuseum Linz

21.) Ch. Andre van Loo : 1705- 1765. Damenbildnis.

Kunstmuseum Linz

Inventar der Sammlung Louis von Rothschild

Das im März 1939 angelegte Inventar wurde über Jahre hinweg benutzt und vermerkt bis 1948 den Bestimmungs- und Verlagerungsort jedes einzelnen Kunstwerks. Bei den beiden Frans-Hals-Gemälden (Nummer 12 und 13) ist »Kunstmuseum Linz«, das zweimalige Durchlaufen der Abtei Kremsmünster und schließlich mit einem roten »W« die »Widmung« an das Kunsthistorische Museum Wien eingetragen.

im Besitze des Herrn Louis de Rothschild befunden haben, zur Rückstellung durch die Finanzlandesdirektion für Wien, Niederösterreich und das Burgenland seitens des Bundesdenkmalamtes die erforderlichen Ausfuhrgenehmigungen erteilt werden«. Was 1938 dem Kunsthistorischen Museum Wien gegen den Widerstand Hitlers nicht gelungen war – in den Besitz der beiden Frans-Hals-Gemälde und des Aelbert de Cuyp zu gelangen – wurde nun zu einem »erfolgreichen« Ende geführt.

Ein erster Versuch der Witwe Louis von Rothschilds, die »Widmungen« in Frage zu stellen, wurde 1968 abgewiesen. Erst 1998 kam es zu einer Neubewertung. Im Zuge der Beschlagnahme von zwei Gemälden aus der Sammlung Leopold in New York wies die damalige Bundesministerin für Unterricht und kulturelle Angelegenheiten, Elisabeth Gehrer, die Museumsdirektoren ihres Amtsbereichs an, alle Materialien über Erwerbungen in der NS- und der Nachkriegszeit zu sichten. Ein ebenfalls neu eingesetzter Kunstrückgabe-Beirat empfahl in seiner Sitzung vom 11. Februar 1999 die Rückgabe aller seinerzeit abgepressten Rothschild-»Widmungen« an die Erbin von Louis Rothschild bzw. die Erben seiner Schwägerin Clarice Rothschild. Dieser Empfehlung hat man kurz darauf Folge geleistet, und am 8. Juli 1999 wurden 224 Kunstwerke aus den Rothschild-Sammlungen bei Christie's mit großem Erfolg versteigert, darunter die beiden von Frans Hals und der Aelbert de Cuyp.

Eine andere Restitution Ende 2001 sorgte für weit weniger Schlagzeilen: Das 1938 in Wien geraubte Familienarchiv kam von Moskau in das Rothschild Archive nach London. Es war 1943 zusammen mit anderen geraubten Archivalien des Reichssicherheitshauptamtes aus Berlin nach Schloss Wölfelsdorf in Schlesien evakuiert worden. Anfang 1945 spürte die Rote Armee dieses Lager auf; die Archivalien wurden nach Moskau verbracht und verschwanden für Jahrzehnte im dortigen Sonderarchiv. Obwohl dies seit 1992 bekannt war, erreichte man erst 2001 eine Rückgabe. Als Gegenleistung schenkte die Rothschild-Familie dem Russischen Staatsarchiv eine Sammlung von Briefen des Zaren Alexander II.

Verwendete Archivalien und Literatur:
Bundesarchiv, B 323/11, 11a, 103, 108, 163, 230, 231, 233, 652, 1201; R 43II/1269a; R 58/403, 985, 6380a; OMGUS, FINAD, 2/233/16. Bundesdenkmalamt Wien, Archiv, Restitutionsmaterialien, Karton 51, 52, 52/1; Kunsthistorisches Museum Wien, Archiv. Staatsarchiv Nürnberg, KV-Anklage, NI-13790; The Rothschild Archive, London, Fonds 637; Gabriele Anderl/Dirk Rupnow: Die Zentralstelle für jüdische Auswanderung als Beraubungsinstitution (=Veröffentlichungen der Österreichischen Historikerkommission. Vermögensentzug während der NS-Zeit sowie Rückstellungen und Entschädigungen seit 1945 in Österreich, Bd. 20/1). Wien/München 2004; Herbert Haupt: Die »Schenkungen« der Familie Rothschild an die Sammlungen des Kunsthistorischen Museums 1946 bis 1949, Typoskript; Christopher Kopper: Die Rothschilds im »Dritten Reich«. In: Georg Heuberger (Hg.): Die Rothschilds. Beiträge zur Geschichte einer europäischen Familie. Sigmaringen 1994, S. 325–335; Felicitas Kunth: Die Rothschild'schen Gemäldesammlungen in Wien. Wien/Köln/Weimar 2006; Sophie Lillie: Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. Wien 2003; Thomas Trenkler: Der Fall Rothschild. Chronik einer Enteignung. Wien 1999; Harald Wixforth: Die Expansion der Dresdner Bank in Europa (= Die Dresdner Bank im Dritten Reich, Bd. 3). München 2006.

SONDERAUFTRAG LINZ UND »FÜHRERMUSEUM«

Birgit Schwarz

DIE VORGESCHICHTE: ÖSTERREICH ALS MODELL DER KUNSTBESCHAFFUNG

Hitler verstand sich als Kunstfreund und Kunstmäzen. Der begeisterte Empfang in seiner Heimatstadt Linz nach dem Einmarsch der Wehrmacht in Österreich am 15. März 1938 setzte Überlegungen in Gang, dort eine Gemäldegalerie zu stiften. Als Grundstock dafür war Hitlers eigene Sammlung ausersehen – vorwiegend Münchner Malerei des 19. Jahrhunderts, die er auf dem deutschen Kunstmarkt zusammengetragen hatte. Der Staatsbesuch in Italien Anfang Mai 1938 und vor allem sein Gang durch die Florentiner Museen führten zu dem Entschluss, die Stiftung durch Altmeister-Gemälde zu erweitern. Dazu sollte auf die nach dem »Anschluss« beschlagnahmten jüdischen Kunstsammlungen in Österreich zugegriffen werden. 01

Diesen Zugriff auf die österreichische Raubkunst sicherte sich Hitler mit dem »Führervorbehalt« vom 18. Juni 1938. Er räumte sich darin das Vorrecht ein, über die Verwendung der Kunstwerke persönlich zu entscheiden. Gleichzeitig stellte er in Aussicht, sie auf die kleineren Sammlungen in Österreich, die späteren Gaumuseen sowie die geplante Galeriestiftung in Linz, die er dem Gau Oberdonau zu schenken beabsichtigte, zu verteilen.

Am 18. November 1938 wurde der Kunstraub in Österreich mit der Verordnung über die Einziehung volks- und staatsfeindlichen Vermögens nachträglich »legalisiert«. Mit seinem Verteilungsvorhaben war Hitler in Konkurrenz zu den Wiener Museen geraten, welche die geraubten Kunstwerke für ihre Sammlungen beanspruchten. Doch nachdem am 1. Mai 1939 das sogenannte »Ostmarkgesetz« in Kraft getreten war und Wien seine zentrale Stellung als Hauptstadt verloren hatte, konnte die Verteilung nach Hitlers Vorstellungen beginnen.

DER SONDERAUFTRAG LINZ

Diese Aufgabe oblag dem renommierten Gemälde- und Sammlungsexperten Dr. Hans Posse. Er war langjähriger Direktor der Dresdner Gemäldegalerie und Hitler nun direkt unterstellt. 02 Um ihn herum formierte sich der sogenannte Sonderauftrag Linz, der keine feste Organisation war, sondern aus einer Anzahl von Fachleuten, meist Kunsthistorikern, bestand. 03 Das logistische Zentrum befand sich

01 Zur österreichischen Vorgeschichte des Sonderauftrags vgl. Jonathan Petropoulos: Kunstraub und Sammelwahn. Kunst und Politik im Dritten Reich. Berlin 1999, S. 111–120; Theodor Brückler (Hg.): Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute. Wien/Köln/Weimar 1999; Birgit Schwarz: Hitlers Museum. Die Fotoalben Gemäldegalerie Linz. Dokumente zum »Führermuseum«. Wien/Köln/Weimar 2004, S. 32–39. Zum österreichischen Kunstraub vgl. Sophie Lillie: Was einmal war. Handbuch der enteigneten Kunstsammlungen Wiens. Wien 2003; Gabriele Anderl/Alexandra Caruso (Hg.): NS-Kunstraub in Österreich und die Folgen. Innsbruck/Wien/Bozen 2005; Birgit Schwarz: Hitlers Museumspolitik und ihre Auswirkungen bis heute. In: Patrick Werkner/Frank Höpfler (Hg.): Kunst und Staat. Beiträge zu einem problematischen Verhältnis. Wien 2007, S. 81–99.

02 Vgl. Birgit Schwarz: Hitlers Sonderbeauftragter Hans Posse. In: Dresdner Hefte 22 (2004), Heft 77, S. 77–85; ds.: Hitlers Museum, S. 40–49.

03 Grundlegend zum Sonderauftrag Linz: S. Lane Faison: Consolidated Interrogation Report No. 4. Linz. Hitler's Museum and Library. Washington, D.C., OSS, ALIU, 15. Dez. 1945; zum Personal siehe S. 14–25.

Hans Posse (1879-1942)
Der renommierte Museumsdirektor leitete den Sonderauftrag Linz von 1939 bis zu seinem Tod Ende 1942.

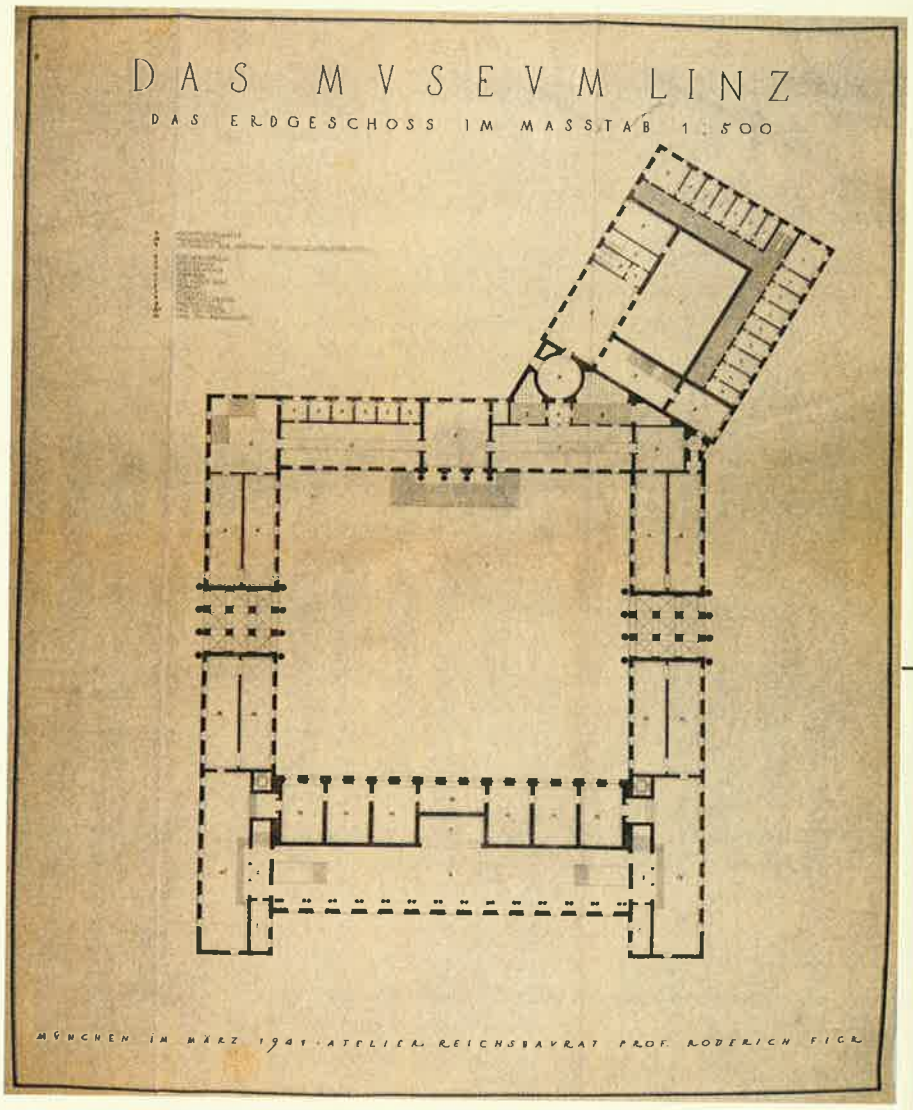
in der Gemäldegalerie in Dresden, wo man ab 1940 die zentrale Registrierung der Bestände mittels Fotokarteien durchführte. Die anfallenden Aufgaben erledigte das reguläre Galeriepersonal. Am 1. Juni 1941 bekam Posse mit Dr. Gottfried Reimer einen persönlichen Assistenten an die Seite gestellt. Nach Posses Tod im Dezember 1942 wurde Dr. Hermann Voss, Leiter der Wiesbadener Gemäldegalerie, sein Nachfolger – sowohl als Direktor der Dresdner Gemäldegalerie wie auch als Sonderbeauftragter. **04**

Der Sonderauftrag agierte in Großdeutschland, Italien und in den besetzten Gebieten und arbeitete vor Ort mit lokalen Institutionen zusammen: in München mit dem Verwalter des Führerbaus, Hans Reger, und mit Mitarbeitern der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, insbesondere deren Generaldirektor Ernst Buchner; in Wien mit Dr. Leopold Ruprecht von der Waffensammlung des Kunsthistorischen Museums sowie mit dem Numismatiker Dr. Fritz Dworschak, Direktor des Kunsthistorischen Museums. Dr. Erhard Göpel nahm die Interessen des Sonderauftrags in den besetzten Westgebieten wahr. In der letzten Kriegsphase banden Deponierungs-, Bergungs- und Registrierungsarbeiten erhebliche personelle Kräfte, so dass zuletzt etwa 40 Mitarbeiter in München, Dresden, Wien und den Kunstdepots im Reichsgau Oberdonau für den Sonderauftrag beschäftigt waren. Viele Arbeiten wurden zudem ausgelagert, etwa an gewerbliche Transportfirmen und an freiberufliche Fotografen.

Beim Ankauf arbeitete der Sonderauftrag Linz mit dem europäischen Kunsthandel zusammen; so spielte unter Posse der Berliner Kunsthändler Karl Haberstock eine zentrale Rolle. **05** Zudem stand Posse intensiv mit niederländischen, häufig auch jüdischen Kunsthändlern in Kontakt. Sein Nachfolger Voss reiste weniger und delegierte stattdessen die Arbeit an einen großen Händlerstab; sein wichtigster Zulieferer dürfte das Dorotheum in Wien gewesen sein, seit 1938 die wichtigste Drehscheibe für Raubkunst in Österreich. Eine direkte Zusammenarbeit mit den Kunstraubinstitutionen hat der Sonderauftrag Linz in der Regel vermieden. Jedoch leisteten Organisationen wie die Dienststelle Mühlmann und der Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR) die Vorarbeit, indem sie Kunstwerke aufspürten, beschlagnahmten, inventarisierten und kategorisierten, bevor sie diese an den Sonderauftrag überstellten.

04 Vgl. S. Lane Faison: Detailed Interrogation Report No. 12. Hermann Voss. Washington, D.C., OSS, ALIU, 12. Sept. 1945; ds.: Supplement to Consolidated Interrogation Report No. 4. Linz. Hitler's Museum and Library; 15. January 1946; Schwarz: Hitlers Museum, S. 60–62.

05 Vgl. Theodor Rousseau Jr.: Detailed Interrogation Report No. 13. Karl Haberstock, Washington, D.C., OSS, ALIU, 1. Mai 1946; Jonathan Petropoulos: The Faustian Bargain. The Art World in Nazi Germany. Oxford 2000, S. 74–100.



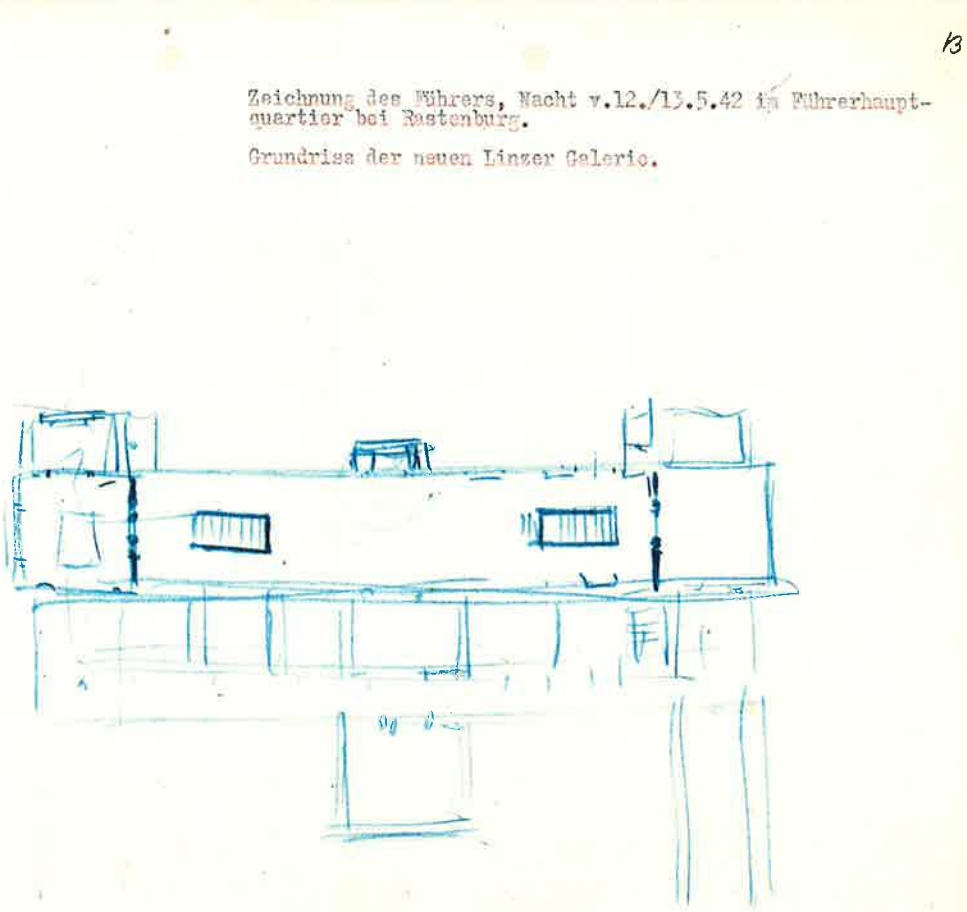
Roderich Fick (1887–1955): »Das Museum Linz. Das Erdgeschoss im Maßstab 1:500«
Planskizze vom März 1941.

GESCHICHTE

Am 1. Juli 1939 trat Hans Posse sein Amt als Sonderbeauftragter Hitlers an. Er hatte ein gewaltiges Kunstverteilungsprogramm durchzuführen, innerhalb dessen der Aufbau einer Sammlung für das »Führermuseum« die vorrangige, aber kleinere Aufgabe war. Als Erstes wählte er aus Hitlers Sammlung im Münchner Führerbau, die zu diesem Zeitpunkt etwa 750 bis 800 Objekte umfasste, einen Grundstock von etwa 140 Gemälden für die Linzer Gemäldegalerie aus. **06** Danach traf er unter den beschlagnahmten Gemälden in Wien seine Auswahl. Das erste Jahr seiner Tätigkeit war Posse im Wesentlichen damit beschäftigt, Verteilungspläne für die österreichische Raubkunst auszuarbeiten. Das staatliche Denkmalamt in Wien, die Zentralstelle für Denkmalschutz, unterstützte ihn dabei. **07** Am 2. Juli 1940 genehmigte Hitler Posses Verteilungsplan der in Österreich beschlagnahmten und »sichergestellten« Gemälde. In der Folge erhielten 21 der bedeutendsten »Ostmark«-Museen respektive das »Führermuseum« Zuweisungen, so dass Posse

06 Schwarz: Hitlers Museum, S. 41 f.

07 Vgl. Eva Frodl-Kraft: Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte. Wien/Köln/Weimar 1997; Brückler: Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich.



Adolf Hitler (1889–1945): »Grundriss der neuen Linzer Galerie«
Skizze vom Mai 1942.

am 31. Juli 1940 schließlich das von Hitler angeordnete erste Inventar der Linzer Gemäldegalerie erstellen konnte. Es umfasste 324 Gemälde – 107 stammten aus Hitlers Sammlung im Führerbau, 174 aus den beschlagnahmten jüdischen Sammlungen in Wien und bei 36 Werken handelte es sich um Neuankäufe. **08**

Der Sonderauftrag gilt fälschlicherweise als eine Organisation, die ganz überwiegend Kunstwerke angekauft hat. **09** Dabei war Posse erst am 1. Februar 1940, also sieben Monate nach seiner Installierung, für Ankäufe bevollmächtigt worden. Allerdings setzte im Sommer 1940 – mit Posses Reisen in die besetzten Niederlande – ein regelrechter Kaufrausch ein. So war er 1940/41 mehrfach auf Einkaufstour in Italien, wo ihm der Prinz von Hessen Zugang zu Adelssammlungen verschaffte. Im März 1941 erreichten die Ausgaben des Sonderauftrags eine Summe von 8.500.000 Reichsmark

08 Vgl. Schwarz: Hitlers Museum, S. 50.

09 Vgl. Hanns Christian Löhr: Das Braune Haus der Kunst. Hitler und der »Sonderauftrag Linz«. Visionen, Verbrechen, Verluste. Berlin 2005.

(RM), im Juli 1941 waren es bereits 18 Millionen. Bis November 1944 wurden 108 Millionen RM ausgegeben. Die Gelder stammten aus dem von der Reichskanzlei verwalteten Kulturfonds, gespeist u. a. aus Sondermarkenerlösen der Deutschen Reichspost und aus Staatsmitteln, dem Fonds »Mittel zu allgemeinen Zwecken«.[10] Neben den Ankäufen bestand die Aufgabe des Sonderauftrags jedoch weiterhin darin, beschlagnahmte Kunstwerke für das »Führermuseum« und für die Verteilung an staatliche Museen zu sichten, auszuwählen und zu akquirieren. Der Führervorbehalt wurde dazu sukzessive erweitert und das Verteilungsprogramm auf das Großdeutsche Reich, insbesondere die neuen Ostgebiete, ausgedehnt.

Hitler hegte die Absicht, alle Gemälde für seine Linzer Galerie selbst in Augenschein zu nehmen und die Museumssammlung in München zusammenzustellen. In regelmäßigen Abständen baute man daher im sogenannten Führerbau in der Arcisstraße Ausstellungen der Neuzugänge auf. In den bombensicheren Luftschutzräumen des Kellers wurde ein Depot eingerichtet, wo die Gemälde eng gestapelt standen. Um sich dennoch jederzeit einen Überblick über die Bestände machen zu können, ordnete Hitler die Herstellung von Fotoalben an. Insgesamt entstanden 31 Alben, betitelt »Gemäldegalerie Linz«, mit Fotos der zukünftigen Exponate. Ganze 19 haben sich erhalten, die übrigen sind verschollen.[11]

Die seit Mitte 1940 massenhaft eingetroffenen Erwerbungen überforderten die Kapazität der Luftschutzräume. Nachdem beschlossen worden war, ganze Sammlungen zu akquirieren, wurden zusätzliche Depots unumgänglich.[12] Nach längerer Suche fand man sie im Gau Oberdonau, in der als »staatsfeindlich« aufgelösten Benediktinerabtei Kremsmünster und im ebenfalls von den Nazis aufgehobenen Zisterzienserkloster Hohenfurth (Vyšší Brod/Tschechische Republik). Mehrere holländische Sammlungen gingen 1941 auf direktem Wege dorthin. Auch die noch in Wien lagernden Gemälde für das »Führermuseum« mussten nach Kremsmünster verlagert werden. Da weiterhin Gemälde im Münchner Führerbau eintrafen, hat man zu dessen Entlastung ab August 1941 ältere Erwerbungen ebenfalls nach Kremsmünster überführt.

Anfang 1942 war Posse an Krebs erkrankt, er starb im Dezember desselben Jahres. Hitler ordnete ein Staatsbegräbnis an, auf dem Goebbels das bis dato geheime Linzer Museumsprojekt bekannt machte. Zum Zeitpunkt seines Todes hatte Posse 1.200 Gemälde zusammengetragen und damit den Auftrag zum Aufbau der Linzer Galerie »zum größten Teil« (Goebbels) erledigt.[13] Hitler äußerte sich verschiedentlich höchst zufrieden über deren Zustand und Umfang. Er plante, die Gemälde unmittelbar nach dem Krieg und vor Fertigstellung des Linzer Museumsgebäudes im Gebäude der Schack-Galerie in München zu präsentieren.[14]

Nach Posses Tod nahm Gottfried Reimer die Leitung des Sonderauftrags interimistisch wahr. Ab dem 15. März 1943 war Hermann Voss als neuer Sonderbeauftragter im Amt. Seit März 1944 verzeichnete Voss monatliche Ausgaben von durchschnittlich sechs Millionen RM. Der auf den ersten Blick absurde Kaufwahn, der zu einer deutlichen Qualitätsminderung der Bestände führte, diente jetzt dazu, die Unabkömmlichkeit der zahlreichen Mitarbeiter zu belegen und ihren Kriegseinsatz zu verhindern bzw. hinauszuzögern.[15]

Von Mai 1944 an wurden die Kunstsammlungen aus München und Kremsmünster in das bombensichere Salzbergwerk von Altaussee gebracht.[16] Hitler wollte seine

10 Vgl. Ernst Kubin: Sonderauftrag Linz. Die Kunstsammlung Adolf Hitler. Aufbau, Vernichtungsplan, Rettung. Ein Thriller der Kulturgeschichte. Wien 1989, S. 65–68.

11 Vgl. Schwarz: Hitlers Museum.

12 Vgl. Birgit Kirchmayr: Zur Beteiligung des Gaus Oberdonau am »Sonderauftrag Linz«. In: Birgit Kirchmayr, Friedrich Buchmayr, Michael John (Hg.): Geraubte Kunst in Oberdonau. Linz 2007, S. 57–64; Birgit Schwarz: Bücher zum NS-Kunstraub und zum »Sonderauftrag Linz«. In: Kunstchronik 60 (2007), S. 33–42, hier S. 37.

13 Elke Fröhlich (Hg.): Die Tagebücher von Joseph Goebbels, Teil II, Bd. 6, S. 430, Eintrag vom 12. Dezember 1942.

14 Vgl. Schwarz: Hitlers Museum, S. 42 und S. 55.

15 Vgl. Ebd., S. 62.

16 Vgl. Katharina Hammer: Glanz im Dunkel. Die Bergung von Kunstschätzen im Salzkammergut am Ende des 2. Weltkrieges. Wien 1986; Veronika Hofer (Hg.): Berg der Schätze. Die dramatische Rettung europäischer Kunst im Altausseer Salzbergwerk. Scharnstein 2006.

Sammlungen unbedingt erhalten, denn sie sollten seinen Nachruhm als Kunstsammler sichern. Am 13. Mai 1945 übernahmen Kulturschutzoffiziere der 3. US-Armee das Bergwerk, ab dem 17. Juni wurden die Kunstwerke nach München in den Central Collecting Point abtransportiert und in der Folge restituiert. 17

DER BESTAND DES SONDERAUFTRAGS

Nach dem Krieg war der Sonderauftrag Linz Gegenstand einer Untersuchung der Art Looting Investigation Unit (ALIU) des Office of Strategic Services (OSS). Hermann Voss gab in den Verhören und vor der drohenden Anklage vor dem Nürnberger Kriegsverbrechertribunal an, er habe alles getan, um Beschlagnahmungen aus dem Bestand herauszuhalten. 18 Dabei verheimlichte er, dass Hitler am 21. April 1943 befohlen hatte, die in Frankreich vom Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg beschlagnahmten Gemälde an den Sonderauftrag zu überstellen und die Anweisung bestand, eine Gesamt-Fotokartei der Gemälde »für Linz und andere Galerien« anzulegen, die neben den Ankäufen auch die durch die Dienststellen Rosenberg und Mühlmann in den besetzten Ost- und Westgebieten beschlagnahmten Stücke enthielt. 19 Voss' durchsichtiger Entlastungsversuch ließ sich nicht entkräften, da die Dresdner Zentralkarteien von der Roten Armee beschlagnahmt worden waren und den Kunstexperten des OSS nicht zur Verfügung standen. Sie mussten ihre Untersuchung auf das Inventar des Führerbaus in München stützen. Da man dort vorwiegend die auf dem Kunstmarkt angekauften Gemälde verwahrte, nicht indes die österreichischen, französischen und polnischen Raubkunstbestände (von wenigen Ausnahmen abgesehen), kam die OSS-Untersuchung zu dem Ergebnis, das Gros der Erwerbungen für die Linzer Sammlung habe aus Ankäufen bestanden. Sie erklärte den Sonderauftrag Linz dennoch zur kriminellen Organisation und empfahl, deren Mitglieder vor dem Nürnberger Kriegsverbrecherprozess zur Verantwortung zu ziehen, was jedoch unterblieb.

Durch die notgedrungene Konzentration auf das Münchner Inventar, das ganz überwiegend Gemälde enthält, blieb der Gesamtbestand des »Führermuseums« während der OSS-Untersuchungen außer Betracht. 20 Dessen Bestand war sukzessive von einer Gemäldegalerie zu einem Kunstmuseum erweitert worden und umfasste auch Grafiken, Kunstgewerbe, Möbel, Skulpturen, Tapisserien, Münzen etc. Allein aus den Wiener Beschlagnahmungen hatte Posse dem Linzer Museum etwa 1.300 Objekte zugewiesen. Unter der Verfügungsgewalt des Sonderauftrags Linz befanden sich indes nicht nur die Kunstwerke für das »Führermuseum«, sondern alle unter »Führervorbehalt« gestellten Bestände. 21 Das waren seit Juli 1938 die beschlagnahmten und seit 22. August des Jahres auch die unter Maßgabe des Ausfuhrverbotsgesetzes von 1918 »sichergestellten« Kunstwerke in der »Ostmark«. Anfang 1940 kamen die Kunstsammlungen, Archive und Bibliotheken der aufgelösten Klöster und Stifte dazu. Ab dem 9. Oktober 1940 wurde der »Führervorbehalt« auf das Altreich ausgedehnt und galt ab dem 18. November für alle in den besetzten Ländern beschlagnahmten Kunstwerke. Im Juni 1943 erweiterte man ihn auf »Sammlungen von Kunstgegenständen jeder anderen Art« und schließlich im Juli 1944 auf die »auf das Reich verfallenen Kunstgegenstände« des Altreiches und der Alpen- und Donaugaue. Diese Kunstwerke wären vor allem auf die Galerien der »Ostgaue« des Großdeutschen Reiches verteilt worden, um die Germanisierung des Ostens kulturell zu stützen. Außer in Österreich blieb die Verteilung ein Projekt, das nach Ende des Krieges realisiert werden sollte.

17 Vgl. Craig H. Smyth: Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after WW II. Den Haag 1988; Iris Lauterbach: Austreibung der Dämonen. Das Parteizentrum der NSDAP nach 1945. In: ds (Hg.): Bürokratie und Kult. Das Parteizentrum der NSDAP am Königsplatz in München. Geschichte und Rezeption. München/Berlin 1995, S. 157–180.

18 Vgl. Faison: Hermann Voss, S. 8; Schwarz: Hitlers Museum, S. 66 f.

19 Vgl. Schwarz: Bücher zum NS-Kunstraub, S. 40 f.

20 Vgl. ebd., S. 37.

21 Vgl. Schwarz: Hitlers Museum, S. 68–73.

ARCHITEKTONISCHE PLANUNGEN

Das Linzer »Führermuseum« wäre keineswegs, wie lange angenommen, das größte Museum der Welt geworden. Die erhaltenen Baupläne für den Museumsbau belegen dies eindrücklich.[22] Sie zeigen eine Vierflügelanlage um einen Innenhof von 80 mal 90 Metern mit einer Kolonnadenfront von 128 Metern. Der rückwärtige Teil scheint zudem für Wechselausstellungen vorgesehen gewesen zu sein.

Die Planungsgeschichte ist kompliziert und weitgehend unaufgearbeitet, die Planungen wurden nach Skizzen Hitlers von verschiedenen Architekten durchgeführt: In einer ersten Phase 1938/39 war Albert Speer als Architekt vorgesehen und es sollte einen Bauplatz innerhalb der Donauuferbebauung geben. 1939 hat der Münchner Architekt Roderich Fick Pläne für das Museumsgebäude ausgearbeitet; sie wurden 1940 erweitert sowie der Standort in den Süden der Stadt, an den Opernplatz, verlegt. Doch noch im Januar 1943 sind gemeinsame Planungen von Hitler und Speer für das Museum belegt. Seit dem Herbst 1941 war Hermann Giesler mit der Linzer Gesamtplanung beauftragt. Das Linzer Modell, das er im Februar 1945 in die Reichskanzlei brachte und vor dem Hitler oft stundenlang saß, zeigte die Donauuferbebauung. Der Opernplatz mit dem »Führermuseum« war nicht im Modell anwesend. Das hinderte Hitler nicht daran, sich bis zuletzt geradezu besessen um die Luftschutzbergung seiner Kunstsammlung zu kümmern. In seinem kurz vor dem Selbstmord verfassten privaten Testament bezeichnete er es als seinen herzlichsten Wunsch, dass sein Vermächtnis an Linz, namentlich die Stiftung einer Gemäldegalerie, auch vollzogen werde.

22 Vgl. Ingo Sarlay: Hitlers Linz. Die Stadtplanung von Linz an der Donau 1938–1945. Kulturelle und wirtschaftliche Konzeptionen, Planungsstellen und Wirtschaftpläne. Teil I: Diss. Graz 1985. Teil II: Städtebauliche Detailplanung und Architektur, Habil., Graz 1987; die Verfasserin plant eine Publikation zum »Führermuseum«, welche den Museumsbestand im Kontext der architektonischen Planungen vorstellen wird.