

Sonderdruck aus:

EMDER JAHRBUCH

für historische
Landeskunde Ostfrieslands

Von der übergroßen Sammlungsschau
zum Ostfriesischen Landesmuseum Emden
als Volksbildungsstätte.

Von Bernd Kappelhoff

BAND 98 (2018)

Ostfriesische Landschaft
Aurich

Von der übervollen Sammlungsschau zum Ostfriesischen Landesmuseum Emden als Volksbildungsstätte.

*Die Auseinandersetzungen um die konzeptionelle Neugestaltung des Museums
der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden
ab 1927/28 und der Kampf um ihre Gleichschaltung im NS-Staat*

Von Bernd Kappelhoff

Dritter Teil¹

3. Der – erfolgreiche – zweite Anlauf zur Museumsmodernisierung: Umfassende bauliche und inhaltliche Erneuerung 1934 – 1936 und die Verleihung des Titels „Ostfriesisches Landesmuseum“

Weil seit dem Sommer 1933 die Kräfte des Vorstands über Monate hin nahezu vollständig durch den Kampf gegen die Gleichschaltung der „Kunst“ gebunden waren, kamen die ohnehin schon seit langem ins Stocken geratenen Bemühungen zur Umwandlung des Museums in eine zeitgemäße Volksbildungsstätte vorübergehend völlig zum Erliegen, obwohl es doch gerade dieses Projekt war, das alle damaligen Auseinandersetzungen erst ausgelöst hatte. Als aber gegen Ende dieses Jahres die Angriffslust und -kraft des Kampfbundes für deutsche Kultur weitgehend erlahmt² und dadurch zumindest oberflächlich Ruhe eingekehrt war, stand die Neugestaltung des Museums wieder ganz oben auf der Agenda des Vorstands. Ebenso wie beim Kampf gegen die Gleichschaltung fiel die Hauptlast dabei von Anfang an Anton Kappelhoff zu, obwohl dieser zunächst lediglich das Amt des Schatzmeisters inne hatte und die Gesamtverantwortung für die „Kunst“ als deren 1. Vorsitzender erst Mitte März 1934 übernahm.

Schon im September 1933 hatte er mahndend darauf hingewiesen, der Vorstand dürfe sich keinesfalls damit zufrieden geben, die Attacken auf seine Stellung, so unrechtmäßig diese auch seien, bloß abzuwehren; vielmehr müsse er in allen Aufgabenbereichen der „Kunst“ die Erneuerung von sich aus aktiv vorantreiben, denn dass eine umfassende Erneuerung notwendig war, wollte die „Kunst“ im öffentlichen Leben Emdens weiterhin ausreichend präsent und gesellschaftlich breit anerkannt sein, stand für ihn außer Frage.³ Der zügigen Umwandlung des

1 Die ersten beiden Teile dieses Aufsatzes sind in Bd. 96, 2016, S. 137-177, und Bd. 97, 2017, S. 149-226, dieses Jahrbuchs erschienen.

2 So stellte Kappelhoff in einem Schreiben an Alexander Dörner vom 09.02.1934, Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Hannover (im Folgenden: NLA HA) Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14, fest, dass der Streit mit dem Kampfbund „seit Monaten völlig schläft“.

3 In einem von Kappelhoff verfassten programmatischen Grundsatzpapier „Zur Neuorganisation der ‚Kunst‘“ vom 09.09.1933, Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Archiv Kunst (im Folgenden: OLME-AK), A 10, Nr. 67, ist als zentrale Erkenntnis die Feststellung enthalten, dass die Aktion des Kampfbundes „den Finger auf 2 schwache Stellen legt, die nicht abgestritten werden können und dürfen“. Dies sei zum einen die Tatsache, dass sich die „Kunst“ in den letzten Jahrzehnten überwiegend als Geschichtsverein definiert habe mit der Folge, dass die Pflege ihrer Kunstsammlungen, d.h. ihr Museum, in den Hintergrund getreten sei. Zum anderen sei die

Museums in eine Volksbildungsstätte, die diesen Namen auch wirklich verdiente, kam daher eine besondere Bedeutung zu.

Als erstes waren dazu einige bauliche Voraussetzungen zu schaffen, wozu insbesondere die Sanierung der morsch gewordenen und von Schwamm befallenen Holzfußböden im Erdgeschoss des Museumsanbaus von 1887 gehörte, ein Mangel, den Ritter bereits 1927 beklagt hatte.⁴ Der Vorstand leitete daher noch im Januar 1934 den zunächst nur teilweise beabsichtigten,⁵ aber schon bald nach Beginn der Arbeiten auf alle Räume ausgedehnten Austausch der maroden Holzdielen durch einen Steinbelag aus roten Klinkern ein und teilte nicht nur dies dem Landesdirektorium in Hannover mit,⁶ sondern fügte auch sehr selbstbewusst die Nachricht hinzu, er habe die Neuordnung der Sammlungen – die ja eigentlich Aufgabe des seinerzeit eigens dazu eingestellten Museumskonservators hätte sein sollen – jetzt „selbst in die Hand genommen“. Er hoffe daher, als ersten Teil dieses Prozesses bereits in wenigen Wochen die Einrichtung eines Raumes mit mittelalterlicher Kunst fertig gestellt und außerdem die geschützte Unterbringung von Skulpturen aus der Barock- und Rokokozeit, die bislang jedem Unbill des Wetters ausgesetzt im Garten standen, zum Abschluss gebracht zu haben.

Verbunden war diese Mitteilung mit der Bitte an das Landesdirektorium, möglichst schnell Auskunft zu geben, ob die „Kunst“ wie bisher mit Zuschüssen der Provinz rechnen könne, denn wenn diese „jetzt“ zur Verfügung stünden, würde die Baumaßnahme wesentlich billiger, weil es dafür aktuell auch ergänzend Reichsmittel aus der „Arbeitsschlacht“ gebe.⁷ Sofern das Landesdirektorium die Auszahlung dieser Mittel wie erhofft zusage, werde die „Kunst“ ihre konzeptionellen Planungen umgehend näher darlegen. Bis dahin aber beließ es der Vorstand bei dem geheimnisvollen Hinweis, „dass wir eine völlige Neugestaltung aller Sammlungen (...) bis zum Frühjahr 1935 vorzunehmen planen“. Bei diesen in zwei Phasen jeweils in den Winterhalbjahren durchzuführenden Arbeiten, von denen nur die bereits 1930 erneuerte Gemäldegalerie ausgenommen sein werde,⁸ würden die von Alexander Dorner seinerzeit entwickelten Pläne selbstverständlich Berücksichtigung finden.

Wahrnehmung der „Kunst“ und ihrer Arbeit in der breiten Öffentlichkeit überhaupt völlig unzureichend, weil sie viel zu sehr auf wissenschaftlich qualifizierte Fachgelehrte sowie auf „einen engen Kreis besonders interessierte(r) Laien“ ausgerichtet sei, aber nicht auf das sozusagen „normale“ Volk.

4 Vgl. Teil 2, S. 152.

5 Dass ursprünglich nur ein Teil der Räume im Erdgeschoss einen Steinfußboden erhalten sollte und die Planung erst im Zuge der Bauarbeiten geändert wurde, ergibt sich aus dem Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 09.02.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

6 Dies und das nächstfolgende nach dem Schreiben des „Kunst“-Vorstands an das Landesdirektorium vom 26.01.1934, OLME-AK, A 10, Nr. 132; dieses Schreiben ist auch in der Akte NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35, enthalten.

7 Dieses von der Reichsregierung und der NSDAP seit Hitlers Machtantritt gern gebrauchte Wort, mit dem sämtliche Arbeitsbeschaffungs- und sonstigen Maßnahmen zur – teils tatsächlichen, teils aber auch nur statistisch sich niederschlagenden – Reduzierung der millionenfachen Arbeitslosigkeit in einem propagandistisch massiv aufgeladenen Begriff zusammengefasst wurden, benutzte Kappelhoff an dieser Stelle zwar nicht, wohl aber wenig später in seinem Brief an Dorner vom 21.03.1934, mit dem er diesem sein erstes vollständig ausgearbeitetes Gesamtkonzept zur Neuordnung des Museums übersandte (siehe unten, S. 76-80), NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Zum Hintergrund und zur Geschichte dieses Begriffes ausführlich und zusammenfassend Detleff Humann, „Arbeitsschlacht“. Arbeitsbeschaffung und Propaganda in der NS-Zeit 1933–1939, Göttingen 2011.

8 Vgl. Teil 1, S. 165, und Teil 2, S. 162-163.

Dieser hatte, als er im November 1928 zum ersten Mal im Auftrag des Landesdirektoriums in Emden war, um die Möglichkeiten zur Verbesserung und Modernisierung im Museum der „Kunst“ auszuloten, in einem vielbeachteten und durchweg hoch gelobten Vortrag im Rathaus seine Vorstellungen dargelegt,⁹ wie das Haus in eine allen gegenwärtigen Anforderungen genügende Volksbildungsstätte umzuwandeln sei.¹⁰ 1893 in Königsberg als Sohn eines Professors für Philosophie und Theologie geboren und in einer geistig zweifellos höchst anregenden Atmosphäre aufgewachsen,¹¹ begann Alexander Dorner (vgl. Abb. 1) nach dem Abitur zunächst an der dortigen Universität ein Studium der Kunstgeschichte, Archäologie und Geschichte, in dessen Verlauf er nach wenigen Semestern an die Universität Berlin wechselte, wo er manche später weltberühmt gewordenen Kunsthistoriker, z.B. Erwin Panofsky, als Kommilitonen hatte.

Prägend für seine künftige Entwicklung als Kunsthistoriker waren insbesondere seine dortigen akademischen Lehrer Adolph Goldschmidt und Alois Riegl. Nach seiner Teilnahme am Ersten Weltkrieg, aus dem er mit physischen und psychischen Beeinträchtigungen zurückkehrte, wurde Dorner 1919 mit einer Dissertation zur romanischen Baukunst in Sachsen und Westfalen promoviert und fand noch im selben Jahr eine Anstellung am Provinzialmuseum, später Landesmuseum Hannover, wo er bereits



Abb. 1: Alexander Dorner, Leiter der Kunstabteilung des Provinzial-, später Landesmuseums Hannover bis 1937. Die markante Narbe in seinem Gesicht war nicht von einer Kriegsverletzung verursacht, sondern von einer studentischen Mensur. (Archiv der Technischen Informationsbibliothek [TIB] Hannover, Best. BCP Dorner)

9 Vgl. Teil 1, S. 163-164, und Teil 2, S. 160.

10 Sein Vortragsmanuskript und sein darauf aufbauendes stärker detailliertes, aber immer noch eher grob zu nennendes Neuordnungskonzept sind im Zusammenhang mit seinem Bericht an das Landesdirektorium vom 16.01.1929 in der Akte NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 34, enthalten.

11 Das folgende nach Ines Katenhusen, Alexander Dorner – Biographie, in: Überwindung der Kunst. Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner, hrsg. vom Alexander-Dorner-Kreis e.V., Hannover 1993, S. 33-37; Dies., Alexander Dorner (1893–1957): A German Art Historian in the United States. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) Research Fellowship Program 2002, AICGS/DAAD Working Paper Series, a publication of the American Institute for Contemporary German Studies, The Johns Hopkins University 2002; Dies., Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893–1957) in Hannover, in: Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie Bd. 1), S. 156-171. Alle genannten Titel enthalten jeweils zahlreiche weitere Literaturangaben zum Leben und Wirken von Alexander Dorner.

1924 mit gerade 31 Jahren zum Leiter der Kunstabteilung ernannt wurde und damit zum zweiten Direktor des Gesamthauses aufstieg. Inzwischen habilitiert, nahm er außerdem ab 1927 an der Technischen Hochschule Hannover einen Lehrauftrag wahr und wurde dort 1928 zum außerplanmäßigen Professor ernannt.

Mit dem ersten Direktor des Provinzialmuseums Karl Hermann Jacob-Friesen stand er jedoch in einem Dauerrivalitätsverhältnis, in dem dieser insbesondere in der NS-Zeit schließlich ein klares Übergewicht gewann. Obwohl Dorner keineswegs in Opposition zum NS-Regime stand,¹² sondern sich, wenn auch vergeblich, im Frühjahr 1933 um Aufnahme in die NSDAP bemüht hatte, wurden fortan sowohl seine dienstliche Position als auch seine Stellung in der lokalen und überregionalen Öffentlichkeit, die wegen seines engagierten Eintretens für die moderne Kunst keineswegs unangefochten war, im Laufe der 1930er Jahre immer weiter unterminiert, so dass es Jacob-Friesen schließlich ein leichtes war, Dorner unter Ausnutzung von dessen gelegentlich großzügigem Umgang mit den Geboten des öffentlichen Haushaltsrechts Anfang 1937 aus dem Amt und allen seinen sonstigen Funktionen in Hannover zu drängen. Noch im selben Jahr emigrierte Dorner in die USA, wo er dank guter Kontakte zu diversen dort bereits etablierten deutschen Exilkunsthistorikern beruflich schnell Fuß fassen und bis zu seinem Tod 1957 als akademischer Lehrer tätig sein konnte.

Seine museumsgeschichtlich weit über Hannover und Deutschland hinaus bedeutsame und damit auch für die konzeptionelle Modernisierung im Museum der Emden „Kunst“ entscheidende Leistung aber bestand darin, dass er in der bei seinem Dienstantritt 1919 völlig überfüllten Kunstabteilung¹³ des Provinzialmuseums Hannover im Laufe der 1920er Jahre einen gänzlich neuen Präsentationsmodus einführte, der auf der von seinem Lehrer Alois Riegl übernommenen entwicklungsgeschichtlichen Betrachtungsweise beruhte.¹⁴ Unter rigoroser Konzentration auf wenige Bilder, die für die einzelnen kunstgeschichtlichen Epochen jeweils am bedeutendsten und aussagekräftigsten waren, ging es ihm dabei darum, die evolutionäre Entwicklung innerhalb der Kunst nachvollziehbar zu machen und den Besuchern zu zeigen, dass und wie Kunstwerke jeweils in Auseinandersetzung sowohl mit den bereits vorhandenen als auch den gleichzeitig entstehenden zustande kommen, dass also ältere Kunstwerke die jeweils nächstjüngeren gewissermaßen gebären. Zu diesem Konzept gehörte es auch, die Gemälde nicht nur chronologisch nach Epochen zu hängen, sondern sie jeweils gemeinsam mit kunsthandwerklichen Produkten und Kunstwerken anderen Genres aus derselben

12 So fälschlich im Wikipedia-Artikel über Dorner, https://de.wikipedia.org/wiki/Alexander_Dorner [Abruf: 12.04.2018], ein Urteil, das nicht zuletzt auf die von Dorner später gern selbst verbreitete Behauptung zurückgeht, er sei in der NS-Zeit politisch verfolgt worden. In den beiden jüngeren der in Anm. 11 genannten Arbeiten von Katenhusen wird Dorners zumindest ambivalent zu nennendes Verhältnis zur NS-Herrschaft ausführlich und differenziert behandelt. – Auch die weitere Darstellung seiner Mitwirkung an der Neuordnung des Emden Museums in diesem Aufsatz wird zeigen, dass Dorner, z.B. in Ansprachen und Zeitungsartikeln, durchaus virtuos auf der Klaviatur völkisch-ideologischer Versatzstücke und sonstiger NS-spezifischer Begrifflichkeit zu spielen wusste, siehe z.B. unten, S. 93-95.

13 Erinnert sei an den in Teil 1, S. 140, zitierten Bericht einer Hannoverschen Zeitung, nach welchem die Wände des Museums so voller Gemälde hingen, dass sich die Assoziation eines überfüllten Briefmarkenalbums einstellte.

14 Vgl. zum folgenden außer der bereits genannten Literatur insbesondere Monika Flaacke-Knoch, *Museumskonzeptionen der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover*, Marburg 1986.

Zeit zu präsentieren und damit den kunst- und realgeschichtlichen Gesamtzusammenhang einer jeden Epoche deutlich zu machen.

Besonders eingängig wurde diese Art Museumspädagogik schließlich dadurch, dass die Objekte in sogenannten Atmosphäre-Räumen ausgestellt waren, in denen die Wandfarbe jeweils ganz spezifisch die Entstehungsbedingungen und das Lebensgefühl einer jeden Epoche widerspiegeln sollte. So wurden Kunstwerke aus dem Mittelalter in dunkelgrau gehaltenen Räumen gezeigt, um die eher düsteren Gegebenheiten in mittelalterlichen Kirchen zu assoziieren, ein intensives Bordeauxrot unterstrich den oft sinnenspreudigen Inhalt von Gemälden aus der Barockzeit, während Werke aus dem Rokoko von einem lichten Pastellgelb oder warmen Weiß begleitet wurden. In einer chronologischen Abfolge solcher jeweils spezifisch gestalteten Ausstellungsräume konnten die Museumsbesucher in Hannover, angeleitet durch kurze Erläuterungen zu den einzelnen Werken und zu den Besonderheiten einer jeden Epoche, also einen höchst lehrreichen Gang durch die deutsche und europäische Kunstgeschichte seit dem Mittelalter unternehmen und auf diese Weise lernen, auch die häufig umstrittenen Werke der modernen Kunst besser zu verstehen. Der Gang durch die dortige Kunstschau endete in dem in Dorners Auftrag 1926/27 von dem russischen Avantgardisten El Lissitzky gestalteten „Raum der Abstrakten“, der einzigartig war und Dorner sowie seine Art der Kunstpräsentation weltweit bekannt machte. Der von ihm als Abschluss des Ganzen geplante „Raum der Gegenwart“, in dem auch neueste Medien wie der Film ihren Platz finden sollten, kam dagegen nicht mehr zustande.

Was hier für die von Alexander Dorner in den 1920er Jahren neu gestaltete kunst- und kulturgeschichtliche Abteilung des Provinzialmuseums Hannover nur knapp skizziert werden konnte, sollte für die anstehende Modernisierung des Emden Museums als Leitbild dienen. Dementsprechend sahen die von Dorner im November 1928 vorgetragenen Überlegungen eine Raumfolge gemäß der kunstgeschichtlichen Entwicklung vor, doch handelte es sich dabei um nicht mehr als eine grobe Zielvorstellung, die von einem die Emden Bestände tatsächlich berücksichtigenden Gesamtkonzept noch weit entfernt war. Lediglich an der nachfolgenden Neuordnung der Gemäldeabteilung im Sommer 1930 war Dorner näher beteiligt, während alle weiteren Schritte zu einer Museumsreform in seinem Sinne – wie bereits ausführlich dargestellt – an der in Emden gegebenen Problemkonstellation scheiterten.

Auch das, was der Vorstand der „Kunst“ dem Landesdirektorium gegenüber im Januar 1934 etwas vollmundig als bereits fertige Planung bezeichnete, war zu diesem Zeitpunkt in Wahrheit kaum mehr als eine Zielvorstellung, deren konkrete Komponenten teils noch fehlten, teils noch der weiteren Reifung bedurften. Allerdings hatte Kappelhoff über seine zweifellos schon seit längerer Zeit angestellten konzeptionellen Überlegungen bereits ausführlich mit Dorner gesprochen,¹⁵ als dieser vom 10. bis 12. Januar 1934 in Emden war, um im Auftrag

15 Trotzdem hielt Dorner die erwähnte Ankündigung des „Kunst“-Vorstands gegenüber dem Landesdirektorium zur nunmehr konsequent voranzutreibenden Umgestaltung des Museums wegen der zu diesem Zeitpunkt noch unentschiedenen Auseinandersetzung um die Gleichschaltung der „Kunst“ und die künftige Zusammensetzung ihres Vorstands lediglich für ein taktisches Manöver. So hielt Schatzrat Zacharias in einem Vermerk vom 30.01.1934 als Dorners Kommentar dazu fest, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35, das Schreiben der „Kunst“ vom 26. Januar, vgl. Anm. 6, sei „nur als ein Druck aufzufassen, um weitere Provinzialmittel zu bekommen. Davon könne aber keine Rede sein, ehe nicht die Vorstandsfrage durch die Kunstkommission geregelt sei.“

des Landesdirektoriums die internen Streitigkeiten der „Kunst“ näher zu untersuchen und Möglichkeiten zu deren friedlicher Beilegung auszuloten.¹⁶ In diesen Gesprächen ging es sowohl um grundsätzlich neue Pläne zur konzeptionellen Entwicklung des Museums als auch um kurzfristig mögliche kleinere Verbesserungsmaßnahmen.¹⁷ Aus den letztgenannten ergibt sich, dass das Untergeschoss des insgesamt ca. 24 m langen und ca. 8 m breiten Museumsanbaus von 1887¹⁸ seit den Neuordnungsmaßnahmen Fastenaus vom Frühjahr 1928 aus insgesamt vier hintereinander liegenden Räumen bestand,¹⁹ von denen der vom Museumshauptgebäude an der Großen Straße aus gesehen letzte, also nördlichste Raum (Saal 4) die seinerzeit von Albert Egges van Giffen aus Groningen völlig neu geordnete ur- und frühgeschichtliche Sammlung beherbergte,²⁰ während der davor gelegene Saal 3 dem Thema Handel und Verkehr gewidmet war und der südlich an diesen anschließende Saal 2 Zünfte, Gewerbe und Handwerk zum Inhalt hatte. Aus beiden Sälen wurden im Zuge der im Januar 1934 begonnenen Sanierungsarbeiten alle jeweils themenfremden Objekte, z.B. die ostfriesischen Trachten, entfernt und, soweit vorhanden, durch thematisch besser passende Stücke ersetzt. So erhielt die Sammlung der Waagen, Maße und Gewichte, die bis dahin im vordersten Raum neben vielerlei Objekten gänzlich anderer Art untergebracht war, einen sinnvollen neuen Platz im Zusammenhang von Handel und Verkehr. Auf diese Weise war es möglich, den Ausstellungen beider Säle jeweils einen homogenen Charakter zu geben und dem Ziel „Volksbildungsstätte“ zumindest ein Stück weit näher zu kommen.

Hauptinhalt von Kappelhoffs konzeptionellen Gesprächen mit Dorner aber war die Schaffung eines Raumes, in dem ausschließlich Kunstwerke aus dem Mittelalter gezeigt werden sollten. Dieser im vordersten der vier Räume des Anbaus von 1887 einzurichtende und unmittelbar an das Treppenhaus zum Obergeschoss angrenzende Saal mit einer Breite von 7,60 m (Innenmaß) und einer Tiefe von ca. 4,30 m sollte nach Kappelhoffs Vorstellungen folgendermaßen gestaltet sein (vgl. Abb. 2): In der Raummitte sollte ein an seinen beiden Schmalseiten jeweils von einem romanischen Taufstein flankierter 2,10 m langer Steinsarg stehen, und an der dem Fenster gegenüberliegenden, also östlichen Wand sollten drei Steinsargdeckel senkrecht aufgestellt werden, ergänzt durch zwei weitere Taufsteine in den Raumecken links und rechts davon.

An der nach Norden gerichteten Wand sollte direkt neben dem ganz rechts befindlichen Durchgang zum Saal 2 auf einem Sockel die steinerne spätromantische Figur eines am Kindermord von Bethlehem beteiligten Kriegers aus der Marienhafer Kirche ihren Platz finden, begleitet von Bruchstücken aus dem umlaufenden Figurenfries dieser Kirche. Weiter in Richtung Fenster sollten sich an dieser Wand drei große Schnitzfiguren aus der Kirche in Bagband sowie eine kleine hölzerne Heiligenfigur aus der Kirche in Coldinne anschließen, und in der Ecke zur Fensterwand im Westen sollten eine Glocke aus dem mittleren 15. Jahrhundert sowie in der gegenüberliegenden südlichen Ecke als Pendant dazu fünf

16 Vgl. Teil 2, S. 217-219.

17 Dieses und das folgende nach dem Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 20.01.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

18 Vgl. Teil 1, S. 143.

19 Vgl. Teil 1, S. 156-157.

20 Vgl. Teil 1, S. 161-162.

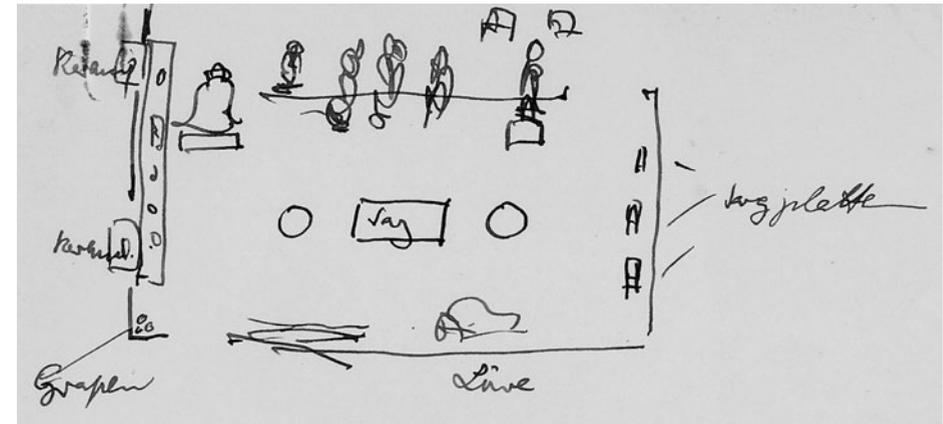


Abb. 2: Handskizze Alexander Dorners zur Visualisierung der Vorstellungen, die Anton Kappelhoff Anfang 1934 für die Gestaltung eines Mittelaltersaals im vorderen Teil des Museumsanbaus von 1887 entwickelt hatte. Die später im neugebauten Teil dieses Trakts realisierte Lösung basierte zwar auf diesen Vorstellungen, wich aber auch vielfach davon ab. (NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14)

Grapen, also Metalltöpfe, aufgestellt werden. Soweit die dazwischen liegende Fensterwand dafür Platz bot, sollte diese, im übrigen aber die südliche, dem Treppenhaus und dem Altbau zugewandte Raumwand diverse steinerne Hausinschrift- und Bildnistafeln von Emdener Bürgerhäusern sowie insbesondere eine gotische Löwenfigur aufnehmen. Schließlich sollten in einer Glasvitrine unter den Fensterbänken diverse mittelalterliche Kleinobjekte, u.a. zwei Siegelstempel eines Bremer Erzbischofs, und auf den Fensterbänken mittelalterliche Keramik gezeigt werden.

Diese Vorschläge Kappelhoffs zur Ausgestaltung des neu zu schaffenden Mittelaltersaales hielt Dorner durchweg und grundsätzlich für gut gelungen und hatte lediglich zu bemängeln,²¹ dass sich durch die Konzentration aller fünf Menschengruppen an der (nördlichen) Wand nach Saal 2 zu ein Unruhe erzeugendes einseitiges Übergewicht ergebe; viel besser sei es, die Figuren in ihrer chronologischen Reihenfolge auf die südliche und die nördliche Wand zu verteilen. Bei Kappelhoff, der zwischenzeitlich bereits weitergehende Überlegungen angestellt hatte und zu einigen Modifikationen gekommen war, stieß er damit sofort auf offene Ohren.²² Vor allem war dieser darauf bedacht, den nur knappen Fundus der „Kunst“ an mittelalterlichen Objekten möglichst zu vergrößern, und war dabei zunächst in der Emdener Gasthauskirche auf den Grabstein des 1432 getöteten Uko Fockena, Häuptling von Leer und Oldersum, gestoßen, welcher der Vater von Gräfin Theda und damit der Schwiegervater Graf Ulrichs I. Cirksena war, des 1464 zum Grafen erhobenen ersten Herrschers über die damals neu entstandene Reichsgrafschaft Ostfriesland.²³ An Dorner richtete er deswegen schon bei dieser Gelegenheit die

21 Schreiben Dorners an Kappelhoff vom 30.01.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

22 Dieses und das folgende nach dem Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 31.01.1934, ebenda.

23 Zu diesem Grabstein vgl. Heinrich Sieber (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Bd. VI: Regierungsbezirk Aurich. Heft 1 und 2: Stadt Emden, Hannover 1927, S. 63-64. Eine Abbildung dieses Grabsteins ist enthalten in Carl Schwickendieck, Festschrift zur

Bitte, bei der Stadt Emden als Eigentümerin der Gasthauskirche für eine Abgabe dieses Grabsteins an die „Kunst“ einzutreten, was dieser, letztlich allerdings vergeblich, auch bereitwillig tat.²⁴

Dennoch konnten über die damals laufende Sanierung der Fußböden hinaus vorerst keinerlei konkrete Schritte zur Umgestaltung des Emders Museums getan werden,²⁵ denn obwohl Kappelhoff in mehreren Schreiben an das Landesdirektorium und an Dorner bzw. das Landesmuseum darauf drängte, der „Kunst“ endlich Klarheit darüber zu verschaffen, ob und in welcher Höhe sie Fördermittel von der Provinz erhalten werde, weil ohne eine solche Klarheit ein planmäßiger Fortgang der Arbeiten unmöglich sei und diese folglich ins Stocken geraten müssten, blieb die Ungewissheit darüber erhalten, solange der Ausgang des Kampfes um die Gleichschaltung des „Kunst“-Vorstands noch offen war.

Das war für Kappelhoff deswegen besonders ärgerlich, weil dieser inzwischen bereits deutlich weitergehende konzeptionelle Vorstellungen entwickelt hatte,²⁶ nach denen durch Teilung und bessere Ausnutzung des Möbel- und des Münzsaals im Obergeschoss des Haupthauses einerseits vier Stilzimmer eingerichtet werden könnten und andererseits Platz gewonnen würde für die Abteilungen „Handel und Schifffahrt“ bzw. „Handwerk, Gewerbe und Zünfte“. Durch die Verlegung dieser beiden Abteilungen vom Erdgeschoss des Museumsanbaus von 1887 nach dort würde dann in den beiden mittleren Räumen des Anbaus Platz geschaffen für die dort zunächst vorübergehend gedachte Unterbringung der ur- und frühgeschichtlichen Abteilung, bis diese zu einem späteren Zeitpunkt ihrerseits in die damals noch als Hausmeisterwohnung genutzten Räume im Erdgeschoss des Haupthauses umziehen könnte, und zwar dann, wenn die Hausmeisterwohnung in das benachbarte Lehrerwohnhaus der ehemaligen reformierten Gemeindegemeinschaft verlegt werde. Das mit dieser etwas umständlich klingenden mehrstufigen Operation angepeilte Ziel sollte darin bestehen, den mit einem neuen Steinfußboden ausgestatteten bisherigen Ur- und Frühgeschichtssaal (Saal 4) bei seiner Wiedereinräumung gleich als Rokosaal einrichten zu können und damit jeden Wiederholungsfall unvermeidlich eintretenden Doppel- und Mehrfachaufwand von vornherein zu vermeiden.²⁷ Dahinter aber stand bereits eine viel weiter gehende Konzeption, die mit Dorners musealer Grundvorstellung, die kunstgeschichtliche Entwicklung in ihren einzelnen Epochen plausibel sichtbar zu machen, geradezu ideal übereinstimmte. Letztlich wollte Kappelhoff nämlich im Erdgeschoss des Museumsanbaus von 1887 eine chronologische Folge von vier Ausstellungsräumen entstehen lassen, beginnend mit dem soeben bereits näher skizzierten Mittelaltersaal, an den sich ein Renaissancesaal und danach ein Barocksaal anschließen sollten, der seinerseits in den Rokosaal einmünden würde.

Eröffnung des neuen Emders Seehafens durch Seine Majestät den Kaiser und König Wilhelm II. im August 1901, Berlin 1901, S. 8; die Erläuterungen dazu ebenda, Anhang, S. 7.

24 Näher dazu unten, S. 83-85.

25 Das hatte den Vorstand jedoch nicht gehindert, bereits Anfang Februar 1934 öffentlich auf die nunmehr begonnene Neugestaltung des Museums hinzuweisen, „die trotz des großen Raum-mangels eine übersichtliche, logisch aufgebaute Anordnung des Ganzen ermöglichen“ werde, Ostfriesische Tageszeitung (im Folgenden: OTZ) vom 02.02.1934.

26 Das Folgende nach dem Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 09.02.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

27 Schreiben Kappelhoffs an das Landesdirektorium vom 09.02. und an Dorner vom 18.02.1934, ebenda.

So schön und plausibel all diese Überlegungen auch klangen, sie blieben innerhalb der Grenzen der vorhandenen Rahmenbedingungen und krankten folglich daran, dass es an dem zur Realisierung einer solchen Lösung erforderlichen Raum weitgehend fehlte. Wenn überhaupt, dann wäre lediglich eine stückweise Umsetzung dieser Pläne in kleinen Schritten möglich gewesen, die wegen des damit verbundenen höheren Aufwandes überproportional teuer geworden wäre und am Ende dennoch nur zu einem unbefriedigenden Ergebnis geführt hätte. Erst im Rahmen der Gespräche, die Kappelhoff zur Beilegung der internen Probleme der „Kunst“ am 9. März 1934 in Hannover führte,²⁸ ergab sich ein diese Grenzen sprengender konzeptioneller Durchbruch. Bei dieser Gelegenheit wurden nämlich auch die Möglichkeiten zur Umgestaltung des Museums näher erörtert, und dabei wurde, vielleicht angestoßen durch eine Frage oder Anregung von Schatzrat Hartmann, erstmals der Gedanke ventiliert, durch den Einsatz eines der „Kunst“ Anfang der 1920er Jahre aus dem Erbe der Witwe Grietje Westermann zugefallenen Legats, das trotz der inflationsbedingten Verluste von 1923 noch immer ein Volumen von 6.000 RM hatte,²⁹ eine von vornherein deutlich größere Lösung ins Auge zu fassen und dabei das Gebäude der ehemaligen reformierten Gemeindegemeinschaft mit einzubeziehen.³⁰

Ob bei dem wenige Tage später erfolgten abermaligen Besuch Dorners in Emden, in dessen Verlauf der alte „Kunst“-Vorstand seinen Rücktritt erklärte und Kappelhoff zum neuen 1. Vorsitzenden bestellt wurde,³¹ mehr als nur am Rande auch über die Umgestaltung des Museums gesprochen worden ist, lässt sich nicht mehr klären. Dass aber nach der jetzt erreichten Beilegung der Streitigkeiten die Neuordnung des Museums Vorrang vor allen anderen Schritten haben musste, weil sonst „eine Verwertung der Sammlungen im volkserzieherischen Sinn nicht

28 Vgl. Teil 2, S. 220-222.

29 Nähere Informationen zu diesem aus Kunstwerken, Antiquitäten, Möbeln und Wertpapieren bestehenden umfangreichen Erbe der 1923 kinderlos verstorbenen Grietje Westermann, geb. Penning, Tochter eines Gründungsmitglieds der „Kunst“, die gegenüber dem Bahnhof von 1856, nachmalig Emden Süd, in einer großen, durch eine offenbar unzureichende Pfahlgründung später einseitig etwas abgesackten Gründerzeitvilla wohnte, finden sich in dem Bericht, den Anton Kappelhoff im Frühjahr 1970 aus Anlass des 150-jährigen „Kunst“-Jubiläums als Ersatz für die damals noch fehlende originäre Aktenüberlieferung über die Jahre 1932 bis 1937 verfasst hat, in denen er als Mitglied bzw. Vorsitzender des Vorstands für die Geschehnisse der „Kunst“ maßgeblich die Verantwortung trug, Niedersächsisches Landesarchiv – Standort Aurich (im Folgenden: NLA AU) Dep. 38, Nr. 225, S. 9-11. Da auf diesem Text auch die entsprechenden Passagen in den publizierten Jubiläumsdarstellungen von A. K a p p e l h o f f , S. 142, und S c h e s c h k e w i t z , S. 127, fußen, enthalten diese zwangsläufig die im Ursprungstext vorhandenen Ungenauigkeiten, die dadurch entstanden sind, dass Kappelhoff sich damals auf nichts weiter stützen konnte als auf seine eigene Erinnerung. So ergibt sich aus der jetzt zur Verfügung stehenden originären Aktenüberlieferung, dass der Geldanteil des Westermannschen Erbes nicht 4.000 RM, wie in den genannten Texten zu lesen ist, sondern 6.000 RM betragen hat.

30 Vermerk von Schatzrat Hartmann vom 09.03.1934 über die an diesem Tag mit Kappelhoff geführten Verhandlungen, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Die Vermutung, dass die Anregung zur Einbeziehung des Schulgebäudes, wenn auch vielleicht nicht gezielt, von Hartmann ausgegangen ist, stützt sich auf die Tatsache, dass davon nur in dessen Vermerk die Rede ist, während Kappelhoff in seinem eigenen Vermerk über diese Gespräche, OLME-AK, A 10, Nr. 141, auf eine Umgestaltung des Museums und einen möglichen Einsatz des Westermannschen Erbes für diesen Zweck mit keinem einzigen Wort eingeht.

31 Vgl. Teil 2, S. 222-224.

möglich ist“, das stand für Dorner außerhalb jeder Diskussion.³² Er hatte sich daher mit Kappelhoff darauf verständigt, dass die Arbeiten zur Einrichtung des Mittelaltersaales, über die sie sich ja schon zu Anfang des Jahres näher ausgetauscht hatten, nunmehr „sofort“ in die Hand genommen werden sollten und er selbst schon bald wieder nach Emden kommen werde, um „die systematische Durchführung der Neuordnung“ weiter voranzubringen. Diese werde außerdem, wie Dorner jetzt erfreut feststellte, viel einfacher zu realisieren sein als bislang gedacht, weil die „kunstgewerblichen Sammlungen mit denen der grossen Kunst“ völlig problemlos zusammengezogen werden könnten, und da im übrigen Kappelhoff „ein gutes Verständnis für das Wesen der Neuordnung und ihre praktische Durchführung bewiesen“ habe, sei insgesamt „für eine reibungslose Zusammenarbeit nunmehr jede Gewähr“ geboten. Zur Beschleunigung des ganzen sollten daher der „Kunst“ die noch vorhandenen restlichen Fördermittel der Provinz schnellstens überwiesen und ihr für das demnächst beginnende neue Haushaltsjahr wieder eine Förderung in der früheren Höhe in Aussicht gestellt werden. Wenn schließlich die Einstellung eines in der Umbauphase nicht zwingend notwendigen neuen Museumskonservators noch für einige Monate hinausgeschoben werde, könne das dadurch eingesparte Gehalt ebenfalls mit großem Nutzen für die Museumsneuordnung eingesetzt werden. All diese Vorschläge übernahm das Landesdirektorium ohne jede Diskussion und erteilte der „Kunst“ schon wenige Tage später einen entsprechenden Förderbescheid.³³

Auch Kappelhoff selbst trieb die Dinge zügig voran, zweifellos befördert durch die Tatsache, dass er als 1. Vorsitzender und Schatzmeister der „Kunst“ in einer Person nunmehr alle wesentlichen Entscheidungen allein treffen konnte. Eine unmittelbar sichtbare Folge davon war seine Bereitschaft, jetzt erstmals auch Dinge zu denken, die für ihn als einziges junges Mitglied in einem ansonsten sehr altersreifen Vorstand bis dahin vermutlich „undenkbar“ gewesen waren. Nach kaum einer Woche im Amt übersandte er daher schon Neuordnungspläne an Dorner zur Prüfung und Begutachtung,³⁴ die vollkommen neue konzeptionelle Vorstellungen enthielten und weit über alle früheren Überlegungen hinaus gingen. Sein Hauptziel dabei war die Beseitigung der beiden grundlegenden Mängel, unter denen das Museum der „Kunst“ schon seit langer Zeit litt. Der eine dieser Mängel lag im „Fehlen eines übersichtlichen Systems bei der Aufstellung“ der Sammlungsobjekte, der andere in einem „katastrophalen Platzmangel“. Wer allerdings den erstgenannten beseitigen wolle, müsse zwingend zugleich auch

32 Bericht Dorners an das Landesdirektorium „über das Ergebnis der Reise nach Emden“ vom 17.03.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Nach diesem Bericht auch das Folgende.

33 Schreiben des Landesdirektoriums an die „Kunst“ vom 23.03.1934, ebenda. Dass dabei Dorners Vorschlag, Personalmittel zunächst ebenfalls für Sachaufwendungen einzusetzen und dementsprechend bis auf weiteres auf die Einstellung eines neuen Museumskonservators zu verzichten, aufgegriffen wurde, ergibt sich nicht nur aus diesem Schreiben, sondern auch aus einer Passage in Kappelhoffs Schreiben an den Oberpräsidenten – Verwaltung des Provinzialverbandes – vom 15.04.1934, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35, dass wie vereinbart „neben der ordentlichen Beihilfe ein Teil des als Konservatorengelohnte angesetzten Betrages für die Neuordnung verwandt“ werde.

34 „Neuordnungsplan für die Sammlungen der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden“ vom 21.03.1934, übersandt mit Begleit- und Erläuterungsschreiben Kappelhoffs als „Kunst“-Vorstand vom 21.03.1934 an Dorner, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Der – dort allerdings nicht datierte – Neuordnungsplan ist ebenfalls enthalten in der Akte Stadtarchiv Emden (im Folgenden: StAE) KA, Nr. 55a.

den zweiten beheben, jedenfalls soweit wie es eben möglich sei, denn beide hingen untrennbar miteinander zusammen. Außerdem müssten Möglichkeiten für eine spätere zusätzliche Erweiterung von vornherein mit bedacht werden, um den Weg dahin mit der jetzt zu realisierenden Lösung nicht womöglich versehentlich zu versperren. Daraus ergab sich für Kappelhoff die Notwendigkeit, über alle früheren Überlegungen hinausgehend nicht nur das zur Großen Straße hin gelegene Lehrerwohnhaus der früheren reformierten Gemeindeschule für die Raumbedürfnisse der „Kunst“ im Auge zu haben, sondern auch das dem Museumsanbau von 1887 östlich unmittelbar benachbarte Schulgebäude selbst mit einzubeziehen und künftig für Ausstellungszwecke zu nutzen.

In diesem ca. 14 m langen und 6,5 m breiten Schulgebäude, das äußerlich zwar nicht sehr ansehnlich, aber im Kern baulich intakt sei, ließen sich bei gründlicher Instandsetzung zwei große Ausstellungsräume von etwa 3 m Höhe schaffen und jeweils durch einen gedeckten Durchgang mit den Sälen im westlich unmittelbar angrenzenden Museumsanbau verbinden. Jeder dieser beiden künftigen neuen Räume verfüge über vier Fenster, in dem einen nach Norden, in dem anderen nach Süden gerichtet, und im nördlichen Raum könne durch einzubrechende Seitenfenster in der Ostwand sogar noch eine zusätzliche Lichtquelle gewonnen werden. Im Lehrerwohnhaus dagegen solle im Untergeschoss die Bibliothek der „Kunst“ untergebracht und damit die Voraussetzung geschaffen werden, diese erstmals überhaupt angemessen organisieren zu können, während das Obergeschoss Platz biete für einen Sitzungsraum, der für die regelmäßigen Dienstagsgesprächsrunden gerade groß genug sei. Durch diese beiden Verlagerungen würde der erheblich größere bisherige Sitzungssaal in der linken Hälfte des Erdgeschosses im Hauptgebäude frei und sei damit künftig ebenfalls für Ausstellungszwecke nutzbar.

Erst auf dieser deutlich vergrößerten Raumbasis sei die Voraussetzung gegeben für die angestrebte „volkspädagogische Aufstellung der Sammlungen“, die zu diesem Zweck systematisch in drei Abteilungen aufgeteilt werden müssten: a) in die Abteilung Kultur- und Kunstgeschichte Ostfrieslands, b) in die Abteilung Ostfriesische Volkskunde und c) in die Abteilung Ostfriesische Landesgeschichte. Für die Abteilung Kultur- und Kunstgeschichte als die mit Abstand größte der drei Abteilungen hatte Kappelhoff den gesamten Museumsanbau von 1887 sowie das benachbarte ehemalige Schulgebäude eingeplant und eine eng an Dorners Vorstellungen angelehnte Raumfolge entworfen (vgl. zum besseren Verständnis des folgenden auch Abb. 3a und 3b, obwohl diese teilweise einen späteren Bauzustand zeigen).

Diese sollte beginnen mit dem Raum, der bislang für das Mittelalter vorgesehen war (s.o.), doch nunmehr Objekte der vorchristlichen Prähistorie aufnehmen sollte (Saal 1), während die nachchristliche Prähistorie bis zur Karolingerzeit in dem rechts daneben gelegenen und über einen Durchgang von Saal 1 aus erreichbaren südlichen Raum des ehemaligen Schulgebäudes (Saal 2) ihren Platz finden sollte. Von dort ging es zurück über Saal 1 in den nördlich an diesen anschließenden Saal 3, der dem Mittelalter mit den bereits beschriebenen Objekten (romanische Steinsärge und Taufsteine, gotische Plastiken aus Stein und Holz etc.) gewidmet war. In dem nach Norden nächstfolgenden Saal 4 sollte die Renaissance bis zum Ende des 16. Jahrhunderts im Mittelpunkt stehen, repräsentiert durch originalen Skulpturenschmuck bzw. Gipsabgüsse vom Grabmal Graf Ennos II. in der Großen Kirche, durch Säulen, Bögen, Giebel- und Wappensteine, Pilaster und sonstige

Bauteile aus Emders Bürgerhäusern sowie durch Glocken und Glockenabgüsse, bemalte Glasfenster, Trinkgläser und Keramiken und schließlich durch Gemälde, besonders solche von italienischen Malern.

Der nach Norden anschließende letzte Raum des Museumsanbaus von 1887 sollte zweigeteilt werden; der größere rechte (östliche) Teil war als Saal 5 in ähnlicher Mischung wie in Saal 4 für Objekte der späteren Renaissance bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts vorgesehen, während der kleinere linke (westliche) Teil als Saal 6 das getäfelte Renaissancezimmer aus dem Hause Prinz, ehemals Große Straße 57, aufnehmen sollte, das bislang hinten rechts im Obergeschoss des Museumshauptgebäudes eingebaut war.³⁵ Rechts (östlich) von Saal 5 sollte schließlich über einen Durchgang der nördliche Raum des ehemaligen Schulgebäudes erreicht werden, der als Saal 7 die besten Sammlungsstücke aus der Barockzeit aufzunehmen hatte: Statuen von Venus und Minerva, eine Sonnenuhr, verzierte hölzerne Wandverkleidungen und andere Täfelungen, Wappensteine, einige Möbel und einen Ofen sowie diverse Gemälde aus dieser Epoche.

Zurück über Saal 1 und die an diesen angrenzende Treppe ging es ins Obergeschoss des Museumsanbaus von 1887, dessen erster Raum (Saal 8) ebenfalls der Barockzeit gewidmet sein sollte; hierfür waren hauptsächlich Gemälde, darüber hinaus aber auch kunstgewerbliche Objekte (Möbel, Keramik, Gläser etc.) vorgesehen. Die Epoche des Rokoko im anschließenden Saal 9, aus der die „Kunst“ über nur wenige Gemälde verfügte, sollte vor allem durch Plastiken, Giebelsteine, diverse Schnitzarbeiten wie das Oberteil eines Kamins, ein Schiffsheck, Oberlichter und eine komplette Haustür mit Oberlicht, durch Möbel, Öfen, einen Marmorkamin sowie durch Porzellan und Steingut dargestellt werden. Im nächstfolgenden Saal 10 sollten der Klassizismus und die Biedermeierzeit mit Kaminen, Öfen, Möbeln und sonstigen kunstgewerblichen Objekten sowie mit Stichen und Gemälden im Mittelpunkt stehen, während das spätere 19. Jahrhundert, eine Zeit, die Kappelhoff in Übereinstimmung mit einem damals weit verbreiteten puristischen Blick nur als „Zeitalter der beginnenden Geschmacksverirrungen“ einstufen mochte, im daran anschließenden Saal 11 durch ausgeliehene Gemälde aus den Beständen der Berliner Nationalgalerie³⁶ sowie durch Möbel aus den 1860er Jahren repräsentiert werden sollte, die der „Kunst“ aus der bereits erwähnten Westermanschen Erbschaft zugefallen waren.³⁷ In dem daneben gelegenen letzten Raum (Saal 12) sollte schließlich mit den Werken lebender Künstler die Kunst der Gegenwart in Ostfriesland ausgestellt werden, doch war die „Kunst“ dazu vorläufig überwiegend auf Leihgaben angewiesen, weil ihre eigenen Sammlungen nur wenige derartige Stücke enthielten.

Anders als die kunst- und kulturgeschichtliche Abteilung, die für ihr überaus dichtes Bild der kulturellen Entwicklung in Ostfriesland von der vorchristlichen Zeit bis in die Gegenwart viel Platz benötigte, sollten die anderen Abteilungen mit deutlich weniger Raum auskommen. Für die volkscundliche Abteilung waren die Räume im Obergeschoss des Haupthauses vorgesehen, und zwar sollte der (von

35 Beschreibung und Geschichte dieses Zimmers sowie Darstellung seiner im Jahre 1892 erfolgten Translozierung ins Museum der „Kunst“ bei E. S t a r c k e, Die Einrichtung eines Emders Patrizierzimmers aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts im Sammlungsgebäude der Gesellschaft, in: Ejb, Bd. 10, 1892, Heft 1, S. 142-144.

36 Vgl. Teil 2, S. 159.

37 Siehe oben, S. 75.

der Großen Straße aus gesehen) Raum hinten rechts, in dem bislang das nunmehr in den Museumsanbau von 1887 zu verlegende Renaissancezimmer eingebaut war, eine ostfriesische Wohnküche mit allem dazugehörigen Inventar aufnehmen, während in den nach Westen hin gelegenen bisherigen Möbelsaal die Ausstellung „Hausrat, Tracht und Schmuck“ einziehen und der zur Großen Straße hin gelegene bisherige Münzsaal die Themen „Handwerk, Handel und Verkehr“ sowie „Landwirtschaft“ zeigen sollte. Von dort aus sollte der Rundgang über das vordere Treppenhaus nach unten zum bisherigen großen Sitzungssaal im linken Teil des Erdgeschosses führen, der für die Aufnahme der künftigen Abteilung „Ostfriesische Landesgeschichte“ vorgesehen war.

Diese sollte die Münzsammlung, Porträts ostfriesischer Landesherren und sonstiger bedeutender Persönlichkeiten aus der ostfriesischen Geschichte sowie weitere für die Geschichte des Gesamtterritoriums wichtige Objekte zeigen, nicht aber speziell auf die Geschichte der Stadt Emden bezogene Stücke wie Stadtpläne, Stadtansichten oder Stadtmodelle. Diese sollten vielmehr zusammen mit der Rüstkammer und dem Ratssilber zu einer Art stadtgeschichtlichem Museum im Rathaus vereinigt werden. Durch diese Trennung wollte Kappelhoff erreichen, dass „der Charakter unserer Sammlungen als ‚Ostfriesisches Landesmuseum‘ besonders hervorgehoben“ würde, womit er den von der „Kunst“ schon länger erhobenen Anspruch unterstrich, ein solches Etikett möglichst bald auch förmlich verliehen zu bekommen.³⁸ Im hinteren Treppenhaus schließlich, also im vordersten Teil des Museumsanbaus von 1887, sollte die dort bereits hängende Serie von Familienporträts durch Hinzufügung von Schaukästen mit Stammtafeln, Familienanzeigen und ähnlichen Objekten zu einer familiengeschichtlichen Abteilung erweitert und im Erdgeschoss ergänzt werden durch einen Gedenkraum für die Stifter und Förderer der Gesellschaft.

Da alle geplanten Maßnahmen nach den bisher gegebenen Rahmenbedingungen nur in den Sommermonaten ihre Wirkung entfalten konnten – das Museum war nicht heizbar –, hatte Kappelhoff auch den Einbau einer Zentralheizung vorgesehen,³⁹ denn „erst dadurch“ werde „die volle Ausnutzung der Sammlungen“ möglich sein. Allerdings war er sich bewusst, dass das von ihm entworfene Gesamtprojekt, dessen Kosten er noch nicht endgültig durchkalkuliert hatte, die Kräfte der „Kunst“ womöglich übersteigen könnten, hoffte jedoch, dass es mit den vorhandenen Eigenmitteln sowie der Aufnahme einer dank der aktuellen Förderungsmaßnahmen des Reiches („Arbeitsschlacht“) zinsvergünstigten Anleihe

38 So hieß es in einem – der Diktion nach zweifellos von Kappelhoff selbst formulierten – Bericht über die nunmehr beginnende Umgestaltung des Museums in der OTZ vom 02.02.1934, beim Zusammentragen der Sammlungen der „Kunst“ seien von Anfang an „nicht Emders Lokalinteressen, sondern die Belange von ganz Ostfriesland“ maßgeblich gewesen. Die Sammlungen stellten daher „in ihrer Bedeutung ein ‚Ostfriesisches Landesmuseum‘ dar“ und würden „als solches auch längst anerkannt und genannt“. Und einige Monate später hatte Kappelhoff in einem Schreiben an den Emders Oberbürgermeister Maas, in dem es um die Anpassung der „Kunst“-Satzung an die entsprechenden Vorgaben des NS-Staats (Einführung des Führerprinzips etc.) ging, im Zusammenhang mit der künftig vorgesehenen Rolle des Auricher Regierungspräsidenten als Schirmherr der „Kunst“ ausgeführt, er denke sich die Sache so, „dass wir ihm das Protektorat antragen, wogegen er uns den Titel ‚Ostfriesisches Landesmuseum‘ verleiht“. Schreiben Kappelhoffs an Maas vom 27.04.1934, STAE KA, Nr. 55a (Ausfertigung für Empfänger), ebenfalls OLME-AK, A 10, Nr. 151 (Entwurf Absender).

39 Dies und das Folgende nach dem Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 21.03.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

von 8.000 RM zu finanzieren sein werde. Sollte das Projekt im Augenblick aber „für zu grosszügig“ gehalten werden, könne die Verlegung des Sitzungssaals und der Bibliothek ins Nebengebäude vorläufig zurückgestellt werden, und auch der Einbau einer Zentralheizung lasse sich noch hinausschieben, mit anderen Worten, an einer unzureichenden Finanzierung des Gesamtprojekts werde die Neugestaltung des Museums selbst nicht scheitern.

Was Kappelhoff hier als ersten Entwurf eines Gesamtkonzepts vorgelegt hatte, war bereits erstaunlich weit durchgereift, denn dieses enthielt trotz diverser Modifikationen, die bei der Feinplanung in den folgenden Monaten noch vorgenommen werden sollten, schon alle wesentlichen Elemente dessen, was bei der Neugestaltung des Museums schließlich tatsächlich realisiert wurde. Dorner war denn auch von dieser Planung auf Anhieb sehr angetan und fragte lediglich skeptisch nach, ob die Lichtverhältnisse in den beiden im ehemaligen Schulgebäude zu schaffenden Ausstellungsräumen wohl ausreichend seien. Im übrigen plädierte er in Übereinstimmung mit den von Kappelhoff bereits erwogenen Sparmaßnahmen dafür, die Verlegung des Sitzungssaals und der Bibliothek sowie den Einbau einer Zentralheizung vorläufig zurückzustellen und alle Kräfte auf die eigentliche Neugestaltung des Museums zu konzentrieren.⁴⁰ Auf weitere Einzelheiten näher einzugehen, erübrigte sich jedoch, denn schon wenige Tage später legte Kappelhoff einen in der Sache noch einmal deutlich verbesserten Neuordnungsplan vor.⁴¹ Bei einer kritischen Überprüfung seines ersten Konzepts hatte sich nämlich ergeben, dass zum einen der Aufwand zur Instandsetzung und Umnutzung des ehemaligen Schulgebäudes in keinem angemessenen Verhältnis zu dem damit erreichbaren Raumgewinn stehen würde, und zum anderen gezeigt, dass die beiden dort vorgesehenen Säle mit einer Raumhöhe von lediglich 3 m für Museumszwecke generell nicht geeignet waren.

Kappelhoff wog daher gegeneinander ab, entweder auf eine größere Erweiterung des Museums ganz zu verzichten und sich bis auf weiteres auf die früher vorgesehene kleine Lösung im Rahmen der vorhandenen Räumlichkeiten zu beschränken oder einen echten Neubau ins Auge zu fassen. Im erstgenannten Fall wäre die Einrichtung einer Abteilung „Ostfriesische Landesgeschichte“ nicht möglich gewesen, denn der bisherige Sitzungssaal hätte stattdessen die prähistorischen Sammlungen aufnehmen müssen, während es im Untergeschoss des Museumsanbaus von 1887 bei der ursprünglich beabsichtigten Folge mit insgesamt fünf Ausstellungsräumen zum Mittelalter, zur Früh-, zur Hoch- und zur Spätrenaissance sowie zum Barock geblieben wäre. Da bei dieser Alternative jedoch die Notwendigkeit eines künftigen Erweiterungsbaus weiterhin unabwiesbar geblieben wäre, wäre zumindest ein Teil der Baukosten doppelt angefallen, nämlich zunächst für die zwischenzeitliche Herrichtung der Ausstellungsräume nach dem reduzierten Konzept und später für deren Umgestaltung im Rahmen der künftigen größeren Raumlösung. Bei nüchterner Kalkulation aller Kosten und Umstände erwies sich diese Alternative somit in längerer Zeitperspektive als unwirtschaftlich, und so gab Kappelhoff trotz des damit zunächst verbundenen

40 Schreiben Dorners an Kappelhoff vom 22.03.1934, ebenda.

41 Dies und das Folgende nach Kappelhoffs überarbeitetem Konzept „Zur Neuordnung der Sammlungen der ‚Kunst‘“ vom 27.03.1934, das er mit Begleitschreiben vom selben Tag mit der Bitte um Prüfung und Begutachtung an Dorner übersandte, ebenda.

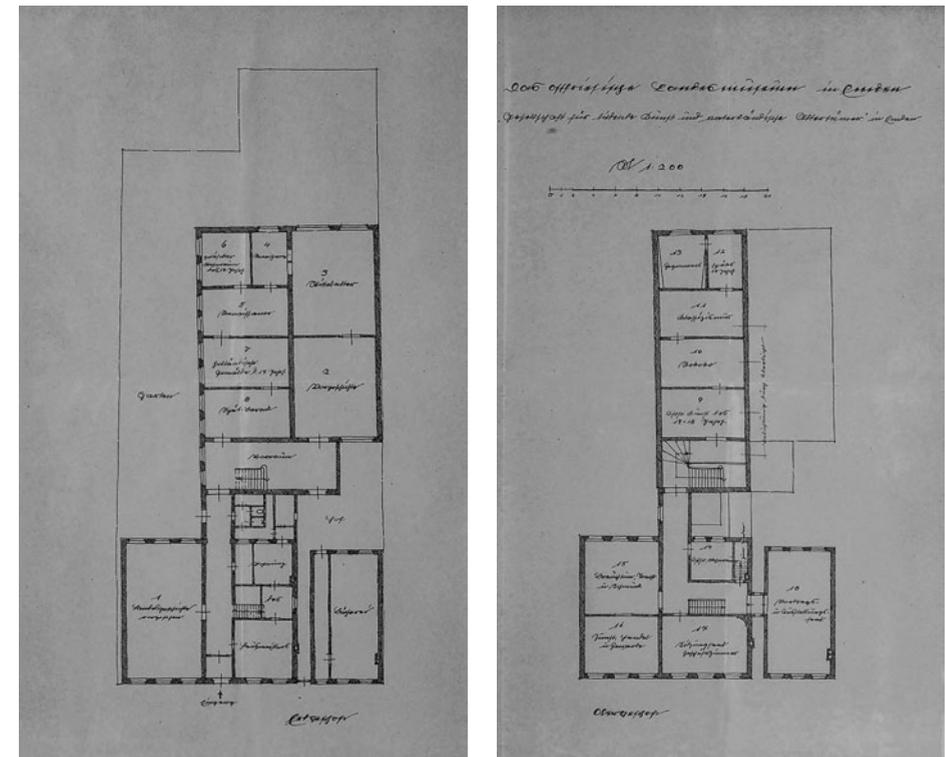


Abb. 3a und 3b: Grundriss vom Erd- und Obergeschoss des aus dem alten Suurschen Doppelhaus, dem östlich benachbarten Lehrerwohnhaus der ehemaligen reformierten Gemeindeschule und dem langgestreckten Museumsanbau von 1887 bzw. 1934 bestehenden Ostfriesischen Landesmuseums im Zustand von 1937 (NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534)

höheren, für die Kräfte der „Kunst“ aber noch tragbar erscheinenden Investitionsaufwands einer Neubaulösung an Stelle des bisherigen Schulhauses klar den Vorzug. Dieses zunächst nur im Erdgeschoss auszuführende Saalgebäude sollte unter Einbeziehung der Ostwand des Museumsanbaus von 1887 unmittelbar mit diesem verbunden sein. Bei gleicher Länge und Breite (ca. 18,5 x 8 m)⁴² bot es Platz für zwei Ausstellungssäle, deren Grundfläche mit insgesamt ca. 150 m² diejenige, die im lediglich 14 m langen ehemaligen Schulgebäude zur Verfügung gestanden hätte, um mehr als 50 % überstieg. Durch die Möglichkeit, später noch ein Obergeschoss aufsetzen zu können, verfügte es außerdem über ein genügend großes und auch mit vertretbarem Aufwand nutzbares Erweiterungspotential.

Spätestens als es Kappelhoff bei nochmaligem Nachdenken gelungen war, die zunächst unverändert aus seinem ersten Konzept übernommene Raumfolge im Erdgeschoss so zu optimieren, dass die Besucher nicht mehr gezwungen waren,

42 Das den eigentlichen Ausstellungsräumen vorgelagerte Treppenhaus, das ebenfalls Teil des insgesamt ca. 24 m langen Museumsanbaus von 1887 war, ist bei diesen Maßangaben nicht mit berücksichtigt.

zwischen einigen der Epochenräume mehrfach vor und zurück zu pendeln, sondern einem fortlaufenden chronologischen Durchgang (vgl. Abb. 3a und 3b) von der Prähistorie über das Mittelalter und die verschiedenen Stufen der Renaissance bis hin zum Barock folgen konnten,⁴³ hatte er Dorner, der diesen neuen Vorschlag des Umgangs „ausgezeichnet“ fand,⁴⁴ restlos überzeugt.

Auch die letzten noch bestehenden kleinen Bedenken Dorners ließen sich bald ausräumen. So wurde es durch eine einfache Änderung der Baukonstruktion möglich, in den neuen Sälen auf die beiden aus statischen Gründen zunächst vorgesehenen, aber mitten im Raum höchst störend wirkenden Deckenstützsäulen zu verzichten, und auch die ausreichende Versorgung beider Säle mit natürlichem Licht ließ sich dank etwas größerer als der ursprünglich geplanten Fenster in der Nord- bzw. Südwand des Neubaus gewährleisten.⁴⁵

Auf dieser Basis ging es mit der Neugestaltung des Emders Museums nunmehr schnell voran. In der regulären Dienstagssitzung vom 17. April 1934 wurden die „Kunst“-Mitglieder von Kappelhoff ausführlich über das von ihm entwickelte Konzept und den dazu erforderlichen Neubau informiert,⁴⁶ und anders als heute üblich war die Erteilung der erforderlichen amtlichen Genehmigungen eine Sache weniger Tage, so dass der Abriss der alten Schule noch in der zweiten Aprilhälfte erfolgen und die Fundamentierungsarbeiten für das neue Ausstellungsgebäude unmittelbar im Anschluss daran beginnen konnten.⁴⁷ Obwohl schon am 24. Mai das Richtfest gefeiert wurde⁴⁸ und der Einbau der steinernen Ausstellungsobjekte bereits in der ersten Junihälfte begann,⁴⁹ erwies sich die schon früh öffentlich verkündete Botschaft, dass die Wiedereröffnung des Museums am 1. Juli zu erwarten sei,⁵⁰ als völlig unrealistisch. Hinter dieser allzu optimistischen Zeitplanung stand Kappelhoffs Hoffnung, dass das Museum schon in diesem Jahr von den Sommerurlaubs Gästen in Ostfriesland werde profitieren können,⁵¹ aber auch er musste bald akzeptieren, dass die Dinge eben ihre Zeit brauchten. Viel wichtiger war es daher für ihn, dass die von ihm auf den Weg gebrachte Lösung von allen Beteiligten als rundum gut eingestuft wurde.

Als Dorner den äußerlich inzwischen weitgehend fertiggestellten Museumsneubau im Rahmen seines nächsten Besuches in Emden Anfang Juni 1934 erstmals mit eigenen Augen gesehen hatte, verfiel er geradezu in Euphorie: Der Neubau erlaube eine wesentlich bessere Präsentation der Sammlungen, denn jetzt lasse sich nicht nur „das Ideal des Zusammenstellens von Gemälden und Kunstgewerbe durchführen“, sondern es stehe endlich auch genügend Platz für

43 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 31.03.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

44 Schreiben Dorners an Kappelhoff vom 03.04.1934, ebenda.

45 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 07. und 09.04.1934, ebenda.

46 OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 34, Sitzung am 17.04.1934, und Bericht in der OTZ vom 19.04.1934.

47 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 27.04.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14, in dem er mitteilte, dass der Bauunternehmer „Ende nächster Woche“, also in den ersten Maitagen, damit beginnen werde, „das aufgehende Mauerwerk herzustellen“.

48 Bericht in der OTZ vom 24.05.1934.

49 Bericht in der OTZ vom 08.06.1934.

50 So im Bericht der OTZ vom 24.05.1934.

51 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 29.05.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14; ausschlaggebend für seine optimistische Zeitkalkulation war die Tatsache, dass die „Kunst“ dringend auf jede zusätzliche Einnahme aus Eintrittsgeldern angewiesen war, ebenda.

das 19. Jahrhundert und die Gegenwart zur Verfügung.⁵² Auch Jacob-Friesen war des Lobes voll, insbesondere nachdem es Kappelhoff im Spätsommer gelungen war, durch eine Umgestaltung des hinteren Treppenhauses einen direkten Zugang vom Vorraum des Museumsanbaus von 1887 zum ersten der beiden neuen Säle zu schaffen und dadurch auch den letzten kleinen funktionalen Mangel an seinem Ausstellungskonzept zu beseitigen, denn nunmehr konnte der Museumsrundgang direkt im Raum mit den Objekten aus der Ur- und Frühgeschichte beginnen, ohne dass dazu vorher der Barocksaal durchquert werden musste.⁵³

In einem dichten, phasenweise sogar täglichen Briefwechsel zwischen Kappelhoff und Dorner wurde bis zum Frühherbst des Jahres 1934 eine Vielzahl von Einzelfragen zur Einrichtung der 13 Museumssäle erörtert, angefangen von der Entscheidung, in den Erdgeschossräumen trotz etwas höherer Kosten durchgehend einen Steinfußboden zu verlegen,⁵⁴ über die Konstruktion und Gliederung der Fenster⁵⁵ und die farbliche Gestaltung der einzelnen Räume⁵⁶ – für den Barocksaal z.B. wurde nach Dorners Vorgaben eigens eine bordeauxrote Tapete mit goldenem Muster als Sonderanfertigung bei einer Tapetenfabrik in Langenhagen in Auftrag gegeben⁵⁷ (vgl. Abb. 17 und 18) – bis hin zur Innenarchitektur der Säle und der Verteilung der Ausstellungsobjekte in diesen. So gab es zum Mittelaltersaal wegen der zunächst nur verhältnismäßig geringen Zahl an Ausstellungsstücken eine intensive Diskussion über deren optimale Präsentation, deren Ergebnis Kappelhoff schließlich Anfang Mai in einer Skizze fixierte, weil ein Teil der schweren Steinobjekte schon frühzeitig in die Wände eingemauert bzw. der Platz für diese von vornherein festgelegt werden musste (vgl. Abb. 4).⁵⁸

Beide Diskutanten hatten dabei die Hoffnung, es werde noch gelingen, den bereits erwähnten Grabstein des Häuptlings Uko Fockena aus der Emders

52 Bericht Dorners vom 12.06.1934 über seine Reise nach Emden, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

53 Schreiben Kappelhoffs an Jacob-Friesen (in Vertretung für den im Urlaub befindlichen Dorner) vom 20.08.1934, in dem er darum bat, einen Teil der eigentlich für andere Maßnahmen vorgesehenen Fördermittel der Provinz für diese Umgestaltung einsetzen zu dürfen, und Jacob-Friesens positives Votum dazu an den Provinzialverband vom 22.08.1934, ebenda. Einen direkten Zugang vom Treppenhausbereich zum Prähistorieaal hatte Dorner bereits in seiner ersten Stellungnahme zu Kappelhoffs Konzept vorgeschlagen, Schreiben an Kappelhoff vom 03.04.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14, doch hatte dieser zunächst keine Möglichkeit gesehen, den Treppenaufgang entsprechend zu verlegen, sondern gehofft, die Besucher mit einem Schild „Beginn des Rundgangs hier“ am Durchgang vom Barock- zum Prähistorieaal ausreichend leiten zu können, Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 04.04.1934, ebenda.

54 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 27.04. und dessen Antwort darauf vom 30.04.1934, ebenda.

55 Schreiben Dorners an Kappelhoff vom 08.06. und dessen Schreiben an Dorner vom 16.06.1934, ebenda.

56 U.a. Schreiben Kappelhoffs an Dr. von Einem (Vertretung für den in Urlaub befindlichen Dorner) vom 20.08.1934, ebenda.

57 Begleitschreiben der Norddeutschen Tapetenfabrik Hölscher & Breimer in Langenhagen zu einer Probesendung der Tapete an Dorner vom 24.07., Schreiben Dr. Stuttmanns (Vertretung für den in Urlaub befindlichen Dorner) mit Weiterleitung der Probe und Mitteilung des Preises von 9 RM pro Tapetenrolle an Kappelhoff vom 26.07. sowie dessen Bestätigung des Eingangs der Tapete in Emden an Stuttmann vom 04.08.1934, ebenda.

58 Schreiben Dorners an Kappelhoff im Anschluss an ein längeres Telefonat zu diesem Thema vom 02.05. und Kappelhoffs Schreiben an Dorner vom 04.05.1934 (Übersendung und Erläuterung der Skizze) sowie dessen Einverständniserklärung dazu vom 05.05.1934, alle ebenda.

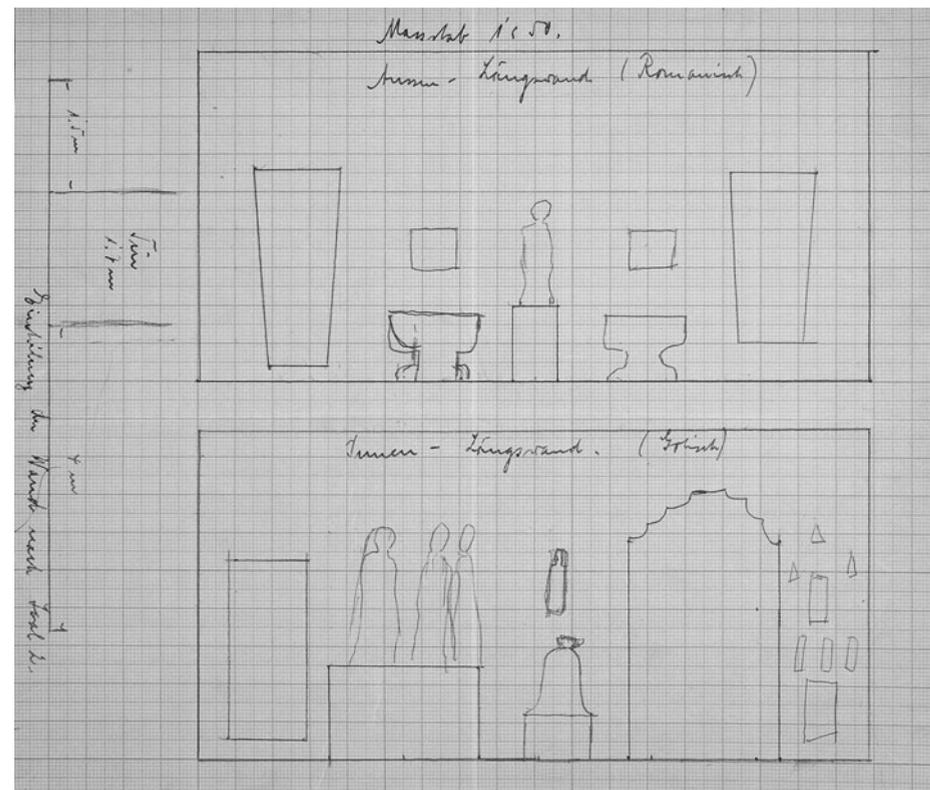


Abb. 4: Handzeichnung Anton Kappelhoffs im Maßstab 1:50 von Mai 1934 zur Gestaltung des Mittelaltersaals im neuen Teil des Museumsanbaus. Oben die östliche (Außen) Längswand mit den Objekten aus der Romanik, unten die westliche (Innen)Längswand mit den Objekten aus der Gotik (NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14)

Gasthauskirche⁵⁹ sowie einen romanischen Grabstein vom Friedhof der ehemaligen Nesserlander Kirche ins Museum translozieren zu lassen,⁶⁰ doch trotz Unterstützung durch den Emdener Oberbürgermeister Maas⁶¹ und den Auricher Regierungspräsidenten Refardt,⁶² die das Anliegen der „Kunst“ in Schreiben

59 Siehe oben, S. 73-74.

60 Schreiben Dorners an Provinzialkonservator Siebern vom 09.06.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

61 Schreiben Dorners an Maas vom 11.06.1934 mit der Bitte, gegenüber Siebern das Anliegen der „Kunst“ zu unterstützen, und Antwort Sieberns an Maas vom 05.07.1934 auf dessen entsprechendes, im Wortlaut allerdings nicht überliefertes Schreiben, beide ebenda.

62 Refardt einzuschalten, um ggf. mit einer von diesem erwirkten ministeriellen Weisung den Widerstand Sieberns zu brechen, hatte Dorner in seinem Schreiben an Kappelhoff vom 16.06.1934 empfohlen. Dieser hatte daraufhin mit Schreiben vom 20.06.1934 Refardt um Unterstützung seines Anliegens gebeten und darauf hingewiesen, wie wichtig es sei, dass auch die Menschen in dem von den großen Kulturzentren Deutschlands weit entfernten Ostfriesland Gelegenheit haben müssten, sich durch Anschauung solcher Objekte im Museum „der kulturellen Bedeutung des Deutschtums bewusst“ zu werden. Darüber hinaus sei es außerdem wichtig, dass Emden als Grenzstadt auf diese Weise seinen ausländischen Gästen „die Bedeutung der deutschen Kunst“ gut vorführen könne. Der Ausbau des Museums in die von ihm erwünschte

an den Provinzialkonservator Heinrich Siebern als obersten Denkmalschützer der Provinz Hannover befürwortet hatten bzw. dies tun sollten,⁶³ scheiterte das Bemühen am Einspruch des reformierten Emdener Kirchenrates,⁶⁴ insbesondere aber am Widerstand Sieberns,⁶⁵ der sich aus grundsätzlichen Erwägungen gegen jede Entfernung von sakralen Objekten aus ihren überkommenen Zusammenhängen aussprach und große Sorge hatte, mit seiner Zustimmung zu einer solchen Translozierung „den Anfang einer unendlichen Kette weiterer Eingriffe in Kirchenbesitz“ zu machen. An dieser Haltung prallten daher alle noch so gut begründeten museums- und volkspädagogischen Argumente (besonders große politische und historische Bedeutung des Fockena-Grabsteins) ab, und nicht einmal der unter den damaligen ideologischen Rahmenbedingungen stets besonders wirkungsvolle Hinweis, dass auch in diesem Falle Gemeinnutz (das Interesse der Allgemeinheit an einem bequemen Zugang zu solchen Stücken) vor Eigennutz (dem aus Besitzerstolz erwachsenen Interesse der Kirchengemeinde an deren Verbleib vor Ort) gehen müsse,⁶⁶ konnte daran etwas ändern.

Kappelhoff und Dorner gaben daher ihre Bemühungen, Sieberns Zustimmung zur Translozierung des Fockena-Grabsteins doch noch zu erreichen, bald auf,⁶⁷ um einen viel bedeutenderen anderen Zuwachs für die Mittelalterabteilung des Museums nicht zu gefährden. Bei der – damals von ihm offenbar ganz systematisch betriebenen – Suche nach weiteren potentiellen Ausstellungsobjekten hatte Kappelhoff nämlich in der Kirche von Funnix (bei Wittmund) acht mittelalterliche Holzskulpturen entdeckt, die dort seit langem achtlos, liturgisch völlig ungenutzt und für die Öffentlichkeit unsichtbar hinter dem Altar abgestellt gewesen waren. Obwohl diese Figuren, bestehend aus einer romanischen Sitzmadonna und zwei weiteren romanischen Standfiguren sowie fünf gotischen Plastiken, darunter je eine große und eine kleine Hl. Anna selbdritt und eine Pieta,⁶⁸ in einem nicht

Richtung sei demnach „eine vaterländische Aufgabe im besten Sinne des Wortes“, beide Schreiben ebenda.

63 Als Kappelhoff einige Tage später bei Refardt in Aurich war, um näher über diese Sache zu sprechen, ergab sich, dass dieser Kappelhoffs eben referierten Brief noch gar nicht gelesen hatte. Er wurde daher an den für den Denkmalschutz im Regierungsbezirk Aurich zuständigen Dezernenten Baurat Eggeling verwiesen, der prinzipiell die Position Sieberns ebenfalls vertrat, aber flexibler war und mit dem Vorschlag, im Einzelfall eine Hergabe solcher Objekte, die an Ort und Stelle für die Öffentlichkeit ohnehin nicht sichtbar seien, auf dem Wege der Leihe zu versuchen, immerhin einen Ausweg wusste, Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 25.06.1934, ebenda.

64 Im Falle des Fockena-Grabsteins war dieser Widerstand an sich belanglos, denn die Gasthauskirche stand seit der endgültigen Aufhebung des früheren Franziskanerklosters im Jahre 1557 nicht im Eigentum der Kirchengemeinde, sondern der Stadt Emden, doch fühlte sich Siebern durch das „Nein“ des Kirchenrates ganz offenbar veranlasst, von seiner Haltung auf gar keinen Fall abzuweichen, während er im noch zu behandelnden Fall der Heiligenfiguren aus der Funnixer Kirche, mit deren Überführung ins Emdener Museum der dortige Kirchenvorstand einverstanden war, auf ein Veto verzichtete.

65 Dies und das Folgende nach dem Schreiben Dorners an Kappelhoff vom 16.06.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

66 Eine solche Argumentation hatte Dorner in seinem Schreiben an Kappelhoff vom 16.06.1934, ebenda, für dessen Brief an den Regierungspräsidenten (vgl. Anm. 62) detailliert vorgegeben und dabei die „Allgemeinheit“ als „Schulen, S.A. Führungen usw.“ spezifiziert.

67 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 16.07.1934, ebenda, auf dem Dorner zu Kappelhoffs entsprechendem Vorschlag handschriftlich „verzichten“ vermerkt hat.

68 In § 1 des Entwurfs für den Leihvertrag, übersandt mit Schreiben Dr. Stuttgartmanns (Vertretung für den in Urlaub befindlichen Dorner) an Kappelhoff vom 17.07.1934, ebenda, ist eine spezifizierte Auflistung der acht Skulpturen mit ihrem jeweiligen Versicherungswert enthalten.

gerade guten Erhaltungszustand waren, schienen sie ihm doch bestens geeignet, „das Bild des Mittelalters erheblich ab(zu)runden“.⁶⁹ Da im Unterschied zum Emdener Kirchenrat Pastor und Kirchenvorstand von Funnix gegen eine museale Nutzung dieser vor Ort ohnehin nicht mehr gebrauchten Figuren nichts einzuwenden hatten – sie stellten lediglich die Bedingung, dass das Landeskirchenamt in Hannover mit einer, bei Bedarf jederzeit kündbaren, Ausleihe einverstanden sein und die „Kunst“ für eine Versicherung sowie Konservierung der Objekte sorgen müsse –, kam die Überführung der Skulpturen ins Emdener Museum zustande, obwohl der Provinzialkonservator Siebern eigentlich auch in diesem Falle aus Prinzip strikt dagegen war.⁷⁰ Ausschlaggebend dafür war das Engagement des von Dorner gleich zu Anfang eingeschalteten⁷¹ Oberlandeskirchenrates Dr. Walther Lampe im Landeskirchenamt der lutherischen Landeskirche Hannover,⁷² dem es durch die frühzeitige Einbindung des regional zuständigen Konsistoriums⁷³ und die zügige Erteilung einer Genehmigung für diese Leihgabe zu den genannten, im Sinne der Bestandserhaltung günstigen Bedingungen gelang,⁷⁴ Siebern zum Stillhalten zu veranlassen. Allerdings trug dazu offenbar auch dessen Einsicht bei, dass seine aus denkmalpflegerischer Sicht zweifellos berechtigte Skepsis gegen eine solche Überführung in ein Museum jede Grundlage verloren hatte, wenn wie in diesem Falle die Skulpturen in keinerlei baulich-funktionalen Zusammenhängen mit dem Kirchenraum mehr standen, sondern dort lediglich achtlos abgestellt verwahrt wurden.

69 Aktenvermerk Dorners vom 16.06.1934 über ein Telefonat mit Kappelhoff hierzu und dessen Schreiben an Dorner vom selben Tage, dem sowohl einige von ihm selbst aufgenommene Fotos (in der Akte nicht vorhanden) als auch eine Abschrift seines Bittbriefes von diesem Tag an den Funnixer Pastor Hafermann, die Figuren dem Emdener Museum zu überlassen, beigelegt waren, alles ebenda.

70 Undatiertes Begleitschreiben Sieberns an Dorner zur Übersendung einer Abschrift seines Schreibens an den Emdener Oberbürgermeister Maas vom 05.07.1934 (vgl. Anm. 61), in dem er diesem seine ablehnende Haltung zu einer Entfernung des Fockena-Grabsteins aus der Gasthauskirche begründete, ebenda. Das Begleitschreiben stammt daher wohl ebenfalls vom 05.07.1934. In diesem Begleitschreiben lässt Siebern Dorner wissen, dass es ihm „nicht leicht geworden ist, Ihren Wünschen entgegen sein zu müssen“.

71 Handschriftlicher Vermerk Dorners über ein vermutlich bereits am 17. Juli geführtes entsprechendes Telefongespräch mit Lampe auf dem Schreiben Kappelhoffs an ihn vom 16.07.1934, ebenda. Lampe hatte Dorner demnach „versprochen, wenn irgend möglich, die Sache im positiven Sinne zu erledigen“.

72 Walther Lampe (1894–1985), Jurist mit Archivarsausbildung, seit 1924 im Landeskirchenamt der evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover tätig, mit Beginn der NS-Zeit u.a. als Leiter des landeskirchlichen Archivs und daher fortan stark in der niedersächsischen Familien- und Sippenforschung, aber auch im Niedersächsischen Heimatbund engagiert, vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Walther_Lampe [Abruf: 04.06.2018]. Zu seinem – durchaus kritisch einzustufenden – Wirken als Archivar im Zusammenhang mit der Erstellung von Ariernachweisen vgl. Hans O t t e, Pragmatismus als Leitmotiv: Walther Lampe, die Reichsstelle für Sippenforschung und die Archivpflege der hannoverschen Landeskirche in der NS-Zeit, in: Manfred G a i l u s (Hrsg.), Kirchliche Amtshilfe. Die Kirche und die Judenverfolgung im „Dritten Reich“, Göttingen 2008, S. 131-194.

73 Schreiben Lampes an Dorner vom 20.07.1934, dass er gemäß der telefonisch zwischen beiden getroffenen Verabredung sowohl mit dem Funnixer Kirchenvorstand als auch mit dem zuständigen Konsistorialbaumeister Fühlung aufgenommen habe, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

74 Mit Schreiben vom 21.09.1934 teilte Kappelhoff Dorner mit, dass das Landeskirchenamt nunmehr den Leihvertrag zwischen der „Kunst“ und der Kirchengemeinde Funnix genehmigt habe, ebenda.

Mit diesen acht Plastiken, die Kappelhoff Ende September 1934 persönlich in Funnix abgeholt hatte,⁷⁵ war der Zuwachs für den Mittelaltersaal noch nicht abgeschlossen, denn bereits wenige Wochen später wurde Kappelhoff am Rande der feierlichen Wiedereröffnung des Museums von Fiepko ten Doornkaat Koolman, dem Vorsitzenden des Heimatvereins Norden, auf weitere mittelalterliche Skulpturen in der Kirche von Bangstede aufmerksam gemacht.⁷⁶ Diese erwiesen sich bei näherer Prüfung als nicht nur kunsthistorisch bedeutende, sondern auch gut erhaltene Figuren der Hl. Anna und Maria sowie des Hl. Georg als Ritter im Kampf mit dem als Drachen dargestellten Satan (vgl. Abb. 5).

Außerdem gab es von ähnlich hoher Qualität einen Bischofskopf, der allerdings keinem bestimmten Heiligen mehr zuzuordnen war, während einige weitere Stücke als künstlerisch geringerwertig eingestuft wurden. Mit Unterstützung Dorners und Oberlandeskirchenrats Lampe, die dabei abermals erfolgreich zusammenwirkten, gelang es bis zum Frühjahr 1935, auch die Bangsteder Heiligenfiguren als Leihgabe ins Emdener Museum zu bekommen.⁷⁷



Abb. 5: Gotische hölzerne Skulptur des Hl. Georg im Kampf mit dem Drachen aus der Kirche von Bangstede, die 1935 ins Ostfriesische Landesmuseum gekommen ist. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden; Foto Otto Rink)

75 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 26.09.1934, ebenda, in dem er diesem mitteilte, dass er die Funnixer Plastiken „am Montag“, d.h. am 24. September, abgeholt habe.

76 Dies und das folgende nach dem Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 27.11.1934 sowie dessen Schreiben an Kappelhoff vom 06.12. und an Lampe vom 10.12.1934, ebenda. Lampe teilte dem für Bangstede zuständigen Superintendenten in Moordorf mit Schreiben vom 17.12.1934, ebenda, mit, dass das Landeskirchenamt gegen eine Abgabe der Bangsteder Skulpturen an das Ostfriesische Landesmuseum zu den Bedingungen, die für die Funnixer Figuren gegolten hätten, nichts einzuwenden habe, und empfahl daher eine direkte Kontaktaufnahme zwischen den Kirchenvorständen beider Gemeinden. – Von diesem möglichen Zuwachs für die Mittelalterabteilung setzte Kappelhoff auch die Teilnehmer der Dienstagssitzungen umgehend in Kenntnis, OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 34, Sitzung am 27.11.1934.

77 Die maßgebliche Korrespondenz darüber zwischen Dorner und Lampe einerseits sowie zwischen Dorner und Kappelhoff andererseits ist enthalten in der Akte NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26. Mit Schreiben vom 24.02.1935, ebenda, teilte Kappelhoff Dorner mit, dass der von diesem im Hinblick auf die Wertansätze für die Versicherungssummen ergänzte und vom Landeskirchenamt geprüfte Leihvertrag mit dem Kirchenvorstand von Bangstede nunmehr unterschrieben sei und die Skulpturen in Kürze von Bangstede nach Emden verbracht würden. Die Abholung nahm Kappelhoff Anfang März selbst in die Hand (Schreiben an Dorner vom 10.03.1935). Ehe diese jedoch im Emdener Museum aufgestellt werden konnten, mussten sie zunächst in der Werkstatt des Landesmuseums Hannover konserviert werden, wohin sie Anfang Juli dieses Jahres verschickt wurden (Schreiben Riewerts' an Landesmuseum Hannover vom 09.07.1935, ebenda).

Andere Bemühungen um zusätzliche Ausstellungsobjekte blieben dagegen erfolglos. So scheiterte der Erwerb einer offenbar gut erhaltenen 2 m hohen steinernen Karyatide im Floris-Stil aus Greetsiel, die wahrscheinlich von der früheren dortigen Burg stammte und Kappelhoff „ausgezeichnet als Mittelstück für die neue Wand“ im Frührenaissance-Saal zu passen schien,⁷⁸ daran, dass deren Eigentümer, „ein sehr dickköpfiger ostfriesischer Fischer“, das Stück „nicht einmal gegen Geld hergeben“ wollte.⁷⁹ Und auch der Mittelschrein eines spätmittelalterlichen Passionsaltars aus der Kirche von Holtgaste, den sich der Heimatverein Weener einige Jahre zuvor für sein gerade erst im Aufbau befindliches kleines Museum gesichert hatte, ist zum Leidwesen Kappelhoffs trotz seiner gegenteiligen Bemühungen dort geblieben, obwohl in seinen Augen ein kunstgeschichtlich so hochwertiges Stück wie dieses⁸⁰ in einem Heimatmuseum, erst recht einem so kleinen wie dem in Weener, völlig fehl am Platze war.⁸¹ Für den Barocksaal dagegen konnte er aus den Beständen der Emder Naturforschenden Gesellschaft einen fein und detailreich geschnitzten Elfenbeinpokal als Leihgabe einwerben (vgl. Abb. 6a und 6b),⁸² der sich bei einer Begutachtung durch das Landesmuseum Hannover als norddeutsche Arbeit des 17. Jahrhunderts erwies und als damals sehr beliebte Allegorie einen Triumph des Glaubens über den Unglauben darstellte.⁸³

78 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 10.07.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

79 Schreiben Kappelhoffs an Stuttmann (Vertretung für den in Urlaub befindlichen Dorner) vom 04.08.1934, ebenda.

80 Fastenau, Ostfriesische Kunstgeschichte, S. 18, stuft diesen Altar als „das späteste, reifste und feinste Werk“ der mittelalterlichen Kunst in Ostfriesland ein. Eine ausführliche Beschreibung sowie kunstgeschichtliche Analyse und Einordnung des Holtgaster Altarretabels finden sich bei Günther R o b r a, Die Liudger-Kirche von Holtgaste im Reiderland, Holtgaste 1996, und Herbert M a r w e d e, Vorreformatorische Altäre in Ost-Friesland, Diss. phil. Hamburg 2006, S. 163-178.

81 Als ausschlaggebend dafür sah Kappelhoff ein Versäumnis des seinerzeitigen Emder Museums-konservators Fastenau an, der leider keinen Versuch unternommen habe, den Altar nach Emden ins Museum zu holen, Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 27.11.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Tatsächlich war es jedoch wohl so – so R o b r a, Liudger-Kirche, S. 14 –, dass Fastenau das Retabel im Sommer 1928 während der Vor-Ort-Erhebungen für sein damals gerade begonnenes Inventar der Bau- und Kunstdenkmäler Ostfrieslands in einem denkbar schlechten Zustand hinter dem Altarsockel der Holtgaster Kirche entdeckt und sich für eine fachgerechte Restaurierung eingesetzt, es also gewissermaßen gerettet hat. Da zu dieser Erhaltungsmaßnahme, durchgeführt 1929 in Hannover, der Landrat des damals noch existierenden Landkreises Weener Benno Eide Siebs zweifellos befördernd beigetragen hat – Fastenau hebt jedenfalls in seinen Lebenserinnerungen ausdrücklich hervor, dass Siebs an seinen Inventarisierungsarbeiten besonders interessiert gewesen sei und diese stets unterstützt habe, NLA AU Rep. 220/74, Nr. 2, S. 136 –, war es auch nur konsequent, dass das Retabel anschließend in dem dortigen Heimatmuseum aufstellung fand. Kappelhoff störte daran vor allem die Tatsache, dass dieses für Besucher kaum zugänglich war, denn bei seinem Versuch, das Museum zu einer der angegebenen Öffnungszeiten zu besuchen, habe der dortige Volksschullehrer Anton Koolman sich, frei von jedem Problembewusstsein, lieber um seine Bienen gekümmert, als seine Aufgabe als ehrenamtlicher Museumsleiter wahrzunehmen, so in dem eben erwähnten Schreiben an Dorner vom 27.11.1934. – Erstaunlich ist allerdings, dass Fastenau über die doch offenkundig allein seiner Vor-Ort-Arbeit zuzuschreibende (Wieder)Entdeckung dieses Altars kein einziges Wort verliert. Ob damals in Emden bzw. im „Kunst“-Vorstand überhaupt jemand davon Kenntnis hatte und demnach dort zumindest erwogen worden sein könnte, sich um den Erwerb dieses Altarschreins zu bemühen, muss offen bleiben; Kappelhoffs Vorwurf gegenüber Fastenau dürfte aber wohl unberechtigt gewesen sein.

82 Schreiben Kappelhoffs an v. Einem (Vertretung für den in Urlaub befindlichen Dorner) vom 27.08.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Dass es sich um eine Leihgabe der Emder Naturforschenden Gesellschaft, dem sog. „Museum“, handelte, ergibt sich u.a. aus dem Protokoll der Dienstagssitzung vom 09.10.1934, OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 34.

83 Schreiben v. Einems an Kappelhoff vom 28.08.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.



Abb. 6a und 6b: Geschnitzter Elfenbeinpokal aus der Mitte des 17. Jahrhunderts, der als Leihgabe der Emder Naturforschenden Gesellschaft im Barocksaal ausgestellt war und eine Allegorie des Triumphes des Glaubens über den Unglauben zeigte. Dieser Pokal ist im Zweiten Weltkrieg verloren gegangen. (NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14)



Abb. 7: Bis zur Erweiterung und Umgestaltung des „Kunst“-Museums hatte der größte Teil der steinernen Ausstellungsstücke seinen Platz im Garten der „Kunst“, wie dieses Foto eines unbekannteren Fotografen aus dem Jahr 1928 anschaulich zeigt. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 8975)



Abb. 8: Eine vom ehemaligen Valckhof in der Neutorstraße stammende sandsteinerner Fensterumrahmung aus dem frühen 16. Jahrhundert diente im neugestalteten Museum als Durchgang vom Mittelaltersaal zum ersten Renaissancesaal. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)



Abb. 9: Ein reich verzierter sandsteinerner Doppelportalbogen aus dem Haus Neutorstraße 14 stellte im neugestalteten Museum die Verbindung zwischen dem Spätrenaissancesaal und dem Saal mit den niederländischen Gemälden des 17. Jahrhunderts her, von dem dieses Foto den fensternahen westlichen Teil zeigt. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 2750, Foto Hans Saebens)

Die zahlreichen Giebelsteine, Wappen, Hausmarken, Säulen, Fenster- und Türleibungen sowie sonstige steinerne Schmuckelemente von Alt-Emder Bürgerhäusern und anderen Gebäuden, die im Laufe der Jahrzehnte in den Besitz der „Kunst“ gelangt waren und bislang, nicht eben förderlich für die Bestandserhaltung, im Museumsgarten ihren Platz gehabt hatten (vgl. Abb. 7), waren schon frühzeitig, solange die Bauarbeiten noch liefen, in den stilistisch jeweils passenden Epochensälen eingemauert worden.⁸⁴

Besonders wirkungsvoll kamen dabei eine spätgotische Fenstereinrahmung aus dem ehemaligen Valckhof,⁸⁵ einem damals schon längst nicht mehr vorhandenen repräsentativen Wohnhaus aus dem frühen 16. Jahrhundert, das an der Ecke Neutorstraße / Kleine Osterstraße (Nordseite) gestanden hatte, sowie ein geschwungener und reich mit Figurenschmuck verzierter Doppelportalbogen aus dem Haus Neutorstraße 14 zur Geltung,⁸⁶ die jetzt als Durchgangsportal

84 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 16. und 21.06.1934, ebenda.

85 Zur Geschichte des Valckhofes vgl. Friedrich R i t t e r, Mitteilungen aus den Versammlungen, in: EJB, Bd. 14, 1902, S. 368-520, hier S. 413, und S i e b e r n, S. 150-153; dort (S. 152) findet sich auch eine detailgenaue Abbildung (Zeichnung) der sandsteinernen Fensterbögen des Valckhofes.

86 Die Herkunft des Doppelportalbogens aus diesem Hause nach Louis H a h n, Das Ostfriesische Landesmuseum in Emden, in: Ostfreesland. Kalender für Jedermann 1936, S. 177-186, hier S. 183.

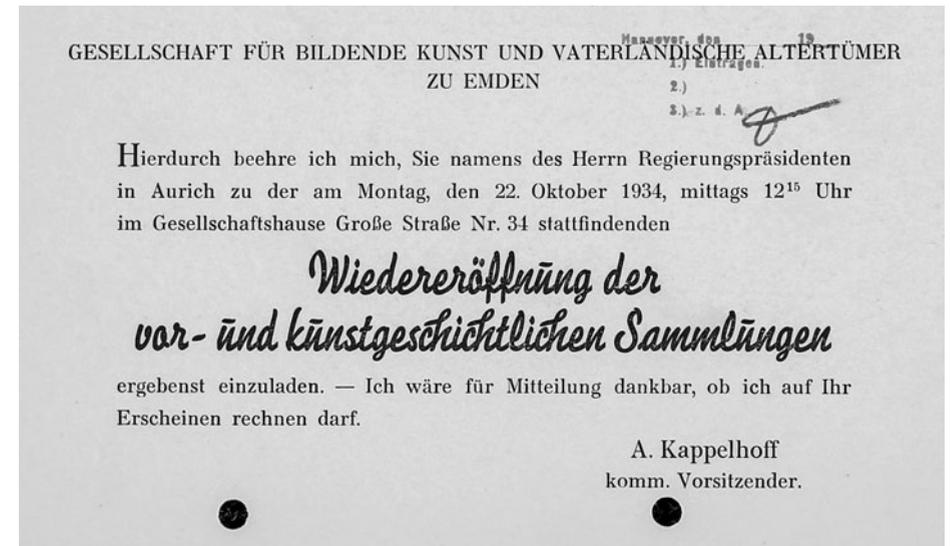


Abb. 10: Einladungskarte zur Wiedereröffnung des Museums durch den Auricher Regierungspräsidenten am 22. Oktober 1934 (NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14)

zwischen dem Mittelalter- und dem Frührenaissancesaal (Abb. 8) bzw. zwischen dem Spätrenaissance- und dem Niederländersaal (Abb. 9) Verwendung fanden, eine Nutzung, die bereits in Kappelhoffs frühesten Ideen für eine Neukonzeption des Museums enthalten war.⁸⁷

Ende September 1934 war die Einrichtung der Säle sowie die Beschriftung der Gemälde, über deren Gestaltung und Inhalt sich Kappelhoff mehrmals mit dem Landesmuseum in Hannover beraten hatte, im wesentlichen abgeschlossen. Es fehlte jetzt nur noch ein Rest der Beschriftungen, die endgültige Auswahl über die im Saal für zeitgenössische ostfriesische Kunst auszustellenden Werke stand noch aus, und auch über die Einrichtung der Glasschränke und -vitrinen mit Porzellan, Silber und sonstigen Prunk- und Schaustücken wollte Kappelhoff zunächst noch einmal im einzelnen mit Dorner sprechen.⁸⁸ Als letztes wurden Anfang Oktober, versehen mit genauen Vorgaben Dorners zu ihrer Anbringung, die in jeweils zwei verschiedenen Grautönen gehaltenen Vorhänge geliefert, mit denen die einzelnen Säle an ihren Durchgängen optisch so voneinander getrennt werden sollten, dass die Besucher sich jeweils ohne Ablenkung auf einen Saal konzentrieren könnten.⁸⁹

Bei der feierlichen Wiedereröffnung, die zunächst für den 6. Oktober geplant war,⁹⁰ mit Rücksicht auf den Terminkalender des Auricher Regierungspräsidenten aber erst am Montag, den 22. Oktober 1934, stattfinden konnte (vgl. Abb. 10),

87 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 31.01. und 31.03.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

88 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 21.09.1934, ebenda.

89 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 05.10. und dessen Antwort an Kappelhoff vom 09.10.1934, ebenda. Dort auch das mit handschriftlichen Notizen Dorners versehene Angebot des Teppichhauses Germania in Hannover vom 04.10.1934, das diese Vorhänge dann auch geliefert hat.

90 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 21.09.1934, ebenda.

wurde dem Haus schließlich von Regierungspräsident Refardt, der inzwischen die Schirmherrschaft über die „Kunst“ inne hatte, vor einem großen Publikum offiziell der Titel „Ostfriesisches Landesmuseum“ verliehen.

Zur Begründung verwies er darauf,⁹¹ das nationalsozialistische Dritte Reich habe „die Pflicht übernommen, all das, was an kulturellen Schätzen hier lagert, neu aufzubauen, neu zu ordnen und der Bevölkerung zum Augenschein zu bringen“. Zwar sei auch in anderen Museen des Landes „wertvolles ostfriesisches Material“ gesammelt worden, das bei den Heimatvereinen auch verbleiben solle, aber bei der Emder „Kunst“ solle nunmehr „ein Zentralpunkt für ostfriesische Kunst entstehen“. Hier sollten „die wertvollen Schätze aus Ostfriesland (...) ihre Stätte finden“ und „alles das, was von großer Bedeutung und maßgebend für ganz Ostfriesland ist, (...) zusammengetragen werden“. Hier in Emden „wollen [wir] ein Ostfriesisches Landesmuseum schaffen“,⁹² das noch weiter vervollkommen werden müsse, auf diesem Wege allerdings sowohl von der Preußischen Landesregierung als auch von allen behördlichen Stellen Förderung erfahren werde.

Mit dieser von ihm als verbindlich eingestuften Hilfszusage hatte der Regierungspräsident, wie sich beim Kampf um eine ausreichende Finanzausstattung der „Kunst“ und ihres Museums schon bald zeigen sollte, den Mund zwar deutlich zu voll genommen – haushaltsrechtlich war eine solche in Festtagsstimmung gefallene mündliche Äußerung ohne Belang –, und auch die von ihm in aller Selbstverständlichkeit vorgenommene Einstufung der Museumserneuerung als Erfolg NS-spezifischer Politik entsprach nicht der historischen Wahrheit, denn dieses Projekt war, wie in den ersten beiden Teilen dieser Darstellung zur Genüge deutlich geworden ist, bereits lange vor der Machtübernahme der NSDAP im Januar 1933 in Angriff genommen worden, doch auf all das kam es in diesem Moment gar nicht an. Wichtig war jetzt nur eines, dass nämlich das Museum fortan ganz offiziell als „Ostfriesisches Landesmuseum“ firmieren konnte.

Für Kappelhoff ging damit ein schon seit langem gehegter und auch offensiv vertretener Wunsch,⁹³ erwachsen aus dem Selbstverständnis der „Kunst“, weni-

91 Dies und das Folgende nach der ausführlichen Wiedergabe von Refardts Ansprache in den jeweils umfangreichen Berichten über die Museumseröffnung in der OTZ und in der Emder Zeitung (im Folgenden: EZ) vom 23.10.1934. Da die darin enthaltenen Passagen über die Ansprachen in beiden Zeitungen weitgehend wortgleich sind, konnten sich die Zeitungsreporter bei der Abfassung ihrer Texte offenkundig auf offiziell verteilte Redemanuskripte stützen.

92 Was hier als noch anzustrebendes Ziel bezeichnet wird, galt gemäß der umfangreichen Vorausberichterstattung über das neue Museum und die Inhalte seiner einzelnen Räume in der Wochenendausgabe der OTZ vom 20.10.1934 als bereits erreicht: Wesentlich sei, dass in den „geschlossen wirkende(n) Kulturbilder(n)“ der einzelnen Epochen „nur in Ostfriesland gebrauchtes bzw. gesammeltes Kulturgut verwendet wurde, so daß diese Sammlungen die Bezeichnung als ostfriesisches Landesmuseum wohl rechtfertigen.“

93 So hatte Kappelhoff in einem umfangreichen Schreiben an den Regierungspräsidenten vom 01.09.1934, STAE KA, Nr. 55a, in dem es um den „Ausbau unserer Sammlungen zu einem Ostfriesischen Landesmuseum“ ging, betont, dass „die Arbeit unserer Gesellschaft sich über ganz Ostfriesland [Hervorhebung im Original, B.K.] erstreckt, wie auch unser Museum einen Ueberblick über die Kultur des ganzen Landes, wie über Volkskunde und Geschichte unserer Heimat im Ganzen gibt“. Diesen „ostfriesischen Charakter unserer Gesellschaft“ gelte es künftig in der Öffentlichkeit verstärkt hervorzuheben, und das geschehe am wirkungsvollsten dadurch, dass der Regierungspräsident selbst an die Spitze der „Kunst“ trete und „unserem Museum offiziell den Namen ‚Ostfriesisches Landesmuseum‘“ gebe. Als in der Dienstagssitzung der „Kunst“ am 9. Oktober 1934 im Rahmen einer intensiven Diskussion über die Eckpunkte der künftigen Statuten Bedenken gegen die darin von Kappelhoff zunächst vorgesehene Übertragung des

ger eine stadtemdische als vielmehr eine gesamtostfriesische Kultureinrichtung zu sein, endlich in Erfüllung. Voller Stolz ließ er daher umgehend eine längst vorbereitete schwarze Marmortafel mit goldener Inschrift neben dem Haupteingang anbringen,⁹⁴ durch die künftig jeder Museumsbesucher auf diese nunmehr staatlich anerkannte neue Würde hingewiesen wurde (Abb. 11).

Er wusste aber auch, dass sein Projekt nicht überall auf begeisterte Zustimmung stieß, und so suchte er der Kritik, die Begründung eines eigenen Landesmuseums für ein so kleines Gebiet wie Ostfriesland sei nichts weiter als ein Zeichen für einen kleinlichen Partikularismus, von vornherein die Grundlage mit dem Argument zu entziehen, Ostfriesland habe aufgrund seiner abseitigen Lage jahrhundertlang ein „Eigenleben führen können und müssen“, so dass das kulturelle Leben hier eine „ganz besondere Ausprägung“ erfahren habe. Das Ostfriesische Landesmuseum sei daher einem „tatsächlichen Erfordernis“ entsprungen, denn nur durch eine solche Einrichtung könne das Bild der aus diesen „besonderen Gegebenheiten gewachsenen Kultur Einheimischen und Fremden sinnfällig vor Augen“ geführt werden.⁹⁵

An der Existenzberechtigung des neuen Landesmuseums ließ auch Dorner keinerlei Zweifel,⁹⁶ der in seiner an die „Deutsche(n) Volksgenossen und -genos-



Abb. 11: Seit der Wiedereröffnung des Museums im Oktober 1934 wurde jeder Besucher gleich am Eingang durch eine schwarze Marmortafel auf dessen neuem Titel „Ostfriesisches Landesmuseum“ hingewiesen. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)

Vorsitzes an den Auricher Regierungspräsidenten geäußert wurden, weil sich dann allzu leicht der Schwerpunkt der „Kunst“ von Emden nach Aurich verlagern könne, verteidigte Kappelhoff seinen Vorschlag mit dem Argument, mit dem Regierungspräsidenten als Vorsitzendem der „Kunst“ sei deren dauerhafte Förderung ebenso wie die Verleihung des Titels „Ostfriesisches Landesmuseum“ viel leichter zu erreichen, OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 34, Sitzung am 09.10.1934. Siehe dazu auch oben, S. 79.

94 So nach dem Bericht Kappelhoffs in der Dienstagssitzung der „Kunst“ am 23.10.1934, ebenda.

95 Anton K a p p e l h o f f, Ostfriesisches Landesmuseum in Emden, in: Heim und Herd. Beilage zum Ostfriesischen Kurier, Norden 1935, Nr. 9 (27.06.1935).

96 Dies und das Folgende nach Dorners Redemanuskript, übersandt mit Begleitschreiben vom 25.10.1934 an Kappelhoff, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Kappelhoff hatte sich das Manuskript erbeten, um es in der Lokalpresse zu veröffentlichen, denn diese hatte in ihrer Berichterstattung über die Museumseröffnung Dorners Rede nur erwähnt, aber inhaltlich nicht weiter behandelt, während alle übrigen Ansprachen jeweils ausgiebig referiert waren. Unter Weglassung aller Attribute einer mündlichen Rede erschien sein Text daher in vollem Wortlaut in den Wochenendausgaben der OTZ und der EZ vom 03.11.1934.

sinnen“ gerichteten Eröffnungsansprache an das schon lange vor der NS-Zeit entwickelte Generalziel der Museumsreformbewegung, Museen zu Volksbildungsstätten umzugestalten,⁹⁷ anknüpfte, dieses aber in das jetzt ideologisch aktuelle Gewand völkischen Sprachgebrauchs kleidete. Es sei ein „heute nicht mehr ertragbarer Gedanke“, dass ein Kunstmuseum keinen anderen Zweck haben solle, als bloß der „sog. ‚Bildung‘“ der Besucher zu dienen. Aus einer solchen Bildungsvorstellung seien zwar die vorhandenen Museen und ihre vielfach hochwertigen Bestände im Laufe des 19. Jahrhunderts erwachsen, aber inzwischen sei diese Auffassung „überlebt und eine Flucht vor dem wirklichen Leben“, ja schlimmer noch, sie bedeute die „Gefahr, dass die natürlichen Instinkte und das klare Sehen für die Gegenwart durch das Chaos an Einzelwissen und Einzeleindrücken aus vergangenen Zeiten verschüttet und verunklärt“ würden. Wenn die Besucher lediglich mit unverbundenen „seelischen und ästhetischen Einzeleindrücken“ nach Hause gingen und diese folglich nur wie ein buntes Kaleidoskop in ihrem Kopf abspeichern könnten, dann sei das nicht einfach nur „ein Unding“, nein, es sei geradezu „ein Unrecht am Volk“. Ein Kunstmuseum müsse vielmehr „wirklich volksverbunden“ sein und „für alle Volksgenossen eine Quelle der Erkenntnis und der Kraft für das tätige Leben“ werden. Für die Kunstwissenschaft ergebe sich daraus die Pflicht, „eine klare Entwicklungslinie von den Anfängen der Kunst bis in unsere Tage heraus(zu)schälen“, damit es „gerade im heutigen Zeitpunkt der Entwicklung unserer Nation“ möglich werde, zu erkennen, „wo unsere Gegenwart eigentlich steht“.

Aus diesen Kerngedanken heraus erläuterte Dorner anschließend das Konzept, nach dem die Neuordnung und Umgestaltung des Museums vollzogen worden war. Immer sei es dabei darum gegangen, Kunstwerke und andere Objekte aus einer Epoche zusammenzuführen, um sie künftig als kunst- und kulturhistorische Gesamtheit zu präsentieren. Was das konkret hieß, legte er anschaulich am Beispiel der in Emden reich besetzten Renaissancezeit dar: Früher habe das Renaissancezimmer seinen Platz im Obergeschoss des Altbaus gehabt, während die Gemälde aus dieser Zeit im hinteren Oberlichtsaal des Museumsanbaus von 1887 gehangen hätten und die plastischen Arbeiten dieser Epoche im Erdgeschoss bzw. im Garten aufgestellt gewesen seien – aber niemand habe dem Besucher erklärt, dass dies alles aus einer Wurzel erwachsen sei und aufs engste zusammen gehöre.

Verbunden mit großem Lob für die „neue Leitung der ‚Kunst‘, die in Herrn Kappelhoff einen vorbildlichen Führer bekommen“ und die Neuordnung mit „wirklich schnelle(r) Entschlussfähigkeit und grosszügige(r) Tatkraft“ vollzogen sowie mit einem ganzen Neubautrakt für den dazu erforderlichen zusätzlichen Platz gesorgt habe, skizzierte Dorner dann in einem virtuellen Durchgang durch die insgesamt 13 Museumssäle die kunst- und kulturgeschichtliche Entwicklung von der vorchristlichen Frühzeit über Mittelalter, Renaissance und Barock – diese beiden mit verschiedenen Zwischenstufen –, Rokoko und Klassizismus/Biedermeier bis zur Gegenwart und umriss dabei knapp den materiellen Niederschlag, den diese verschiedenen Epochen jeweils in Ostfriesland gefunden hatten. Mit dem damit erreichten ersten Teil der Neuordnung des Emdener Museums – für die volkskundliche und die landesgeschichtliche Abteilung standen entsprechende Schritte noch aus – sah Dorner schließlich die „Grundlage geschaffen für das wirkliche Leben der Kunstsammlungen“. Dieses bestehe nämlich in deren lebendiger Verwertung

97 Vgl. Teil 1, S. 141-142.

durch zielgruppenspezifische Führungen von Erwachsenen und durch eine ebenso spezifische Einbeziehung des Museums in den Unterricht aller Schulen und Klassen, und wenn das funktioniere, dann sei das Museum „zum lebenspendenden Selbstbewusstsein des Volkes“ geworden und zu dem, was es heute sein müsse: eine „Erzeugerin lebendiger Kultur und Kraft“.

Das waren große und den ideologischen Rahmenbedingungen der NS-Zeit angepasste Worte, die im konkreten Fall des Emdener Museums allerdings kaum etwas anderes meinten als die im Kern eigentlich demokratisch verwurzelten Ziele, die die Museumsreformbewegung bereits seit Ende des Ersten Weltkriegs verfolgt hatte. Auch Kappelhoff hatte in seinem eingangs dieses Kapitels bereits erwähnten grundlegenden Strategiepapier vom September 1933⁹⁸ zum Konflikt mit dem Kampfbund für deutsche Kultur mit zeittypischen Argumenten dieser Art eine weit größere Volksnähe der „Kunst“ gefordert, als diese bisher gehabt habe. Nötig sei daher die Neujustierung der „Kunst“ mit dem Ziel, diese auf all ihren Tätigkeitsfeldern in eine „enge Verbindung mit der breitesten Öffentlichkeit“ zu bringen, „denn unsere Arbeit ist ja nicht Selbstzweck, sondern soll der Volksbildung dienen“. Um das zu erreichen, hatte er auf die Chancen hingewiesen, die sich aus dem „Durchbruch einer neuen Idee“ ergäben, „die sich bewusst vom Materialismus der Vergangenheit abwendet“, denn dadurch stünden jetzt „plötzlich Kräfte zur Mitarbeit“ bereit, die die „Kunst“ in ihrer bisherigen Ausrichtung nie habe erreichen können. Würden diese „Möglichkeiten, die die politische Umwälzung gebracht hat“, von der „Kunst“ nur richtig genutzt, dann sei auch der häufig zu hörenden Klage die Grundlage entzogen, „dass die Arbeit in der ‚Kunst‘ das Privileg einiger besonders Bevorzugter sei“.

Es war daher nur folgerichtig, dass Kappelhoff schon wenige Wochen nach der Wiedereröffnung des Museums mit der Emdener Kreisleitung der NSDAP die Verabredung traf, in der „Kunst“ künftig regelmäßig populärwissenschaftliche kunst- und landesgeschichtliche Vorträge sowie Museumsführungen für die Mitglieder der nationalsozialistischen Quasigewerkschaft NSBO (Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation) stattfinden zu lassen.⁹⁹ Praktisch umgesetzt worden ist diese Verabredung allerdings nicht, zweifellos deswegen, weil die in der NSDAP-Führung als politisch zu links eingestufte NSBO, die im Mai 1933 überall im Reich bei der Aus- bzw. Gleichschaltung der überkommenen Gewerkschaften die entscheidende Rolle gespielt hatte, schon 1935 zugunsten der Deutschen Arbeitsfront (DAF) aufgelöst und damit neutralisiert wurde.¹⁰⁰

Trotz aller ideologischen Aufladung der hier referierten Forderungen nach mehr Volksnähe und einer gezielten Ausrichtung der „Kunst“ auf die Interessen der Gegenwart gibt es allerdings keinen Hinweis darauf, dass sich daraus im nunmehrigen Ostfriesischen Landesmuseum inhaltlich eine NS-spezifische Veränderung ergeben hätte. Es blieb vielmehr bei Dorners eng auf die Kunst bezogenem entwicklungsgeschichtlichen Deutungsansatz, der zwar die Kunst und Kultur

98 OLME-AK, A 10, Nr. 67; siehe oben, S. 67-68.

99 Näher zur NSBO vgl. Gunther Mai, Die Nationalsozialistische Betriebszellen-Organisation.

100 Zum Verhältnis von Arbeiterschaft und Nationalsozialismus, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 31, 1983, S. 573-613, und Volker Kratzeneberg, Arbeiter auf dem Weg zu Hitler? Die Nationalsozialistische Betriebszellen-Organisation. Ihre Entstehung, ihre Programmatik, ihr Scheitern 1927-1934, Frankfurt/Main 1987.

aller Epochen jeweils in ihre geistes- und realgeschichtlichen Entstehungs- und Wirkungszusammenhänge einordnete, um sie dadurch bis hin zu den Werken zeitgenössischer Künstler leichter verständlich zu machen, aber darauf verzichtete, Beziehungen direkter Art zur Gegenwart herzustellen oder womöglich gar aktuelle politische Forderungen daraus abzuleiten.¹⁰¹

Dennoch blieb diese mit völkischem Denken zumindest durchsetzte Aufgabenstellung, die Dorner damals für das Emdener Museum formuliert hatte,¹⁰² eine Gratwanderung. Beispiele aus vielen anderen deutschen Museen in der NS-Zeit zeigen denn auch, wie schnell und leicht Forderungen nach mehr Volksnähe und Gegenwartsbezug je nach Thema und vorhandenen Ausstellungsobjekten in eine antisemitische, nationalistische, rassistische, antiliberalen, antidemokratische oder sonst ideologisch einseitige und fragwürdige Ausrichtung einmünden konnten.¹⁰³ Auch die neue Präsentation des Ostfriesischen Landesmuseums bot Anknüpfungspunkte für derartig problematische NS-ideologische Bewertungen, indem z.B. für die Epoche der Vor- und Frühgeschichte die Kulturleistungen der damaligen germanischen Stämme deutlich über diejenigen der seinerzeitigen Nachbarvölker gehoben und daraus letztlich bis in die Gegenwart fortwirkende deutsche Führungs- und Herrschaftsansprüche abgeleitet wurden.¹⁰⁴

Unabhängig davon aber kann es keinem Zweifel unterliegen, dass Dorner und Kappelhoff als den geistigen Vätern der Emdener Museumsneuordnung etwas gelungen war, das weit über Ostfriesland hinaus ausstrahlte. So konnte Dorner in einem von ihm selbst formulierten Bericht über die Museumseröffnung, der für die vier großen Zeitungen in Hannover bestimmt war und insbesondere das Engagement der Provinzialverwaltung für das Projekt betonen sollte,¹⁰⁵ völlig zu

101 Damit lässt sich das Ostfriesische Landesmuseum in die für solche Häuser damals typische Kategorie der „unpolitischen Museen“ einordnen, in denen eine politische Beeinflussung der Besucher mit NS-spezifischen politischen Inhalten nicht unmittelbar sichtbar war, sondern nur subkutan erfolgte. Nähere Ausführungen zur Kategorie „unpolitisches Museum“ bei Roth, S. 130 f. Auch das von der Emdener Naturforschenden Gesellschaft betriebene Nordsee-Museum fiel in diese Kategorie, Schott, S. 73.

102 Auch A. Kappelhoff, Landesmuseum, bewegte sich in größter Nähe zu völkischem Blut- und Bodendenken, wenn er in seinem Resümee feststellte, das neue Museum zeige zum einen, wie sich aus der Geisteswelt früherer Zeiten „unser heutiges Kunstschaffen entwickelt“ habe, zum anderen aber, dass „auch dieses, wenn es echt und wahr sein will, im Heimatboden verwurzelt sein“ müsse.

103 Unter Verzicht darauf, einzelne Beiträge daraus besonders hervorzuheben, sei an dieser Stelle lediglich verwiesen auf den überaus aufschlussreichen Band mit den insgesamt 20 Vorträgen, die im Juni 2013 auf einer Tagung zu diesem Thema im Deutschen Historischen Museum in Berlin gehalten worden sind: Tanja Baensch, Kristina Kratz-Kessemeier, Dorothee Wimmer (Hrsg.), Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik, Köln/Weimar/Wien 2016.

104 So schloss Hahn, Landesmuseum, S. 180, seine Beschreibung des Vorgeschichtssaals, der seiner Meinung nach besser „Frühgeschichtssaal“ heißen sollte – der Beginn einer spezifisch deutschen Geschichte hätte damit nämlich bereits in dieser Epoche gelegen –, mit der Feststellung: „Denn gerade unsere, vom Nationalsozialismus beeinflusste Zeit legt ja erfreulicherweise größten Wert auf die richtige Erkenntnis unserer alten germanischen Kultur, die ebenso hoch, wenn nicht höher noch stand wie die irgendeines anderen europäischen Volkes. Und darum ist es vom volkspädagogischen, nationalerzieherischen Gesichtspunkt aus ganz besonders zu begrüßen, daß den Ostfriesen in ihrem Ostfriesischen Landesmuseum eine derart vollständige Sammlung gezeigt werden kann.“

105 Drei dieser vier Zeitungen, nämlich das Hannoversche Tageblatt, der Hannoversche Anzeiger und die Niedersächsische Tageszeitung, stufen jedoch die Emdener Museumseröffnung offen-

Recht und ohne Übertreibung hervorheben, die jetzt von Grund auf veränderte Ordnung und Präsentation der Kunstsammlungen sowie die Neugestaltung der Räume bedeuteten im Ergebnis „die völlige Neuschaffung eines Museums“.¹⁰⁶ Und Jacob-Friesen betonte wenige Jahre später in einer an die Berliner Ministerialverwaltung gerichteten Stellungnahme zu einem Förderantrag der „Kunst“, die jetzt im Ostfriesischen Landesmuseum „nach neuzeitlichen volkserzieherischen Grundsätzen aufgebaute Lehrschau“ sei „als einzigartig in der Provinz zu bezeichnen“.¹⁰⁷

Wie die aus dieser Zeit erhaltenen Fotos zeigen, waren solche Urteile keineswegs übertrieben, auch wenn sich wegen einiger Lücken in der Überlieferung der damalige Zustand des Museums nicht mehr ganz vollständig rekonstruieren lässt (die im folgenden benannte Raumfolge wird durch die Grundrisse des Erd- und des Obergeschosses in Abb. 3a und 3b leichter nachvollziehbar). Vom Vorraum aus, in dem sich auch der hintere Treppenaufgang des Gebäudes befand, betraten die Besucher bei ihrem Museumsrundgang als erstes den Vorgeschichtssaal (kein Foto vorhanden),¹⁰⁸ in dem ihnen anhand zahlreicher Ausgrabungsfunde die Siedlungs- und Lebensbedingungen der Menschen in Ostfriesland von den frühesten Anfängen in der jüngeren Steinzeit (3000/4000 bis 1800 vor Christus) bis zum Beginn des Deichbaus in der späten Karolingerzeit erklärt wurden. Wie noch heute dürften dabei die Moorleiche von Bernuthsfeld und ihre Begleitfunde zweifellos die bedeutendsten Objekte gewesen sein.

Durch einen am östlichen Ende der Nordwand gelegenen Durchgang gelangten die Besucher weiter in den Mittelaltersaal (Abb. 12 und 13), der für die Zeit der Romanik von steinernen Objekten (Sargdeckel, verschiedene Taufsteine sowie einzelne Skulpturen und Bruchstücke aus der im frühen 19. Jahrhundert

kundig als für ihre Leser nicht interessant genug ein und brachten, wie eine Durchsicht der zwischen dem 24. und dem 27. Oktober erschienenen Ausgaben ergab, keinerlei Nachricht darüber. Lediglich der Hannoversche Kurier berichtete in seiner Morgenausgabe vom 24.10.1934 auf der Seite „Aus Niedersachsen“ im Zusammenhang mit anderen ostfriesischen Themen auch über die Museumseröffnung, benutzte dabei aber nicht den von Dorner verfassten Text, sondern stützte sich höchstwahrscheinlich auf einen vom damaligen Pressedienst Deutsches Nachrichtenbüro (DNB) verbreiteten Bericht, den Kappelhoff in seinem Schreiben an Dorner vom 23.10.1934 erwähnt, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14.

106 Der von Dorner verfasste Text ging mit dessen Begleitschreiben vom 23.10.1934 an Schatzrat Hartmann mit der Bitte, diesen kritisch durchzusehen, ggf. zu korrigieren und dann an die Redaktionen der vier großen hannoverschen Zeitungen weiterzuleiten, ebenda. Dass die Umgestaltungs- und Neuordnungsmaßnahmen im Ergebnis einer „Neuschaffung des Museums“ gleich kämen, hatte Dorner bereits in seinem Einladungsschreiben vom 13.10.1934 an Schatzrat Zacharias, Hartmanns unmittelbaren Kollegen im Spitzengremium des Provinzialverbandes Hannover, betont, ebenda.

107 Schreiben Jacob-Friesens an das Berliner Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung vom 14.09.1937, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

108 Ausführliche Beschreibungen der Museumssäle, in denen auch viele der darin jeweils ausgestellten Objekte bzw. Werke einzeln benannt sind, finden sich in einer – wahrscheinlich von Anton Kappelhoff verfassten – anonymen Serie von Zeitungsartikeln, die unter dem Titel „Das Ostfriesische Landesmuseum“ in insgesamt sechs Folgen im Mai und Juni 1935 in der Emdener Zeitung erschienen sind (EZ vom 04.05., 11.05., 20.05., 25.05., 01.06. und 15.06.1935). Eine weitere, ebenfalls äußerst detailreiche Beschreibung der 13 Säle der kunst- und kulturgeschichtlichen Abteilung des Ostfriesischen Landesmuseums bei Hahn, Landesmuseum. Dagegen beschränkt sich A. Kappelhoff, Landesmuseum, auf eine konzeptionelle Erklärung der 1934 geschaffenen Raumfolge, ohne dabei einzelne Objekte zu erwähnen.



Abb. 12: Mittelaltersaal des Ostfriesischen Landesmuseums, Blick auf die Ostwand (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)



Abb. 13: Südwand (links) und anschließende Westwand des Mittelaltersaals des Ostfriesischen Landesmuseums mit Durchblick auf den ersten Renaissancesaal (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Foto Adolf Haucke)



Abb. 14: Hochrenaissancesaal des Ostfriesischen Landesmuseums (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bildersammlung B 1902, Fotograf unbekannt)

radikal verkleinerten Kirche in Marienhafe) dominiert wurde, während die Zeit der Gotik durch diverse hölzerne Plastiken repräsentiert wurde, darunter die bereits näher behandelten Figuren aus den Kirchen von Funnix und Bangstede;¹⁰⁹ die letztgenannten, zu denen auch der Hl. Georg im Kampf mit dem Satan gehörte (vgl. Abb. 5), sind auf Abb. 12 und 13 noch nicht zu sehen, weil diese Fotos im Zusammenhang mit der Museumseröffnung im Herbst 1934 entstanden sind, also einige Monate eher, als diese Skulpturen nach Emden ins Landesmuseum transloziert wurden. Außerdem gab es hier einige Schaukästen mit Münzen, kleineren Gebrauchsgegenständen und Schmuckstücken, darunter als bedeutendstes Objekt das Bruchstück eines fein gearbeiteten goldenen friesischen Frauendiadems aus dem 13. Jahrhundert, das in den Wirren am Ende des Zweiten Weltkriegs leider verloren gegangen ist.

Am nördlichen Ende der Westwand dieses Saals befand sich der in Abb. 13 mit seiner neutralen Seite sichtbare Durchgang zum links vom Mittelaltersaal gelegenen eher kleinen Frührenaissancesaal im hinteren Teil des Museumsanbaus von 1887, während seine der Renaissance zugewandte andere Seite von einer spätgotischen Fensterumrahmung aus dem Valckhof gebildet wurde (vgl. Abb. 8), von der ebenfalls schon die Rede war.¹¹⁰ In diesem Raum wurden vor allem Sandsteinplastiken des früheren und mittleren 16. Jahrhunderts gezeigt, darunter der originale Kopf der Figur Graf Ennos II. von dessen Grabmal in der Großen Kirche.

¹⁰⁹ Siehe oben, S. 85-87.

¹¹⁰ Siehe oben, S. 90-91.



Abb. 15: Das prächtige Holzgetäfelte Spätrenaissancezimmer aus dem mittleren 17. Jahrhundert stammte aus dem Hause Prinz in der Großen Straße 57 und war seit seiner Translozierung ins Museum der „Kunst“ im Jahre 1892 zunächst im Obergeschoss des Haupthauses eingebaut, ehe es im Zuge der Museumsumgestaltung 1934 in den hinteren Bereich des Museumsanbaus von 1887 verlegt wurde. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 2569, Foto Gesine Wetzig-de Vries)

Der südlich anschließende, der Hochrenaissance gewidmete Saal (Abb. 14) wurde dominiert von einigen großformatigen Coninxloo-Gemälden mit biblischen Motiven und den Porträts eines vornehmen Emders Ehepaares aus den 1570er Jahren.

Auch in diesem Raum gab es zahlreiche in die Wände eingemauerte Giebelsteine und sonstige steinerne Schmuckplastik, die von Wohnhäusern aus Emdens Blütezeit im späten 16. Jahrhundert stammte. Nördlich schloss sich an diesen Saal das in anderem Zusammenhang bereits erwähnte prächtige Holzgetäfelte Renaissancezimmer aus dem mittleren 17. Jahrhundert (Abb. 15) mit dem geradezu überreich mit Fliesenschmuck dekorierten Kamin an,¹¹¹ das 1892 aus dem Patrizierhaus Große Straße 57 in die „Kunst“ überführt und jetzt von seinem bisherigen Standort im Obergeschoss des „Kunst“-Hauptgebäudes hierher verlegt worden war. Hier wie auch in den übrigen angrenzenden Sälen waren außerdem diverse Stücke aus der reichhaltigen Glasmalereisammlung der „Kunst“ zu dieser Epoche eingebaut, die entweder biblische Motive oder Emders Familienwappen zeigten.

Durch das bereits erwähnte fein gearbeitete Doppelportal¹¹² (Abb. 9) betreten die Besucher anschließend den reich bestückten Saal mit den Gemälden

¹¹¹ Siehe oben, S. 78.

¹¹² Siehe oben, S. 90.



Abb. 16: Niederländersaal des Ostfriesischen Landesmuseums (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bildersammlung B 1906, Fotograf unbekannt)



Abb. 17: Barocksaal I im Erdgeschoss des Ostfriesischen Landesmuseums, Blick nach Westen mit der Figur der Venus (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bildersammlung B 1904, Fotograf unbekannt)



Abb. 18: Barocksaal I im Erdgeschoss des Ostfriesischen Landesmuseums, Blick nach Osten mit der Figur der Minerva. Die Tapete, die nach den Vorgaben Alexander Dorners eigens für diesen Raum angefertigt wurde, hatte den hinter der Skulptur sichtbaren Rest einer geprägten Ledertapete aus der Zeit um 1700 als Vorbild. (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bildersammlung B 1903, Fotograf unbekannt)



Abb. 19: Die ostfriesische „Ahnengalerie“ im hinteren Treppenhaus des Ostfriesischen Landesmuseums umfasste fast 100 Porträts von Angehörigen bedeutender alter Familien aus Emden und Ostfriesland. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 2140, Foto Adolf Hauke)

niederländischer Maler des 17. Jahrhunderts (Abb. 16), in dem sozusagen die Wurzel ausgestellt war, aus der die „Kunst“ im frühen 19. Jahrhundert einst erwachsen war, d.h. die Werke, deren Rettung und Erhaltung für Emden das Hauptziel der damaligen Gesellschaftsgründer gewesen war. Volksszenen, Stillleben mit verschiedenen Objekten (Blumen, Gemüse, Fische und Muscheln etc.), Landschaften, Seestücke und Porträts, eben all das, was die holländische Malerei des 17. Jahrhunderts seit jeher so berühmt gemacht hat, waren hier versammelt und kamen in der Art ihrer Hängung bestens zur Geltung.

Nach Süden zu folgte als letzter Raum im Erdgeschoss ein dem Hochbarock gewidmeter Saal (Abb. 17 und 18), in dem vor einer eigens für diesen angefertigten, den ursprünglichen Prunk indes nur simulierenden Tapete¹¹³ – es gab hier allerdings auch ein größeres Stück von einer originalen geprägten Ledertapete – niederländische Gemälde sowie Plastiken aus der Zeit um die Wende vom 17. zum 18. Jahrhundert gezeigt wurden, die nicht mehr wie vorher in einem nüchtern-bürgerlichen Ambiente verwurzelt waren, sondern nach der Sitte dieser Zeit höfische Repräsentationsformen spiegelten, die damals auch in höhergestellte bürgerliche Kreise eingedrungen waren.

Die beiden wohl aus einem der zahlreichen großen Gärten in der Emdener Neutorstovorstadt stammenden Steinfiguren der Venus und der Minerva sowie der Sockel einer Sonnenuhr, alle um 1700 entstanden, zeigen, dass solche verfeinerten Lebensformen um diese Zeit auch in Emden üblich geworden waren.¹¹⁴ Weitere prächtige Stücke des Kunsthandwerks, die hier ausgestellt waren, u.a. der bereits erwähnte geschnitzte Elfenbeinpokal (Abb. 6a und 6b), bestätigten diesen Befund.

Von dem jetzt wieder erreichten Vorraum, in dem der Museumsrundgang begonnen hatte, gelangten die Besucher über das dortige Treppenhaus, das als eine Art ostfriesische Ahnengalerie diente (Abb. 19) und mit fast 100 Porträts von Angehörigen bedeutender alter Familien aus Emden und Ostfriesland geradezu überreich bestückt war,¹¹⁵ ins Obergeschoss.

¹¹³ Siehe oben, S. 83.

¹¹⁴ Zur Neutorstovorstadt sowie zur Topografie und Siedlungsgeschichte der Stadt Emden in der frühen Neuzeit überhaupt ausführlich Bernd Kappelhoff, *Geschichte der Stadt Emden Bd. II. Emden als quasiautonome Stadtrepublik 1611 bis 1749 (Ostfriesland im Schutze des Deiches, Bd. XI)*, Leer 1994. Im ersten Kapitel dieses Buches („Die Stadt und ihre Bewohner“) werden vielerlei Aspekte dieses Themas behandelt, und ein dort auf S. 33 abgebildeter handgezeichneter Stadtplan aus dem Jahre 1694 zeigt eindrucksvoll, wie viele große und offensichtlich kunstvoll gestaltete Gärten es damals in der Emdener Neutorstovorstadt gegeben hat.

¹¹⁵ Eine insgesamt 99 Nummern umfassende detaillierte Auflistung dieser Porträts, von denen ein erheblicher Teil im Zweiten Weltkrieg, höchstwahrscheinlich beim Brand eines provisorischen Auslagerungsdepots im Saal einer Gastwirtschaft in Sögel, untergegangen ist, findet sich im Nachlass Friedrich Ritters, NLA AU Dep. 87, Nr. 240. Die Porträts mit Angehörigen der in den 1570er Jahren ihres Glaubens wegen aus Ronsse in Flandern nach Emden geflüchteten Familie de Pottere, die hier vom 17. bis ins 19. Jahrhundert zahlreiche Ratsmitglieder und Repräsentanten der Bürgergemeinde (Vierziger) sowie Inhaber anderer hoher Ämter gestellt hat, sind ausführlich vorgestellt bei Friedrich Ritter, *Die Ahnenbilder der Familie de Pottere in der Sammlung der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden*, in: *Upstalsboom-Blätter*, Bd. VII, 1917/18, S. 1-14. Die „Kunst“ hatte diese insgesamt 26 Bilder, zu denen auch Porträts von Angehörigen der mit den de Pottere verwandten bzw. verschwägerten Emdener Familien Stipels, Menninga, von Rehden, le Brun, Heilmann und Payne gehörten, im Dezember 1916 geerbt, als Herr J.M. Schnedermann, mütterlicherseits letzter Nachkomme der Emdener de Pottere, seinen Wohnsitz von Emden nach Bremen verlegte.

In dessen Räumen spielten die Erzeugnisse des Kunstgewerbes eine weit größere Rolle als im Erdgeschoss, weil die Zahl der Gemälde, über die die „Kunst“ aus dem 18. und 19. Jahrhundert verfügte, viel kleiner war als ihr Bestand aus den älteren Zeiten. Dafür aber kam durch die dichte, sich gegenseitig bestens ergänzende Mischung von Kunst und Kunstgewerbe der Gesamtcharakter der Lebens- und Wohnkultur im Ostfriesland dieser jüngeren Epochen anhand vieler hochrangiger Stücke aufs schönste zur Geltung. Raum 9 als erster der Obergeschossräume war wie der vorherige Raum im Erdgeschoss ebenfalls dem Barock gewidmet und wurde von einem wuchtigen holländisch-friesischen Prunkschrank sowie zwei links und rechts von diesem hängenden großformatigen Fliesenbildern mit biblischen Motiven (Jakobsleiter bzw. Opferung Isaaks) aus den 1660er Jahren dominiert (Abb. 20).

Auch der Emdener Ratsherr, Architekt und Maler Martin Faber und der Niederländer Gerard van Honthorst waren hier mit je einem Gemälde vertreten. Da beide Bilder sehr deutlich italienische Einflüsse zeigten, hingen in einem benachbarten kleinen Separee einige italienische und flämische Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts, von denen jedoch die meisten zu den Leihgaben der großen Berliner Museen gehörten und daher nur noch bis Anfang 1936 in Emden zu sehen waren.¹¹⁶

Im nördlich folgenden Saal 10 stand das 18. Jahrhundert, also die Epoche des Rokoko, im Mittelpunkt. Anders als im vorigen Raum bestimmten hier leicht und



Abb. 20: Im Barocksaal II im Obergeschoss des Ostfriesischen Landesmuseums flankieren zwei markante großformatige Fliesenbilder einen schweren holländisch-friesischen Prunkschrank. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)

¹¹⁶ Auf den hier zugrunde gelegten Grundrissen in Abb. 3a und 3b, die aus der Akte NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534, stammen und auf Frühjahr 1937 zu datieren sind – jedenfalls waren sie als Anlage einer mit Begleitschreiben vom 20.03.1937 an den Auricher Regierungspräsidenten gerichteten Denkschrift „Das Ostfriesische Landesmuseum Emden. Sein Werdegang, seine heutige Bedeutung und seine zukünftigen Aufgaben“ beigefügt und enthalten bereits alle erst im Laufe des Jahres 1936 vollzogenen Änderungen im Bereich der Volkskundeabteilung –, ist dieses Separee nicht mehr eingezeichnet, während es in einem gedruckten dreiseitigen Faltblatt noch vorhanden ist, mit dem der Vorstand im November 1934 alle „Kunst“-Mitglieder ausführlich über die Museumserneuerung und sämtliche sonstigen bis dahin eingetretenen Veränderungen innerhalb der „Kunst“ informiert hat, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Diese kleine Sonderschau mit Werken italienischer und flämischer Maler, die im Zusammenhang mit den eigenen Gemälden des Ostfriesischen Landesmuseums letztlich aber eher wie ein Fremdkörper wirkte, ist auf Beschluss des „Kunst“-Vorstands Anfang 1936 aufgelöst und der dafür genutzte Raum durch Entfernung der Trennwand mit dem benachbarten Raum für eine großzügigere Präsentation von Werken ostfriesischer Maler des 17. und 18. Jahrhunderts vereinigt worden. Soweit die Werke Leihgaben waren, wurden sie, ebenso wie alle bis dahin lediglich magazinierten Bilder aus Berlin, anschließend an die dortigen Museen zurückgegeben, Schreiben des „Kunst“-Konservators Riewerts an Dorner vom 17.01.1936, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26, und Jahresbericht der „Kunst“ für 1936, in: *EJb*, Bd. 25, 1937, S. 220-223, hier S. 221; vgl. auch Teil 2, S. 159, wo allerdings die Jahresangabe für die Rückgabe nach Berlin von „1934/35“ im Lichte des hier angeführten Schreibens auf „1936“ zu korrigieren ist.



Abb. 21: Rokokosaal des Ostfriesischen Landesmuseums, Blick nach Westen (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bildersammlung B 1901, Fotograf unbekannt)



Abb. 22: Rokokosaal des Ostfriesischen Landesmuseums, Blick nach Osten. Der Durchgang zum benachbarten Klassizismus-/Biedermeiersaal gibt zugleich den Blick in den nördlich dahinter liegenden Raum frei, in dem Kunstwerke und Möbel des späten 19. Jahrhunderts ausgestellt waren, die überwiegend aus dem Westermanschen Erbe stammten. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)



Abb. 24: Rokokosaal des Ostfriesischen Landesmuseums, Detailaufnahme zu Abb. 21: Westwand mit Kamin, Buddelei und Putto (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 8028, Fotograf unbekannt)



Abb. 23: Rokokosaal des Ostfriesischen Landesmuseums, Detailaufnahme zu Abb. 21: Westecke mit Amsterdamer Standuhr und Putto (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 8462, Fotograf unbekannt)

geradezu verspielt wirkende Möbel das Bild (Abb. 21 und 22), so ein gewölbter Prunkschrank sowie ein Vitrinenschrank und eine Buddelei, hinter deren Glasfronten insbesondere die zahlreichen Stücke bemalten chinesischen Auftragsporzellans bestens zur Geltung kamen, die der „Kunst“ im Laufe der Zeit als Schenkung von alten Familien aus Emden und seinem Umland zuge wachsen waren.¹¹⁷

Zwei Haustüren samt fein geschnitzten Oberlichtern aus Emders Bürgerhäusern, ein Marmorkamin, ein kunstvoller Majolikaofen, eine Amsterdamer Standuhr mit bemaltem Zifferblatt sowie einige kleine Puttenfiguren aus Marmor und Sandstein (Abb. 23 und 24) sowie weitere hochwertige kunsthandwerkliche Erzeugnisse und Kunstwerke vervollständigten den Eindruck gediegener bürgerlicher Leichtigkeit, in der sich insbesondere die wirtschaftliche Blüte spiegelte, die das von den damaligen See- und Handelskriegen begünstigte neutrale Emden im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts erlebt hat.

Der nächstfolgende Saal 11 dokumentierte mit der Epoche des Klassizismus bzw. des Biedermeier die Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts bis zur Gründung

¹¹⁷ Ursächlich dafür war die Tätigkeit der hier 1751 vom preußischen König Friedrich d. Gr. gegründeten Handelskompanie, die bis zu ihrem durch den Siebenjährigen Krieg bedingten Ende im Jahre 1757 mehrere große Schiffsladungen mit chinesischem Porzellan nach Emden importiert hatte, insbesondere mit solchem, das in China nach mitgelieferten Vorlagen auftragsgemäß mit hiesigen Familienwappen bemalt worden war. Ausführlich dazu die reich illustrierte Darstellung von Sook Hi Park, Chinesisches Auftragsporzellan der Ostasiatischen Handelskompanie in Emden, Aurich 1973 (Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte Ostfrieslands, Bd. 55).



Abb. 25: Klassizismus-/Biedermeiersaal des Ostfriesischen Landesmuseums, Blick nach Westen (Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, Bildersammlung B 1905, Fotograf unbekannt)

des Deutschen Kaiserreichs (Abb. 25 und 26). Die hier ausgestellten Möbel folgten den damals strenger und schlichter gewordenen Formen, während insbesondere ein Teil der Porträts, die französische Offiziere sowie Angehörige der Emdener Führungsschicht in ihrer damaligen Amtstracht zeigten, die für die sog. „Franzosenzeit“ typischen politischen Veränderungen widerspiegelten. Auch die daran anschließende Zeit wirtschaftlicher Verarmung kam anschaulich zum Ausdruck, denn der Schrank zwischen den beiden Keramiköfen auf Abb. 26 war zwar kunstvoll geschnitzt, bestand aber lediglich aus billigem Nadelholz und war daher nur einfach weiß angestrichen.

Hinten rechts in diesem Saal befand sich der Durchgang in den eher kleinen Raum 12, in den Abb. 22 im Hintergrund bereits einen Einblick gewährt hat. Dieser lässt erahnen, dass die dort ausgestellte Wohnkultur aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, im wesentlichen repräsentiert durch Möbel und kunsthandwerkliche Schaustücke aus dem Westermanschen Erbe,¹¹⁸ nach einem unter Museumsfachleuten damals weit verbreiteten Urteil von Erscheinungen bestimmt war, die Kappelhoff als typisch für die mit der industriellen Fertigung einsetzende Epoche des Niedergangs und der beginnenden Geschmacksverirrungen einstufte.¹¹⁹ Auf deren Präsentation sollte aber dennoch nicht verzichtet werden, weil auch sie „zur Entwicklung unserer deutschen Kultur“ gehörten.¹²⁰

118 Siehe oben, S. 75.

119 Siehe oben, S. 78.

120 So H a h n, Landesmuseum, S. 185.



Abb. 26: Klassizismus-/Biedermeiersaal des Ostfriesischen Landesmuseums, Blick nach Osten (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)

Von dort aus gelangten die Besucher schließlich in den links daneben gelegenen ebenfalls nur kleinen Raum 13, der den lebenden ostfriesischen Künstlern gewidmet war und damals Werke von Poppe Folkerts, Ernst Petrich, Georg Warring, Jaques Roskamp, Walter Hobein und anderen enthielt. Grundsätzlich war dieser Raum, in dem der entwicklungsgeschichtliche Gang durch die Kunst- und Kulturgeschichte Ostfrieslands endete, der Natur seines Themas entsprechend auch für wechselnde Präsentationen angelegt, die schon deswegen notwendig waren, weil die „Kunst“, die damals über nur sehr wenige eigene zeitgenössische Werke verfügte, bis auf weiteres auf Leihgaben der Künstler angewiesen war, um einen solchen Raum überhaupt bestücken zu können.

Mit der Eröffnung der aus diesen 13 Räumen bestehenden kunst- und kulturgeschichtlichen Abteilung des Ostfriesischen Landesmuseums waren die Kräfte der „Kunst“ zunächst weitgehend erschöpft. Insgesamt hatte die Neueinrichtung dieser Abteilung samt der dazu erforderlichen Umbau-, Erweiterungs- und Sanierungsarbeiten ca. 19.000 RM gekostet, finanziert zum einen durch Eigenmittel, die sich zusammensetzten aus den gut 6.000 RM des Westermanschen Erbes,¹²¹ sukzessive angesammelten Rücklagen in Höhe von 1.500 RM sowie den Beihilfen der Provinz Hannover in Höhe von 3.000 RM, die wegen der vakanten Konservatorenstelle vollständig für Sachausgaben zur Verfügung standen, und zum anderen durch eine bei einer Sparkasse aufgenommene Anleihe in Höhe von ca. 9.000 RM, deren Zins- und Tilgungslasten für die „Kunst“ dadurch erträglich waren, dass das Reich für die beim Museumsumbau durchgeführten Arbeitsbeschaffungsmaßnahmen Zuschüsse und Zinsvergünstigungen gewährt hatte.

121 Siehe oben, S. 75.

In einem mehrseitigen gedruckten Rundschreiben,¹²² in dem auch die soeben referierten Baukosten aufgeschlüsselt waren, unterrichtete der Vorstand alle „Kunst“-Mitglieder über die seit dem Frühjahr 1934 eingetretene Entwicklung, angefangen mit der zur Neubesetzung des Vorstands erforderlichen, aber im Herbst dieses Jahres noch nicht abgeschlossenen Statutenänderung über die mit einer Grundrisszeichnung illustrierte Neugestaltung des Museums bis hin zu einem Ausblick auf die demnächst anstehende Wiederaufnahme der Veröffentlichungstätigkeit. Diese sollte aufgrund einer im August dieses Jahres zwischen der „Kunst“ und dem Staatsarchiv Aurich getroffenen Vereinbarung,¹²³ die vom Generaldirektor der preußischen Staatsarchive in Berlin förmlich gebilligt worden war, künftig mit den entsprechenden Aktivitäten des Staatsarchivs vereinigt sein.¹²⁴ Die Redaktion des von der „Kunst“ seit 1872 herausgegebenen Jahrbuchs ging damit auf den fortan allein dafür verantwortlichen jeweiligen Leiter dieses Archivs über, der deshalb, abgesichert in den künftigen Statuten, zugleich geborenes Mitglied des Vorstands sein sollte,¹²⁵ eine Regelung, die im Kern bis heute Bestand hat. Lediglich die in diesem Rundschreiben als unmittelbar bevorstehend angekündigte Herausgabe eines von Alexander Dorner verfassten illustrierten Führers durch das neue Ostfriesische Landesmuseum ist nicht zustande gekommen, weil damals die Finanzen der „Kunst“ so knapp waren, dass sie für das von Dorner dafür geforderte Honorar nicht ausreichten.¹²⁶

122 Ein Exemplar dieses auf „im November 1934“ datierten Rundbriefes ist als Anlage zum Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 27.11.1934 in der Akte NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14, enthalten, ein weiteres findet sich in der Akte StAE KA, Nr. 55a.

123 NLA AU Rep. 100, Nr. 132.

124 Gedacht war dabei an einen „Ostfriesischen Geschichtsverein“, der neben dem Ostfriesischen Landesmuseum als Abteilung I und der Funktion „Heimatverein“ als Abteilung III künftig die Abteilung II der „Kunst“ bilden sollte, Jahresbericht des Staatsarchivs Aurich für 1934, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (im Folgenden: GStA PK) Berlin I. HA, Rep. 178, Nr. 2041. Kappelhoff wollte mit dieser Vereinigung vor allem verhindern, dass, wie in der Vergangenheit gelegentlich geschehen, aus dem „Nebeneinanderbestehen (...) ein Gegeneinanderarbeiten“ würde, so in seinem Schreiben an den Auricher Regierungspräsidenten vom 01.09.1934, StAE KA, Nr. 55a, in dem er seine Vorstellungen zur künftigen Entwicklung der „Kunst“ und ihrer verschiedenen Aktivitäten ausführlich darlegte.

125 Nachdem sich die Neufassung der „Kunst“-Statuten, in denen auch diese Verzahnung mit dem Staatsarchiv Aurich geregelt war, wegen diverser vom Ministerium für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung erhobener Monita überwiegend formaljuristischer Art bis in den Spätsommer 1935 hingezogen hatte – der dazugehörige Schriftverkehr ist enthalten in der Akte NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534 –, meldete der damalige Leiter des Staatsarchivs Dr. Heinrich Kochendörffer in seinem Jahresbericht an den Generaldirektor der preußischen Staatsarchive für 1935 Vollzug mit den Worten, jetzt sei „endlich das Verhältnis des Staatsarchivs zu der ‚Kunst‘ auf eine neue Basis gestellt. Indem der Leiter des Staatsarchivs nunmehr Vorsitzender des Schriftleitungsausschusses und alleiniger Herausgeber des Jahrbuchs geworden ist, ist dem Staatsarchiv der erforderliche Einfluss auf die Organisation der ostfriesischen Landesgeschichte eingeräumt. Ein Ziel, das ich immer angestrebt habe.“ GStA PK Berlin I. HA, Rep. 178, Nr. 2041. Schon in seinem Bericht vom 28.10.1935 über den am Vortag von der „Kunst“ veranstalteten „Ostfriesentag“ in Emden hatte Kochendörffer hervorgehoben, dass viele Teilnehmer ihm gegenüber betont hätten, „wie glücklich der Gedanke war, eine enge Arbeitsgemeinschaft zwischen der ‚Kunst‘ und dem Staatsarchiv herzustellen“, GStA PK Berlin I. HA, Rep. 178, Nr. 262.

126 Dorner hatte ein Honorar in Höhe von 250 RM gefordert, weil die Erstellung eines Museumsführers für das Emder Museum nicht Teil seiner dienstlichen Aufgaben sei und er deswegen in seiner Freizeit daran arbeiten müsse, in einer Zeit also, „die ich für andere gewinnbringendere Zwecke verwenden könnte“, so Dorners Schreiben an Kappelhoff vom 18.12.1934, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. Obwohl dieser Betrag zweifellos bescheiden zu nennen war und Kappelhoff

Da indes die offenbar sehr große öffentliche Neugier auch ohne einen solchen Führer nach Befriedigung verlangte, bot die „Kunst“, beginnend bereits mit dem ersten Sonntag nach der Wiedereröffnung des Museums (28.10.), jeweils sonntagvormittags Führungen durch die neugestalteten Museumsräume an,¹²⁷ deren Durchführung und Leitung bis auf weiteres Kappelhoff selbst übernommen hatte.¹²⁸ Obwohl dieser über die dazu erforderlichen Kompetenzen verfügte, war ihm klar, dass er die seit dem Frühjahr 1934 de facto wahrgenommene Leitung des Museums möglichst bald wieder abgeben musste, denn zum einen fehlte es ihm als Kaufmann ohne Studium an einer einschlägigen wissenschaftlichen Qualifikation, zum anderen aber auch an der für eine solche Aufgabe dauerhaft erforderlichen Zeit, die er bis dahin ohnehin nur deswegen in so hohem Ausmaß für die „Kunst“ hatte aufwenden können, weil er gerade damals aufgrund von familieninternen Querelen sich vorübergehend nur wenig um die Geschicke der inzwischen fast 200 Jahre alten Kappelhoffschen Weingroßhandlung kümmern musste.

Den von Schatzrat Hartmann im Zusammenhang mit der Wiedereröffnung des Museums erstmals ventilierten Vorschlag, die Anstellung eines neuen hauptamtlichen Museumskonservators noch auf mindestens ein Jahr hinauszuschieben und stattdessen einen bislang im Museum Goslar tätig gewesenen Bearbeiter auf Kosten der Provinz zeitweise nach Emden zu entsenden, um die noch ausstehende Umgestaltung der volkskundlichen Abteilung vorzunehmen, lehnte Kappelhoff deshalb von vornherein ab und verlangte von der Provinz, ihn bei der Auswahl eines jungen Kunsthistorikers angemessen zu unterstützen. Ausschlaggebend war dabei für ihn neben dem Zeitfaktor – die in Schwierigkeiten steckende eigene Firma verlangte künftig deutlich mehr Einsatz von ihm als zuletzt – vor allem das Bewusstsein seiner unzureichenden eigenen museumsfachlichen Qualifikation. Während er sich eine Neukonzeption der volkskundlichen Abteilung ohne weiteres zutraute, musste er im Hinblick auf die jetzt vermehrt anstehenden Inventarisierungs- und Erschließungsarbeiten an den reichhaltigen kunst- und kulturgeschichtlichen Beständen des Museums von vornherein passen, denn diese verlangten nun einmal eine gründliche akademische Vorbildung, und auch für ein künftig intensiviertes Vortragswesen, das ihm zur Einnahmesteigerung als neues Betätigungsfeld der „Kunst“ vorschwebte, bedurfte es einer solchen Voraussetzung.

Allerdings war es nicht ganz einfach, eine wissenschaftlich ausreichend qualifizierte kunsthistorische Fachkraft zu finden, denn die auf die finanzielle Förderung

die Berechtigung seiner Honorarforderung grundsätzlich auch vollauf anerkannte, sah er sich angesichts der aktuellen finanziellen Gesamtbelastungen der „Kunst“ nicht in der Lage, Dorners Forderung zu erfüllen, Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 29.12.1934, ebenda.

127 Ankündigung in der EZ vom 27.10.1934. Darin hieß es, man rechne damit, „dass sich ein großer Teil der Einwohner Emdens beteiligen wird“. Ob das Echo auch langfristig tatsächlich so groß war, lässt sich nicht mehr feststellen, zumindest vorerst aber war es so lebhaft, dass die zunächst offenbar lediglich temporär vorgesehenen Sonntagsführungen „wegen des starken Interesses der Bevölkerung“ in ein regelmäßiges Angebot umgewandelt wurden, so eine Ankündigung in der OTZ vom 03.11.1934.

128 So in dem Schreiben Kappelhoffs an Schatzrat Hartmann vom 03.12.1934, von dem Kappelhoff mit Begleitschreiben an Dorner vom 04.12.1934 eine Abschrift übersandte, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 14. In dem genannten Schreiben an Hartmann sind auch alle im Folgenden referierten Erwägungen enthalten.

durch die Provinz angewiesene „Kunst“ konnte nur mit einem äußerst knapp bemessenen Gehalt in Höhe von monatlich 150 RM locken.¹²⁹ Zu dem ohnehin gegebenen ostfriesischen Standortnachteil großer Universitätsferne kam damit ein weiteres Hindernis, das dazu führte, dass außer Berufsanfängern, die gerade ihre Promotion abgeschlossen hatten, aber noch über keinerlei Erfahrung verfügten, eigentlich niemand an der Emdener Museumsstelle interessiert war. Umso erfreuter war Kappelhoff daher, als der inzwischen in die Kandidatensuche eingeschaltete Göttinger Kunstgeschichtsordinarius Georg Graf Vitzthum im Frühjahr 1935 seinen bisher ebenfalls an dieser Universität tätigen Kollegen Wolfgang Stechow für einen Einsatz in Emden empfahl.¹³⁰ Stechow, 1896 als Sohn eines Staatsanwalts in Kiel geboren,¹³¹ 1926 in Göttingen mit einer Arbeit über holländische Kunst habilitiert und deshalb ein besonders guter Kenner der frühneuzeitlichen niederländischen Malerei, war wegen seiner jüdischen Mutter schon kurz nach Beginn der NS-Zeit unter die strengen Restriktionen gefallen, die das sog. Berufsbeamtengesetz allen Angehörigen des öffentlichen Dienstes mit jüdischen bzw. teiljüdischen Wurzeln auferlegte, und hatte daher trotz Teilnahme am Ersten Weltkrieg als Kriegsfreiwilliger sein seit 1931 in Göttingen wahrgenommenes Amt als außerordentlicher Professor verloren.¹³² 1936 emigrierte er in die USA, wo er überwiegend am Oberlin College in Ohio, bis zu seinem Tod im Jahre 1974 forschend und lehrend als Kunstgeschichtsprofessor tätig war.

Diesen hoch qualifizierten Kandidaten wollte Kappelhoff daher unbedingt als Konservator für die „Kunst“ gewinnen, musste von seiner Zielvorstellung, dies als Dauerlösung realisieren zu können, aber umgehend wieder Abschied nehmen, denn Schatzrat Hartmann, der nach seinen eigenen Worten Stechow fachlich und persönlich überaus schätzte und sein Schicksal sehr bedauerte, riet von Anfang an dringend von dessen Einstellung ab, weil dann eine finanzielle Unterstützung der „Kunst“ durch die Provinz nicht mehr möglich sei; diese könne schließlich mit Staatsgeld nicht eine Personalmaßnahme fördern, mit der im Ergebnis eine auf den Arierbestimmungen des Berufsbeamtengesetzes beruhende Entscheidung und damit eine Grundausrichtung des NS-Staates unterlaufen werde.¹³³ Auch Regierungsrat Görlich, der beim Auricher Regierungspräsidenten für alle kulturellen Angelegenheiten in Ostfriesland und damit auch für die „Kunst“ zuständige Dezernent, riet aus diesem Grunde von einer Einstellung Stechows als

129 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 30.01.1935, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26.

130 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 12.03.1935, in dem er mitteilte, dass Graf Vitzthum „vertraulich“ eine solche Empfehlung gegeben habe, ebenda.

131 Dies und das Folgende, soweit nicht anders nachgewiesen, nach dem Wikipedia-Artikel [https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Stechow_\(1896-1974\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Wolfgang_Stechow_(1896-1974)) [Abruf: 09.07.2018], sowie dem Werk von Uta Schäfer-Richter und Jörg Klein, *Die jüdischen Bürger im Kreis Göttingen 1933–1945: Göttingen – Hann. Münden – Duderstadt. Ein Gedenkbuch*, Göttingen 1992, S. 253.

132 Die in dem soeben angeführten Werk enthaltene Aussage, Stechow sei erst 1936 aus der Universität Göttingen ausgeschieden, mag im Hinblick auf die endgültige formale Auflösung seines Dienstverhältnisses zutreffend sein, tatsächlich aber war er bereits im Frühjahr 1935 aus dem Universitätsbetrieb ausgeschieden, sonst hätte Graf Vitzthum ihn nicht schon im März 1935 als Museumskonservator für Emden ins Gespräch bringen können. Bis Ende September 1935, so Vitzthum in einem Schreiben an Dorner vom 24.05.1935, habe er noch „ein Auskommen“, d.h. so lange bekam er offenbar noch finanzielle Leistungen von der Universität, danach aber werde er „wohl endgültig vor dem Nichts“ stehen, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26.

133 Schreiben Hartmanns an Kappelhoff vom 18.03.1935, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

Museumskonservator ab.¹³⁴ Dagegen konnte er sich eine von Kappelhoff alternativ dazu ins Gespräch gebrachte befristete Beschäftigung Stechows zur Erschließung des großen Bestandes an niederländischen Gemälden der „Kunst“ aber durchaus vorstellen; diese sollte enden, wenn eine endgültige Personallösung für die Konservatorenstelle gefunden wäre, doch dürfe die NSDAP-Kreisleitung gegen eine solche Lösung keine Einwendungen erheben. Von einem Einsatz des gerade für diese Aufgabe bestens qualifizierten Stechow erhoffte sich Kappelhoff ein Erschließungsergebnis auf einem wissenschaftlichen Niveau, wie es dem Ostfriesischen Landesmuseum mit jedem auf den gewöhnlichen Wegen erreichbaren Bearbeiter von vornherein nicht möglich sein würde. Trotz intensiver Bemühungen gelang es Kappelhoff allerdings nicht, dem zwischenzeitlich bereits auf seine Linie eingeschwenkten,¹³⁵ später aber wieder davon abgerückten NSDAP-Kreisleiter Menso Folkerts die endgültige Zustimmung zu einer solchen befristeten Lösung abzugewinnen, und damit war das Projekt Stechow, das noch Mitte Mai 1935 auf einem guten Weg zu sein schien,¹³⁶ gescheitert.

Unmittelbar danach aber ergab sich mit dem ebenfalls von Graf Vitzthum empfohlenen Theodor Riewerts eine Lösung zur Besetzung der Konservatorenstelle,¹³⁷ die von derlei Konflikten völlig frei war und sich für die Weiterentwicklung des Ostfriesischen Landesmuseums als überaus günstig erweisen sollte. Riewerts,¹³⁸ 1907 in Husum als Sohn eines Pastors geboren, hatte an der Universität Kiel Kunstgeschichte studiert, war dort 1930 mit einer Dissertation über die Schleswiger Maler Marten und Govert van Achten promoviert worden und hatte nach einigen kurzen Zwischenstationen eine Anstellung als wissenschaftlicher Hilfsarbeiter am St. Annen-Museum in Lübeck gefunden, das damals von Carl Georg Heise geleitet wurde.¹³⁹ Als dieser wenige Monate nach Beginn der NS-Zeit wegen seiner Förderung moderner Kunst in die Kritik der neuen Machthaber geriet und

134 Dies und das Folgende nach dem Vermerk Görlichs über eine am 26.03.1935 stattgefundene Besprechung zwischen ihm, dem „Kunst“-Vorstand (Kappelhoff und Hahn) und dem Leiter des Staatsarchivs Aurich, in der u.a. die Personalie Stechow ausgiebig behandelt worden war, NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534.

135 Von seinen mit wechselnden Ergebnissen geführten Gesprächen zu diesem Thema mit Kreisleiter Folkerts berichtete Kappelhoff in seinen Schreiben an Dorner vom 31.03., 27.04. und 12.05.1935, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26.

136 Obwohl Regierungspräsident Refardt – allerdings ohne Datumsangabe – auf dem in Anm. 134 genannten Vermerk notiert hatte: „Einer auch nur vorübergehenden Beschäftigung des St. kann ich – der ich das Protektorat über die Emdener Kunst übernommen habe – nicht zustimmen.“, hat es zwischenzeitlich, zweifellos beruhend auf einem entsprechenden Signal aus der Emdener NSDAP-Kreisleitung, doch eine Zustimmung gegeben, denn mit Dienstschreiben Görlichs an Kappelhoff vom 29.05.1935 wurde wegen der nachträglich „auch gegen die vorübergehende Beschäftigung von Professor Dr. Stechow“ erhobenen Einwendungen der Kreisleitung eine am 16. Mai erteilte Einverständniserklärung des Regierungspräsidenten zu einer solchen Maßnahme wieder zurückgezogen, NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534. Dazu passt auch Graf Vitzthums Äußerung, er sei sehr enttäuscht, „daß das schon gegebene Einverständnis zu einer vorübergehenden Beschäftigung von Stechow in Emden wieder zurückgezogen worden ist“, Schreiben an Dorner vom 24.05.1935, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26.

137 Empfehlungsschreiben Graf Vitzthums an Dorner vom 26.05.1935, ebenda.

138 Das folgende nach dem Wikipedia-Artikel https://de.wikipedia.org/wiki/Theodor_Riewerts [Abruf: 10.07.2018] sowie nach Riewerts' ausführlichem Lebenslauf und diversen Zeugnisabschriften in der Akte NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534.

139 Zu diesem, der später der erste Leiter der Hamburger Kunsthalle nach dem Zweiten Weltkrieg war, vgl. den Wikipedia-Artikel https://de.wikipedia.org/wiki/Carl_Georg_Heise [Abruf: 10.07.2018].

sein Amt als Museumsleiter verlor, übernahm Riewerts vorübergehend kommissarisch die dortige Museumsleitung, schied aber im Sommer 1934 ebenfalls aus und hielt sich fortan mit kleineren Aufträgen wie dem Aufbau eines Heimatmuseums in Bad Doberan über Wasser. Als ihn daher Ende Mai 1935 die Anfrage Dorners erreichte, ob er Interesse am Amt des Konservators im Emdener Museum habe,¹⁴⁰ war er zu dessen Übernahme grundsätzlich sofort bereit. Zwar stellte er zunächst noch einige kritische Fragen zu den mit diesem Amt verbundenen Perspektiven und dem niedrigen Gehalt,¹⁴¹ einigte sich, als dieses auf 200 RM monatlich angehoben wurde,¹⁴² dann aber schnell mit Kappelhoff auf eine zunächst bis zum Jahresende 1935 befristete Übernahme der Museumsleitung. Seine Hauptaufgabe in dieser Zeit sollte die Ausarbeitung eines Generalplans zur weiteren inhaltlichen und konzeptionellen Ausgestaltung des Museums sein, der dann die Grundlage für die künftige Einwerbung und möglichst zuverlässige Etatisierung von Förder- und Unterhaltungsmitteln für das Ostfriesische Landesmuseum bilden sollte.¹⁴³

Riewerts trat sein Amt umgehend, d.h. noch im Juni 1935, an und mietete sich der Einfachheit halber im dazu ausreichend groß bemessenen Haus Kappelhoff im Philosophenweg ein, was kostengünstig war und für ihn den weiteren Vorteil hatte, dass er sich bei Bedarf auch außerhalb des Dienstes völlig zwanglos mit Kappelhoff über alle für das Museum und seine Aufgabe einschlägigen Themen und Probleme austauschen konnte.¹⁴⁴ Schon nach wenigen Tagen war er sich sicher, dass die im Ostfriesischen Landesmuseum auf ihn wartende Arbeit „dankbar zu werden verspricht“,¹⁴⁵ und in der Tat hat er in dem knappen Jahr, in dem er hier die Museumsleitung inne hatte – die anfänglich vereinbarte Befristung war schnell in eine unbefristete Tätigkeit umgewandelt worden –, eine Menge bewegt. Dazu gehörten Maßnahmen im Bereich der Museumspädagogik, der Präsentation und Vermittlung moderner Kunst – so fand nach mehrjähriger Unterbrechung im August/September 1935 erstmals wieder eine Ausstellung mit Werken lebender ost- und nordfriesischer Künstler statt – sowie der Ahnen- und Sippenforschung. Er organisierte Stadt- und Landführungen, richtete systematische Archive für ostfriesische Kunst und hiesiges Brauchtum ein, veranstaltete themenbezogene Führungen durch einzelne Teile des Museums und hielt entsprechende Vorträge, sorgte mit der Einrichtung einer kunstgeschichtlichen Arbeitsgemeinschaft für eine

140 Schreiben Dorners an Riewerts vom 27.05.1935, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26. Auch Kappelhoff wurde von Dorner mit Schreiben vom selben Tag über seine Kontaktaufnahme zu Riewerts in Kenntnis gesetzt, ebenda.

141 Schreiben Riewerts' an Dorner vom 31.05.1935, ebenda.

142 Da Kappelhoff inzwischen klar geworden war, dass mit einem Monatsgehalt von 150 RM die Konservatorenstelle nicht zu besetzen sein würde, hatte er eine Anhebung auf 200 RM zu diesem Zeitpunkt gedanklich bereits in Aussicht genommen, wobei er hoffte, den Aufstockungsbetrag durch einen Zuschuss des Auricher Regierungspräsidenten aus dessen Verfügungsmitteln finanzieren zu können, Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 28.05.1935, ebenda.

143 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 12.06.1935, in dem diese Modalitäten und Aufgabenstellungen noch als Vorschlag bezeichnet sind, und vom 18.06.1935, in dem bereits von einem vollzogenen Vertragsabschluss die Rede ist. Unter demselben Datum setzte Kappelhoff auch Schatzrat Hartmann in der Provinzialverwaltung durch einen förmlichen Bericht offiziell über die Einstellung Riewerts' in Kenntnis, alle Schreiben ebenda, das letztgenannte auch in der Akte NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

144 So ausdrücklich betont in Riewerts' Schreiben an Dorner vom 26.06.1935, in dem er sich für die Vermittlung der Emdener Stelle bedankte, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26.

145 Ebenda.

Bündelung der entsprechenden Interessen bei den Mitgliedern und brachte auf all diesen Wegen so viel frisches Leben in die „Kunst“, dass deren Mitgliederzahl innerhalb eines Jahres um ein Drittel von 270 auf 360 anstieg.¹⁴⁶

Mindestens so wichtig aber waren die Maßnahmen zur weiteren Umgestaltung des Museums, insbesondere zur Neueinrichtung der volkskundlichen Abteilung im Obergeschoss des alten Suurschen Wohnhauses, zu der es zwar grundsätzliche Überlegungen schon länger gegeben hatte,¹⁴⁷ konkrete Planungen aber noch ausstanden. Da die „Kunst“ dank einer Schenkung und eines Erbfalls in den Niederlanden schon im Frühjahr 1935 wieder über flüssige Geldmittel in Höhe von annähernd 2.000 RM verfügte¹⁴⁸ – in den folgenden Monaten erhöhte sich dieses Finanzpolster durch weitere Legate sogar „auf einige tausend Mark“¹⁴⁹ – konnten im Laufe dieses Sommers (zu den folgenden Raumangaben vgl. Abb. 3b) mit der Erstellung einer überdachten Brückenverbindung vom Obergeschoss des „Kunst“-Hauptgebäudes zum rechts benachbarten Lehrerwohnhaus der früheren reformierten Gemeindegemeinschaft, mit der vollständigen Entkernung von dessen Obergeschoss,



Abb. 27: Volkskundliche Abteilung des Ostfriesischen Landesmuseums im Obergeschoss des Haupthauses nach der Neugestaltung durch Theodor Riewerts im Sommer 1936, Verbindungsflur zwischen dem Museumsanbau von 1887 und dem Altbau mit Blick nach Süden, im Hintergrund die Eingangstür zum neuen Sitzungssaal. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Foto-sammlung Nr. 8463, Fotograf unbekannt)

146 Diese mit höchstem Lob für Riewerts garnierte Bilanz ergibt sich aus einem Schreiben Dorners an Schatzrat Hartmann vom 27.05.1936, in dem er diesem von einer beim Auricher Regierungspräsidenten stattgefundenen Besprechung über die Anforderungen berichtete, die ein Nachfolger von Riewerts erfüllen sollte, ebenda.

147 Zu einer ausführlicheren Besprechung über die Möglichkeiten zur Neugestaltung der volkskundlichen Abteilung sowie über die Einordnung der Bangsteder Heiligenfiguren in den Mittelaltersaal und den perspektivisch anstehenden Umbau des bisherigen Sitzungssaals in der linken Erdgeschosshälfte des Suurschen Hauses zu einem landesgeschichtlichen Saal und einem Dienstzimmer für den Konservator war Dorner auf Einladung Kappelhoffs (Schreiben an Dorner vom 12.05.1935, ebenda) in den Tagen um den 20. Mai herum – das genaue Datum lässt sich nicht ermitteln – in Emden, wie sich aus seinem darüber verfassten knappen Bericht an die Provinzialverwaltung vom 27.05.1935, ebenda, ergibt.

148 Wie sich aus dem soeben angeführten Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 12.05.1935 ergibt, setzte sich der Betrag zusammen aus 1.000 holl. Gulden und 800 RM; vgl. dazu auch den Jahresbericht der „Kunst“ für 1935, in: EJB, Bd. 24, 1936, S. 134-138, hier S. 135.

149 So der Bericht im Blatt der Ostfriesen (1936-1941 hieß die Rhein-Ems-Zeitung „Blatt der Ostfriesen“, im Folgenden: BdO) vom 11.06.1936 über die Eröffnung der volkskundlichen Abteilung.

mit der Umwandlung des großen Zimmers im Obergeschoss des Hauptgebäudes vorne rechts in einen Sitzungssaal sowie mit der Vorbereitung der dort gelegenen übrigen Räume für die darin vorgesehene Unterbringung der volkskundlichen Abteilung bereits einige grundlegende Baumaßnahmen durchgeführt werden.¹⁵⁰ Nachdem daraufhin am 10. Dezember 1935 die wöchentliche Dienstagssitzung erstmals in dem eben erwähnten, repräsentativ mit einer handgemalten Tapete aus dem späten 18. Jahrhundert ausgestatteten neuen Sitzungssaal abgehalten worden war,¹⁵¹ sollte im Laufe des Jahres 1936 auch die Umrüstung des bisherigen Sitzungssaals im Erdgeschoss links, in dem 70 Jahre lang die Dienstagssitzungen stattgefunden hatten, in Angriff genommen werden, um darin künftig eine landesgeschichtliche Abteilung unterbringen zu können.

Zunächst aber ging es vordringlich um den Neuaufbau der volkskundlichen Abteilung, für den die konzeptionellen Vorarbeiten ohne Verzögerungen voran kamen. Im Frühjahr 1936 konnte Riewerts daher einen bis in die Einzelheiten ausgearbeiteten konkreten Plan vorlegen,¹⁵² der von Dorner und Jacob-Friesen für gut befunden und anschließend umgehend umgesetzt wurde,¹⁵³ so dass es möglich war, diese neuingerichtete Abteilung bereits am 11. Juni 1936 zu eröffnen.¹⁵⁴ Demnach war der Flur des Obergeschosses (vgl. Abb. 3b), der den Museumsanbau von 1887 in Nord-Süd-Richtung mit dem alten Suurschen Wohnhaus verband, den ländlichen Siedlungsformen in Ostfriesland gewidmet (Abb. 27), insbesondere dem hiesigen Bauernhaustyp, dessen Genese und Besonderheiten anhand von Fotos und Grundrissplänen erläutert wurden. Außerdem gab es diverses bäuerliches Gebrauchsgerät und ländlichen Hausschmuck.

In das kleinere Zimmer hinten rechts, in dem vorher das holzgetäfelte Renaissancezimmer aus dem Hause Prinz in der Großen Straße 57 seinen Platz gehabt hatte,¹⁵⁵ war nunmehr eine ostfriesische Wohnküche mit Wänden aus Delfter

150 Jahresbericht der „Kunst“ für das Jahr 1935, übersandt mit Begleitschreiben Riewerts' an den Museumsverband Niedersachsen vom 14.01.1936, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

151 Bericht in der Rhein-Ems-Zeitung (REZ) vom 07.12.1935. Ein eindrucksvolles Foto des neugestalteten Sitzungssaals ist enthalten im Vorspann zu Bd. 24 des Emder Jahrbuchs, mit dem die Veröffentlichungstätigkeit der „Kunst“ nach mehrjähriger Unterbrechung 1936 wieder aufgenommen wurde.

152 Das zweiseitige Konzept „Die volkskundliche Abteilung des Ostfriesischen Landesmuseums“ übersandte Riewerts mit Begleitschreiben an Dorner vom 20.04.1936 nach Hannover, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26, und teilte darin zum einen mit, dass gleichzeitig ein weiteres Exemplar des Konzepts an Jacob-Friesen versandt werde (dieses Exemplar samt kurzem Begleitschreiben in der Akte NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35), und zum anderen, dass zur Beschaffung der zu diesem Zeitpunkt noch fehlenden Mittel für die Einrichtung der ostfriesischen Wohnküche und des oberen Flures in der am nächsten Tag, also am 21. April, anstehenden Generalversammlung der „Kunst“ eine Anleihe beschlossen werden solle.

153 Zur ausführlichen Erörterung des Konzepts war Dorner – wohl an einem der ersten Maitage – eigens nach Emden gekommen, wie sich aus der am 30.04.1936 von Schatzrat Hartmann erteilten Dienstreisegenehmigung ergibt, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26. Jacob-Friesen hatte bereits mit Schreiben an Riewerts vom 22.04.1936 mitgeteilt, soweit er dessen Pläne von Hannover aus beurteilen könne, „halte ich sie für gut“, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

154 In beiden zuletzt genannten Akten ist jeweils ein Exemplar der gedruckten Einladungskarte enthalten. Die folgende Beschreibung der einzelnen Räume fußt zum einen auf Riewerts' bereits in Anm. 152 nachgewiesenem Konzept und zum anderen auf dem Zeitungsbericht über die Eröffnungsveranstaltung im BdO vom 11.06.1936, insbesondere aber auf dem zahlreiche Details enthaltenden Bericht „Zeugen ostfriesischer Kultur. Ein Gang durch die neuen Abteilungen des Ostfriesischen Landesmuseums“ im BdO vom 13./14.06.1936.

155 Siehe oben, S. 78-79.

Fliesen,¹⁵⁶ die sich u.a. zu dem großformatigen Bild einer Kogge gruppierten, eingebaut, ausgestattet mit den dafür typischen Einrichtungsstücken: offener Herd, Wandbetten (Butzen), zu denen die geschnitzten Türen im Moment zwar noch fehlten, der „Kunst“ aber bereits konkret in Aussicht standen, Anrichte, Truhe, Glasschränken, Tranlampe, Tisch, hochlehnlige Stühle mit aus Binsen geflochtenen Sitzflächen, eine Wiege und manches mehr, das in einem solchen Raum nicht fehlen durfte. In dem angrenzenden Teil des Flures (Abb. 28) waren passend dazu gusseiserne Herdplatten, bunt bemalte irdene Schmuckwandteller, ein Regal mit weiteren Tellern, Fliesenbilder, eine Hängeuhr und sonstige für ostfriesische Bauernhäuser typische Ausstattungsstücke ausgestellt.

Der große Saal auf der linken Seite des Obergeschosses, der frühere sog. Möbelsaal, war durch eine Leichtbauwand in einen größeren nördlichen und einen kleineren südlichen Raum geteilt. Der nördliche, 6,5 m breit und 7 m lang, war sowohl dem Thema „Hausrat, Tracht und Schmuck“ (Abb. 29) als auch dem ostfriesischen Brauchtum gewidmet.

Bei hellen Wänden und durchgängig ziegelrot gestrichenen Holzteilen (Fußleisten, Tür- und äußere Fensterumrahmungen, Vitrinen und Ausstellungsmöbel) wurden hier zum einen früher übliche Trachtenkleidungsstücke für Frauen und Männer teils im Original, teils am Beispiel gemalter Porträts gezeigt. Dazu gab es Vitrinen mit passenden Gold- und Silberschmuckstücken, eine geschnitzte Anrichte und einen ähnlich gestalteten Geschirrschrank mit dem entsprechenden Inhalt (Teller, Kannen etc.) und weitere Objekte dieser Art. In der Mitte des Raumes stand außerdem ein anmutig als Schwan gestalteter und bunt bemalter hölzerner Pferdeschlitten.

Das Feld des ostfriesischen Brauchtums teilte sich in zwei Zyklen: entlang der einen Wand gruppierten sich Bilder und Objekte, u.a. mit Bilderschmuck versehene Messingstößchen (Abb. 30), gusseiserne Neujahrskucheneisen oder Nikolaus-Backformen, zu einem Zyklus „Das festliche Jahr“ (Fastnacht, Ostern,



Abb. 28: Volkskundliche Abteilung des Ostfriesischen Landesmuseums im Obergeschoss des Haupthauses nach der Neugestaltung durch Theodor Riewerts im Sommer 1936, Flur vor der ostfriesischen Wohnküche mit Blick nach Osten; die Tür auf der linken Seite führt zur Treppe auf den Dachboden. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 8485, Fotograf unbekannt)

156 Vgl. zur folgenden Beschreibung auch die Abbildung dieser Wohnküche in: EJB, Bd. 25, 1937, vorderes Vorsatzblatt.



Abb. 29: Die Themen „Hausrat, Tracht und Schmuck“ hatten nach der Neugestaltung der Volkskundlichen Abteilung ihren Platz im Nordteil des ehemaligen Möbelsaales, gelegen auf der Westseite des Obergeschosses im Museumshauptgebäude. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 358, Fotograf unbekannt)

1. Mai, Himmelfahrt, Pfingsten, Ernte, Märkte, Martini, Nikolaus, Klootschießen etc.), während sie an der anderen Wand den Zyklus „Der Lebenskreis“ abbildeten.

In diesem waren die Abschnitte „Kindheit und Jugend“ mit Tauf- und Kinderkleidchen, Patenlöffeln und Silberkummen, aus denen die bei Taufen übliche „ostfrees Bohnensopp“ (in Branntwein mit Zucker eingelegte Rosinen) ausgeschenkt wurde, bzw. mit Schreibungsblättern, geschnitzten oder bemalten Schultaschen, Stickmustertüchern oder silberbeschlagenen Gesangbüchern als typischen Konfirmationsgeschenken einerseits sowie „Tod und Begräbnis“ andererseits mit Grabschmuck, Sargbeschlägen, Totenkleidung und sonstigen bei Beerdigungen benötigten Gebrauchsstücken naturgemäß viel stärker vertreten als die dazwischen liegenden Lebensabschnitte. So gab es zur Hochzeit lediglich ein Wandbrett mit Tonpfeifen, die dem Anlass entsprechend mit buntem Papier umwunden waren.

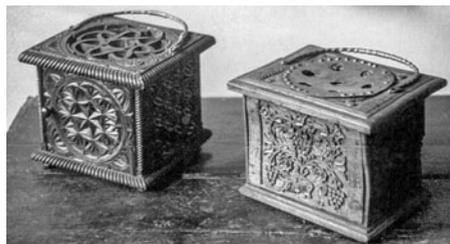


Abb. 30: Im Nordteil des ehemaligen Möbelsaales waren auch die Objekte zum ostfriesischen Brauchtum ausgestellt, hier zwei Messingstöfchen, die zum Zyklus „Das festliche Jahr“ gehörten. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Foto Otto Rink)



Abb. 31: Die Themen „Handwerk, Handel, Zünfte“ als Teil der Volkskundlichen Abteilung des Ostfriesischen Landesmuseums waren im Südteil des ehemaligen Möbelsaales zu Hause. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 2559, Fotograf unbekannt)

Im südlich daran angrenzenden, also zur Großen Straße hin ausgerichteten letzten Ausstellungsraum, der etwas kleiner bemessen war, ging es schließlich um das Themenfeld „Handwerk, Handel, Zünfte“ (Abb. 31). Hier waren u.a. eine Apotheke mit den früher üblichen Ausstattungsstücken (Gläser, Mörser, Waage etc.) und eine Ladeneinrichtung angedeutet, es gab Zunfttafeln mit weißer oder goldener Schrift, Zunftfahnen und diverse in den Zünften sonst benötigte Objekte (Petschaften, Fässchen und Zinnbecher, Schubladenschränkchen, Zunfttruhen etc.), weiter Meister- und sonstige Schaustücke aus Zinn (Abb. 32), Modellarbeiten von Tischlern, eine höchst phantasievoll verzierte Schneiderelle und zahlreiche andere Objekte von verschiedenen Zweigen des ostfriesischen Kunsthandwerks. Obwohl es sich nur um eine kleine Auswahl aus den reichhaltigen Sammlungsbeständen der „Kunst“ handelte, war eine Gesamtpräsentation gelungen, die dem davon offenbar stark beeindruckten Zeitungsreporter geeignet schien, dass sich auch sommerliche Badegäste, die auf der Durchreise von oder nach den Inseln lediglich ihre Wartezeit zu einem kurzen Museumsbesuch nutzten, „ein Bild von der Eigenart des ostfriesischen Volkslebens“ machen könnten.

Die Eröffnung der volkskundlichen Abteilung fiel zusammen mit einer für das Ostfriesische Landesmuseum überaus wichtigen Personalveränderung. Riewerts, der seit seinem Amtsantritt im Juni 1935 sämtliche ihm gestellten Aufgaben zur allseitig höchsten Zufriedenheit erfüllte, war bereits seit dem Jahreswechsel 1935/36 im Westfälischen Landesmuseum Münster für eine wissenschaftliche



Abb. 32: Zu den Objekten, mit denen die Themen „Handwerk, Handel, Zünfte“ illustriert waren, gehörten auch diese Zinnsachen. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)

Assistentenstelle im Gespräch und bekam dafür im Mai 1936 eine Einstellungsusage. Trotz eines bestehenden Arbeitsvertrages wollte Kappelhoff, der sehr wohl wusste, wie unzureichend niedrig die Vergütung der „Kunst“ für ihren Museumsleiter bemessen war und wie reizvoll schon aus diesem Grunde der Wechsel auf eine deutlich höher dotierte Stelle sein musste, Riewerts' beruflicher Weiterentwicklung nicht im Wege stehen und erklärte sich daher mit einer sofortigen Vertragsauflösung einverstanden.¹⁵⁷ Die daraufhin unter großem Zeitdruck anstehende Auswahl eines geeigneten Nachfolgers

für die Emdener Museumsleitung – eine etwaige Vakanz sollte möglichst vermieden werden – erwies sich allerdings nicht nur deswegen als schwierig, weil der finanzielle Spielraum der „Kunst“ für die Gehaltszahlung weiterhin äußerst gering war, sondern auch und vor allem deswegen, weil es unter den an der Entscheidung Beteiligten völlig gegensätzliche Auffassungen darüber gab, ob der Nachfolger wie bisher ein Kunsthistoriker oder ein Vertreter der Vor- und Frühgeschichte sein sollte.

Während Dorner, Kappelhoff und alle übrigen ostfriesischen Beteiligten strikt auf dem Standpunkt standen, für die Leitung des Ostfriesischen Landesmuseums komme nach dem Zuschnitt von dessen Beständen nur ein Kunsthistoriker in Frage, der allerdings zusätzlich auch ausreichend gute Kenntnisse in der Vor- und Frühgeschichte haben sollte bzw. diese nachträglich noch erwerben müsse, wollten Jacob-Friesen und sein engster Mitarbeiter Dr. Hermann Schroller,¹⁵⁸ die beiden Hauptrepräsentanten der Urgeschichtlichen Abteilung des Landesmuseums Hannover, den Dienstposten in Emden mit einem Vertreter der Vor- und Frühgeschichte besetzen. Mit Werner Haarnagel,¹⁵⁹ der nach seinem 1934 abgeschlossenen Studium der Meereskunde, Geologie, Geografie, Urgeschichte und Geschichte zu dieser Zeit gerade das später nach Wilhelmshaven verlegte und anschließend verselbständigte, damals aber noch unmittelbar zum Landesmuseum Hannover

157 Schreiben Riewerts' an Dorner vom 12.05.1936 und Schreiben Kappelhoffs an den Auricher Regierungspräsidenten vom 20.05.1936, beide NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26.

158 Schroller, von 1929 bis Ende 1938 in der Urgeschichtlichen Abteilung des Landesmuseums Hannover tätig und dort 1935 zum Kustos und Gruppenleiter sowie zum stellvertretenden Landesarchäologen aufgestiegen, als früh in die NSDAP eingetretenes Parteimitglied eng eingebunden in die lokalen und regionalen NS-Gliederungen im Gau Süd-Hannover, weswegen er bis zu seinem Weggang als Landespfleger für Bodentalertümer im Sudetengau innerhalb des Landesmuseums „als Aufpasser der Partei“ galt, war Anhänger einer damals in der Vor- und Frühgeschichte stark geförderten Richtung, möglichst direkte Entwicklungslinien von der germanischen Frühzeit zur (NS-bestimmten) Gegenwart zu ziehen. Näher zu ihm Hoffmann, bes. S. 230-232, und Hans Joachim Bodnarch, Dr. Hermann Schroller (1900–1959), Archäologe und Apotheker, in: Die Kunde. Zeitschrift für niedersächsische Archäologie, Neue Folge 56, 2005, S. 191-218.

159 Ausführlich zu diesem Johannes Ey, Artikel Werner Haarnagel, in: BLO, Bd. 1, S. 168-170.

gehörende Institut für Marschen- und Wurtenforschung aufbaute, konnten sie auch sofort einen ihnen bestens geeignet erscheinenden Kandidaten präsentieren, der sich allerdings weiterhin seinen küstenspezifischen siedlungsgeografischen und siedlungsgeschichtlichen Forschungen widmen sollte und das Emdener Museum wohl nur eher nebenbei hätte leiten können. Hinter dieser die Vor- und Frühgeschichte bevorzugenden Position stand die damals gerade in führenden Kreisen der NSDAP beliebte Vorstellung, durch archäologische Erkenntnisse aus der germanischen Vor- und Frühzeit eine vermeintliche Überlegenheit Deutschlands über andere Völker und Länder wissenschaftlich untermauern sowie daraus abgeleitete aktuelle Herrschafts- und Besitzansprüche legitimieren und besser begründen zu können.¹⁶⁰

Bereits wenige Tage, nachdem Riewerts' Weggang aus Emden in Hannover bekannt geworden war, fand in der Provinzialverwaltung bei Schatzrat Hartmann eine kontroverse Besprechung zur Neubesetzung der Emdener Stelle statt,¹⁶¹ in der die soeben skizzierten Positionen heftig aufeinander prallten. Dorner wies dabei darauf hin, dass es „unmöglich“ sei, einen Wirtschaftsgeografen, „der vollauf mit der Marschen- und Wurtenforschung beschäftigt ist“, gleichzeitig zum Museumsleiter zu machen, denn damit „würden sämtliche eingeleiteten kunsthistorischen und volkskundlichen Arbeiten ins Wasser fallen (Führungen, Vorträge, Neuerwerbungen, wissenschaftliche Durcharbeitung des Ostfriesischen Landesmuseums usw.) und dem Museum wäre in keiner Weise damit gedient.“ Er sah darin „eine typische Erscheinung der allerdings schon wieder im Abflauen befindlichen Welle“, wonach „alles der Vorgeschichte zugeschoben, der Kunst aber möglichst viel genommen wird“. Das könne auf die Dauer nicht gut gehen. Er schaltete deshalb umgehend wie schon im Vorjahr den Göttinger Kunstgeschichtsordinarius Graf Vitzthum¹⁶² und seinen jetzt in Berlin tätigen Studienfreund Carl Georg Heise¹⁶³ in die Suche nach einem kunstgeschichtlich qualifizierten Kandidaten ein und beschwor Kappelhoff geradezu, auch seinerseits alle Anstrengungen zu unternehmen, als Nachfolger für Riewerts einen Kunsthistoriker zu finden. Er war sich nämlich offenbar keineswegs sicher, dass Schatzrat Hartmann seine in der erwähnten Besprechung vertretene Auffassung, die von Jacob-Friesen und Schroller geforderte Lösung sei schädlich für das Ostfriesische Landesmuseum, auch gegen Widerstand aufrechterhalten werde.

Und in der Tat machte Hartmann schon wenige Tage später gegenüber Kappelhoff, der seinerseits Dorners Position vollständig teilte,¹⁶⁴ einen deutlich davon abweichenden Vorschlag für die Stellenbesetzung.¹⁶⁵ Demnach sollte trotz der unbestreitbaren Tatsache, dass das Museum seinen Schwerpunkt in den kunst- und

160 Vgl. dazu auch die oben, S. 96, zitierten Ausführungen von Louis Hahn zum Vor- und Frühgeschichtssaal des Ostfriesischen Landesmuseums, die genau in diese Richtung führen.

161 Dies und das folgende nach dem Schreiben Dorners an Kappelhoff vom 14.05.1936, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26.

162 Schreiben Dorners an Graf Vitzthum vom 18.05.1936, ebenda.

163 Schreiben Dorners an Heise, der in Riewerts' Vermittlung nach Emden im Vorjahr ebenfalls eingebunden gewesen war, vom 15.05.1936, ebenda. Er begründete in diesem Schreiben seine neuerliche Bitte um Heises Mithilfe bei der Kandidatenfindung für das Emdener Museum damit, es bestehe „nämlich die Gefahr, dass die Stelle nach der jetzt üblichen Tendenz mit einem Vorgesichtler besetzt wird“.

164 Schreiben Kappelhoffs an Dorner vom 15.05.1936, ebenda.

165 Schreiben Hartmanns an Kappelhoff vom 22.05.1936, ebenda.

kulturgeschichtlichen Sammlungen habe, künftig mit Haarnagel ein Vertreter der Vor- und Frühgeschichte die Leitung inne haben, weil „die Bearbeitung der urgeschichtlichen Belange“ für Ostfriesland „ganz besonders dringlich“ sei. Dieser Vorschlag, nach dem für die Zeit bis zum nächsten Frühjahr ein im Museum Goslar bald entbehrlich werdender und von der Provinz bezahlter Kunsthistoriker die in Emden noch offenen kunst- und kulturhistorischen Arbeiten erledigen und zum 1. April 1937 von Haarnagel abgelöst werden sollte, der sich zwischenzeitlich ja seinerseits ausreichend in die Belange der Emder „Kunst“ einarbeiten könne, war mit einem dezenten Hinweis darauf garniert, dass der größte Teil der Mittelausstattung des Ostfriesischen Landesmuseums ohnehin von der Provinz aufgebracht werde – mit anderen Worten: diese müsse bei der Stellenbesetzung ein gehöriges Wort mitsprechen dürfen.

Die Entscheidung über diese Kontroverse fiel schließlich Ende Mai 1936 in einer Besprechung beim Regierungspräsidenten in Aurich, an der außer diesem selbst und seinem Stellvertreter sowie dem zuständigen Dezernenten Dr. Görlich für die Provinzialverwaltung die Herren Dorner und Schroller und für die „Kunst“ die Vorstandsmitglieder Kappelhoff und Hahn teilnahmen.¹⁶⁶ Obwohl Schroller mit lockenden Worten noch einmal die für das Ostfriesische Landesmuseum mit einer Lösung Haarnagel verbundene Chance betont hatte, „sich mit der Übernahme der Wurtenforschung eine führende Stellung in Ostfriesland zu sichern“, konnten alle ostfriesischen Beteiligten in einer solchen Stellenbesetzung nur Nachteile sehen. Angesichts dieses geballten einmütigen Widerstandes rückte Dorner, der persönlich ohnehin eine Kunsthistorikerlösung favorisierte, auch von Amts wegen von den in Hannover entwickelten Vorstellungen ab und machte auftragsgemäß lediglich den Vorbehalt, dass der künftige Emder Museumsleiter eine mindestens dreimonatige Ausbildung in der urgeschichtlichen Abteilung des Landesmuseums Hannover absolvieren müsse, um der ihm ebenfalls zu übertragenden Aufgabe eines Bodendenkmalpflegers für Ostfriesland ausreichend gewachsen zu sein.

Das wurde sofort zugestanden, und so gab in einer Situation, wo im Emder Museum „wirklich (...) starkes und neues Leben im Aufblühen begriffen ist und bei den gegebenen Umständen die vorgeschichtlichen Belange keinerlei Schaden leiden“, der Regierungspräsident „die Anweisung“, dass Carl Louis, ein seit kurzem im Landesmuseum Münster tätiger Volontär mit kunstgeschichtlicher Promotion, der sich von sich aus auf die Emder Stelle beworben hatte, berufen werden solle, sofern er dem „Kunst“-Vorstand, dem Regierungsdezernenten Görlich und Dorner hierfür geeignet erscheine. Zwar hielt Dorner in seinen Notizen zu dem am folgenden Tag, also am 28. Mai, durchgeführten Vorstellungsgespräch mit Louis einschränkend fest,¹⁶⁷ dieser habe „noch nichts wirklich Wissenschaftliches geleistet“, sei allerdings auch „sehr lebendig und aufgeweckt“ und werde von seinem Münsteraner Doktorvater Professor Martin Wackernagel empfohlen, am Ende aber votierte er wie alle übrigen Beteiligten für Louis, weil dieser nicht nur über die geforderte kunsthistorische Qualifikation verfügte, sondern auch der

166 Dies und das folgende nach dem Schreiben Dorners an Schatzrat Hartmann vom 27.05.1936, ebenda, in dem er ausführlich vom Verlauf dieser Sitzung berichtet.

167 Ebenda; diese insgesamt acht Seiten umfassenden handschriftlichen Notizen enthalten sowohl Dorners persönliche Eindrücke von Louis als auch eine Auflistung der Anforderungen und Aufgaben, die ein Museumsleiter in Emden zu erfüllen habe.

einzigste Bewerber überhaupt und dazu bereit war, für das angebotene niedrige Gehalt von 200 RM monatlich sofort nach Emden zu kommen; auch zu der verlangten vor- und frühgeschichtlichen Zusatzausbildung in Hannover war er sofort bereit. So konnte Kappelhoff bei der Eröffnung der volkshundlichen Abteilung am 11. Juni 1936 nicht nur Riewerts öffentlichkeitswirksam an seine neue Wirkungsstätte in Münster verabschieden, sondern auch gleich Carl Louis als seinen Nachfolger vorstellen.

Die Entwicklung des Ostfriesischen Landesmuseums, die sich damals nach Dorners Wahrnehmung als „so lebendig und wirkungsvoll angelassen“ hatte,¹⁶⁸ verlief zunächst auch weiterhin wie erhofft. So konnten gegen Ende des Jahres 1936 auch für die Kunst der Gegenwart, die sich bis dahin mit einem sehr kleinen Kabinett am Ende der kunst- und kulturgeschichtlichen Abteilung hatte begnügen müssen,¹⁶⁹ die Präsentationsmöglichkeiten deutlich verbessert werden. Ein in hellwarmem Farbton gestrichener 11 x 6 m großer Ausstellungsraum, bei dem es sich um das entkernte Obergeschoss des Lehrerwohnhauses der ehemaligen reformierten Gemeindegemeinschaft handelte,¹⁷⁰ stand fortan für Wechselausstellungen zur Verfügung und veranlasste die örtliche Presse zu einem hohen Lob für das, was die „Kunst“ bei der Um- und Neugestaltung ihres Museums bis dahin erreicht hatte.¹⁷¹ Die „Kunst“, so der Berichtersteller, verdiene „durch den einheitlich durchgehaltenen Ernst, mit dem sie ihre Ziele verwirklicht, die vollste Anerkennung“. Schon heute könne man daher „das Ostfriesische Landesmuseum in seinem Gesamtaufbau den staatlichen Museen der deutschen Städte wohl gleichstellen“, was erst recht der Fall sein werde, wenn im nächsten Jahr auch der für die ostfriesische Landesgeschichte geplante Raum, „dessen Bedeutung für unsere Heimat besonders groß ist“, als letzte noch ausstehende Museumsabteilung fertig gestellt sei. Zu deren Einrichtung ist es allerdings bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs nicht mehr gekommen. Stattdessen wurde der frühere Sitzungssaal im Erdgeschoss des „Kunst“-Hauptgebäudes, der diese Abteilung eigentlich aufnehmen sollte, für Wechselausstellungen zu unterschiedlichen Themen genutzt, so z.B. zur frühneuzeitlichen Seeschifffahrt in Emden und Ostfriesland (Abb. 33).



Abb. 33: Der ehemalige Sitzungssaal im Untergeschoss des Haupthauses, in dem eigentlich die neu aufzubauende Abteilung „Ostfriesische Landesgeschichte“ ihren Platz haben sollte, wurde für Sonderausstellungen genutzt, hier für die Präsentation von Schiffsmodellen. (Ostfriesisches Landesmuseum Emden, Fotosammlung Nr. 149, Foto Fokuhl)

168 Schreiben Dorners an Kappelhoff vom 30.05.1936, ebenda.

169 Siehe oben, S. 78 und 107.

170 Jahresbericht der „Kunst“ für 1936, in: EJB, Bd. 25, 1937, S. 220-223, hier S. 221.

171 Dies und das Folgende nach dem Bericht im BdO vom 24.11.1936.

4. Epilog: Der Rücktritt Anton Kappelhoffs als „Kunst“-Vorsitzender Ende 1937 und der Untergang des alten Ostfriesischen Landesmuseums im Zweiten Weltkrieg

Mit der Eröffnung der volkskundlichen Abteilung und des Saales für moderne Kunst war der Wandel der überkommenen Sammlungsschau der „Kunst“ zu einem nach den damals modernsten Grundsätzen der Museumspädagogik eingerichteten Ostfriesischen Landesmuseum im Laufe des Jahres 1936 zu einem mindestens vorläufigen Abschluss gekommen. Obwohl die Schaffung einer ausreichend großen und langfristig verlässlichen Finanzgrundlage für das Museum ein ungelöstes Problem blieb und den Vorstand in den folgenden Jahren intensiv beschäftigte,¹⁷² schienen zum Jahreswechsel 1936/37 insgesamt die Voraussetzungen für eine gedeihliche Weiterentwicklung der „Kunst“ und ihres Museums gegeben zu sein, denn in den vier Jahren seit Kappelhoffs Eintritt in den Vorstand war es gelungen, die „Kunst“ in nahezu allen Bereichen neu auszurichten und die überkommenen Konfliktfelder weitgehend zu befrieden: Das Museum war zu einer allseits anerkannten Volksbildungsstätte mit Vorbildcharakter umgestaltet, die wissenschaftliche Forschungs- und Publikationstätigkeit in eine Gemeinschaftslösung eingebracht, in der das Staatsarchiv Aurich die – auch in den Statuten verankerte – inhaltliche Führung hatte, und auf dieser Basis nach mehrjähriger Unterbrechung 1936 erstmals wieder ein Jahrbuch herausgebracht, die Pflege der zeitgenössischen Kunst war wieder aufgenommen und damit das beiderseits die Kräfte lähmende Konkurrenzverhältnis zur früheren „Kunstgruppe“ beseitigt, die Statuten waren in

172 Die von der Provinz Hannover erstmals 1935 (Schreiben von Schatzrat Hartmann an den Emdener Oberbürgermeister Maas, an die Ostfriesische Landschaft und an den Auricher Regierungspräsidenten vom 04.06.1935, NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26) erhobene und in den folgenden Jahren mehrfach wiederholte Forderung, dass sich neben der Provinz auch die ostfriesischen Stellen (Stadt Emden, Landkreise, Ostfriesische Landschaft) stärker als bisher bzw. überhaupt an der Finanzierung des Ostfriesischen Landesmuseums beteiligen müssten, blieb im wesentlichen erfolglos, weil die Landräte auf die leeren Kassen ihrer Landkreise verwiesen. Anfang 1937 z.B. führte eine vom Regierungspräsidenten initiierte abermalige Aktion dieser Art lediglich beim Landkreis Leer zu der Bereitschaft, einen Zuschuss in Höhe von 50 RM zur Verfügung zu stellen, während die Ostfriesische Landschaft sich immerhin in zehnfacher Höhe (500 RM) beteiligen wollte (Schreiben des Auricher Regierungspräsidenten an den Emdener Oberbürgermeister vom 29.01.1937, STAE KA, Nr. 55a). In Reaktion darauf unternahm der „Kunst“-Vorstand gerade in diesem Jahr große Anstrengungen, mit Hilfe einer umfangreichen Denkschrift über die Aufgaben, Ziele und bisher erbrachten Leistungen der „Kunst“ und ihres Museums den Regierungspräsidenten zu einer Eingabe an die Berliner Ministerialverwaltung zugunsten der „Kunst“ zu bewegen. Obwohl dieser dem Wunsch sofort nachkam (Antrag des Auricher Regierungspräsidenten vom 10.04.1937 an die Ministerien für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung bzw. für Volksaufklärung und Propaganda, das Ostfriesische Landesmuseum direkt aus ministeriellen Verfügungsmitteln zu unterstützen oder die Provinzialverwaltung zu einer entsprechenden Leistung anzuhalten), blieb auch dieser Versuch der Mittelakquise erfolglos (abschlägiger Bescheid aus Berlin vom 02.11.1937, beides NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534). Dort und in den Akten NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4518, sowie STAE KA, Nr. 55a, auch der gesamte zu dieser Materie gehörige übrige Schriftwechsel. Ein Exemplar der genannten Denkschrift, übersandt mit Begleitschreiben des Emdener Museumskonservators Louis vom 23.03.1937, findet sich auch in der Akte NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35. Dagegen war die Bereitschaft der ostfriesischen Landkreise, das Ostfriesische Landesmuseum finanziell zu unterstützen, im Laufe dieses Jahres deutlich gewachsen; so hatte der Landkreis Leer eine Beihilfe in Höhe von 250 RM bewilligt und im Spätsommer 1937 bereits überwiesen, und auch der Landrat des Landkreises Wittmund hatte Kappelhoff gesprächsweise eine Beihilfe in dieser Höhe in Aussicht gestellt, Schreiben Kappelhoffs an Schatzrat Hartmann vom 22.09.1937, ebenda.

einem längeren, bis in die Berliner Ministerialebene reichenden Diskussionsprozess zeitgemäß (Aufnahme des Führerprinzips) verändert und an den neuen Aufgabenkatalog angepasst,¹⁷³ seitdem gab es wieder eine vollständige Führungsriege (zweiköpfiger Vorstand, dreiköpfiger Beirat, acht fachlich unterschiedlich ausgerichtete Beisitzer)¹⁷⁴ – ca. eineinhalb Jahre lang hatte Kappelhoff weitgehend allein agieren müssen –, die „Kunst“ war in der Mitgliederzahl erheblich gewachsen sowie weitgehend ohne die früheren Konflikte eingebunden in die staatlich vorgegebenen organisatorischen Strukturen der Museums- und Bodendenkmalpflege, und schließlich war sogar im Verhältnis zwischen der „Kunst“ und der übrigen ostfriesischen Heimatbewegung die gegenseitige Missgunst zumindest vorübergehend ein Stück weit abgebaut, wenn auch nicht wirklich beseitigt.¹⁷⁵

Treibende Kraft in allen diesen Bereichen war Kappelhoff, der sich damit trotz seiner jungen Jahre – im Januar 1937 beging er erst seinen 30. Geburtstag – als eine der zentralen Gestalten der ostfriesischen Kulturszene in der Zeit vor dem Zweiten Weltkrieg erwies. Dass Walter Hobein,¹⁷⁶ ein in Emden tätiger Künst-

173 Die Diskussion über die anstehende Änderung der Statuten im Frühjahr 1934, in der es zunächst lediglich um einzelne Bestimmungen zur Einführung des Führerprinzips ging (die entsprechenden Beschlüsse im Protokoll der „Kunst“-Hauptversammlung vom 12.04.1934), ehe es auf eine vollständige Neufassung hinauslief, fand anfangs nur auf der lokalen Ebene zwischen Kappelhoff und dem Emdener Oberbürgermeister Maas statt. Der dazugehörige Schriftwechsel samt weiteren Unterlagen, insbesondere mehrere von Kappelhoff ausgearbeitete Statutenentwürfe aus dieser Zeit, sowie das genannte Protokoll der Hauptversammlung finden sich in der Akte STAE KA, Nr. 55a. Anschließend verlagerte sich die Diskussion auf die Ebene des Auricher Regierungspräsidenten, weil dort wegen des Status' der „Kunst“ als juristische Person alter Art ohnehin die Rechtsaufsicht lag. Die dabei unter Einbeziehung des zuständigen Ministeriums für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung entstandenen Unterlagen und die schließlich im Spätsommer 1935 in Kraft getretenen völlig neugefassten Statuten in der Akte NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534.

174 Auflistung der auf der Mitgliederversammlung der „Kunst“ am 1. Oktober 1935 bestimmten insgesamt 13 Mitglieder der Führungsebene mit ihren Funktionen im Schreiben Kappelhoffs an den Regierungspräsidenten vom 05.10.1935, ebenda, und im Jahresbericht der „Kunst“ für das Jahr 1935, EJB, Bd. 24, 1936, S. 134-138, hier S. 134.

175 Der Versuch, innerhalb der ostfriesischen Heimatbewegung ein größeres Maß an Einigkeit zu erreichen, bestand in einem im wesentlichen von Kappelhoff allein erdachten, inhaltlich konzipierten und organisatorisch auf den Weg gebrachten „Ersten Ostfriesientag“ am 27. Oktober 1935 in Emden, der fortan eigentlich im Jahresrhythmus stattfinden sollte; tatsächlich ist es aber bei dieser einen Veranstaltung geblieben. Aufruf und Zielsetzung, Programm, Texte einzelner Ansprachen und Berichterstattung zum „Ostfriesientag“ in den Akten NLA HA Hann. 152, Acc. 68/94, Nr. 26, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35, und NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534. – Das Verhältnis zwischen der „Kunst“ und der ostfriesischen Heimatbewegung bedarf für die 1920/30er Jahre einer gründlicheren Behandlung und Analyse, als es im Rahmen der thematisch anders ausgerichteten vorliegenden Darstellung möglich und sinnvoll ist. Verf. beabsichtigt, diese Lücke möglichst bald in einem eigenständigen kleineren Aufsatz zu schließen.

176 Walter Hobein, geboren 1899 in Osnabrück, gestorben 1987 in Recklinghausen, war von 1924 bis 1938 im Emdener Schuldienst als Lehrer und Kunsterzieher tätig und als Mitglied der aktiven Künstlerszene Ostfrieslands mit Kappelhoff zweifellos gut bekannt. Im Ostfriesischen Landesmuseum war er mit einem oder mehreren Werken in dem Raum am Ende des chronologischen Rundgangs durch die kunst- und kulturgeschichtliche Abteilung vertreten, in dem zeitgenössische ostfriesische Kunst gezeigt wurde, siehe oben, S. 107. 1938 wurde er Grafiklehrer an der von ihm damals mitbegründeten Bildnerischen Werkschule für künstlerisches Laienschaffen der Stadt Osnabrück und wirkte in dieser Stadt nach dem Zweiten Weltkrieg bis zu seiner Pensionierung 1964 als Kunsterzieher an verschiedenen Schulen. Näher zu ihm Franz J. Müller (Katalog und Ausstellungsleitung), Ostfriesland in der Grafik von 1900 bis heute. Wanderausstellung 1976, veranstaltet von der Ostfriesischen Landschaft Aurich, in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Leer (Ostfriesische Landschaft, Einzelschriften Nr. 17), Aurich 1976, S. 12 und 17.

ler, gerade in dieser Zeit eine Porträtadierung von Anton Kappelhoff schuf (Abb. 34), die mit einer (keine bestimmte Melodie abbildenden) Notenzeile sowie einigen für Ostfriesland typischen Landschaftsmotiven (Tief, Marschdorf, Windmühle) versehen war und damit seine beiden wichtigsten Interessen, die Musik und die Beschäftigung mit der Geschichte und Kultur Ostfrieslands, zitierte, war daher mehr als ein lediglich in der persönlichen Beziehung zwischen Künstler und Porträtiertem wurzelnder Fall von Gelegenheitskunst, sondern spiegelte zugleich die bedeutende Rolle wider, die Kappelhoff damals innerhalb der ostfriesischen Kulturpflege spielte.

Wie ein Blitz aus heiterem Himmel musste es daher wirken, dass Kappelhoff, der im Oktober 1937 noch die ersten beiden Dienstagssitzungen dieses Monats geleitet hatte, bei der am 19. Oktober stattfindenden nächsten Sitzung fehlte, weil er zwei Tage vorher den Auricher Regierungspräsidenten in dessen Eigenschaft als Schirmherr der „Kunst“ um seine vorläufige Beurlaubung vom Amt des 1. Vorsitzenden der „Kunst“ gebeten hatte.¹⁷⁷ Die Gründe dafür blieben, zumindest für den allergrößten Teil der „Kunst“-Mitglieder, völlig im Dunkeln, und so musste die Tatsache, dass weder über diesen so überraschend erfolgten ersten Teil von Kappelhoffs Rückzug aus dem „Kunst“-Vorstand noch über die wenige Wochen später vollzogene endgültige Niederlegung seines Amtes¹⁷⁸ in der lokalen Presse irgendetwas berichtet wurde,¹⁷⁹ erst recht dazu



Abb. 34: Walter Hobeins Porträtadierung von Anton Kappelhoff ist im Jahre 1936 entstanden und verweist mit der Notenzeile und den typisch ostfriesischen Landschaftsmotiven im Hintergrund auf Kappelhoffs Hauptinteressengebiete, die Musik sowie die Geschichte und Kultur Ostfrieslands. (Private Fotosammlung Dr. Bernd Kappelhoff, Hamburg)

177 Dass Kappelhoffs Schreiben vom 17.10.1937 datierte, ergibt sich lediglich aus der in der nächstfolgenden Dienstagssitzung am 2. November (die Sitzung am 26. Oktober fiel aus, weil sich an diesem Tag Oberpräsident Lutze zu einem offiziellen Besuch in Emden aufhielt) von Louis Hahn verlesenen Antwort des Regierungspräsidenten auf Kappelhoffs Antrag, in der zugleich Hahn gebeten wurde, „satzungsgemäß die Vertretung des Vorsitzenden zu übernehmen“, OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 36, Sitzung vom 02.11.1937. Kappelhoffs Schreiben müsste eigentlich in der damals beim Regierungspräsidenten laufend geführten Akte zur „Kunst“, NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534, enthalten sein, doch fehlt es darin ebenso wie nahezu alle übrigen mit seinem Rücktritt zusammenhängenden Unterlagen. Das dürfte kein Zufall sein, doch über die dafür maßgeblichen Gründe ließe sich nur spekulieren.

178 Auch dieses Schreiben Kappelhoffs ist nur dadurch bekannt, dass es von Hahn in der Dienstagssitzung am 14.12.1937 verlesen wurde, OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 36.

179 Dieser Befund ist das Ergebnis einer systematischen Durchsicht sowohl der OTZ als auch des BdO für den Zeitraum von Mitte Oktober bis Jahresende 1937.

führen, den Vorgang mit einem Schleier des Geheimnisvollen zu umgeben und daraus sprießende Gerüchte zu befeuern.

Von einer Klärung der Dinge konnte auch dann noch keine Rede sein, als schließlich in der ersten Dienstagssitzung des Jahres 1938 der mit Kappelhoff über die Musik eng verbundene örtliche Musikdirektor Rudolf Müller gezielt nach den Gründen von dessen Rücktritt fragte,¹⁸⁰ denn Emil Kritzler,¹⁸¹ im Hauptberuf seit Sommer 1936 Schriftleiter des regionalen NS-Parteiblattes Ostfriesische Tageszeitung und in der „Kunst“ als Verbindungsmann zur NSDAP eingesetzt, beschränkte sich in seiner Antwort darauf, eine Erklärung der NSDAP-Kreisleitung zu verlesen, die am 15. Oktober 1937 schon dem Beirat der „Kunst“ zur Kenntnis gegeben worden war. Der Inhalt dieser nicht mehr erhaltenen Erklärung ist leider unbekannt, doch muss es darin primär um das Verhältnis zwischen Kappelhoff und der Partei gegangen sein, denn Kritzler schloss seine Verlesung mit der Erklärung, dass „heute alle öffentlichen Ämter durch die Partei besetzt“ würden und Kappelhoff „nicht mehr auf seinem Posten bleiben konnte, nachdem ihm von der Partei als Parteigenosse das Vertrauen abgesprochen“ worden sei. Damit war zwar klar, dass Kappelhoff von Seiten der Partei unter Druck geraten war, doch was ihm konkret vorgeworfen wurde, blieb zumindest für Außenstehende weiterhin im Dunkeln, ein für die gewöhnlichen „Kunst“-Mitglieder höchst unbefriedigender Zustand, der dazu führte, dass nicht einmal Müllers Antrag entsprochen werden durfte, Kappelhoff ein offizielles Dankeswort der „Kunst“ für seine vielfältigen Leistungen auszusprechen, weil, so Hahn in derselben Sitzung, „wir uns dann in Gegensatz zur Kreisleitung Emden“ stellen würden.

So klar aus diesen Erläuterungen wird, dass der Rückzug Kappelhoffs aus dem „Kunst“-Vorstand von der NSDAP-Kreisleitung veranlasst war, so wenig wird damit die Frage beantwortet, warum sich diese damals überhaupt so intensiv mit

180 Dies und das folgende nach dem Protokoll der Dienstagssitzung am 04.01.1938, OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 36. – Romeo Rudolf Müller, 1889 als Sohn des Schuldirektors Romeo Oswald Müller und seiner Ehefrau Marie Luise, geb. Wittig, in Marienberg in Sachsen geboren, lebte seit 1919 in Emden und war hier seit Jahresanfang 1920 städtischer Musikdirektor. Er leitete hier den Verein zur Pflege volkstümlicher Musik (250 Sängerinnen und Sänger), aus dem später der Emdener Singverein hervorging, den Männergesangverein (90 Sänger) sowie ein, wohl überwiegend mit Amateuren besetztes, Symphonieorchester (60 Mitglieder) und führte mit diesen Ensembles regelmäßig und mit offenbar gutem Erfolg Oratorien, symphonische Werke und Chorkonzerte durch. Auch als Solopianist und Klavierbegleiter anderer Musiker war er erfolgreich. Darüber hinaus sorgte er als Organisator des städtischen Konzertlebens für Auftritte diverser auswärtiger Musiker und Ensembles und unterrichtete schließlich sowohl an der örtlichen Oberschule für Mädchen als auch an der Lehrerinnenbildungsanstalt in Aurich Musik. Aus seinem kompositorischen Schaffen fanden seine Kinderliedvertonungen offenbar besonderen Anklang. Auch als Gastdirigent im Rundfunk und in diversen Städten außerhalb Ostfrieslands war er tätig. Er starb im November 1944. Vgl. den Nachruf auf ihn in den Ostfriesischen Nachrichten (Aurich) vom 09.11.1944, NLA HA ZGS 2-1, Nr. 234, und diverse Verwaltungsunterlagen, Zeugnisse und Tätigkeitsberichte, die einen guten Aufschluss über Müllers Tätigkeit in Emden geben, insbesondere im Rahmen der örtlichen NS-Kulturgemeinde, zu der er offenbar ein eher distanzierendes Verhältnis hatte, StAE KA, Nr. 45.

181 Der Journalist Dr. phil. Emil Kritzler, geboren am 08.09.1896 in Dortmund-Hörde, NSDAP-Mitglied seit dem 01.08.1932, wohnte seit Juni 1936 in Emden und war Schriftleiter der OTZ, nachdem er vorher – in vermutlich ähnlicher Funktion – in Nordenham tätig gewesen war. Er war verheiratet mit der 1909 in Nordenham geborenen Minna Sommer, mit der er vier Kinder hatte, von denen das letzte erst nach seinem 1940 erfolgten Tod geboren wurde, StAE, Melderegisterkarte zur Schweckendieckstraße 3, und Bundesarchiv Dienststelle Berlin, NSDAP-Gaukartei, BArch R 9361-IX Kartei, 23370027.

der „Kunst“ und ihrem Vorsitzenden befasst hat. Glücklicherweise gibt es trotz der fehlenden Hauptüberlieferung einige aufschlussreiche andere Quellen, die es nicht nur erlauben, eine solche Antwort zu geben, sondern auch so viel Licht auf die Begleitumstände von Kappelhoffs Rücktritt werfen, dass deutlich wird, welche Interessen hinter dieser Aktion gestanden haben. Es gilt also die Frage „Cui bono?“ zu stellen.

Für Kappelhoff selbst stand außer Frage, dass der seit Sommer 1936 tätige Museumskonservator Carl Louis der Haupttreiber gegen ihn war.¹⁸² In dem Urteil, dass dieser zum Zeitpunkt seiner Einstellung wissenschaftlich ein noch völlig unbeschriebenes Blatt und sein wissenschaftliches Leistungsvermögen folglich nicht einzuschätzen war, hatten Kappelhoff und Dorner seinerzeit völlig übereinstimmend, und ebenso waren sie sich darin einig, dass Louis die Anstellung in Emden nur deswegen zugesprochen bekam, weil er der einzige Bewerber mit einem kunstgeschichtlichen Studium war und wenigstens ein Versuch mit ihm gemacht werden sollte.¹⁸³ Als Kappelhoff aber wenige Monate später Louis' inzwischen gedruckt vorliegende Dissertation über einen niederrheinischen Bildschnitzer des 16. Jahrhunderts gelesen hatte,¹⁸⁴ unterlag es für ihn keinem Zweifel mehr, dass die „Kunst“ „nicht allzuviel“ von ihrem Konservator „erwarten“ durfte, denn eine solche Arbeit zu schreiben, hätte er sich „auch ohne ein kunstgeschichtliches Studium“ zugetraut. In der Tat hat dieses einschließlich Titelblatt und aller Formalseiten (Inhaltsverzeichnis, Literaturliste etc.) gerade einmal 59 Druckseiten umfassende Werk wissenschaftlich kein höheres Niveau als ein studentisches Hauptseminarreferat.¹⁸⁵ Während Louis von Anfang seiner Emdener Zeit an enge Kontakte zur örtlichen Führungsebene der NSDAP pflegte und dort offenbar in gutem Ansehen stand,¹⁸⁶ hielten sich seine Aktivitäten im Dienste der „Kunst“ in engen Grenzen. Kappelhoff jedenfalls sah sich in seiner Skepsis gegenüber Louis bestätigt, als er auch ein Jahr nach dessen Amtsantritt noch immer keine „konkret brauchbaren Ergebnisse seiner Arbeit feststellen“ konnte.

Darauf angesprochen, verwies Louis jedoch offenbar auf ihn angeblich behindernde Arbeitsumstände, für die er Kappelhoff verantwortlich machte. Insbesondere beschuldigte er diesen, „nicht genügend für die Pflege der Sammlungen zu

182 Dies und das Folgende, soweit nicht anders nachgewiesen, nach Kappelhoffs aus Anlass des 150-jährigen „Kunst“-Jubiläums 1970 verfasstem Rückblick auf die „Kunst“ und sein Wirken als deren 1. Vorsitzender in den 1930er Jahren, NLA AU Dep. 38, Nr. 225, S. 14-16.

183 Siehe oben, S. 120-121.

184 Carl Louis, Heinrich Douvermann. Ein niederrheinischer Künstler des 16. Jahrhunderts in Calcar und Xanten, Diss. phil. Münster 1936.

185 In einem Aktenvermerk vom 11.11.1937, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35, in dem Schatzrat Hartmann die ihm von dem beim Auricher Regierungspräsidenten für die Kulturangelegenheiten zuständigen Dezernenten Dr. Görlich mitgeteilten Informationen über Kappelhoffs Rücktritt festgehalten hat, wird u.a. Louis' Amtsvorgänger Riewerts mit dem Urteil zitiert, dessen Dissertation sei „so dürftig und mangelhaft“, dass es erstaunlich sei, „wie Dr. Louis aufgrund seiner Arbeit promovieren konnte“.

186 Als Louis, der vermutlich gleich nach Aufhebung des 1933 verhängten generellen Aufnahmestopps im Jahre 1937 seine Mitgliedschaft in der NSDAP beantragt hatte, im Frühjahr 1938 auch mit einer städtischen Aufgabe (stellvertretender Archivpfleger für das Stadtarchiv) betraut werden sollte, erklärte der Emdener Kreispersonal-Hauptstellenleiter in dem deswegen erforderlichen politischen Gutachten über Louis, gegen diesen bestünden „in politischer Hinsicht keinerlei Bedenken“, und „Nachteiliges über ihn“ sei „hier in Emden nicht bekannt geworden“. Seinem „Aufnahmeantrag zur NSDAP“ sei daher ohne weiteres „stattgegeben“ worden, Schreiben der NSDAP-Kreisleitung Emden an Oberbürgermeister Renken vom 24.03.1938, STAE KA, Nr. 66.

tun“, was auch in den örtlichen NSDAP-Gremien bereits kritisch vermerkt worden sei. Konkret ging es dabei um einen kleinen Schwammbefall in der Bibliothek, von dem Louis bis dahin nichts gesagt und Kappelhoff folglich auch nichts gewusst hatte. Darüber hinaus hatte Kappelhoff bemängelt, dass Louis sich nur ungenügend an den sonntäglichen Museumsführungen beteilige und auch in der Erfüllung seiner dienstlichen Anwesenheitspflicht im Museum sehr großzügig sei.¹⁸⁷ Dieser Disput hatte zur Folge, dass Kappelhoff kurz danach, also wohl Mitte Oktober 1937, von der NSDAP-Kreisleitung vorgeladen wurde und sich unter Verweis auf die von Louis erhobenen Vorwürfe anhören musste, „nicht der richtige Mann für die Leitung dieser Aufgaben“ zu sein.

Tatsächlich war der Gang der Dinge allerdings so,¹⁸⁸ dass Louis sich nach seinem Gespräch mit Kappelhoff zunächst an Hahn als 2. Vorsitzenden der „Kunst“ gewandt hatte und anschließend beide gemeinsam die Angelegenheit bei der Kreisleitung anhängig machten. In einer von dieser daraufhin veranlassten und von Regierungsrat Görlich geleiteten Beiratssitzung mit ihrer Beteiligung war von Kappelhoffs Vorwürfen gegen Louis allerdings offenbar gar nicht mehr die Rede, während stattdessen gegen Kappelhoff der Vorwurf erhoben wurde, „sich als Vorsitzender des Museums nicht genügend um die Kreisleitung bekümmert“ zu haben – Anlass genug für die Kreisleitung, vom Regierungspräsidenten Kappelhoffs unverzügliche Abberufung vom Amt des 1. Vorsitzenden zu fordern. Dass Kappelhoff daraufhin sofort bereit war, sein Amt als 1. Vorsitzender niederzulegen, wie er es 30 Jahre später aus der Erinnerung heraus geschrieben hat, ist allerdings unzutreffend, denn sonst hätte er den Auricher Regierungspräsidenten auf der Basis einer umfangreichen Darstellung seiner eigenen Tätigkeit im „Kunst“-Vorstand samt einer mit zahlreichen Beispielen unterfütterten Kritik an Louis' bisheriger Amtsführung zunächst nicht lediglich um seine vorläufige Beurlaubung bitten müssen,¹⁸⁹ sondern gleich seinen Rücktritt erklärt. Zu Anfang hatte er also offenbar noch die Hoffnung, auf diese Weise die Dinge ins richtige Licht rücken und damit die Unhaltbarkeit der gegen ihn erhobenen Anschuldigungen deutlich machen zu können. Erst als ihm klar geworden war, dass sich nichts mehr daran ändern würde, hat er sich schließlich im Dezember 1937 endgültig aus der „Kunst“ zurückgezogen.

Die bis jetzt erreichte Klärung der Dinge betrifft indes nur die Oberfläche des Geschehens, denn der Disput mit Louis hatte lediglich den äußerlichen Anlass für die Trennung Kappelhoffs von der „Kunst“ geliefert. In Wahrheit aber wurde hier ein grundsätzlicher Kompetenzkonflikt zwischen dem 1. und dem 2. Vorsitzenden der „Kunst“ ausgetragen, der schon lange im Verborgenen schwelte, in seinem Sprengpotential von Kappelhoff allerdings vermutlich gar nicht richtig wahrgenommen worden war, denn anders ist es nicht zu erklären, dass er auf Louis Hahn und dessen Verhalten in dieser Zeit nie näher, geschweige denn kritisch, eingegangen ist. Hahn dagegen hat Kappelhoffs Kritik an Louis lediglich als günstige Gelegenheit benutzt, die bisherige starke Stellung des 1. Vorsitzenden aus dem Hintergrund heraus zu untergraben und diesen aus dem Amt zu treiben, ohne dabei selbst offen in Erscheinung treten zu müssen.

187 So nach dem in Anm. 185 erwähnten Aktenvermerk von Schatzrat Hartmann.

188 Ebenda.

189 Auch diese Unterlage, die zweifellos in hohem Maße weiteren Aufschluss über die damaligen internen Verhältnisse in der „Kunst“ liefern könnte, ist in keiner der vom Verfasser vollständig durchgearbeiteten einschlägigen Akten überliefert.

Der erwähnte Kompetenzkonflikt lag darin,¹⁹⁰ dass Hahn sich schon seit langem viel zu wenig in die Leitung der „Kunst“ einbezogen und völlig unzureichend über deren Angelegenheiten informiert fühlte und deswegen verlangt hatte, dass „Herr Kappelhoff bei jeder seiner Maßnahmen Herrn Hahn zu hören habe“. Begründet hatte Hahn diese Forderung mit dem Verweis auf § 7 Abs. 1 der 1935 in Kraft getretenen Statuten, wonach „Vorstand im Sinne des § 26 BGB (...) der Vorsitzende und der Stellvertreter des Vorsitzenden“ seien, und daraus abgeleitet, dass die „Kunst“ nur von beiden gemeinsam vertreten werden könne. Als Nichtjurist hatte er bei dieser Auslegung allerdings übersehen, dass es für das richtige Verständnis von juristischen Vorschriften immer auf die Berücksichtigung der jeweiligen Zusammenhänge ankommt und daher eine generelle Regel durch nachfolgende Einzelbestimmungen genauer spezifiziert und dabei auch eingegrenzt werden kann. So war es auch hier, denn zum einen war die erwähnte Bestimmung, die auf Betreiben des „Kunst“-Rechtsanwalts nur deswegen in die Statuten aufgenommen worden war, um klarzustellen, dass „auch der stellvertretende Vorsitzende, wenn er tätig würde, Vorstand der Gesellschaft sei“, ohnehin überflüssig, weil im NS-Staat generell das Führerprinzip, also die Leitung durch lediglich eine verantwortliche Person, galt. Zum anderen enthielt § 7 Abs. 3 klar und unzweideutig die eingrenzende Vorgabe: „Der Vorsitzende führt die Geschäfte und vertritt die Gesellschaft allein“, und nur im „Falle einer Behinderung“ übe „diese Befugnisse sein Stellvertreter aus“.

Juristisch war Hahns Verlangen nach gleichberechtigter Teilhabe an allen Leitungsgeschäften der „Kunst“ daher ohne jede Grundlage, und da Kappelhoff Hahns Sicht der Dinge nicht teilte, waren sie seit Inkrafttreten der Statuten im Spätsommer 1935 und der auf dieser Basis erfolgten Berufung des gesamten Vorstands bereits mehrfach im Beirat in offenen Streit geraten. Je häufiger aber Hahn dabei feststellen musste, dass Kappelhoff juristisch die deutlich stärkere Stellung inne hatte, desto mehr nahm ganz offenkundig sein Widerwille gegen diese von ihm für falsch gehaltene Kräfteverteilung zu mit dem Ergebnis, dass er Kappelhoffs Agieren generell als selbstherrlich einstufte und über weite Strecken für falsch, ja schädlich für die „Kunst“ hielt.

In aller Deutlichkeit hat er dies Ende 1936 gegenüber Jacob-Friesen ausgesprochen, als dieser heimlich in Emden auszuloten suchte, was man dort von einer Umbenennung des Ostfriesischen Landesmuseums etwa in „Ostfriesländisches Museum“ halte, um eine seiner Meinung nach bestehende Verwechslungsgefahr mit dem Landesmuseum in Hannover auszuschließen – angesichts einer Entfernung von ca. 200 km zwischen beiden Städten eine zweifellos an den Haaren herbeigezogene Befürchtung. Hierzu hatte er den Vorsitzenden der Naturforschenden Gesellschaft Dr. Barghoorn in dessen Eigenschaft als Beiratsmitglied der

190 Dies und das Folgende nach einem Schreiben Hahns an den Auricher Regierungspräsidenten vom 02.12.1937, NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534, in dem er sich beklagt, als stellvertretender Vorsitzender viel zu wenig über die Gegebenheiten der „Kunst“ zu wissen, „da Herr Kappelhoff mich niemals über die Vorgänge in der Gesellschaft aufgeklärt hat“, ein Umstand, über den er sich gegenüber Regierungsrat Görlich bereits mehrfach beklagt habe, ohne bei diesem Unterstützung zu finden, und einem daraufhin von Görlich verfassten Aktenvermerk für den Regierungspräsidenten vom 17.12.1937, ebenda, in dem die einschlägigen Bestimmungen der Statuten juristisch kommentiert sind.

„Kunst“ angeschrieben,¹⁹¹ und dieser hatte die Frage auch Hahn vorgelegt.¹⁹² In seiner daraufhin verfassten Stellungnahme riet Hahn zwar von einer solchen abermaligen Umbenennung des Museums ab,¹⁹³ weil damit nur Unruhe erzeugt würde, übte aber zugleich scharfe Kritik an Kappelhoff und dessen Amtsführung. Die seinerzeitige Verleihung des Titels „Ostfriesisches Landesmuseum“ durch den Regierungspräsidenten nannte er dabei einen „übereilte(n) Taufakt“, der „durch Herrn Kappelhoff erzwungen“ worden sei, aber in der Zeit des damaligen „Interim“, in der es einen Vorstand oder Beirat der „Kunst“ nicht gab, habe Kappelhoff eben „als unumschränkter Autokrat“ herrschen können. „Erst hinterher wurde stillschweigend alles gebilligt, was in den Monaten der Übergangszeit von Kappelhoff verfügt worden war“.

Und „im Vertrauen“ teilte Hahn Jacob-Friesen weiter mit, dass es – unzweifelhaft wegen des soeben dargelegten Kompetenzkonfliktes zwischen dem 1. und 2. Vorsitzenden – zwischen ihm und Kappelhoff im Beirat bereits zweimal „zu sehr heftigen Zusammenstößen gekommen“ sei, und zwar deswegen, weil Kappelhoff „vom Nationalsozialismus und vom Geist der neuen Zeit auch nicht mal einen Hauch verspürt“ habe. „Darum muß es zu solchen Zusammenstößen kommen“.¹⁹⁴ Er, Hahn, werde Kappelhoff, der „an mir einen sehr unbequemen Gegner hat“, jedenfalls „nicht den Gefallen tun“, als stellvertretender Vorsitzender zurückzutreten.

Aus diesen Formulierungen spricht eine tief reichende Gegnerschaft Hahns zu Kappelhoff, die sich, abgesehen von offenbar auch bestehenden persönlichen Antipathien – Hahn attestierte Kappelhoff einmal einen „unaufrichtige(n) Charakter“¹⁹⁵ –, vor allem aus völlig unterschiedlichen Auffassungen zu gesellschaftspolitischen Grundfragen speiste. Hahn, für den die Insolvenz seines Zeitungsverlages im Jahre 1930 und der damit verbundene Vermögensverlust zweifellos ein lange nachwirkendes Trauma waren, das bei der Beurteilung all seiner Äußerungen und Handlungen stets berücksichtigt werden muss, ging es vor allem darum, wirtschaftlich wieder festen Boden unter die Füße zu bekommen, was ihm offensichtlich am ehesten möglich zu sein schien, wenn er sich voll und ganz auf die Seite der neuen Machthaber schlug. Das fiel ihm nicht schwer, denn ein ausgeprägter Antisemitismus war bei ihm mindestens schon Mitte der 1920er Jahre vorhanden,¹⁹⁶ und so biederte er sich seit Beginn der NS-Zeit bei den neuen Machthabern nicht nur geradezu an,¹⁹⁷ sondern war auch bestrebt, sich in einem Prozess

191 Schreiben Jacob-Friesens an Barghoorn vom 26.11.1936, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

192 Schreiben Barghoorns an Jacob-Friesen vom 07.12.1936, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 33.

193 Schreiben Hahns an Jacob-Friesen vom 04.12.1936, ebenda.

194 Hervorhebung in der Vorlage.

195 Schreiben Hahns an Jacob-Friesen vom 06.11.1937, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35.

196 Louis Hahn, Von Borkum bis Wangerooge. Eine Nordseeaberrundfahrt vom 15. bis 20. Juni 1925, Emden 1925 (Sonderdruck aus den Nummern 154 bis 156 der Ostfriesischen Zeitung vom 5., 7. und 8. Juli 1925). Die darin enthaltenen Passagen zu dem berüchtigten jüdenfeindlichen „Borkumlied“ lassen keinerlei Zweifel an Hahns ausgeprägt antisemitischer Einstellung.

197 In einem Schreiben an den Emdener Oberbürgermeister Maas vom 21.03.1934, STAE KA, Nr. 66, in dem er unter ausführlicher Darlegung seiner Lebens- und Familien(Verlags)geschichte darum bat, abstammungsgeschichtliche Recherchen im Stadtarchiv auf eigene Rechnung durchführen zu dürfen, heißt es z.B., diesen Brief habe er „unter dem tiefen Eindruck der grossen Rede des Führers, die ich soeben am Radio hörte,“ verfasst. Weiter wies er darin auf seinen „Kampf gegen den Marxismus und gegen die Demokraten“ sowie auf seine Stellungnahme „gegen das Herab-

der „weitgehenden Selbstnazifizierung“¹⁹⁸ als ein besonders linientreuer Parteianhänger zu präsentieren.¹⁹⁹ In einem politischen Leumundszeugnis des Kreispersonal-Hauptstellenleiters wurde Hahn denn auch offiziell bestätigt, er versuche „seit Jahren, den Wünschen und Zielen der NSDAP gerecht zu werden“, so dass es „keine politischen Bedenken gegen ihn“ gebe.²⁰⁰ Mitglied der Partei konnte er allerdings erst – gemeinsam mit seiner Ehefrau Frieda, die als Studienrätin an der Emder Oberschule für Mädchen unterrichtete – im Mai 1937 nach Aufhebung des allgemeinen Parteaufnahmestopps werden.²⁰¹ In Emden galten beide bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs als fanatische NS-Anhänger.²⁰²

Vor diesem Hintergrund musste ihm Kappelhoffs eher unpolitischer Charakter und seine sich daraus ergebende traditionell-kulturbürgerliche Ausrichtung

holen der ruhmgekrönten Flagge Schwarz-weiss-rot und gegen das Aufziehen der schwarz-rot-gelben Fahne der Weimarer Republik“ in der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg hin und wünschte, dass „dieser Tag des Frühlingsanfangs 1934, den mit mir Millionen Volksgenossen als Wende zu einer immer besseren deutschen Zukunft hoffnungsvoll begrüßen“, mit der Erfüllung seiner Bitte durch den Oberbürgermeister auch ihm persönlich eine gute Zukunft eröffne.

198 So die treffende Charakterisierung von Dietmar v o n R e e k e n, Artikel Louis Hahn, in: BLO, Bd. 1, S. 175-176. Die dort noch als „offen“ bezeichneten Fragen zu seinen politischen Aktivitäten in der NS-Zeit lassen sich im Lichte der im vorliegenden Aufsatz gewonnenen Erkenntnisse inzwischen allerdings weitgehend beantworten. Vgl. zu Hahn außerdem D e r s., Heimatbewegung, S. 151-190, darin besonders S. 151-157, 160-164, 171-175 und 179-190.

199 Symptomatisch dafür war die Art und Weise, wie er Anfang 1936 auf seine auf Basis der neuen Statuten erfolgte Berufung zum 2. Vorsitzenden der „Kunst“ durch den Auricher Regierungspräsidenten reagierte. Während der damalige Museumskonservator Theodor Riewerts für die 12 übrigen Vorstands- und Beiratsmitglieder den Empfang der jeweiligen Berufungsschreiben lediglich pauschal mit einer dreizeiligen Kurznachricht vom 18.01.1936, NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4534, bestätigte, ließ es sich Hahn nicht nehmen, den Empfang seines Berufungsschreibens nicht nur mit Dank zu bestätigen, sondern auch mit dem Versprechen zu garnieren, „mein Amt als treuer Ostfrieser im Sinne nationalsozialistischer Weltanschauung führen zu wollen“, Schreiben Hahns an den Auricher Regierungspräsidenten vom 10.01.1936, ebenda.

200 Schreiben der NSDAP-Kreisleitung Emden an Oberbürgermeister Renken vom 24.03.1938, StAE KA, Nr. 66.

201 Bundesarchiv, Dienststelle Berlin, NSDAP-Mitgliederkarteikarte im Bestand ehem. Berlin Document Center; Hahn wurde am 1. Mai 1937 aufgenommen und hatte die Mitgliedsnummer 4674462.

202 Die im Entnazifizierungsverfahren von Frieda Hahn, NLA AU Rep. 250, Nr. 50598, vom deutschen Entnazifizierungs-Ausschuss für den Stadtkreis Emden am 11.07.1946 abgegebene Empfehlung, diese als eifrige Nazi-Unterstützerin einzustufen und aus ihrem Dienstverhältnis als Lehrerin zu entlassen, war damit begründet, Frieda Hahn, bis 1933 als Mitglied der DVP eine politische Gegnerin der Nazis, sei nach deren Machtübernahme „eine der Ersten“ gewesen, „die mit fliegenden Fahnen zur NSDAP hinüberwechselte und als solche dann aktiv für die NSDAP tätig“ war. „Diese aktive Haltung“ habe Frau Hahn „auch nach der Kapitulation beibehalten“, so dass sie „im Sinne der Neuordnung nicht tragbar“ sei. Die Ehefrau von Herrn Gerriet Latta, Emden, eine frühere Schülerin von Frieda Hahn, wusste sich in einem im Herbst 2015 mit dem Verfasser dieses Aufsatzes geführten längeren Gespräch über das Ehepaar Hahn gut zu erinnern, dass Frieda Hahn bis zuletzt in der Schule stets demonstrativ ein großes Parteiabzeichen an ihrem Kleid getragen und damit ihre politische Gesinnung unübersehbar deutlich zum Ausdruck gebracht habe. Diese Erinnerung wird bestätigt durch eine Aussage von Frau Dr. Timme, Frieda Hahns Kollegin am Emder Mädchengymnasium, die diese als Zeugin in dem eben angeführten Entnazifizierungsverfahren gemacht hat, dass nämlich Frau Hahn am Rande einer von ihrem Mann auf Baltrum – nach dort war das Ehepaar Hahn zusammen mit zahlreichen anderen Emdern evakuiert – gehaltenen Rede zu Hitlers Geburtstag am 20. April 1945 gesagt habe, „wenn ich könnte, würde ich das Parteiabzeichen noch an einer anderen Stelle tragen“. Dennoch wurde Frieda Hahn in einem späteren Stadium ihres Entnazifizierungsverfahrens schließlich in die Kategorie V (Entlastete) eingestuft und die vorher verhängte Kürzung ihrer Pension aufgehoben.

als völlig unzureichende Voraussetzung für jemanden erscheinen, der in der „Kunst“ das Amt des 1. Vorsitzenden inne hatte bzw. inne haben wollte. Dass Kappelhoff außerdem scharfe fachliche Kritik an der Amtsführung des wie Hahn eng mit der lokalen NSDAP-Führung verbundenen Museumskonservators Louis äußerte, den Hahn „außerordentlich“ schätzte und „so lange wie möglich der Gesellschaft erhalten“ wollte,²⁰³ brachte schließlich ganz offensichtlich das Fass zum Überlaufen und veranlasste Hahn dazu, den Fall Louis dazu zu benutzen, Kappelhoffs unzureichende nationalsozialistische Einstellung bei der Kreisleitung der Partei anhängig zu machen und damit seiner Amtsführung als 1. Vorsitzender der „Kunst“ ganz gezielt die Grundlage zu entziehen. Dieser Absicht diene auch Hahns Bitte, Jacob-Friesen möge seinen Kampf um Kappelhoffs Ablösung mit einer entsprechenden Intervention beim Auricher Regierungspräsidenten unterstützen, denn nun, da „der Stein einmal im Rollen“ sei, müsse „die Gelegenheit genützt werden, damit es nicht demnächst heißt: Kappelhoff redivivus“. Er, Hahn, würde darin jedenfalls „eine schwere Schädigung unserer Gesellschaft erblicken“, und er wisse ja, „daß Sie denken wie ich“.

Es war damit eine Konstellation gegeben, die fatal dem seinerzeitigen Bündnis zwischen Hahn, Göing, Fastenau und Jacob-Friesen gegen den von Hoppe geführten „Kunst“-Vorstand ähnelte, denn wie damals musste auch jetzt eine Auseinandersetzung über die Amtsführung des Museumskonservators dazu dienen, den Vorsitzenden der „Kunst“ in einer von Hannover zumindest unterstützten gemeinsamen Aktion aus dem Amt zu treiben. So bleibt als Fazit festzuhalten, dass Kappelhoffs Rücktritt vom Amt des 1. Vorsitzenden der „Kunst“ weniger eine unmittelbare Folge der gegen ihn von der NSDAP-Kreisleitung erhobenen Vorwürfe war als vielmehr ein von Hahn bewusst herbeigeführter Sturz. Auch ohne diese damals völlig im Verborgenen bleibenden Zusammenhänge zu kennen, stand es für den inzwischen 81-jährigen Friedrich Ritter sofort außer Zweifel, dass „Kappelhoff (...) zum Schaden der Ges(ellschaft) ein schweres Unrecht geschehen“ sei; „für das Große, das sie ihm verdankt“, müsse sie ihm daher öffentlich ihren Dank aussprechen.²⁰⁴ Das allerdings ist, wie bereits dargelegt, zum Bedauern vieler „Kunst“-Mitglieder aus Gründen der Parteiräson unterblieben.²⁰⁵

Nachfolger Kappelhoffs als 1. Vorsitzender wurde, wenn auch erst nach einer gut einjährigen Vakanz, mit dem früheren NSDAP-Kreisleiter und seinerzeitigen Hauptschriftleiter des regionalen Parteiblattes Ostfriesische Tageszeitung Menso Folkerts ein ausgesprochener Exponent der damaligen politischen Gegebenheiten, der allerdings wegen seiner Weigerung, aus der Kirche auszutreten, inzwischen ein etwas distanzierteres Verhältnis zu einem Teil seiner Parteigenossen hatte.²⁰⁶ Als Hahn, der zwischenzeitlich das Amt des 1. Vorsitzenden der „Kunst“

203 Dies und die folgenden Zitate nach einem an Jacob-Friesen „persönlich“ gerichteten Schreiben Hahns vom 06.11.1937, NLA HA Nds. 401, Acc. 2015/69, Nr. 35, in dem er die Hintergründe von Kappelhoffs – damals noch vorläufigem – Rücktritt näher erläutert.

204 So eine undatierte tagebuchartige Notiz Ritters, die nach den Zusammenhängen nur Ende November/Anfang Dezember 1937 entstanden sein kann, NLA AU Dep. 87, Nr. 481.

205 Siehe oben, S. 125.

206 Vgl. v o n R e e k e n, Folkerts, S. 122-123. Zahlreiche Unterlagen, die zu seiner Kür als „Kunst“-Vorsitzender gehören, finden sich in der Akte STAE KA, Nr. 55a; die Unterlagen über seine förmliche Amtseinführung durch den Auricher Regierungspräsidenten Eickhoff, ebenfalls ein alter Parteigenosse, im Januar 1939 sind enthalten in der Akte NLA AU Rep. 16/1, Nr. 4518. Zu Eickhoff vgl. Paul W e ß e l s, Artikel Lothar Eickhoff, in: BLO, Bd. 4, S. 125-127.



Abb. 35: Nach den schweren Bombenangriffen in den Jahren 1943 und 1944, in denen bis auf zwei Häuser in der Pelzerstraße die gesamte Emdener Altstadt unterging, war auch vom Ostfriesischen Landesmuseum nur eine Ruine übrig geblieben. (Fotosammlung Dietrich Janssen, Emden, Fotograf unbekannt)

kommissarisch inne gehabt hatte, zum Jahresende 1938 die Geschäfte an Folkerts übergab, ließ er es sich dennoch nicht nehmen, dessen Verdienste um den frühen Aufbau einer NSDAP-Parteiorganisation in Emden und Ostfriesland zu würdigen und die Übertragung des „Kunst“-Vorsitzenden-Amtes als Zeichen des besonderen Dankes an einen alten Kämpfer einzustufen, der sich im übrigen auch stets in hohem Maße heimattreu gezeigt habe.²⁰⁷ Das hinderte Folkerts indes nicht daran, dem Museumsleiter Carl Louis nach einigen Monaten engerer Zusammenarbeit, in denen ihm dessen bereits von Kappelhoff kritisierte Schwächen offenbar ebenfalls deutlich geworden waren, schon im Mai zum 1. September 1939 zu kündigen.²⁰⁸ Offiziell begründet war dieser Schritt zwar mit den schwachen Finanzen der „Kunst“, doch gab Folkerts intern deutlich zu verstehen, dass es, ganz unabhängig von der Finanzfrage, grundsätzliche Erwägungen waren, die ihn zu einer Trennung von Louis als Emdener Museumsleiter veranlassten.²⁰⁹

207 OLME-AK, Protokolle Dienstagssitzungen, Bd. 36, Sitzung am 13.12.1938.

208 Abschrift des Kündigungsschreibens vom 30.05.1939, von Louis übersandt an den Emdener Oberbürgermeister Renken mit Begleitschreiben vom 05.06.1939, STAE KA, Nr. 55a.

209 Schreiben des Emdener Oberbürgermeisters Renken an Schatzrat Hartmann vom 10.08.1939, ebenda, in dem es heißt: „Pg. Folkerts hat mir jedoch mitgeteilt, daß er aus grundsätzlicher Erwägung für einen Stellenwechsel sei und keine Möglichkeit sehe, Dr. Louis zu halten“. Damit übereinstimmend berichtet Kappelhoff, NLA AU Dep. 38, Nr. 225, S. 16, von einem, von ihm allerdings versehentlich in den Sommer 1940 datierten, Anruf Folkerts', in dem dieser ihm mitgeteilt habe, „meine Bedenken gegen Herrn Dr. Louis hätten sich inzwischen als zutreffend herausgestellt“, und dieser werde deswegen die Stelle verlassen.

Das Ostfriesische Landesmuseum selbst entwickelte sich in der Zeit nach Kappelhoffs Ausscheiden nicht mehr weiter, und da die Vakanz in der Museumsleitung ab September 1939 mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs zusammenfiel, war das Haus seitdem geschlossen. Auch alle übrigen Aktivitäten der „Kunst“ kamen für mehrere Jahre zum Stillstand. Als kommissarischer Museumsleiter wurde Otto Rink eingesetzt, doch bestand dessen Hauptaufgabe in der schon bald deutlich gewordenen Notwendigkeit, die Museumsbestände vor dem drohenden Bombenkrieg in Sicherheit zu bringen und auszulagern. Vollständig ist das nicht gelungen, und so sind insbesondere die fest eingebauten Objekte, z.B. das Renaissancezimmer, unwiederbringlich untergegangen, als bei der fast vollständigen Zerstörung der Emdener Altstadt im Luftkrieg von dem erst wenige Jahre zuvor mit so viel Mühe aufgebauten und voller Stolz als moderne Volksbildungsstätte eröffneten Ostfriesischen Landesmuseum nur eine ausgebrannte Ruine übrig blieb (Abb. 35). Der größte Teil der Bestände aber konnte gerettet werden und stand nach dem Krieg als Grundlage für den Wiederauf- bzw. Neubau des Museums zur Verfügung.

Zusammenfassung

Der Aufsatz stellt die Geschichte des aus dem 19. Jahrhundert überkommenen Museums der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden und seines Wandels zu einer nach modernen museumspädagogischen Gesichtspunkten eingerichteten allgemeinen Bildungseinrichtung seit den späten 1920er Jahren dar und zeichnet seine weitere Entwicklung unter dem 1934 verliehenen neuen Titel „Ostfriesisches Landesmuseum“ bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs nach. Die Darstellung, die mit der Einordnung dieses Modernisierungsprozesses in die allgemeine Museumsreformbewegung in Deutschland seit dem Ende des Ersten Weltkriegs einsetzt und sich auf eine Vielzahl bislang völlig unbekannt gewesener Quellen stützen kann, ist für diesen Zeitraum zugleich eine in höchstmöglichem Maße authentische Geschichte der das Museum tragenden „Emder Kunst“ selbst, denn auch deren Wandlung von einer behäbigen bürgerlichen Honoratiorenvereinigung mit allerdings teilweise hohem geschichtswissenschaftlichen Anspruch zu einer gesellschaftlich breiter verwurzelten und näher an den Ansprüchen der Gegenwart ausgerichteten Institution wird bis in viele Verästelungen hinein beschrieben und analysiert.

Im ersten Teil steht der ab 1927/28 unternommene Versuch im Mittelpunkt, das Museum massiv zu entschlacken und zu einer modernen Volksbildungsstätte umzugestalten. Dieser Versuch scheiterte jedoch, weil der eigens zu diesem Zweck eingestellte Museumskonservator Jan Fastenau, die erste hauptamtlich tätige Fachkraft dieses Hauses überhaupt, den Anforderungen des musealen Alltags zu wenig genügte und deshalb mit dem Vorstand der „Kunst“ in einen tiefgreifenden Konflikt geriet, der jahrelang alle Ansätze zu einer zeitgemäßen Modernisierung des Museums wirkungslos bleiben ließ. Mit Fastenaus Entlassung im Sommer 1933 fand dieser Konflikt allerdings keineswegs ein Ende, vielmehr verschärfte sich – dies ist das Hauptthema des zweiten Teils – die Auseinandersetzung seitdem massiv, denn durch das Eingreifen des nationalsozialistischen Kampfbundes für deutsche Kultur, das von einigen der höchsten Kulturrepräsentanten der Provinzialverwaltung in Hannover heimlich veranlasst worden war und über Monate hin ebenso heimlich gesteuert wurde, ging es nunmehr um die

Gleichschaltung des „Kunst“-Vorstands und um die Ausrichtung der „Kunst“ auf die Ziele des NS-Staates überhaupt. Zum Hauptakteur in diesem Kampf auf Seiten der „Kunst“ wurde der erst Anfang 1933 mit gerade 26 Jahren als Schatzmeister in deren Vorstand aufgestiegene Anton Kappelhoff, dessen zäher und phantasiereicher Einsatz den Elan der Angreifer ermüden ließ und schließlich im Frühjahr 1934 nach dem unvermeidlich gewordenen Rücktritt des bisherigen Vorstands dazu führte, dass er nach dem nunmehr geltenden Führerprinzip vom Auricher Regierungspräsidenten zum 1. Vorsitzenden der „Kunst“ berufen wurde.

Im dritten Teil geht es um die von Kappelhoff fortan über mehrere Jahre hin betriebene und inhaltlich von Alexander Dorner, dem Leiter der Kunstabteilung des Landesmuseums Hannover, maßgeblich unterstützte grundlegende Modernisierung und Erweiterung des Museums, durch die er es erreichte, dass das Emdener Haus zu einem der besten Museen der Provinz Hannover wurde. Dessen damaliger, bislang nur ansatzweise bekannter Zustand wird hier erstmals systematisch rekonstruiert und mit Hilfe zahlreicher aussagekräftiger Fotos weitestgehend visualisiert. Kappelhoffs großer Einsatz für die „Kunst“ und ihr Museum wurde allerdings nicht belohnt, denn Ende 1937 geriet er infolge einer Intrige mit der örtlichen Leitung der NSDAP in Konflikt und musste sein Amt als 1. Vorsitzender der „Kunst“ abgeben. Das von ihm mit so großem Erfolg umgestaltete Museumsgebäude ist im Zweiten Weltkrieg zwar untergegangen, doch der größte Teil von dessen Beständen blieb erhalten und bildete später die Grundlage für den Wieder- bzw. Neuaufbau des Ostfriesischen Landesmuseums.

Literatur

- E. A n d r é e , Entwicklung der hannoverschen Provinzialverwaltung, in: Sechzig Jahre hannoversche Provinzialverwaltung, hrsg. vom Landesdirektorium, Hannover 1928, S. 3-56.
- Hermann A u b i n , Theodor F r i n g s und Josef M ü l l e r , Kulturströmungen und Kulturprovinzen in den Rheinlanden. Geschichte, Sprache, Volkskunde, Bonn 1926.
- D e r s . u. a. (Hrsg.), Der Raum Westfalen. Bd. I: Grundlagen und Zusammenhänge, Berlin 1931.
- Tanja B a e n s c h , Kristina K r a t z - K e s s e m e i e r und Dorothee W i m m e r (Hrsg.), Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik, Köln/Weimar/Wien 2016.
- Walter B a u m f a l k , Bildende Kunst in Ostfriesland im 20. und 21. Jahrhundert. Ein Künstlerlexikon, Aurich 2016.
- Hans Joachim B o d e n b a c h , Dr. Hermann Schroller (1900–1959), Archäologe und Apotheker, in: Die Kunde. Zeitschrift für niedersächsische Archäologie, Neue Folge 56, 2005, S. 191-218.
- Kurt B r ü n i n g , Niedersachsen im Rahmen der Neugliederung des Reiches, 2 Bde., Hannover 1929 und 1931.
- Marianne und Reinhard C l a u d i , Goldene und andere Zeiten. Emden – Stadt in Ostfriesland, Emden 1982, Textband und Anlageband.
- Walter D e e t e r s , Artikel Hinrich Koch, in: BLO, Bd. 2, S. 207-213.
- D e r s . , Artikel Heinrich Kochendörffer, in: BLO, Bd. 1, S. 229-231.
- D e r s . , Artikel Arend Lang, in: BLO, Bd. 3, S. 253-257.
- D e r s . , Artikel Friedrich Ritter, in: BLO, Bd. 1, S. 292-295.
- D e r s . , Geschichte der Stadt Emden von 1890 bis 1945, in: Ernst S i e b e r t , Walter D e e t e r s , Bernard S c h r ö e r , Geschichte der Stadt Emden 1750 bis zur Gegenwart,

- Leer 1980 (Ostfriesland im Schutze des Deiches, hrsg. von der Deichacht Krummhörn, Bd. VII), S. 197-256.
- Karl D i t t , Raum und Volkstum. Die Kulturpolitik des Provinzialverbandes Westfalen 1923–1945, Münster 1988 (Veröffentlichungen des Provinzialinstituts für Westfälische Landes- und Volksforschung des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe, Bd. 26).
- Johannes E y , Artikel Werner Haarnagel, in: BLO, Bd. 1, S. 168-170.
- Jan F a s t e n a u , EMDEN. Neuordnung der Sammlungen der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer, in: Kunstchronik und Kunstliteratur. Beilage zur Zeitschrift für bildende Kunst, 62. Jg., Leipzig 1928/29, Heft 3 (Juni 1928), S. 28.
- D e r s . , Führer durch die Gemäldesammlung der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer in Emden, Emden 1930.
- D e r s . , Ostfriesische Kunstgeschichte in Umrissen, Emden 1930.
- Monika F l a c k e - K n o c h , Museumskonzeptionen der Weimarer Republik. Die Tätigkeit Alexander Dorners im Provinzialmuseum Hannover, Marburg 1986.
- Jürgen G i m m e l , Die politische Organisation kulturellen Ressentiments: Der „Kampfbund für deutsche Kultur“ und das bildungsbürgerliche Unbehagen an der Moderne, Münster 2001.
- Stephan G l i e n k e , Die NS-Vergangenheit späterer niedersächsischer Landtagsabgeordneter. Abschlussbericht zu einem Projekt der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen im Auftrag des Niedersächsischen Landtages, hrsg. vom Präsidenten des Niedersächsischen Landtages, Hannover 2012.
- Hans-Peter G l i m m e , Ostfriesisches Landesmuseum: Kunstwerk des Monats März 2003 (1). Ein Emdener Teeservice der 1920er Jahre, <http://landesmuseum-emden.de/303-0-68>.
- Louis H a h n , Das Ostfriesische Landesmuseum in Emden, in: Ostfreesland. Kalender für Jedermann 1936, S. 177-186.
- D e r s . , Von Borkum bis Wangerooge. Eine Nordseebäderrundfahrt vom 15. bis 20. Juni 1925, Emden 1925 (Sonderdruck aus den Nummern 154 bis 156 der Ostfriesischen Zeitung vom 5., 7. und 8. Juli 1925).
- Wolfgang H e n n i n g e r , Artikel Wilhelm Theodor Mützelburg, in: BLO, Bd. 4, S. 318-322.
- Beatrix H e r l e m a n n , (unter Mitarbeit von Helga S c h a t z), Biographisches Lexikon niedersächsischer Parlamentarier 1919–1945, Hannover 2004.
- Friedrich H. H o f m a n n , Ostfriesische Fürstenbilder aus der letzten Fürstenzeit, in: Jahrbuch der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden (im Folgenden: EJB), Bd. 23, 1932, S. 45-102.
- Kirsten H o f f m a n n , Ur- und Frühgeschichte – eine unpolitische Wissenschaft? Die urgeschichtliche Abteilung des Landesmuseums Hannover in der NS-Zeit, in: Nachrichten aus Niedersachsens Urgeschichte, Bd. 74, 2005, S. 209-249.
- Walter H o l l w e g , Nachruf auf Pastor Lic. Ernst Kochs, in: EJB, Bd. 42, 1962, S. 165-169.
- Detleff H u m a n n , „Arbeitsschlacht“. Arbeitsbeschaffung und Propaganda in der NS-Zeit 1933–1939, Göttingen 2011 (Moderne Zeit, Bd. 23).
- Gunther H u m m e r i c h , Kaufmannsgut ist Ebbe und Flut. Emdener Schifffahrtfirmen – von 1837 bis heute, hrsg. von der Emdener Kaufmannschaft, vormals Börsenverein e.V., Emden 2014.
- Jahresbericht der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden für 1935, in: EJB, Bd. 24, 1936, S. 134-138.
- Jahresbericht der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden für 1936, in: EJB, Bd. 25, 1937, S. 220-223.
- Albert J a n s e n , Artikel Carl Ludwig Kleine, in: BLO, Bd. 2, S. 201-202.

- Kurt G. A. Jeserich, Hans Pohl und Georg-Christoph von Unruh (Hrsg.), Deutsche Verwaltungsgeschichte. Bd. 3, Das Deutsche Reich bis zum Ende der Monarchie, Stuttgart 1984, und Bd. 4: Das Reich als Republik und in der Zeit des Nationalsozialismus, Stuttgart 1985.
- Alexis Joachimides, Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940, Dresden 2001.
- Heiko Jörn, Artikel Jaques Roskamp, in: BLO, Bd. 4, S. 365-367.
- Anton Kappelhoff, Die „Emder Kunst“, ihre Wirksamkeit und ihr Ostfriesisches Landesmuseum 1870 – 1970, in: Friesisches Jahrbuch 1970 (= EJB, Bd. 50), S. 136-146.
- Ders., Die Münzen Ostfrieslands vom frühen 14. Jahrhundert bis 1628, nach Vorarbeiten von Karl Kennepohl aus dem Nachlass hrsg. von Bernd Kappelhoff, Aurich 1982 (Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte Ostfrieslands, Bd. 60).
- Ders., Ostfriesisches Landesmuseum in Emden, in: Heim und Herd. Beilage zum Ostfriesischen Kurier, Norden 1935, Nr. 9 (27.06.1935).
- Bernd Kappelhoff, Ein Produkt des Aufklärungszeitalters im 21. Jahrhundert? Der Emder „Klub zum guten Endzweck“ als Spiegel gesellschaftlicher Gegebenheiten und Veränderungen in zwei Jahrhunderten, in: EJB, Bd. 82, 2002, S. 122-149.
- Ders., Geschichte der Stadt Emden Bd. II. Emden als quasiautonome Stadtrepublik 1611 bis 1749, Leer 1994 (Ostfriesland im Schutze des Deiches, hrsg. von der Deichacht Krummhörn, Bd. XI).
- Ines Katenhusen, 150 Jahre Niedersächsisches Landesmuseum Hannover, in: Heide Grape-Albers (Hrsg.), Das Niedersächsische Landesmuseum Hannover. 150 Jahre Museum in Hannover, 100 Jahre Gebäude am Maschpark. Festschrift zum Jahr des Doppeljubiläums, Hannover 2002, S. 18-94.
- Dies., Alexander Dorner – Biographie, in: Überwindung der Kunst. Zum 100. Geburtstag des Kunsthistorikers Alexander Dorner, hrsg. vom Alexander-Dorner-Kreis e.V., Hannover 1993, S. 33-37.
- Dies., Alexander Dorner (1893–1957): A German Art Historian in the United States. In: Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) Research Fellowship Program 2002, AICGS/DAAD Working Paper Series, a publication of the American Institute for Contemporary German Studies, The Johns Hopkins University 2002.
- Dies., Ein Museumsdirektor auf und zwischen den Stühlen. Alexander Dorner (1893–1957) in Hannover, in: Ruth Heftrig, Olaf Peters und Barbara Schellewald (Hrsg.), Kunstgeschichte im „Dritten Reich“: Theorien, Methoden, Praktiken, Berlin 2008 (Schriften zur modernen Kunsthistoriographie, Bd. 1), S. 156-171.
- Ernst Klee, Das Personenlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt/Main 2005.
- Volker Kratzenberg, Arbeiter auf dem Weg zu Hitler? Die Nationalsozialistische Betriebszellen-Organisation. Ihre Entstehung, ihre Programmatik, ihr Scheitern 1927–1934, Frankfurt/Main 1987.
- Eva Kraus, Das Deutsche Jugendherbergswerk 1909–1933. Programm – Personen – Gleichschaltung, Berlin 2013.
- Andreas Kuntz, Das Museum als Volksbildungsstätte. Museumskonzeptionen in der Volksbildungsbewegung in Deutschland zwischen 1871 und 1918, Marburg 1976 (Marburger Studien zur vergleichenden Ethnosoziologie, Bd. 7).
- Carl Louis, Heinrich Douvermann. Ein niederrheinischer Künstler des 16. Jahrhunderts in Calcar und Xanten, Diss. phil. Münster 1936.
- Gunther Mai, Die Nationalsozialistische Betriebszellen-Organisation. Zum Verhältnis

- von Arbeiterschaft und Nationalsozialismus, in: Vierteljahreshefte für Zeitgeschichte 31, 1983, S. 573-613.
- Herbert Marwede, Vorreformatoren Altäre in Ost-Friesland, Diss. phil. Hamburg 2006 (ediss.sub.uni-hamburg.de/volltexte/2007/3243/pdf/dissertation.pdf).
- Daniel Mühlendorf, Zur Gründungsgeschichte des Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda, in: Rüdiger Hachtmann und Winfried Süß (Hrsg.), Hitlers Kommissare. Sondergewalten in der nationalsozialistischen Diktatur, Göttingen 2006, S. 72-92.
- Franz J. Müller (Katalog und Ausstellungsleitung), Ostfriesland in der Grafik von 1900 bis heute. Wanderausstellung 1976, veranstaltet von der Ostfriesischen Landschaft Aurich, in Zusammenarbeit mit der Volkshochschule Leer (Ostfriesische Landschaft, Einzelschriften Nr. 17), Aurich 1976.
- Hans Otte, Pragmatismus als Leitmotiv: Walther Lampe, die Reichsstelle für Sippenforschung und die Archivpflege der hannoverschen Landeskirche in der NS-Zeit, in: Manfred Gailus (Hrsg.), Kirchliche Amtshilfe. Die Kirche und die Judenverfolgung im „Dritten Reich“, Göttingen 2008, S. 131-194.
- Sook Hi Park, Chinesisches Auftragsporzellan der Ostasiatischen Handelskompanie in Emden, Aurich 1973 (Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte Ostfrieslands, Bd. 55).
- Dietmar von Reeken, Artikel Menso Folkerts, in: BLO, Bd. 2, S. 122-124.
- Ders., Artikel Louis Hahn, in: BLO, Bd. 1, S. 175-176.
- Ders., Artikel Lübbert Eilert Lübbers, in: BLO, Bd. 4, S. 283-285.
- Ders., Heimatbewegung, Kulturpolitik und Nationalsozialismus. Die Geschichte der „Ostfriesischen Landschaft“ 1918–1949, Aurich 1995 (Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte Ostfrieslands, Bd. 75).
- Ders., National oder nationalistisch? Eine Fallstudie zum Verhältnis von Stahlhelm und NSDAP in Emden 1932 bis 1935, in: Herbert Reyer (Hrsg.), Ostfriesland zwischen Republik und Diktatur, Aurich 1998 (Abhandlungen und Vorträge zur Geschichte Ostfrieslands, Bd. 76), S. 201-238.
- Ders., Ostfriesland zwischen Weimar und Bonn. Eine Fallstudie zum Problem der historischen Kontinuität am Beispiel der Städte Aurich und Emden, Hildesheim 1991 (Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Niedersachsen und Bremen XXXVIII: Quellen und Untersuchungen zur Geschichte Niedersachsens nach 1945, Bd. 7).
- Friedrich Ritter, Die Ahnenbilder der Familie de Pottiere in der Sammlung der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer zu Emden, in: Upstalsboom-Blätter für ostfriesische Geschichte und Heimatkunde, VII. Jg. 1917/18, S. 1-14.
- Ders., Mitteilungen aus den Versammlungen, in: EJB, Bd. 14, 1902, S. 368-520 (darin S. 413 zum Valckhof).
- Ders., Zur Geschichte der Gesellschaft für bildende Kunst und vaterländische Altertümer. Die Entstehung und die ersten 50 Jahre, in: Upstalsboom-Blätter für ostfriesische Geschichte und Heimatkunde, IX. Jg. 1919/20, S. I-XLVI.
- Günther Robra, Artikel Erich Drescher, in: BLO, Bd. 2, S. 80-82.
- Ders., Artikel Jan Fastenau, in: BLO, Bd. 1, S. 139-141.
- Ders., Die Liudger-Kirche von Holtgaste im Reiderland, Holtgaste 1996.
- Regina Röbner, Neue Quellen für die Provenienzforschung. Akten der staatlichen Museumspflege für Niedersachsen und Bremen wurden erschlossen, in: NLA-Magazin (1) 2016, S. 37.
- Jaques Roskamp, Nachruf Friedrich Barth, in: EJB, Bd. 29, 1949, S. 93-94.
- Martin Roth, Heimatmuseum. Zur Geschichte einer deutschen Institution, Berlin 1990

- (Berliner Schriften zur Museumskunde, hrsg. vom Institut für Museumskunde Berlin, Bd. 7).
- Uta Schäfer-Richter und Jörg Klein, Die jüdischen Bürger im Kreis Göttingen 1933–1945: Göttingen – Hann. Münden – Duderstadt. Ein Gedenkbuch, Göttingen 1992.
- Ulrich Scheschkewitz, 150 Jahre „Emder Kunst“. Geistesgeschichtliche Entwicklungslinien in einer Handelsstadt, in: Friesisches Jahrbuch 1970 (= EJB, Bd. 50), S. 109-135.
- Caroline Schott, Eine neue Ära in unserer Geschichte – Das Museum der „Naturforschenden Gesellschaft zu Emden von 1814“, in: Aiko Schmidt (Hrsg.), 200 Jahre 1814 – 2014 Naturforschende Gesellschaft zu Emden von 1814, Emden 2014, S. 56-79.
- Ingrid Schröder, Artikel Conrad Borchling, in: BLO, Bd. 4, S. 50-55.
- Friedrich Schuh, Artikel Arend Hoppe, in: BLO, Bd. 2, S. 173-175.
- Theda Schuh, Dr. med. Arend Hoppe, 1875–1957. Sein Leben und seine Familie, unveröffentlichtes Manuskript, Esens 1987.
- Heinrich Siebern (Bearb.), Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Bd. VI: Regierungsbezirk Aurich. Heft 1 und 2: Stadt Emden, Hannover 1927.
- Menno Smid, Artikel Dodo Wildvang, in: BLO, Bd. 3, S. 436-439.
- E. Starcke, Die Einrichtung eines Emder Patrizierzimmers aus dem Beginn des 17. Jahrhunderts im Sammlungsgebäude der Gesellschaft, in: EJB, Bd. 10, Heft 1, 1892, S. 142-144.
- Ders., Über den Erweiterungsbau des Gesellschaftshauses, in: EJB, Bd. 9, Heft 1, 1890, S. 114-117.
- Heiko Suhr, Zur Biographie des Fraktionsvorsitzenden der Deutschen Volkspartei (DVP) im Preußischen Landtag, Ernst Stendel (1879–1951), in: EJB, Bd. 95, 2015, S. 301-315.
- Martin Tielke (Hrsg.), Biographisches Lexikon für Ostfriesland (BLO), 4 Bde., Aurich 1993, 1997, 2001 und 2007.
- Ders., Artikel Ernst Stendel, www.ostfriesischelandschaft.de/fileadmin/user_upload/Bibliothek/BLO/stendel.pdf.
- Ders., Artikel Fritz Thole, in: BLO, Bd. 1, S. 348-349.
- Ders., Artikel Hinrich Zahrenhusen, in: BLO, Bd. 4, S. 449-451.
- Ders., Artikel Peter Zylmann, in: BLO, Bd. 3, S. 446-454.
- Helmut Wagner, Die territoriale Gliederung Deutschlands in Länder seit der Reichsgründung – Eine politische Studie zur Raumordnung, in: Studien zur territorialen Gliederung Deutschlands im 19. und 20. Jahrhundert, Hannover 1971, S. 1-147.
- Paul Weßels, Artikel Lothar Eickhoff, in: BLO, Bd. 4, S. 125-127.
- Ders., Artikel Heinrich Refardt, in: BLO, Bd. 4, S. 350-352.
- Ingo Wiwjorra, Herman Wirth. Ein gescheiterter Ideologe zwischen ‚Ahnenerbe‘ und Atlantis, in: Barbara Dankwort et. al. (Hrsg.), Historische Rassismusforschung: Ideologie, Täter, Opfer, Hamburg/Berlin 1995, S. 91-112.
- Peter Zylman, Karl Hermann Jacob-Friesen, Leben und Werk, in: Ders. (Hrsg.), Zur Ur- und Frühgeschichte Nordwestdeutschlands. Neue Untersuchungen aus dem Gebiete zwischen Ijssel und Ostsee, Festschrift für Karl Hermann Jacob-Friesen zum 70. Geburtstag, Hildesheim 1956, S. 1-20.