

Kolonialismus begegnen.

Dezentrale Perspektiven auf die Berliner Stadtgeschichte.

Online-Portal: www.kolonialismus-begegnen.de

Das Königliches Museum für Kunstgewerbe

Lisa Hackmann

1881 eröffnete der in Kreuzberg gelegene Martin-Gropius-Bau als Kunstgewerbe-Museum in der Prinz-Albrecht-Straße 7 (heute Niederkirchnerstraße 7) seine Pforten.^[1] Das Gebäude erlebte bis zu seiner kriegsbedingten starken Beschädigung 1943 eine wechselvolle Geschichte. Sie war geprägt durch schnell wachsende Sammlungen und eine sich stetig verändernde Berliner Museumslandschaft.

Stehen bislang verstärkt ethnologische Museen und ihre Sammlungspraktiken im Fokus in der Debatte um Objekte aus kolonialen Kontexten, zeigt das Beispiel des Kunstgewerbe-Museums, dass auch in kunstgewerblichen Sammlungen außereuropäische Objekte einen bedeutenden Bestandteil des Sammlungskonzepts ausmachten, bei deren Handel und Erwerbung auf die eigenen oder die kolonialen Infrastrukturen anderer Mächte zurückgegriffen worden ist oder sein könnte. Die Herausforderung der Museen und der Provenienzforschung besteht nun zum einen darin, die komplexen Umstände – die politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse – sichtbar zu machen, unter denen die Objekte ihren Ursprungsort verlassen haben und in die musealen Sammlungen eingegangen sind.^[2] Zum anderen gilt es, der Frage nach der jeweiligen Rolle dieser Objekte in den Sammlungs- und Präsentationskontexten damals und heute vor dem Hintergrund (post)kolonialer Ordnungen nachzugehen.

Der überwiegend mit staatlichen Mitteln errichtete kubische Backsteinbau nach den Entwürfen des Architekturbüros von Martin Gropius und Heino Schmieden im Stil der norditalienischen Renaissance beherbergte neben der Sammlung des Kunstgewerbe-Museums zunächst auch die angegliederte Unterrichtsanstalt und die Bibliothek (beide waren ab 1905 in Erweiterungsbau auf dem östlichen Nachbargrundstück untergebracht). Mit dem 1885 in unmittelbarer Nachbarschaft in der Königgrätzer Straße 120 (heute Stresemannstraße) vollendeten Museum für Völkerkunde bildete das Kunstgewerbe-Museum am Ende des 19. Jahrhunderts ein neues Museumsquartier in der südlichen Friedrichstadt. Nicht nur auf der Museumsinsel, sondern zunehmend über die Stadt verteilt sollten die Kunstschatze in der noch jungen Reichshauptstadt zu sehen sein.^[3] Ihre repräsentative Lage im städtischen Raum – in einem belebten Geschäftsviertel und unweit weiterer wichtiger kultureller (Friedrich-Wilhelm-Universität) und politischer Einrichtungen (Preußischer Landtag, Reichstag) und des Anhalter Bahnhofs als Verkehrsknotenpunkt und wichtigster Fernbahnhof der Stadt – unterstreicht die zeitgenössische Bedeutung der beiden Institutionen als Orte der Wissensvermittlung für das aufstrebende Bürgertum, im Fall des Kunstgewerbe-Museums, der Geschmacksbildung und Gewerbeförderung. Nicht zuletzt waren sie Ausdruck des weltpolitischen Geltungsdrangs des Kaiserreichs.^[4]

Seinen Ursprung fand das Museum 1867 mit der Gründung des Deutschen Gewerbe-Museums – es war damit weltweit das dritte seiner Art. Anstoß für die Gründung solcher Museen, deren Ziel in der Förderung und Steigerung der nationalen Wettbewerbsfähigkeit des Handels und der Industrie durch eine Vorbildersammlung und fachspezifischen Unterricht bestand, hatte die erste Weltausstellung 1851 in London gegeben. Hier waren technische Nachlässigkeit und ästhetische Mangelhaftigkeit der industriell hergestellten Produkte im Gegensatz zu traditioneller Handwerkskunst

ORT

Prinz-Albrecht-Str. 7

HEUTE

Niederkirchnerstr. 7

[1] Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes. Mit einem Nachwort von Manfred Klinkott. Reprint der Ausgabe von 1881. Berlin: 1981. Frölich & Kaufmann.

[2] Vgl. Förster, Larissa: Problematische Provenienzen. Museale und universitäre Sammlungen aus postkolonialer Perspektive. In: Deutschen Historischen Museum (Hg.): Deutscher Kolonialismus. Fragmente seiner Geschichte und Gegenwart. Berlin: 2016. Theiss Verlag. S. 154-161. Hier S. 158; Bodenstein, Felicity/Howald, Christine: Weltkunst unter Verdacht. Raubkunst, ihre Geschichte und Erinnerungskultur in deutschen Sammlungen. In: Bechhaus-Gerst, Marianne/Zeller, Joachim (Hg.): Deutschland postkolonial? Die Gegenwart der imperialen Vergangenheit. Berlin: 2018. Metropol. S. 532-546. Hier S. 534.

[3] Bekiers, Andreas/Schütze, Karl-Robert: Zwischen Leipziger Platz und Wilhelmstraße. Das ehemalige Kunstgewerbemuseum zu Berlin und die bauliche Entwicklung seiner Umgebung von den Anfängen bis heute. Berlin: 1981. Frölich & Kaufmann.

[4] Beier, Rosmarie/Koschnick, Leonore: Der Martin-Gropius-Bau. Geschichte und Gegenwart des ehemaligen Kunstgewerbemuseums. Berlin: 1986. Nicolai. S. 57-65; Spode, Hasso: Das Kunstgewerbemuseum und die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums. Prinz-Albrecht-Straße (heute Niederkirchnerstraße). In: Engel, Helmut/ Jersch-Wenzel, Steffi/Treue, Wilhelm (Hg.): Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse. Bd. 5: Kreuzberg. Berlin: 1994. Nicolai. S. 21-51. Hier S. 32.

[5] Körte, Arnold: Martin Gropius. Leben und

aufgefallen. Das britische Königshaus reagierte 1852 zügig mit der Gründung des South Kensington Museum (heute: Victoria & Albert Museum) mit Mustersammlung und Schule. Andere Industrieländer zogen nach. Auch Preußen reihte sich 1867 „in diese europaweite Reformbewegung zur Neubelebung des Kunsthandwerks“ ein.^[5] Eine private Initiative von Künstlern, Handwerkern, Industriellen und Gelehrten hatte sich zusammengefunden, um in Berlin eine zentrale Bildungsinstitution für Handwerk und Industrie zu schaffen, die eine Museumssammlung, eine Unterrichtsanstalt und eine Spezialbibliothek umfasste, welche zunächst provisorisch an verschiedenen Standorten untergebracht waren.^[6]

Zwar stand europäisches Kunsthandwerk im Vordergrund, doch umfasste die die Sammlung des Kunstgewerbe-Museum von Beginn an – wenn auch kleinerem Maße als die des benachbarten Museums für Völkerkunde – eine Fülle außereuropäischer Objekte. Sie sollten der deutschen Kunstindustrie in ihrer Vielfalt neue Impulse liefern.^[7] Hierzu galt es, so Lessing, „das Vorzüglichste herbeizuschaffen, was zu irgend welchen Zeiten, in irgend welchen Ländern auf diesem Gebiete hervorgebracht worden ist“.^[8]

Dieser globale Anspruch manifestierte sich programmatisch in der Außenfassade des Museumsbaus, die mit Ornamenten, Porträts und allegorischen Motiven gestaltet war: Den prächtigsten und auffälligsten Schmuck bilden die venezianischen Glasmosaiken auf Goldgrund in den großen Wandfeldern. In großen Einzelfiguren, sollten sie, wie es im Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums von 1885 heißt, „die wichtigsten Kulturepochen“ – „China und Japan, Ägypten, Indien, Arabien [...] Rom, Byzanz, die Gotik, die Renaissance [...] das Griechentum“ – versinnbildlichen.^[9] Die weibliche Personifikation Chinas etwa ist in reicher Tracht mit Kopfschmuck aus Spange und Diadem dargestellt, der ein Kind mit traditionell kahl geschorenem Kopf eine Vase überreicht.^[10]

Bereits zum Zeitpunkt der Gründung 1867 bildete der Hauptbestand des Museums eine Sammlung „neuerer und orientalischer Arbeiten“^[11], die der preußische Staat anlässlich der Pariser Weltausstellung 1867 angekauft und dem Museum zur Verfügung gestellt hatte.^[12] In den nächsten Jahren, besonders nach der Reichsgründung, wuchs die Sammlung unter der Leitung ihres ersten Direktors, des jungen Kunsthistorikers Julius Lessing, durch Sammlungsankäufe, Schenkungen und die Verschmelzung alter Bestände explosionsartig an. 1880 zählte sie 29.000 „kunstgewerbliche[...] Arbeiten aller Zeiten und Völker.“^[13]

In den folgenden Jahren ergänzte Lessing die Bestände weiterhin kontinuierlich mit Erwerbungen außereuropäischer Objekte von den Weltausstellungen.^[14] Diese überdimensionierten Schauen, die Millionen von Besuchern anzogen, waren zum einen Bühne für das Kräfteressen der verschiedenen Industrienationen, zum anderen Orte, an denen fremde Zivilisationen und Völker anhand von Objekten zur Schau gestellt, die zwar aufgrund ihrer hohen handwerklichen Könnens, Ästhetiken und Formen oft hochgeschätzt waren, jedoch als „als Exotica oder als Überbleibsel früherer Stufen menschlicher Entwicklung“ angesehen und präsentiert wurden.^[15] Ein stattlicher Ankaufsetat erlaubte Lessing z. B. auf der Wiener Ausstellung 1873 die Erwerbung von „hervorragende[n] und erlesene[n] Stücke[n]“, zu denen „orientalische[...] Arbeiten in Metall und Holz, Teppiche, Thongefäße und Fliesen, welche in Folge der Hungersnoth in Persien in nie geahnter Fülle zu sehr gemäßigten Preisen auf den Markt gebracht wurden“ zählten, sowie „Ankäufe in der indischen und japanischen Abtheilung“.^[16] Neben künstlerischem Handwerk, kamen verstärkt in den Anfangsjahren auch Ethnologika in die Sammlung des Museums, darunter Schnitzereien in Holz, Tonarbeiten, Arbeiten aus Glasperlen, Webereien und Stickereien. Dies traf auch auf viele andere kunstgewerbliche Einrichtungen zu.^[17] Als „Signifikanten der Vormoderne“^[18] (im Gegensatz zur hochentwickelten westlichen

Werk eines Berliner Architekten. 1824 – 1880.

Berlin: 2013. Lukas Verlag für Kunst- u.

Geistesgeschichte. S. 460-485. Hier S. 462.

[6] Vgl. Beier/Koschnick 1986: S. 13; Mundt, Barbara: 125 Jahre Kunstgewerbemuseum. Konzepte, Bauten und Menschen für eine Sammlung (1867-1939). In: Jahrbuch der Berliner Museen. 34. Bd. 1992. S. 173-184. Hier S. 173-175; Mundt, Barbara: Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie. Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums. Köln/Weimar/Wien: 2018. Böhlau Verlag.

[7] Vgl. Mundt 2018: S. 74; Kanowski, Claudia: Das Kunstgewerbe sucht begehrt nach frischen Motiven. Die Ostasiatika-Sammler von Max von Brandt und Ernst Ohlmer im Kontext der Gründung des Berliner Kunstgewerbemuseums vor einhundertfünfzig Jahren. In: Weiß, Matthias/Troelenberg, Eva-Maria/Brand, Joachim (Hg.): Wechselblicke. Zwischen China und Europa 1669-1907. Petersberg: 2017. Michael Imhof Verlag. S. 78-97.

[8] Lessing, Julius: Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen. 1. Jg. Nr. 2/3. 1880. S. 35-38.

[9] Generalverwaltung der Königlichen Museen (Hg.): Führer durch die Sammlung des Kunstgewerbe-Museums. Berlin: 1885. W. Spemann.

[10] Vgl. Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin 1881/1981; Kampmann, Winnetou/Weström, Ute (Hg.): Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung. München: 1999. Prestel; Körte 2013: S. 473.

[11] Vgl. Lessing 1880: S. 36.

[12] Vgl. Beier/Koschnick 1986: S. 13.

[13] Vgl. Lessing 1880: S. 35.

[14] Vgl. Mundt 1992: S. 174.

[15] Demeulenaere-Douyère, Christiane (Hg.): Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855-1937. Paris: 2010. Somogy Éd. d'Art.

[16] Vgl. Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin 1881/1981: S. 24.

Welt) sollten sie die durch ihre Form, ihre Farbe oder ihr Material Anregungen bieten, wie die Aussage Lessings verdeutlicht. Ihm zufolge solle „die Kunstindustrie wieder die einfachsten Erzeugnisse der Völker [...] belauschen, deren Zusammenhang mit den natürlichen Bedingungen des Lebens noch nicht gestört“ seien.^[19]

In Folge der zunehmenden Spezialisierung des Museums und auch um mit der Überfülle an Exponaten umzugehen, wurden viele dieser Objekte, der man eher ethnologische als ästhetisch-künstlerische Relevanz beimaß, an das Museum für Völkerkunde abgegeben. So grenzte Lessing 1880 das Sammlungsprofil des Kunstgewerbemuseums klar von der Nachbarinstitution ab: „Das ethnographische Museum tritt für Arbeiten der barbarischen und aussereuropäischen Völker ein, so dass Arbeiten aus diesem Gebiete [...] nicht mit Rücksicht auf Darstellung und Sitten und Gewohnheiten, sondern lediglich in einer Auswahl kunstgewerblich interessanter Stücke gesammelt zu werden brauchen“.^[20]

Eine besondere Faszination übten Ostasiatika und ostasiatische Handwerkstechniken auf Kunstgewerbemuseen aus.^[21] Entsprechend ihrer großen Wertschätzung war ihnen in Berlin ein eigener Raum im Museum gewidmet.^[22] Diese Begeisterungswelle Ende des 19. Jahrhunderts, die in der Breitenwirkung „weit über das hinaus [ging], was man von den exklusiven Chinoiserien der Barock- und Rokokoepoche her kannte“^[23], stand in unmittelbarem Zusammenhang mit der erzwungenen Verlagerung von Teilen der kaiserlich-chinesischen Sammlung in den Westen. Die Plünderung des Alten Sommerpalastes (Yuanmingyuan) am Ende des Zweiten Opiumkrieges 1860 durch die britische und französische Armee sowie die Plünderung der Verbotenen Stadt (und anderer kaiserlicher Stätten) nach der Niederschlagung des Boxeraufstandes durch alliierte Streitkräfte im August 1900 hatten zu einer Flut ostasiatischer Objekte auf dem europäischen Kunstmarkt geführt. Sie fanden Eingang in eine Vielzahl europäischer Sammlungen und führten zu einer verstärkten öffentlichen Wahrnehmung.^[24]

Neben Erwerbungen auf Weltausstellungen kamen über zweitausend Objekte aus China und Japan (u. a. Textilien, Porzellan, Keramik, Glas, Emailarbeiten) auch aus der umfangreichen Sammlung Max von Brandts (1835-1920) ins Kunstgewerbe-Museum. Brandt hatte diese während seiner Amtszeit als preußischer Gesandter nach künstlerischen und kunsthistorischen Kriterien in Beijing in China und Japan ausgewählt und erworben.^[25]

Der Ort für die Präsentation von Sonderausstellungen und damit auch außereuropäischer Kunst war der Lichthof im Erdgeschoss des Museums. Anlässlich der Eröffnung 1881 war dort eine Ausstellung aus Großbritannien zu sehen. Das Londoner South Kensington Museum hatte seine indische Kunstsammlung, die über tausend Objekte „aus Besitzstücken Ihrer Majestät der Königin von England und Kaiserin von Indien, des Herzogs von Edinburgh und hoher englische Kunstfreunde“^[26] umfasste, leihweise zur Verfügung gestellt.^[27]

Darüber hinaus blieben bis zur Eröffnung des Völkerkunde-Museums 1885 zwei Räume Heinrich Schliemanns sogenannten Schatz des Priamos, den dieser fälschlicherweise dem sagenumwobenen trojanischen König Priamos zuordnete – bestehend aus wertvollem Goldschmuck, Gefäßen, Waffen und Werkzeugen sowie silbernen und bronzenen Gegenständen – vorbehalten.^[28] Schliemann hatte diesen 1873 bei Grabungen am Hisarlık Tepe (Palasthügel) im nordwestlichen Kleinasien entdeckt und anschließend illegal aus dem Osmanischen Reich ausgeführt und durch seinen Fund internationale Aufmerksamkeit erfahren. Nach einer ersten öffentlichen Präsentation im South Kensington Museum, schenkte Schliemann seinen Schatz 1878 dem „dem deutschen Volk als Geschenk zu ewigem Besitz und ungetrennter Aufbewahrung in der Reichshauptstadt“.^[29] Die von Schliemann und seiner Frau eigens eingerichteten Räume wurden in Anwesenheit Wilhelm II., der ein großes Faible

[17] Vgl. Förster 2016: S. 158.

[18] Wolter, Stefanie: Die Vermarktung des Fremden. Exotismus und die Anfänge des Massenkonsums Frankfurt am Main: 2005. Campus. S. 35.

[19] Mundt, Barbara: Die deutschen Kunstgewerbemuseen im 19. Jahrhundert. München: 1974. Prestel.

[20] Vgl. Lessing 1880: S. 35.

[21] Vgl. Kanowski 2017: 78f.

[22] Vgl. Beier/Koschnick 1986: S. 30.

[23] Vgl. Kanowski 2017: 79.

[24] Vgl. ebd.; Howald, Christine/Hofmann, Alexander: Introduction. In: Journal for Art Market Studies . Asian Art: Markets, Provenance, History. 3. 2018. Online verfügbar: <https://www.fokum-jams.org/index.php/jams/article/view/77/103> (Zugriff: 24.01.2021); Bodenstein/Howald 2018: S. 536-539.

[25] Vgl. Kanowski 2017: 86f.; Mundt 2018: S. 89f.

[26] Vgl. Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin 1881/1981: S. 38.

[27] Vgl. Beier/Koschnick 1986: S. 28.f

[28] Schliemann: Bericht über den Schatz (1873), kommentiert von Sebastian Willert. In: Translocations. Anthologie: Eine Sammlung kommentierter Quellentexte zu Kulturgutverlagerungen seit der Antike. Online verfügbar: <https://translanth.hypotheses.org/ueber/schliemann>, veröffentlicht am 25.07.2019 (Zugriff 24.01.2021).

[29] Samida, Stefanie: Die archäologische Entdeckung als Medienereignis. Heinrich Schliemann und seine Ausgrabungen im öffentlichen Diskurs 1870–1890. Münster/New York: 2018. Waxmann Verlag.

[30] Riebsamen, Hans: Ausstellung: Kaiser Wilhelm II. und die Archäologie. Herrscher mit Schaufel. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung. 06.09.2009: Online verfügbar: <https://www.faz.net/-gzh-12via> (Zugriff: 15.03.2021); Beigel, Thorsten/Mangold-Will,

für Ausgrabungen und die Antike besaß und die deutsche Archäologie mit viel Geld unterstützte, eröffnet. Allein vier Millionen Mark gab der Kaiser für Grabungskampagnen in Kleinasien aus. Damit verfolgte er gleichermaßen ein politisch-propagandistisches Ziel: „Deutschland sollte nicht nur im Wettlauf um Kolonien und im Flottenbau, sondern auch in der Archäologie einen Spitzenplatz einnehmen [...]“. [30] Wie von vornherein geplant, zog der Schatz des Priamos 1885 in das Völkerkunde-Museum um.

Drei Jahrzehnte nach der Eröffnung des Kunstgewerbe-Museums, verließ seine Sammlung Kreuzberg und zog auf Vorschlag des Kultusministeriums der Weimarer Republik 1921 in das verwaiste Berliner Schloss der Hohenzollern. [31] Die leerstehenden Räumlichkeiten in der Prinz-Albrecht-Straße 7 dienten nun der Ausstellung von Teilen des unter notorischer Raumnot leidenden Völkerkunde-Museums, dem Museum für Vor- und Frühgeschichte mit seiner Sammlung von Altertümern sowie der 1906 von Wilhelm von Bode (1845-1929), Generaldirektor der Königlichen Museen zu Berlin, begründeten Ostasiatischen Kunstsammlung. [32]

Nunmehr Schlossmuseum genannt, verlor das Kunstgewerbe-Museum mit seinem neuen Standort endgültig seine Funktion als Vorbilder- und Mustersammlung für Handwerker und Gewerbetreibende. In einem der bedeutendsten historischen Gebäude Berlins untergebracht, war es nun in erster Linie ein Kunstmuseum, das ein breites Publikum anzog. [33]

In der NS-Zeit besetzte die SS das Schulgebäude und richtete dort die Befehlszentrale der Geheimen Staatspolizei ein – heute steht an der Stelle die Topographie des Terrors. [34]

Im Februar 1945 beim Bombardement des Stadtzentrums stark zerstört, drohte dem Museumsbau der Abriss. Die Initiative von Walter Gropius, Neffe von Martin Gropius, verhinderte dies und bewirkte, dass das Gebäude 1966 unter Denkmalschutz gestellt wurde. In den Jahren 1976-1981 erfolgte der Wiederaufbau. [35]

Heute dient der Martin-Gropius-Bau, unter der Leitung der Berliner Festspiele, als Haus für große temporäre Ausstellungen aus den Bereichen der modernen und zeitgenössische Kunst, aber auch der Archäologie und Kulturgeschichte. [36]

Sabine (Hg.): Wilhelm II. Archäologie und Politik um 1900. Stuttgart: 2017. Franz Steiner Verlag.

[31] Vgl. Mundt 1992: S. 181-184.

[32] Schweinberger, Jürgen: Die Geschichte des Martin-Gropius-Baus. In: Kampmann, Winnetou/Weström, Ute (Hg.): Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung. München: 1999. Prestel. S. 13-17. Hier S. 17.

[33] Vgl. Mundt 1992: S. 181-184.

[34] Vgl. Körte 2013: S. 483.

[35] Vgl. Kampmann/Weström 1999.

[36] Website Gropius Bau. Online verfügbar: <http://www.berlinerfestspiele.de/de/gropiusbau/haus/ueber-uns/start.html> (Zugriff: 24.01.2021).



Kunstgewerbemuseum, Innenansicht, Berlin, Jahr unbekannt, Martin Gropius, Bildarchiv Foto Marburg.

Zitierangaben:

Lisa Hackmann: Das Königliches Museum für Kunstgewerbe. In: Kolonialismus begegnen. Dezentrale Perspektiven auf die Berliner Stadtgeschichte. URL: <http://kolonialismus-begegnen.de/geschichten/1881-das-koenigliches-museum-fuer-kunstgewerbe-wird-eroeffnet-heute-martin-gropius-bau/> (16.07.2021)