

## Design sammeln

Sechste Jahrestagung der Gesellschaft für Designgeschichte e. V.  
in Zusammenarbeit mit dem Werkbundarchiv – Museum der Dinge und dem Bauhaus-Archiv /  
Museum für Gestaltung, Berlin  
3. und 4. Mai 2013

### Josef Straßer

#### **Die Neue Sammlung. Anmerkungen zur Sammlungsgeschichte**

Abstract: Die Neue Sammlung als eines der ältesten Designmuseen kann auf eine annähernd 100jährige Sammlungsgeschichte zurückblicken. Beispielhaft gestaltete moderne Dinge des alltäglichen Gebrauchs, die Konzentration auf „Das Neue“ sowie die internationale Ausrichtung waren die zentralen Punkte und spielen auch heute noch eine entscheidende Rolle. Aber allein schon aus den Veränderungen der Designgeschichte innerhalb dieses Zeitraums und aus den Akzentverschiebungen zwischen den ursprünglichen Sammlungskriterien der Anfangsjahre bis hin zur Gegenwart ergeben sich unterschiedliche Fragestellungen und Sichtweisen: Dazu gehören die Wechselwirkungen zwischen Sammeln und Ausstellen, die Bedeutung von Abgrenzungen und Kontinuitäten, die Erschließung neuer Bereiche und damit die Grundfragen „was ist sammelwürdig?“ für ein Designmuseum und „was ist heute überhaupt noch möglich und sinnvoll?“.

CV: Dr. Josef Straßer studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und historische Hilfswissenschaften an den Universitäten in München und Salzburg. Nach seiner Promotion über ein Thema zur süddeutschen Barockmalerei arbeitete er über Kunst und Design des 19. und 20. Jahrhunderts. Seit 1991 ist er an der Neuen Sammlung, Staatliches Museum für angewandte Kunst, als Konservator für Design tätig.

## Josef Straßer

### Die Neue Sammlung. Anmerkungen zur Sammlungsgeschichte

Die Neue Sammlung gilt als das älteste Designmuseum und kann auf eine annähernd hundertjährige Sammlungsgeschichte zurückblicken, die, ebenso wie die Gründung des Museums selbst, eng mit der Geschichte des Deutschen Werkbundes verbunden ist.<sup>1</sup> Ihre konzeptionellen Wurzeln liegen in der Abkehr von historistisch-retro-orientierten Strömungen, wie sie etwa der Bayerische Kunstgewerbe-Verein repräsentierte. So bildete sich bereits 1903 in Opposition zu diesem und als Vorläufer des vier Jahre später gegründeten Werkbundes eine „Münchner Vereinigung für angewandte Kunst“, in der sich führende Architekten, Maler, Bildhauer und Kunsthandwerker für die moderne Raumkunst engagierten. Unter den Mitgliedern befanden sich auch mehrere Künstler, die, wie Richard Riemerschmid, 1907 zu den Gründern des Deutschen Werkbundes gehörten, als dessen „Kind“ man Die Neue Sammlung bezeichnen könnte.

Nach der Ausstellung „München 1908“, an deren Vorarbeiten die „Vereinigung“ beteiligt war, begann diese eine „Vermittlungsstelle für künstlerische Entwürfe“ einzurichten, mit deren Leitung bezeichnenderweise der spätere Gründungsdirektor der Neuen Sammlung Günther Freiherr von Pechmann (1882-1968) beauftragt wurde.

Die 1911 in „Münchner Bund“ umbenannte Vereinigung, die bis zu ihrer Auflösung 1934 lose dem Deutschen Werkbund assoziiert blieb, begann schon früh mit dem Aufbau der so genannten „Münchner Sammlung für angewandte Kunst“<sup>2</sup>, einer modernen Vorbildersammlung „an mustergültigen Beispielen ... an den besten Arbeiten unserer eigenen Zeit, aber auch an Erzeugnissen anderer Zeiten und Völker“.<sup>3</sup> Hinzu kommen sollte auch „möglichst viel Gutes von auswärts [u. a. aus Japan, China und Russland] ... , um der Gefahr des Stillstandes vorzubeugen“ so Richard Riemerschmid, als 1913 die rapide angewachsene Sammlung erstmals der Presse vorgestellt wurde.<sup>4</sup>

Die in diesen Jahren entstandene, rund 2000 Objekte umfassende Vorbildersammlung des Münchner Bundes bildete – zunächst als Leihgabe – den Grundstock der Neuen Sammlung, die als staatliche Institution am 21. Mai 1925 ins Leben gerufen wurde.<sup>5</sup> Noch firmierte sie als Abteilung für Gewerbekunst am Bayerischen Nationalmuseum, doch bekam sie ausdrücklich weitgehende Selbständigkeit zugesichert, auch wenn ihr Leiter, Günther Freiherr von Pechmann, verwaltungstechnisch dem Direktor des Bayerischen Nationalmuseums unterstand.

Entscheidend für das besondere Profil der „Abteilung für Gewerbekunst“ war ihre vergleichsweise späte Gründung in einem – gegenüber den älteren Kunstgewerbemuseen – völlig veränderten geistigen Klima der Aufbruchslust und Avantgarde. Sie erfolgte auch zu einem Zeitpunkt, als sich der Elan der im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts gegründeten Gewerbemuseen bereits zu verflüchtigen begann<sup>6</sup> – die in den Mustersammlungen vereinten

---

<sup>1</sup> Siehe hierzu und zum Folgenden Hans Wichmann, *Industrial Design, Unikate, Serienerzeugnisse – Kunst, die sich nützlich macht. Die Neue Sammlung*. München 1985; Robert Stalla, „Von da bis zu einem künftigen Museumsbau ist dann wohl nicht mehr allzu weit ...“ (1918). „Die Neue Sammlung“ – Vorgeschichte, Gründung, Eröffnungsausstellung 1926. In: Florian Hufnagl, [Kat.Ausst.] *Blickpunkt 1926. Die Neue Sammlung*. München/Berlin 2003, S. 12-33.

<sup>2</sup> München-Augsburger Abendzeitung, Nr. 175 vom 27. Juni 1913.

<sup>3</sup> Exposé von Richard Riemerschmid, 1912, nach Georg Jacob Wolf, *Die Münchner Sammlung für angewandte Kunst*. In: München-Augsburger Abendzeitung, Nr. 175 vom 27. Juni 1913. Vgl. auch Florian Hufnagl, *Die Neue Sammlung, oder: Der lange Weg zu einem Designmuseum*. In: *Das Bayerische Nationalmuseum 1855-2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*. Hrsg. Von Renate Eickelmann und Ingolf Bauer. München 2006, S. 148-152.

<sup>4</sup> Frankfurter Zeitung, Nr. 186 vom 7. Juli 1913.

<sup>5</sup> Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Direktion des Bayerischen Nationalmuseum, Entschließung vom 21.5.1925 (Bayerisches Hauptstaatsarchiv, München, MK 44 809).

<sup>6</sup> Vgl. Wichmann (wie Anm.1), S. 26.

Produkte konnten infolge der rapide fortgeschrittenen Industrialisierung ihrer Vorbildfunktion nicht mehr gerecht werden, sie wurden daher teilweise aufgelöst oder gingen in den Sammlungen der inzwischen etablierten, auf historische Aspekte ausgerichteten Kunstgewerbemuseen auf.

Mit den anderen Gründungsbedingungen der Neuen Sammlung war zunächst auch ein besonderes Sammlungskonzept verbunden: „Keine ständig offenstehende Schausammlung“ war angestrebt, sondern „eine Sammelstelle [...] für] gute Arbeiten“.<sup>7</sup> Obwohl eine „Musealisierung“ der Sammlung zunächst nicht im Vordergrund stand, begann von Pechmann – strategisch klug in Hinblick auf den von ihm angestrebten Museumsneubau – sofort mit dem weiteren Auf- und Ausbau der Bestände, die zuvor durch Ankäufe auf der Deutschen Gewerbeschau (1922) und der Ausstellung „Bayerisches Kunsthandwerk“ (1925) ergänzt worden waren: „Es gelang u. a. von Morris & Co., London, die ersten Tapetenmuster aus der Zeit der englischen Kunstgewerbereform zu erhalten und Beispiele amerikanischer Druckkunst von Lakeside Press, Chicago, Gläser von der bayerischen Glasindustrie, vorbildliche Plakate aus Dänemark und der Schweiz.“<sup>8</sup> Hinzu kamen Leihgaben und Ankäufe „auswärtiger Schulen wie des Bauhauses und der von Paul Thiersch hervorragend geleiteten Hallenser Schule [d. i. Burg Giebichenstein]“.<sup>9</sup> 1925 reiste von Pechmann nach Paris, um „die einzigartige, nie wiederkehrende Gelegenheit“ zu nützen, auf der später legendär gewordenen Ausstellung „Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes“ durch den Ankauf von Objekten „den Grundstock eines modernen, alle Kulturstaaten berücksichtigenden Kunstgewerbemuseums zu schaffen“.<sup>10</sup> Zu den „charakteristischen Proben“ zeitgenössischen kunstgewerblichen Schaffens gehörten beispielsweise Arbeiten der Wiener Werkstätte, Porzellanobjekte von Gio Ponti für Ginori oder Glasarbeiten von Simon Gate und Edvard Hald für Orrefors, aber auch Gläser von René Lalique.<sup>11</sup>

Der Öffentlichkeit vorgestellt wurden diese Werke – zumindest ein Teil davon – in der Eröffnungsausstellung der „Abteilung für Gewerbekunst“, die ab dem 27. März 1926 zu sehen war.<sup>12</sup> Der gewählte Ausstellungstitel „Die Neue Sammlung“, der sich als Synonym für diese Institution einbürgerte und 1929 offiziell als Museumsname adaptiert wurde, verwies einerseits auf die Abgrenzung zur alten Sammlung des Bayerischen Nationalmuseums, andererseits stand er programmatisch für die Zielsetzung dieses im Aufbau begriffenen Museums, für die Ausrichtung auf das Neue, auf beispielhaft gestaltete Dinge des alltäglichen Gebrauchs im internationalen Ausgriff. Im Gegensatz zu den tradierten Kunstgewerbemuseen standen nicht Geschichte und Vergangenheit im Vordergrund, sondern das Hier und Heute – und damit ein Ansatz, der für die Entwicklung in den kommenden Jahrzehnten entscheidend war und die Grundlagen für die heutige Position der Neuen Sammlung als eines der führenden Designmuseen der Welt schuf.

Die Assoziationen, die damals mit dem Namen „Die Neue Sammlung“ ausgelöst wurden, waren sicher beabsichtigt: die Neue Sachlichkeit, die Neue Fotografie, das Neue Bauen, das Neue Frankfurt, die Neue Typografie. Man reihte sich damit ein in die avantgardistischen Bestrebungen der zwanziger Jahre. Deutlich wird das auch wenig später in

<sup>7</sup> Aus der Entschließung des Staatsministeriums für Unterricht und Kultus (wie Anm. 5), siehe auch Stalla (wie Anm. 1), S. 24, dort vollständig zitiert, sowie Hufnagl (wie Anm. 3) S. 149.

<sup>8</sup> Abteilung für Gewerbekunst, 1. Jahres-Bericht 1925/26 (Archiv der Neuen Sammlung)

<sup>9</sup> München-Augsburger Abendzeitung, Nr. 85 vom 29. März 1926.

<sup>10</sup> Schreiben von Pechmanns vom 21.10.1925 an die Direktion des Nationalmuseum (Abdruck im Archiv der Neuen Sammlung).

<sup>11</sup> Über die Ankäufe entschied von Pechmann nicht alleine, sondern gemeinsam mit Adalbert Niemeyer und Ministerialdirektor Richard Henschel, die zusammen eine kleine Ankaufskommission bildeten, wie aus einer Notiz im Inventarbuch der Neuen Sammlung (Inv.-Nr. 96/25) hervorgeht. Ursprünglich gehörten dieser Kommission auch Carl Sattler und Wolfgang von Wersin an; siehe Brief von Pechmanns vom 31. August 1925 an das Ministerium für Unterricht und Kultus (Abschrift im Archiv der Neuen Sammlung).

<sup>12</sup> Siehe hierzu Stalla (wie Anm. 1).

der impulsgebenden, von Günter von Pechmanns Nachfolger Wolfgang von Wersin (1882-1976) ausgerichteten Ausstellung „Der billige Gegenstand – Die Wohnung für das Existenzminimum“ von 1930, in der preiswerte, beispielgebend gestaltete Gegenstände aus der industriellen Massenproduktion zu sehen waren – sicher kein Zufall, war der zweite Direktor der Neuen Sammlung doch selbst Entwerfer, und zwar einer, den man mit Fug und Recht als Industriedesigner bezeichnen kann. Dass im Anschluss an diese Ausstellung etliche der gezeigten Objekte in den Bestand übergingen, belegt, in welche Richtung sich die damalige Sammlungspolitik bewegte. Doch entscheidend war nicht der Preis, sondern die Qualität der Objekte, die in den ersten Jahren aufgenommen wurden. Deutlich zeigen das einige exemplarische Erwerbungen von Pechmanns wie auch seines Nachfolgers: Vom Bauhaus kamen in die Sammlung Textilien, Spielzeug, Keramik und Silberarbeiten – u. a. von Anni Albers, Gunta Stözl, Alma Buscher, Ludwig Hirschfeld-Mack, Theodor Bogler, Otto Lindig und Wolfgang Tümpel –, von der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein ebenfalls Textilien, aber auch zahlreiche Keramiken von Marguerite Friedländer und Metallarbeiten von Karl Müller. Aus heutiger Sicht hoch bedeutsam sind auch Erwerbungen wie die Freischwingerstühle (MR 10 und MR 20) von Ludwig Mies van der Rohe; durch das frühe Erwerbsdatum (1930) gehören diese zu den extrem seltenen, sicher belegbaren frühen Ausführungen dieses epochalen Entwurfs.

Mit der Entlassung von Wersins durch die Nationalsozialisten erfolgte 1934 ein tiefer Einschnitt in die bisherige Sammlungspolitik. Die Neue Sammlung verlor ihre Selbständigkeit, sie wurde wieder in das Bayerische Nationalmuseum eingegliedert und schließlich ab 1940 gänzlich geschlossen. Demzufolge reduzierten sich die Erwerbungen und waren nun auch entsprechend ideologisch geprägt bzw. rückwärtsgewandt (z. B. Zinnsoldaten, Rauschgoldengel oder gestrickte Handschuhe). Hinzu kamen auch bedauernswerte Verluste, da die Sammlungen „billiger“ Alltagsgegenstände verkauft, verschleudert oder an Waisenhäuser und Kindergärten abgegeben wurden. Zusammen mit dem Schwund in den Nachkriegswirren belief sich dieser Aderlass auf rund 25 Prozent der Bestände.<sup>13</sup>

Nach dem Kriegsende knüpfte das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus wieder an die zwanziger Jahre an, und so wurde im November 1946 Günther Freiherr von Pechmann erneut als Leiter der Neuen Sammlung verpflichtet. Entscheidend für die Zukunft der Neuen Sammlung war jedoch eine Änderung ihres Status, wurde sie doch auf Ministerialentschließung von 1947 als selbständiges „Museum für angewandte Kunst“ etabliert. Ein Jahr später, nach der Währungsreform von 1948, begann die Erwerbungsstätigkeit wieder verstärkt, konzentrierte sich jedoch vor allem auf serielle Objekte aus Keramik, Glas und Holz sowie auf angewandte Grafik. Wesentliche Akzentverschiebungen im Vergleich zu von Pechmanns erster Amtszeit sind dabei nicht zu erkennen.

Die Ausstellungstätigkeit nahm weiter zu, und dies zu Lasten der Sammlungstätigkeit. Das änderte sich auch unter von Pechmanns Nachfolgern nicht: dem Publizisten Hans Eckstein (1898-1985) und dem Journalisten Wend Fischer (1916-2005). Dennoch vollzog sich seit Mitte der 1950er Jahre eine ganz entscheidende Wende: mit Leuchten, Radios, Telefonen, Staubsaugern, Heißwasserkesseln, Bügeleisen etc. gelangten erstmals in größerem Umfang elektrische Geräte und damit Industriedesign im heutigen Sinn in die Bestände, darunter auch so exemplarische Entwürfe wie der so genannte „Schneewittchensarg“ von Hans Gugelot und Dieter Rams, der Anfang 1958 aufgenommen wurde.

Unter Wend Fischer, der ab 1965 für 15 Jahre Die Neue Sammlung leitete – die bis dahin längste Zeitspanne eines Direktors –, wurde jedoch nicht nur der Bereich Industriedesign weiter ausgebaut, sondern sehr vorausschauend und damals neuartig die Fotografie als neues Sammlungsgebiet aufgenommen: „... weil wir meinen, daß diese etwas heimatlos zwischen sogenannter *freier* und sogenannter *angewandter* Kunst schwebende Gattung so eng mit der visuellen Gestalt unserer Umwelt, ihrer Interpretation wie ihrer

<sup>13</sup> Wichmann (wie Anm. 1), S. 51.

Dokumentation, verbunden ist, daß sie in unser Museum von Morgen gehört.“<sup>14</sup> Maßgeblichen Anteil am Aufbau der Fotosammlung hatte der Architekt Klaus-Jürgen Sembach (\*1933), der seit 1960 als Konservator tätig war und ab 1965 zudem die Ausstellungen der Neuen Sammlung gestaltete.<sup>15</sup> Nachdem jedoch in jüngerer Zeit die Fotografie auch im Kunstmuseum angekommen ist, begann Die Neue Sammlung das Spektrum einzugrenzen und sich auf die Sach- und Produktfotografie zu konzentrieren.

Mit Wend Fischer erfolgte noch eine weitere grundsätzliche Veränderung der Sammlungspolitik, indem er sich nun nicht mehr nur auf das programmatisch Neue konzentrierte, sondern auch die historische Komponente stärker berücksichtigte: „Einer dieser Schwerpunkte ist die zeitliche Ausdehnung der Sammlung in die Vergangenheit, bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, um die Ursprünge der neueren Entwicklungen genauer zu erfassen und zu dokumentieren.“<sup>16</sup> Hinzu kamen mit französischer Keramik und Glaskunst aus der Zeit unmittelbar vor dem Jugendstil und mit Objekten der Epoche „um 1930“ zwei weitere, die Vergangenheit einbeziehende Bereiche – ebenfalls ein klares Signal, die Frühzeit der Moderne und Auswirkungen der industriellen Revolution in den Fokus zu nehmen.<sup>17</sup>

Mit dieser durchaus folgerichtigen Entscheidung begann sich eine geistesgeschichtliche Auseinandersetzung mit den Wurzeln der Moderne in der Sammlungspolitik abzubilden. Zunächst allerdings nur auf wenige Aspekte konzentriert und noch nicht systematisch strukturiert. Dennoch spielte nach wie vor das eigentliche Sammeln gegenüber dem Ausstellen nur eine untergeordnete Rolle. Die Neue Sammlung hatte sich in den vorangegangenen Jahrzehnten einen internationalen Ruf als Ausstellungsinstitut erarbeitet. Ihre Etablierung als weltweit bedeutendes Designmuseum stand erst noch bevor, aber immerhin war der Bestand bis Ende der 1970er Jahre auf rund 20.000 Objekte bzw. Objektgruppen angewachsen.

Mit Hans Wichmann (\*1925), der wie seine Vorgänger dem Werkbund angehörte, ja den Werkbund Bayern als Geschäftsführer von 1960 bis 1980 leitete, übernahm 1980 erstmals ein Kunsthistoriker die Direktion der Neuen Sammlung, dem als Konservator Florian Hufnagl (\*1948), ebenfalls ein Kunsthistoriker, zur Seite stand. Unter Wichmanns Ägide (1980-1990) verwandelte sich das Ausstellungsinstitut in ein Museum. Er organisierte die bis dahin unzulängliche Unterbringung der Objekte neu, begann mit deren wissenschaftlicher Dokumentation, strukturierte die einzelnen Gebiete der Sammlung systematisch und erschloss neue Sammlungsfelder: „Dazu gehörte das Automobil, das in einzelnen, formal beispielhaften Entwicklungen aufgezeigt werden muß, weil in seine Konzeption neben hoher technischer Leistung starke kreative Schübe eingeflossen sind; zum zweiten das Feld der Sportgeräte, die im Rahmen wachsender Freizeit täglich von Hunderttausenden benützt werden; drittens die für unser Jahrhundert so charakteristische, sich immer stärker abzeichnende Systementwicklung, die vom Kinderspielzeug bis zur kompletten Nachrichtenkette reicht. Als viertes neuartiges Gebiet wurde der Bereich der Sekundärarchitektur (street furniture), also die Möblierung des öffentlichen Raumes in exemplarischen Gruppen aufgenommen.“<sup>18</sup> Dementsprechend hatte sich dadurch auch sammlungspolitisch einiges verändert. Außerdem erlaubte es die nun erfolgte systematische Aufgliederung in 23 Sammlungsgebiete, schnell zu erkennen, in welchen Bereichen ein besonderer Ergänzungsbedarf bestand. Beispielsweise war es in der Vorkriegszeit allein schon aus finanziellen Gründen kaum möglich, die damals für deutsche Verhältnisse immens

<sup>14</sup> Wend Fischer, Für ein Museum von Morgen. Erwerbungen der letzten Jahre. Die Neue Sammlung. München 1974 [Faltblatt].

<sup>15</sup> Siehe Ulrich Pohlmann, Fotoausstellungen in der Neuen Sammlung und im Münchner Stadtmuseum 1967-2012. In: Christoph Hölz [Hrsg.], Formen des Zeigens. Der Ausstellungsgestalter Klaus-Jürgen Sembach. Berlin/München 2013, 260f.

<sup>16</sup> Ebenda.

<sup>17</sup> Vgl. Ebenda.

<sup>18</sup> Hans Wichmann, Die Realisation eines neuen Museumstyps - Die Neue Sammlung - Bilanz 1980/90: Basel/Boston/Berlin 1990, S. 15.

teuren Silberobjekte des französischen Art Déco zu erwerben, wie überhaupt von Pechmann 1925 in Paris kaum französische Objekte gekauft hatte. Durch eine erhebliche Intensivierung der Akzessionstätigkeit konnte der bis 1980 aufgebaute Bestand in Wichmanns Amtszeit durch rund 12.000 Neuerwerbungen um mehr als ein Drittel vergrößert werden.

Zudem erfuhr nun das Industriedesign eine ganz neue, erheblich stärkere Gewichtung. Nicht nur ergänzte man hier gezielt einzelne Bereiche, sondern die Sammlung entwickelte durch die Qualität der Auswahl aus der aktuellen Produktion erneut Vorbildcharakter, allerdings diesmal nicht für das produzierende Gewerbe, für die Handwerker oder Designer, sondern ... für andere Museen! Denn schließlich entstanden seit Anfang der 1980er Jahre mit dem nahezu parallel verlaufenden Design- und Museumsboom nicht nur zahlreiche Museumsneubauten, sondern auch etliche neue Museumsabteilungen in den Kunstgewerbemuseen, die nun auch das aktuelle Design entdeckten und wie etwa das Kunstgewerbemuseum Berlin gar eine eigene „Neue Sammlung“ einrichteten.<sup>19</sup>

Doch trotz all dieser Veränderungen zog sich eine Konstante durch die Sammlungspolitik bis 1990, und zwar der Glaube an die „Gute Form“ in all ihren Ausprägungen. Dem Erbe des Bauhauses, des Werkbundes und der HfG Ulm blieb Die Neue Sammlung bis 1990 verhaftet – auch im Zeitalter der Postmoderne. Porzellangeschirr mit farbenfrohem „systemzeitlichem“ Dekor, farbige, fantasievoll geformte Kunststoffmöbel der 1960er und 1970er Jahre, von der Pop Art beeinflusstes Design oder gar Objekte von Memphis und Alchimia oder von Vertretern des „Neuen Deutschen Designs“ fanden erst nach 1990 unter der Leitung von Florian Hufnagl Eingang in Die Neue Sammlung.

Während die 1980 begonnene Reorganisation der Neuen Sammlung als Museum weitergeführt und ausgebaut wurde, gab es in der Sammlungspolitik seit 1990 unter Florian Hufnagl weitere Akzentverschiebungen – nicht nur hinsichtlich der bereits angesprochenen Aspekte wie etwa der Postmoderne, die auch den Blick auf gestalterisch bedeutende Dinge jenseits der „Guten Form“ öffnete, sondern vor allem durch die beiden anstehenden Museumsneubauten: das Neue Museum in Nürnberg und die Pinakothek der Moderne in München, die im Jahr 2000 bzw. 2002 ihre Pforten öffnen sollten. Dies bedeutete veränderte Gegebenheiten und Ziele, wie etwa, erstmals Sammlungsbestände in umfangreichen Dauerausstellungen zur Entwicklung des Designs einer breiten Öffentlichkeit vor Augen stellen zu können, ein großes Publikum an die Idee des Designs heranzuführen etc.

Um den damit verbundenen Herausforderungen gerecht zu werden, mussten erhebliche Kraftanstrengungen – nicht nur finanzieller Natur – unternommen werden, denn manches, was in den 1980er Jahren angedacht wurde, erwies sich nun als nicht mehr zeitgemäß oder ließ sich nur in modifizierter Form umsetzen, manches konnte gar jetzt erst in Angriff genommen werden, und vieles entstand völlig neu. Beispielsweise befanden sich zuvor kaum Korpusmöbel in der Neuen Sammlung, da man sich in der Vergangenheit aus Platzgründen auf Kleinmöbel beschränkte und ‚aus der Not eine Tugend machend‘ davon ausging, Designgeschichte anhand von Stühlen zeigen zu können. Oder man hatte sich mit Reeditionen von wichtigen Design-Ikonen begnügt – so war etwa Marcel Breuers „Wassily-Sessel“ nur in einer Nachkriegsausführung vorhanden. Originale, Entwicklungen und Prozesse interessierten damals kaum. Der Aufholbedarf war enorm. Durch die Übernahme kompletter Sammlungen, etwa die Thonet-Sammlung von Peter Ellenberg oder eine Memphis-Sammlung, und den Ankauf exzeptioneller Einzelstücke (Charles Rennie Mackintosh, Edward William Godwin, Otto Wagner, Eileen Gray, Jacques-Emil Ruhlmann, Ettore Sottsass etc.) gelang es, Versäumnisse der Vergangenheit auszugleichen. Gleiches galt für den Sektor des Automobildesigns, wo so wichtige Beispiele wie der Tatra 87 fehlten. Hier wurde die Schärfung des Sammlungsprofils verfolgt mit Konzentration auf prägnante, designhistorisch aussagestarke Themen wie etwa die Stromlinienform. Erst durch diese Erwerbungen wurde es möglich, auf höchstem Niveau Design in all seinen Facetten mit

<sup>19</sup> Barbara Mundt, Die „Neue Sammlung“ am Berliner Kunstgewerbemuseum. In: Museumsjournal, 3. Jg., 1989 (Januar), S. 26-28.

exemplarischen Stücken anschaulich darzustellen und gleichzeitig auf Wege in die Gegenwart und Zukunft hinzuweisen.

Auf anderen Gebieten wie dem Autorenschmuck ergaben sich durch Schenkungen, Stiftungen und Dauerleihgaben (Danner-Stiftung) ungewohnte Perspektiven. Was vorher unmöglich erschien, konnte nun verwirklicht werden. Auf diese Weise entstand eine der bedeutendsten Sammlungen an Autorenschmuck, die – und das ist weltweit einzigartig – als permanente Ausstellung im Kontext von Architektur, freier Kunst, Grafik und Design gezeigt wird.

Einige entscheidende Veränderungen der Sammlungspolitik wurden erst durch umstürzende politische Ereignisse wie den Mauerfall und die dadurch verbundene Öffnung nach Osten möglich. Systematisch DDR-Design zu sammeln, war für westliche Museen vorher schlichtweg nicht machbar, nicht nur, dass es keinen Markt dafür gab, auch das Wissen über die im Osten Deutschlands entstandenen Produkte war kaum vorhanden.

„Design sammeln“ ist jedoch auch untrennbar – zumindest in einem Designmuseum – mit „Design ausstellen“ verbunden – ein Kontext, der in diesem Rahmen allerdings nur angedeutet werden kann. Industriedesign ist Serienproduktion, und um das anschaulich zu vermitteln, benötigt man häufig eine größere Zahl an Einzelstücken, wie etwa die Reihen der elektrischen Wasserkessel von Peter Behrens oder die roten Valentine-Schreibmaschinen von Ettore Sottsass in den Räumen der Neuen Sammlung in München bzw. Nürnberg überzeugend vor Augen führen.

Ebenso wichtig für das Verständnis moderner Produkte ist inzwischen der Designprozess. Dass damit auch Auswirkungen auf die Sammlungspolitik einhergehen, vermitteln nicht nur die in der derzeitigen Dauerausstellung präsentierten Objekte wie die 3D-Skizzen und Prototypen von Luigi Colani, das Urmodell des Systemschranks M 125 von Hans Gugelot, die „Clay“-Modelle der BMW-Motorräder oder das Klopffmodell eines Porsche 356, sondern auch die in den letzten Jahren erworbenen Sammlungen, etwa Handys aus den unterschiedlichsten Ländern, ja Kontinenten und Kulturen (Europa, USA, Japan, Korea etc.), die Entwicklungsmodelle der Unternehmen Agfa, Festo und Rosenthal oder die Vor- bzw. Nachlässe einzelner Designer aus der ersten Industriedesigner-Generation der Nachkriegszeit, seien sie nun aus der Riege der VDID-Gründer oder der Absolventen der HfG Ulm (u. a. von Hans Theodor Baumann, Karl Dittert, Heinz H. Engler, Ernst Moeckl, Alexander Neumeister). Nicht zuletzt dadurch ist in den letzten Jahrzehnten die Anzahl der Objekte bzw. Objektgruppen im Bestand der Neuen Sammlung enorm angestiegen, hat sich mit insgesamt ca. 57.000 inventarisierten Objekten gegenüber 1990 nahezu verdoppelt. Da unter den einzelnen Inventarnummern häufig Konvolute und größere Objektgruppen zusammengefasst sind, ist die Zahl der Einzelobjekte erheblich höher anzusetzen.<sup>20</sup>

In den aufgezeigten Veränderungen der Sammlungspolitik spiegeln sich die sozio-ökonomischen und kulturellen Umwälzungen der letzten Jahrzehnte ebenso wie beispielsweise auch in der verstärkten Berücksichtigung der Designentwicklung in Ländern wie Indien, Brasilien, Afrika, Korea etc., die bisher nicht im Zentrum der Sammeltätigkeit standen, wie überhaupt die globalisierte Produktwelt zu den großen Herausforderungen einer zukünftigen Sammlungspolitik gehört.

---

<sup>20</sup> So besteht ein Kaffeeservice in der Regel aus 21 Teilen, taucht aber lediglich als einzelne Inventarnummer auf.