
Bewahren, erkennen, erinnern

Aspekte öffentlichen Sammelns

Frank Matthias Kammel

Sammeln gehört zu den anthropologischen Konstanten des Individuums. Schon Kinder beginnen, unabhängig von ihren ökonomischen Potenzialen, zu sammeln. Jüngst offenbarte Guntram Vesper (1941–2020) seine schon im Vorschulalter entwickelte Sammelleidenschaft in seinem autobiografisch angelegten Roman *Frohburg*. Systematische Gestalt begann sie in diesem speziellen Fall mit den in den ersten Nachkriegsjahren im Einzelhandel gelegentlich noch verfügbaren Bildkärtchen des Winterhilfswerks anzunehmen, deren mit verräterischen Aufschriften bedruckte Rückseiten geschwärzt waren. „Außerdem“ nannte der bekannte Schriftsteller damals bald auch „eine Briefmarkensammlung, eine Ansichtskartensammlung, eine Heftchensammlung, eine Lesebuchkollektion, eine Natursammlung, eine Steinsammlung und eine Waffensammlung“ sein eigen. Und er resümiert: „Vielleicht, daß sich hinter der Beschreibung der Sammlungen der Sammler kurz zeigt.“¹ Diese Vermutung teilt er mit zahlreichen Gelehrten, die sich mit dem Phänomen des Sammelns beschäftigten, und nicht zuletzt mit Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832), dessen Behauptung kolportiert wird, dass Sammler glückliche Menschen seien.² Wenn das stimmt, müssten das Sammeln und Sammlungen glücklich machen. Alle, die sammeln, können dies erproben.

Der Dichter verknüpfte das Sammeln mit dem Belehren und Lernen und sah darin ein Mittel der Selbstentfaltung. Er liebe seine Sammlungen, soll er dem Weimarer Kanzler Friedrich von Müller (1779–1849) 1812 gesagt haben, nicht des angehäuften Besitzes wegen, sondern weil sie ihn bildeten und „ruhiger“ machten.³ Er hegte die Gewissheit, dass eben dann, wenn „ein Teil zum anderen“ gebracht werde, aus scheinbar angehäuften Chaos Organisation entstehen und sich ein gegliedertes Gebilde entwickeln könne. Bis heute betrachten Pädagogen das Sammeln in diesem Sinn als Parallele und Entsprechung zum Spiel und betonen dessen erzieherische Dimension, die dadurch geförderten Aspekte der Persönlichkeitsbildung und der individuellen Entfaltung.

Während sich hinsichtlich Organisationsstrukturen, Akkumulationsstrategien, Präsentationspraktiken und der Gedächtnisfunktion museale Prinzipien schon in den sakralen Sammlungen des hohen Mittelalters nachweisen lassen,⁴ zielten erst die Kunst- und Wunderkammern der Renaissance auf die Darstellung eines universalen Zusammenhangs, die Formung eines umfassenden Bildes von der Welt. Aufgrund eines entstehenden enzyklopädischen Interesses horteten und präsentierten sie mit *Naturalia*, *Artificialia*, *Scientifica*, *Exotica* und *Mirabilia* Güter aus den unterschiedlichsten Bereichen des menschlichen Lebens, seltene und staunenswerte Objekte in einem geordneten System, um auf diese Weise Erkenntnis zu generieren.⁵ Die 1565 im Münchner Marstallgebäude eingerichtete Kunstkammer Herzog Albrechts V. (1528–1579, reg. ab 1550), eines leidenschaftlichen Sammlers, barg mehr als 6000 in eine abstrakte Ordnung gebrachte Exponate.⁶ Die auf der Landshuter Burg Trausnitz vor knapp zwei Jahrzehnten animierte Kunst- und Wunderkammer soll an diese große Tradition der Wittelsbacher erinnern (Abb. 1).⁷

Zunächst sind Dinge, insbesondere in jeder Hinsicht außergewöhnliche Zeugnisse vergangener Zeiten oder fremder Kulturen, mehr als schriftlich fixiertes Wissen über unsere Welt, allerdings Animatoren des Staunens. Sie mobilisieren Imaginationskraft. Das Staunen und die ihm entspringende Neugier sind der Ausgangspunkt von Denken und Wissen. Die *Metaphysik* von Aristoteles (384–322 v. Chr.) beginnt mit dem Gedanken, dass alle Menschen von Natur aus nach Wissen strebten. Den Grund dafür erklärt der antike Denker schon im folgenden Satz seines Werkes: „Weil sie näm-



Abb. 1
Blick in die 2004 eingerichtete Kunst- und Wunderkammer auf der Burg Trausnitz in Landshut, Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums. Bild: BNM München

lich staunten, haben Menschen zu philosophieren begonnen“.⁸ Staunen, die freudige Wahrnehmung der Welt, ist der Ausgangspunkt für Neugier, und Neugier die Voraussetzung für Denken. In diesem Sinn können die in Museen und Sammlungen gehüteten Dinge Motoren der Neugier und damit Auslöser von Forschung sein.⁹

Seit dem späten 18., vor allem aber dem 19. Jahrhundert zählen Museen zu den wichtigsten, oft architektonisch herausgehobenen Institutionen, die neben anderen auch dieses Ziel verfolgen. Daher bilden sie ein Instrument, dem über die Konservierung überkommener kultureller Güter und über die Vermittlung von Kenntnissen eine historisch begründete Orientierung aufgegeben ist. In Zeiten sozialer Umbrüche war und ist gerade diese Funktion von enormer Bedeutung. Schließlich stellen sie die lebenden mit den vorangegangenen Generationen und deren Lebenswirklichkeiten in einen Zusammenhang. Dies gehört bis heute zu den ureigenen Aufgaben öffentlicher Sammlungen. Denn Sammeln hat stets etwas mit Erinnern zu tun. Sammlungen sind Bausteine großer Erzählungen, sie sind und spiegeln – je nach Gegenstand und Rahmen, Ausrichtung und Struktur – einen Teil der Wirklichkeit, ermöglichen die Deutung historischer Phänomene und damit auch für die Gegenwart belangreicher Prozesse. Mit jedem Objekt, das ihnen eingefügt wird, eröffnen sich Möglichkeiten, die Erzählung von Vergangenheit, von Kunst- und Kulturgeschichte, Technik- oder Naturgeschichte, Bildungs- und Wissenschaftsgeschichte genauer, facettenreicher, interessanter, auf jeden Fall anschaulicher zu gestalten. Jedes einzelne dieser Zeugnisse menschlicher Leistungskraft oder naturhistorischer Entwicklungen stellt einen weiteren Anlass dar zu staunen, Neugier zu entwickeln, Fragen zu stellen und nachzudenken. Insofern besitzen Sammlungen zweifellos das Potenzial, die Persönlichkeit zu bilden. Dass sie den Sammler „ruhiger“ machen, wie Goethe meinte, dürfte dagegen strittig sein. Der New Yorker Psychoanalytiker Werner Muensterberger (1913–2011) verglich das Sammeln mit dem unablässig wiederkehrenden Zustand des Hungers und dem periodisch auftretenden Bedürfnis nach Sättigung.¹⁰ Wenn dem so wäre, eignete dieser Tätigkeit wie ihrem Resultat eher beunruhigende Begabung.¹¹

Sammeln

Machen Sammlungen nun gelassen oder macht das Sammeln unruhig? Im Gegensatz zu privaten Sammlungen und abgesehen von der „Jagd“ des Sammlers nach begehrenswertem Gut boten und bieten Überlegungen zu Struktur, Ausrichtung oder Zusammensetzung von entsprechenden öffentlichen Einrichtungen vielfach Anlässe turbulenter Diskurse. Nur ein Beispiel: Kurz vor der Eröffnung des im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm III. (1770–1840, reg. ab 1797) von Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) errichteten (Alten) Museums am Berliner Lustgarten entbrannte im Jahr 1829 ein grundlegender Disput. Eine Kommission, die vom Monarchen unter die Leitung Wilhelm von Humboldts (1767–1835) gestellt worden war, hatte die Konzeption des in der Entstehung begriffenen Hauses auf die europäische Hochkunst festgelegt.¹² Die geplante Präsentation sollte den seinerzeit gültigen Kanon der bildenden Künste auf mustergültige Weise spiegeln. So plante man, im Untergeschoss die Skulptur der klassischen Antike zu zeigen, im Obergeschoss die Malerei der Renaissance und des italienischen Barock, die mit den 1815 und 1821 erfolgten Erwerbungen der Sammlungen Giustiniani und Solly am Berliner Hof nun in bemerkenswerter Qualität greifbar war. Auch die Antiken galt es den Sammlungen des Regenten zu entnehmen. Hinsichtlich dieser Bestände sah der namhafte, in der Museumskommission mitwirkende Gelehrte und Künstler Aloys Hirt (1759–1837), der erste Archäologe der Berliner Universität, jedoch ein beachtliches Manko. Unterstützung erfuhr er von Christian von Bunsen (1791–1860), dem kunstbegeisterten preußischen Diplomaten, der viele Jahre in Rom und im Kreis der dortigen deutschen Künstler verbracht hatte. Da die in den königlichen Schlössern verfügbaren Objekte in mehrfacher Weise unzureichend seien, unter anderem fast ausschließlich römische und keine griechischen Bildwerke existierten, bedürfe es der umfangreichen Ergänzung durch Gipsabgüsse namhafter Skulpturen. Anderenfalls sei weder der Kanon treffend abzubilden noch die Entwicklung der antiken Kunst nur annähernd vollständig darstellbar. Die prominentesten Gegner dieser Position waren Schinkel und der preußische Kultusminister Karl von Stein zum Altenstein (1770–1840). Ihre Ablehnung der Forderung Hirts und Bunsens basierte auf der Überzeugung, dass

Abgüsse keine Kunstwerke, sondern Abbildungen von Kunstwerken – im heutigen Sinne Medien – seien, denen mit der Aura der genialen Leistung die Berechtigung zur Präsentation im Musentempel fehle.

Die Befürworter der integrierten Ausstellung von Gipsabgüssen meinten, das Museum habe vorrangig die Aufgabe der Belehrung, der Bildung. Um die kulturelle Entwicklung dementsprechend darstellen zu können, bedürfe es daher sowohl grundlegender Werke als auch einer gewissen Vollständigkeit in allen einzelnen Etappen. Angesichts der Zufälligkeit der vorhandenen Sammlungen sahen sie dieses Ziel als unrealisierbar an. Die Vertreter, die den Abguss im Museum ablehnten, begründeten dies ebenfalls mit der Hierarchie der Aufgaben dieser Institution, an deren erster Stelle das Erfreuen stehe. Zweitrangig sei der Auftrag zu belehren, der hinter der Vermittlung ästhetischen Genusses rangiere. Schinkel begriff die von ihm gebaute Einrichtung als einen Ort, an dem „im Publikum der Sinn für bildende Kunst [...] zu wecken“ sei, zunächst dem Künstler und dann erst dem Kunstgelehrten Studienmöglichkeiten zu schaffen seien. Demgegenüber ging es Hirt und Bunsen darum, „durch eine möglichst zusammenhängende Reihe von Darstellungen [den] Entwicklungsgang der Kunst in den verschiedenen Schulen und Epochen vor Augen“ zu stellen. Nur unter Hinzunahme von Abgüssen sahen sie die Möglichkeit, „in kurzer Zeit und mit geringem Geldaufwand eine unter wissenschaftlichen und kunsthistorischen Gesichtspunkten konzipierte Sammlung“ zu komplettieren.¹³

Am Ende setzte sich die Auffassung Schinkels durch. 1830 resümierte Wilhelm von Humboldt diesbezüglich: „Gipsabgüsse von Statuen haben natürlich von dem Königlichen Museum gänzlich ausgeschlossen werden müssen“.¹⁴ Doch sollte diese Sichtweise bald der Vergangenheit angehören. Schon 1842 musste die Berliner Kunstakademie 1268 Gipse – nur 31 blieben dort für Ausbildungszwecke zurück – an das Museum überweisen, um sie gemeinsam mit den Originalen aufzustellen und auf diese Weise den „Entwicklungsgang“ der antiken Kunst vor Augen zu führen (Abb. 2). Das ein Vierteljahrhundert später eingerichtete Neue Museum präsentierte schon bei seiner Einweihung etwa 1000 Abgüsse. Die Frage, ob Gipse museumswürdige Gegenstände sind, stellte sich nicht mehr, denn sie waren zu einem von vornherein eingeplanten Bestandteil der gesamten Konzeption geworden.¹⁵



Abb. 2
Adolph Menzel, *Saal der Gipsabgüsse im Alten Museum*, 1848, Kreidezeichnung, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, © Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett. SZ Menzel Nr. 1761

Das hier exemplarisch angerissene Problem, was öffentliche Sammlungen zu beinhalten, was sie darzustellen haben und mit welchem Gut diese Ziele zu erreichen sind, zog sich in dieser konkreten Form lange durch die Museumsgeschichte und ist bis heute in einem verwandten Sinn virulent: wenn der Einsatz von Medien der unterschiedlichsten Art zur Kontextualisierung vor allem hochrangiger Kunstwerke oder unter musealen Bedingungen nur schwerlich oder zumindest stark eingeschränkt zu vermittelnder, für das Narrativ aber unabdingbarer Gegenstände diskutiert wird;

sei es durch körperliche Modelle, physische Kopien oder Reproduktionen verschiedenster Art.

Im Planungsprozess der Einrichtung des von Alfred Messel (1853–1909) und Ludwig Hoffmann (1852–1932) konzipierten Deutschen Museums auf der Berliner Museumsinsel Ende der 1920er Jahre flammte der Diskurs um die museale Bedeutung der Gipsabgüsse und damit auch die Frage des Sammelns an gleicher Stelle nach einem Jahrhundert wiederholt auf. In dem damals kurz vor Vollendung stehenden Gebäude, dem Nordflügel des heutigen Pergamonmuseums, sollte die deutsche und niederländische Kunst, vorrangig die Gattungen Malerei und Skulptur, vom Mittelalter bis zum frühen Klassizismus Ausstellung finden. Die 1927 entbrannte Kontroverse, die nicht zuletzt ein Forum für die unterschiedlichen Ansichten zur Fortentwicklung der staatlichen preußischen Kunstsammlungen bildete, wurde vor allem zwischen dem auch an der Universität tätigen Archäologen Oscar Wulff (1864–1956), damals Kustos der altchristlichen Altertümer in der „Abteilung der Bildwerke der christlichen Epochen“ im Kaiser-Friedrich-Museum, und dem Kunsthistoriker Theodor Demmler (1879–1944), deren Direktor, ausgetragen.¹⁶ Wulff plädierte für die Schaffung bzw. den Ausbau von „Lehrsammlungen“ als der vordringlichsten Aufgabe der Museen, da nur mittels Nachbildungen fehlende oder von empfindlicher Lückenhaftigkeit ausgezeichnete Gattungen von Denkmälern zur Anschauung gebracht, die Vollständigkeit von Überblicken hergestellt und das umfassende Verständnis der Originale gefördert werden könne.¹⁷ Kunstwerke und Nachbildungen miteinander bzw. in räumlicher Nähe aufzustellen, forderte er als sinnvolle gegenseitige Ergänzung und als die Grundlage einer belebenden Kooperation zwischen Museen, Universitäten und Kunstakademien. Das auf diese Weise zu schaffende „vergleichende Museum der vaterländischen Altertümer“, welches er in der Lage wähnte, sowohl den Bedürfnissen wissenschaftlicher Forschung als auch allgemeiner Volksbildung und daneben der Befriedigung des angestrebten ästhetischen Genusses vollkommen gewachsen zu sein, stellte Wulffs Beitrag zur museumspolitischen Debatte der deutschen Zwischenkriegszeit dar. Die Idee markierte bezüglich des Gipsabgusses, seiner Bedeutung und Funktion, noch einmal uneingeschränkt und beispielhaft die Position, die Mitte des 19. Jahrhunderts im Neuen Museum mustergültige Gestalt angenommen hatte.

Demnach galt die plastische Abformung als wesentliches Mittel der Geschmacks- und Gefühlsbildung sowie darüber hinaus der wissenschaftlichen Erkenntnis. Ihr pädagogischer Wert wurde so hoch eingeschätzt, dass man sie dem Originalkunstwerk gegebenenfalls vorzog. Nur mit ihr, meinten prominente Geisteswissenschaftler damals, ließen sich ästhetische Normen überall vermitteln, handgreifliche wissenschaftliche Arbeitsinstrumente in Archäologie und Kunstwissenschaft schaffen und größtmögliche Vollständigkeit in der Anschaubarkeit der Monumente erreichen. Angesichts des massiven Plädoyers für das Sammeln von Gipsabgüssen traten noch einmal normative, positivistische und enzyklopädische Bestrebungen des 19. Jahrhunderts in aller Deutlichkeit zutage. Nur aus dieser Perspektive ist die Haltung Wulffs zu verstehen, die noch wenige Jahrzehnte früher wesentlich stärker geteilt worden war. Die 1912 vom Prager Archäologen Wilhelm Klein (1850–1924) geäußerte Meinung, dass „eine wissenschaftliche Führung in einem Abgüßmuseum dem Kunstfreund weit mehr bieten [könne], als eine solche durch Vatican und Lateran“, mag dies zwar zugespitzt, aber dennoch beispielhaft verdeutlichen.¹⁸

Im Sinne eines Kompromisses richtete man die Hälfte des Erdgeschosses des Deutschen Museums schließlich mit Kopien der Spitzenwerke von der Romanik bis zur frühen Renaissance ein, etwa den Skulpturen der Goldenen Pforte des Freiburger Doms, den Naumburger Stifterfiguren oder dem Nürnberger Sebaldusgrab von Peter Vischer (um 1455–1529). Allerdings wurden die Abformungen nicht gemeinsam mit den originalen Bildwerken des Museums gezeigt, sondern separiert (Abb. 3). Theodor Demmler bemühte seinerzeit nahezu die gleichen Argumente wie Schinkel und Stein zum Altenstein ein Jahrhundert zuvor: Da den Gipsen die Aura fehle, komme ihnen in Kunstsammlungen kein Platz zu, in den Lehrsammlungen der Universitäten dagegen sehr wohl.

Goutierten einige Stimmen der Presse und der Wissenschaft die Kombination von Originalen und Gipsabgüssen kurz nach der Eröffnung des Berliner Museumsneubaus zunächst noch,¹⁹ wurde alsbald ein ganz anderer Ton angeschlagen, der die damals zum Gipsabguss vorherrschende öffentliche Meinung unverblümt zum Ausdruck brachte. Der am 9. November 1931 in der „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ veröffentlichte Text des Germanisten und Journalisten Bruno E. Werner (1896–1964), der bereits



Abb. 3

Blick in den „Saal des Sebaldusgrabes“ im Deutschen Museum in Berlin, Zustand 1930–1936. Bild: Staatliche Museen zu Berlin

im Titel „lebendige Kunst statt Gips“ forderte, beschrieb die mit Gipsabgüssen gefüllten Säle mit dem Fluidum „einer tote[n] Gießformanlage eines modernen Industriewerkes“.²⁰ Die leichenhafte Atmosphäre des Museumstraktes lege sich lähmend auf den Besucher. Die „graue leblose Masse als eine zähe Schicht zwischen Betrachter und das Erlebnis“ geschoben, zerstöre die elementare Aufnahmefähigkeit und verderbe den Geschmack. Im Zeitalter der zunehmenden Reproduzierbarkeit der Künste bleibe „es ein heiliges Vermächtnis der Museen, unmittelbar die Unsterblichkeit des schöpferischen Geistes reden zu lassen [...]. Das Museum jedoch hat die Aufgabe, das Lebendige zu wahren und nicht Konserven aufzustapeln.“ Und

auf die von Werner gestellte Frage – „Dient eine solche Halle nicht nur jener irregeleiteten und nachgerade fatal und schändlich werdenden und missverstandenen ‚Volksbildung‘, jener billigen Popularisierung, sozialen Aufklärungsversuchen, deren Geist und lebenszerstörende Wirkung heute überall zu spüren sind?“ – gab der Autor die bejahende Antwort gleich selbst und schloss die Forderung an, die Gipse auszuräumen und den Saal für Sonderausstellungen zu nutzen. Endlich fügte er den Ratschlag an: „Die Gipse kann man an die kunsthistorischen Seminare der preußischen Universitäten verteilen, wo sie noch am wenigsten Schaden anrichten, falls man sich nicht zu einer Tat von cäsarischer Größe entschließt: sie samt und sonders in der Spree zu versenken.“ Von billiger Volksbildung und verfehlten Museumszielen ist auch in anderen Meinungsäußerungen dieser Zeit die Rede: So wurde dieser Teil des Deutschen Museums mit der „Monströsität einer Totenkammer“ verglichen, die „den Betrachter mit den unangenehmsten Gefühlen“ erfülle.²¹ 1936 räumte man die Säle der Abgüsse wie von Werner vorgeschlagen für eine Sonderausstellung und entschied damit die Kontroverse endgültig zugunsten des Museums als einer Sammlung originaler Kunstwerke.

Erinnern

Was diese Episoden um die Ausstellung von Abgüssen beispielhaft verdeutlichen, sind die verschiedenen Auffassungen und Ansprüche zu Gestalt und Funktion von Kunstsammlung und Lehrsammlung, dem öffentlichen Museum und vergleichbaren akademischen Einrichtungen. Nicht zuletzt basieren diese Unterschiede auf dem Adressatenverhältnis. Im Gegensatz zu den für die Öffentlichkeit errichteten Museen und präsentierten Sammlungen, waren Lehrsammlungen fast ausnahmslos allein einem eingeschränkten Kreis zugänglich, im besten Falle halböffentlich, bildeten Mittel der Forschung und hatten Funktionen im Curriculum der Ausbildung zu erfüllen. Seit die Universitätssammlungen in Deutschland etwa vor einer Generation begannen, sich einem breiteren Publikum zu öffnen, rücken eher die Gemeinsamkeiten beider Institutionstypen in den Blick, das Bewahren kultureller Güter im weitesten Sinn.

Das Synonymwörterbuch erklärt „bewahren“ mit „längere Zeit aufheben“, mit „erhalten und behalten“, stärker noch mit „schützen“. Das Grimmsche Wörterbuch, der Klassiker der deutschen Sprache, setzt die Bedeutung „hüten“ und „behüten“ hinzu.²² Kustoden und Archivaren ist das Bewahren, das Aufheben, Erhalten und Schützen qua Amt aufgetragen. Doch auch sie haben sich immer wieder vor Augen zu führen, warum und wofür sie bewahren: Nur um Relikte gelebten Lebens zu konservieren? Diese Frage ist keine nur rhetorische, sie bestimmt nicht selten unseren Alltag zwangsläufig: Kann das weg oder soll ich es aufheben? In einer von Wohlstand geprägten Gesellschaft überfluten uns die Dinge. Rascher technischer Fortschritt, wechselnde Moden und ästhetischer wie mentaler Wandel beschleunigen den Austausch von Gegenständen in der Arbeitswelt wie im Wohnbereich, der öffentlichen wie der individuellen Sphäre. Schon aufgrund begrenzten Raums sondern wir im Privaten von Zeit zu Zeit aus, etwa anlässlich von Neuanschaffungen, Renovierungen, Umzügen oder anderen Veränderungen der Lebensumstände. Gelegentlich bereuen wir vorschnelle Entsorgungen, weil der entsprechende Gegenstand plötzlich doch nötig oder nützlich gewesen wäre oder weil erst sein Verlust offenbarte, welche Momente der Vergangenheit von ihm erinnert, in besonderer Weise vor Augen gehalten worden waren. Dieses Problem bewegt nicht nur den Einzelnen. Auch soziale Gruppen, Korporationen, Institutionen und schließlich die ganze Gesellschaft müssen sich unablässig die Frage stellen, welche der lange Zeit lebensbestimmenden, dann aber nicht mehr be- oder genutzten Gegenstände aufbewahrt werden sollen und wozu.

Gelegentlich wird gefragt, ob historisches Material nicht ausnahmslos und ohne Rücksicht auf dessen Konservierung digitalisiert werden sollte, wenn das Erhalten, das heißt Konservieren und Deponieren, so aufwendig und damit so teuer ist? Zumal das Digitalisat im Gegensatz zum materiellen Gegenstand uneingeschränkte Zugänglichkeit und Nachhaltigkeit suggeriert? Jenseits einer schwärmerisch beschworenen Aura des Originals ist der physische Gegenstand zweifellos immer Belegstück, unmittelbarer Zeuge des vergangenen, wirklichen Lebens, somit originäre Stütze der Erinnerung sowie eine Quelle möglicher Erkenntnis. Im Gegensatz zum Digitalisat, jedoch auch anderen visuellen Medien oder dem klügsten Geschichtsbuch besitzt das Ding vergleichbar dem Schriftstück die Qualität

der Primärquelle. Dem venezianischen Händler und Chinareisenden Marco Polo (1254–1324) glaubte man die in seinen handschriftlichen Berichten von 1298 dargestellten Erlebnisse nicht, bis er ein goldenes mongolisches Kuriersiegel und somit ein gegenständliches Beweismittel seiner Erfahrungen vorlegte.²³ Aus dieser Perspektive gleicht es der Reliquie, einem aus der religiösen Sphäre bekannten materiellen Bürgen für die leibliche Existenz und die fortdauernde Präsenz des Heiligen als einer Quelle heilsamer Wirkung.

Aufgrund dieser Parallelität übertrugen Geschichts- und Rechtswissenschaft der Aufklärung bereits Mitte des 18. Jahrhunderts den Begriff der Reliquie auf alle historisch aussagekräftigen Hinterlassenschaften, weil ihnen die Qualität eigen wäre, ihre Entstehungszeit und -umstände zu konservieren und nachvollziehbar zu machen. In diesem Sinn definierte der Frankfurter Staatswissenschaftler Friedrich Karl von Moser (1723–1798) Reliquien in seiner gleichnamigen Schrift von 1766 als „Ueberbleibsel ganzer schätzbarer Stücke, welche von dem Untergang und Zerstörung der Zeit errettet worden, oder auch einzelne Fragmente dieser Art“, die neben der Kirche „alle Theile der Wissenschaften und der Künste“ aufzuweisen hätten.²⁴ Ausdrücklich schrieb man somit dem Ding die Qualität des Wissensspeichers zu, in den sich Erfahrungen und Ereignisse „einbrennen“. Zu den Erwerbungen zahlreicher kulturhistorisch konnotierter Museen gehörten im 19. Jahrhundert heute oft als Kuriositäten betrachtete Objekte mit ebendieser Bedeutung des Belegstücks. Dem 1852 gegründeten Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg beispielsweise kamen solche Gegenstände vor allem in den ersten beiden Jahrzehnten seines Bestehens zu. Dazu gehörten etwa „ein kleiner schwarzer Stein, angeblich aus dem Bartkamm Heinrich des Finklers“, „ein aus der Luther-Buche bei Altenstein gefertigter Becher“, ein „Lineal, gefertigt aus dem Holze der s[o]g[enannten] Varus-Brücke bei Meppen“ und ein „Sprachrohr von Eisenblech, angeblich von Götz von Berlichingen herrührend“.²⁵ Der „eiserne Ladestock aus dem Carabiner Theodor Körners“, den Henriette Scheidler, die Witwe des Jenaer Staatswissenschaftlers und Mitbegründers der Urburschenschaft Karl Hermann Scheidler (1795–1866) 1866 übereignete, repräsentierte über seine waffengeschichtliche Qualität hinaus seinen prominenten Eigentümer und hatte die Genesis der nationalen Einigung der



Abb. 4

Bruchstück des Krans vom Südturm des Kölner Doms, 15. Jahrhundert, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv.-Nr. A 802. Bild: Germanisches Nationalmuseum / Monika Runge

Deutschen greifbar und sinnlich zu vergegenwärtigen. Eine vergleichbare Bedeutung markierte eine 1871 vom Kölner Dombaumeister Karl Eduard Richard Voigtel (1829–1902) übergebene Fiale der rheinischen Bischofskirche. Sie gelangte nicht vorrangig als Beispiel alter Steinmetzkunst ins Museum, sondern als Repräsentant der symbolträchtigen Kathedrale, die im 19. Jahrhundert als Nationaldenkmal vollendet wurde. Auch einem seinerzeit im dortigen Gemäuer gefundenen Meißel, den Voigtel einsandte, meinte man die Aura ablesen zu können, greifbarer Teil des grandiosen mittelalterlichen Bauprojekts gewesen zu sein. Als 1867 die Entscheidung für den Weiterbau des Südturms der zum nationalen Monument avancierten

Kathedrale fiel, kam auch dem Material des damals etwa 400 Jahre alten und nun abzubrechenden Domdrehkrans der Charakter der Memorabilie zu. Ein nach Nürnberg gelangtes Balkenfragment, dessen Authentizität von einer aufgeklebten Notiz Voigtels sowie einem Siegel der königlichen Bauverwaltung bestätigt ist, verdeutlicht das diesem Objekt zugesprochene Potenzial, Vergangenes belegen zu können (Abb. 4).²⁶ Auf illustre, aber daher besonders einprägsame Weise verdeutlicht dieses wie die zuvor genannten Beispiele, dass Gegenstände ebenso wie Schriftquellen und der Mythos etwas mit Gedächtnis und Erinnerung zu tun haben, ja zu deren Grundlagen gehören.

Der Barbarei entgegen, meinte schon Goethe, ließe sich nur durch eine kollektive, auf den materiellen Resten vergangener Gesellschaften basierende Erinnerungskultur. Auf die Fragen „Was bin ich denn selbst? Was habe ich denn gemacht?“, konstatiert sein Vertrauter Johann Peter Eckermann (1792–1854), habe der Dichter 1831 eine geradezu historische Rechenschaftslegung gegeben: Das Leben und seine Grunderfahrungen „von dreitausend Jahren“ – er meinte damit den Rückblick bis in die Antike – aufgesammelt und in seinem Werk komprimiert zu haben. Dies wäre ihm nur möglich gewesen, weil „die Überreste des Altertums in verschiedener Gestalt vorhanden wären“.²⁷ Dabei ginge es ihm prinzipiell nicht darum, diese Relikte sklavisch zu repetieren. Ihr besonderes Potenzial bestehe in der Möglichkeit, die menschliche Urteilskraft an ihnen zu schulen.

Drastisch artikuliert er die Bedeutung dieses Gedankens angesichts der Antizipation der jüngeren europäischen Kulturbarbarei im fünften Akt von *Faust II*. Dort lässt der in hypertropher Weise fortschritts- und zukunftsorientierte Faust die Hütte von Philemon und Baucis, die „Überreste des Altertums“, samt ihren Bewohnern niederbrennen. Dies stellt nichts weniger als einen Vorgang der Gedächtnislöschung im Zuge der Neudefinition menschlicher Gesellschaft ohne eine Referenzfolie, ohne ein Medium der Ausbildung fundierter Urteilskraft dar. Auf der Basis der mephistotelischen Interpretation jeder Erinnerung als Störung geht es in dieser Handlung um die Liquidierung tiefgreifender Erinnerungsräume. Barbarische Kriege mit der bewussten Vernichtung identitätsstiftender Monumente, Bücherverbrennungen, religiös motivierte Bilderstürme kultureller Güter mit dem Ziel, gemeinsam mit diesen Objekten auch Geschichte zu vernichten und somit umzuschreiben, birgt selbst die jüngste Vergangenheit zur Genüge.

Allzumal wird also, wenn wir uns scheinbar immer schneller Richtung Zukunft bewegen, die Reflexion des Vergangenen immer wichtiger.

Zugleich kennen wir Romane und Filme, deren Motor, der durch ein dramatisches Ereignis hervorgerufene Gedächtnisverlust, einer der zentralen Akteure der Handlung ist. Ob beispielsweise Alfred Hitchcocks (1899–1980) Streifen *Spellbound (Ich kämpfe um dich)* von 1945, Wim Wenders' (geb. 1945) *Paris, Texas* von 1984 oder Christopher Nolans (geb. 1970) *Memento* von 2000, immer ist die mit Erinnerungsverlust geschlagene Figur eine Person ohne Identität und damit nicht mehr Herr ihrer selbst und ihres Handelns. Wir wissen um dieses Phänomen inzwischen längst auch als einem realen Krankheitsverlauf. Was wäre allerdings noch bedrohlicher als dies oder als eine cineastische Phantasie? Wenn eine ganze Gesellschaft ihr Gedächtnis verlöre!

Die Bewahrung der Hinterlassenschaften ihrer Geschichte und Kultur bildet einen Garanten, der dies verhindern kann. Das Sammeln, das Zusammentragen und Anhäufen von Gegenständen, das über alle Zeiten hinweg zu den anthropologischen Konstanten zählte, gehört daher zu den Grundlagen der Erkenntnis unseres Daseins. Aus dieser Perspektive sind Sammlungen Speicher unseres Gedächtnisses, ja Teil unseres materiellen Gedächtnisses selbst und stellen damit Voraussetzungen einer gedächtnisreichen Bildung dar. Zu den effektivsten und zugleich schönsten dieser „Lagerstätten“ gehören Museen und verwandte Einrichtungen. „Ein Museum“, hielt der namhafte Kölner Kurator und Museumsdirektor Kaspar König (geb. 1943) allen Kritikern der scheinbar über ein dem jeweiligen Augenblick geschuldetes Maß der Akkumulation hinaus geführten Sammeltätigkeit kunst- und kulturhistorischer Objekte einmal entgegen, „ist ein Depot mit Schauräumen und nicht umgekehrt.“²⁸ Daher greift die Reduzierung von Museen und Sammlungen auf Bildungseinrichtungen zu kurz. Sie können diese Aufgabe nur erfüllen, weil sie ähnlich Archiven eigentlich Primärdatenspeicher darstellen.

Als der bayerische König Maximilian II. (1811–1864, reg. ab 1848) 1851 die Londoner Weltausstellung besuchte, faszinierte ihn der dort praktizierte Gedanke, Nationen in Gestalt ihrer materiellen Meisterleistungen, sowohl historischer Werke als auch aktueller Produkte, zu repräsentieren. Während in der englischen Hauptstadt inspiriert von dieser großartigen

Überblicksdarstellung ein Jahr später das South Kensington Museum, das heutige Victoria & Albert Museum, gegründet wurde, gebar der Monarch die Idee eines ähnlichen, der Öffentlichkeit zugänglichen Schatzhauses in München. Er beauftragte den königlich-bayerischen Archivdirektor Karl Maria von Aretin (1796–1868) 1853 mit der Planung. Tatsächlich kam es zwei Jahre später zur Gründung eines bald darauf als Bayerisches Nationalmuseum bezeichneten Instituts, dessen Ziel zunächst darin bestand, „die interessantesten und vaterländischen Denkmäler und sonstigen Überreste vergangener Zeiten der Vergessenheit zu entreißen“.²⁹ Mit dem Sammeln historischer Zeugnisse verband sich dabei nicht nur die Absicht der Repräsentation einer bedeutenden Dynastie, sondern auch der Versuch, ein allgemeines historisches Gedächtnis auszubilden, einer breite Kreise erfassenden gemeinsamen Erinnerung greifbaren Ausdruck zu verleihen. Anlass, mit materiellen, insbesondere künstlerischen Zeugnissen der Geschichte auf diese Weise in seinem Land eine prägende Identität zu erzeugen, hatte Maximilian allemal. Im Zuge der napoleonischen Kriege, des Untergangs des Alten Reichs und des Wiener Kongresses hatte Bayern seine Gestalt sowohl durch Gebietsverluste wie durch entsprechende Zuwächse beträchtlich verändert. Das neue Staatsgebilde integrierte nun Regionen unterschiedlicher kultureller, konfessioneller, ökonomischer und klimatischer Prägungen, in denen verschiedene Dialekte und Mentalitäten beheimatet waren. So zielte seine Gründung auf der Basis einer Sammlung bedeutender Kulturgüter auf eine gemeinsame historische Erinnerung und damit überregionale Identität, die Maximilian unter einer bayerischen Nation subsumierte. Dem Institut, dem er in diesem Sinn den Namen Bayerisches Nationalmuseum verlieh, war somit auch der Auftrag in die Wiege gelegt, die Identifikation mit dem Staatsgebilde wie dem Herrscherhaus zu stärken und zur Einigung der unterschiedlichen Volksstämme Bayerns beizutragen.³⁰

Dieser Intention entsprechen grundsätzlich auch die Absichten sozialer Gruppen, die sich um die Schaffung eines kollektiven Gedächtnisses und entsprechender Gedächtnisorte bemühen, an denen dingliche Anhaltspunkte für die Erzählung und Deutung ihrer Geschichte sowie daraus erwachsene Symbole ihrer Identität allgemein zugänglich sind. Denn ein Ziel der Zurschaustellung von Sammlungsgut ist die Konstruktion von Identität.³¹

Zugleich war das Bayerische Nationalmuseum von Beginn an ein Schaufenster der herausragenden kulturellen Leistungen der Wittelsbacher, die nun eine bayerische Kultur- und Staatsnation repräsentierten. In diesem Sinn bestimmte der König Kunstwerke und kulturgeschichtlich bedeutende Objekte zum Grundstock des Museums. Über dem Hauptportal des heutigen, von Gabriel von Seidl (1848–1913) ab 1893 errichteten und 1900 eingeweihten Museumsgebäudes verdeutlicht die Widmungsinschrift „Meinem Volk zu Ehr und Vorbild“, dass die hier gehüteten Schätze ebenso als Ausweis der historischen Leistungen wie als mustergültige Garanten für eine Fortentwicklung Bayerns zu betrachten waren (Abb. 5). Nicht zuletzt bezeugt sie somit den pädagogischen Anspruch der Institution.

Gleich ob das Sammeln auf die Veranschaulichung von Geschichte und Kultur, die Rettung materieller Güter für das Erinnern gegenwärtiger und zukünftiger Generationen, die Ausprägung von Identität oder die Schaffung systematischer Überblicke zu Gattungen oder Disziplinen zielt, bedingen sämtliche dieser Intentionen, dass Sammlungen keine statischen Körper sein dürfen. Sigmund Freud (1856–1939), der sich mit zunehmendem Alter dem leidenschaftlichen Sammeln antiker Statuetten verschrieben hatte, teilte der niederländischen Psychiaterin Jeanne Lampl de Groot (1895–1987), einer seiner Schülerinnen, 1938 in dieser Hinsicht mit: „Eine Sammlung, zu der nichts neu hinzukommt, ist eigentlich tot.“³² Der Satz reflektiert ein essentielles Kennzeichen des Sammelns und berührt mit der implizierten Unerreichbarkeit von Vollständigkeit einen Charakterzug von Sammlungen. Selbst bedeutende historische, über lange Zeiträume gewachsene Kollektionen bedürfen der Ergänzung, um ihre Besonderheit und Unvergleichbarkeit fortdauernd unverwandt zu profilieren und beständig zu vergegenwärtigen, den Fragen und Perspektiven der jeweils aktuellen Generation an und auf den Gegenstand Raum zu geben.

Die nicht unter dem Gesichtspunkt der alleinigen Anhäufung, sondern der Erweiterung im Sinne des vervollständigenden Auswählens praktizierte Mehrung öffentlicher Sammlungen stellt daher eine unverzichtbare Grundlage der dynamischen Entfaltung aufschlussreicher Zusammen- und Gegenüberstellungen von historischen Zeugnissen und Artefakten dar, die Basis der Lebendigkeit historischer, kultur-, technik- oder wissenschaftsgeschichtlicher Erkenntnisbildung sowie der zeitgemäßen Gestaltung von



Abb. 5

Gabriel von Seidl, *Bayerisches Nationalmuseum*, 1893–1900, Fassade des Mitteltrakts mit der Bronzeplastik des Museumsgründers Maximilian II. von Anton Pruska und der Kartusche mit der Widmung „Meinem Volk zu Ehr und Vorbild“. Bild: BNM München

Narrativen. Allein die Objekte sind das Material, aus dem Museen und Sammlungen über ihre Aufgabe als Bildungsort hinaus zu Erlebnis- und Erfahrungsräumen gestaltet werden können. Gerade dem Zuwachs durch die aus dem gegenwärtigen Leben „ausgesonderten“ Objekte eignet daher ein maßgebliches Potenzial, diese so begriffene Plattform fortlaufend inhaltlich zu verdichten, zu variieren und angesichts sich verändernder wissenschaftlicher und gesellschaftlicher Fragestellungen weiterzuentwickeln.

Zweifellos generieren Sammlungen ihr Wachstum auf jeweils spezifische Art und Weise. Kunstmuseen, die extra für das Sammeln zeitgenössischer Werke gebaut wurden, verfolgen dabei andere Strategien und Ziele als ethnologische Häuser, Institute, die auf Meisterwerke fokussiert sind, agieren anders als solche, deren Zweck die Präsentation von Alltagskultur oder die Darstellung von Natur- oder Technikgeschichte ist, staatliche oder kommunale Einrichtungen anders als Universitätssammlungen, die gegebenenfalls auch Orte der Aufbewahrung und Erhaltung veralteter Lehrmittel und ausgeschiedener Medien der Forschung sind. Doch gleich auf welche Weise Bewahren und Sammeln betrieben wird, stets schließt dies die Fragen ein: Was ist uns wichtig? Was ist unverzichtbar, um uns selbst – das Individuum wie die gesamte Gesellschaft – und unser Geworden-Sein besser verstehen, uns den nachfolgenden Generationen auch auf diese Weise verständlich, ja begreifbar machen zu können. Sammeln heißt nämlich immer auch, etwas von uns zu erzählen.

Anmerkungen

- 1 Guntram Vesper, *Frohburg*, Frankfurt am Main 2016, S. 841.
- 2 Lothar Frede, *Goethe der Sammler*, Berlin 1969, S. 40.
- 3 Zit. nach Frede (wie Anm. 2), S. 40.
- 4 Philippe Cordez, *Schatz. Gedächtnis. Wunder. Die Objekte in Kirchen im Mittelalter*, Regensburg 2015, S. 205.
- 5 Siehe Julius von Schlosser, *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammelwesens*, Leipzig 1908; Horst Bredekamp, *Antikensehnsucht und Maschinenglauben. Die Kunstkammer und die Zukunft der Kunstgeschichte*, Berlin 1993.
- 6 Lorenz Seelig, Die Münchner Kunstkammer. Geschichte, Anlage, Ausstattung, in: *Jahrbuch der Bayerischen Denkmalpflege* 40, 1986, S. 101–138; Reinhold Baumstark, Albrecht V. Der Renaissancefürst und seine Sammlungen, in: Alois Schmid (Hg.), *Die Herrscher Bayerns. 25 historische Porträts von Tassilo III. bis Ludwig III.*, München 2001, S. 173–188, hier S. 182; Johann Baptist Fickler, *Das Inventar der Münchner herzoglichen Kunstkammer von 1598*, hg. von Peter Diemer, München 2004; *Die Münchner Kunstkammer*, bearb. von Dorothea Diemer u.a., 3 Bde., München 2008.
- 7 *Rundgang durch die Kunst- und Wunderkammer Burg Trausnitz. Zweigmuseum des Bayerischen Nationalmuseums*, bearb. von Sigrid Sangl, hg. von Renate Eikelmann, München 2007.
- 8 Aristoteles, *Metaphysik I*, 982 b.
- 9 Vgl. „Ein Museum ist ein bisschen wie eine Zwiebel.“ Ein Gespräch mit Frank Matthias Kammel und Michael Gorman über Neugier im Museum, in: *Akademie Aktuell. Zeitschrift der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*, Nr. 69, H. 3, 2019, S. 32–36.
- 10 Werner Muensterberger, *Sammeln. Eine unbändige Leidenschaft. Psychologische Perspektiven*, Berlin 1995, S. 20.
- 11 Frank Matthias Kammel, Die Lust am Unvollendeten. Über das Sammeln und den Reiz des Bozzettos, in: *Kleine Ekstasen. Barocke Meisterwerke aus der Sammlung Dessauer*, Ausst.-Kat. Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg 2001, S. 11–21, hier S. 11–13.
- 12 Christoph Martin Vogtherr, Das Königliche Museum zu Berlin. Planung und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 39, 1997 (Supplement), bes. S. 95–114.
- 13 Zit. nach Gertrud Platz-Horster, Zur Geschichte der Berliner Gipsammlung, in: Willmuth Arenhövel (Hg.), *Berlin und die Antike*. Aufsätze, Berlin 1979, S. 273–292, hier S. 276; vgl. dies., Zur Geschichte der Sammlung von Gipsabgüssen in Berlin, in: Willmuth Arenhövel (Hg.), *Berlin und die Antike*, Ausst.-Kat., Berlin 1979, S. 93–98.

- 14 Bericht des Ministers Wilhelm Freiherr von Humboldt an den König vom 21. August 1830, in: ders., *Politische Denkschriften*, Bd. 3, T. 2. (Gesammelte Schriften, Bd. 12), Berlin 1904, S. 551.
- 15 Frank Matthias Kammel, Stellvertreter des Mittelalters. Gipsabgüsse mittelalterlicher Bildwerke in Berlin, in: Nele Schröder/Lorenz Winkler-Horaček (Hg.), *Von gestern bis morgen. Zur Geschichte der Berliner Gipsabguss-Sammlung(en)*, Rahden 2012, S. 153–159, hier S. 154f.
- 16 Frank Matthias Kammel, „Neuorganisation unserer Museen“ oder vom Prüfstein, an dem sich die Geister scheiden. Eine museumspolitische Debatte aus dem Jahre 1927, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 34, 1992, S. 121–136.
- 17 Oscar Wulff, Lehrammlungen, eine Neuaufgabe unserer Museen, in: *Museumskunde* 15, 1920, S. 139. Vgl. Frank Matthias Kammel, Wulff, Oscar, in: *Lexikon der Kunst*, Bd. 7, Leipzig 1994 (2. Aufl.), S. 846f.
- 18 Wilhelm Klein, Die Aufgaben unserer Gipsabguß-Sammlungen, in: *Museumskunde*, Bd. 8, 1912, S. 9.
- 19 Vgl. Kammel (wie Anm. 16), S. 134f.; ders., Die Sammlung der Abgüsse von Bildwerken der christlichen Epochen an den Berliner Museen, in: Hartmut Krohm (Hg.), *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur*, Berlin 1996, S. 41–66, hier S. 56.
- 20 Bruno E. Werner, Lebendige Kunst statt Gips!, in: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 13.11.1931.
- 21 Kammel (wie Anm. 16), S. 134f.
- 22 Jacob Grimm/Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Leipzig 1854, Sp. 1762f.
- 23 Hans Ottomeyer, Die Ziele des Sammelns: Zwischen Anschauung und Wissenschaft, in: Katharina Weigand/Claudius Stein (Hg.), *Die Sammlung der Ludwig-Maximilians-Universität München gestern und heute. Eine vergleichende Bestandsaufnahme 1573–2016*, München 2019, S. 25–48, hier S. 30.
- 24 Friedrich Carl von Moser, *Reliquien*, Frankfurt am Main 1766, S. 3.
- 25 Zitiert nach den Zugangsbüchern des Germanischen Nationalmuseums, siehe dazu Frank Matthias Kammel, Stifter und Schenkungen. Das Germanische Nationalmuseum als „Eigenthum der deutschen Nation“, in: Jutta Zander-Seidel/Anja Kregeloh (Hg.), *Geschichtsbilder. Die Gründung des Germanischen Nationalmuseums und das Mittelalter*, Nürnberg 2014, S. 169–196, hier S. 191–195; Frank Matthias Kammel, Intention und Narration. Erwerbungsstrategien des Germanischen Nationalmuseums in der Ära Essenwein (1868–1891), in: Constanze Breuer/Bärbel Holz/Paul Kahl (Hg.), *Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts*, Berlin/Boston 2015, S. 283–316, hier S. 310
- 26 Frank Matthias Kammel, Vergegenwärtigungsversuche. Die Memorabilie zwischen Reliquie, Dokument und Kuriosum, in: Silvia Glaser/Angelika Hofmann (Hg.), *Menschen – Dinge – Provenienzen. Interessantes und Kurioses aus dem Germanischen Nationalmuseum. Festgabe für G. Ulrich Großmann*, Nürnberg 2018, S. 62–79, hier S. 69f.

- 27 Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, hg. von Heinrich Hubert Houben, Wiesbaden 1959, S. 369.
- 28 Walter Grasskamp, *Das Kunstmuseum. Eine erfolgreiche Fehlkonstruktion*, München 2016, S. 30–31.
- 29 Ingolf Bauer, König Maximilian II., sein Volk und die Gründung des Bayerischen Nationalmuseums, in: *Bayerisches Jahrbuch für Volkskunde*, 1988, S. 1–38, hier S. 21; Karl Otmar Freiherr von Aretin, Karl Maria Freiherr von Aretin. Der erste Direktor des Bayerischen Nationalmuseums, in: Renate Eikelmann u.a. (Hg.), *Das Bayerische Nationalmuseum 1855–2005. 150 Jahre Sammeln, Forschen, Ausstellen*, München 2006, S. 72–83.
- 30 Karl Borromäus Murr, Dem „Volk zu Ehr und Vorbild“? Wittelbachische Traditionsstiftung in den Anfängen des Bayerischen Nationalmuseums, in: Eikelmann (wie Anm. 29), S. 13–30, hier S. 16–18.
- 31 Ottomeyer (wie Anm. 23), S. 26.
- 32 Lydia Martinelli, „Meine ... alten und dreckigen Götter“. Aus *Sigmund Freuds Sammlung*, Wien 1998, S. 21.