

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL NÜRNBERG

28. Jahrgang

September 1975

Heft 9

GESCHICHTE DES KUNST- UND KULTURGESCHICHTLICHEN MUSEUMS IM 19. JAHRHUNDERT

Bericht über ein Symposium im Germanischen Nationalmuseum
vom 9. bis 11. April 1975

Im Sog der politischen Ereignisse der sechziger Jahre wurde — aus welchen Gründen immer — von den Museen selbst die „Krise der Museen“ vom Zaune gebrochen. Ist zwar das „Selbstverständnis“ der Museen heute wieder unverkrampfter, so war es doch zweifellos ein glücklicher Gedanke des Germanischen Nationalmuseums, zur historischen Durchdringung dieses Selbstverständnisses ein Symposium zur Geschichte unserer kunst- und kulturhistorischen Museen einzuberufen. Der Verlauf dieser von Jörn Bahns, Bernward Deneke und Rainer Kahsnitz initiierten und sachkundig vorbereiteten (für die zur Verfügung stehenden beiden Tage leider allzu sehr mit Referaten vollgepackten) Tagung machte dann auch deutlich, in welchem Ausmaß gerade die Kenntnis der Geschichte dieser Species unserer Museen wichtig ist, um allen leichtfertigen Angriffen auf die Institution Museum zu begegnen. Man beschränkte sich mit Bedacht auf das 19. Jahrhundert, jenes Jahrhundert, in welchem alle diese Museen gegründet worden waren. Die wahren Anfänge sind freilich früher zu suchen — wie es auch von einigen Rednern deutlich gemacht wurde — im 18., im 17., ja im 16. Jahrhundert, bei den Humanisten, den Akademien, den wissenschaftlichen Gesellschaften und schließlich bei den Historischen Vereinen. Aber gerade hier — und das war am Ende der Tagung nicht zu übersehen — liegen die großen Aufgaben einer noch zu leistenden Forschung. Andererseits wäre der gewaltige Wandel, den diese Museen im 20. Jahrhundert durchgemacht haben, auch einmal einer vergleichenden Untersuchung wert. Dies soll aber Bedeutung und Verdienst des Symposiums keinesfalls schmälern, muß uns doch gerade die Kenntnis der Entwicklung unserer

Museen im 19. Jahrhundert vor heute hier und da im Ansatz spürbaren rückläufigen Tendenzen warnen.

Die stättliche Reihe dieser Neugründungen eines zuvor nicht vorhandenen Museumstyps beginnt in der Folge der Französischen Revolution mit dem 1795 eröffneten „Musée des Monuments Français“, über das A. E. Brandenburg vom Cluny-Museum sachkundig und kritisch berichtete. Diese Schöpfung eines Künstlers, Alexandre Lenoir, bildet in jeder Hinsicht einen Prototyp für alle nachfolgenden Gründungen. Die neugewonnene Freiheit hat die Demokratisierung des Kunstbesitzes zur Folge; das Museum wird zum Retter der durch Barbarismus heimatlos gewordenen Kunstwerke; die Kunst der eigenen Vergangenheit, des Mittelalters, wird Sammelobjekt; das Museum erhält eine pädagogische Aufgabe, die Aufstellung folgt der Chronologie; die Kunstwerke erhalten einen ihnen adäquaten Umraum im ehemaligen Kloster „Petits-Augustins“, mit Raffinesse arrangiert und dargeboten; nicht nur der ästhetische Rang, sondern auch die historische Bedeutung der Kunstwerke soll zur Anschauung gebracht werden, Fehlendes wird ohne Hemmungen in freien Nachschöpfungen zugefügt. Die erstaunliche Beliebtheit dieses Museums — der von Lenoir herausgegebene Katalog erlebte bis zur Schließung im Jahre 1816 zwölf Auflagen — macht deutlich, daß dieser Museumstyp ein Erfordernis der Zeit war.

Soweit die Kunstwerke nach Schließung des Museums nicht an ihren ursprünglichen Aufstellungsort zurückkehrten, wanderten sie in die Thermen am Boulevard Saint Michel, die — einem Plan Albert Lenoirs, dem Sohn Alexandres, folgend — mit dem Hôtel de Cluny zu einem Museum vereinigt wurden. Alexandre du Sommerard hat seine ganz im Geiste der Romantik zusammengetragene, im Hôtel de Cluny vereinigte Sammlung der Öffentlichkeit vermacht. Der Eingang zu diesem neuen Museum erfolgte durch die Thermen, wo die gallo-romanische Kunst Aufstellung fand, so daß auch hier ein historisch chronologisches Musée des Monuments Français entstand.

Über die erstaunlich frühen Museumsgründungen in der Donaumonarchie berichtete Walter Wagner vom Wiener Kriegsarchiv, allerdings unter Ausschluß des schon 1802 gegründeten Budapester Nationalmuseums, über das J. Korek, der leider am Kommen gehindert war, sprechen sollte. Gleichzeitig mit Budapest entstanden das Bruckenthalsche Museum in Hermannstadt sowie die Museen in Maros-Vásárhely (Siebenbürgen) und Teschen, sämtlich Stiftungen privater Sammler des 18. Jahrhunderts. Vorbildlich für alle späteren Gründungen wird dann 1811 das Joanneum in Graz, dessen Statuten den intensiven Bezug zur Geisteswelt des späten 18. Jahrhunderts, zum Josephinismus, deutlich machen in ihrer Betonung von Naturwissenschaft, Technik und Landwirtschaft, in der intendierten Förderung des wissenschaftlichen und wirtschaftlichen Fortschritts und der Erziehung der Jugend. Hinzu tritt freilich ein starkes historisches Interesse und — als

zweifelloos nicht zu unterschätzende Schubkraft — eine patriotische, „vaterländische“ Komponente. Es sind ja gerade die Randprovinzen — nach den bereits erwähnten folgen 1814 Troppau, 1817 Lemberg, 1818 Prag und Brünn und 1821 Laibach —, in denen diese neuen sich mit der Geschichte und Entwicklung des eigenen Landstrichs befassenden Museen zuerst entstehen. Dies gilt in gleichem Maße etwa auch für Skandinavien, worüber Holger Rasmussen vom Dansk Folkemuseum berichtete. Nationalgefühl spielte unzweifelhaft auch eine Rolle bei der 1807 erfolgten Gründung einer Altertumskommission, die sich unter anderem die Errichtung eines Staatsmuseums zur Aufgabe machte. Das schließlich gegründete Dänische Nationalmuseum ist auch insofern von größtem Interesse, als es eines der wenigen Institute ist, das sich seine umfassenden Forschungs- und Sammlungsbereiche bis heute bewahrt hat: dänische Kunst und Kultur von den Anfängen bis zur Gegenwart, klassische Antike, Kunst des Vorderen Orients, ethnographische Sammlungen sowie eine naturwissenschaftliche Abteilung.

Die große Bedeutung privater Forscher und der Historischen Vereine für die Entstehung der „Sammlungen vaterländischer Altertümer im Rheinland“ führte Kurt Böhner eindrucklich vor Augen. Die beißende Polemik, mit der wissenschaftliche Fehden damals ausgetragen wurden, vermag uns zwar heute zu erheitern, bietet aber in vielen Fällen doch die Grundlage, auf jeden Fall den Ausgangspunkt für die prähistorische Wissenschaft und Sammelstätigkeit. Erstaunlich gewissenhaft sind etwa Carl Wilhelms Grabungsberichte aus dem frühen 19. Jahrhundert — zur gleichen Zeit übrigens, als Chr. J. Thomsen am Kopenhagener Museum eine vorbildliche Systematik zur Inventarisierung der Neuzugänge einführt. Wilhelms Schüler Ludwig Lindenschmitt wird dann zum Gründer des Römisch-Germanischen Museums, das bewußt ein Gegenstück zum „christlich“ Germanischen Museum in Nürnberg bilden sollte. Es ist übrigens interessant zu sehen, daß die Entwicklung nicht überall in gleichen Bahnen verlief. Böhner wies darauf hin, daß es am Niederrhein keine Forscher und keine Vereine, sondern einzelne große Sammler sind, die sich — ganz im Sinne der Romantik — auch der Frühgeschichte ihrer Heimat annehmen. Der Beschluß Hardenbergs von 1820, ein Museum vaterländischer Altertümer zu gründen, scheitert schon nach drei Jahren am Widerstand der Universitäts-Archäologen — eine Erscheinung übrigens, auf die dann auch Vierhaus in anderem Zusammenhang hinwies —, so daß es schließlich erst 1874 zur Gründung der beiden Landesmuseen in Bonn und Trier kommt.

Gerd Spieß konnte aufzeigen, daß ähnliche Bestrebungen fast überall in Deutschland im Verlauf der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts einsetzen, ja daß schon früh, durch die Brüder Boisseré 1810 und den Freiherrn vom Stein 1816 Gedanken zu gesamtdeutschen Unternehmen dieser Art auftauchen. Patriotische Gründe, wenn auch anders geartet, führen dann auch zur Gründung Städtischer Museen, wie etwa zu dem 1861 in Braunschweig

gegründeten, das als Gegenstück zum Herzog-Anton-Ulrich-Museum gerade die Verdienste des städtischen Bürgertums an der Entwicklung von Kunst und Kultur aufzuzeigen hatte.

Eine große Wende bildet die Jahrhundertmitte mit der Gründung des South Kensington Museums in London. Gert Reising setzte sich mit dieser höchst folgenreichen Institution und mit dem „Höhepunkt der Museumsbewegung um das Jahr der Weltausstellung 1862“ in einer nicht ganz eindeutigen Mischung aus Kritik und Anerkennung auseinander. Die weitgesteckten Ziele des Museums sind kaum andere, als die der kulturgeschichtlichen Museen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts auf dem Kontinent (über die etwas anders gelagerte Entwicklung in Rußland berichtete Gudrun Calov), die Situation hat sich freilich gewandelt. Den unmittelbaren Anstoß zur Gründung gab die Weltausstellung des Jahres 1851 in London, gedacht als erste Erfolgsschau des technischen Zeitalters. Erziehung und Ausbildung „zur Kultur“ in umfassendem Sinn, also auch unter Einbeziehung der Naturwissenschaften sind auch hier das Ziel. Durch schulische Ausbildung und durch die ebenfalls übernommene Aufgabe der Lehrerbildung ist die Wirkung des Museums unvergleichbar größer als diejenige der Museen des Kontinents. Das Museum soll darüber hinaus zu einem sozialen Institut werden, es soll die Möglichkeit erhalten, zur Resozialisierung unqualifizierter Arbeiter beizutragen.

Die weitere Entwicklung des Museums gleicht ziemlich genau (was Reising, der „sein“ Museum doch wohl zu isoliert betrachtet hatte, offensichtlich entgangen war) derjenigen auf dem Kontinent und folgt — es scheint nicht überflüssig, darauf hinzuweisen — den allgemeinen Tendenzen der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts. Das ursprüngliche Gesamtkonzept wird zugunsten einer Spezialisierung mehr und mehr aufgelöst. Seit der Weltausstellung von 1862 schiebt sich die kunsthistorische Abteilung in den Vordergrund — und zwar einem echten Bedürfnis entsprechend, wie die Million jährlicher Besucher beweist. Das South Kensington Museum wird genau in dem Augenblick vorwiegend kunstgewerbliche Vorbildersammlung, als etwa auch — worauf Barbara Mundt in ihrem sachlichen Referat über die „Wechselwirkungen zwischen dem kulturgeschichtlichen und dem Kunstgewerbemuseum“ hinwies — im Bayerischen Nationalmuseum durch Hefner-Altenéck die sogenannten „Separatsammlungen“ zur Handwerker Ausbildung bevorzugt eingerichtet werden. Die Nachbildung nimmt dabei — und das gilt für alle Museen bis zum Ende des Historismus — den gleichen Rang ein, wie das Original. Der englische Plan von 1863, eine Sammlung von Reproduktionen der wertvollsten Objekte auf der ganzen Welt anzulegen, deckt sich genau etwa mit den Plänen Ludwig Lindenschmitts in Mainz (über die Böhner berichtete), der sogar selbstausgegrabene Originale weggab, um in seinem Museum möglichst viele Nachbildungen wichtigerer Objekte zeigen zu können.

Etwas zu kurz kam auf der Tagung die Frage nach dem Verhältnis des Museums zur Kunst seiner jeweiligen Gegenwart. Wulf Schadendorf polemisierte wohl nicht ganz zu Unrecht gegen eine scheinbar bestehende Interesselosigkeit gegenüber der jeweiligen Moderne. Peter Böttger wies in der Diskussion jedoch darauf hin, daß diese Aufgabe ja von den Kunstmuseen, also den Galerien und für die Plastik z. B. in München von der Glyptothek, wahrgenommen wurde. Es wäre noch nachzutragen, daß die reinen Kunstgewerbemuseen wie etwa Wien, Berlin und Stuttgart, aber auch Hamburg stets die Werke der Zeitgenossen sammelten. Unter Mißachtung seines eigentlichen Themas „Die Museen im Zusammenhang mit der Entwicklung der Kunstgeschichte“ kam jedoch Heinz Ladendorf auf die gewiß sichtbare parallele Entwicklung von Museum und jeweiliger Gegenwartskunst zu sprechen. Natürlich versucht jeder Museumsmann nach Kräften der Verpflichtung nachzukommen, ohne Wertung Kunstwerke aller Zeiten zu sammeln. Es ist aber keine Frage, daß die Strömungen der Gegenwartskunst auch dem Historiker — und das gilt für den Wissenschaftler wie für den Museumspraktiker — die Augen öffnen für bestimmte Epochen der Vergangenheit.

Merkwürdigerweise wurde auf der gesamten Tagung eine Tatsache, die doch ganz wesentlich zur Gründung der kulturhistorischen Museen beigetragen hat, daß es sich nämlich beim 19. Jahrhundert um die Epoche des Historismus handelt, völlig außer Acht gelassen. Hat man sich dieses Faktum aber erst einmal bewußt gemacht, ist es eindeutig, daß ein ganz enges Verhältnis der Museen zur zeitgenössischen Kunst bestand. Es ist *auch* dieser sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelnde Stil — und es handelt sich (entgegen der Meinung Ladendorfs) um einen echten, wenn auch zweifellos nicht originären Stil —, der die kulturhistorischen Museen benötigt und hervorbringt und sie manchmal selbst zu Kunstwerken werden läßt. Die unbekümmerte romantische Phase des Historismus begegnet uns in dem fast märchenhaften Eingangsraum des Lenoir'schen Museums, in dem sich alle Stile und Kulturen zum Gesamtkunstwerk vereinen, oder im zugehörigen Garten mit den Phantasiegrabmälern. Sie begegnet uns ebenso in den köstlich abstrusen Gebilden, die Sommerard aus manchmal über tausend Einzelteilen seiner Sammlung zusammenkomponiert hat. (Beispiele beider Sammlungen führte Brandenburg im Bilde vor.) Von hier führt eine ununterbrochene konsequente Linie etwa über die „architektonisch“ komponierte Aufstellung der Grabstelen und Inschriftsteine im Römisch-Germanischen Museum bis hin zum Neubau des Bayerischen Nationalmuseums und seiner von den nun nicht mehr historistisch empfindenden zeitgenössischen Künstlern (und Kunstwissenschaftlern) verspotteten Innenausstattung. Die nach der Jahrhundertmitte einsetzende Verwissenschaftlichung des Stils wird entscheidend von den Museen mitgetragen und führt gleichzeitig zu ihrer Spezialisierung. Auch hier ist

wieder Ludwig Lindenschmitt zu erwähnen, der genau in diesen Jahren nach der Jahrhundertmitte, des „vaterländischen Getues überdrüssig“ (Böhner), durch systematische Typen-Ordnung der Sammlungsobjekte Klarheit über den geschichtlichen Ablauf zu gewinnen sucht. Es sind ebenfalls die späten 50er Jahre, in denen Worsaae die Kopenhagener Rosenborgsammlung in ein chronologisch geordnetes kunsthistorisches Museum umwandelte und gleichzeitig ein historistisches Kunstwerk schuf, das bis heute besteht. Wie später dann die Künstler selbst in die Museumsgestaltung eingegriffen haben, dafür lieferte noch einmal Rasmussen ein Beispiel: Der Zeichner Bernard Olsen, zeitweilig Direktor des „Tivoli“, der ein Wachsfigurenkabinett eingerichtet hatte, wird zum Gründer des Dansk Folkemuseums, nachdem er einen nachhaltigen Eindruck von den Panoramen der Pariser Weltausstellung des Jahres 1878 empfangen hatte.

Über die „Museen im Zusammenhang mit der Entwicklung der Volkskunde“ berichtete Wolfgang Brückner, dessen Ausführungen eng mit den entsprechenden Bernward Denekes zur Kulturgeschichte verflochten waren. Beide Disziplinen spielen als Wissenschaft im 19. Jahrhundert noch eine untergeordnete Rolle. Das Problem der Darbietbarkeit im Museum stößt für beide Fächer auf die gleichen Probleme. Während Ludwig Heinrich Riehl, Professor für Kulturgeschichte und Statistik, der 1885 Direktor des Bayerischen Nationalmuseums geworden war, nur vorsichtig versucht, im Museum die kulturhistorischen Zusammenhänge im Sinne des Gründers wieder besser sichtbar zu machen, entwickelt August Essenwein am Germanischen Nationalmuseum das System der Entwicklungsreihen. So wie sich Olsen an den Panoramen der Weltausstellung inspirierte, versucht auch Essenwein die Herstellung von „Totalbildern“. Riehl seinerseits bedient sich zur „Verlebendigung“ des Museums der Mitarbeit des Künstlers Rudolf Seitz.

Mit den Museumsbauten selbst und ihrer Ausgestaltung durch Skulptur und Malerei findet natürlich die zeitgenössische Kunst unmittelbaren Eingang in das Museum. Wie sehr man bestrebt war, nicht nur für volkscundliche Objekte, sondern auch für Kunstwerke die Möglichkeit einer „milieuorientierten Darbietung“ zu schaffen, beweist, worüber Jörn Bahns referierte, die Wahl eines ehemaligen Klosters für die Aufstellung der Sammlungen des Germanischen Nationalmuseums, womit man einerseits die Tradition aufnahm, die mit dem Musée des Monuments Français begonnen hatte, und andererseits vorbildlich wurde für Museumsneubauten wie diejenigen in Bern, Zürich und München. (Über die Wende im Museumsbau um das Jahr 1900 berichtete dann Gerhard Bott am Beispiel des Darmstädter Entwurfs von Messel.)

Wie sehr die Verflechtung von zeitgenössischer (historistischer) Kunst und Museum unlösbar mit dem geschichtlichen, dem „vaterländischen“ Gedanken verbunden ist, das zeigte Rainer Kahsnitz mit seinem Referat über „Stätten des Gedächtnisses und Ehrenhallen im Museum“. Wenn Essenwein

im Kreuzgang des Germanischen Museums Abgüsse von Grabsteinen aufstellt, nicht nur um den geschichtlichen Ablauf der Grabmalkunst zu zeigen, sondern damit „auch die großen Männer, die auf Deutschlands Geschichte Einfluß hatten, uns selbst vor Augen treten“, dann wird man wiederum an Lenoirs „Elysée“ erinnert. Ehrenhallen für die Großen der Geschichte finden sich dann vor allem in Armeemuseen, die nach dem Ersten Weltkrieg oftmals auch das Denkmal des Unbekannten Soldaten in ihren Bannkreis aufnahmen. Die Bestattung eines Gönners im Museum, zu Ende des vorigen Jahrhunderts in Nürnberg geschehen, dürfte ein Einzelfall geblieben sein, der aber doch immerhin ein Licht auf das „Museum als Weihestätte“ wirft. Signifikanter sind die Verherrlichungen des Herrscherhauses im Stiftersaal der Münchner Pinakothek und im alten Gebäude des Bayerischen Nationalmuseums sowie schließlich im Berliner Zeughaus. Im Germanischen Museum gab es das in jeder Beziehung programmatische und beziehungsreiche Fresko Kaulbachs: „Kaiser Otto III. betritt die eröffnete Gruft Karls des Großen“. Zeitgenössische Glasgemälde gaben in verschiedenen Sälen des Museums historische Glorifizierungen, gewissermaßen als Ergänzung und Erläuterung des Ausgestellten.

Gewiß, diese Erzeugnisse der 70er und 80er Jahre hatten sich entfernt von dem Auftrag, den sich die kulturhistorischen Museen zu Beginn des 19. Jahrhunderts selbst gegeben hatten. Und doch besteht immer noch eine Verbindung zu eben jenem Auftrag, den noch Aufseß dahingehend formuliert hatte, daß vaterländische Geschichte unter allen Klassen der Menschen zu verbreiten sei. Es war dies, worauf Rudolf Vierhaus in seinem Referat über die „Institutionen wissenschaftlicher und populärer Geschichtsforschung im 19. Jahrhundert“ eindrücklich verwies, ein echt demokratisches, ideologiefreies Anliegen. Auslösendes Moment für diesen Patriotismus waren nicht etwa die Freiheitskriege; die Wurzeln liegen im 18. Jahrhundert. „Dem Patriot“, so konnte Vierhaus aus dem Jahre 1775 zitieren, „liegt das Wohl seiner Mitbürger am Herzen“. Es war die Aufgabe der sogenannten „Patriotischen Gesellschaften“ des 18. Jahrhunderts (1765 wurde z. B. in Hamburg die „Gesellschaft zur Beförderung der Manufakturen, Künste und nützlichen Gewerbe“ gegründet), nützliches Wissen zu vermitteln. Von diesen Gesellschaften führt eine gerade Linie zu den Historischen Vereinen und den Museen des 19. Jahrhunderts. Die langfristigen Voraussetzungen der Modernisierung — Aufklärung, beginnende bürgerliche Emanzipation, Revolution, Liberalismus, sich anmeldende Demokratisierung — sind es gewesen, die das Verhältnis zur Geschichte gewandelt und die bewußte Frage nach der Geschichte provoziert haben. Bei der gleichzeitigen gewaltigen technischen Entwicklung in diesem Jahrhundert, die ihre Opfer an zahllosen Baudenkmalern forderte, hatten die Historischen Vereine und die Museen auch die Aufgabe übernommen, ein denkmalpflegerisches Bewußtsein zu wecken. Insofern hatten sie sicher nicht, wie Vierhaus meinte, eine Alibifunktion der Gesellschaft.

Die Begriffe „patriotisch“, „vaterländisch“, „national“ sind uns heute suspekt. Für den Zeitgenossen mag daher die bis heute beibehaltene Bezeichnung „Nationalmuseum“ ein gewisses Befremden auslösen. Die Klarstellungen von Vierhaus, aber auch von Peter Burian in seinem Referat „Die Idee der Nationalanstalt“ waren daher von größter Wichtigkeit. In der Tatsache, daß Maximilian II. von Bayern den für die Neugründung vorgesehenen Namen „Wittelsbacher Museum“ in „Bayerisches Nationalmuseum“ umwandelte, lag ein Programm! „National“ bedeutete die öffentliche Verpflichtung zum Unterhalt eines Instituts, das zum Nutzen der Allgemeinheit einzurichten war. Daß die k. u. k. Hofbibliothek in Wien öffentlich zugänglich war, war ein Benefiz des Kaisers. Als sie aber nach Einführung der Republik Allgemeineigentum wird, erhält sie den Namen „Österreichische Nationalbibliothek“. Der Begriff freilich bleibt schillernd und vieldeutig, wie auch der des „Vaterländischen“. In den Computer werden sich beide nicht einspeisen lassen.

Georg Himmelheber

DAS DIOZESANMUSEUM IN FREISING

(Mit 3 Abbildungen)

Am 18. November 1974 wurde das neue Diözesanmuseum in Freising von Erzbischof Julius Kardinal Döpfner eröffnet. Anschrift: Diözesanmuseum, 805 Freising, Domberg 21. Öffnungszeiten: Dienstag mit Donnerstag, 13—18 Uhr, Freitag mit Sonntag, 10—18 Uhr. Der Eintritt beträgt 1,— DM. Zum ersten Direktor wurde Oberkonservator Sigmund Benker vom Bayer. Landesamt für Denkmalpflege ernannt, der seine Aufgabe in Freising nebenamtlich wahrnimmt. Benker hat sich als langjähriger Betreuer der Kunstsammlungen des ehem. Klerikalseminars in Freising seit langem um die Gründung eines Diözesanmuseums bemüht und die Verwirklichung dieses seit Joachim Sighart (1824—67) immer wieder erwogenen Planes erreicht. Das Museum ist ferner mit einem hauptamtlichen Konservator, einem Restaurator und Kräften für Verwaltung und Aufsicht ausgestattet. Als Konservator wurde Peter Steiner angestellt. Er hat innerhalb von acht Monaten, die nach Übergabe des Baues zur Verfügung standen, die verstreuten Sammlungsbestände in das neue Haus überführt, gesichtet und die ersten Schauräume eingerichtet. Ohne Benkers eingehende Kenntnis der Sammlungen und ihrer Geschichte wäre dies jedoch kaum zu realisieren gewesen.

Ort und Zeit der Museumsgründung erscheinen passend gewählt: Die offiziellen kirchlichen Gremien machen deutlich, daß in einer Phase betonter Modernisierungsbestrebungen ein Ausgleich gesucht, die Bedeutung