

# Museumsgeschichte

Kommentierte Quellentexte  
1750–1950

Herausgegeben von  
Kristina Kratz-Kessemeier,  
Andrea Meyer  
und Bénédicte Savoy

Reimer

**Konrad von Lange:**

## **Über die Wandfarbe in Bildergalerien (1904)**

Auf dem Mannheimer Kongreß für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen, der über die Museen als Volksbildungsstätten beraten sollte, sind auch einige Fragen aus der Museumstechnik zur Sprache gekommen, die nicht unmittelbar mit dem Thema zusammenhängen. Die wichtigste für die Leser dieser Zeitschrift ist wohl die nach der *Innenausstattung der Museen*. Hierbei entspann sich besonders über die Farbe der Wände, Decken, Vitrinen u. s. w. eine sehr interessante Debatte, welche zeigte, daß die Ansichten in dieser Beziehung sehr weit auseinandergehen. So führte z. B. ein Naturforscher aus, daß die beste Farbe für zoologische Museen ein gelbliches Weiß oder Grau sei, und daß bunte Vögel auf diesem hellen und neutralen Hintergrunde sowohl nach Farbe wie nach Form am besten zu erkennen seien. Jede ausgesprochene Farbe habe den Nachteil, daß sie das Auge ermüde und einen Teil der Nervensubstanz, die auf das Sehen der ausgestellten Objekte verwendet werden sollte, absorbiere. Die beste Farbe sei immer die, deren man sich nach dem Verlassen des Museums gar nicht erinnere. Auch Schränke, Postamente u. s. w. müsse man so anstreichen, daß sie gar nicht vorhanden zu sein schienen. Man gehe doch nicht in ein Museum, um Hintergründe und Schränke zu sehen. Ein anderer Naturforscher wollte das nicht zugeben, sondern behauptete auf Grund eigener Erfahrung, daß farbige Hintergründe unter Umständen sehr wohl am Platze seien, z. B. Paradiesvögel auf einem Hintergrunde von pompejanischem Rot ganz vortrefflich ständen.

Derselbe Gegensatz zeigte sich auch bei den Rednern für die Kunstmuseen. Der Referent hierüber war mehr für farblose oder neutrale Hintergründe, während ein Galeriedirektor daran erinnerte, daß die Ausstellungen der Münchener Sezession teilweise sehr intensiv gefärbte Hintergründe zeigten, weshalb er sehr entschieden für farbigen Stoffbezug der Wände bei einfachem Weiß der Decken eintrat. Ein anderer teilte sogar mit, daß in dem von ihm gegründeten Museum die Decken einen kräftigen Farbendreiklang aus Tiffany-Glas zeigten, der auch in die Hintergründe der Wände und Schränke herabgezogen worden sei. Da mir die Frage nicht eigentlich zum Thema des Kongresses zu gehören schien, vermied ich es, in die Debatte einzugreifen, möchte mir aber erlauben, meine Meinung hier wenigstens nachträglich auszusprechen, da ich bei der Neueinrichtung der Stuttgarter Gemäldegalerie in Uebereinstimmung mit den Professoren Pankok und Krüger sehr entschieden für die farbigen Hintergründe Partei ergriffen und damit sowohl in Stuttgart selbst, als auch auswärts vielfach Billigung gefunden habe. Ich will dabei nur von den Kunstmuseen sprechen, da ich in Bezug auf

naturwissenschaftliche Museen keine genügende Erfahrung besitze und die Entscheidung auch in Bezug auf jene, wie mir scheint, eine größere Wichtigkeit hat. Denn es leidet wohl keinen Zweifel, daß die Wirkung von Kunstwerken durch einen falsch gefärbten Hintergrund vollkommen zerstört, durch einen richtig gefärbten dagegen ganz außerordentlich gehoben werden kann.

Zunächst halte ich für selbstverständlich, daß, wo es irgend geht, Stoffbezug, nicht Anstrich gewählt werden sollte. Denn auf dem körnigen und je nach der Richtung, in der das Licht kommt, verschieden reflektierenden Stoffe wirken alle Kunstgegenstände interessanter und lebendiger als auf dem toten Anstrich. Man kann sich davon in der Stuttgarter Gemäldegalerie, wo – aus naheliegenden Gründen – die Säle Wandbemalung, die Kabinette dagegen Stoffbezug erhalten haben, sehr leicht überzeugen. Dieselbe Farbe, die als Stoff ausgezeichnet wirkt, hat als Anstrich etwas Totes und dabei doch wieder Aufdringliches. Man muß deshalb beim Anstrich mit der Wahl der Farbe vorsichtiger sein als beim Stoffbezug, womöglich ein diskretes, nur in wenig abweichender Nuance gehaltenes Muster aufschablonieren lassen.

Als Stoffbezug sollte man meiner Ansicht nach wenigstens da, wo keine großen leeren Wandflächen vorhanden sind, einen solchen ohne dekoratives Muster wählen. Der in Stuttgart angewendete Stoff hat nur durch seine gerippte Oberfläche und seinen moiréartigen Charakter ein gewisses Leben, und man wird sich dadurch, wie ich hoffe, überzeugen, daß ein derartiger Stoff einem glatten und völlig einfarbigen vorzuziehen ist. Ich setze deshalb bei den folgenden Betrachtungen immer einen solchen Stoff voraus.

Bei der Frage der Farbe wird man zunächst Gemäldegalerien, plastische Museen und kunstgewerbliche Sammlungen zu unterscheiden haben. Ueber die letzteren beiden habe ich keine Erfahrung, glaube aber, daß bei Gipsabgüssen und farblosen Skulpturen, die in größerer Zahl bei einander aufgestellt leicht langweilig wirken, ein Wechsel von Saal zu Saal, und zwar zwischen mehreren nicht zu intensiven und dunkeln Farben am Platze wäre, wie sich denn bei Kunstgewerbemuseen, die nach Techniken geordnet sind, schon dadurch eine verschiedene Färbung entsprechend den in jeder Technik dominierenden Farben am meisten empfehlen dürfte.

Sehr viel schwieriger liegt die Frage bei *Gemäldesammlungen*. Da hier die ausgestellten Objekte selbst nicht nur farbig sind (das trifft ja auch für die anderen Museen teilweise zu), sondern in erster Linie *durch ihre Farbe wirken wollen*, entsteht zunächst die Frage, ob es sich *überhaupt* empfiehlt, einen farbigen Hintergrund zu wählen. Es läge in der Tat nahe, hier einen silbergrauen oder gelblichweißen Stoffbezug vorzuziehen, weil auf ihm alle Farben gleich gut stehen und die Besucher durch einen so neutralen Hintergrund jedenfalls am wenigsten von den Kunstwerken abgezogen würden.

Man kann die Sache indessen auch von einer anderen Seite ansehen. Zunächst lassen sich schon theoretische Gründe für die Farbigkeit geltend machen. Die alten Bilder, die in unseren Galerien hängen, stammen durchweg aus einer

polychromen Umgebung. Mögen sie nun ursprünglich Kirchen oder Paläste oder Bürgerhäuser geschmückt haben, jedenfalls hingen sie nicht auf großen, weißgrauen Wänden, sondern auf farbiger Wandbemalung, bunten seidenen Tapeten u. dgl., und bildeten mit bemalten und vergoldeten Statuen, farbigen Gobelins, bunten Glasfenstern, tief getönten Holzmöbeln ein feierliches, farbenprächtiges Ensemble.

Man strebt jetzt immer mehr danach, dieses Ensemble als solches auch in unsere Museen zu verpflanzen, d. h. Malerei, Plastik und Kunstgewerbe in gemeinsamen Räumen zu vereinigen. Wo das geht, kann man es nur mit Freuden begrüßen. Der Hauptvorwurf, der gegen unsere Museen erhoben wird, daß sie Rumpelkammern seien, in denen die Gegenstände, aus ihrem organischen Zusammenhang herausgerissen, ein kümmerliches Dasein fristeten, wird dadurch wenigstens zum Teil entkräftet. Wo es aber nicht geht, da sollte man *wenigstens* durch farbige Hintergründe einen gewissen Anklang an die ursprüngliche Polychromie zu schaffen suchen. Ein Museum soll nicht nur Kunstwerke enthalten, sondern auch durch seine Gesamterscheinung einen feierlichen Eindruck machen, den Besucher in eine gesteigerte Stimmung von Pracht und solider Vornehmheit versetzen. Nur so können die Bilder wenigstens annähernd ähnlich wirken, wie sie in ihrer ursprünglichen Umgebung gewirkt haben. Wie kann man dies aber ohne farbigen Hintergrund erreichen?

Ich will damit nicht sagen, daß nicht zuweilen auch ein weißer oder grauer Hintergrund am Platze wäre. Ich habe selbst in Stuttgart einen Korridor und zwei Kabinette weiß (natürlich etwas durch gelb gedämpft) streichen und die Wände eines mittelgroßen Saales mit hellem, silbergrauem Stoff bekleiden lassen. Besonders der letztere wirkt sehr vornehm und unsere beiden neuen Gainsboroughs nehmen sich sehr feierlich darauf aus. Andere Bilder freilich erscheinen durch den Kontrast etwas schwer und dunkel und haben, wie sich nicht leugnen läßt, etwas von ihrem koloristischen Charakter eingebüßt. Ich habe diesen Stoff auch nicht deshalb an dieser Stelle verwendet, weil ich ihn koloristisch für besonders günstig hielte, sondern weil der Saal durch eine größere Wand seitlich über dem Oberlichte etwas verdunkelt ist, so daß es darauf ankam, ihn durch die Dekoration möglichst zu erhellen. Und der Korridor und die beiden Seiten-Kabinette wären ohne den weißen Anstrich ganz ungenügend beleuchtet gewesen. Ich habe dort absichtlich nur solche Werke aufgehängt, die koloristisch nichts besagen, Bilder der Biedermaierzeit, die gewiß ursprünglich zum Teil auch auf hellem Hintergrunde gehangen haben. So ist der Schaden nicht sehr groß und manche Künstler sind gerade mit diesen Räumen sehr zufrieden, wenn auch andere, wie ich nicht verschweigen will, manches daran auszusetzen haben. Jedenfalls haben mich diese Räume davon überzeugt, daß man nicht schematisieren kann, sondern von Fall zu Fall entscheiden muß.

Abgesehen von solchen Ausnahmefällen bin ich aber prinzipiell für farbige Hintergründe. Allerdings nicht für intensive, leuchtende Farben, sondern für gebrochene, ins Grau hinüberspielende. Ein intensives Scharlach oder Grasgrün,

wie es in den Sezessionsausstellungen zuweilen zu sehen ist, kann man *vielleicht* in einer Ausstellung anwenden, wo in jedem Raum nur wenige, und zwar kräftig dekorative Bilder hängen, die man in der Farbe so auswählen kann, daß sie dazu stimmen. In einer Galerie wird das nur selten möglich sein.

Entscheidet man sich in diesem Sinne, so wird man gleichzeitig für einen *Wechsel der Hintergrundfarben* eintreten müssen. Unsere Galerien sind meistens so groß und stellen schon durch die Zahl ihrer Bilder die Geduld des Besuchers auf eine so harte Probe, daß ein Wechsel der dominierenden Farben geradezu eine Bedingung des anhaltenden Genusses ist. Zu den wenigen Tatsachen aus der Farbenphysiologie, die man experimentell beweisen kann, gehört die, daß ein Wechsel der Farbeindrücke an sich Lust gewährt. Dies geht so weit, daß man neuerdings sogar behauptet hat, alle Schönheit der Farben, sowohl der einzelnen wie der Zusammenstellungen, beruhe auf dem Wechsel, auf der Befriedigung des natürlichen Abwechslungsbedürfnisses. Wenn dies auch zu weit gehen mag, so glaube ich doch, daß es in Bezug auf die *rein sinnliche* Wirkung der Farben richtig ist, und nur um diese kann es sich ja hier handeln.

Da erhebt sich nun freilich die Schwierigkeit, wie man in einer Galerie, die doch in Bezug auf die Aufhängung der Bilder fortwährenden Veränderungen unterworfen ist, einen solchen Farbenwechsel konsequent und nach einem bestimmten Prinzip durchführen soll. Ich gestehe, daß dieser Einwand unter Umständen zu einer völligen Resignation des Galeriedirektors führen, das heißt ihn geradezu zu einem durch die ganze Galerie durchgehenden, dann aber natürlich ganz neutralen Ton zwingen kann. In den meisten Fällen wird die Sache aber so liegen, daß eine vorsichtig durchgeführte Neuordnung wenigstens in den Hauptgruppen auf Jahre hinaus Dauer verspricht, so daß die Hintergrundfarben ganz gut in bestimmter Weise verteilt werden können und es nichts schadet, wenn bei einer Neuordnung auch die Wandbespannung, die dann so wie so gelitten haben wird, eine radikale Veränderung erfährt. Dieser Fall lag z. B. in Stuttgart vor, und ich konnte deshalb in Bezug auf die Hintergrundfarbe das Ideal, das mir vorschwebte, mit der einzigen schon erwähnten Ausnahme wenigstens in der alten Abteilung ungehindert durchführen.

Bei der Wahl der Farben standen sich zwei Meinungen gegenüber, beide durch hervorragende Künstler vertreten. Die eine ging davon aus, daß die Hintergrundfarbe die Aufgabe habe, das Bild als Kunstwerk zu isolieren, gewissermaßen als Individuum hervorzuheben. Dies geschehe am besten durch den Gegensatz der Hintergrundfarbe, der die Farbenwirkung des Bildes zu steigern habe. Danach wäre die beste Hintergrundfarbe die, die in den entsprechenden Bildern möglichst wenig vorkäme, gewissermaßen eine komplementäre Ergänzung zu ihren Farbenakkorden bildete. Das wäre also z. B. bei altdeutschen und altitalienischen Bildern, in denen Blau, Rot und Gelb (resp. Gold) dominieren, Grün, das heißt natürlich ein gedecktes, ins Bläuliche oder Graue hinüberspielendes Grün.

Die andere Meinung ging davon aus, daß eine mit Bildern behängte Wand vor allem als ein dekoratives Ensemble gefaßt, das heißt schon durch die Farbe zu einheitlicher Wirkung gebracht werden müsse. Die beste Hintergrundfarbe

wäre danach die, welche ungefähr der dominierenden Farbe der Bilder entspräche oder wenigstens in ihnen reichlich vertreten wäre. Danach müssten z. B. die niederländischen Bilder, in denen viel graue und grünliche Töne vorkommen, auf einem graugrünen Hintergrunde am besten wirken.

Theoretisch möchte ich mich der ersten Ansicht anschließen. Ein Museum ist zwar auch ein dekoratives Ensemble, aber doch in erster Linie eine Sammlung von Kunstwerken. Diese sind darin ohne Zweifel die Hauptsache und die Steigerung ihrer individuellen Wirkung muß deshalb das Hauptaugenmerk bei der Dekoration der Räume sein.

Wie aber steigert man die koloristische Wirkung eines Gemäldes? Genügt es dazu, durch die Anbringung der komplementären Farbe die Intensität der Farbenwirkung zu vermehren? Manchmal wohl, nämlich überall da, wo die *Intention des Malers auf intensive Farbenwirkung ausging*. Das dürfte z. B. für die altdeutschen, besonders aber für die venetianischen Bilder sowie für diejenigen modernen passen, deren Urheber, wie etwa Makart, von koloristisch-dekorativen Gesichtspunkten ausgegangen sind. Es dürfte aber nicht passen für diejenigen Schulen und Meister, deren Augenmerk auf feine harmonische Farbenzusammenstellung, auf duftige, tonige oder vornehme, kühle Farbenwirkung ausgeht. Dazu gehören z. B. die Holländer und von neueren etwa Feuerbach, Whistler u. s. w. Diesen wesentlichen Unterschied läßt man leicht außer Acht. So hatte ich z. B., befangen in der Theorie von der komplementären Wirkung, längere Zeit versucht, Feuerbachs „Iphigenie“ auf roten Grund zu hängen, weil in dem Bilde selbst die grauen, violetten und grünlichen Töne überwiegen. Allein die Wirkung befriedigte mich nicht. Erst als ich einen graugrünen Hintergrund wählte, wirkte das Bild mit der ganzen vornehmen und dezenten Ruhe, die ihm der Künstler hatte verleihen wollen. Es ging jetzt allerdings mehr mit der Wand zusammen, aber gerade das war offenbar die Absicht seines Schöpfers gewesen. Ferner habe ich längere Zeit geschwankt, ob ich graublauen Grund für die Altdeutschen und graugrünen für die Holländer des 17. Jahrhunderts wählen sollte oder umgekehrt. Ich habe schließlich, obgleich die Altdeutschen auf graugrün auch sehr gut stehen würden, diesen einen graublauen Hintergrund gegeben, die graugrüne Farbe aber für die Holländer gewählt, weil in ihnen, wie gesagt, graugrüne Töne sehr häufig vorkommen und diese, wenn sie sich auf einem ähnlichen Grunde abheben, mit der ganzen Feinheit ihrer Nuancen wirken können.

So ergab sich also hier eine sonderbare Bestätigung des von mir schon früher gefundenen ästhetischen Satzes, daß es ein absolut Schönes in Bezug auf Farbenzusammenstellungen nicht gibt, sondern daß es im einzelnen Falle immer auf die *Intention des Künstlers* ankommt, d. h. auf das, was *er grade in diesem Falle mit seinen Farben sagen will*. Die Aufmachung der Bilder hat ihr Augenmerk lediglich darauf zu richten, daß diese Intention voll zur Geltung kommt.

Leider bin ich in der modernen Abteilung der Stuttgarter Gemäldegalerie durch besondere Verhältnisse, nämlich die gegebene dunkle Farbe des Holzwerks, gezwungen gewesen, für den Wandanstrich Farben zu wählen, die zu dunkel und

kräftig sind, um völlig befriedigend zu wirken. Hier war auch sonst die Anordnung besonders schwer, da es fast unmöglich ist, moderne Bilder zu koloristischen Gruppen zusammenzufassen, deren jede einen besonderen Hintergrund bekommen könnte. Denn während die ältere deutsche, die venezianische und holländische Schule jede für sich wenigstens gewisse gemeinsame Züge haben, die eine Gruppierung nach Hintergründen berechtigt erscheinen lassen, herrscht bei den Modernen eine so große Mannigfaltigkeit der koloristischen Stimmungen, daß man bei verschiedenfarbigen Hintergründen sehr oft auf unüberwindliche Schwierigkeiten stößt. Ich weiß deshalb nicht, ob ich bei einer neuen Aufhängung dieser Abteilung den Farbenwechsel wieder durchführen würde. Jedenfalls würde ich hellere Farben wählen, da zu diesen im allgemeinen mehr Bilder passen, als zu den dunkeln. Ein heller Hintergrund würde hier auch nicht gegen die historische Tradition verstoßen, da moderne Bilder auch in unseren Wohnhäusern oft bestimmt sind, auf hellem Grunde zu hängen. Für sehr viele moderne Bilder dürfte ein gedämpftes Gelb eine angemessene Farbe sein. Rot ist nicht ungefährlich, steht aber zu dem Gold der Rahmen sehr gut und ist immer da am Platze, wo es mehr auf pompöse Wirkung als auf koloristische Feinheit ankommt. Deshalb habe ich die beiden Eingangssäle mit den großen Bildern rot färben lassen.

Daß die Decken einfach weiß gehalten werden müssen, ist jetzt wohl allgemein anerkannt. In Stuttgart haben wir dadurch ungeheuer viel Licht gewonnen, und durch den Verzicht auf die früher gebräuchliche Renaissanceornamentik an dieser Stelle ist jedenfalls die Aufmerksamkeit mehr auf die Bilder konzentriert worden. Außerdem wird bei Oberlicht durch eine weiße Decke die Lichtquelle vergrößert und das Licht gleichmäßiger und ruhiger auf die Wände verteilt. Zwar ist gegen das Oberlicht auf dem Mannheimer Museumstage geltend gemacht worden, daß in unseren nordischen Breiten die größere Lichtmasse sich nicht im Zenith, sondern näher dem Horizont befinde. Das ist wohl richtig, aber für Gemäldegalerien kommt es weniger auf die Lichtmenge als auf die Gleichmäßigkeit und Ruhe der Lichtzufuhr an. Und in Bezug auf diese ist das Oberlicht nicht zu ersetzen, wenn auch zugegeben werden mag, daß für kleine niederländische Bilder hohes Seitenlicht der Intention der Maler im allgemeinen besser entspricht. Es wäre überhaupt zu erwägen, ob nicht in vielen Fällen eine Kombination von Seiten- und Oberlicht das Zweckmäßigste wäre.

Bei den Fußböden sollte man das Parkett mit seinem wechselnden Glanze und seiner lebhaften Holzfarbe vermeiden und Linoleumbelag in ähnlicher Farbe wie die dazugehörigen Wandstoffe vorziehen.

Ich wollte mit diesen anspruchslosen Bemerkungen nur eine Anregung zur Diskussion geben. Es will mir scheinen, daß es sich hier um wichtige Fragen handelt, über die eine Verständigung zwischen den Galeriedirektoren im allgemeinen Interesse wäre. Vielleicht gibt sich einmal eine passendere Gelegenheit zu mündlichem Austausch über diese Dinge als ein Kongreß für Arbeiterwohlfahrt.

## Kommentar

Der 1903 ehrenhalber in den Adelsstand erhobene Kunsthistoriker Konrad Lange (1855–1921) war 1894 erster Ordinarius für Kunstgeschichte an die Universität Tübingen geworden und hatte dort das Kunsthistorische Institut aufgebaut. Zusätzlich zu seiner Professorentätigkeit in Tübingen leitete Lange während einer längeren Stellenvakanz von 1901 bis 1907 nebenamtlich die 1843 in einem Museumsneubau von Georg Gottlob Barth (1777–1848) eröffnete Königliche Gemäldegalerie in Stuttgart. Anders als bei seinem universitären Wirken, bei dem er sich zumindest lehrmitteltechnisch als konservativ zu erkennen gab, erwies sich Lange hier von Beginn an als fortschrittlich. 1903 legte er den ersten wissenschaftlichen Katalog der Galerie vor. Zudem sorgte er für eine Erweiterung der Sammlung um zeitgenössische Werke aus dem Umfeld der Secessionsbewegung und modernisierte die Stuttgarter Gemäldesäle, indem er deren einheitliche Wandbespannung im Galerierot des 19. Jahrhunderts entfernen und durch neue Wandbespannungen in variierenden Farben ersetzen ließ. 1907 publizierte der Direktor des Württembergischen Landes-Gewerbemuseums Gustav Edmund Pazaurek (1865–1935) in der Zeitschrift *Museumskunde* eine ausführliche illustrierte Würdigung der Reorganisation, die Langes Tätigkeit als Museumsreformer dokumentiert.

Den Grundsatztext *Über die Wandfarbe in Bildergalerien* verfasste Lange 1904 aus der Perspektive des Museumspraktikers. Herausgefordert, einen Beitrag zur Verteidigung der Wahrnehmungsästhetik zu veröffentlichen, auf der seine Neueinrichtung der Stuttgarter Galerie beruhte, fühlte sich der Kunsthistoriker nicht zuletzt durch eine aktuelle Debatte um die Gestaltung der Institution Museum. Unmittelbarer Anlass für diese Debatte war eine im September 1903 von der Berliner *Centralstelle für Arbeiterwohlfahrtseinrichtungen* unter dem Titel *Die Museen als Volksbildungsstätten* in Mannheim veranstaltete Fachkonferenz, die darauf abzielte, den vielfältigen Popularisierungsforderungen der Volksbildungsbewegung im Museumsbereich zur Durchsetzung zu verhelfen. In einer eigenen Tagungssektion zur Museumsgestaltung war es hier zu jener Konfrontation von Grundsatzpositionen gekommen, die Lange in seinem Text charakterisiert. Dank des vollständigen Konferenzprotokolls, das 1904 publiziert wurde, kann man die von Lange anonymisierten Positionen im Nachhinein ihren damaligen Protagonisten zuordnen. So gaben der Hamburger Museumsleiter Alfred Lichtwark (1852–1914) und der Kunstsammler Ernst Grosse (1862–1927), der das einführende Sektionsreferat hielt, dem Wunsch nach einem neutralen Hintergrund, der zugunsten der Kunstwerke auf jede dekorative Einbindung verzichten sollte, eine dominante Stimme. Die Gegenposition einer Integration der Exponate in ein harmonisches Gesamtbild der Galerieräume, das dem Betrachter die Wahrnehmung der ästhetischen Wirkungsabsicht der Künstler erleichtern sollte, konnten der Direktor der Bremer Kunsthalle Gustav Pauli (1866–1938) und der Hagener Sammler und Museumsgründer Karl Ernst Osthaus (1874–1921) in ihren Mannheimer Redebeiträgen indes nicht annähernd so nachhaltig untermauern. Langes direkt nach der Tagung und noch vor deren Publikation veröffentlichter Artikel wollte dieses Versäumnis wettmachen.

Die beiden in der Frage der Farbgestaltung des Kunstmuseums konkurrierenden Lager bezogen sich dabei jeweils auf eigene Vorbilder in der außermusealen Kunstpräsentation. Lichtwark und Grosse orientierten sich an den Ausstellungen der 1898 gegründeten Berliner Secession, die bis hin zur asymmetrischen, auf den individuellen

Betrachterstandpunkt ausgerichteten Hängung für eine radikale Autonomie des einzelnen Kunstwerkes eintraten. Pauli, Osthaus und Lange schwebte hingegen das konkurrierende Ausstellungsmodell der bereits seit 1892 bestehenden Münchner Secession mit ihrer elitär-ästhetizistischen Ausrichtung vor, auch wenn Lange sich explizit von allzu weit getriebenen secessionistischen Farbexperimenten distanzierte. Langes Plädoyer für die Schaffung eines in seiner Intensität gesteigerten Wahrnehmungsrahmens durch komplementärfarbige Hintergründe verdankt sich eindeutig dieser Anregung, die die Münchner Vereinigung ihrerseits von Ausstellungen französischer Postimpressionisten in Paris übernommen hatte. Derselben Traditionslinie entstammte übrigens auch die im zeitgenössischen Museumsdiskurs eher ungewöhnliche wahrnehmungsphysiologische Begründung, mit der Lange seine ansonsten konventionelle Wahrnehmungsästhetik unterlegte. Schon postimpressionistische Künstler wie Georges Seurat (1859–1891) oder Paul Signac (1863–1935) hatten ihre maltechnischen Experimente durch den Rückgriff auf neuere optische Wahrnehmungstheorien des Physikers Hermann von Helmholtz (1821–1894) legitimiert. In einer ähnlich freihändigen Instrumentalisierung derselben Quelle leitete Lange 1904 aus dem angeblich experimentell bestätigten Lustgewinn variierender Farbeindrücke eine Rechtfertigung für seine im Farbton auf die koloristischen Eigenschaften verschiedener Exponatgruppen abgestimmten Wandbespannungen ab – wobei seine eigenen Vorstellungen letztlich bis in Details wie den dunkelgrünen Fonds für die Niederländer des 17. Jahrhunderts oder die hellgelbe Wandfarbe für Gainsborough mit der seit Wilhelm Bode (1845–1929) und Hugo von Tschudi (1851–1911) etablierten musealen Praxis des Kaiserreiches übereinstimmten.

Langes Aufsatz zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass er so ausführlich wie kaum ein anderer Text Motive und Leitideen der Debatten um farbige Wandgestaltungen im Kunstmuseum vorstellte. Durch die Veröffentlichung in der seit 1885 in München herausgegebenen populären Zeitschrift *Die Kunst für Alle* erreichte das Statement für den gezielten Einsatz farbiger Wände dabei sicherlich noch einmal ein breiteres Publikum als die Mannheimer Konferenz. Tatsächlich sollte die wahrnehmungsästhetisch begründete, differenzierte Farbgestaltung im Kunstmuseum bis in die dreißiger Jahre hinein als moderne Alternative zum traditionellen Galerierot das maßgebliche Reformkonzept darstellen – bevor sich schließlich die weiße Wand als neues Ideal durchsetzte.

Alexis Joachimides

## Literaturhinweise

Konrad Lange: Verzeichnis der Gemälde-Sammlung im Königlichen Museum der bildenden Künste zu Stuttgart. Stuttgart, 1. Aufl. 1903, 2. Aufl. 1907.

Gustav E. Pazaurek: Die Stuttgarter Königliche Gemäldegalerie, in: *Museumskunde*, Jg. 3, 1907, S. 62–67. Die Museen als Volksbildungsstätten. Ergebnisse der 12. Konferenz der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen. Berlin 1904 (Schriften der Centralstelle für Arbeiter-Wohlfahrtseinrichtungen, Nr. 25).

Hermann von Helmholtz: *Handbuch der physiologischen Optik*. Leipzig 1867.

Peter Märker: Konrad von Lange, in: *Neue Deutsche Biographie*, Bd. 13, Berlin 1982, S. 550f.

Alexis Joachimides: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*. Dresden 2001.

Julian Scholl: Funktionen der Farbe. Das Kronprinzenpalais als farbiges Museum, in: Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830–1990, hg. v. Alexis Joachimides, Sven Kuhrau, Viola Vahrson u. Nikolaus Bernau. Dresden 1995, S. 201–219.

Charlotte Klonk: Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000. New Haven/London 2009.