

Zeitschrift: Topiaria helvetica : Jahrbuch
Band: - (2011)

Artikel: Farbe im Garten zwischen Colour und Paint
Autor: Bucher, Annemarie
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-382449>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 13.10.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Farbe im Garten zwischen Colour und Paint

ANNEMARIE BUCHER

Farben üben eine besondere Faszination aus, die sich oft kaum in Worte fassen lässt. Man erlebt sie als Sinneseindruck unmittelbar über das Auge, kann sie aber auch ganz bewusst in verschiedenen Aspekten wahrnehmen und in ihren Bedeutungen erkennen. In der Natur und in der Kunst spielen sie eine tragende Rolle. Und besonders im Garten treten sie als ästhetische Kraft in Erscheinung. Doch woran orientieren sich Farbwahrnehmung und -gestaltung in den Gärten? Beide sind eingebettet in eine Kultur- und Technikgeschichte der Farbe, die im Folgenden kurz aufgerollt wird.

Begriff und Material

In der deutschen Sprache ist der Begriff Farbe doppelt besetzt. Er bezeichnet sowohl das Phänomen der Farbe, die man sieht, als auch den Stoff Farbe, mit dem man Gegenstände bemalen kann. In anderen Sprachen sind diese zwei Bedeutungen klarer getrennt. Im Englischen ist mit *colour* der Farbenbegriff gemeint, mit *paint* die Farbe zum Anstreichen. Die französische Sprache unterscheidet *couleur* und *peinture*.¹ Aus dem Verständnis von Farbe als Phänomen ergibt sich auch, dass in den meisten Theorien von Kunst und Gestaltung die Farbe das Gegenstück zur Form bildet. Farbe und Form werden als Grundkategorien der Wahrnehmung systematisch beschrieben. Während das Formenrepertoire oft auf die Geometrie oder das

organische Wachstum bezogen wird und deshalb einigermaßen objektiv beschreibbar ist, sind Farben viel stärker von der subjektiven Wahrnehmung abhängig und deshalb schwieriger zu ordnen. Farbe ist überdies untrennbar mit dem Licht verbunden. Sie lässt sich physikalisch als Lichtbrechung oder Schwingung erklären und schliesslich physiologisch auf der Ebene von Augenreizen: Licht einer bestimmten Wellenlänge wird auf der Netzhaut des Auges als Farbreiz wahrgenommen und im Gehirn zu einer Farbeempfindung (Farbeindruck) verarbeitet.

Von Newton über Goethe bis zu den Farbenlehren der Moderne

Im Feld von Kunst und Gestaltung gab es immer wieder Versuche, das Phänomen Farbe auf der rationalen und systematischen Ebene zu fassen.² Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftler, Künstlerinnen und Künstler benannten und ordneten Farben sowie ihre Beziehungen zueinander. Sie begründeten Farbenlehren und Ordnungsschemata wie Kreise, Kugeln oder Sterne, die neben den grundlegenden begrifflichen Farbordnungen zusätzliche Empfindungsqualitäten wie hell, dunkel, warm und kalt enthalten.

Die Geschichte dieser Systematisierungsversuche bewegt sich zwischen Physik, Physiologie, Psychologie und Materialkunde. Leonardo da Vinci ging von einer

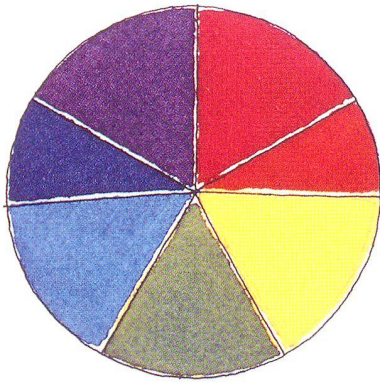


Abb. 1: Isaac Newtons Farbkreis von 1700.

linearen Ordnung der Farben zwischen Hell und Dunkel aus. Er vermutete, dass Gelb eine einfache Farbe sei und dass sich das Blau aus Licht und Dunkel zusammensetze. Diese Verbindung von Farbe und Licht nahm der Physiker Isaac Newton auf. Er begründete 1672 seine Farbtheorie, als er entdeckte, dass mittels eines Glasprismas das farblose, weisse Sonnenlicht in die Spektralfarben Violett, Blau, Grün, Gelb, Orange und Rot zerlegt und diese wieder zu weissem Licht zusammengefügt werden können. Dementsprechend sind Farben eine Folge der Lichtbrechung.

Der Schriftsteller Johann Wolfgang Goethe hingegen wollte sich nicht auf solche induktive Erklärungen einlassen. Seiner Ansicht nach liess sich das Licht nicht teilen. Farben entstünden vielmehr als phänomenologische Erscheinung im Auge; und das Sehen einer Farbe erzeuge im Auge auch gleich die dazugehörige Komplementärfarbe. Beim Zusammenmischen aller Farben könne deshalb kein Weiss entstehen, dies erzeuge vielmehr Grau. Goethe ordnete seine Farben in einem sechsteiligen Farbkreis.

Goethes Farbenlehre fand im 19. Jahrhundert zahlreiche Anhänger. Philipp Otto Runge, Arthur Schopenhauer, Eugène Delacroix, Eugène Chevreul, Wilhelm Ostwald, Adolf Hölzel, Johannes Itten und andere mehr konzentrierten ihre Forschungen auf die komplementäre Wirkung der Farbe. Ihre Ordnungskriterien stützten sich denn auch

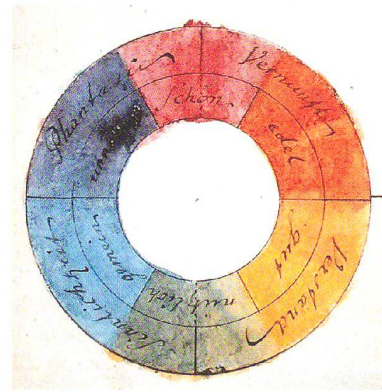


Abb. 2: Johann Wolfgang Goethes Farbkreis zur Symbolisierung des menschlichen Geistes- und Seelenlebens (1809, aquarellierte Federzeichnung).

auf Farben und Gegenfarben und auf die gegenseitige Einwirkung von nebeneinanderliegenden Farben.

Farbenlehren seit dem 20. Jahrhundert tendierten eher wieder hin zu Newtons rationaler Erklärung und Farbempfindungen werden mit Wellenlängen begründet. Solche Farbordnungen flossen sowohl in die künstlerische als auch in die industrielle Produktion ein.

Farben als Funktionsträger in der Natur

Für die Farben der Natur werden andere wissenschaftliche Erklärungsmodelle und Ordnungen herbeigezogen. In der Tier- wie in der Pflanzenwelt gelten sie als wichtiger Aspekt für die Nahrungssuche und grundsätzlich als fortpflanzungstechnische Errungenschaft. Die Blütenfarben der Pflanzen sind primär Folge der Evolution, die vor rund 150 Millionen Jahren einen fundamentalen Wandel auf der Erde einläutete: Mit den Blütenpflanzen trat ein neues Fortpflanzungsprinzip in der Pflanzenwelt auf den Plan. Warum dies geschah, bleibt eines der Rätsel der Evolution. Die bedecktsamigen Blütenpflanzen erwiesen sich als flexibler als die Farne und Nacktsamer und verbreiteten sich rasch. Neu war, dass diese Pflanzen durch Insekten bestäubt wurden, die sie durch Düfte und Farben anlockten. Als Gegenleistung für ihre Bestäubungsdienste erhielten die Fortpflanzungshelfer nahrhafte Pollen. Die

ältesten Zeugnisse dieser Entwicklung sind 140 Millionen Jahre alte Pollenkörner, die eindeutig Merkmale von Blütenpflanzen tragen.

Für diese sogenannte Insektenbestäubung spielen besondere, die Sinnesorgane anziehende Werbemittel eine Rolle. Ein wichtiges ist neben dem Duft die Farbe der Blüten. Diese Blütenfarbstoffe werden von den Pflanzen selbst gebildet. Farbige Blüten weisen auf ein besonderes Angebot hin und ziehen unterschiedliche Bestäubergruppen mit verschieden ausgebildeten Sinnesorganen an. Grundsätzlich ist das Wahrnehmungsspektrum der Insekten auf den kurzwelligen UV-Bereich spezialisiert. Die Insekten sehen Farben, die dem menschlichen Auge verborgen bleiben. Bienen besitzen ein Farbgedächtnis, das sie für blaue und gelbe Blüten empfänglich macht. Rot hingegen können sie nicht erkennen. Schmetterlinge fliegen bevorzugt auf Rot und Gelb, Orange und Rosa. Und Fliegen laben sich besonders gern an Grün, Gelb, Weiss und Braun.

Die Bedeutung des Malens und Färbens

Im abendländischen Kulturkreis sind Farben und Farbkombinationen wichtige Kommunikations- und Ausdrucksmittel.

Schon in frühester Zeit verwendeten die Menschen Farben für ihren Körper, ihre Kleidung und andere Bereiche ihres Umfelds. Dabei wurden hauptsächlich mineralische, tierische und pflanzliche Bestandteile als färbende Stoffe und Malmittel verwendet.³ Im Laufe der Zeit entwickelten sich kulturell unterschiedliche Kenntnisse von Färben, Malen und Anstreichen sowie unterschiedliche Symbolsysteme. Sie prägten Handwerk, Industrie und Kunst.

Im 13. Jahrhundert bildete sich das spezialisierte Handwerk des Färbers heraus. Seine Aufgabe bestand darin, weisse Stoffe bunt zu färben. Die Färber kannten die Pflanzen und Tiere, die sich zum Färben eigneten, und wussten, auf welchen Stoffen diese Farben hafteten.

Farbige Kleidung war Luxus und Statussymbol. Als besonders edel galt lange Zeit rotes Gewand. Zum Färben



Abb. 3: Frühlingswiese in der Stadtgärtnerei Zürich 2007.

leuchtend roter Stoffe konnte man damals nur die Farbe der Purpurschnecken. Wenn diese kleinen Seeschnecken kurz in Zitronensäure gelegt werden, spucken sie einen leuchtenden Farbstoff aus. Nach einer kurzen Erholungszeit können sie wieder «gemolken» werden. Für ein Gewand benötigte man jedoch Hunderte der seltenen Schnecken. Aufgrund des aufwendigen Herstellungsverfahrens war Purpur lange Zeit einer der teuersten Farbstoffe und deshalb hohen Würdenträgern wie Päpsten, Kaisern und Königen vorbehalten.

Auch das Blaufärben war eine hohe Kunst. Man gab Indigopflanzen und Urin in einen grossen Holzbottich, liess es gären und tauchte anschliessend weisse Stoffe ein. Wenn man sie nun an die Luft hängte, entwickelte sich unter Zufuhr von Sauerstoff ein leuchtendes Blau. Die Menschen, die diesen chemischen Prozess sahen, glaubten zunächst an ein Wunder.

Gute Farben waren kostbar, und ein blühender Handel mit natürlichen Farbstoffen und Malmitteln breitete sich aus. In Europa wurden sie hauptsächlich über die Türkei, Spanien und Sizilien aus der arabischen Welt eingeführt. Nach der Entdeckung der Neuen Welt kamen weitere Farbstoffe hinzu, zum Beispiel das rote Brasilholz, dessen Abbau die Abholzung ganzer Landstriche an den Küsten Brasiliens zur Folge hatte, oder das Karminrot der Azteken, das aus dem Auszug von getrockneten Koschenilleläusen hergestellt wird, die auf bestimmten Kakteen leben.

Im Unterschied zu den Färbern benutzen die Maler die Farbe direkt, tragen sie mit einem Bindemittel vermischt mittels Pinsel oder Spachtel auf einen Träger auf. In der Kunst tritt Farbe als primäres oder sekundäres, eigenständiges oder untergeordnetes Mittel der Formgebung in Erscheinung. Man unterscheidet zwischen ihrem Eigenwert und ihrem Erscheinungswert sowie zwischen Erscheinungsfarbe und Gegenstandsfarbe.

Im alten Ägypten war die Verwendung von Farben in der Wandmalerei streng kanonisiert. Es gab vier bedeutende Hauptfarben mit einer bestimmten Symbolik (Schwarz für Land/Ägypten; Rot für Wüste; Grün für Pflanzenreich und Meer; Weiss für Licht) und untergeordnete Farben wie Blau und Gelb ohne symbolische Zuschreibung. Entsprechend dieser Bedeutungen waren die Paletten und Malstöcke mit fünf beziehungsweise sieben Aushöhlungen versehen.

Bis ins Mittelalter waren Farben in der Malerei stark symbolisch aufgeladen. Erst in der Renaissance machte man die Farbwirkung von der Form abhängig. Giotto leitete diese Wende zur sogenannten Körperfarbe ein. Seit Tizian ist die Raumfarbe bestimmend für die Malerei, die das gesamte Bildgeschehen durch die Farbe zu einem chromatischen Gesamtton zu vereinigen sucht. Einzelformen treten zurück, eine malerisch-atmosphärische Farbigekeit entsteht. Das 18. Jahrhundert macht aus der Zeichnung die Grundlage aller Kunst und die Farbe wird entbehrlich. Die Einheit von Farbe und Körperform wird aufgehoben.

Malergärten

Der Impressionismus beschliesst eine Entwicklung, die mit der Verwendung der Farbe als Raumfarbe beginnt und mit der Auflösung der Gegenstandswelt in Farbflecken endet. Gänzlich von der Form befreit, hat die Farbe nunmehr wieder ihren Eigenwert zurückgewonnen. Sie repräsentiert ein reines Seherlebnis, das mit Vorliebe im Freien und häufig auch im Garten stattfand. Um dieses einzufangen, setzten die Impressionisten helle, reinbunte Farben in komplementären Kontrasten nebeneinander und erzielten damit eine vibrierende Farboberfläche. Das gegenständliche Motiv erschliesst sich erst aus der Entfernung im Auge des Betrachters. Für Claude Monet wurde der Garten zum zentralen Thema seiner Kunst. Als er von Paris aufs Land nach Giverny zog, verwandelte er dort den Nutzgarten seines Hauses in einen Ziergarten. Er fällte die Obstbäume und pflanzte an ihrer Stelle Rosen und Kapuzinerkresse. Er legte Beete an, die er nach Farbe und Höhe der Blumen kombinierte, so dass sie in jahreszeitlicher Folge ständig wechselnde Gartenbilder boten. Der Garten war für Monet nicht nur Refugium, sondern auch Labor. Er gestaltete ihn so, dass er ständig Anlass zum Malen bot. Ab 1884 malte er hauptsächlich Gartenbilder und ab 1897 nur noch den Teichgarten mit den Seerosen.

Der Maler Max Liebermann baute sich um 1910 eine Sommerresidenz vor den Toren Berlins. Von Albert Brodersen liess er sich einen Garten anlegen, der den reformorientierten Gestaltungsprinzipien entsprach und der auch seinen eigenen Ideen von farbenprächtigen Pflanzungen spiegelte.

Auch Maler wie van Gogh oder Emil Nolde setzten auf die befreite Farbe und fanden im Garten eine wichtige Inspirationsquelle. Für Nolde hatte der Garten eine besondere Bedeutung, denn als junger Maler und Bauernsohn hatte er sich mit selbst angebautem Gemüse und Obst ernährt. Als erfolgreicher Künstler legte er vor seinem Haus in Seebüll einen Garten an, in dem er mit bunten Blumen die absolute Blütenpracht anstrebte, um so einen Gegensatz zur kargen norddeutschen Landschaft zu schaffen.

Die avantgardistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts konzentrieren sich auf den Eigenwert der Farbe,



Abb. 4: Monets Garten in Giverny
(nicht datiert, stereoskopische autochrome
Amateurfotografie von Etienne Clémentel).

auf die «absolute» Farbe, die ohne jeden hinweisenden, inhaltlichen Auftrag zu wirken vermag. Künstlergärten dienten hier auch weniger als motivische Vorlagen, sondern vielmehr als farbenfrohe Sinnbilder für einen alternativen Lebensentwurf. So hat die Dadaistin Hannah Höch in einem Bahnwärterhäuschen am Rande Berlins ein solches blühendes Refugium geschaffen, in dem sie mit den Händen arbeitete und «ihren Kopf befreite».

Gärten zwischen impressionistischer Farbwirkung und abstrakter Farbform

Auch Gartenkünstler bezogen sich immer wieder auf wissenschaftliche oder künstlerische Farbsysteme. Und in der Gartentheorie werden die Farben der Erden, blühende Pflanzen und differenzierte Grüntöne als Gestaltungsfaktoren verstanden.

Im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert lieferte der Impressionismus mit seiner ausgeprägten Farbensprache

von Komplementärkontrasten wichtige Anregungen für die Anlage von Beeten und die Kombinationen von Pflanzen. So verwendete William Robinson blühende Pflanzen wie ein Impressionist die Farben auf seiner Palette. Sein Ziel war ein permanenter Garten mit farbigen Feuerwerken nicht nur im Sommer, sondern auch im Frühjahr und Herbst. Ein Kapitel seines Buches «English Flower Garden» von 1883 ist überschrieben mit «Colour in the Flowergarden». Auch Robinson ging von den bekannten Farbgesetzen aus und forderte die Gartenkünstler auf, einen Farbplan zu entwerfen, der Blüten, Gras, Laub und Steine als farbgebende Elemente berücksichtigte. Farben und Farbwerte wurden von Robinson auch mit Standorten und Klimata in Verbindung gebracht. Sonnige Plätze sollten warme Farben haben und Schattenplätze bevorzugt in Blau, Weiss und frischem Grün erscheinen.

Einen explizit impressionistischen Umgang mit der Farbe im Garten pflegte die Malerin und Gartenkünstlerin Gertrude Jekyll. Sie beobachtete Kontrastwirkungen und Steigerungen von Farben im Garten und entwickelte



Abb. 5: Blühende Bergwiese (aus: George Flemwell, *The Flower-Fields of Alpine Switzerland*, London, 1911).



Abb. 6: Alpengarten Floraire von Henry Correvon, 1926 in Chêne-Bourg bei Genf.

daraus ihre berühmten «Flower Borders» – mit besonderen Farbklingen bepflanzte Rabatten.

Kurzlebige, aber intensive Farbeindrücke standen auch im Vordergrund für die Mode der Alpengärten Ende des 19. und anfangs des 20. Jahrhunderts. Man wollte nicht nur die besonderen Pflanzen sammeln und besitzen, sondern auch die ästhetische Wirkung der blühenden Bergwiesen im eigenen Garten nachbauen.

In der Gartenkunst der Moderne, wie sie sich 1959 an der ersten Schweizerischen Gartenbauausstellung G59 in Zürich präsentierte, trat die Farbe im Garten besonders als Ausdrucksverstärker von geometrischen Formen in Erscheinung. Das impressionistische Flimmern wich klaren, starken Farben, mit denen klare Strukturen bezeichnet wurden. Besonders im Blumenparterre auf dem Ausstellungsgelände am linken Seeufer unterstützen sie die geometrische Ordnung der Wechselflor-Beete.

Der Umgang mit Farbe und Form im Sinne der Moderne kommt besonders in den Gärten des brasilianischen Gartenarchitekten Roberto Burle Marx⁴ zum Ausdruck. Seine gärtnerischen Prinzipien folgen den Regeln der abstrakten Malerei und fügen sich nahtlos ein in den Rahmen moderner Architektur. Farbige ausgestaltete, organisch-abstrakte oder geometrische Formen sind von grauen Linien und Flächen durchsetzt, die sich bei genauer Betrachtung als Wege und Plätze herausstellen. Wasserflächen spiegeln das Blau des Himmels und die Struktur der Bäume. Burle Marx nahm auch den grünen Rasen als Leinwand und setzte seine langen, geschwungenen Beete in unterschiedlicher Bepflanzung, mal rot, mal silbrig, mal gelb, wie schwungvolle Pinselstriche darauf. Während jedoch Gemälde statisch sind, leben die Gärten und entwickeln sich. Das Wachstum, die Blüteperioden, der Wechsel der Pflanzen müssen deshalb genau kalkuliert sein.

Die Farben der Natur heute

In der Folge sind Farbe und Form als elementare Faktoren der künstlerischen Gestaltung durch «Konzepte» und «Prozesse» sowie durch neue Medien abgelöst worden.



Abb. 7: Blumenparterre an der G 59 in Zürich. (1959).



Abb. 8: Roberto Burle Marx. Garten des Nationalkongresses, Brasilia.

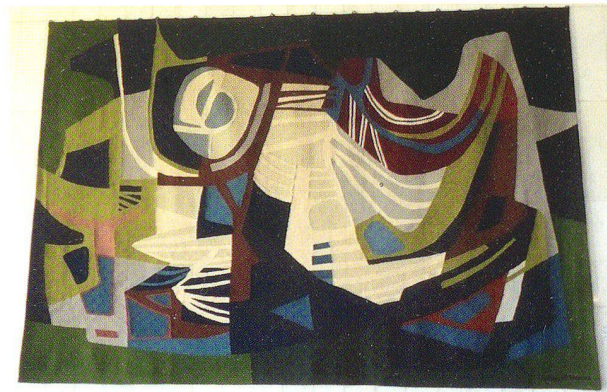


Abb. 9: Roberto Burle Marx. Wandteppich im Regierungspalast, Brasilia.

Die Kunst nach 1968 tendierte dazu, Ideen zu kommunizieren, Prozesse in Gang zu bringen und Realitäten zu simulieren. Es ging nicht mehr darum, die richtige Form zu finden, sondern gesellschaftliche Prozesse ästhetisch zu verstehen. Diese Haltung spiegelte sich zum Teil auch im Garten. Die Naturgarten-Bewegung der 1980er-Jahre brach mit der abstrakten Form der modernen Ästhetik und inszenierte mit Vorliebe natürliche Gestaltungsprozesse. Grün war die dominierende Farbe, sowohl als sinnliche Erscheinung als auch als Bedeutungsträger. Andere Farben wurden eher in der Materie der Pflanzen gesucht. So veranstalteten die Dozenten der «Kasseler Schule» mehrfach Farbseminare, in denen sie das Färben mit

Pflanzenfarben erprobten.⁵ Diese Wiederentdeckung des Färberhandwerks war keine nostalgische Aktion, sondern es ging darum, die Natur und ihre Prozesse und Möglichkeiten besser zu verstehen.

Mit der Rückkehr der formalen Gestaltung kam die Farbe in den Garten zurück. Nicht nur bunte, sondern auch monochrome Gestaltungen werden erprobt. Neben den natürlichen Farben von Pflanzen kommen immer mehr künstliche Farbelemente zur Verwendung. So lässt das Parkdeck der Maag-Recycling-Halle in Winterthur von Rotzler Krebs Partner neben den Pflanzen auch eingefärbten Beton sowie grüne Glasscherben sprechen.



Abb. 10: Detail, Parkdeck der Maag-Recycling-Halle in Winterthur vom Büro Rotzler Krebs Partner.



Abb. 11: Parkdeck der Maag-Recycling-Halle in Winterthur vom Büro Rotzler Krebs Partner.

- 1 In der zeitgenössischen Malerei ist diese Unterscheidung von *colour* und *paint* ein zentraler Punkt der Auseinandersetzung mit Farbe geworden. Gemälde sind nicht mehr so sehr Übertragungen von Wahrnehmungsphänomenen, sondern oft monochrom oder pastos bemalte Flächen, die bestimmte Wahrnehmungen und Empfindungen provozieren. Vgl. *Radikale Malerei* (1987).
- 2 Vgl. Narciso Silvestrini (1994).
- 3 Farbstoffe lösen sich in Wasser auf und kommen in Pflanzen oder Tieren vor. Sie werden vor allem zum Färben von Kleidung und Essen verwendet. Farbstoffe oder Pigmente lassen sich dagegen nicht einfach in Wasser auflösen. Sie kommen in vielen Steinen und Mineralien vor. Mithilfe von Trägerstoffen wie z. B. Öl kann man aus Pigmenten Farbe herstellen, die sich zum Anstreichen von Oberflächen eignet.
- 4 Burle Marx verstand sich in verschiedener Hinsicht als Künstler und schuf auch Gemälde und Wandteppiche.
- 5 Vgl. Notizbuch 60 der Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation in Kassel.

- Abb. 1 http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:LYS05_Newton_colour_circle.jpg&filetimestamp=20070209093108
- Abb. 2 http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Goethe,_Farbenkreis_zur_Symbolisierung_des_menschlichen_Geistes-_und_Seelenlebens,_1809.jpg&filetimestamp=20090222002600
- Abb. 3 Fotografie Annemarie Bucher
- Abb. 4 <http://de.academic.ru/dic.nsf/dewiki/267939>
- Abb. 5 aus: Georg Flemwell, *The Flower-Fields of Alpine Switzerland*, London 1911
- Abb. 6 aus: *Vom Landschaftsgarten zur Gartenlandschaft*, Archiv für Schweizer Gartenarchitektur und Landschaftsplanung, Zürich 1996
- Abb. 7 Fotografie Gottlieb Nyfler
- Abb. 8 und 9 Fotografie Annemarie Bucher
- Abb. 10 und 11 Fotografie Rotzler Krebs Partner
Landschaftsarchitekten

Ausgewählte Literatur

- Arbeitsgemeinschaft Freiraum und Vegetation (Hg.) (2002). *Notizbuch 60 der Kasseler Schule. Die Paletten der Pflanzenfarben. Alle Pflanzen färben irgendwie Gelb – besonders auf Seide*. Kassel
- Borchardt, Wolfgang (2008). *Farbe in der Gartengestaltung*. Stuttgart
- Dittmann, Lorenz (1987). *Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei*. Darmstadt
- Gage, John (1994). *Kulturgeschichte der Farbe*. Ravensburg
- Goethe, Johann Wolfgang Goethe (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen (verschiedene Neuauflagen, Stuttgart 1979, mit umfangreicher Quellentextsammlung)
- Gollwitzer, Gerda (1980). «Über die Wirkung der Farben in Gärten und Landschaften», in: *Von Farbe und Farben, Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag*. Hg. v. Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Zürich
- Heyer, Hans Rudolf (1980). «Die Farbe in historischen Gärten», in: *Von Farbe und Farben, Albert Knöpfli zum 70. Geburtstag*. Hg. v. Institut für Denkmalpflege an der ETH Zürich, Zürich
- Hobhouse, Penelope (1998). *Farbe im Garten*. Stuttgart
- Lloyd, Christopher (2002). *Faszination Farbe im Garten*, München
- Newton, Isaac (1704). *Opticks*, London, (diverse Neuauflagen, Frankfurt am Main, 1998)
- Radikale Malerei* (1987), «Kunstforum International». Bd. 88
- Robinson, William (1883). *The English Flowergarden*. London
- Silvestrini, Narciso (Hg.) (1994). *Idee Farbe. Farbsysteme in Kunst und Wissenschaft*. Zürich (mit Texten von Urs Baumann und Ernst Peter Fischer)

Résumé

Les couleurs exercent une fascination particulière et jouent un rôle déterminant dans l'art et la nature. Les différentes théories sur la couleur reposent sur les recherches rationnelles et systématiques permettant de comprendre son apparence. Alors que les théories abstraites décrivent et ordonnent les couleurs, la nature crée des couleurs biologiques : les couleurs lors de la floraison des plantes sont d'abord considérées comme la conséquence de l'évolution et de l'expression de la reproduction.

Les couleurs et leurs multiples combinaisons sont des moyens d'expression fondamentaux. Les nombreuses connaissances des teintures, des impressions, des peintures ainsi que divers systèmes de symboles qui se sont développés culturellement au cours de l'histoire, ont marqué l'artisanat, l'industrie et l'art.

Ainsi, les créateurs de jardins se sont appuyés sur les traditions et sur les théories scientifiques et artistiques des combinaisons de couleurs. Dans la théorie des jardins, les couleurs de la terre, de la floraison et les nuances de vert sont des éléments de la réalisation globale.