

Von der Wandmalerei zur Raummalerei

Autor(en): **Roth, Alfred**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **36 (1949)**

Heft 2: **Architektur, Malerei, Plastik**

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-28306>

Nutzungsbedingungen

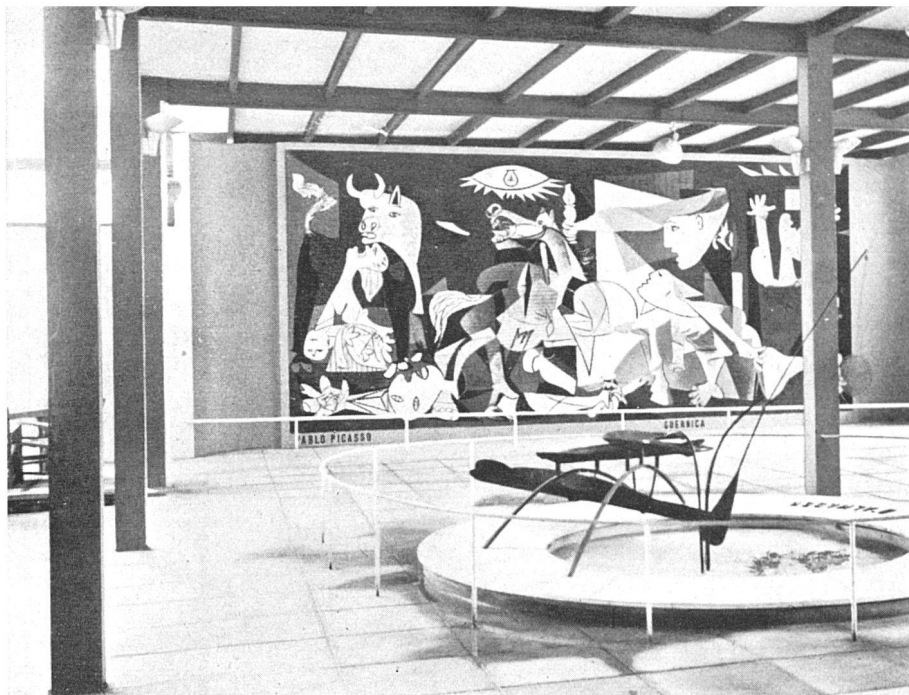
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



Spanischer Pavillon, Paris 1937, Architekt J. L. Sert. Wandbild «Guernica» von Pablo Picasso, Quecksilberbrunnen von Calder | Pavillon espagnol de l'Exposition Mondiale 1937 à Paris. Peinture murale «Guernica» de Picasso, fontaine de Calder | Spanish pavilion at the Paris Exhibition 1937. «Guernica», mural by Picasso, mercury fountain by Calder

Von der Wandmalerei zur Raummalerei

Von Alfred Roth

Unter den Schaffenden, die an den Fragen der Eingliederung der bildenden Künste in die heutige Architektur und an den gegenseitigen tieferen Wechselbeziehungen unmittelbar beteiligt sind, steht der Architekt aus naheliegenden Gründen an erster und zentraler Stelle. Er ist der verantwortliche Gestalter des Gebäudes, das die Beiträge der Maler und Bildhauer aufnehmen und mit diesen zu einem in sich geschlossenen Ganzen verschmelzen soll. Vom Architekten erwartet man daher eine besonders aktive Aufgeschlossenheit gegenüber diesen Problemen und gleichzeitige Kenntnis der Voraussetzungen, Möglichkeiten und Grenzen, die im Sinn und Wesen der Architektur für diese umfassende künstlerische Synthese vorbestimmt sind. Grundbedingung ist ferner ein enges Verhältnis zur zeitgenössischen Malerei und Plastik, insbesondere zu ihren spezifischen architektur-nahen Gestaltungsproblemen. Schließlich muß sich der Architekt auch darüber Rechenschaft geben, inwiefern das Zusammenklingen der Architektur und bildenden Künste dem Wunsche und Willen unserer Zeit überhaupt entspricht, das heißt, er muß sich zu diesem Zwecke in erhöhtem Maße mit den wesentlichen geistigen, kulturellen und sozialen Erscheinungen unserer Zeit auseinandersetzen.

Es ist klar, daß sich die in diesem Sinne umschriebene geistige und künstlerische Physiognomie des Architekten mit der populären Auffassung davon, was einen

Architekten ausmacht (Konstruieren, Organisieren, Rechnen, Spezialisieren), in keiner Weise deckt. Nichts Neues bedeutet dies jedoch, wenn man sich die großen Figuren der historischen Perioden der Baukunst vergegenwärtigt. Ihre tiefe Verbundenheit mit dem damaligen geistigen und künstlerischen Zeitgeschehen, in der sie sich mit dem Maler, Bildhauer und dem geistigen Menschen überhaupt einig wußten, entsprach dem natürlichen Drange nach Wissen um Wesen und Wert der Dinge und ihrer Zusammenhänge im Grundsätzlichen und Großen. In diesem starken Streben nach *Universalität*, in dem sich die Grenzen zwischen Forschen und schöpferischer Gestaltung verwischen, erkennen wir heute eine der starken stilbildenden Kräfte, der gleichzeitig auch die notwendige, von Epoche zu Epoche wechselnde *Einheit* der künstlerischen Auffassung und Gestaltungsmethoden zu verdanken ist. Aktive Aufgeschlossenheit dem Leben und den geistigen Dingen gegenüber und Meisterschaft sind nicht nur von dem an zentraler Stelle stehenden Architekten, sondern mit dem selben Rechte ebenso von den zur Zusammenarbeit aufgerufenen Künstlern zu fordern. Auf der selben geistigen und künstlerischen Ebene sollen sie alle stehen, als Kameraden gleichsam und vom gleichen Glauben daran erfüllt, daß auch unsere Epoche, wie zerrissen sie auch erscheinen mag, einen festen Pol hat, nach welchem sich die schöpferischen Kräfte mehr und mehr ausrichten.

Wenn in der heutigen Architekturdiskussion den künstlerischen Fragen, insbesondere der Integration der bildenden Künste, vermehrte Aufmerksamkeit entgegengebracht wird, so ist dies eine durchaus natürliche und notwendige Folge der bisherigen Entwicklung*. Was für die Pioniere der neuen Architektur, von Van de Velde bis Wright und Le Corbusier, selbstverständliche Voraussetzung war und ist, nämlich ein geistiger Universalität verpflichtetes Künstlertum, welches das Leben in seiner Ganzheit erfassen will, wurde von den späteren Anhängern oft mißachtet. Heute sehen wir in dieser Beziehung, aus dem Positiven und Negativen des zurückgelegten Weges, wesentlich klarer. Wir meinen damit allerdings nicht etwa eine «Vermenschlichung des Technischen Stiles», die darauf abzielt, die gesunden neuen Grundlagen zu lockern oder gar preiszugeben. Es geht vielmehr darum, einen den verstandes- und gefühlsmäßigen Ansprüchen gerecht werdenden Formausdruck zu finden und eine Architektur zu schaffen, die zum getreuen, erschöpfenden und überzeugenden Abbild aller Funktionen, auch der vitalen emotionalen, wird. Sir Kenneth Clark, der frühere Direktor der Londoner National Gallery, umschrieb anlässlich einer Ausstellungseröffnung das vor uns stehende Ziel mit den Worten «*Die Architektur ist die soziale Kunst von morgen*», womit er gleichzeitig die zentrale Stellung der Architektur in der heutigen Zeit und Gesellschaft unterstreichen wollte.

Bei verschiedenen Gelegenheiten wurde in unserer Zeitschrift darauf hingewiesen, daß für die Abklärung der heutigen künstlerischen und formalen Gestaltungsfragen der Architektur die Auseinandersetzung mit der schöpferischen Malerei und Plastik unserer Zeit unerlässlich sei. Diese Notwendigkeit ergibt sich nicht etwa nur daraus, daß die bildenden Künste in der Gestaltung freier und beweglicher sind, sondern weil ihre parallel verlaufene Erneuerung zu neuen Gestaltungsgesetzen geführt hat, von denen manche denen der Architektur

* Diese Fragen gehörten zum Diskussionsprogramm des 6. Internat. Kongresses für Neues Bauen CIAM in Bridgewater, Herbst 1947.

St. Gallus-Kirche in Oberuzwil, 1934–35, F. Metzger, Architekt BSA, Zürich. Wandbild von Carl Roesch. Ausnützung der ganzen Altarwand und kompositionelle Rücksichtnahme auf Raum und Altäre. Glaswände verschiedenfarbig ohne figürliche Akzente, nach Angaben des Malers | L'église de St-Gall à Oberuzwil. Peinture murale de Carl Roesch. La composition s'étend sur tout le mur du fond, tout en tenant compte des autels et de l'ensemble de l'espace intérieur. Murs en verre polychrome d'après les indications de l'artiste-peintre | St. Gall church at Oberuzwil, mural by Carl Roesch; the composition uses the whole of the back wall, with fine consideration for the altars and the interior space. Stained glass walls designed by the painter



äußerst verwandt sind. Es hat sich damit etwas vollzogen, das wir beim Hinweis auf die Situation der historischen Kunstepochen kurz streiften, nämlich die Wiederengewinnung einer gemeinsamen Anschauung und gemeinsamen Gestaltungsgrundlage und damit eine wiederum möglich werdende neue Einheit des architektonischen und freien künstlerischen Schaffens.

Das 19. Jahrhundert hatte bekanntlich die Einheit von Architektur und Kunst wohl äußerlich gewahrt, innerlich jedoch verfälscht, denn die gemeinsamen gesunden Gestaltungsgrundlagen waren verlorengegangen. Architektur wurde zu innerlich leerer Stilimitation, und die Künste waren von platter Naturimitation beherrscht. Damit waren die tieferen inneren und äußeren Bindungen in inhaltlicher und formaler Hinsicht zerstört. Es ist zu bedenken, daß die großartige Einheit von Architektur und Künsten etwa in der ägyptischen, romanischen, gotischen Baukunst, abgesehen von der fernöstlichen, *stets eine vom Naturvorbild abstrahierende und stilisierende Malerei und Plastik zur Voraussetzung hatte*, eine Feststellung die für die heutige Situation von grundsätzlicher Bedeutung ist.

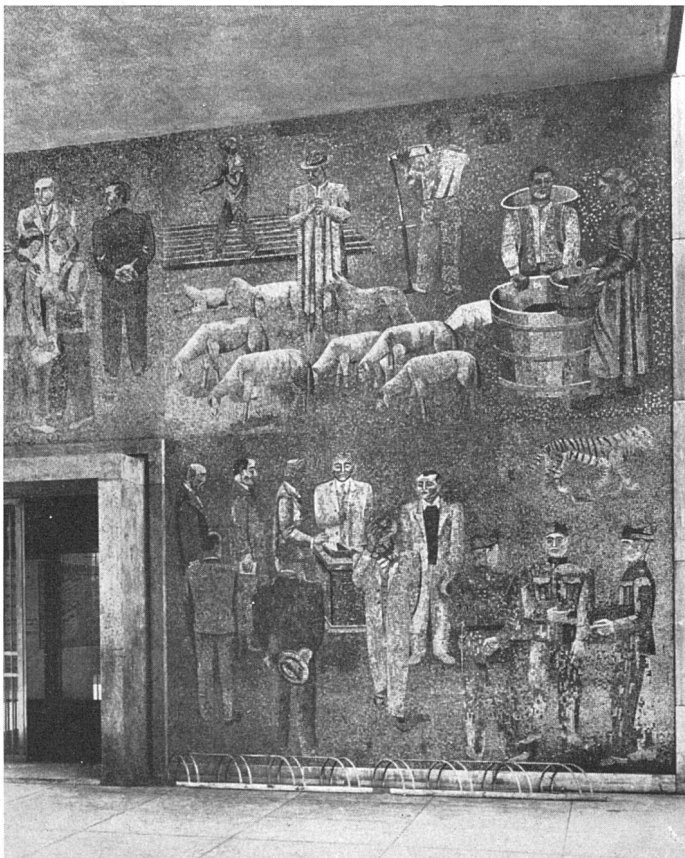
Die Malerei in der Architektur

Die moderne, vom Dekor befreite Architektur bietet mit ihren glatten, klaren inneren und äußeren Wandflächen und den ineinanderfließenden, offenen und überraschende Durchblicke bietenden Räumen für die Integrierung von Bildwerken der Malerei und Plastik bisher unbekannte und vielfältige Möglichkeiten. Diese sind allerdings im allgemeinen noch recht ungenügend erkannt oder werden falsch gedeutet, was wohl einerseits auf künstlerische Unsicherheit auf Seiten der Architekten und andererseits auf mangelndes architektonisches Einfühlungsvermögen der Maler und Bildhauer zurückzuführen ist. Noch ist die tiefe Aufspaltung der Architektur und Künste, die sich in der Malerei und Plastik in der Vorliebe für Tafelbilder und freie Einzelplastiken äußerte, nicht überwunden und selbstverständlich ebensowenig die einseitige Vorliebe des Publikums für das isolierte Kunstwerk.



Ausmalung eines Musiksaales durch Massimo Campigli mit neuer, freier Einstellung zum Raum | Décoration d'une salle de musique / Mural and ceiling paintings in a music room

Mosaik von Karl Hügin im Durchgang des Kant. Verwaltungsgebäudes Zürich, 1934–35, Arch. BSA Gebr. Pfister. Maßstäblich gute Lösung unter Ausnützung der ganzen Wand | Mosaïque de Carl Hügin dans le passage d'un immeuble administratif à Zurich / Mosaic by Carl Hügin in the passage-way of a public building in Zurich Photo: Ruf, Zürich

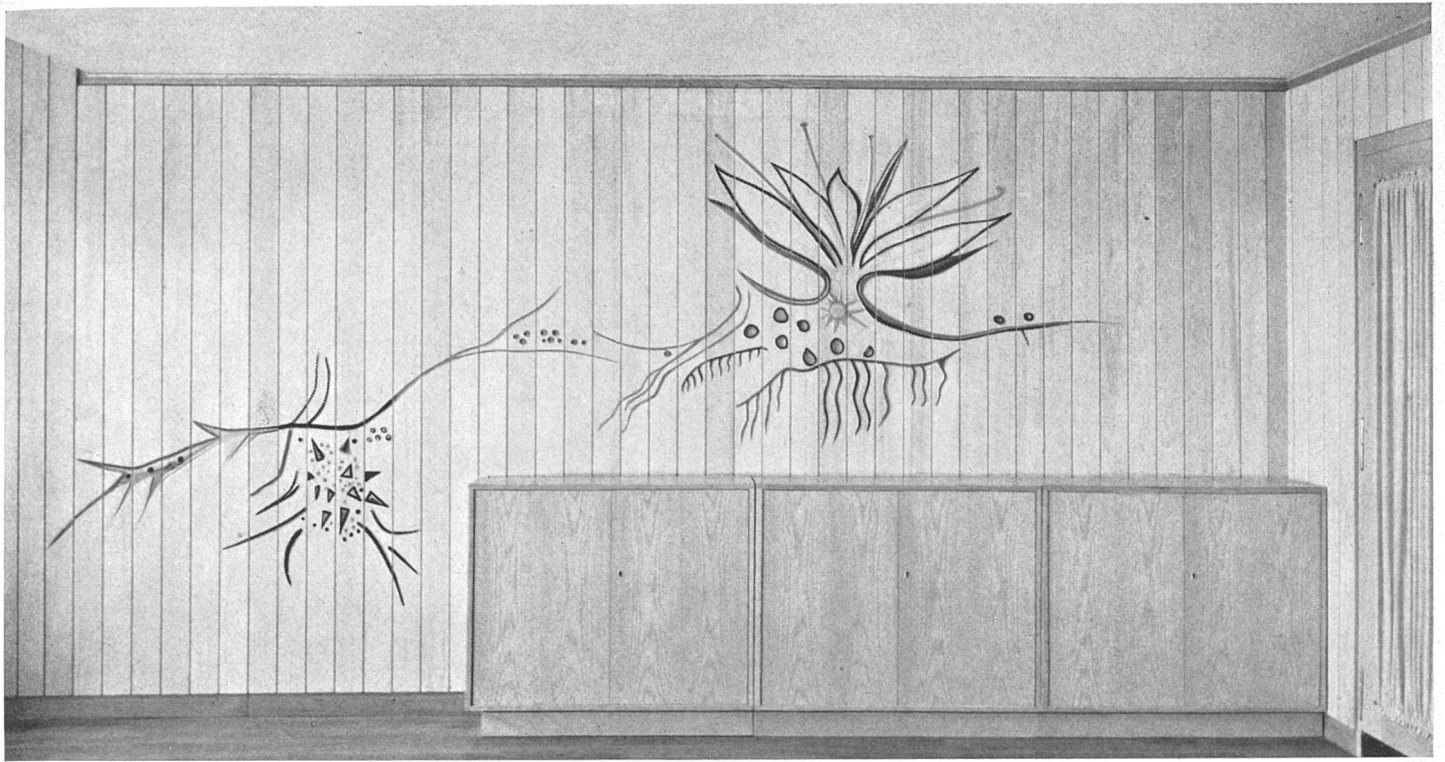


Abgesehen von vereinzelt in den letzten Jahren entstandenen Versammlungs- und öffentlichen Verwaltungsgebäuden, Kirchen, Schulen waren es vor allem Ausstellungen – man denke z. B. an die Landesausstellung von 1939 – in denen höchst interessante und positive Vorstöße in dieser Richtung unternommen wurden. Positiv waren sie insofern auch, als sie im Publikum unumwundene Zustimmung fanden, wobei die Tatsache, daß das abstrakte künstlerische Gestalten für viele Bildwerke Vorbild war, überhaupt keine Rolle spielte. Der Grund ist wohl der, daß diese Form der Stilisierung und Symbolisierung innerhalb des architektonischen Rahmens stillschweigend als natürlich und richtig empfunden wird.

Die Tendenz zu Gunsten der Eingliederung von Werken der Malerei und Plastik in die Architektur ist in unserem Lande in den letzten Jahren, zweifellos durch die Erfahrungen der Landesausstellung angeregt, in stärkerem Maße in Erscheinung getreten. Neuerdings wird in Bern darüber beraten, wie eine vermehrte Zusammenarbeit von Architekten, Malern und Bildhauern auf breiterer Basis gefördert werden kann. In Schweden können ganz ähnliche Feststellungen gemacht werden, und die modernen englischen Kreise überlegen sich, wie die «Civic centers» die künftigen Gemeinplätze in den neu aufgebauten und neuen Dörfern und Städten künstlerisch auszugestalten sind. In Frankreich, das seine glorreiche Tradition der Einheit der Künste, man denke etwa an Chartres, aus dem Geiste des 20. Jahrhunderts neu aufleben lassen will, ist es Le Corbusier, zusammen mit einer Gruppe Gleichgesinnter, der vor einiger Zeit eine Eingabe an die Regierung richtete und um Unterstützung des Gedankens vermehrter Zusammenarbeit von Architekten, Malern und Bildhauern bat (siehe S. 50).

Mit dem Willen zur Integration der Künste in die Architektur allein ist es allerdings noch nicht getan. Herrscht Übereinstimmung der Auffassung bezüglich der gestalterischen Grundprobleme, hat ferner der Architekt ein vitales Verhältnis zu den bildenden Künsten und haben schließlich die Maler und Bildhauer eine lebendige Beziehung zum architektonischen Raum, dann dürfte die Zusammenarbeit und damit die Lösung der gemeinsamen Aufgabe erfolgreich sein. Sind diese primären Voraussetzungen jedoch nicht erfüllt, dann wird eine Synthese unmöglich sein, und das Geschaffene wird Stückwerk bleiben.

Für die organische Eingliederung künstlerischer Bildwerke als integrierender Bestandteile des Raumes und der Architektur ist erste Voraussetzung, daß diese Absicht bereits in der architektonischen Grundkonzeption enthalten ist. Zwischen dem Sinn eines Gebäudes und den architektonischen und künstlerischen Absichten und Mitteln muß von Anfang an Übereinstimmung herrschen. Immer wieder wird der Fehler begangen, daß an die Eingliederung von Bildwerken erst im späten Verlaufe der Bauausführung oder in vielen Fällen erst



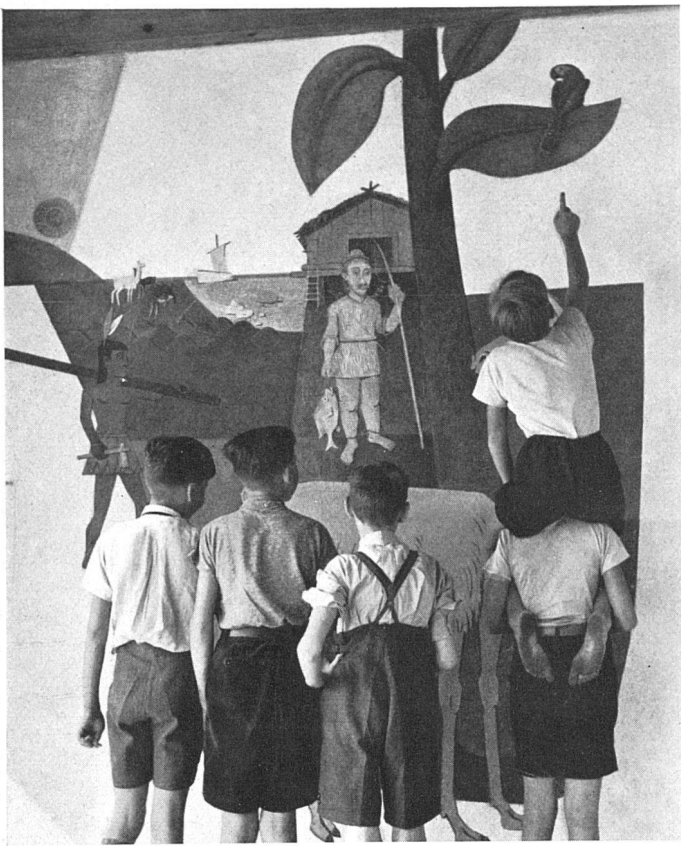
Farbig akzentuierte Wandschnitzerei von Serge Brignoni im Aufenthaltsraum des neuen Schwesternhauses, TiefenauSpital Bern, 1948, Architekt BSA W. Krebs. Frei schwebende Zeichnung getragen von der Vertikallineatur der Holzwand | Composition taillée dans le bois, avec quelques accents de couleur, dans la salle commune d'un home d'infirmières; dessin libre que soutiennent les verticales de la boiserie | Carved mural with a few colour accents by Serge Brignoni in a nurses' home in Berne. The freely hovering design is supported by the vertical structure of the wood wall Photo: H. Finsler SWB, Zürich

nach Vollendung gedacht wird. Es ist klar, daß dadurch der architektonische Rahmen nicht auf das bestimmte Endziel hin gestaltet werden kann, d. h. es werden dadurch ganz wesentliche Momente mit bleibendem Nachteil übergangen, von denen zum Beispiel nur das der für ein bestimmtes Bildwerk notwendigen Lichtführung zu nennen wäre. Ist der Bau einmal vollendet, ohne daß Klarheit bezüglich der bildnerischen Ausgestaltung herrschte, dann kommen Maler und Bildhauer automatisch in eine Zwangslage, die ihren Absichten und dem Sinn ihres Beitrages recht eigentlich unwürdig ist. Das Problem sinkt dann zu einem hilflosen Herumprobieren mit Kartons und Modellen herab. Nicht um ein Placieren von Wandgemälden und Bauplastiken kann es sich handeln, sondern nur um ein wohlüberlegtes Einfügen, denn der Bund mit der Architektur hat einen tieferen und bleibenden Sinn.

Grundsätzlich sind künstlerischen Bildwerken, unabhängig davon, ob es sich um Malereien, Plastiken, Mosaiken, Wandteppiche, Glasmalereien handelt, jene Stellen zur Verfügung zu stellen, an denen der Beitrag des Künstlers eine Vollendung der Architekturidee bedeutet, und an denen sich der Künstler selbst restlos aussprechen kann. Es geht also nicht darum, das eine dem anderen unterzuordnen, sondern gleichwertige, starke Absichten zusammenzuordnen, es sei denn, wie es vor allem die Plastik gestattet, daß eine ausgesprochene Akzentwirkung das Richtige ist. Daß oft diese wenigen grundsätzlichen Überlegungen nicht zur rechten Zeit gemacht werden, beweisen leider manche zufällige Lösungen deutlich genug.

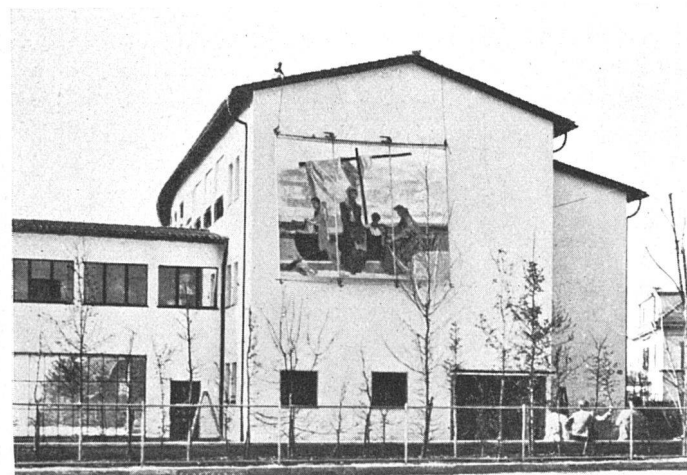
Daß selbst in einem neueren öffentlichen Zürcher Bau, der Poliklinik des Kantonsspitals, an dem bedeutende Architekten und Künstler zusammenwirkten, diese grundsätzlichen Fragen nicht unvoreingenommen genug erörtert wurden, beweist die Ausmalung des Treppenhauses. Vom Benützer dieses Baus aus betrachtet, steht der an sich unfreundliche Wartesaal im ersten Stock für eine künstlerische Ausgestaltung ohne Zweifel im Vordergrund, denn dort hält der Patient sich längere Zeit auf und wäre für eine innere Aufmunterung oder Zerstreuung besonders empfänglich. Demgegenüber braucht er dies sicherlich nicht beim Hin- oder Hinabsteigen einer ausschließlich als Verkehrselement dienenden Treppe, die so bequem ist, daß diese Erleichterung ihm vollauf genügt. Eine frohe Tönung der Wand, an der heute ein anspruchsvolles Wandbild angebracht ist, hätte in diesem Falle dem Sinne des modernen Treppenhauses vollauf entsprochen.

Damit sollte vor allem darauf hingewiesen werden, daß dem Bunde von Architekt, Maler und Bildhauer ein Viertel, nämlich der Mensch angehört, für dessen gefühlsmäßiges und geistiges Erlebnis der Zusammenklang von Architektur und Künste schließlich bestimmt ist. Ob es sich um eine Kirche, ein Krematorium, einen Festsaal, eine Schulhaushalle handelt, immer wird es darum gehen, den Sinn der betreffenden Bauaufgabe durch das Mittel künstlerischer Gestaltung in der Weise zu verdeutlichen und zu erklären, daß er im Empfinden und Denken des Menschen als ein überzeugendes klares Ganzes aufgeht.



Wandbild von O. Abt in der Pausenhalle des Bruderholz Schulhauses Basel, Architekt BSA H. Baur, 1938-39. Gutes freies Einfügen in die Fläche, Rücksichtnahme auf die kindliche Vorstellung / Peinture murale de O. Abt dans le préau couvert d'une école de Bâle. Bonne adaptation à l'espace disponible, compréhension de l'imagination enfantine / Mural by O. Abt in the play-hall of a school in Basle. The composition is well integrated to the wall space and much understanding is shown for the imagination of the child

Wandgemälde sind nicht vergrößerte Tafelbilder, die man zu placieren versucht wie Bilder im Wohnraum. Schulhaus in Zürich / Une peinture murale n'est pas un tableau agrandi, que l'on tâcherait d'accrocher comme dans un salon (école à Zurich) / A mural is not just an enlarged easel painting, which can be hung at random as in a living room (school in Zurich)



Farbe als architektonisches Gestaltungselement

Die letzte Konsequenz, die sich aus den Beziehungen der Malerei zur Architektur ergibt, betrifft die Verwendung der Farbe als räumliches Gestaltungselement. Es handelt sich also nicht etwa darum, Farbe in ähnlicher Weise wie in historischer Zeit zu rein dekorativen Zwecken, vornehmlich an Konstruktionsteilen oder in Form von Ornamenten zu verwenden, sondern darum, der Farbe eine ihrem inneren Wesen entsprechende, durch den architektonischen Rahmen bedingte Entfaltung einzuräumen, um dadurch die architektonischen Ideen zu verdeutlichen und den Gesamteindruck zu vollenden und steigern. Aus Wandmalerei wird damit *Raummalerei*, was eine Neuerung in der Geschichte der Kunst bedeutet.

Zunächst sei darauf hingewiesen, daß sich die richtige Lösung organisch aus der Aufgabe ergeben muß und daß die totale Raummalerei wohl ein extremer theoretischer Fall bleibt. Denn neben der Farbe stehen dem Architekten Baustoffe und Oberflächenmaterialien zur Verfügung, deren natürliche Strukturen sich mit dem Sinn einer Aufgabe und dem Wesen der Baukunst bestens vertragen und daher der Farbe *beschränkte* Entfaltungsmöglichkeiten lassen. Selbst die Putz-Architektur kann, sofern sie in räumlicher und formaler Hinsicht vollkommen ist, in Weiß bestehen, womit einzig gesagt sein will, daß es immer noch besser ist, *keine* Farben, als Farben *falsch* zu verwenden! Gewisse Grundregeln sind daher unerlässlich, von denen folgende kurz aufgeführt seien (siehe *Faltplan*):

1. Helle Farben unterstreichen die Körperlichkeit (Weiß maximal, vergleiche Gipsabgüsse in der Plastik). Dunkle Farben heben die Körperlichkeit auf (Schwarz restlos, dunkle Säulen wirken dünner als helle). (Abb. 2.)
2. Farbe verlangt zur maximalen Entfaltung ihrer Strahlungskraft die ebene Fläche als Grundlage, und zwar je reiner die Farbe, um so kategorischer ist diese Forderung. Die gebrochene oder gekurvte Fläche stört zufolge des plastischen Momentes die volle Wirkung der Farbe. (Abb. 3.)
3. Jede Farbe, unabhängig von ihrer Intensität, erreicht maximale Strahlungskraft, wenn sie nicht unmittelbar an andere Farben, sondern an Weiß (auch Grau und Schwarz), d. h. an Nichtfarbe anstößt. Das Nebeneinander der Farben führt zu Farbenkitsch. (Abb. 4.)
4. Die Farbe ist ein edles Element und gehört daher an die wichtigen Stellen im Raum und am Baukörper. Farbe an architektonisch untergeordneten Stellen (Konstruktionsteilen, Leitungen, Radiatoren usw.) kommt einer Entwürdigung ihres Sinnes gleich und führt zu vulgärer Buntheit. Konstruktionsteile und technische Installationen sind mit passiven Tönen zu streichen

(Grau, Weiß, Beige), sofern nicht die Materialoberfläche beibehalten werden kann (Beton, Metalle, Holz, synthetische Überzüge usw.).

5. Die Verteilung von Farben oder Farbakzenten hat stets nach funktionellen und nicht nach dekorativen, vom architektonischen Wesen losgelösten Gesichtspunkten zu geschehen. Denn es geht darum, die räumlichen oder baukörperlichen Verhältnisse klarer zu machen und endgültig zu ordnen.

6. Jeder Farbe und ihrem Intensitätsgrad entspricht eine bestimmte räumlich-plastische Wirkung: Kalte Farben weichen vom Beschauer weg, warme treten näher an ihn heran.

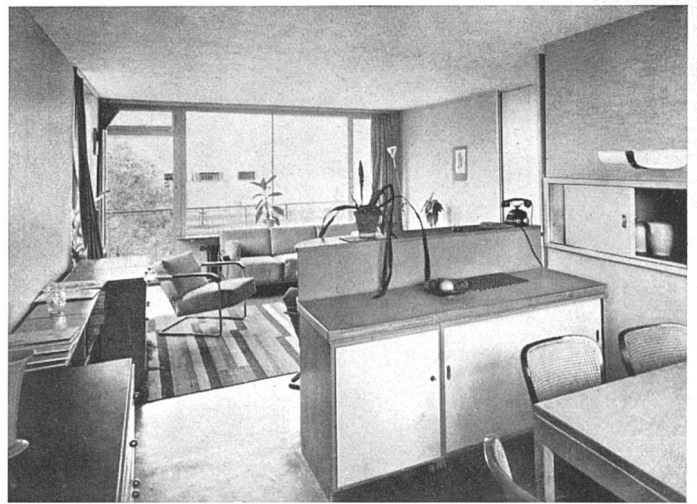
7. Die praktische Handhabung der farbigen Gestaltung wird durch folgende Dreiteilung des Wirkungsgrades von Farbe erleichtert (Abb. 1):

- a) der Ton (neutral)
- b) der Farb-Ton (beschränkt aktiv)
- c) die Farbe (maximal aktiv)

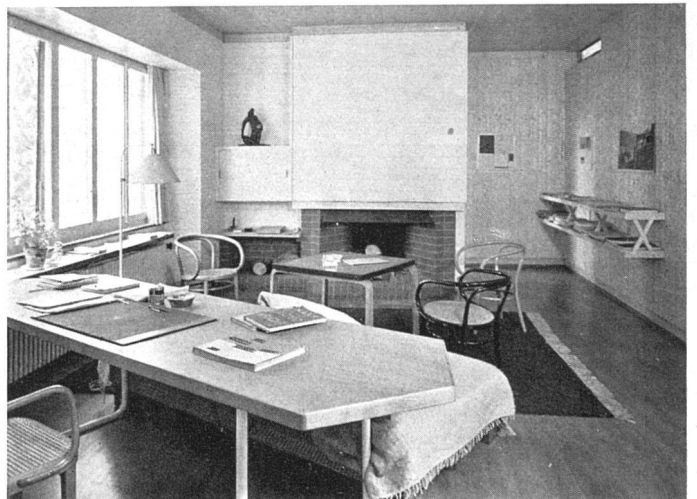
a) *Der Ton* (Abb. 5): Wärmer oder kälter leicht schattierte Töne (Beige bis Grau) verhalten sich dem menschlichen Auge gegenüber mehr oder weniger neutral und können daher ohne besondere Kontrolle im Raume verteilt werden. Die Raumwirkung wird dadurch nur unwesentlich beeinflusst. Neutrale Töne dienen dazu, den Raum im Gegensatz zum rein weißen angenehmer, intimer zu machen. Diese unpersönliche und unausgesprochene Lösung ist angezeigt in Räumen ohne besondere künstlerische Ansprüche (Mietwohnung, der einfache Wohnraum, große Räume mit wechselnder Bestimmung, z. B. für Ausstellungen usw.). Der neutrale Ton trifft wohl auch für die allgemeine Behandlung des Baukörpers zu.

b) *Der Farbton* (Abb. 6): Er hat bereits eine ganz bestimmte Intensität und daher eine bestimmte psychologische Wirkung. Die Behandlung eines Raumes in einem und demselben Farbton dürfte in den meisten Fällen auf die Dauer bereits unerträglich sein. Daher sollen Farbtöne nur auf einzelne Wände oder Flächenelemente, die an neutral oder passiv gestrichene anstoßen, verteilt werden. Diese *alternierende* Verteilung von Farbtönen kann dazu benützt werden, den Raum optisch aufzulösen und neu zu gliedern. Typische Beispiele für die Verwendung von Farbtönen in diesem Sinne sind die Bauten Le Corbusiers. Seine bevorzugten Farbtöne sind Hellblau, Hellgrün, Rosa, Hellocker, Terra di Siena, Umbra und dazu Weiß und Grau. Diese Art der Raummalerei entspricht der im Purismus vertretenen Auffassung und bietet die mannigfaltigsten praktischen Lösungen.

c) *Die Farbe* (Abb. 7): Im Vordergrund stehen die drei Primärfarben Rot, Gelb, Blau, wobei auch starke Mischfarben (Orange, Grün, Violett) in Frage kom-

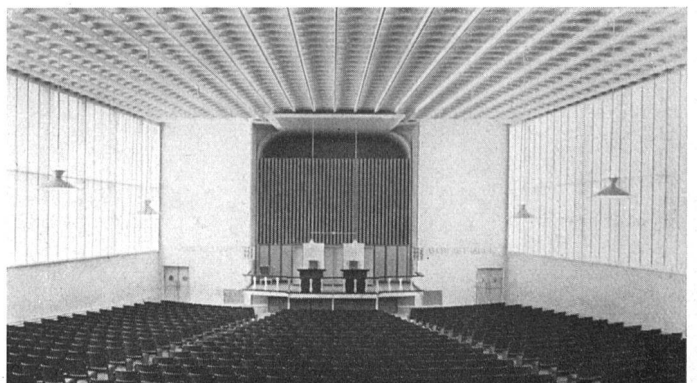


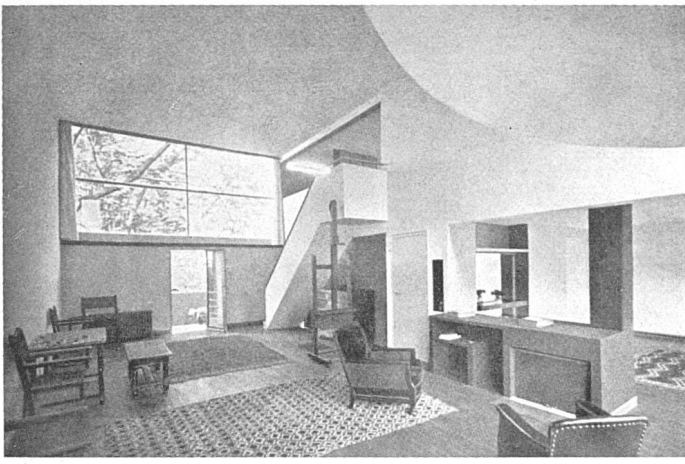
Mietwohnungsraum, Siedlung Neubühl, Zürich. Den Mietern stand eine von den Architekten bearbeitete Tapetenkollektion guter neutraler Töne zur Verfügung / Living room of an apartment in the cité de Neubühl à Zurich. Les locataires peuvent choisir leurs papiers peints dans une collection de bonnes nuances neutres, préparée par les architectes / Living room of an apartment in the Neubühl housing scheme in Zurich. The architects prepared a range of wall papers in good neutral shades, from which the tenants can make their choice



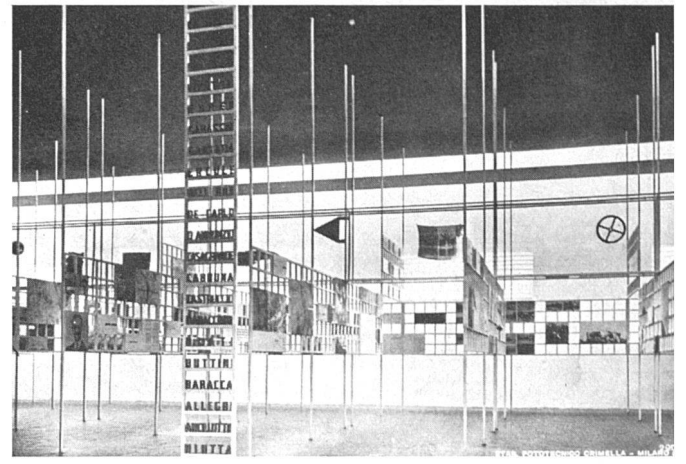
Weiß gestrichene Wandpartien und Naturfasjerwände bestimmen den aufgelockerten Raumeindruck (Wohnhaus A. Roth, Architekt BSA, Zürich) / Des parties peintes en blanc contrastent avec les surfaces en bois naturel, ce qui contribue à l'effet dégagé de l'ensemble / White painted surfaces contrast with natural wood boarding, thus adding variety to the space composition Photo: H. Finsler SWB, Zürich

Konsequent weiß gehaltene Architektur mit Möblierung und Bodenbelag als Kontrast. Christian Scientist Church, Zürich, 1938, Architekten BSA Prof. H. Hofmann und A. Kellermüller / Architecture tout en blanc, en contraste avec les couleurs des planchers et des meubles / All white architecture contrasting with the colours of floor finishes and furniture





Wohnraum mit Farbtönen gegliedert und gestaltet. Maison Cook, Boulogne s. S., 1926, Le Corbusier & P. Jeanneret | Un living room dont les couleurs font partie intégrale de la composition architecturale | The colour scheme of this living room is a basic element of the architectural composition



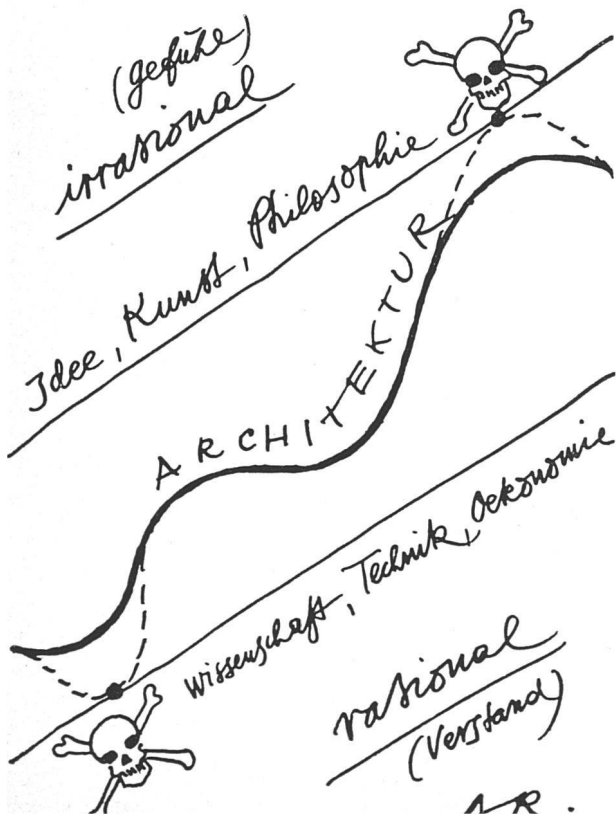
Akzentmäßige räumliche Gestaltung mit Form- und Farbelemente Esposizione dell'Aeronautica, Milano, M. Nizzoli & E. Persico | Composition architecturale conçue selon des accents de couleur et de formes Architectural design using colour and form accents

men können. Im Gegensatz zum beschränkt aktiven Farbton, der noch ganze Wände beanspruchen kann, darf die reine maximal aktive Farbe nur in wesentlich geringeren Quantitäten verwendet werden. Da sie schon in der neoplastischen Malerei ausschließlich in Form von mit Weiß umgebenen Akzenten auftritt, muß dies in der Architektur erst recht der Fall sein. Bezüglich der Raumauflösung führt die Verwendung von Farbe einen Schritt weiter, als wir dies beim Farbton festgestellt haben, und zwar insofern, als nun selbst die einzelne Fläche aufgelöst und in sich neu gegliedert werden kann (Wände, Decken, Fußböden). Ein her-

vorragendes Beispiel dieser extremen und anspruchsvollsten Art von Raummalerie, für die das absolut ebene Flächenelement Voraussetzung ist, war das leider nicht mehr existierende Pariser Atelier Piet Mondrians. Wer diesen Raum erleben durfte, wird seine ans Absolute grenzende klingende Musikalität nie vergessen und träumt von in diesem ergreifenden Versuche noch schlummernden Möglichkeiten.

Die hier kurz skizzierten Gedanken und Regeln sind lediglich als ein Gerüst für die Behandlung des noch jungen, äußerst vielfältigen, aber auch schwierigen Gebietes der farbigen Architektur-Gestaltung aufzufassen. Es gehört dazu, wie zu jeder ganzheitlichen, starken Leistung, ebensoviel Mut wie Takt und Maß und Kenntnis der Gestaltungsgrundlagen. Die hier vertretene Auffassung würde grundsätzlich mißverstanden, wollte man darin eine Wiederbelebung jener Tendenzen erblicken, die in den ausgehenden zwanziger Jahren speziell in Deutschland zu den barbarischen Bemalungen in Magdeburg und zu ähnlicher bunter Behandlung von Bauten auch in unserem Lande führten (Winterkurorte, Strandbäder usw.). Daß jedoch Farbe im Erleben der Natur, der täglichen Umgebung, und vor allem der Malerei dem Menschen etwas bedeutet, das er nicht missen möchte, nämlich gesteigertes Lebensgefühl und Freude, braucht wohl nicht noch besonders hervorgehoben zu werden. Farbenblindheit ist bekanntlich eine Krankheitserscheinung, und sie bedeutet für den Betroffenen Verzicht auf eine reichere, frohere Erlebniswelt. Nichts spricht daher dagegen, die Architektur an diesen Ausdrucksmöglichkeiten gesteigerten Lebensgefühles teilhaftig werden zu lassen. Dennoch ist zu bedenken, daß die Architektur eine an reale menschliche Zwecke gebundene Kunst ist, und daß es für sie gefährlich wird, mit den freien Künsten wetteifern zu wollen. (s. Kizze.) Raum-Malerei, richtig verstanden und richtig gehandhabt, ist und bleibt jedoch eine der wahrhaftig neuen Möglichkeiten, um die moderne Architektur- und Raumidee zu vermenschlichen und aus Bauen «une architecture qui chante», wie Paul Valéry sagte, werden zu lassen.

Die «verbotenen» Grenzen der Architektur. Mit dem, was jenseits derselben liegt, muß sich jedoch der Architekt intensiv auseinandersetzen | Les limites que l'architecture ne doit point transgresser. L'architecte n'en doit pas moins intensément s'occuper de tout ce qui est au delà | The limits that architecture must not transgress. The architect however has to pay great attention to the conceptions that lie beyond these limits



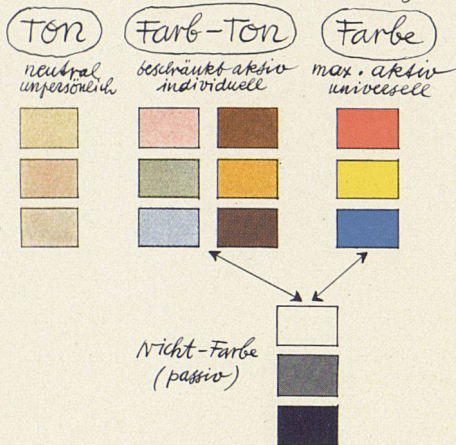
Farbe als architektonisches Ausdruckselement

L'emploi de la couleur en architecture
The use of colour in architecture

DIE ARCHITEKTON. OBERFLÄCHE

I. Der Anstrich.

Dreiteilung des optischen Wirkungsgrades:

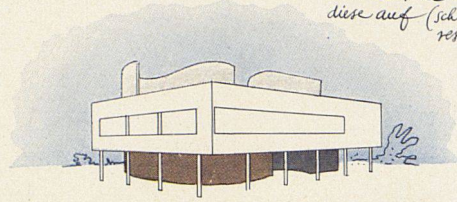


II Die Materialstruktur.

- | | |
|--------------|-----------|
| Holz | Stoffe |
| Stein | Linooleum |
| Backstein | glas |
| Eisen, Beton | Plastic |
| Kupfer | etc. |
| Aluminium | |

Abb. 1. Dreiteilung des farbigen Wirkungsgrades / La division en trois degrés d'intensité facilite l'emploi correct de la couleur dans l'architecture. La teinte: neutre; le ton: intensité moyenne; la couleur pure: intensité maximum / The threefold colour intensity facilitates the correct use of colour in architecture. The light shade: neutral; the colour shade: medium intensity; pure colour: maximum intensity

Weiß (helle Töne)
verleiht einem Körper
maximale Klarheit
und Plastizität.
Dunkle Töne heben
diese auf (schwarz
restlos)



helle und dunkle
Farbtöne sind
Elemente der
plastischen Gestaltung.

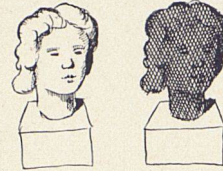


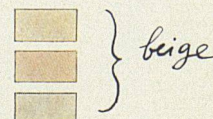
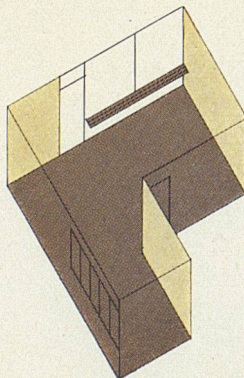
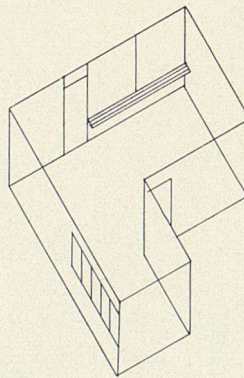
Abb. 2. Hell-Dunkel-Kontrast / Le blanc met en valeur la plasticité des volumes (le noir la détruit) / White accentuates the plasticity of volumes (black destroys it)

Abb. 5. Der neutrale Ton / L'emploi de teintes claires et neutres reste sans influence perceptible sur l'ensemble architectural. Ces teintes sont indiquées pour des locaux à destination anonyme et variable (appartements locatifs, bureaux etc.) / Light and neutral shades have no major influence on the architecture. They are therefore indicated for anonymous and changing occupancy (apartments, offices)

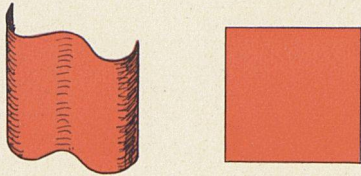
der Ton

helle neutrale
Töne verändern
die räumlichen
und plastischen
Verhältnisse un-
wesentlich.

unpersönliche Lösung
für Räume wechselnder
Bewohner (Mietwohnungen)
oder wechselnder Bestim-
mung.



Farbe erreicht maximale Strahlungskraft nur auf der ebenen Fläche. Je reiner und intensiver Farbe, desto kategorischer ist diese Forderung.

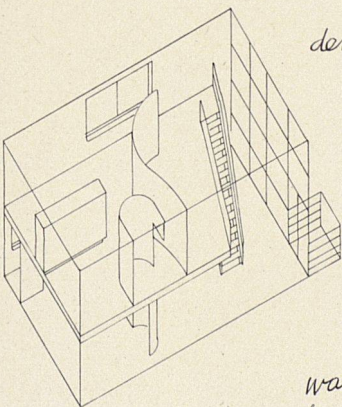


Das plastische Moment beeinträchtigt die Strahlungskraft der Farbe und das Resultat wirkt vulgär.

Abb. 3. Die Ebene als Farbträger / L'éclat de la couleur atteint son maximum sur une surface plane; tout élément plastique le réduit / The brilliancy of colour is strongest on a plane surface; any plastic element reduces the brilliancy

Abb. 6. Der Farbton / L'emploi des tons (neutres) doit être basé sur des études fonctionnelles et plastiques sérieuses, puisqu'ils auront une influence décisive sur l'ensemble de la composition (les « tons » sont les éléments décisifs de l'ordre architectural; explicitation de l'unité de la surface peinte) / The use of colour shades must be carefully considered from the functional and plastic points of view, as they constitute a decisive factor for the composition as a whole (colour shades - decisive elements of architectural order which stress the unity of the painted surface)

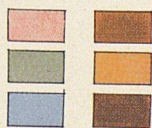
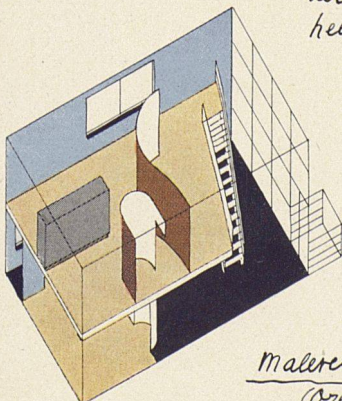
den Farb-Ton



beschränkt aktiv, individuell

Verteilen der Farb-töne nach funktionellen und räumlich-plastischen Gesichtspunkten.

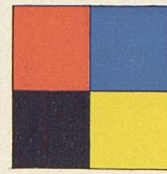
Wahrung der Einheit der Fläche, Abgrenzung hell/dunkel, aktiv/passiv.



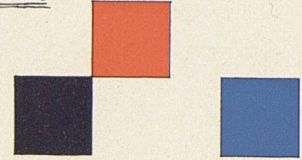
Malerei: Purismus (Ozenfant, Le Corbusier)

Farbton / Farbe

Farbton und keine Farbe erreichen maximale individuelle Strahlungskraft durch Trennung und im Gegensatz zu Nichtfarbe weiß, grau schwarz. Absoluter, edler Gesamtklang!



Farben-Kitsch



Farben-Konzert

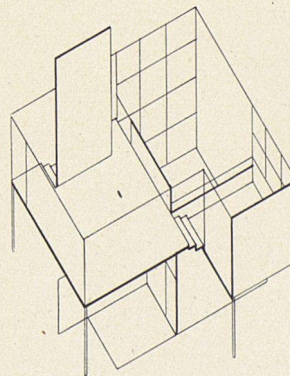


Abb. 4. Trennung der Farben durch Weiß (Grau, Schwarz) / En architecture, la séparation des couleurs est nécessaire; elles deviennent ainsi un élément vital de l'équilibre plastique / In architecture, the separation and alternation of colours is of great importance; they become thereby a vital element of the integral design

Skizzen von Alfred Roth

Abb. 7. Die Farbe / La répartition de la couleur pure, à n'employer que par accents, exige un contrôle sévère (l'unité de la surface est abolie) / The repartition of pure colour, which will only be used in colour accents, demands strong artistic control (the unity of the wall is broken up)

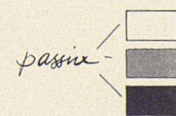
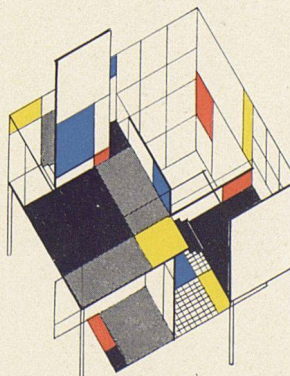
die Farbe



reine Primärfarbe maximal aktiv

akkzentuweise Verteilung in Fläche und Raum

Gestaltetes Gleichgewicht aller Elemente.



Malerei: Neo-Plastizismus (P. Mondrian)